



ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
УНИВЕРСИТЕТІ



РУХАНИ
ЖАҢҒЫРУ



Jastar JYLY
QAZAQSTAN 2019

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РК

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра «Сценография и декоративное искусство»

***«Театр и возможности современной сценографии:
взгляд в будущее»***

Сборник материалов
Международной научно-практической конференции,
посвященной Всемирному Дню театра
и Году молодежи
(19-20 апреля 2019 года)

г.Нур-Султан, 2019

УДК 792(063)

ББК 85.33

Т30

Главный редактор – Мухтарова Гайни Сейсеновна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Т30 «Театр и возможности современной сценографии: взгляд в будущее» Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной Всемирному дню театра и Году молодежи. г.Нур - Султан, Казахский Национальный университет искусств, 19-20 апреля 2019 года. - 218 с.

В сборнике представлены научные статьи профессорско-преподавательского состава, а также докторантов, магистрантов и студентов КазНУИ, посвященных теме театра и сценографии будущего и в целом проблемам развития современного искусства. Ответственность за содержание статей несут авторы и научные руководители студентов, магистрантов и докторантов.

ISBN 978 -601- 7458-50-8

© Казахский национальный университет искусств, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 1 Пространство современной сценографии: между прошлым и будущим

Модератор: Профессор кафедры «Сценография и декоративное искусство» С. Балтаев

Секция 2 Театр, сценический костюм, сценография: исторический экскурс

Модератор: Доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» А. А. Сырбаева

Секция 3 Музыка и сценография: традиции и перспективы

Модератор: Доцент кафедры «Музыковедения» Г. Ж. Кузбакова

Секция 4 Кино, медиа, ТВ, сценография, изобразительное искусство: виды взаимодействия:

Модератор: Доцент кафедры «Кино и ТВ» А. К. Утекешева

Секция 5 Декоративно-прикладное искусство, сценография, мода: аксиологические и педагогические аспекты

Модератор: Доцент кафедры кафедры «Сценография и декоративное искусство» Дадырова А.А.

СЕКЦИЯ 1 ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

Модератор: Профессор кафедры «Сценография и декоративное искусство» С. Балтаев

1.3D ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ В ПОСТАНОВОЧНОМ ПРОЦЕССЕ ГТОиБ «АСТАНА ОПЕРА» (НА ПРИМЕРЕ «МАНОН ЛЕСКО»)

Тулегенова М.Т. - магистрант 1 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.....9 -13

2. СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР КАК ОТРАЖЕНИЕ ПЕРЕХОДА К НОВОМУ ТИПУ КУЛЬТУРЫ

Батырбек Шамшат – студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....13-21

3.СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЗРИТЕЛЯ

Байгинжинова Индира - студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....21-23

4.ГИБРИДНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИРА

Тулегенова М.Т. - магистрант 1 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.....23-28

5. Г.МЕРҒАЛИЕВА РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУ КЕЗЕҢІ

Омарова Қ.Б. -ҚазҰӨУ «Театр режиссурасы» мамандығының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекші – ҚазҰӨУ доценті, PhD докторы Ескендіров Н.Р.....28-33

6.ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР КАК ФАКТОР СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЕТЕЙ

Мукаева Н.И. – магистрант специальности «Музыкальное образование» КазНУИ.....33-37

СЕКЦИЯ 2 ТЕАТР, СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ, СЦЕНОГРАФИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Модератор: Доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» А. А. Сырбаева

1.АКТУАЛИЗАЦИЯ «HAUTE COUTURE» В СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМАХ

Кемельбаева А.К. - магистрант 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.....38-42

2.ОТЛИЧИЕ СЦЕНОГРАФИИ КОСТЮМА ОТ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ.

Омар С. - студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....42-45

3. ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. СПОСОБЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.

Покидько С.Л. - студентка 4 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – магистр искусствоведения, доцент КазНУИ Омарова Ж. Н.....43-49

4. КОСТЮМ НЕПОДВЛАСТНЫЙ ВРЕМЕНИ.

Нурмаганбетова Г. - студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....49-52

5.ТЕАТР КОСТЮМІ, ОНЫҢ ТАРИХЫ ЖӘНЕ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.

Досай Г. – ҚазҰӨУ «Сценография» мамандығының «Театр, кино және ТД костюм сценографиясы» мамандануының 2 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер кафедрасының доценті Сырбаева А.А.....52-56

6.«ХАН ОРДАЛЫ САРАЙШЫҚ» КЕСЕНЕСІ - РУХАНИ МИРАС.

Байтурсын Арайлым – «Сценография» мамандығының «Театр, кино және ТД костюм сценографиясы» мамандануының 2 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер кафедрасының доценті Сырбаева А.А.....56-59

СЕКЦИЯ 3 МУЗЫКА И СЦЕНОГРАФИЯ: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Модератор: Доцент кафедры «Музыковедения» Г. Ж. Кузбакова

1.СОВРЕМЕННОЕ ОСНАЩЕНИЕ ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-СТУДЕНТА -ДОМБРИСТА

Хусаинова Г.А. - кандидат педагогических наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование» КазНУИ, профессор, Тапенов Даулет Турсунханович магистр искусствоведения, докторант специальности «Музыкальное образование» КазНУИ.....60-64

2. СИНТЕЗ МУЗЫКИ И СВЕТА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Кузбакова Г.Ж. - доцент кафедры «Музыковедения» КазНУИ, кандидат искусствоведения65-71

3. КОЯНДИНСКАЯ ЯРМАРКА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО КОЧЕВЬЯ

Мухтарова Г.С. – доцент, зав. кафедрой «Сценография и декоративное искусство», кандидат философских наук.....71-76

4.МЕЖДУНАРОДНЫЕ СКРИПИЧНЫЕ КОНКУРСЫ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сергазыкызы М. - магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения» КазНУИ Кузбакова Г.Ж.77-84

5.ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ МЕТОДИК БУДУЩИМ УЧИТЕЛЕМ МУЗЫКИ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ШКОЛЬНИКОВ

Жумашева А., Шайхыслам С. - магистранты специальности «Музыкальное образование» КазНУИ.

Научный руководитель - кандидат педагогических наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование» КазНУИ, профессор Хусаинова Г.А.....84-89

6. К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г.А.ЖУБАНОВОЙ

Орумбаев Н.М. - магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» КазНУИ Кузбакова Г.Ж.....89-95

7. ИСКУССТВО ИГРЫ НА МАРИМБЕ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМАНУЭЛЯ СЕЖУРНЕ)

Кабимолла Ж. - магистрант кафедры «Духовых и ударных инструментов» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» КазНУИ Кузбакова Г.Ж.....95-105

Секция 4 Кино, медиа, ТВ, сценография, изобразительное искусство: виды взаимодействия:

Модератор: Доцент кафедры «Кино и ТВ» А. К. Утекешева

1.ҚАЗАҚ ҚОҒАМЫНДАҒЫ КҮРДЕЛІ МӘСЕЛЕЛЕРДІҢ КОМЕДИЯЛЫҚ ҚОЙЫЛЫМДАРДАҒЫ КӨРІНІСІ

Искендиоров Н. - зав.кафедрой «Искусствоведение», доктор PhD.....106-112

2.ТЕЛЕВИДЕНИЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ: КОНТЕНТ ОНЛАЙН

Касымова Д. - студентка. 1 курса РТВ КазНУИ

Научный руководитель – профессор кафедры «Кино и ТВ» Утекешева

А.К.....113-117

3. ЧТО ВЫБИРАЕТ МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ?

Казбекова А. – студентка. 1 курс РТВ КазНУИ

Научный руководитель – профессор кафедры «Кино и ТВ» Утекешева А.К.

.....117-119

4.АКТУАЛЬНОСТЬ ЖАНРА «КИБЕРПАНК» В ГРИМЕ.

Мухаметкалиева Д.Д. - студентка «Сценография грима театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель: магистр искусствоведения, доцент кафедры

«Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Омарова

Ж.Н.....120-124

5.АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СЦЕНОГРАФИИ

Каримова И. - студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное

искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....124-129

СЕКЦИЯ 5 ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, СЦЕНОГРАФИЯ, МОДА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1. НЕТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В РАМКАХ АВТОРСКОЙ НОВАТОРСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СЦЕНОГРАФИЯ» В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ

Дадырова А.А. - кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ129-138

2. САМОРАЗВИТИЕ И САМОСОЗНАНИЕ КАК ВОЗДЕЙСТВУЮЩИЙ ФАКТОР В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ

Наханова Б.У. - доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ.....138-141

3. ПЕРЬЯ КАК МИРОВОЙ ТРЕНД В МОДЕ И ИХ РОЛЬ В ИСТОРИИ НОМАДОВ

Сагиев Б.Т. - магистрант 1 курса специализации «Дизайн одежды» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – Дадырова А.А., кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ142-145

4. ДАЛА ЖАУЫНГЕРІНІҢ САУЫТ-САЙМАНЫ.

Идрисов Ә. – ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының «4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.....146-149

5. КӨНЕНІҢ КӨЗІ- КІСЕ БЕЛДІК.

Тұтан Е. – ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының 4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.....149-152

6. ЗЕРГЕРЛІК БҰЙЫМ ӨНЕРІ: ӘЙЕЛ ӘШЕКЕЙЛЕРІ

Хайролла Р.А. - ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының 4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.....152-157

7. АЙБАЛТА ҚАРУЫ.

Қадырсизов Б. - ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының 4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.....157-159

8.ВОСЬМИКОНЕЧНАЯ ЗВЕЗДА В СЕМАНТИКЕ ТЮРКСКИХ СТРАН.

Кулахметова А. Т. - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» Наханова Б. У.....160-164

9.МИФЫ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ: СОЗДАНИЕ ТРИПТИХА МЕТОДОМ ЧЕКАНКИ И ВЫКОЛОТКИ.

Жүсіп Әсем – студентка 4 курса специализации «Художественная обработка металла и других материалов», специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Дадырова А.А...164-170

10.РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОГО КАЗАХСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА

Айтбай Н. – Студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель - старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Самарканова Ф.С.....170-175

11. ОРНАМЕНТИКА ПЯТОГО КУРГАНА ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ.

Кулахметова А. - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель - старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Самарканова Ф.С.....175-180

12.ВОЗРОЖДЕНИЕ МОЗАИЧНОЙ ТЕХНОЛОГИИ ВОЙЛОЧНЫХ ИЗДЕЛИЙ ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Кулахметова А. Т. - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель - старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Самарканова Ф.С.....181-184

13.КІЛЕМ ТОҚУ ӨНЕРІ

Хакимова А.- ҚазҰОУ«Сәндік өнер» мамандығының «Көркем тоқыма» мамандануының 4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ
«Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова
А.А.....185-189

14.ВОЙЛОЧНЫЕ ФАКТУРЫ ИЛИ ИЛЛЮЗИЯ ИЗ ШЕРСТИ

Бисенбаева Алина - студентка 4 курса специализации «Художественное
ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры
«Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Дадырова
А.А.....189-192

15.ПРОФЕССИЯ, КАК ПРИЗВАНИЕ

Марат А. - студентка 1курса специализации «Художественная обработка
металла и других материалов», специальности «Декоративное искусство»
КазНУИ.....193- 196

16. ПРИНТ НА ОДЕЖДЕ

Темирбекова А.А - студентка 4 курса специализации «Дизайн одежды»,
специальности «Сценография» КазНУИ.....196-199

17.ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ.

Акжол Б. - студентка 3 курса специализации «Сценография костюма театра,
кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное
искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.....199-214

18. РАЗВИТИЕ ДЕРЕВЯННОГО ДЕКОРА ПРЕДМЕТОВ ИНТЕРЬЕРА В РОССИИ И ЕГО СОВРЕМЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

Бекк **Н.В.** - профессор, доктор технических наук, заведующий кафедрой
промышленного дизайна НГУАДИ, Бойченко **И.А.** - аспирант, преподаватель
кафедры промышленного дизайна НГУАДИ, г.Новосибирск, РФ... .214-219

СЕКЦИЯ 1 ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

3D ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ В ПОСТАНОВОЧНОМ ПРОЦЕССЕ ГТОиБ «АСТАНА ОПЕРА» (НА ПРИМЕРЕ «МАНОН ЛЕСКО»)

Тулегенова Малика - магистрант 1 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.

Изучение взаимодействия синтеза искусств с информационными технологиями, который стал безусловной тенденцией современности, дает возможность создавать новые формы и содержания зрелищного искусства, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное.

В настоящий момент, идет развитие процесса визуализации спектакля. Это долгосрочный проект. Необходимо было найти программное обеспечение, которое бы полностью удовлетворяло нашим потребностям. Таким оказался Аппаратно-программный комплекс, для системы визуализации спектакля (АПКВ).

На этапе разработки проекта основными целями были:

1. Предварительный просмотр результата будущей постановки в 3D пространстве сцены, на предмет совместной работы света, механики сцены, видео. Наглядный результат для обсуждения творческих замыслов художника.

2. Визуальный способ обнаружения и устранения технологических ошибок на ранней стадии.

3. Преимущество во времени, так как партитуры можно записать в пульт управления задолго до начала репетиций.

4. Пред-программирование - репетиция переходов между картинками по музыке.

5. Маркетинговый инструмент демонстрации технологических возможностей театра.

6. Тренажер для подготовки персонала. Операторы пультов по свету, видео и механики сцены могут повышать квалификацию без риска и со значительной экономией энергоресурсов.

7. Инструмент для облегчения переноса технологии спектакля на другую сцену или подготовки гастрольного тура.

8. Графическое решение задач по оптимальному расположению видеопрокторов, светового и звукового оборудования.

9. Выбор оптимального расположения для ТВ камер, ракурса съемки.

10. Решение задач по наплавке, перенаплавке света.

Этот набор функций программы был ориентировочным. В дальнейшем, необходимо было лишь совершенствовать функционал ПО. После приемки рукотворного макета спектакля, все чертежи (если они имеются в наличии)

передаются сотрудникам отдела визуализации и начинается процесс 3D моделирования.

Надо отметить, что 3D моделирование декораций является одним из самых трудоемких процессов в визуализации спектакля. Здесь нужно учесть все пожелания сценографа и художника, процент «попадания» в видение постановочной группы на данном этапе, очень важен.

После окончания моделирования оформления начинается самое интересное – расстановка декораций и персонажей по картинам. Режиссер и художник, при помощи оператора визуализации, создают спектакль в виртуальном пространстве сцены, в то время, как идет процесс изготовления и закупки материального оформления спектакля, тем самым, экономя драгоценное сценическое время.

Работа по оттачиванию той или иной мизансцены, или спецэффекта может продолжаться вплоть до генеральной репетиции спектакля. В целях экономии времени, данные, полученные во время виртуальной репетиции, заносятся в пульт управления.

Несмотря на новизну, система визуализации спектаклей уже успела поучаствовать в нескольких сложных проектах («Манон Леско»). Полученные результаты удивили своей эффективностью, поэтому стоит рассказать о них подробнее.

В спектакле задействована сложная видеопроекция. Вся эта огромная работа была выполнена при помощи аппаратно-программного комплекса визуализации спектаклей. По конструкторским чертежам специалистами отдела визуализации были выполнены точные 3D-модели декораций. Текстуры для них были взяты из макета спектакля, поэтому внешний вид декораций на сцене получился точно таким, как и было задумано художником.

Расставив эти декорации внутри 3D-модели сцены (которая, разумеется, тоже выполнена по чертежам) мы получили физически точную модель будущего спектакля. После этого, настала очередь проекции.

Комплекс визуализации имеет специальные средства для точной работы с проекцией, точно учитывающие параметры конкретного проектора (параметры объектива, мощность и т.п.). При помощи этих средств возможно расставить проекторы в пространстве зала и точно просчитать движения всех декораций еще до начала их производства.

Уникальные возможности комплекса визуализации позволили также точно синхронизировать движения декораций с музыкой. Здесь, особенно пригодилась возможность, гибко изменять конфигурацию. Подключив к комплексу визуализации специальное устройство, позволяющее работать с тайм-кодом, расставили ключевые точки в музыке, которые послужили затем ключевыми точками для анимации движения.

Таким образом, за двадцать часов работы с постановочной группой перед экраном, мы смогли сэкономить десятки часов реального постановочного времени на сцене.

С учетом особенностей спектакля было полезно, что система позволяет визуализировать разнообразные движения в рамках отдельных сцен и перемены между сценами. Она наглядно показывает каждый компонент процесса. Если весь порядок проведения проработан, то есть предварительный план организации процесса в реальности и планирования, необходимых для этого временных затрат и людей.

Это хорошая возможность, заранее структурировать процесс на всех уровнях, потому что, вовлеченные в этот процесс люди, благодаря визуализации, имеют возможность ознакомиться со спектаклем заранее, а не на последних репетициях, как это происходит обычно.

Спектакль «Манон Леско». Этот спектакль получился очень большим как по объему декораций, так и по разнообразию сценических элементов. Некоторые декорации превышали в высоту шесть метров (знаменитая кукла) или занимали почти все пространство авансцены (декорация «Город»).

Разумеется, при таком изобилии декораций важно было просчитать их движения заранее, чтобы выяснить, поместятся ли они на сцене, не будут ли мешать друг другу.

Учитывая большой объем работ, начали сразу с макета, не дожидаясь чертежей. Взяли настоящую фарфоровую куклу и создали ее 3D-модель, учитывая все пожелания художника-технолога. Сразу выяснилось, что ноги куклы слишком велики и выпирают за пределы авансцены, так что пришлось согнуть их и пропорционально уменьшить. Модель куклы была одета в точном соответствии с макетом (включая брошки, вуаль и т. п.) и точно повторяла движения реальной.

Точная модель куклы была смоделирована на компьютере, задолго до изготовления реальной декорации. Декорация «Город» состоит из маленьких домиков, закрепленных на наклонной поверхности. Чтобы быстро получить их точные размеры, открепляли каждый такой домик с макета и сканировали каждый из них, после чего, домик возвращался на место.

По сюжету, из-за этих домов должны появляться артисты хора и было важно проверить, достаточно ли для них пространства и не будет ли их видно раньше времени. Готовая декорация, установленная внутри пространства 3D модели сцены, послужила отличным средством для этой проверки.

При помощи комплекса визуализации, были отработаны и многие другие составляющие спектакля, например, видеопроекция титров. Помимо этого, в «Манон Леско» было задействовано огромное разнообразие костюмов. 70 различных персонажей в соответствующих костюмах было создано в виде 3D моделей. Расставив эти модели в соответствующих местах, получили наглядное руководство для артистов, точно показывающее положение каждого артиста во время конкретного действия.

"В процессе подготовки и выпуска оперы "Манон Леско", очень помогла работа с визуализацией. Это уникальная опция, позволяющая заранее проверить сложные моменты, предугадать и избежать возможные накладки.

Благодаря возможностям новых технологий, труппа смогла максимально подробно подготовиться к репетициям на сцене, буквально "проиграть" спектакль под музыку с меняющимися декорациями, светом, костюмами, посмотреть на сцену с разных точек, проверить углы зрения и тд. В условиях ограниченного репетиционного времени на сцене, с полным объемом визуального оформления, такая работа приносит огромную пользу.

Безусловно, система визуализации спектаклей, может быть полезна в любом театре и при создании любого спектакля, но особенно много пользы можно извлечь из визуализации при создании технически сложного спектакля, с большим количеством декораций, спецэффектов и видеопроекции.

Подойти к этому процессу нужно осознанно, заранее поняв для себя разницу между работой постановочной группы с бумажными планировками и с АПКВ. Прежде, чем приступать к созданию технического задания на проект визуализации, необходимо четко определить задачи визуализации (в нашем театре, изначально предполагали создание точных 3D моделей декораций по чертежам художников-технологов для производства декораций, но потом поняли, что гораздо более продуктивным будет проверка функционала коллизий при перемещении декораций на сцене). То есть, необходимо определить цели и назначение визуализации.

Следующим важным моментом является создание точной 3D модели сцены с максимальной детализацией всех размеров сцены и всего оборудования, и механизации сцены. Необходимо также обозначить участие светотехнического комплекса сцены в процессе визуализации (либо, свет будет писаться на отдельном сервере, и потом "сводиться" с декорациями на главном сервере, либо процесс будет идти параллельно, по заранее спланированному графику).

Нужно произвести селекцию отделов, участвующих в визуализации и назначить ответственных за передачу информации в группу по визуализации, а также определить сроки передачи информации.

На первом этапе, внедрения в театральный процесс, работа с визуализацией, может вызвать массу негативных эмоций от коллег по цеху. Здесь очень важна поддержка руководства, которое понимает, что новая опция в устоявшийся процесс вольется не сразу и не совсем гармонично. Действительно, люди привыкли делать так, как они привыкли.

Как уже не раз делали и проверяли, теряя время и деньги, но привыкнув работать именно так. Многие художники-технологи будут доказывать, что моделирование и проверка коллизий в привычном 3Ds Max, куда более продуктивна и наглядна, но это не так.

Основным отличием АПКВ от простого 3D моделирования объектов, является возможность виртуального прогона всего спектакля в реальном времени. Что в 3Ds Max сделать невозможно. В этом и сосредоточена вся философия процесса визуализации спектакля.

С помощью работ по визуализации спектакля, можем получить один из главных, для технической части театра документ - проведение спектакля. Вся уникальность АПКВ заключается в том, что этот инструмент может быть

использован на любом этапе подготовки спектакля и для различных целей, начиная с создания виртуального макета спектакля и заканчивая выверкой тайминга мизансцен.

Метод визуализации спектакля – это, будущее высоких театральных технологий, с помощью которых, спектакль создается на более усовершенствованном оборудовании и с наименьшими материальными, и человеческими затратами.

Список использованной литературы:

1. Михайлова А.А. Образный мир сцены. Заметки о современной сценографии. М., 2009.
2. Алперс Б.В. Искания новой сцены. М., Искусство, 2011
3. Г. Бояджиев Новаторство современного театра. М., Искусство, 2011
4. Овчинникова И. Театр и цифровая революция // Сцена. 2004. № 4.

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР, КАК ОТРАЖЕНИЕ ПЕРЕХОДА К НОВОМУ ТИПУ КУЛЬТУРЫ

Батырбек Шамшат

Студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

Аннотация: В статье предпринимается попытка интерпретировать процессы, происходящие в драматургии и театральном искусстве, в общем контексте культуры. Культурологическая составляющая в анализе драматургических и сценических текстов, по мнению автора, позволяет трактовать художественные новации сценического искусства как неслучайные.

Ключевые слова: визуальная культура, письменная культура, современная драматургия, современный театр, театр, художественные.

Современный театр и драматургия являют собой пространство непрерывного поиска и эксперимента. Художественные парадоксы, авангардные решения зачастую ошеломляют и ставят в тупик. Необходимо осмысление происходящего в контексте культуры, ведущих тенденций ее развития. Контекст глобальных процессов в современной культуре позволяет интерпретировать художественные новации сценического искусства как неслучайные. Культура XX века переживает интереснейшие метаморфозы, связанные с перекодировкой своих основных координат. Письменная культура с присущими ей формами мышления постепенно вытесняется культурой визуальной, ориентированной на правополушарные, для большинства европейцев, возможности освоения и передачи информации.

Самое поверхностное сопоставление этих двух типов культуры свидетельствует о глубинных процессах преобразования собственно человеческого бытия, о рождении нового культурного смысла. Письменная культура опирается на лого-центристскую парадигму, связанную в первую очередь с господством Слова, как главного инструмента рефлексии человека о мире. Слово сакрально, обладает мощной созидающей энергией, оно самодостаточно. Библейское «в начале было слово» не случайно. Слово аутентично. В нем смысл осуществляется «в себе» и «для себя». Слово (шире – текст) способно четко и точно фиксировать идею, оно идеологично по своей природе. Слово обладает уникальной способностью адекватной передачи информации. Оно обращено к разуму, его логика обладает принудительной силой. Слово поэтому авторитарно, оно стремится к власти над интуицией, подсознательным, бессознательным, больше того – оно стремится к власти над живой стихией жизни! Смыслы, заключенные в слове, живут в динамическом становлении, на границе реального мира и инобытия. Слово всегда тяготеет к трансляции великих истин, к постижению и утверждению мира идеального. Отсюда его иносказательность, символичность. Слово ориентировано на социальные аспекты жизни, становится мощным средством анализа и преобразовательной деятельности. В письменной культуре велико значение творца искусства, особенно искусства слова. Писателей традиционно называют властителями человеческих дум. Реальность взирает на искусство как на учебник жизни, способный транслировать идеальные сущности бытия. Переход от письменной культуры к визуальной в XX веке, безусловно, связан с определенной исчерпанностью лого-центристской парадигмы, ассоциирующейся с волей к власти над жизнью, над личностью, над свободным проявлением человеческой спонтанности, над культурным многообразием в целом (Ф.Лиотар, Р.Барт и др.). Поиск нового образа мира сопровождается ниспровержением старых богов: метафизики, рациональности, прагматики, наличия истины в последней инстанции, авторитарного начала, будь это политика, экономика, искусство, мораль и т.д. Правополушарные эффекты человеческого мозга ориентированы на наглядно образное, визуальное восприятие мира. Синтетичность, целостность, кинематографичность мышления человека XX века позволяет преодолеть «разорванность» рационально-аналитического мышления. Кадр-картинка становится формой восприятия мира. Визуализация мышления приводит к формированию новых характеристик личности, новой внерациональной логики. В искусстве это проявляется, в частности, в бунте против диктатуры автора, в деконструкции образности, держащейся на рационально постигаемом смысле. Искусство разрывает связь реального и идеального, пытается стать более реальным, чем сама реальность. Новая культура претендует на устранение иерархии ценностей, на пробуждение в каждом человеке энергии творческого начала. Впервые в истории искусства возможности виртуального мира позволяют уничтожить границу между автором и реципиентом, делая последнего соучастником творческого акта.

Впервые реальность отказывается взирать на произведение искусства снизу вверх, динамически включает его в живые процессы человеческого мира. Современное искусство переакцентирует свою художественную образность в сторону ее динамизации и визуализации [1]. В письменной культуре динамичным и одновременно визуальным видом искусства был театр. Но и он ориентировался на драматургический текст, на энергию и логику слова. В XX веке неизбежно изменяются глубинные структуры сценической и драматургической образности. Применительно к европейскому театру о подобной переориентации, правда, произошедшей несколько раньше, чем у нас, пишет один из самых авторитетных теоретиков немецкого театра Э. Фишер-Лихте. Он считает, что театр века «медий» навсегда изменил и расширил понимание того, каким может быть театр [6]. В разделе «Сцена в зеркале экранного сознания» отечественный театровед А.В. Вислова пишет: «Человечество уходящего XX столетия с некоторого времени получило возможность постоянно видеть свое живое отражение в волшебном зеркале экрана. Это революционное по своей сути обстоятельство не могло не отразиться на общем представлении сознания человека о мире и о себе в нем. Книжная культура никогда не была столь массовой, как аудиовизуальная. Книжки формировали индивидуальную культуру и, что не менее важно, индивидуального человека, способного к размышлению и анализу. Аудиовизуальная культура формирует массового зрителя-слушателя и более динамичный, всеобщий созерцательный тип сознания, восприятия и мышления. Происходит определенная мутация сознания. Новое сознание можно назвать экранным сознанием.

Ориентация на визуальность преобразует изнутри традиционные театральные художественные структуры. В драме это проявляется следующим образом. По своей природе драма как род литературы обладает диалогической природой, возможности открытого проявления авторской позиции, авторского комментария в ней изначально ограничены [7]. В современной драматургии это ее родовое свойство многократно усиливается. Автор-повествователь максимально самоустраивается из смыслового пространства пьесы, порождая многовариантные возможности ее истолкования. У читателя появляется небывалая ранее возможность самостоятельного суждения по поводу представленной ему картины мира. Так, у современного драматурга М. МакДонаха в «Красавице из Линена», «Черепе из Коннемары», «Сиротливом Западе» персонажи сюжетно разных пьес тесно связаны между собой, однако они увидены глазами различных героев и потому приобретают в нашем восприятии совершенно разные, часто прямо противоположные качества, никак не откорректированные драматургом. Читателю-зрителю МакДонаха предоставляется возможность самостоятельно искать истину. Или в пьесе Н. Коляды «Черепаша Маня» есть момент, в котором, по замыслу автора, актеры приглашают зрителя дать свой вариант выхода из тупиковой сюжетной ситуации, в зависимости от которого будут развиваться дальнейшие события пьесы. Такой тип драматургии использует возможности интерактивной

включенности реципиента в художественный процесс. Другой вариант максимального исчезновения автора – парадоксальный: драматурги вводят в текст пьес персонаж «лицо от автора». Персонифицируясь, автор лишается своего всеведения и всемогущества, становится одним из участников действия. Так происходит в пьесах С. Кейн «Психоз», С. Алексиевич «Чернобыльская молитва» и др. О буквальном исчезновении автора в новом типе драмы говорит тот факт, что к некоторым пьесам вообще неприменим этот термин. Их называют текстами для театра или проектами для театра, а их коллизии подслушаны, списаны из реальной жизни. Таков проект Р. Маликова и Н. Денисова «Манагер», взятый непосредственно из повседневных будней менеджеров среднего звена, в ряды которых названные «проектировщики» предварительно внедрились. К этому же типу драматургии можно отнести проект, созданный Н. Беленицкой, Ю. Клавдиевым, М. Дурненковым, А. Зензиновым и другими, рассказавшими историю под названием «Переход», в которой реальные московские проститутки, наркоторговцы, и бомжи рассказывают свои истории, поют любимые песни, травят анекдоты. Здесь само представление о смысле художественного произведения, о его идейной ориентации утрачивается. Такого рода драматургические тексты мы находим у В. Дурненкова, И. Вырыпаева, В. Сорокина, Т. Фроловой и других, что свидетельствует о настойчивой тенденции к размыванию традиционных драматургических структур, о стремлении драмы к выходу за пределы исчерпавшей себя логоцентристской картины мира. Преобразуется и другая основополагающая сторона художественной структуры пьесы. Новый тип драмы часто отказывается от максимальной сосредоточенности действия в одном пространстве и времени. Пьеса строится по принципу сочетания множества drobных сцен, протекающих в разных местах и временах. Такой способ дробления сценических эпизодов создает композицию по принципу монтажа эпизодов, как в киноискусстве, и отвечает новым возможностям мышления современного человека. Монтажный принцип в драме позволяет вывести сознание зрителя за пределы вербализуемого, рационально-логического постижения смыслов пьесы, ориентирует его на интуитивно-ассоциативное мышление. Такого рода структурные построения мы находим у Л. Петрушевской, Н. Садур, Н. Коляды, И. Вырыпаева, В. Дурненкова. Следует иметь в виду, что подобные композиционные структуры были издревле близки восточному театру, реализующему созерцательный тип восприятия мира. Подобные принципы построения спектакля использовали многие режиссеры в течение XX века: Мейерхольд, Брехт, Арто, П. Цадек, П. Штайн, К.-М. Грюбер, Гротовский, Товстоногов, Любимов, Васильев и др. И только на рубеже XX–XXI веков подобные композиционные структуры широко распространяются в европейской и отечественной драматургии. Изменениям подвергается и принцип организации драматического сюжета. Единое сквозное действие зачастую исчезает, сюжетные линии пьесы децентрализуются, становясь равноправными друг другу. Вместо событий, вытекающих друг из друга, перед читателем-зрителем разворачивается поток

разнородных событий. Внутренняя монолитность сюжета при этом обеспечивается многозначными сопоставлениями друг с другом сценических эпизодов, реплик, персонажей. Необходимость таких сопоставлений сосредоточивает внимание читателя-зрителя не на выявлении причинноследственных связей, а на постижении более сложных, лежащих в глубинах иррационального, потоков бытия. Переосмыслению подвергается и тип драматургического конфликта. Он строится на выявлении устойчивых противоречий, таких состояний жизни, которые возникают и исчезают не вследствие поступков и разумных усилий человека, а в результате внерациональных процессов природы, умонепостигаемого потока бытия. Единое сквозное действие драмы ослабляется, а иногда и вовсе исчезает, уступая место нескольким равноправным драматическим линиям взаимоотношений героев. Действие внешнее все больше тяготеет к действию внутреннему, направленному на выявление конфликтов, не поддающихся разрешению силами персонажей драмы. Такими устойчивыми, «хроническими» (по выражению В. Хализева) конфликтами обнаружили себя в XX веке конфликты между личностью и самим ходом времени, личностью и силами природы. Разрешение их невозможно в пределах отдельной драматической ситуации, они могут быть разрешены движением истории, времени [7]. В драме с устойчивым конфликтом структурообразующим элементом движения действия являются не личные взаимоотношения героев, а отношение каждого из них к потоку времени, к жизни в целом. Поэтому персонажи такой драмы располагаются не друг против друга, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью. Их поступки лишаются прежней определенности, которая традиционно считалась обязательной для персонажей драмы. Такого рода конфликт характерен для большинства названных нами пьес. Появившаяся драма нового качества призвана воплотить в пьесе обобщенный облик действительности, собственно драматургическими методами визуализировать новый образ мира, в котором живая стихия жизни плохо поддается контролю разума. Неудивительно, наверное, что при этом драма обращается к родовому и жанровому синтезу. Создаются драматургические произведения, в чью природу органично входят элементы художественной структуры фольклорного сказа, романной прозы, рассказа, поэтического произведения. Осваивая не только содержательное богатство, но и структурные особенности лирики и эпоса, драматурги научились создавать эпико-драматическую, лирикодраматическую картину мира, изменяя тем самым угол своего зрения, точку отсчета в суждениях о человеке в контексте неразрешимости глобальных конфликтов современности. Углубление кризиса выстраданных веками гуманистических ценностей, разрушение системы миропонимания, в центре которой – Человек, Личность, нецелостность, усеченность, раздробленность ее существования парадоксальным образом находят свое отражение в драме последних десятилетий. Многие из современных драматургов не претендуют на создание сложных и масштабных коллизий, на эпическую мощь проблематики.

Напротив, они настойчиво обращены к обыденным житейским ситуациям, к обезличенным персонажам, изъясняющимся речевыми штампами, совершающим абсурдные поступки, с помощью которых герои пытаются реализовать свои отношения с миром. В «Московской квартире» Л. Петрушевской, «Свадьбе с незнакомцем» В. Мамлеева, «Записках путешественника» Е. Гришковца, «Черепаше Мане», «Шерочке с Машерочкой» А. Коляды, пьесе «Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова, при всей специфике творческого почерка авторов, мы обнаруживаем типологически сходные черты. Это, прежде всего, – отсутствие индивидуальности у героев. Речевые портретные характеристики персонажей строятся на штампах, перед читателем-зрителем предстает, как правило, герой-функция, способный быть лишь носителем определенной информации о мире, причем эта информация подается не с индивидуальных позиций, а с позиций стереотипов мира, к которому они принадлежат. Речевые штампы не заслоняют здесь человека, а, напротив, приоткрывают его сокровенную сущность, точнее – ее полное соответствие особенностям массового сознания нашего времени. Другой важной чертой современной драматургии является размыкание традиционных драматургических структур. В основе пьес часто лежит ничтожный повод для конфликта, не объясняющий истоков предельных человеческих напряжений. Невыраженность конфликтной ситуации или ее абсурдность ведут к тому, что герои как бы теряются в сплошном потоке неподдающегося рефлексии бытия. Читателю-зрителю предоставляется возможность наблюдать «непричесанный» ход живого потока жизни – прием, сходный с тем, что применяется в телепередачах «Наш дом», «За стеклом» и т.д. В результате герой из субъекта действия превращается в его объект. Кроме того, драматургия сегодня зачастую вовсе устраняет привычную форму драмы, опирающуюся на диалоги персонажей. Нередки случаи, когда пьесы строятся на целостном монологе героя, на его бесконечном потоке сознания (А. Коляда, Л. Петрушевская и др.). Зачастую диалогическое действие прерывается подобного рода монологами персонажей, рассказывающих бесконечно длинные истории, содержащие подробности жизни, не связанные ни с внешним, ни с внутренним действием пьесы, что также разрушает логоцентристские структуры драмы, делая проницаемыми границы художественного и внехудожественного миров. Театр чутко уловил новизну современных драматургических идей и форм, характеризующихся эскизностью, пунктирностью, недоговоренностью, структурными пробелами, невыраженностью итогового авторского суждения. Современная драма стала своеобразным катализатором театральной выразительности, побуждая режиссеров к активизации художественного синтеза на сцене, активному использованию художественных приемов кино и телевидения, интерактивных возможностей компьютерных технологий. Именно благодаря интенсивному синтезу различных искусств на сцене, синтезу жанровых и родовых структур театр озвучивает, укрупняет драматургическую концепцию, раздвигает

границы конфликта, демонстрируя многосложность и неоднозначность человеческого существования в современном мире.

Искусство современного театра усиливает акценты визуально-виртуального характера. Неслучайно зрелищная природа театра оказывается в центре пристального внимания теоретиков и практиков сценического искусства. Зрелище, яркая картинка, броский эффект становятся целью и смыслом режиссерского и актерского поиска вне зависимости от принадлежности к той или иной эстетической системе. При этом в постановках современных пьес актуализируется опыт театрализованных ритуальных практик дописьменных культур. Театральное искусство в целом стремится к созданию интерактивной ситуации для зрителя, композиция спектакля предполагает участие зрителей в представлении, что создает эффект интерактивности действия. Например, в московском театре «Школа современной пьесы» спектакль по пьесе Е. Гришковца «Записки путешественника» построен на непрерывных провокациях зрителей, часть которых весьма активно реагирует на происходящее. Сценическая площадка расположена между рядами зрителей, устроенных амфитеатром, что делает одну половину зрительного зала частью сцены для другой ее половины. Происходит смешение мизансцены и зрительских кресел, актеров и людей, пришедших посмотреть представление, игры и реальности. Спектакль превращается в совместное вживание–всматривание актеров и зрителей в опыт путешествия сначала в пространстве, а затем и во времени жизни. Изменяются принципы организации сценического пространства и времени. Коллаж и монтаж становятся ведущими организующими началами сценического хронотопа, что делает более мобильным художественный образ. Практика создания симультанной декорации, преобразующейся на глазах у зрителей и в то же время сохраняющей свои основные черты, также способствует созданию наглядной и универсальной картины мира на сцене. Так, в спектакле «Череп из Коннемары» пермского театра «У Моста» организация сценического пространства связана с коллажным соединением принципиально различных мест действия – дома центрального персонажа и кладбища. Пространства дома и кладбища не разделены на сцене. В результате возникает гибридный сценический мир, в котором тепло жизни и холод смерти, добро и зло, любовь и ненависть лишаются разделяющих границ, свободно и страшно перетекают друг в друга.

Усиление изобразительно-выразительного начала может происходить и за счет преобразования жанровых структур спектакля. Драматические и даже трагические коллизии реализуются в театре в жанре мюзикла, оперно-балетного исполнения. Подобные жанровые и видовые гибриды способствуют преодолению диктата слова на сцене, сосредоточивая внимание зрителя на невербальных формах художественного образа. Одной из заметных удач в этом роде стали «Евгений Онегин» и «Фауст» в Театре на Таганке. В них органично соединились выразительные возможности традиционного драматического действия с точным рисунком балетной пластики и оперного

исполнения отдельных фрагментов постановки. В результате удалось «стереть» хрестоматийный глянец, исключить «школярский» взгляд на них, но при этом сохранить вечные смыслы этих великих творений мировой литературы. Зрители вместе с актерами как бы заново осваивали идейные, смысловые пласты произведений Пушкина и Гете, которые были «переведены» с языка искусства слова в образную систему ритма и пластики. Здесь образночувственное, эстетическое начало победило логоцентристское, рациональное. Феномен последнего времени – так называемый «реальный» театр, также во многом связанный с новыми ориентациями современной культуры. Сценические решения, средства актерской выразительности в «реальном» театре направлены на то, чтобы поразить зрителя демонстрацией мельчайших подробностей быта, человеческих отношений, психологических состояний, тем самым театр акцентирует внимание не на художественных смыслах сценического действия, а на растворении их в зримом, наглядном воплощении. В сыктывкарском театре «Фантастическая реальность», в спектакле «Психоз» по пьесе С. Кейн, мизансцена не меняется ни разу. На сцене лицом друг к другу сидят врач и его психически больная пациентка с ярко выраженным суицидальным синдромом. Пациентка развернута лицом к зрителям, врач – спиной. Немодная, не очень хорошо выглядящая провинциальная девочка с городской окраины тихо, без крика и истерики, ведет рассказ о самой обыкновенной, но страшно травмирующей живую душу жизни. Ситуация прямого диалога, направленного в зал, ведет к тому, что зритель постепенно проникается сочувствием к явно психически ненормальной героине, идентифицируя ее жизнь со своей. Психически же нормальный доктор, чье лицо зритель так и не увидит, вызывает активное неприятие, несмотря на здравые, хотя и жестокие вопросы, которые врач ставит перед пациенткой, пытаясь вернуть ее к психической норме. Парадоксальность реакции зрителей в этом спектакле связана с новым чувством реальности, в которой нормальное и логически безупречное не всегда оказывается гуманным, щадящим по отношению к человеку.

Современный театр стремится усилить свою зрелищную природу за счет использования возможностей медиакультуры. Так в театре «КнАМ» (Комсомольск-на-Амуре), в спектакле по пьесе Т. Фроловой «Моя мама», сценический монолог героини, с характерным говорком рассказывающей о своих непростых отношениях с мамой, сочетается с кадрами любительского видео, на котором пожилая женщина пытается сказать в камеру что-то важное, сущностное, что она поняла перед смертью о себе и о жизни. Один монолог явлен нам вживую, а значит, обладает качеством сиюминутности, временности, эфемерности, при очевидной достоверности. Другой – записанный на пленку – уже принадлежит вечности, преодолел границы времени, а значит, обрел статус чего-то монументального, стабильного, хотя и неживого. Стык этих двух взволнованных и спотыкающихся монологов, трагического и обыденного, дает очень сильный эффект мгновенного прозрения истины бытия помимо конкретной ситуации и логических

построений. Это своего рода опыт внерациональной интуиции, к которой театр приобщает зрителя. Современная сценическая практика последовательно и жестко идет по пути разрушения традиционных границ театра, сдвигая его в новое, массмедийное культурное поле. Экспериментируя «на стыке» различных сфер культуры, раздвигая жанровые и видовые границы, преобразуя традиционное понимание «театральности», фабульную, композиционную и художественно-образную специфику драматургии и сцены, театр, это «зеркало эпохи» (Шекспир), открывает новые пространственно-временные формы, другие театральные языки. В своих лучших образцах современный театр является одной из популярных площадок для размышлений о современном мире и человеке.

СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЗРИТЕЛЯ

Байгинжинова Индира - студентка 2 курса специализации Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ
Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

В современном понятии, сценография – это наука о художественно-технических средствах создания и проведения спектакля. Элементами сценографии, создающие художественную форму представления, принято считать художественно-декорационные и технические средства. Именно они используются в реализации сценической программы или мероприятия.

В практическом плане, сценография представляет собой создание зрительного образа представления посредством оформления места проведения декорациями, освещением, постановочной техникой, а также посредством создания костюмов актеров в духе сценария. От органичности в элементах представления зависит не только постановка спектакля, но и создание верной и правильной перцепции у участников и зрителей.

Значение сценографии. В обыденном понимании, сценография означает создание зрительного образа посредством декораций, костюмов, освещения и постановочной техники. Одна из основных задач в выполнении сложных эффектов, в создании зрелищности, стоит за сценическими механизмами, которые способны сменить декорации за занавесом или на глазах у публики.

Что касается истории возникновения, сценография впервые появляется в Древней Греции, возможно, происходит от термина «скенография». В тот период этот термин принимался в таком значении, как "роспись сцены", то есть применение «живописных перспектив» в оформлении сцены^{1}. На первый взгляд, понятие слова «сценография» намекает на специфику деятельности художника по оформлению. Но если принимать сценографию только как

художественное оформление, то рождается вопрос – сводится ли сценография только к декорации и костюмам актеров.

Кто такой «современный зритель» и какова его роль в мире сценографии. Современный зритель – это индивид, способный по своему оценить, увидеть, понять то, что происходит на сцене. Современная массовая культура, как разновидность культуры общества, сознательно направлена на некий усредненный уровень развития массовых потребителей. Для ее обозначения употребляются такие синонимы: популярная (поп-культура), индустрия развлечений, коммерческая культура. Главным течением массовой культуры служат средства многотиражной коммуникативной техники, такие как радио, кино, телевидение, видео и звукозаписи, пресса. Форма эстетического, интеллектуального самоутверждения общественных групп, выделяющихся по социальному или возрастному признаку, сегодня превратилась в объект освоения широкими слоями населения и становится трендом. Стоит отметить, что происходит усреднение и деформация во вступлении интеллектуальной элиты с массовой культурой. В условиях средств массовой коммуникации известное и популярное в любой период искусство может быть результатом совпадения характеристики художественного произведения с преобладающим эстетическим вкусом. Ориентация театра на массовый вкус зрителя и кассовый сбор способствует рождению произведений искусства, которые не способны выдержать испытание временем. Интерес к ним быстро проходит, и зрители забывают своих ранее любимых кумиров {2}.

В свете таких многообразных перемен, исключительное значение приобретают требования к сценографии будущего спектакля. К сожалению, понятие замысла режиссера, и видение эпохи сквозь призму современности не всегда бывает достаточно адекватным, и это может привести если не к провалу спектакля, то, по меньшей мере, к снижению его художественной ценности. В результате, расширение жанровой перспективы затронуло как элитарную, так и массовую область художественной культуры. Так в области академического искусства появляются новые, синтетические по своей природе жанры, предполагающие активное использование новых технических возможностей. Это разные формы инструментального театра с использованием видеоинсталляций, компьютерных технологий и средств массовых коммуникаций, включая к примеру возможность SMS – голосования. Складывается направления видеоарта с использованием инсталляций и т.д. Неудивительно, что на сегодняшний день активно используются компьютерные технологии в театральных постановках, ведь они могут одарить постановку невообразимыми эффектами.

Роль массового характера в искусстве сценографии. В искусстве массового характера, более заметной становится склонность к усилению декоративного оформления, нередко ориентированного на яркий, но однократный эффект. Карнавально-праздничный характер современных представлений, музыкальных шоу, концертов потребовал применения

экстраординарных средств, прежде всего связанных с инновационными технологиями. В итоге эти жанры приобрели необычайно масштабный коммуникативный потенциал, способствовали объединению необъятной аудитории, что вполне сопоставимо с техникой массового гипноза. Развлекательная ориентация и коммерческая обусловленность неизбежно ведут к усилению именно внешнего плана воздействия. Одновременно в подобных зрелищных формах заложены потенциальные модели ролевого поведения. Зритель может мысленно поставить себя на место исполнителя, персонажа и почувствовать себя в ином мире, в нереальном измерении. То же можно сказать и о популярных ныне жанрах реалити-шоу и интерактивных телевизионных программах. В результате, информационные технологии позволили сделать художественные, творческие и технологические театральные процессы качественно инновационнее и совершеннее {3}.

Таким образом, взаимодействие течений в искусстве и информационных технологий, ставшее тенденцией современного мира, позволяет создавать новые формы зрелищного искусства. Широчайший диапазон новых технологий дает безграничную свободу выбора средств художественной выразительности. Тем самым, в театре, бесспорно главными, как и прежде, в работе сценографа и режиссера сохраняется творческий замысел и создание художественного образа средствами, ориентированными на нового, «современного» зрителя. Ведь именно с его помощью, сценография сможет продвинуться не просто на следующий уровень, а на инновационную вершину в мире искусства.

Список использованной литературы:

1. Нестеров А.К. Сценография. Образовательная энциклопедия. Режим доступа: <http://odiplom.ru/lab/specialnye-sobytiya-v-socio-kulturnoi-sfere.html>
2. Д.Н. Рудаков Театр и зритель в современном художественном пространстве. Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы II всероссийской научно-практической конференции.
3. Шор Ю.М. Классическое наследие в контексте современной культуры. Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы II всероссийской научно-практической конференции.

ГИБРИДНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИРА

Тулегенова Малика - магистрант 1 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ. *Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.*

Что такое «современный театр» при ближайшем рассмотрении? Безусловно, сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических спектаклей с традиционными костюмами и декорациями, а уж о слоге и драме говорить не приходится. Так называемые «иллюстративные» спектакли давно вышли из моды. Современный театр довольно мучительно ищет свой уникальный язык и все это приохотит на наших глазах. Необходимо классифицировать «стили» современного театра, чтобы проанализировать жизнеспособность экспериментов.

Изучение взаимодействия синтеза искусств с информационными технологиями, который стал безусловной тенденцией современности, дает возможность создавать новые формы и содержания зрелищного искусства, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное.

Ключевые слова: Театр, инновации, зритель, драма, спектакль, технологии, современный театр

Сегодня современный театр - это полноценный эксперимент над содержанием и формой. Эксперименты над содержанием - задача гораздо более сложная, тесно связанная с работой драматургов. Новаторские и неординарные решения в произведениях требовали обновленных сценических действий и нового зрителя.

Постановочный процесс и сценография неразрывно связаны с использованием новых достижений науки в техническом оснащении театра, сценическом дизайне, гибридных технологий виртуального мира. Для эффективной работы с пространственной моделью сцены, современные режиссеры театрализованных представлений и праздников применяют компьютерное моделирование сценографии – «виртуальный макет».

Практика «режиссерского сценографического моделирования» информационными, аудиовизуальными, компьютерными средствами появилась, в связи с особенностями постановочного процесса театрализованного представления и праздника; с разнообразием способов современной сценографии.

Традиционно, для целостного восприятия постановки, на протяжении всего периода театрально - декорационного искусства и сценографии, разрабатывалась объемная модель художественного оформления спектакля – макет. Основная задача макета – пространственное решение; соединение творческой, технологической и проектной части художественного оформления спектакля; выявление объема и фактуры, как специфического свойства поверхностей, являющихся выразительным художественным средством постановки; цветосветовое решение сценографии; создание композиции мизансцены и декорации. Макет необходим режиссеру для «осмысления сценической действительности», подлинного восприятия объектов сценографии; разработки действенного решения в эстетическом контексте постановки.

Объемный макет сценографии изготавливается в подмакетнике, в два этапа: прирезка макета в масштабе 1= 50 (1 м. = 2 см.); чистовой макет в масштабе 1 =

20 (1 м. = 5 см.). Прирезка макета, является «проверочным макетом», первоначальной объемной моделью сценографического решения постановки. Прирезка делается из бумаги, картона, синтезированных материалов, при помощи ножниц и клея.

В прирезке отрабатываются технические приемы перемен, оптимизируются материалы декораций их габаритные размеры; создается последовательность и целостность «режиссерского сценографического решения». Моделирование прирезки макета развивает у режиссера пространственное воображение и прикладные художественные навыки.

Изготовление макета – это процесс художественно - технического творчества. В исторической ретроспективе, макет традиционно создавался «инженером» постановки. В средневековье – «устроителем чудес», в эпоху барокко – механиком, в эпоху классицизма – архитектором. С начала XX в., возникает «Театр художника» и создателем макета становится художник - постановщик спектакля (сценограф).

В связи с усложнением функций художника, привлечением к работе над постановкой художников разного профиля, появилась театральная специальность художник - макетчик, который обобщает и соединяет творческие требования группы постановщиков на основе эскизов сценографа, пространственной схемы хореографа, художественно - технического задания режиссера.

Макет делается в подмакетнике, в масштабе, соответствующем точным размерам сценической площадки. В макете, как правило, создается то художественное впечатление от материала, которое должен получить зритель. Если элемент сценографии имеет материальные свойства, то в макете он изготавливается как объемный предмет.

Композиция элементов сценографии в макете выстраивается на основе закономерности распределения масс, высот, диагоналей, параллелей, весовых взаимодействий в пространственном построении. В том числе, в макете разрабатывается система манипуляций с декорациями, в соответствии с планом сценической площадки, ее геометрией, с учетом возможностей использования сценического оборудования.

Иногда пространственное решение спектакля в макете, определяет конкретный творческий и технический прием, «режиссерское сценографическое решение». Режиссеру необходима работа с макетом, потому что «режиссерское сценографическое решение» невозможно осуществить без внимания к тому или иному объекту, который может находиться на сцене (макетная модель сцены).

Умение режиссера подлинно воспринимать окружающие объекты, то есть видеть, слышать, осязать, обонять; наблюдать и запоминать увиденное, постепенно переходит в более сложную форму восприятия, связанную с необходимостью вымысла и веры в него. Станиславский говорил о том, что дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызвать и чувствовать в себе.

Так и в макете, с первого этапа его создания, при дальнейшей работе с ним, придается особое значение характеристике художественного пространства, предметов сценографии, необходимых для организации подлинной жизни в мизансцене; материальной культуре эпохи, показанной в самом произведении (сценарий, пьеса); эстетическим особенностям культуры периода создания произведения.

Отбор необходимых средств выразительности для художественной организации пространства сцены в макете позволяет режиссеру сценографически решить драматургическую основу произведения: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации (кино, телевидение, Интернет, мобильная связь) стремительно внедряются театр. Современные требования постановки, способствовали обновлению формы работы с макетом – компьютерным «режиссерским моделированием сценографии».

Синтетический характер деятельности театральных постановщиков превращает этот процесс в неотъемлемую творческо - технологическую часть работы над постановкой. Новые технологии сценографии в большей степени ориентированы на создание аудиовизуальных образов, поэтому соединение «не материальной сценографической структуры» с элементами декораций в «виртуальном макете» целесообразно [1, 128 - 133].

Также это оправдано универсализацией процессов создания постановки от «идеи» до «премьеры» (показа). Современные постановщики предпочитают завоевывать интерес зрителей «медийностью» сценографии. Инновационные технологические решения в свете, звуке, декорациях и костюмах не только обеспечивают зрелищность образов, но в первую очередь помогают создать и поддержать эмоциональную среду спектакля, которая органично окружает актеров и зрителей.

Сегодня постановщикам доступен большой спектр технологического оборудования: проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и светового оформления. Используя возможности компьютера, звукорежиссер может произвести монтаж фонограмм любой сложности, включая многоканальное микширование и сведение музыкального материала [2, с. 29–44].

Современные условия работы режиссера театрализованных представлений и праздников потребовали совершенствования процессов постановки. Компьютерный способ «режиссерского моделирования сценографии», выявил необходимость применения новой «технологии творческого поиска» [3]. С применением компьютерного инструментария произошло расширение области влияния режиссера на процессы постановки, в части сценографии, что способствовало созданию «технологии моделирования режиссерской сценографии» в жанре «виртуального макета».

Эта практика применяется в разработке и конструировании сценографической структуры театрализованного представления и праздника.

Благодаря своей универсальности, «виртуальный макет» помогает режиссерам создать художественный образ на основе визуальной целостности пространственной среды. «Режиссерский виртуальный способ постановки» обладает рядом характеристик, необходимых для создания «комбинированной сценографической структуры»: мобильностью, целостностью, вариативностью.

Компьютерное «режиссерское моделирование сценографии» позволяет выявлять художественный образ постановки поэтапно, в связи с творческой задачей, как с начальной стадии создания сценария, так и на основе сформулированных положений «театрального проекта».

Режиссер, знающий и применяющий компьютерные программы, независимо от качества дизайнерской подготовки, может использовать готовые шаблоны виртуальных предметов (выгородки, станки, пандусы, фурки, ширмы и т.д.) из сетевых электронных библиотек, комбинировать жесткие декорации и экраны, с учетом пространственной композиции сценической площадки. Выстраивание «комбинированной сценографической структуры» (материальная, нематериальная, натуральная, световая, аудиовизуальная и т.д.) и ее обновление возможно на любом этапе постановки.

Основой для «виртуального макета» является авторское произведение режиссера (сценарий), драматургическая и сценографическая концепция, темп-ритм отдельных эпизодов, мизансцена. Осмысление целостности «режиссерской сценографической концепции постановки» обеспечивает анализ многовариантных решений «комбинированной сценографической структуры».

Как правило, для финальной визуализации достаточно последовательного чередования изображений. В качестве «анимации» картин «виртуального макета» используется Слайд-шоу. 3 D анимация, необходимость привлечения компьютерного специалиста, появляется в том случае, если «виртуальный макет» нацелен на достижение коммерческих задач.

При оптимизации творческого решения постановки в рамках «театрального проекта», происходит контекстная адаптация наиболее удачного «варианта» «виртуального макета» к требованиям реальной постановки. Для осуществления постановки в современных условиях, режиссеру необходимо освоить стратегии, позволяющие реализовать художественную идею [4].

Для успешной профессиональной деятельности, современным режиссерам необходимо изучать графические программы компьютера и использовать широко доступный инструментарий мультимедиа. «Технология виртуального моделирования сценографической структуры» позволяет объединить процессы придумывания, коррекции и создания целостного художественного решения постановки.

Режиссер, обладающий навыками компьютерного дизайна, защищен от дизайнерского плагиата и посредничества «компьютерного макетчика» [5]. При помощи универсального способа моделирования у режиссера появляется свобода самостоятельного выбора стилистики, эстетики, динамики развития действия, создания «режиссерского художественного языка». «Виртуальный

макет постановки» приобретает качество «визуальной системы художественных координат».

Режиссер может зарегистрировать Авторское свидетельство на «сценографическую концепцию постановки» в установленном порядке. Создание пространственного художественного решения постановки в жанре «виртуального макета» позволяет «динамизировать творческий процесс».

Список использованной литературы:

1. Астафьева Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Научный журнал. Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3(20). С.128 - 133
2. Дворко Н.И. Мультимедиа: творчество, техника, технология // Новое в гуманитарных науках. Вып.17. – СПб.: СПбГУП, 2005. 176 с.
3. Астафьева Т.В. Совершенствование постановочного процесса в современном театре. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научный журнал № 5. Санкт - Петербург, 2009г. С.273 - 279
4. Астафьева Т.В. Технология развития структурного мышления в режиссерском сценографическом проекте // Материалы и методы инновационных исследований. Международной научно - практической конференции 13 июня 2016г. OMEGA SCIENCE. Ч. 1. С.297 - 300
5. Астафьева Т.В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // http://www.terrahumana.ru/arhiv/11_03/11_03_25.pdf (дата обр. 01.07.2016г.)

Г.МЕРҒАЛИЕВА РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУ КЕЗЕҢІ

Омарова Қ.Б. - ҚазҰӨУ «Театр режиссурасы» мамандығының 2 курс магистранты

*Ғылыми жетекші – ҚазҰӨУ «Өнертану» кафедрасының меңгерушісі
доценті, доктор PhD Ескендиров Н.Р.*

Бүгінгі таңда Қазақстанда алпысқа жуық театр жұмыс істеп тұр. Солардың арасында Н.Жантөрин атындағы музыкалық драма театрының орны айрықша. Аталмыш театр 2003 жылдың 21 наурызында шаңырақ көтерген күнінен бастап өз көрермендерін ұлттық құндылықтарымыздың қайнар бұлағымен сусындатып келе жатыр. Сахнаның тылсым құпиясын қызыға ашуға тырысқан, оның ғажайып әлеміне құлаш ұра еруге талпынған Г.Мерғалиева 2000-шы жылдан бері режиссерлік салада айтарлықтай еңбек етіп келе жатыр. 1995-2000 жылдары Алматы қаласындағы Т.Жүргенов атындағы Қазақ өнер академиясында драма режиссеры мамандығы бойынша білім алды. Бұл театрдың қалыптасуына бірден бір жұмыс жасап келе жатқан режиссері Гүлсина Мерғалиева 1976 жылы Ресей Федерациясы, Самара облысы, Большочернеговский ауданы, Кошкин кентінде дүниеге келген. Бүгінгі таңда Н.Жантөрин атындағы музыкалық драма театрының көркемдік

жетекшісі әрі бас режиссеры. Г.Мерғалиева еңбек еткен жылдар ішінде 2000 жылы Қазақстан театрларының VIII фестивалінде «Ең үздік режиссер дебют» фестиваль лауреаты атанды. 2000 жылы Мәдениетті қолдау жылына орай Ақмола облысының мәдениет басқармасының «Жыл режиссері» номинациясымен, 2001 жылы Алматы қаласында өткен фестивалде «Конвейер» қойылымымен гран-при жүлдесін иемденді. 2002 жылы Облыстық музыкалық драма театрында көркемдік жетекші әрі бас режиссер болып жұмыс жасайды. 2003 жылы Орал қаласында өткен Махамбеттің 200 жылдығына арналған XI Республикалық театр фестивалінде «Режиссерлік ізденісі үшін» дипломмен, 2004 жылы қаңтар айында «Тарлан» тәуелсіз сыйлығының лауреаты, 2004 жылы Халықаралық театр күні мерекесіне орай Облыстық мәдениет басқармасының алғыс хаты мен, 2004 жылғы қараша айында Астана қаласында өткен «Шабыт» VII халықаралық фестивалінде гран-при, «38 немесе Қарақұрт» қойылымымен «Ең үздік режиссер» наградасымен марапатталды. 2005 жылы қазан айында Қызылорда қаласында өткен XIII Республикалық театр фестивалінде «38 немесе Қарақұрт» қойылымымен «Жаңа үлгідегі үздік ізденісі» дипломмен, 2006 жылы ақпан айында Қазақстанның іскер әйелдер арасында «Ажар» премиясының лауреаты. 2006 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері» құрметті атағын иеленді. 2008 жылы қараша айында өткен Қазақстан театрларының XVI Республикалық фестивалінің I орынжүлдегері. 2009 жылы Түркі халықтарының IX «Наурыз» театр фестивалінің жеңімпазы. 2011 жылы XIX Республикалық театр фестивалінің «Перзентхана» қойылымымен «Ең үздік режиссер» сыйлығына ие болды. 2012 жылы Орал қаласында өткен XX Республикалық фестивалінің «Ең үздік режиссер» сыйлығымен марапатталды.

Өртүрлі жанрдағы қойылымдарды көрермен көңіліне ұялата білген режиссердің спектакльдері алғашқы кезден –ақ өз ерекшелігімен басқалардан оқшауланып көрінді. Қазақ сахна әлеміне Т.Әліпбаевтің «Томирис», Ә.Кекілбайұлының «Абылай хан» документалдық драмасы, Шекспир «Гамлет» трагедиясы, Ф.Эрвенің «Түлкі бикеш» музыкалық комедиясы, М.Әуезовтың «Қаралы сұлу» әңгімесі және С.Цвейгтің «Амок» новелла желісі бойынша «Зілзала» қойылымы, А.Володиннің «Қос жебе», Т.Нұрмағанбетовтың «Бес бойдаққа бір той» комедиясы, Н.Птушкинаның «Күтпеген махаббат» комедиясы, М.Байджиевтің «Іздедім сені...» психологиялық драмасы М.Задорновтың «Продайте вашего мужа» комедиясы, С.Құдайбергелінің «Перзентхана» драмасы, Н.Сауданбектің «Алихань аманаты» т.б басқа қойылымдарымен халық ықыласына бөлене білді.

Г.Мерғалиева 2012 жылы Ә.Мамбетовтың 80 жылдығына арналып, Орал қаласында өткен XX-шы Республикалық театр фестиваліне М.Әуезовтың «Қаралы сұлу» әңгімесі және С.Цвейгтің «Амок» новелла желісі бойынша «Зілзала» қойылымымен қатысып, «Ең үздің режиссер» номинациясын жеңіп алады.

«Зілзала» - шығармашылық ұжымның импровизациясымен құрылған қойылым. Бұл қойылым - екі заңның қарама-қайшылығы туралы айтады. Ол - Адам Санасының ойлап тапқаны мен табиғат заңдылықтары. Егер Адам мен Табиғат бір-бірімен тығыз байланыста болып, гармония таппаса табиғатта да, адам тағдыры да апатқа ұшырайды. Өртүрлі уақыт кеңістігінде материктер мен континенттерде өмір сүріп жатқан Үш әйелдің тағдыры- Адам мен Табиғат арасындағы үйлесімсіздіктің нақты дәлелі.

Стефан Цвейгтің «Амок» новелласы, М.Әуезовтың «Қаралы сұлу» әңгімесінің және 2011 жылдың 11-наурызында Жапонияда болған зілзаланың (цунами) құрбаны болған кейіпкерлері осы Апаттың еріксіз тұтқындары болады...

2017 жылы М.Задорновтың қайтыс болған сәтінде «Продайте вашего мужа» комедиясы желісіндегі спектаклді қоюға дайындық үстінде болатын. Басты рөлдерде екі құрамдағы актерлер кіріскен, олар Гюль Зиятова, Марина Федоренко, Айым Султанова, Эльмира Керимбаева, Сундет Сарсен және Рамазан Актаев.

А.Володиннің «Қос жебе» сағасын да Г.Мерғалиева көрермендерге ерекше жеткізе білген. Сатқындық пен жауыздық! Адалдықтың аяғынан шалу! Руды басқарып отырған кімдер? Біз қайда бара жатырмыз? Қатыгездіктің тамыры неде? Спектакль осы сауалдарға жауап іздейді.

Н.Гогольдің «Ревизор» комедиясын Г.Мерғалиеваның режиссерлігінің арқасында тағы бір қырынан байқадық десек қателеспейміз.

Г.Мерғалиева режиссуралық еткен М.Байджиевтің «Іздедім сені», Шекспирдің «Гамлет», Н.Птушкинаның «Күтпеген махаббат» қойылымдарын да ерекше атап өтуге болады. М.Байджиевтің «Іздедім сені...» психологиялық драмасы махаббат машақаты туралы оқиға. 22 жастағы бойжеткен Нәзи отбасылы Ескендірмен теңіз жағасында демалып жатқанды. Сол уақытта Нәзи Әзизбен кездейсоқ кездесіп қалады. Бәрі сол күннен басталды. Әзиз Нәзидің өміріне үлкен өзгеріс әкеледі.

«Гамлет» трагедиясы - Шекспирдің трагедиясы, Шекспирдің барлық трагедияларының ішіндегі ең күрделісі. Дүние жүзі әдебиетінде ешбір шығарма мұндай әр алуан пікір туғызған емес. Шекспирдің «Гамлет»

трагедиясы 1601 – 1602 ж жазылған. Оның сюжетін драматург XII ғ. Саксон Грамматиктің көне хроникасынан алған – бұл Амлет деген дат бекзадасының тарихы. Шекспир бұл сюжетті жаңашылдықпен түсініп, образдарына терең әлеуметтік және философиялық мән беріп, мүлдем ерекше шығарма жазды.

Н.Птушкинаның «Күтпеген махаббат» комедиялық мелодрамасы. «Күтпеген махаббат» спектаклі – тоғысқан тағдырларға толы комедиялық мелодрама. Анасы жалғыз қызының тұрмысқа шыққанын қалайды. Ал қызына керегі – қарт шешесінің бақытты болуы. Мекен-жайдан адасып келген жігітті қыздың анасы өзіне күйеу бала қылып алады. Ал, қызының жәй танысы, күйеу баласы мен қызының «қызы», яғни анасының «немересіне» айналады. Осыдан кейін төртеуінің де тағдырын шешетін қызық оқиға басталады.

Бұдан кейін де, Н.Жантөрин атындағы музыкалық драма театрында көркемдік жетекші әрі бас режиссер болып көптеген сүбелі еңбектерді сахнаға шығарып, өзінің кәсіби шеберлігін жан-жақты жетілдіре түсті. Қазақстанның халық әртісі, Қазақстан білім беру ісінің үздігі, театр режиссері, театр педагогы, профессор Маман Байсеркеновтың шеберханасынан тәлім түйген жас режиссер, шығармашылық қызметімен бірге, басқа да әріптес аға-інілерінің еңбектерін іштей бағамдап, оларды үнемі назардан тыс қалдырмайтын. Сондай-ақ, режиссура, актерлік өнер жайында жарық көрген сан алуан кітаптармен, мақалалармен етене танысып, театр өнері төңірегінде ой толғайтын мәдени кездесулерінің ең ортасынан табылатын жас маман әрдайым ізденіс үстінде жүретін.

Оқығаны мен көкірегіне тоқығаны көп, сол оқығандарының арасынан өзіне қажеттерін таңдап, қабылдай білетін, пікірталастарда да қайсыбір режиссерлер секілді үнсіз бас шұлғи бермей өзінің ойларын дәлелдеуге тырысатын. Оның ойлылығы мен көп істі сөзбен емес, іспен тындыратындығы Г.Мерғалиеваны көпшілік қауымға танымал ете түсті.

Н.Жантөрин атындағы музыкалық драма театрының сахнасында ол қойған Н.Мұханов пен С.Назарбектің «Ант», Ә.Кекілбайұлының «Абылай хан», Т.Ульямстың «Трамвай желание» тәрізді еңбектері өз кезінде де, бүгінгі таңда да театр репертуарындағы құнды шығарма болып табылатын көркем туындылар. Режиссер Г.Мерғалиева сахналаған шығармалардың барлығы тегіс сәтті шыққан, көркемдік сапасы жағынан шоқтығы биік қойылымдар деп тамсанудан аулақпыз. Жұмыс, шығармашылық еңбек болған жағдайда, кемшіліктің де бірге жүретіндігі бесенеден белгілі. Бұл ежелден келе жатқан шығармашылық үрдіс. Жақсылық пен жамандықтың,

жетістік пен кемшіліктің, адалдық пен арамдықтың әрқашанда қатар жүретіндігі табиғи заңдылық.

Режиссер сахнаға шығарған қойылымдарға көз жүгіртетін болсақ, жанрлық тұрғыда оның лирикалық дүниелерге көбірек көңіл бөлгені бірден байқалады. Сондықтан да, Г.Мерғалиеваның режиссерлік қызметінің бір саласы – лирикалық спектакльдер деп батыл айта аламыз. Ол қойған Ә.Кекілбай «Махаббат мұнарасы», Е.Аманшаевтың «Үзілген бесік жыры», С.Назарбектің «Ақбөбек» тағы басқа шығармалар сәтті шықты. Бұлардың сахналық шешімдері бірін-бірі толықтырып, қазақ сахнасында лирикалық спектакльдерінің қанат жайуына тетік болды. Ол әр драматургтің өзіндік көркемдік сырын ашумен қатар біздің замандастарымыздың типтік мінезін жасауды мақсат етті. Қай қойылымын алсақ та, бәрінде іштей көркемдік байланыс бар. Жанр болмысына тән түрлі театрлық бояулар таба алады. Орындаушылардың сахнада жасайтын іс-әрекеттері мен мақсат-мұраттарын айқын белгілеп көздеген ойын жүзеге асырады. Ол мизансценалардың барынша бейнелі және анық болуына, тұтас қойылымның өзіндік түріне, суреттеу тәсілдерінің өткірлігіне көп мән береді. Осы бағыттағы Г.Мерғалиеваның мықты құралы оның режиссерлік қиял жүйріктігі мен тапқырлығы, суреткерге тән байқағыштығы болып табылады.

ҚР еңбек сіңірген қайраткері, жазушы-драматург Роза Мұқанованың «Сарра» атты драмасын арнайы сахналау үшін Қаллеки театрына режиссер-Гүлсина Мерғалиева шақырылды. Сарра спектаклі туралы авторы Роза Мұқанова былай дейді: Сарра тазалықты іздейді, ізгілік жолында құрбан болады. Иә, бойындағы әйелге тән пендешілігімен өмір бақи күреседі, соның азабын тартады, қасіретін шегеді. Бірақ Ибраһим пайғамбарды (ғ.с.) сүйеді, Аллаға қалай құлшылық етсе, еріне дәл солай құлшылық етеді. Ұрпақсыз өтіп бара жатқан Ибраһим пайғамбарға (ғ.с.) Ажарды ұсынады, пайғамбар ұрпағын жалғастыруды әйел қызғанышынан, пендешіліктен жоғары қояды. «Соқырдан – көрмес, сараңнан – бермес, пайғамбардан –пайғамбар туады» деп, Ибраһим пайғамбарды (ғ.с.) ұрпақ сүюге өзі көндіреді.

Г.Мерғалиеваның қойылымдарының көпшілігінде, сахналық кейіпкерлердің залда отырған көрермендермен тығыз байланыста болуы – оның режиссерлік қырының тағы бір ерекшелігі. Сахнадан жұртшылық тамашалап отырған, тақырып төңірегінде әртүрлі сауалдар қойылып, көрермендер арасынан сол сәтте сұраққа лайықты жауаптар қарастырылып жатады. Осындай пікір-таласқа құрылған спектакльдердің көрермендер тарапынан шынайы қолдауға ие болғандары да бар.

Г.Мерғалиева қазақ театр өнеріне өзгеше бір пішіндік ізденістермен келген жаңашыл режиссер. Бұлай дейтін себебіміз, оның спектакльдеріндегі бүгінгі өмірдің ащы шындықтары, жастар өмірі, сондай-ақ, классикалық шығармаларды қазіргі қоғамға сай түрлендіре жеткізу үрдісі әркез басым жатады. Режиссер бүгінгі көрермендер талғамына сай, олардың жүрегіне жақын тақырыптарды іздеуге талпынады. Заманауи тақырыптарды ала отырып, адамдардың басынан өтіп жатқан өзекті мәселелерді сахналауды мұрат тұтады. Сондықтан болар, Г.Мерғалиева сахналаған қойылымдардың ғұмыры ұзақ болып, сахнадан көп уақыт бойына түспей келе жатыр.

Пайдаланған әдебиет тізімі:

- 1 Құндақбайұлы Б. Алматы: ЖШС «Жедел басу баспаханасы», 2010,
- 2 Сығай Ә. Ой төрінде театр. – Алматы: Парасат, 2004.
- 3 Сығай Ә. Актер әлемі. – Алматы: Ан-Арыс, 2008.
- 4 Чехов М. Об актерском игре. – М.: Искусство, 1986.
- 5 Құндақбаев Б. Заман және театр өнері. Алматы: Өнер, 2001.
- 6 Байсеркенов М. Сахна және актер. – Алматы: Ана тілі, 1993.

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР, КАК ФАКТОР СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЕТЕЙ

Мукаева Настя - магистрантка специальности «Музыкальное образование» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат педагогических наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование» КазНУИ, профессор Хусаинова Г.А.

В настоящее время в системе образования происходят значительные реорганизационные процессы, находящиеся под влиянием социальных факторов. Равные права на получение образования, социализацию и полноценную жизнь стали условиями одного из важнейших направлений современного образования, называемого инклюзивным.

Инклюзивное образование (лат. «include» —закключаю, включаю) – форма обучения, обеспечивающая равный доступ к образованию каждому человеку, независимо от интеллектуальных, физических, эмоциональных, социальных возможностей [1].

Существует восемь основных положений инклюзивного образования:

- человеческая ценность не зависит от его умственных и физических способностей, дарований и достижений;
- каждый человек способен чувствовать и мыслить;
- каждый человек имеет право на социальное равное общение и на то, чтобы быть принятым в обществе;
- каждый человек нуждается в обществе;
- эффективное образование может осуществляться только на основе реальных взаимоотношений;

- каждый нуждается в обществе, общении и дружбе сверстников;
- для любого учащегося достижение прогресса и результатов скорее может быть в том, что он может делать, чем в том, что не может;
- разнообразие деятельности усиливает все стороны и аспекты жизни любого человека [2].

Изучение, разработка и внедрение инклюзивного образования за рубежом получили начало в 1970-х годах XX века. В 1994 году под эгидой ЮНЕСКО была проведена международная конференция в целях содействия формирования возможностей равного доступа к образованию всех людей [3].

За это время инклюзивное образование получило широкое развитие. Была укреплена нормативно-правовая база, разработаны учебно-методические комплексы, обеспечены экономическая и технологическая базы, что способствовало реализации проектов инклюзивной деятельности за рубежом.

В США и странах Европы сформировались четыре основных направления работы с детьми с ограниченными возможностями здоровья:

- Widening participation (англ. «расширение участия») – т.е. расширение доступа к образованию детей с ограниченными возможностями здоровья, представителей этнических меньшинств и социально-уязвимых слоев общества. Реализуется путем соглашений и финансового стимулирования учреждений, принимающих участие в подобных проектах;

- Mainstreaming (англ. «актуализация») – подразумевает непосредственное взаимодействие детей с ограниченными возможностями здоровья и детей не имеющих нарушений в развитии. Данное направление преимущественно осуществляется в рамках досуговой деятельности;

- Integration (англ. «интеграция») – осуществляет включение в образовательный процесс всех детей с учетом их психологических и физических особенностей;

- Inclusion (англ. «включение») – направление, исключаящее любую дискриминацию. Является видом образовательной деятельности, когда дети с ограниченными возможностями здоровья могут обучаться наравне со своими сверстниками, не имеющими нарушений в психо-физическом развитии [4].

В условиях настоящего времени, методика инклюзивного образования является наиболее эффективной и социально востребованной. Особое значение в развитии казахстанского образования также обретают инклюзивные тенденции.

На сегодняшний день в Казахстане существует нормативно-правовая база, защищающая права детей с ограниченными возможностями здоровья и обеспечивающая им условия равного социального положения. Включение инклюзивных элементов в существующие образовательные программы также обусловлено одной из основных целей Государственной программы развития Республики Казахстан на 2011-2020 годы [5]. Особое внимание в данной программе уделяется обновлению содержания образования, воспитания и обучения детей с ограниченными возможностями здоровья.

В рамках нашего магистерского исследования изучаются существующие способы реабилитации, коррекции и обучения детей с ограниченными возможностями здоровья в условиях подготовки будущего музыканта-педагога. Одним из таких методов является арт-терапия (англ. «art» - искусство) или терапия искусством. Подобная терапия включает в себя несколько направлений: музыкальная терапия, художественная терапия (изобразительное искусство и скульптура), драматерапия (сценическое искусство-театр) и танцевально-двигательная терапия.

В нашей статье мы рассмотрели особенности развития популярного театрального направления в Казахстане - инклюзивного театра, который представляет собой сценическое искусство, помогающее задействовать детей с различными психо-физическими нарушениями в данном виде искусства.

Подобная форма театральной деятельности имеет бинарную значимость. С одной стороны, вовлечение в процесс игры в театре оказывает мощный воспитательно-эмоциональный эффект на развитие детей с ограниченными возможностями здоровья при котором происходит улучшение показателей их психо-физического здоровья значительно. В том числе, специалистами получены положительные сдвиги их моторно-двигательных, коммуникативных и когнитивных навыков. С другой стороны, подобная форма диалога со зрителем становится мощным воздействием на социум. Инклюзивный театр создает условия для формирования толерантного, осознанного отношения со стороны общества к детям с ограниченными возможностями здоровья. [6]

Первые шаги к открытию инклюзивного театра в Казахстане были сделаны в 2012 году, тогда в Астане был запущен проект «Театр глухих». Позже в городе Атырау был открыт театральный кружок на базе интерната детей с ДЦП. Оба проекта представили несколько спектаклей в качестве результата своей работы. Они просуществовали недолго, однако положили начало развитию инклюзивного образования с помощью театрального искусства.

В сентябре 2013 года в Астане на базе школы №65 при поддержке посольства Финляндии была открыта инклюзивная студия. Через семь месяцев в Государственном академическом казахском музыкально-драматическом театре им К.Куанышбаева был представлен спектакль «Мэри Поппинс» с участием детей, имеющих нарушение слуха. [7]

В 2013 году при поддержке Управления культуры города Алматы впервые был проведен театральный фестиваль «Откровение». В 2016 году при поддержке фонда фестиваль впервые вышел на международную площадку, тем самым расширив границы для различных видов театрального искусства. Именно этот фестиваль стал еще одним мощным толчком для развития «особого театра». На базе этого фестиваля в Алматы возник инклюзивный театр «Действие буквально». В данном проекте принимают участие как профессиональные актеры, режиссеры, музыканты, художники, так и особенные артисты, имеющие синдром Дауна и расстройство аутистического

спектра. Основная цель данного театра не в том, чтобы привести особенных участников к условной «нормальности», а в том, чтобы создать такие условия, в которых все участники театрализованного процесса будут равны [8].

Каждое представление данного проекта основано на импровизационных тренинговых упражнениях по развитию актерских навыков среди детей. При этом, можно отметить особую популярность упражнения «Я разрешаю на себя смотреть». Ребенок-актер должен выйти на сцену, принять удобное для себя положение и оставаться в нем, долгое время находясь под пристальным вниманием зрителя. Оно направлено на укрепление стрессоустойчивости и преодоление сценического волнения у детей с ограниченными возможностями здоровья.

Театр имея специфическое название «Действие буквально», является первым проектом в Казахстане, где люди с ограниченными возможностями здоровья официально трудоустроены и получают возможность зарабатывать, участвуя в творческой театральной деятельности наравне с другими участниками театра [9]. Также наравне с театром «Действие буквально» в городе Нур-Султан успешно функционирует инклюзивный театр «КИТ» («Кәсіп инклюзив тәуелсіздік») (Профессиональная инклюзивная свобода). Данный проект является результатом работы волонтерского движения столицы, он возник как результат решения противоречия между стабильно увеличивающейся статистикой рождаемости детей с ограниченными возможностями здоровья и неготовностью социума к принятию необходимости их социализации [10].

В ходе исследований было выяснено, что претворяемые задачи инклюзивного театра способствуют преодолению таких проблемных аспектов как:

- создание эффекта двухсторонней инклюзии, т.е. выполнение функции развития детей с ограниченными возможностями и формирование условий толерантного отношения социума к особенным детям;
- предоставление детям условий и возможностей для раскрытия их интеллектуального и творческого потенциала;
- вовлечение детей в деятельность с различными видами искусства с целью расширения их кругозора и более эффективного разностороннего развития;
- развитие как сильных, так и слабых сторон детей при помощи использования театральных навыков;
- формирование социальной адаптации путем воспитания навыка эстрадного выступления [11].

Безусловно, каждый отдельный вид арттерапии несет в себе определенную пользу, однако исходя из имеющегося опыта, можно сделать вывод, что оно является частью целого инклюзивного образовательного явления.

Изучая, в том числе, различные методики воспитания всеми видами искусства, мы акцентируем возможности инклюзивного театра как фактора социализации детей с ограниченными возможностями здоровья через:

- реализацию творческого и интеллектуального потенциала детей с ограниченными возможностями здоровья;

- развитие «импрессинга», когда дети воспринимают новый материал легче и эффективнее;

- участие в театральной деятельности, которая благотворно сказывается на эмоциональном, психо-физическом и моторно-двигательном развитии детей. Современное образование должно обеспечивать максимально эффективные и комфортные условия развития, обучения и адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья. В свою очередь данные условия должны быть достаточно гибкими для работы с каждым ребенком с учетом его особенностей, чему посвящены на сегодня многочисленные исследования.

Список использованной литературы:

1. Государственный общеобязательный стандарт дошкольного воспитания и обучения Республики Казахстан/Утвержден постановлением Правительства Республики Казахстан от 23 августа 2012 года № 1080/1. Общие положения, п.3

2. Лихачева В.Б. «Инклюзивное образование: современное состояние, проблемы и перспективы» //urok.1sept.ru/статьи/657801/

3. Саламанская декларация и рамки действий по образованию лиц с особыми потребностями/Всемирная конференция по образованию лиц с особыми потребностями: доступ и качество/г.Саламанка, Испания, 7-10 июня 1994г/ЮНЕСКО, 1994г.

4. Курмышева Л.К «Инклюзивное образование: зарубежный опыт» // Сибирский педагогический журнал. – 2012. - №9. – 221с.

5. «О проекте Указа Президента Республики Казахстан "Об утверждении Государственной программы развития образования Республики Казахстан на 2011 - 2020 годы"/Постановление Правительства Республики Казахстан от 22 сентября 2010 года № 971/ г.Астана, 2010 - 38 с.

6. Рубцова О.В, Сидоров А.В. « «Особый театр» как средство социальной инклюзии: зарубежный и отечественный опыт» // Культурно-историческая психология. - 2017. - Т.13. - № 1. – 74с.

7. Тарасов С. Блог о культуре // <https://kstnews.kz/blogs/item-44295>

8. Электронный журнал Esquire «Откровение» // esquire.kz/otkrovenie/

9. Электронный журнал Esquire «Театр вовлеченных» // esquire.kz/inclusivniy-teatr-deistviye-bukvalno-almaty/

10. Абендова Г. «Радио Азаттык» // <https://rus.azattyq.org/a/kaakhstan-astana-detskiy-inklyuzivnyy-teatr/29322015.html>

11. Ярош Е.А., Короткова Т.А. «Учебный инклюзивный театр как средство активизации компенсаторных механизмов у детей с тяжелыми нарушениями речи» // Специальное образование. – 2018. – №2. – 117с.

СЕКЦИЯ 2 ТЕАТР, СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ, СЦЕНОГРАФИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

АКТУАЛИЗАЦИЯ «HAUTE COUTURE» В СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМАХ

Кемельбаева Асель – магистрантка 2 курса специализации «Сценография костюма театра кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ.

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Мухтарова Г.С.

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

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

Например, костюмы для нового тура Мадонны разработал Готье, а над нарядами Бейонсе трудились около 20 портных под руководством дизайнеров из Ralph & Russo. Кстати, в ателье Зульхайра Мурада над костюмами Лопес работало не меньше людей. «Это был необычный для меня опыт, – вспоминает модельер. – Я хотел создать такие костюмы, которые всех бы удивили. Чтобы люди ахнули, едва Дженнифер вышла на сцену». И Мураду это удалось! Например, комбинезон украшают 2000 кристаллов, пришитых вручную. Над синим кейпом, украшенным 10 000 перьев, портнихи трудились около 500 часов. Видимо, именно перья и кристаллы отняли львиную долю времени (над костюмами работали целый месяц). А в феврале 2010 года, в рамках The Monster Ball Tour, для исполнения песни «So Happy I Could Die» Леди Гага вышла на сцену в наряде так называемом живом платье Hussein Chalayan x Haus of GaGa (рис.1). В начале выступления платье закрывало лицо Гаги, а затем части комплекта начали разъезжаться (дистанционное управление). К наряду крепился объемный головной убор и конструкция в виде крыльев стрекозы. Платье было выполнено из нержавеющей стали, нейлона и пластика. Для его изготовления потребовалось 6 недель. Гага в нем была похожа на нечто среднее между снежинкой и Снежной королевой. Платье «шевелилось» и повергало поклонников звезды в священный трепет. Только ленивый остался

в стороне от шума, сопровождающего каждый сценический выход «королевы монстров».

Хуссейн Чалаян (**Hussein Chalayan**) не перестает удивлять своими инновационными работами. Он пытается уйти от привычного подхода к изготовлению одежды, используя **современные технологии**. Правда не для повышения комфорта, а для достижения футуристических визуальных эффектов. И пока конкурентов на этом рынке нет. Возможно потому, что выглядит такая одежда непривычно.

Чалаян рассматривает моду, как поле для исследования и распространения «**вау-эффекта**». Его концепции раскрывают публике рты. Только он рассматривает одежду не как функциональный элемент гардероба и способ заработка денег. Его подход – философский – отражение последних идей в архитектуре, эргономике, антропологии в том, что носят его клиенты.



Рисунок 1. Леди Гага в «живом платье»

Лазерные платья

Творческие интересы Хуссейна Чалаяна лежат в будущем. И он демонстрирует их с каждой новой коллекцией.

В стремлении приблизить его, дизайнер не просто использует футуристические формы или инновационные материалы – Чалаян стремится объединить новейшие технические достижения и модные тенденции.

Результат впечатляет – платья транслирующие видео всей своей поверхностью, одежда на микрочипах, по одному нажатию кнопки меняющая свой фасон, головные уборы с «исчезающими» полями.

Новая коллекция в этом плане не разочаровывает. На этот раз дизайнер решил изменить сам формат презентации – вместо стандартного

дефиле spring-summer 08 была представлена видеоработа. Режиссура Hussein Chalayan & Nick Knight, музыка – Antony Hegarty (Antony & The Johnsons).

Коллекция READINGS исследует тему стремления человека к созданию «звезд» и «идолов», проводя параллели между поклонением богам и героям в разное время и в различных культурах, с адекватными по значению для современного человека идеализацией и возведением в ранг «икон» селебритиз.

Несмотря на всю сложность и экспериментальный характер, техника для Чалаяна является в первую очередь новым средством выражения собственных идей. Так, кульминацией видео презентации стали лазерные платья. То, что на первый взгляд в них кажется чем-то вроде металлических пайеток, в темноте испускает потоки лазерных лучей, символизируя тем самым энергетику и притяжение «звезд». Инфракрасные лучи здесь – визуальная метафора связи «иконны» с ее почитателями, ореол недоступности.

Коллекция «One Hundred and Eleven» (весна-лето 2007). Дистанционно управляемые платья, которые, словно по мановению волшебной палочки, то дают усадку, то удлиняются, то укорачиваются, то выворачиваются наизнанку прямо на манекенщице. Перформанс просто ослепительный, высокие технологии и поэзия сливаются воедино. Чалаяну снова удалось раздвинуть границы инноваций. (рис.2)



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

Коллекция «Airborne» (осень-зима 2007). Более 15 600 светодиодов, меняющиеся изображения на тканях, отделанных кристаллами, одежда high-tech... Хусейн Чалаян становится мэтром новых технологий в текстиле. Художник исследует тему сопротивления природе и гармонии с ней. (рис. 3)



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

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

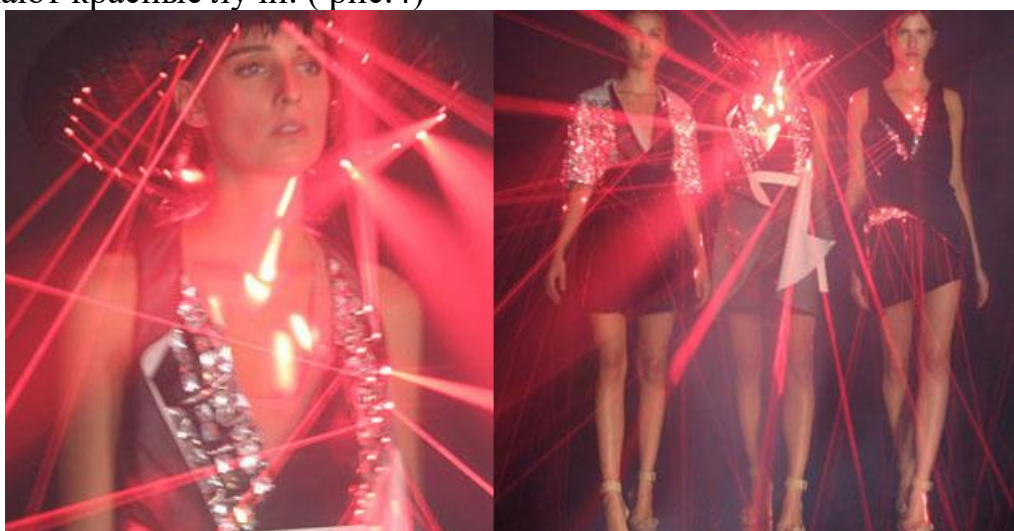


Рисунок 4. Коллекция «Readings» (весна-лето 2008).

Дизайн как динамичный фактор развития экономики, отражающий и вбирающий в себя все инновации, порой определяющий ее стратегию, направлен на перспективное развитие новых технологий, методов, приемов, стилей, концептуальных направлений в дизайне костюма. Большинство дизайнеров уделяют большое значение использованию инновационных технологий в своих проектах, с особой выразительностью это прослеживается в дизайне одежды. Постоянное развитие инновационных технологий побуждает дизайнеров создавать инновационные формы, применять новые методы при моделировании и проектировании коллекций, своевременно создавать новую продукцию, пользующуюся наибольшим спросом. Инновационные методы моделирования и проектирования, нетрадиционные материалы: оптоволокно, силикон, полимеры, – и в целом удивительная фантазия дизайнеров предоставляют неограниченные стилистические

возможности для широкой деятельности, вследствие чего активно используются ведущими дизайнерами: Хуссейн Чалаян, Сьюзан Лии, Мари Катранзой, Ирис Ван Херпен и т.д.

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

Актуализация Haute Couture необходима как лаборатория поиска новых идей в проектировании костюма

Список использованной литературы:

1. Мелая Т.Г. Инновационные технологии в современном дизайне костюма// Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2-18. – С. 3935-3939; URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=37883> (дата обращения: 10.03.2019).
2. URL: <http://www.woman.ru/fashion/celebrities/article/81125/> © Woman.ru
3. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/06/odet-artista-stsenicheskie-kostyumu-ot-imenityh-dizajnerov/>

ОТЛИЧИЕ СЦЕНОГРАФИИ КОСТЮМА ОТ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ

Омар Сабина – студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ», специальности «Сценография» КазНУИ
Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

Художник по костюмам отвечает за создание костюмов для театра, кино или телевидения. Его задачей является создание визуального образа всех персонажей и руководство костюмерами. Созданный художником по костюмам образ должен соответствовать видению персонажа режиссёром и при этом костюм должен быть аутентичен для характера персонажа и его персонажа и эпохи, производство костюма должно укладываться в выделенные продюсером бюджет и сроки. Художник по костюмам входит в творческую группу фильма или спектакля, которую возглавляет художник-постановщик (сценограф). Все костюмы работают на общее художественное решение фильма или спектакля, поэтому работа над проектом начинается с чтения сценария (пьесы) и разработки каждого образа. Костюм героя, как известно, выражает его принадлежность к какой-то профессии, слою общества, выдаёт его возраст, раскрывает индивидуальность. И придумывание костюма – это часть создания образа. Художник по костюмам взаимодействует с режиссёром, художником-постановщиком, гримёром. И,

конечно же, с актёрами, каждому из которых костюм должен помочь перевоплотиться в героя произведения.

Виды деятельности художника по костюмам

Как правило, профессиональные художники по костюмам делятся на три основных типа: фрилансеры, штатники и академики.

- Фрилансеров нанимают для работы над конкретной театральной, танцевальной или оперной постановкой. Они могут быть привязаны к театру, в котором работают, а могут быть просто наемными свободными художниками. Оплата их труда может производиться тремя различными способами: предоплатой, на момент завершения работ или по открытии спектакля. Художники-фрилансеры не обязаны ограничивать себя только одной постановкой и могут работать в нескольких местах сразу.

- Штатники нанимаются определенным театром для серии постановок. Контракт может охватывать как краткий сезонный период, так и годы сотрудничества. Также, в некоторых случаях, при наличии этого пункта в контракте, штатным художникам по костюмам не допускается брать работу на стороне. В отличие от фрилансеров, штатники всегда должны быть на месте и быть доступными для труппы.

- Академики, как правило, ведут учебные профессиональные курсы. Обычно они выполняют роль, прежде всего, инструктора, но могут также состоять в штате какого-нибудь театра, работая по специальности. Кроме того, они часто работают фрилансерами, насколько им позволяет расписание. Если раньше инструкторами становились опытные профессионалы возможно и без специального образования, сейчас на эту должность берут в основном лишь дипломированных специалистов.

Этапы работы художника по костюмам в кино

В кинопроцессе художник по костюмам стоит во главе так называемого «costume department» и стоит в ответе за бюджет, создание концепции персонажей, а нередко, заказ материалов и даже пошив изделий, под его началом работают ассистент художника по костюмам и костюмеры. Традиционно, порядок работы над проектом художника по костюмам выглядит следующим образом: *Ознакомление со сценарием*: выстраивание образов героев в голове художника, *Разговор с продюсером*: фактически, обсуждение бюджетов и сроков, какие требуются материалы, сколько времени понадобится на пошивку и т.д. Далее *координация с режиссёром и художником-постановщиком*: более тщательная проработка персонажей и их внешнего облика. *Первые актерские пробы*: происходит подбор костюмов из тех, что уже есть на киноскладе и которые максимально близки к финальному видению персонажа художника, так начинает формироваться тот образ, который в итоге будет на экране. *Разработка референсов и эскизов для фильма*: на данном этапе выбирается основа для внешнего вида персонажей в форме рисунков художника или фотографий (например, соответствующей эпохи). Всё это, вплоть до оттенков, фактуры и рисунка тканей должно отражать характер будущего персонажа. В качестве референсов же могут

служить даже музыкальные произведения и объекты живой/неживой природы. *Закупка материалов и тканей:* Учитывая, что нужные материалы бывает не так легко найти, часто необходимые вещи заказываются из-за рубежа, художник должен быть уверен, что всё будет соответствовать его замыслу и работать в купе со светом и цветокоррекцией. Иными словами, выглядеть должным образом уже на экране. *Пошив изделий:* хотя для второстепенных актеров и массовки костюмы берутся из подбора, зачастую их приходится изготавливать в специальных мастерских. Таким образом, чтобы соблюдалась «правда жизни» и «правда искусства». Костюмы нередко приходится искусственно состаривать и подгонять по размеру, чтобы сюжетно они смотрелись органично. *Примерка готовых костюмов:* Художник встречается с актерами, желательно в присутствии режиссёра-постановщика и окончательно формирует образы героев. Разрабатываются нужные позы в соответствии с манерами и фактурами конкретных артистов. Случаются форс-мажоры, когда в последний момент происходит замена актеров и костюм надо заново подшивать или переделывать с нуля. *Съемочный процесс и логистика изделий:* Художникам следует присутствовать на съемках, дабы убедиться в том, что костюмы правильно сидят на актерах, а также в том, чтобы последние держались и вели себя соответственно образу и социальному положению героя, это касается этикета обращения с одеждой, сообразно эпохе. *Пост-продакшн:* Судьба костюмов для кино по завершении съемок, особенно в российской действительности, очень неоднозначна. Часто они попадают в подбор для будущих лент, иногда уничтожаются или попадают в руки продюсеров. Отдельные вещи остаются у художников по костюмам, в мастерских-примерочных и попадают на специальные тематические выставки.

Отличие сценографии костюма от дизайна одежды. Многие сейчас в наше время путают профессию художника по костюмам от дизайнеров и стилистов. Думаю, нету четкого понимания и мало информации художника по костюмам. Я хочу рассказать свой систематизированный опыт и теоретические знания в этой профессии художника по костюмам.

Задача художника по костюмам создать художественный образ на актера, согласно сценарию и максимально эффективный и приближенный образ к задумке режиссера, который мы видим не экране и в котором играет актер. Бывает, такие истории, где актер может выйти на сцену в простых черных штанах и сыграть свою роль на все сто. Но, к сожалению, это работает только в рамках театра, в кино это по-другому. Кино, оно реконструирует жизнь, грубо говоря, написанное сценаристом, переработанную режиссером и снятую оператором. Поэтому одних штанов и одной актерской игры будет недостаточно.

Задача стилиста – это показать одежду, причем так что бы хотелось ее купить. Потому что основная сфера работы стилиста – это работа в индустрии, индустрия моды, рекламы и фото. Если у художника по костюмам направленность более эстетическая в целом, а у стилиста более коммерческое. Можно заметить некоторых стилистов, которые в городе работают над

имиджами ресторанов и кафе, и их задача сделать это настолько стильно, захватывающе для их целевой аудитории. Они во многом используют стилизацию какой-то фотографии, разрабатывают посты, контент для социальных сетей кафе и ресторанов или для сайтов бренда одежды. Например, возьмем одну знакомую, которая работает в Beefree. Очень известный бренд, производится в России. Очень много молодых дизайнеров, которые выпускают коллекции в Beefree. Это серия костюмов, брюк, кардиганов и т.д. И там меньше художественного составляющего, потому что вы не рассказываете историю своего героя, историю своего покупателя. Вы рассказываете покупателю какую-то историю, которую он захотел бы купить. В кино это все работает по-другому, это задача с историей.

Список использованной литературы:

1. <http://newsvideo.su/education/video/86971> Сайт с интервью с Марией Дариной
2. Книга «Сценография» 113-126 стр
3. Amlab.me

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. СПОСОБЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.

Покидько Софья – студентка 4 курса специализации «Театральная техника и оформление спектакля» специальности «Сценография» КазНУИ
Научный руководитель – магистр искусствоведения, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Омарова Ж. Н.

Театр – это одна из древних форм пространственно-временного вида искусства. Изначально театральное представление было частью религиозного обряда, посвященному греческому богу Дионису. Позднее в Древнем Риме был построен первый театр, функция которого заключалась в проведении массовых зрелищ. В наше время театральное искусство носит элитарный характер, основная задача которого повышение культурного уровня общества.

Театр являет собой многогранную структуру, успех которой зависит от слаженной работы нескольких департаментов. Одним из таких департаментов является костюмерно-пошивочный. Во главе костюмерного цеха стоит художник по костюму, который является создателем всех идей, а позже и эскизов к той или иной постановке.

Перед современным театром стоит ряд задач, успешное решение которых также зависит от театрального костюма. В век современных технологий достаточно сложно сохранить заинтересованность общества к театральному искусству, используя только классические приемы в сценографии, сценическом костюме и многом другом. В связи с этим, работникам театральной сферы приходится модифицировать привычное представление о классическом театре, демонстрируя сложные симбиозы на сцене. Одно из успешных внедрений является видеопроекция, которая

осуществляется не только как декорация, но и дополняющий элемент для некоторых костюмов, через проекцию изображения на одежду.

Предлагаю рассмотреть некоторые моменты становления текстильной промышленности, чтобы понимать откуда берет начало технологический прогресс в создании тканей, а в последствии и костюмов. С самого начала промышленной революции производственная технология выработки текстильных материалов оказывала существенное влияние на методы проектирования и технологию изготовления изделий швейной промышленности. Начиная с пятидесятых годов прошлого века, когда текстиль стал полноправной частью моды, изменяясь из года в год не только по эстетическим свойствам, таким как цвет и фактура, но и по конструкторско-технологическим характеристикам, эта взаимосвязь стала еще заметнее. С этого момента влияние науки и техники на текстильную промышленность вынуждает конструкторов и технологов разрабатывать новые методы создания и обработки деталей кроя, а дизайнеров - искать иные приемы работы с материалом, каждый раз доказывая, что без влияния человека, без творческой переработки самый высокотехнологичный материал - лишь сырье, пусть и очень качественное[1].

На стыке науки и моды в наши дни образуется феномен, называемый *tech-couture* или «техномода». В стремлении удержать внимание потребителей модный бизнес интегрирует в себя новые технологии, материалы, формы, фасоны и фактуры. Древесина, пластик, полиэтилен, металл, бумага, электронные микросхемы - материалы, на первый взгляд кажущиеся совершенно неприменимыми к миру моды, уже давно и прочно укоренились в нем. Ярким примером этого может служить использование в производстве одежды и аксессуаров целого ряда новых нетрадиционных для костюма технологий [1]. Так, например, LED технологии, суть которых заключается в применении светодиодов, обеспечивают возможность придать материалу различные декоративные эффекты. (Рис. 1) Появление «трехмерных» материалов, таких как бесшовный трикотаж, термопластичный полиэстер, «аэрозольная» ткань, 3D-печать моделей одежды и аксессуаров позволяет воплотить в жизнь самые смелые, даже футуристичные идеи дизайнера. Компании, создающие передовые технологии в области электроники (например, Intel), часто спонсируют молодых талантливых дизайнеров, считая появление на мировых подиумах одежды, отражающей видение технологичного будущего, наилучшей рекламой.

Таким образом одной из передовых разработок 3D-моделирования считается система 3D ПАРАМЕТРИКА — инновационное направление в области проектирования одежды на трехмерных виртуальных фигурах людей и манекенах. Это абсолютно новые возможности для построения качественной одежды без подгонки, примерки или изготовления образца. Программа предусматривает бесконтактное 3D-сканирование человека для модернизации процессов швейного производства. Подобные инновационные разработки позволяют строить одежду в трехмерном пространстве, полностью

контролируя внешний вид виртуального изделия, посадку, степень облегания модели и форму линий. Передовые нанотехнологии включают в себя сложные подходы и интеллектуальные алгоритмы, которые, благодаря методам трехмерного сканирования и моделирования, дают возможность визуализировать и воплотить в жизнь замысловатые дизайнерские идеи. [2]



Рисунок 1

Параллельно с разработкой инновационных материалов создаются новые малооперационные и малоотходные технологии формования и обработки деталей кроя из традиционных материалов, таких как кожа, мех, войлок. Цель данных разработок, с одной стороны - поиск таких способов соединения деталей из данных материалов, при которых минимально повреждается их поверхность, а, с другой стороны, упрощение процесса изготовления готовых изделий путем сокращения трудоемкости технологической обработки либо исключения некоторых производственных стадий.

Мода и искусство сегодня тесно взаимодействуют с современными технологиями и наукой. Сейчас человечество находится на пороге невероятного ускорения технического прогресса, которое одновременно оказывает влияние на изменения в обществе, морали и самого человека. Высокие технологии проникают в разные сферы нашей жизни, в том числе в моду. Уже существует «умная» одежда, способная реагировать на изменения, происходящие в организме человека, например, на повышение температуры. Молодой лондонский дизайнер Лорен Боукер занимается разработкой сенсорных тканей, которые угадывают настроение человека и в зависимости от этого меняют свой цвет: скажем, синий означает любопытство, желтый — счастье, красный — волнение. Также одежда может реагировать на внешний фактор. Все это можно использовать при создании театрального костюма. То, что еще вчера казалось фантастикой, сегодня уже реальность [3].

Во многих современных театрах работа над сценическими образами идет в формате лаборатории, так как проходит множество экспериментов с материалами. Сейчас для создания костюмов используют самые разные материалы, которые в итоге преображаются в руках мастеров. Чтобы внести новые оттенки в образ, в костюме могут использоваться потайные магниты, что позволяет актеру модифицировать костюм прямо на сцене. Также в костюмы могут вшиваться светодиоды. (Рис. 2)



Рисунок 2

Эксперименты с высокими технологиями активно идут не только в театре, но и в моде. Дизайнер Айрис ван Херпен работает с 3D-моделированием, т.е. практически печатает одежду на 3D-принтере. (Рис. 3) Человечество изобрело покров для своего тела – одежду и покров для своего пространства – архитектуру. Айрис ван Херпен сотрудничает с архитекторами, чтобы создавать «домики для тела». Ее работы, безусловно, относятся к высокой моде. Также они представлены в ведущих музеях мира, например, в музее «Метрополитен» в Нью-Йорке [2].

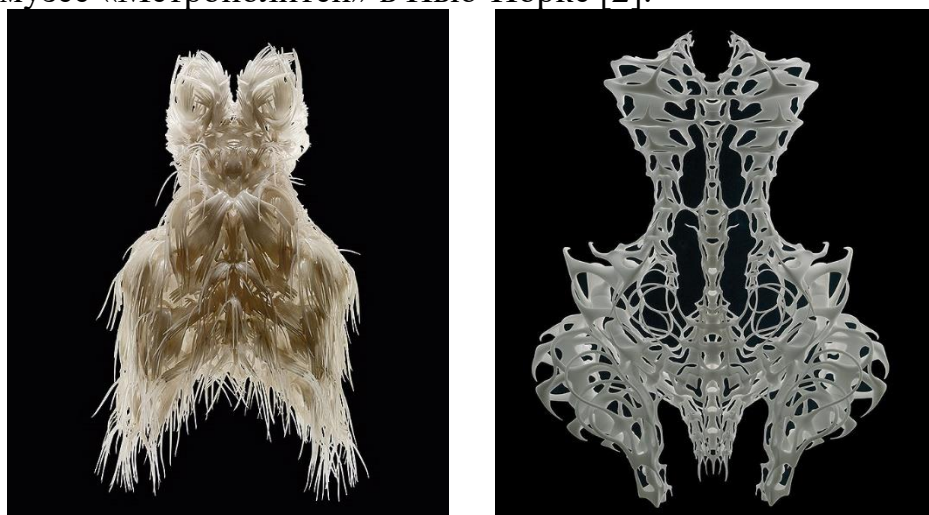


Рисунок 3

Большинство специалистов отмечают стремительные изменения в технологиях, мировоззрении, образе жизни, искусстве, окружающей обстановке, одежде, самих людях. Век прошлый ознаменовался бурным, если не сказать уникальным, развитием технической мысли. Пытаясь сделать свою жизнь более комфортной, человек подчас меняет не только представление окружающих о том или ином предмете, революционно модифицируя его, но и саму окружающую действительность. Так же обращение многих дизайнеров мира к использованию различных источников света в проектировании одежды — не случайно. Этот интерес вызван как функциональными требованиями, так и соображениями эмоционально-эстетического характера. Все эти аспекты отображены в современном видении театрального костюма художника — постановщика.

Исходя из исследованного материала можно сделать вывод, что новые технологии в изготовлении костюма с каждым годом имеют все неожиданней точки взаимодействия в различных сферах жизни человека. Одна из таких сфер – это искусство, а именно театр. Тем самым можно утверждать, что театр активно откликается на вопросы, важные для современного общества, здесь не прекращается поиск новых решений, в том числе связанных с визуализацией режиссерской задумки всеми возможными способами.

Список использованной литературы:

1. Жогова М.В., Шеромова И.А. Синтез технологий и традиций в современной индустрии моды на примере использования войлоковаления в дизайне одежды // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4.;
2. Шишкина Н. Д. Использование современных компьютерных технологий в подготовке будущих учителей технологии по дизайну костюма // Молодой ученый. — 2017. — №25. — С. 326-329.
3. http://www.chr.aif.ru/culture/moda_nauka_teatr

КОСТЮМ НЕПОДВЛАСТНЫЙ ВРЕМЕНИ

Нурмаганбетова Гульдана - студентка 2 курса специализация «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ
Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

В процессе наследования, развития ремёсел и искусства слагается определённый художественный стиль, присущий любому народу.

На протяжении многих веков казахский национальный костюм отличался простотой, удобством и некоторыми чертами, присущими исключительно ему. Казахский национальный костюм олицетворяет долгую историю развития и становления народа Казахстана. Видоизменяясь и совершенствуясь на протяжении веков, национальный костюм сохранил древние традиции предков. Он воплощает в себе все особенности становления древнего народа. Национальная одежда является неизменным поводом для гордости прославленных кочевников и предметом интереса гостей Казахстана. И на сегодняшний день традиционный костюм не утратил своей популярности, привлекая внимание яркими красками, броскими декором и лаконичностью кроя.

Впервые элементы казахской национальной одежды начали появляться примерно 600 лет тому назад. Особенности восточного очага степных культур, лучше всего определяются условным термином «сакская культурная общность». Центром этой культурной области составляют прежде всего племена Казахстана и Алтая, исторические судьбы которых переплелись раньше VII-VI в. до н.э. и культуры которых основывались на одной и той же андроновской основе. Они имели сходные бытовые черты и форму хозяйства.

Памятники сакского времени, найденные на территории Казахстана, относятся к звериному стилю, для раннего периода которому характерен образ животного. Так же, всё большее распространение получают орнаментальные мотивы. Сравнение древних и современных материалов позволяет говорить о том, что многие из них сохранились в искусстве казахов вплоть до наших дней. Баран, один из главных тотемов, олицетворял могущество и силу власти. Узор «кошкар мүйіз», встречается в разных вариантах. Он остаётся одним из главных мотивов казахского орнамента.

В III-II в. до н.э. на смену звериному приходит полихромный стиль. Особенностью полихромного стиля является инкрустация металлической пластины, вставка цветных камней, ряды филигранных поясов, перегородчатые эмали, окружённые узорами из зерни в виде треугольников и ромбов.

Женский головной убор жаулык, складываемый из квадрата белой хлопчатобумажной ткани, вероятнее всего, появился во времена древних тюрков; об этом можно судить по скульптурным изображениям этой эпохи. А тип распашной юбки, называемой у казахов белдешше, восходит, скорее всего, ко времени гуннов.

В дальнейшем развитии искусства на территории Казахстана наибольшее распространение получают изделия, выполненные из войлока и серебра.

Появилась манера запахивания одежды на левую сторону, а также, окаймление краёв одежды различными видами украшений: нашивками с люрексом, вышивкой, якобы для защиты от злых сил. С той же целью женский головной убор кимешек украшался по краям выреза вышивкой и узорной строчкой.

К этнической культуре древних казахов относится обычай украшать детские и девичьи шапки перьями совы, которая считалась священной птицей, а её перья - оберегом от дурных глаз и болезней.

В дальнейшем, на формирование казахского костюма оказали влияние русская, татарская и среднеазиатская культуры. Это не трудно заметить по покрою мужского бешмета с перехватом у талии, а также расклешённого женского платья кулиш койлэк и жас койлэк – платья с густыми оборками и отложным воротником.

Детали национального убора казахской невесты на протяжении многих веков были неизменны: "койлек" - платье-рубаха, камзол, "саукеле" высокий головной убор, и "желек" -расшитый платок, выполняющий роль фаты.

Саукеле могли себе позволить самые богатые казахи. Этот головной убор изготавливался вручную несколькими мастерами. Он был украшен ювелирными деталями из серебра и золота. Некоторые саукеле стоили примерно, как табун породистых скакунов.

Казахи никогда не скупались на щедрое декорирование одежды. При этом повседневные наряды практически не имели отличий от торжественных.

Согласно многовековой традиции, берущей свое начало от кочевого народа, казахский костюм отличается сочетанием ярких, насыщенных красок и сочных оттенков. Основные цвета: зеленый, изумрудно-синий, алый, серебристый, золотой.

Эти оттенки применялись при изготовлении традиционного костюма. Несмотря на красочность и насыщенность используемых оттенков, казахи старались не комбинировать в одном наряде множество цветов, делая упор на несколько ярких акцентов.

Одежда казахов шилась из самых разных материалов натурального происхождения. В процессе развития для изготовления мужских и женских костюмов использовалась кожа и мех животных – преимущественно верблюдов, бобров, енотов, лисиц. Для пошива одежды и нижнего белья широко использовались хлопчатобумажные материалы. Немного позже традиционный костюм казахов претерпел некоторые изменения: его начали шить из тканей. Предпочтение отдавалось таким материалам: войлок, получаемый из овечьей или верблюжьей шерсти; шерстяные и хлопчатобумажные ткани, сукно, дорогой шелк, бархат, велюр, парча, атлас.

Дорогостоящие материалы могли себе позволить только очень богатые люди, поэтому ткань, из которой была изготовлена одежда казаха, свидетельствовала о его финансовом положении.

На сегодняшний день чаще всего для пошива национальных мужских и женских костюмов используются современные ткани, а также мех куницы, енота, тигра, соболя, хорька, выхухоли, горностая. Во многих горных селениях население широко применяет пух гагары, цапли или лебедя.

При пошиве женского костюма основной упор делался на удобство и простоту, так как казашки также кочевали верхом, как и представители сильного пола. Постепенно костюм девушки становился более изысканным – он состоял из платья или камзола с длинной расклешенной юбкой. В холодную пору года женщины носили халат из шерсти или меховую шубу. Образ дополнял высокий головной убор, украшенный меховой оторочкой или пухом цапли, лебедя или гагары. Женщины, как и мужчины, в обязательном порядке щедро украшали себя ювелирными украшениями. Они отличались в зависимости от территориальной принадлежности, возраста, ранга, состояния и семейного положения человека.

Классический мужской костюм представлял собой комплект, состоящий из нескольких изделий. Чаще всего в него входили штаны-шаровары, просторная рубашка, халат, головной убор и обувь. При выборе верхней одежды бедные мужчины отдавали предпочтение платью в форме халата, более состоятельные – камзолам, изготовленным из парчи или других дорогих материалов.

Сегодня национальная одежда казахского народа сохранилась в аулах. Её продолжают носить люди старших поколений. Современные казахские костюмы отличаются изяществом, тонко подчеркивающим красоту и гордость

казахского народа. Главная их особенность в национальных орнаментах, которые выделяют казахский стиль в любом фасоне одежды.

В наши дни очень актуальна тема национального колорита в одежде. Исторический костюм является источником вдохновения для художников, модельеров-дизайнеров одежды. Конструкторы каждый раз вносят разные новые элементы в национальную одежду, сделав ее тем самым более актуальной и доступной.

Современная одежда, созданная по национальным мотивам, всегда оригинальна и неповторима. Возродившись, казахская национальная одежда снова стала пользоваться спросом у всех модников и модниц. Элементы национального узора часто используют для украшения разных аксессуаров. Оригинальные сумки, портмоне, платочки, шарфы и многое другое.

Национальный колорит в одежде нашего времени олицетворяет то, что мы уважаем нашу историю и чтим традиции своего народа.

Список использованных источников:

1. Казахская национальная одежда. – Алма-Ата: Наука, 1964.
2. <https://fashionapp.ru/nacionalnye-kostyumu/kazahskij.html>
3. <https://vplate.ru/kostyumu-nacionalnye/kazahskij/>

ТЕАТР КОСТЮМІ, ОНЫҢ ТАРИХЫ ЖӘНЕ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

*Досай Гүлназ – «Театр, кино және ТВ костюм сценографиясы» мамандануының «Сценография» мамандығының 2 курс студенті
Ғылыми жетекшісі – ҚазҰОУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Сырбаева А.А.*

Театр костюмінің пайда болуы бұрынғы заманнан басталады. Бұрынғы заманнан бері театр костюмі Ежелгі Шығыстан бастау алады. Қытайда, Үндістанда және Жапонияда классикалық театр костюмі символикалық сипат көрсетеді. Театрда сонымен қатар әшекейлер, матадағы оюлар және түстер символикасы үлкен рөл атқарады.

Театрда костюмдар әдетте әрбір қойылым үшін және белгілі бір актер үшін ойлап табылады, бірақ барлық топтарға ортақ театр костюмдері де болады.

Европалық театр костюмі алғаш рет театрдың өзі пайда болған Ежелгі Грецияда пайда болған, кейінірек дамып, өзгерістерге ұшырап, заманауиға айналған. Грек театрында негізгі костюмі гректердің күнделікті өмірдегі киімдері болды. Сонымен қатар театр қойылымдарына әртүрлі мимикалы үлкен масқалар керек болған, алыстан көрермендерге актерлардың эмоцияларын анығырақ көрсету үшін арналған. Әрбір грек костюмінің өзіндік түсі бар. Театр костюмі пьесаның негізгі ойына байланысты өзгерген.

Осы жерде «театр костюмінің» мағынасын ашып өткен жөн.

Үлкен Совет энциклопедиясында «театрдағы костюмге» келесі анықтама беріледі: қойылымды әшекейлеудің басты компоненттерінің бірі – жалпы режисерлық ойдың негізінде құрастырылатын сахналық образдың характеристикасы үшін актердің киімі, аяқ киімі, бас киімі, әшекейлері және де костюмге қосымша грим және шаш үлгісі. Театрдағы костюм суретшінің әртүрлі образдарды ойлап таба алатын, кейіпкердің мінезін жеткізе алатын ерекше өнер саласы болып табылады. Театр костюмі кейіпкер тұлғасы туралы көрерменнің ойын қалыптастырады, сол дәуірдің рухын елестетуге, актердің сыртқы келбетінде көрсетілген мінездемесін түсінуге көмектеседі.

Захаржевский Р.В. анықтамасы бойынша театр костюмі – бұл «актердің сценалық образының негізі, актердің қайта түрленуіне көмектесетін кейіпкердің сипаттамасы мен сыртқы белгісі, көрерменге көркемдік әсер құралы»

Уақыт өте келе театрда театр костюмінің үш негізгі түрі қалыптасты: кейіпкерлік, ойындық және актер киімі. Олар театр пайда болғаннан бері болған, костюмнің бұл түрлері қазіргі заманауи театрда да сақталған.

«Кейіпкерлік костюм бұл бейнелеу – пластикалық композиция, актердің образының бөлшегі болып табылады. Костюм кейіпкердің бөлінбес бөлшегі болып табылады, актер оны қимылға келтіреді және дауысын жазады. Кейде костюм актердің фигурасын толығымен жабуы мүмкін.

Ойын костюмі – актердің сырт келбетін өзгертеді және рөлді сомдағандағы басты элемент болып табылады. Дәстүрлі және фольклорлі қойылымдарда ойын костюмі жиі гротескті – пародиялы характерде көрсетіледі. Ер адамдарды әйел адам қылып киіндіріп, және керісінше, адамдар жануарлардың түрін келтірген. Осындай костюм дайындау үшін кейіпкердің образын келтіруге сәйкес келетін кез-келген материалдар жарамды. Әртүрлі материалдар мен киім түрлерін қолданған: бас киім – құлақшындар, тулуптар, тері бұйымдары, әртүрлі жасанды әшекейлер, моншақтар.

Басты кейіпкердің костюмі спектакльдегі негізгі киім болып табылады, және соған сүйене отырып басқа кейіпкерлердің костюмдары жасалады. Театрда әрқашан заманауи мода бейне табады. Мысалы, практика жүзінде қойылым көрсетіліп жатқан кезеңдегі модамен сәйкестендіріп қойылым костюмдері жасалынады. Мұндай әдіс бастауын Ежелгі грек театр кезінен алады, және қазіргі кезде де қолданылады. Кейінірек, натурализм театрында костюмдер толығымен кейіпкердің характеріне сәйкестендіріп, оның рухани дүниесін нақтырақ, образдың сырт келбетінің құрылымын анығырақ көрсете бастайды. Костюм әрқашанда суретшінің ерекше шығармашылық саласы болып табылады, ол тек қана керемет костюмдерді ойлап тауып және жасап шығармайды, басқа да ең қарапайым деген күнделікті өмірге арналған киімнен нағыз өнер туындысын жасап шығарады.

Театр костюмі кез-келген театр қойылымының маңызды және айырылмас бөлігі болып табылады. Театр көпшілікке арналған өнер болғандықтан, көп жағдайда көзтартарлыққа есеп жасалады. Әдетте

көрермендер залдан шыққанда, қойылымды былай сипаттайды: керемет көрініс болды, тамаша актерлік ойын, әдемі декорациялар, керемет қойылым. Осыдан байқайтынымыз театр қойылымындағы бүкіл салаларына суретшінің жұмысымен тығыз байланысты.

Фольклорлі қойылымдар мен дәстүрлер кезінде костюм шеберлері болып белгісіз шеберлер жұмыс жасаған, жиі шеберлер образдарды ойдан шығарып, қолда бар, арзан заттармен жасаған. Театр ұзақ уақыт бойы өзгерістерге ұшыраған және ұзақ дамыған. Профессияналды актерлар аз болғандықтан, негізінен қойылымдарды профессионал емес актерлар ойнаған. Қоғамның ауқатты бөлігін, байларды және жериеленушілерді қолдайтын заңдар арзан ақылы жұмыстан қашқан үйсіз-күйсіз адамдармен, актерлармен күрескендіктен, бұл театрдағы мамандардың өсуіне кедергі жасаған.

Жериеленушілер дәуірінде театр өнері көше әртістерінің өмірінен байқалады. Костюмдері олардың кедей замандастарының костюмдерімен бірдей болған, бірақ олар костюмдерін ашық түсті таспалар және қоңыраулармен әрлеген. Дәл осы уақытта мистериялық көріністер орын ала бастады, оның өзіндік ерекшеліктеріне салтанаттылық, сәнділік жатады, және де олар акт пен моралитеге бөлінбеген. Кейінірек қойылым әдемі және қызықты сарай маңы көрінісіне айналады. Қазіргі театралды көріністерге қарағанда ол кездегі қойылымдарда бір ғана декорация қолданылған. Мистерия бағытындағы театр костюміне қойылатын басты талаптар ретінде байлық, әдемілік, басты немесе екінші пландағы рөлдерге арналған костюмдер шартты түрде детальдарсыз болған. Моралитедегі костюмдар рухани мазмұнына қарай қарапайым болған.

Барлық өнер түрлері секілді Қайта өрлеу дәуірінде театр өнері үлкен қадамдармен алға басты, сонымен қатар театр костюмі сол кездегі сәнге байланысты көп өзгеріске ұшырады. Комедия жанрындағы актерлар жәбірлеушілерді мазақ қылып, кейіпкелерге өткір, дәл және зұлым сипаттама берді. Кейінірек, XVI ғасырдың екінші жартысында театр костюмі ақсүйектердің стиліне жақындады, кейіпкердің рөліне байланысты киімі мазақы мазмұнда болды. Сол уақытта театр костюмдерін оқыған, өз істерінің шеберлері жасай бастады, яғни олар: тігіншілер, суретшілер, әрлеушілер. Осы мамандарға тапсырыс көбейе бастады.

XVII ғасырда классикалық театрдың негізгі жанры трагедия болды, актерлар сарай және үй қызметкерлерінің киімін қайталайтын костюмдерді киген, пьеса сәндеген кезде ақсүйектердің талғамы мен қызуғушылықтары есепке алынды. Людовик XIV 1662 жылы Версаль мейрамында стилизацияланған «римдік» кираса мен қысқа белдемше қосылған костюмде сахнаға шығып, еуропалық театрға, алдағы жүз жылға созылған жаңа сән алып келді. Әйел адамдардың костюмдері сол замандағы киім үлгілеріне ұқсатылып жасалынды, бірақ олардың киімдеріне қарағанда әшекейленіп, кестеленіп жасалған.

Костюм тарихы еңбектерінде, Мольер кезеңі ерекшеленеді, сән әрқашанда театрда бейнесін тапқандықтан, бұл кезең театр костюмі үшін де

ерекше кезең болды. Театр костюмінде шынайы тенденция пайда бола бастады, Мольер өз қойылымдарында актерлерді халықтың әр сегменттердегі киімдеріне киіндірді. Театр костюмінің дамуындағы маңызды жетістіктердің бірі болып актер Д.Гарриктің тым аса салтанаттылықтан және талғамсыздықтан бас тартып, кейіпкердің мінезін ашу үшін және ойналатын рөлдің мәнін түсіндіруге көмектесетін костюмді таңдауға тырвсуы болды.

Театр костюмінің тарихында Вольтердің қосқан үлесі - тарихи, ұлттық және этнографиялық дәлдікке ұмтылыс біздің жұмыс үшін өте қызықты. Пудраланған париктерден, массивті асыл әшекейлерден бас тартуды актриса Клерон қолдады. Реформа барысында, стилизацияланған «римдік» костюмнің түрі өзгерді, дәстүрлі тоннелден, қимылдауға кедергі жасайтын аса салтанатты киімдерден бас тартылды.

XVIII ғасырда костюм толығымен өзгерді, ескі дәстүрлерден қол үзе отырып костюм тарихи дәлірек бола бастады және суретшінің эскиздерімен орындалып, гримге, шаш үлгісіне көп көңіл бөліне бастады, бірақта тарихи дәлдік кейбір бөлшектерінде ғана ұқсата алды. XIX ғасырда режиссерлық өнердің дамуына байланысты костюмді пьесаның ойымен байланыстыруға және қойылым қойылғанда дәуір рухын сақтауға тырысты. Белгілі болғандай драматургтер қойылым барысында өздері ат салысқан және сюжет барысын қадағалаған, сонымен қатар олар суретшілерді көмекке шақырып, декорациялар мен костюмдердің эскиздерін өздерінің жауапкершілігіне алған. Сол костюмдердің авторларының қатарына Э.Делакруа, П.Гаварни, П.Деларош, Л. және К.Буланже, А.Девериа және де басқалары.

Англияда театр костюмінің тарихи дәлдігіне актер У.Ч.Макреди, актриса Э. Вестрис көп көңіл аударған. Тарихи қойылымдарда кейбір режиссерлар оқиға орнын толығымен дәлдікпен жасауға тырысқан, сол кездегі костюмдерді, гримдерді және шаш үлгісін ұқсатып жасауға көп көңіл бөлген.

Кейінірек XX ғасыр басында театр костюмдерімен атақты суретшілер айналыса бастайды, осы өнер түріне өзіндік стилін алып келіп, костюм жасаудың заңдарын қалыптастырады. Театралды өнердің заманауи даму кезеңінде суретшілер жұмыстарында тек қана пьесаның ойын жеткізіп қана қоймай, әр театр костюмінен бөлек жеке дара өнер туындысын жасауға тырысты.

Театр костюмінің даму кезеңі бойы біз атақты және белгісіз суретшілердің кейіпкерді толығымен ашу үшін жай костюмнің өзінен өнер туындысын жасауға тырысқандығын көре аламыз. Театр костюмі көп өнерлердің қоспасы, және жасалу барысында көп шеберлер бірігіп, біреуі нобайын салған, екіншісі кестемен сәндеп, үшіншісі аксессуарлармен мен бутафорияны жасаған. Театр костюмінің жасалуының белгілі бір кезеңдері болады.

Театр костюмінің жасап бастамастан бұрын суретші белгілі бір сұрақтарды қоюы керек: не жасалу керек, қалай және кімге? Бұл сұрақтардың жауабын тәжірибелі суретші қойылымның атмосферасымен мен бейнесін, көрермен алдындағы жауапкершілікпен және аудиторияны жақсы тануымен,

сонымен қатар бүкіл әдіс-тәсілдерді және техникаларды білу арқылы береді. Театр костюмі жеке дара өнер туындысы болғанына қарамастан, қойылымның басқа да бөліктері секілді, ол да бір сюжетке бағынады. Кейіпкердің мінезі, қоғамдағы орны, тұлғаның рухани дүниесі қойылымның басты идеясы мен ойына байланысты. Театралдық практикада костюмнің жасалу барысындағы үш кезең айтылып көрсетіледі: әдебиеттермен жұмыс, қойылымның жалпы тақырып бойынша материал жинақтау, эскизбен жұмыс, және соңында эскизді материалда орындау. Қойылымның жалпы костюмдық рәсімдеуінде, жасалу техникасын, материалдары мен фурнитурасын таңдауда басты идеяға арқа сүйейді. Сценарииде көрсетілген басты идея костюмдерді, декорацияларды және кейіпкерлердің сипаттамасын өзіне бағындырады.

Костюм театрдың тарихи даму кезеңдерінде, сахнада сол кезеңдегі адамдардың киген киімдерінің бейнесі болып табылады. Антикалық таргедиядан қазіргі кезге дейін солай болып келеді. Оған қарамастан костюмнің бұл түрінің жалпы сахнада күнделікті киілетін киімдерден тарихи, географиялық, ұлттық дәлдікпен көрсететін костюмдерге дейінгі эволюциясын байқай аламыз. Натурализм театрында және психологиялық реализм костюмдерінде кейіпкердің тек қана қоғамдағы рөлін ғана емес, оның жан дүниесінің жағдайын көрсетуге тырысты. Сонымен бірге, қазіргі күні де, бұрынғы ғасырларда да, костюм суретшінің ерекше шығармашылық бұйымы, ол оны тек жеке дара туынды ретінде ғана емес, қойылымның маңызды бөлігі ретінде жасайды.

Қолданылған әдебиеттер тізімдері:

1. <https://lektsii.com/3-24322.html>
2. В.И.Березкин. Әлем театрындағы сценография өнері. Бастауынан XX ғасырдағы екінші жартысына дейін. М., 1997
3. В.И.Березкин. Әлем театрындағы сценография өнері. XX ғасырдың екінші жартысы. М., 2001

«ХАН ОРДАЛЫ САРАЙШЫҚ» КЕСЕНЕСІ - РУХАНИ МИРАС

Байтурсын Арайлым – ҚазҰӨУ «Театр, кино және ТВ костюм сценографиясы» мамандануының «Сценография» мамандығының 2 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Сырбаева А.А.

*О, тарих, сен бе едің мақтанышым
Марқаям аталардың мақтан ісін...
С. Назарбек*

Сарайшық қалашығы Жайық өзенінің оң жақ жағалауында, Атырау қаласынан 55 шақырым жерде орналасқан. Қазақ даласындағы ең көне орындарының бірі болып табылатын бұл қалашықтың тарихы 13-ғасырдың басында Бату хан билігі кезінен басталады. Алтын орданың астанасы болып

қаланған Сарайшық, қолөнермен сауданың дамуына байланысты өзге көршілес елдермен қарым-қатынас жасап, сауда орталығына айналған қала. Бұған дейін Сарайшықтың орнында Саксон қаласы болған деп жазба деректерде пайымдалған.

Жалпы Сарайшықтың тарихын үш кезеңге бөлуге болады:

13-14 ғғ. - қала іргесінің қаланып бой көтеруі;

14-15 ғғ. - Алтын Орда өмір сүрген кезеңдегі Еуропаның, Орта Азияның орталығы, Қазақстанды монғолдар мен қытайлармен жалғастырған ірі сауда орталығы болған, яғни қаланың гүлденіп, өркендеу дәуірі;

15-16 ғғ. - Ноғай ордасының орталығы болуы, орыс-қазақтар шабуылынан күйреп, қирауы.

Бұл қалашықтың тарихын бізге қазақ археологиясының атасы Әлкей Марғұлан өзінің 1950 ж. жүргізген қазба жұмыстары нәтижесінде болжап ашып берген. Соңғы жылдары қала орнында қазба жұмыстарын жүргізіп жүрген Республикалық археология институтының ғалымдары да археологтың болжамдарын дәлелдеп отыр. Әлкей Марғұланның айтуына қарағанда кезінде қалада үлкен қыш күйдіру, темір қорыту цехтары мен ұстахана, ақша жасау шеберханалары болған. 1968 жылдан бері мұнда Әлкей Марғұлан атындағы Батыс Қазақстан экспедициясы тұрақты қазба жұмыстарын жүргізуде.



Осы рухани құндылығымызға құрмет көрсетіп, жастарға патриоттық сезімді бай тарихымызды паш ету арқылы қалыптастыру үшін жазушылар және архитекторлар Одақтарының мүшесі, Қазақстанға еңбек сіңірген қайраткері атам Сайын Назарбекұлы Сарайшық кесенесі мен мұражай қорын

салуды ойластырып, оған рұқсат алу үшін көп еңбек етті. 1994-жылдан бастап сол кездері Атыраудың әкімі болған Равиль Чердаевке сызбасын бірнеше рет көрсетіп, тіпті Елбасымен де ақылдасқан болатын. Бірақ, қаржының бөлінбеуіне байланысты жұмыс басталмай тұрды. 1999 жылы Иманғали Тасмағамбетов Атырау қаласына әкім болып тағайындалып, сол жылдың қыркүйек айында «Қазақстан мұнайына 100 жыл» тойланатын болды. Әкім атамды шақыртып алып: «Сәке, біраз жүгірдің, күттің, енді сәті түскен секілді. Қыркүйек айына бес ай уақыт бар. Бір ай дайыдыққа, төрт ай құрылысқа. Баяғы жобаға бір шағын мешіт, бір шағын мұражай, бір көрнекті күнбез - Ханлар зиратын кіргізейік» - деп, жұмыс басталуына жағдай жасап берді. Сөйтіп, кесененің бас сәулетшісі Иманғали Тасмағамбетов, бас сәулетшісі Сайын Назарбекұлы, бас шебері Нұрлан Сайынұлы тағайындалды. Сарайшық қаласының жобасы қайта сызылып, бір топ құрылысшылармен төрт ай ішінде мешіт, мұражай және кесене орнатылды.

Биікігі 17 метр Хандар зираты күнбезі сегіз бұрышты ғимарат етіп тұрғызылды.



Әр қабырғасына арқалы есік қалдырылды. Бір есік кесене ішіне кіруге, ал қалған жетеуіне Сарайшықта жерленген қазақ хандығы мен Ноғай Орда бектерінің құрметіне құлпытастар орнатылды. Бұл тарихи тұлғалар тізмін

халық жазушысы Әбіш Кекілбайұлы нақтылап берді. Хандық құрған жылдары:

Мөңке Темір (1266-1282 жж.)

Тоқтағу (Тоқты) (1291-1312 жж.)

Жәннібек (1343-1353 жж.)

Әмір Охас (1440-1447 жж.)

Қасым хан (1511-1518 жж.)

Ших Мамай (1542-1549 жж.)

Жүсіп хан (1549-1554 жж.).

Мұражай ішіне Сарайшық ішінен шыққан тарихи жәдігерлер қойылған. 14 ғасырдағы Сарайшық қаласының макеті жасақталған. Мұражайдың естелік кітабынан осы жерге келген қоғам қайраткерлерінің, ғалымдардың, өнер адамдарының, шетелдік қонақтардың және көрермендердің ой пікірлерін, тілектерін оқуға болады.

«Хан ордалы Сарайшық» кесенесі туралы қысқаша мәлімет беруге тырыстық. Өзім ол жерде әлі болмасам да, Сарайшық тақырыбына қысқа мақала жазып, көрмеге жұмыс дайындап жатқанымның өзі менің рухымды көтеріп, бойымды мақтаныш сезімі кернеп тұрғандай. Демек, үлкендеріміздің жастардың тарих арқылы патриоттық сезімдерін ояту деген ізгі ниеттері жүзеге асуда.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Бөкебай С., Кемел М. Сайын Назарбекұлы. - Астана, 2016. - 188 с.
2. <https://kk.wikipedia.org/wiki/Сарайшық>

**СОВРЕМЕННОЕ ОСНАЩЕНИЕ ПРОЦЕССА
ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-СТУДЕНТА -ДОМБРИСТА**

Хусаинова Гульзада Ануаровна - кандидат педагогических наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование» КазНУИ, профессор
Тапенов Даулет Турсунханович - магистр искусствоведения, докторант специальности «Музыкальное образование» КазНУИ

Процесс модернизации казахстанского высшего музыкального образования ставит своей стратегической целью на сегодня подготовку будущего музыканта, «вооруженного» не только музыкально-исполнительскими технологиями, но и качествами музыканта-педагога-исследователя, устремленного в будущее, умеющего соединить традиции музыкального искусства, обучения и воспитания с нововведениями, с творческим поиском, с современной профессиональной цифровой информацией. При этом, социум выдвигает новые требования к музыканту-исполнителю XXI века, он должен быть конкурентоспособным, креативным, нацеленным на перманентное профессиональное исполнительство, самообразование и саморазвитие, с тем чтобы «не потеряться» в глобальном мире «новых информационно-познавательных взаимодействий и обменов» [3, с. 5] в области казахстанской и мировой сфер культуры и искусства.

В соответствии с Государственной программой развития образования в РК на 2011-2020 годы (ГПРО) основными задачами в сфере информатизации образования являются:

- формирование основ единой системы информационного и научно-методического обеспечения развития образования и создание отраслевой информационной системы для эффективного управления объектами образования и учебными процессами;

- подготовка нормативно-правовой основы системы электронного обучения;

- развитие технологической инфраструктуры организаций образования;

- внедрение автоматизации учебного процесса (электронное планирование, электронные журналы, электронные библиотеки, электронные учительские, СМС-оповещения родителей и т.д.).

- обеспечение доступа к электронным библиотекам и мировым образовательным ресурсам;

- оснащение организаций образования кабинетами и лабораториями новой модификации, производственными виртуальными лабораториями;

- развитие цифровых образовательных ресурсов;

- создание системы подготовки и повышения квалификации педагогических кадров в сфере информационно-коммуникационных технологий. [1, 60]

В практике современного музыкально-исполнительского домбрового искусства и образования обучающая цель (как предполагаемый результат и условие функционирования музыкально-исполнительской домбровой системы) раскрывается через призму конкретных профессиональных компетенций будущего музыканта - исполнителя - домбриста – общекультурных, исполнительских, специальных, включенных в систему требований ныне действующего стандарта высшего образования по специальности «Традиционное музыкальное искусство (домбра)» на основе компетентностного подхода. Он заключается в усилении ориентации на результаты подготовки студента-домбриста-исполнителя в предметной (музыкально-инструментальной) области, в овладении универсальными способами студенто-ориентированной учебной деятельности, в развитии критического мышления, умении работать в малых группах, т.е. развитии профессионально-значимых компетенций.

История, возникновения и развития казахских народных музыкальных инструментов неразрывно связана с этапами формирования, духовно-нравственного общественного сознания и казахского национального менталитета. Домбровое исполнительство находится в тесной связи с традициями и обычаями, отражает особенности казахского национального характера и быта.

Однако практика обучения исполнителей-домбристов на всех ступенях профессионального музыкального образования демонстрирует недостаточность разработки психолого-педагогических основ исполнительских технологий и методики обучения игре на данном инструменте. Преподаватели не в достаточной степени обладают необходимыми знаниями о закономерностях её функционирования в педагогической деятельности, не всегда осознают её значимость в своей психолого-педагогической подготовке, не владеют на должном уровне соответствующими методами, приёмами разработки мультимедийных электронных учебников.

Несмотря на признание значимости разработки мультимедийных электронных учебников со стороны вузовских преподавателей, в практике вузовского профессионального музыкального образования, её реализация осуществляется не в полной мере целенаправленно и системно ввиду недостаточно полных научно-педагогических и методических представлений о сущности, содержании и структуре мультимедийных электронных учебников, в том числе, недостаточным объёмом знаний об оптимальных условиях и путях организации процесса разработки мультимедийных электронных учебников. В связи с этим необходимо понимание и применение следующих методов:

- *компьютерной поддержки, когда* в любой момент работы студент-домбрист может получить компьютерную поддержку, освобождающую его от рутинной работы и позволяющую сосредоточиться на сути изучаемого в данный момент музыкально-исполнительского материала;

- метод собираемости, когда мультимедийный электронно-образовательный ресурс или Интернет сайт должны быть выполнены в форматах, позволяющих компоновать их в единые электронные комплексы, расширять и дополнять их новыми разделами и темами, а также формировать электронные библиотеки по исполнительским домбровым школам для использования в процессе обучения в бакалавриате.

К специальным компетенциям, отражающим содержание музыкальной подготовки музыканта-домбриста, разработчики стандартов высшего музыкального образования относят: владение на профессиональном уровне системой знаний в области теории и истории национальной домбровой и мировой музыки, готовность анализировать и исполнять музыкальные сочинения различных форм, жанров и стилей на домбре, владение конкретными методиками в области музыкально-инструментального обучения игре на домбре, готовность использовать в профессиональной деятельности разнообразный музыкально-исполнительский и дидактический материал, владение критериями диагностики и оценки музыкально-исполнительских знаний и способностей обучающихся профессиональной игре на домбре, способность вести просветительскую работу в сфере домбрового исполнительства и т.д.

Избрав, тему PhD докторского исследования «Теория и практика подготовки профессионального домбриста», мы придерживаемся в нём стратегического положения о том, что цель высшего казахстанского музыкального образования на основе компетентностного подхода предполагает развитие будущего профессионала, базирующегося на адекватных современным реалиям мироощущениях и мировоззрениях музыканта-исполнителя-домбриста, развитии его музыкально-профессиональной культуры. Что означает наличие в ходе его учебно-профессиональной деятельности процесса творческой самореализации исполнителя, «способного через музыкальную интонацию постигать окружающую действительность, свой внутренний мир, многообразие проблем человеческого бытия» [2, с. 39].

При этом актуализированы этнокультурные традиционные истоки развития домбрового исполнительства в Казахстане и самого процесса обучения в вузе на основе работ казахстанских учёных Х.Тастанова, А.Жайымова, П.Ш.Шегебаева и других (различные школы игры на домбре) [8], К.Сахарбаевой (методика обучения игре на домбре) [5], А.Жубанова, Б.Гизатова, Б.Аманова, А.Мухамбетовой (генезис, история, особенности домбровой музыки и исполнительства) [3], К.Мухитова, А.Райымбергенова, А.Токтагана и других (история и нотирование домбровых кюев) [7].

Особое внимание у казахских музыкантов-педагогов вызывает, имеющая место в казахстанской музыкальной общеобразовательной системе наряду с утверждёнными национальными программами по предмету «Музыка», авторская программа «Мурагер» исследователя домбровой музыки, домбриста-исполнителя А.Райымбергенова, которая включает в себя

традиционное обучение игре на домбре детей *изустным путём без нотирования*, основанная на развитии национальных и духовных ценностей благодаря использованию традиционных этномузыкальных методов обучения и воспитания. Целью программы является привитие детям любви к народной музыке, к национальной культуре и традициям [6].

Программа «Мурагер» близка для тематики нашего исследования, потому что она обращена к домбровому исполнительскому творчеству казахской молодежи, в которую с малолетства закладывается изустная традиция на основе исконно этнокультурных форм обучения с применением современных на сегодня деятельностного и личностно-ориентированного подходов.

Методы обучения, выработанные в недрах традиционной народной музыкальной культуры, такие как игра «по слуху», «с рук», «по памяти» и другие, в современных условиях не утратили своей педагогической актуальности и могут быть использованы в процессе обучения игре на домбре (имеется в виду так называемый «фольклорный» период).

Личностно-ориентированный подход в музыкальном образовании направлен на развитие природных особенностей детей, способностей понимать музыку, чувствовать красоту, на воспитание духовно-личностной культуры обучающегося, на формирование отношения к музыкальному искусству как системе ценностей в национальном наследии народа. При этом обучающиеся не просто знакомятся с культурным наследием прошлого, а «пропускают» традицию через себя, через свое исполнительское творчество. Каждый обучающийся становится кюйши-исполнителем. При этом приобщение к музыкальному домбровому искусству становится фактором формирования личности музыканта, его музыкально-эстетического вкуса, потребностей, предпочтений, нравственности и культуры поведения [5, 104 с.].

Все данные направления вошли в содержание разработанного нами спецкурса, основной целью которого явилось формирование личностно-ценностных качеств, повышение интеллектуального уровня будущих специалистов, развития критического мышления и творческого подхода в решении учебно-творческих задач, воспитание в нём продолжателя древних традиций свободно владеющего домбровым искусством в области показа импровизационного исполнительского начала, практически утраченного на сегодня.

При этом, особенно важным в процессе подготовки музыканта-домбриста является бережное отношение к домбровому исполнительскому искусству, особенно к развитию слабо проявляющегося в обучающейся практике на сегодня вербально-просветительского качества студента-домбриста - воспроизведения рассказа, легенды или истории сочинения кюя, обязательно предшествовавшего издревле традиционному исполнению на домбре.

Домбрист профессионал должен понимать и ценить, то что он является носителем и продолжителем древней традиции, который должен пропагандировать и развивать традиционную национальную музыку, должен стать педагогом, который передаст накопленный профессиональный опыт следующему поколению, поэтому дальнейшие исследования будут посвящены детализации самого процесса домбрового исполнительства, изучению архивной и специальной профессиональной литературы по предмету изучения.

Внедрение в музыкально-образовательный процесс национально-ценностных ориентаций, передаваемых из поколения в поколение, способствует формированию музыкально-исполнительской культуры на основе духовно-нравственной, которая проявляется в особом чувстве народности, любви к Родине, уважении к своим национальным культурным корням. Вместе с тем, аутентичная подготовка домбриста - кюйши, его воспитание, построенное на этнокультурной основе, становится универсальным средством приобщения к мировой культуре.

Список использованной литературы:

1. Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011-2020 годы утверждена Указом Президента Республики Казахстан от 7 декабря 2010 года № 1118.
2. Абдуллин, Э. Б. Методологическая культура педагога-музыканта: уч. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений М.: Академия, 2002. 272 с.
3. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы.: Дайк-Пресс, 2002.544с
4. Загвязинский В. И. Исследовательская деятельность педагога: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений М.: Академия, 2010. 176 с.
5. Раимбергенов А. Учебная программа «Мурагер» как способ сохранения и развития традиционной культуры в современных условиях // Традиции и развитие: Дина гений традиций: Международная научно-практическая конференция. Редакторы Ж.Я.Аубакирова, Л.Т.Калиакбарова, К.С.Сахарбаева. - Алматы: КНК им.Курмангазы, 2013. – 246 с.
6. Сахарбаева К.С.Домбыра үйрету әдістері. Алматы.: Маркет, 2006. 164б.
7. Тоқтаған А. Күй –тәңірдің күбірі. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. 208 с.
8. Шегебаев П.Ш. История казахской инструментальной музыки XIX века. – Астана, 2008. 64 с.

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И СВЕТА: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Кузбакова Г.Ж. - Доцент кафедры «Музыковедения и композиции»
КазНУИ, кандидат искусствоведения

Соединение музыки и света интересовало человечество издавна как вид искусства и как область научного знания. Так, многие музыканты обладают синестезией – т.н. цветным слухом, при котором звуки и тональности в восприятии человека ассоциируются с определёнными цветами. Синестетиками в истории музыки были такие композиторы как Скрябин и Римский-Корсаков, Чюрленис и Мессиаен. однако понятие светомузыки подразумевает не только цветосочетания.

Свето- и светомузыка как вид искусства, основанный на способности человека ассоциировать звуковые ощущения со световым восприятием представляет собой производную от музыки и является её неотъемлемой частью. Её назначение – раскрытие сущности музыки посредством зрительных восприятий. Основной целью светомузыки как искусства является изучение способности человека испытывать ощущения, возникаемые посредством световых образов при сопровождении музыки [1].

Что касается вопросов теории явления свето-музыки, то известным является факт более громкого и отчетливого звучания музыкальных инструментов в хорошо освещённом помещении, чем в затемнённом. Неслучайно поэтому при исполнении серьёзной академической музыки, такой как симфоний, квартетов, ораторий, камерно-инструментальной и камерно-вокальной, свет в концертных залах является ярким.

Впервые связь между слухом и зрением очень убедительно показал русский физик и физиолог академик П. П. Лазарев [1,2].

История научного исследования явления свето-музыки имеет несколько стадий. Законы в трансформации музыки в свет, понимаемой как некий физический процесс легли в основу ранних теорий светомузыки. Первые известные теории светомузыки были созданы ещё в XVII веке Л. Б. Кастелем (1688-1757) во Франции, также Дж. Арчимбольдо в Италии, А. Кирхером в Германии («Musurgia universalis», 1650 год). Теории названных ученых основаны на стремлении достичь однозначности «перевода» музыки в свет на основе аналогии «спектр – октава», предложенной исследователем физики И. Ньютоном [3].

И. Ньютон, в свою очередь, пришёл к своей научной концепции под воздействием космологии, а именно концепции «музыки сфер», создателем которой является Пифагор. В этой связи остановимся вкратце на данной концепции. Гармония сфер или гармония мира (др.-греч. ἁρμονία ἐν κόσμῳ, ἢ τοῦ παντὸς ἁρμονία; лат. harmonia mundi, harmonia universitatis, harmonia caelestis и др.), мировая музыка (лат. musica mundana) – античное и средневековое учение о музыкально-математическом устройстве космоса, характерное для пифагорейской и платонической философских традиций.

Суть гармонии сфер в изложении Аристотеля следующая: «Движение [светил] рождает гармонию ($\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\nu$), поскольку возникающие при этом [движении] звучания благозвучны ($\sigma\acute{\upsilon}\mu\phi\omega\nu\omicron\iota$ $\psi\acute{o}\phi\omicron\iota$) <...> скорости [светил], рассчитанные в зависимости от расстояний [между ними], выражаются числовыми отношениями консонансов ($\tau\omicron\upsilon\varsigma$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\sigma\acute{\upsilon}\mu\phi\omega\nu\acute{\iota}\omega\nu$ $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$)» [4].

Идея гармонии мира продолжила существование в западноевропейской философской и музыкально-теоретической науке на всем протяжении Средних веков и Возрождения, найдя отражение в учениях Иоанна Скота Эриугены, Марена Мерсенна, Роберта Фладда, Афанасия Кирхера и других. На средневековом Востоке концепция гармонии мира нашла отражение в «Послании о музыке» Братьев чистоты (X в.) [4]. Таким образом, идея гармонии или музыки сфер не одну эпоху занимала умы ученых.

Второй тип исследований направлен на музыку цвета – беззвучную смену различных цветов, замещающих тоны в музыке согласно той же аналогии.

У теории Кастеля были как сторонники, так и противники. Критиковали данное учение, считая концепцию механистичной, Д. Дидро, Ж. Д’Аламбер, Ж. Ж. Руссо, Вольтер, И. Гёте, Ж. Бюффон, Г. Гельмгольц, которые указывали на «необоснованность прямого переноса законов музыки (слуха) в область зрения».

Музыка сфер занимала умы ученых в эпоху Просвещения в XVII–XIX вв. и культивировались ими в двух основных направлениях. Первое из них представляет собой идею *цветомузыки*, то есть сопровождение музыки последовательностью цветов, определяемых однозначным соотношением «звукоряд - цветоряд».

В XVII веке в эпоху Нового времени концепция «музыки сфер» была развита Иоганном Кеплером в его знаменитом научном трактате «Гармония мира» (1619). Согласно данной теории каждой планете соответствует своя мелодия. Отношению чисел, лежащему в основе музыкального интервала, соответствовало отношение максимальной и минимальной угловой скорости планеты. Такое отношение рассматривалось и для двух разных планет. «Музыка сфер» и связанные с ней числовые отношения сыграли важную роль, как гласят исторические источники, при открытии Иоганном Кеплером третьего закона движений небесных тел и могут рассматриваться как стимул к поиску астрономических соотношений [5].

Научный труд «Гармония мира» воспевали многие писатели, поэты и композиторы: Шекспир («Венецианский купец» V.1), Гёте (пролог к «Фаусту»), Блок («звёздный хор»), Йозеф Штраус (вальс "Музыка сфер" соч. 235), Римский-Корсаков («Музыка сфер» для неосуществлённой оперы «Земля и небо»), Хиндемит (опера и симфония под названием «Гармония мира»).

Параллели с концепцией «музыки сфер» по мнению ученых, содержатся в конструкции музыкального инструмента - стеклянной гармоники ¹.

Что касается идеи гармонии сфер, то следует сказать, что она находит свое выражение и в наше время, XXI веке. Так, в 2006 году композитор минималистского направления Грег Фокс сочинил электронную композицию «Песня сфер» (Carmen of the spheres), используя реальные астрономические данные орбит девяти планет Солнечной системы. В 2008 году британский композитор Майк Олдфилд, увлечённый идеей гармонии сфер, выпустил альбом «Музыка сфер» (Music Of The Spheres), выразив собственное видение этой идеи в своей музыке [5].

Первые световые органы (Б. Бишоп, А. Римингтон), появившиеся после изобретения электрических источников света, воочию убедили в том, что критики Кастеля правы. Однако отсутствие широкой практики светомузыкального синтеза способствовало повторным опытам установления аналогии «звукоряд – цветоряд». К его сторонникам относятся Ф. И. Юрьев в России; Д. Келлог в США и К. Лёф в Германии [7].

Современный вариант кастелианства представляют собой попытки некоторых учёных и инженеров добиться «перевода» музыки в свет с помощью средств автоматики и кибернетики на основе пусть и более сложных, но также однозначных алгоритмов. Так, например, имели место эксперименты К. Л. Леонтьева и лаборатории цветомузыки Ленинградского НИИ им. А. Попова в 1960-е годы [7].

В XX веке к вопросу синтеза музыки и света снова обращаются ученые и композиторы. Так появились первые светомузыкальные композиции, создание которых находилось в русле эстетических запросов общества. Прежде всего, это замысел «световой симфонии» в «Прометее» А. Н. **Скрябина** (1910 год создания), в партитуре которого впервые в мировой музыкальной практике самим композитором введена специальная строка «Luce» («свет»), записанная обычными нотами для инструмента «tastiera per luce» («световой клавиш»). Указания о том, какие цвета соответствуют нотным знакам, в строке «Luce» отсутствуют. Несмотря на различные оценки этого опыта, с 1915 года «Прометей» неоднократно исполнялся со световым сопровождением [8].

В современном синтезе искусств, следует отметить, имеет место проведение опытов с т.н. *динамической свето-живописью*, представителями которой являются художники Г. И. Гидони, В. Д. Баранов-Россине, З. Пешанек, Ф. Малина, С. М. Зорин. Световая живопись - перспективный вид современного искусства, который становится популярным.

¹ Стеклянная гармоника — редкий музыкальный инструмент, состоящий из стеклянных полусфер различного размера, нанизанных на металлический стержень, укрепленный в ящик-резонатор с водой и уксусом таким образом, что сферы лишь наполовину в него погружены [6].

В 1923-1924 годах был создан т.н. «оптофон» – вид «цветового» фортепиано. Создатель оптофона – **Владимир Баранов**, настоящее имя – Шулим Вольф Лейб Баранов, псевдоним Даниэль Россинэ (1888–1942, по другим данным 1944) – русский художник, скульптор, изобретатель, мастер русского авангарда, один из основоположников искусства цветомузыкального кинетизма. сконструировал особого рода клавиры («оптофон»), каждая клавиша которого соответствовала не только определенному звуку, но и цвету [9]. В 1912 году вместе с художниками Марком Шагалом, Осипом Цадкиным, Александром Архипенко, Хаимом Сутиным становится обитателем знаменитого парижского дома «Улей», участвует в парижских салонах под псевдонимом Даниэль Россине. Во время Первой мировой войны жил в Норвегии, где и состоялась его первая персональная выставка [9].

Развивая идеи А. Н. Скрябина, «цветовое» фортепиано, позволял проецировать на экран более трех тысяч оттенков спектра. Два цветовизуальных концерта были даны им в 1923-1924 годах в театрах В. Мейерхольда и Большом театре в Москве [10].

В *инструментальной хореографии* композиторов Ф. Бёме, О. Пине, Н. Шеффера обратили на себя внимание специфические особенности использования визуального материала в светомызыке. Однако зачастую данный материал оказывался труднодоступным для практического освоения музыкантами, в частности, ввиду усложнения пространственной организации света. Тем не менее, в первом выпуске альманаха «Синий всадник» (1912) была помещена сценическая композиция В. В. **Кандинского** «Желтый звук» на музыку Ф. А. Гартмана. Готовилась и её постановка, призванная синтезировать в органическом единстве цвет, свет, движение и музыку, премьера которой так и не состоялась из-за начавшейся 1-й мировой войны [11]. В этой связи отметим, что поэзия и драматургия составляют большую часть наследия Василия Кандинского, хотя они гораздо менее известны, чем его живопись и теория искусства. Сцены и события, трансформации и потрясения, происходящие в стихах и пьесах В.Кандинского, близки к живописному миру художника. В литературных текстах Кандинского, как пишет Б.Соколов, постоянно присутствуют три мотива - тоска состарившегося мира, банальность мещанской жизни, прорыв в неведомое будущее. С этим прорывом связан четвертый, полускрытый мотив - катастрофа, «грядущий вал». Стремление балансировать между символом и криком, между лирикой и хаосом, между пошлостью и экспрессией - неотъемлемые черты текстов Кандинского. Эти контрасты связаны с коренным принципом его творчества, сочетанием романтики и гротеска [11].

Режиссёр С. **Эйзенштейн** осуществил постановку в 1940 году оперы Вагнера «Валькирия» со светомызыкой в Большом театре в период действия пакта Молотова-Риббентропа. Для Эйзенштейна эта постановка была первым соприкосновением с оперным искусством. Он писал, что Вагнер близок ему «по эпичности темы, по романтичности сюжета, по удивительной образности музыки, которая вызывает к пластическому и зрительному решению». В

постановке Эйзенштейн ставил себе задачу создать «звукозрительский синтез». Спектакль вызвал противоречивые суждения, критиковался актерами за слишком жесткий сценических рисунок, использование изобразительных средств и приемов противоречащих природе оперного искусства. [12, с. 310 – 326].

В 1970-е годы, с развитием электроники и удешевлением её элементной базы, широкому внедрению в концертную деятельность профессионального светового оборудования, что особенно ярко прослеживается на примере концертов поп- и рок-музыки, интерес к светомузыкальной технике возродился [7].

Большую популярность приобрела светомузыка в 1970-х годах в интерьерах. Бытовые автоматические приборы СДУ на 3-6 каналов (как для квартиры, так и дискотеки) выполнили эту задачу. Хотя большинство таких установок и было примитивными с точки зрения сегодняшнего уровня светотехники, сам факт явления представляет собой определённый интерес. К концу 80-х годов XX века волна интереса к этому спала, в течение последующих десятилетий оставаясь на довольно низком уровне [7].

В 1980-е годы на сцене появляются целые школы цветомузыки в России и за рубежом. Многие эксперименты со светомузыкой были сделаны в электронной студии французского композитора Пьера Булеза. Так, одно из своих сочинений этот автор представил очень оригинальным способом: звук передавался в зал по расставленным вокруг зрительного зала динамикам, а также световым установкам; при этом создавался поразительный синтез пространственно-световых ощущений [7].

В 1990-е годы в сфере свето- и цветомузыки выдвигается французский композитор и художник, мульти-инструменталист, один из первооткрывателей электронной музыки, исполнитель по большей части на синтезаторах, автор и постановщик грандиозных музыкально-световых шоу Жан-Мишель Жарр [13].

Имея значительный опыт свето-музыкальных постановок, Жан-Мишель Жарр осуществив грандиозную постановку цветомузыкального представления в Москве, расположил на здании Университета колоссальные светомузыкальные установки и произвел с их помощью потрясающие эффекты. – французский композитор,

Жан-Мишель Жарр четыре раза попадал в Книгу рекордов Гиннесса, когда его концерты отмечались как самые массовые в истории: В 1979 – художник и композитор дает концерт в Париже на площади Согласия в День взятия Бастилии, где присутствует 1 миллион зрителей. В 1986 году он дает концерт в Хьюстоне, где собирает 1,3 миллиона зрителей. Концерт в 1991 году состоялся Париже на площади Ля Дефанс. Количество зрителей увеличилось до 2,5 миллиона [13].

В Москве на Воробьёвых горах в 1997 году, на концерте Жарра по неофициальным данным присутствовало около 3,5 млн человек) [13].

Таким образом, грандиозный опыт Ж-М.Жарра представляет собой прецедент синтеза свето-музыки на рубеже XX и XXI веков.

В последнее 10-летие исследования светомузыки направлены на поиск форм, принципов, алгоритмов, подходов, предназначенных для понимания принципа создания устройств, назначением которых являются: светомузыкальные инструменты – предназначенные для свето-композиторов и свето-музыкантов для создания световых шоу, назначением которых является сопровождение музыкального произведения.

Разработка теории восприятия светомузыки осуществлялась для понимания принципов построения автоматических светомузыкальных устройств позволяющих самостоятельно, в реальном времени, синтезировать световое шоу для сопровождения музыки.

Светомузыка как *автоматические светомузыкальные устройства* – относится к декоративно-оформительскому искусству и предназначено для светового сопровождения музыкального произведения, она позволяет по-новому воспринимать музыку, и предназначена дополнить звуковое восприятие световыми эффектами. В автоматических светомузыкальных устройствах используются автоматические алгоритмы для преобразования музыки в световые эффекты.

Автоматические устройства отображения основаны на лампах накаливания либо светодиодах.

Устройством отображения может быть как набор отдельных излучателей (световые прожекторы), так и цельная конструкция (экран) в которой и формируется световая картина.

Соответствие цвета звуку строится по такому традиционному принципу – частотный диапазон звука разделялся по частотному принципу на три-четыре канала: красные лампы – низкие частоты (диапазон до 200 Гц), жёлтые – средне-низкие (диапазон от 200 до 800 Гц), зелёные – средние (от 800 до 3500 Гц), синие – выше 3500 Гц. Данное соответствие не обязательно выдерживается, лишь традиционно сложившееся является линейным сопоставлением частот АЧХ с порядком следования цветов в видимом спектре [7].

Результатом синтеза свет и музыки являются музыкальные фонтаны – типы фонтана, имеющие эстетический дизайн и создающие в соединении с музыкой художественные представления. Такой результат достигается с помощью пересечения волн воды и световых эффектов, создаваемых прожекторами или лазерами.

Звуковые волны и свет проецируются на водный экран, созданный строгим распределением водных струй фонтанными насадками, и затем, преломляясь и отражаясь, создаётся трёхмерное изображение.

Таким образом, синтез музыки и света свидетельствует о динамике движения от теории к практике посредством исторических этапов – стадий развития, содержит световые и цветовые аспекты. На данном этапе своего

развития синтез музыки и света представляет собой перспективную область сценографии, технических и лазерных устройств визуализации музыки.

Список использованной литературы:

1. Лазарев П.П. Выцветание красок и пигментов в видимом свете. Опыт изучения основных законов химического действия света. - Докторская дисс. – Изд. Моск. ун-та., 1911.
2. Лазарев П.П. Основы учения о химическом действии света. 3 выпуска. – Петроград: Научно-техн. издательство, 1919–1920.
3. Лазарев П. П. // Большая Советская Энциклопедия. Т. 35. –М.: ОГИЗ, 1937.
4. Данилов Ю.А. Гармония мира // Химия и жизнь –XXI век. –1999. – № 5-6. –С. 52-55.
5. Шевченко В.В. Небесная музыка // Земля и Вселенная. –1973. –№4.
6. <https://eomi.ru/other/glass-harmonica> – С. 56-58.
7. Галеев Б. М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства – Казань: Татгнигоиздат, 1996
8. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма – М.: Наука, 1992
9. Художник Баранов-Россине Владимир Давидович - <https://artpriced.ru/biografiya/item69>
10. <http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/49n/n49n-s24.shtml>
11. Соколов Б. «Василий Кандинский: Эпоха Великой Духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность» (М.: БуксМарт, 2016)
12. С. Эйзенштейн – оперный режиссёр. К истории постановки «Валькирии». Публ., вст. текст и коммент. С. И. Савенко // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «УРСС», 2000. С. 310 –326.
13. Чертоплясов, Иван Жан-Мишель Жарр. Записки нерусского путешественника. Независимая Газета (28.11.2008). - Архивировано 19 апреля 2013 года.

ТРАДИЦИИ КОЯНДИНСКОЙ ЯРМАРКИ И ЕЕ РОЛЬ В ИСТОРИИ КРАЯ

Мухтарова Гайни – зав. кафедрой «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ, кандидат философских наук, доцент

Аннотация: Статья посвящена изучению истории возникновения и становления одной из крупнейших ярмарок на территории Казахстана – Кояндинской ярмарки. Благодаря данной ярмарке среди широких масс получили славу популярность казахские деятели различных видов искусств.

На данной ярмарке выступали прославленные народные композиторы Укили Ыбрай, Биржан сал, Ахан-Сере, Естай, Таттимбет Казангапулы,

исполнители Амре Кашаубаев, Майра Уаликызы, Иса Байзаков, борцы: Кажымукан Мунайтпасов и Балауан Шолак. Кояндинскую ярмарку посещал великий казахский поэт, философ и просветитель Абай Кунанбаев. Роль Кояндинской ярмарки заключается в том, что она была не только местом торговли, но и локацией проведения своеобразного фестиваля искусств. Благодаря этому происходил обмен и взаимодействие отдельных видов, жанров и традиций разных школ исполнительского искусства между представителями различных регионов казахской степи.

Ключевые слова: ярмарка, театрализованные представления, традиции, торговля

Введение. Изучая историю зарождения театра, обращает внимание на себя тот факт, что истоками пространственно- временных вида искусств считают ярмарочные представления. Ярмарка является одной из первооснов и одним из ранних видов зрелищных представлений в истории человечества.

Коммуникативная функция ярмарок способствовала сохранению и распространению среди широких масс населения традиций исполнительского искусства различных региональных школ. Торговые ярмарки были не только местами бойкой торговли, но и площадками для общения и творческого обмена.

На территории Казахстана наиболее крупными ярмарками считались Кояндинско - Ботовская ярмарка (Каркаралинский уезд), Константиновско-Еленовская (Акмолинский уезд), Петровская (Атбасарский уезд), Таиншыкульская (Петропавловский уезд), Чарская (Семипалатинский уезд), Каркаринская (Верненский уезд), Жаркентская (г. Жаркент), Аулие-Атинская (Сырдарьинская область), Уильская и Темирская (Уральская область),

Одной их самых крупных ярмарок на территории Центрального Казахстана, и в целом на территории всей казахской степи была Кояндинская ярмарка, находящаяся в 50 километрах от г.Каркаралинск, которая была открыта 170 лет тому назад.

Появление ярмарки связывают с именем купца из уральского городка Ялуторовска - Варнавы Ботова.

«Варнава родился в зажиточной семье металлургов Ботовых, которые служили у знаменитых Демидовых. Отец Варнавы сначала был металлургом, накопив немалый капитал, подался в купцы. В 1814 г. Серафим Ботов отправляется с товарными обозами вглубь Казахской степи. И едва он достиг урочища Каркаралинска, как его товары быстро разошлись в обмен на упитанных баранов и лошадей. Потом мясо из Казахской степи хорошо покупали на уральских заводах, а также в Москве. Умирая, Серафим наказал Варнаве, чтобы он ехал торговать в Каркаралинский внешний округ. Весной 1848 г. Варнава с товарными обозами в десять подвод из китайского города Урумчи отправляется в обратный путь. Тогда торговый путь уральских купцов в Китай пролегал по следующей схеме: Тобольск – Петропавловск – Кокшетау – Акмолинск – Каркаралинск – Аягуз – Чугучак – Кульджа – Урумчи.

15 мая 1848 г. Варнава Ботов с товарными обозами в 50-ти километрах от станции Каркаралинска делает привал и располагается на левом берегу небольшой реки, называемой Талды, которая впадает в соленое озеро Карасор. Широкая долина этой речки окаймлена невысокими пологими горами (абсолютная высота 569 м) под названием Коянды. Дословный перевод оронима «Коянды» - место, изобилующее зайцами» пишет член Союза журналистов СССР Серик Джаксыбаев в своей статье «Уроки Кояндинской ярмарки» [1].



Каркаралы. Атақты Қоянды жәрмеңкесі.

Рисунок 1 Кояндинско-Ботовская ярмарка. Каркаралинский историко-краеведческий музей

Основная часть. Ярмарка ежегодно проходила с 25 мая по 25 июня.

Под ярмарку отводилась значительная площадь в долине реки Талды. Территория представляла собой пастбище для пригоняемого на продажу скота.

Вот как описывается Кояндинская ярмарка в книге «Киргизский край» «Ежегодно в указанное время Талдинская долина, безлюдная и молчаливая до того, оглашается шумом тысячеголосой толпы, представляющей из себя в буквальном смысле «смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний» кишит огромными табунами лошадей, верблюдов, баранов. Кругом шум, гам, непрерывное движение, несмотря на изнуряющий зной и духоту июньского дня...

В двух главных рядах, образующих собой длинную, широкую улицу, помещаются мануфактурные, чайные и проч. магазины, лавки со скобяным товаром, временные отделения транспортных контор и т.д. Тут же стоит небольшая часовня, в которой по праздникам совершается служба. В соседних с ними рядах помещаются ташкентцы со своими товарами (бязь, шелковые материи, ковры, сушеные фрукты и проч.), склад швейных машин Зингера,

получающих за последнее время большое распространение в степи, магометанский молитвенный дом, кумысники, торговцы хлебом, торговые бани» [2].

С 1885 году на ярмарке функционировало открыто почтовое отделение, а с 1889 года заработал телеграф. В 1928 году на ярмарке начала работать первая в этих краях кинопередвижка.

С 1894 года здесь ежегодно открывалось отделение Российского государственного банка. Благодаря миллионным оборотам Кояндиско-Ботовская ярмарка имела ярмарки 1 разряда.

«В 1869 году Кояндинское торговое место по представлению начальника Каркаралинского уезда штабс-капитана Тихонова, приказом военного губернатора Семипалатинской губернии Полторацкого утверждается ярмаркой 2 разряда. И в этом же году, 2 сентября, ярмарку в урочище Коянды генерал-губернатор Западной Сибири А.П. Хрущев своим приказом в честь ее основателя называет «Ботовская ярмарка» и утверждает время ее проведения ежегодно с 15 мая по 15 июня. Однако в казахской историографии она называется двояко: «Ботово-Кояндинская» и «Кояндинская».

В 1871 году по приказу генерал-губернатора Хрущева возле Кояндинской ярмарки выделяется 55 квадратных километров земли для пастбища скота, проданного и непроданного» [1].

Главным товаром ярмарки был скот, преимущественно овцы. «Число торговых помещений, располагавшихся во время ярмарки в четырех длинных рядах, в 1871 году доходило до 200, а в 1890 году до 270, да еще было установлено около 700 юрт. Обороты ярмарки достигали 2-3 млн рублей. В 1899 году на ярмарке было продано, по официальным данным, разного товара на 1731700 рублей» [4].

В местности Талды-Коянды до сих пор стоит одно из исторических архитектурных зданий ярмарки, выполненное из красного кирпича. Строение довольно хорошо сохранилось и может стать популярным экскурсионным маршрутом.



Рисунок 2 Развалины торговых рядов Коянды

Кояндинская ярмарка была не только одним из самых больших рынков Центрального Казахстана, но и крупным фестивалем искусств.

С 1922 года на ярмарке начали проводить и культурные мероприятия.

На данной ярмарке выступали прославленные народные композиторы, такие как Укили Ыбрай, Естай, Таттимбет Казангапулы, также такие исполнители, как Амре Кашаубаев, Майра Уаликызы, Иса Байзаков, Жусупбек Елебеков, Кали Байжанов, режиссер, драматург Жумат Шанин, борцы: Кажымукан Мунайтпасов и Балауан Шолак. Кояндинскую ярмарку посещал великий казахский поэт, философ и просветитель Абай Кунанбаев.

Кояндинская ярмарка сопровождалась зрелищными представлениями, поэтическими состояниями (айтыс), выступлениями балуанов (борцов), фокусников, также скачками (байге). «И здесь, на ярмарке, в публичной обстановке состоялась борьба между Хаджи-Муканом и китайским борцом, чемпионом Индии, Кореи, Японии и Сингапура Мао Дэн Фу. У китайского борца было давнишнее желание попробовать свои силы в схватке с Хаджи-Муканом. Поэтому он специально по его следам приехал на нашумевшую ярмарку. Турнир состоялся под открытым небом, на ковре, постеленном на травяной лужайке. Поединок закончился победой Хаджи-Мукана» [1].

Ярмарочные выступления ценны не только их массовостью, но и эмпатичным откликом зрителей.

«На Кояндинской ярмарке выступала певица Майра Уаликызы. В народе говорят, что однажды на Кояндинской ярмарке Майра встретила с композитором Укили Ыбырай. Соревновались в искусстве два таланта несколько дней.

В июне 1925 г. на ярмарке прошла традиционная байга всадников, которые упорно боролись за два почетных приза: имени Максима Горького и Демьяна Бедного. По данным официального отчета, байга собрала десять тысяч зрителей. Об этом зрелище Николай Анов написал очерк «На Кояндинской ярмарке», который был опубликован в № 8 московского журнала «Рабоче-крестьянский корреспондент» в 1925 г.» [1].

Известный русский писатель Николай Иванович Анов (1891-1980 гг.) выпускал «Ярмарочный вестник» Кояндинской ярмарки. Его тираж составлял лишь 100 экземпляров, которые быстро расходились.

Чтобы познакомить десятитысячную массу казахских трудящихся с новостями печатного органа, Н.И. Анов предложил выпускать вестник в устной форме.

Работники красной юрты переводили каждый номер на казахский язык, а поэт - импровизатор Иса Байзаков в стихах доводил до слушателей содержание новостей.

В 1956 Николай Анов написал роман «Крылья песни» – об истории создания первого казахского театра и народных певцах Казахстана, который в 1966 был экранизирован.

Оживленно работал на Кояндинской ярмарке отремонтированный народный дом, где были поставлены спектакли на казахском языке. При народном доме работала библиотека с читальным залом.

Известный актер, один из основатель казахского профессионального театрального искусства Калибек Қуанышбаев на многих вечерах ярмарки выступал, пародируя голоса то бабушки, то старца или ребенка, благодаря чему стал известным среди народа.

Методология вопроса. В качестве методологии исследования были проведены полевые исследования в г.Каркаралинск. Исторические сведения о Кояндинской ярмарке частично сохранены в Каркаралинском историко-краеведческом музее, открытом в 1974 году. В статье были использованы фото материалы, взятые с открытой экспозиции Каркаралинском историко-краеведческом музее автором во время поездки в г.Каркаралинск в августе 2019 года.

Заключение. Благодаря Кояндинской ярмарке получали народное признание деятели различных видов творчества, искусства, промыслов и ремесел, купцы, торговцы, певцы, борцы, ремесленники в различных видах деятельности. Ярмарки прекратила свою работу в 1930 году

Роль Кояндинской ярмарки заключается в трансляции традиций исполнительского искусства и взаимодействия видов и жанров и школ различных искусств.

Список использованной литературы:

1. Джаксыбаев С. 2017. Уроки Кояндинской ярмарки// «Индустриальная
2. Новиков В. 1903. Кояндинская ярмарка Россия. Полное географическое описание нашего отечества //С.Петербург. Изд. А.Ф.Девриена.1903. -18 т. URL: <http://novikovv.ru/karkarali-priroda-istoriya-liudi/koyandinskaya-yarmarka>
3. Темиргалиева К. 2003. Кояндинской ярмарке – 155 лет// «Индустриальная Караганда». URL: http://catalog.karlib.kz/irbis64r_01/Kraeved/Istoriya_Karkaraly/Koyandinskoy_yarmarke_155_let.pdf
4. 82 жыл дәурендеп тұрған Қоянды «Экспосынын» тарихтағы маңызы қандай? URL: https://www.inform.kz/kz/82-zhyl-daurendep-turgan-koyandy-eksposynyn-tarihtagy-manyzy-kanday_a2712258

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СКРИПИЧНЫЕ КОНКУРСЫ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сергазыкызы М. - магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция» К. узбакова Г.Ж.

Музыка всегда была и остается великим искусством, несущим в себе знание - переживание, искусством духовного общения, искусством межкультурного диалога. Музыка служит средой, в которой разворачивается культурное творчество. Сила музыки иногда превышает силу языка в социальной, эмоциональной и духовной областях. Кроме того, в живом контексте музыка может общаться с большим количеством людей и на больших расстояниях, чем язык. Музыка – это тот язык, который помогает нам выражать и испытывать эмоции.

На сегодняшний день процесс расширения международных музыкальных связей получает развитие в таких формах как музыкальные конкурсы и фестивали, гастрольный и репертуарный обмены и т.п. Развитие музыкального творчества невозможно представить без межкультурной коммуникации, которая протекает как в профессиональной среде авторов, исполнителей, так и в зрительской аудитории.

В современной музыкальной культуре конкурсы музыкантов исполнителей занимают весьма значительное место, они стали неотъемлемой частью художественной жизни. Количество проводимых конкурсов растет, усиливается внимание к ним со стороны общества и государства, высказываются неоднозначные мнения профессионалами. Конкурсы прочно вошли в музыкальную жизнь как один из важнейших факторов, способных коренным образом влиять, изменять и преобразовывать пути развития исполнительского искусства, в частности, и музыкальной культуры в целом.

По мнению гендиректора издательства «Музыка» и «Юргенсон», президента Международного благотворительного фонда им. П.И.Чайковского Марка Зильберквита конкурсы нередко становятся важными вехами в истории искусства музыкальной интерпретации. Кроме того, на музыкальных турнирах апробируются важнейшие методико-педагогические концепции, происходит сближение творческих традиций различных стран, пропагандируется творчество современных композиторов, что стимулирующе влияет на развитие музыкального искусства [1, с. 78].

Как и всякое сложное явление, музыкальные конкурсы в целом имеют свои плюсы и минусы. Но минусы эти никоим образом не перевешивают главного – музыкальные конкурсы служат прогрессу музыкального искусства. Конкурсы играют немаловажную роль в территориальном брендинге, повышая культурную и экономическую привлекательность региона. Цель музыкальных конкурсов не только выявить наилучшего из претендентов, но

также привлечь внимание общественности к музыкальному искусству, организаторам конкурса. Международный престиж города, государства, стимул к развитию исполнительского искусства также входят в основные цели конкурса [2].

На престижных международных конкурсах звание лауреата может стать поворотным моментом в карьере музыканта. Основное назначение конкурсов – выявление из числа соревнующихся лучших, наиболее талантливых и перспективных, будущих орлов исполнительского конкурса. В качестве призов выделяются денежные премии, стипендии на обучение в лучших ВУЗах мира, появляются ангажементы, записываются диски. Перед исполнителем может открыться дверь на музыкальный Олимп. А это и есть мечта каждого амбициозного и стремящегося достичь больших успехов в своей жизни человека [3].

Среди исполнительских конкурсов значительное распространение получили и скрипичные конкурсы. Несомненно, конкурсы по уровню мастерства участников, по компетентности жюри, по сложности конкурсной программы различаются и весьма значительно. Так среди скрипичных конкурсов, диапазон подготовки участников простирается от любительских конкурсов, до сложнейших профессиональных соревнований в несколько туров как Международный конкурс им. П.И. Чайковского, Международный конкурс им. Королевы Елизаветы, Международный конкурс скрипачей им. Г. Венявского, конкурс скрипачей им. Н. Паганини и др.

Первое событие, ставшее значительным этапом в становлении скрипичных конкурсов – *Международный конкурс скрипачей им. Г. Венявского*. Первый такой конкурс состоялся в Варшаве в 1935 г., к столетию со дня рождения выдающегося скрипача и композитора Генриха Венявского. В число лауреатов вошли, помимо занявших первое и второе места Жинетт Неве и Давида Ойстраха, такие авторитетные музыканты, как Ида Гендель, Борис Гольдштейн, Льерко Шпиллер и тд. Конкурс был возобновлен после Второй мировой войны и восстановительного периода и с 1952 г. мероприятие проходит каждые 5 лет в излюбленном месте самого Венявского - в Познани [4].

Международный конкурс им. королевы Елизаветы в Бельгии ведет свое происхождение от конкурса имени Эжена Изаи, названного в честь известного скрипача и основанного в 1937 году. Конкурс стал крупным событием в мире музыки, привлечшим многих выдающихся музыкантов, большое число участников из многих стран мира. В числе многих причин, сделавших конкурс одним из самых престижных конкурсов в мировой музыке, стоит отметить заинтересованность и неременную поддержку со стороны королевы Бельгии Елизаветы, которая была страстной любительницей музыки. В дальнейшем это покровительственное отношение только укреплялось – каждый новый конкурс проходил с искренним вниманием со стороны Королевы Елизаветы. Начиная с 1951 г. конкурс им. Э. Изаи продолжает проводиться под именем конкурса Королевы Елизаветы [5].

Международный конкурс скрипачей им. Н. Паганини (итал. Concorso internazionale di violino “Niccolo Paganini”) – международный конкурс скрипачей, проходящий ежегодно, начиная с 1954 г. в Генуе и названный в честь выдающегося итальянского скрипача Никколо Паганини. Конкурс стремится воспитать одаренных молодых скрипачей, привлечь их к международному вниманию и сделать город Генуя выдающимся культурным центром [6].

Картина крупнейших международных конкурсов прошлого века была бы неполной без упоминания еще об одном соревновании – *Международном конкурсе музыкантов – исполнителей им. П.И. Чайковского* в Москве. Авторитету и большому интересу уже первого состязания во многом способствовали выдающиеся советские музыканты, привлеченные в качестве организаторов и членов жюри: Дмитрий Шостакович, Константин Мострас, Арам Хачатурян, Давид Ойстрах, Леонид Коган и др. [7]

Плодотворность идеи музыкального соревнования, оправдана на практике. Любые сомнения в этом опровергаются огромным вкладом, который внесли конкурсы в мировую музыкальную культуру. Так, Д. Шостакович писал: «Международные конкурсы музыкантов - исполнителей всегда служат отличным трамплином для выдвижения талантливой молодежи. Соревнования музыкантов знакомят публику с исполнительским искусством молодых представителей различных школ, способствуя широкому обмену опытом. Участники конкурсов не только демонстрируют свои личные творческие достижения, но также представляют на международной трибуне достижения отдельных национальных исполнительских школ, педагогическое мастерство музыкантов старшего поколения» [8, с. 303].

В сфере образования одна из приоритетных задач в повышении национальной конкурентной способности - поиск и поддержка одаренных детей. На сегодняшний день особое внимание уделяется совершенствованию и развитию юных дарований подрастающего поколения. Так как именно молодым музыкантам, сегодня подающим яркие надежды, уже завтра предстоит приумножить богатейшие традиции мировой музыкальной культуры. Безусловно, хорошей отправной точкой для расширения репертуара, росту и совершенствованию исполнительского мастерства способствуют конкурсы. В рамках конкурсов творческий потенциал и способности юных музыкантов раскрываются и могут послужить блестящим заделом на будущее.

Вот уже четверть века музыкальный мир является свидетелем развития уникального проекта, *Международного юношеского конкурса им. П.И. Чайковского*, проведенного впервые в Москве в 1992 году. Конкурс является крупнейшим независимым профессиональным соревнованием для юных музыкантов, проводящимся по специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель [9].

Основная цель конкурса – образовательная. С помощью педагогов юные музыканты осваивают сложную конкурсную программу, что позволяет

заложить фундамент профессионального мастерства. Благодаря конкурсу талантливая молодежь получает возможность представить свое исполнительское искусство широкой аудитории. Прослушивания конкурса за эти годы посетило более 70000 человек [9], которые смогли познакомиться с интерпретацией исполняемых участниками произведений, услышать мнение авторитетных музыкантов и критиков. Об образовательном характере конкурса говорит и учреждение специальных премий лучшим педагогам, включение в программу выставок, лекций, семинаров, мастер-классов ведущих исполнителей и преподавателей.

Оригинальная особенность конкурса заключается в том, что он проводится в разных странах – это создает уникальную возможность для участия в нём музыкантов из разных регионов мира. Естественная связь со всемирно известным Международным конкурсом имени П.И.Чайковского (победители юношеского соревнования рекомендуются к участию во взрослом конкурсе), большое число участников и их высокий исполнительский уровень, сложнейшие конкурсные программы, авторитетное международное жюри, огромный интерес публики и средств массовой информации – всё это позволяет считать его самым престижным международным музыкальным конкурсом для юных музыкантов [9].

Проведение юбилейного X конкурса в Республике Казахстан, художественным руководителем которого стала ректор КазНУИ, выдающийся музыкальный деятель, всемирно известная казахская скрипачка *Айман Мусахаджаева*, значительный этап в культурной жизни страны. Конкурс включен в культурную программу крупнейшего события – международной выставки «ЭКСПО – 2017»². По мнению Айман Мусахаджаевой, за 25 лет существования конкурс убедительно зарекомендовал себя в музыкальном мире как один из самых престижных и авторитетных. Он неоднократно проводился в России, Японии, Китае, Южной Корее, Швейцарии и, наконец-то, проходит на нашей родной казахстанской земле. «Это долгожданное и радостное событие как для юных музыкантов и их наставников, так и для всей музыкальной общественности нашей страны. Наши творческие состязания проводятся в рамках Международной специализированной выставки ЭКСПО-2017, слоган которого – «Энергия будущего», что символически перекликается с духом и сутью юношеского конкурса» [10, с. 6].

Андрей Щербак, Генеральный директор Ассоциации лауреатов Международного конкурса имени П.И.Чайковского, Заслуженный работник культуры Российской Федерации перед проведением состязания отметил: «Большая организационная работа, проведенная Дирекцией Международного

² ЭКСПО-2017 – Международная специализированная выставка под эгидой Международного бюро выставок (МБВ), прошедшая в столице Казахстана городе Нур-Султан с 10 июня по 10 сентября 2017 года. Тема выставки «Энергия будущего». В ЭКСПО-2017 приняли участие 115 государств и 22 международных организаций. Выставку посетили порядка 4 млн человек, из которых полмиллиона приехали из других стран.

юношеского конкурса им. П.И.Чайковского и Казахским организационным комитетом позволяет утверждать, что конкурс пройдет на высоком творческом и организационном уровне. В результате прослушиваний музыкантов в Корее, Японии, США, России, Китае, Монголии, Казахстане, а также отбора видеозаписей к участию в конкурсе были допущены 120 человек, что говорит о большом интересе со стороны музыкантов к Казахстану, обладающему всеми необходимыми ресурсами и, прежде всего, большими музыкальными традициями и необходимой музыкальной базой в Казахском национальном университете искусств» [10].

Впервые в жюри были приглашены победители прошлых юношеских конкурсов. И это тоже «знак качества»: лауреаты не теряются в потоке жизни, а развиваются и достигают больших вершин в профессии. Яркий пример тому – лауреат Первой премии на 9-м Международном юношеском конкурсе им. П.И. Чайковского (2015 г.) скрипач из Южной Кореи – Донхюн Ким [9].

Донхюн Ким – одна из восходящих звезд классической музыки современного поколения. Своей красочной и драматической игрой на скрипке восхитил музыкальных критиков. Он является первым корейским скрипачом, получившим первый приз на Международном юношеском конкурсе им. П.И. Чайковского в номинации скрипка. Это достижение является одним из многих призов, которые он завоевал, в том числе 2-ая премия на *Международном конкурсе скрипачей им. Дж.Энеску* в 2016 г. и 1-й приз на *Международном конкурсе* в Сеуле, Корея в 2018 г. [11].

Согласно информационным источникам, Донхюн Ким уже в 2019 г. в возрасте девятнадцати лет завоевал еще одну премию, став лауреатом Третьей премии на взрослом конкурсе им. П.И.Чайковского, где в первом же туре покорила публику своей уверенностью и технической безупречностью своей игры.

Что касается международных состязаний в Казахстане, то к числу скрипичных конкурсов, являющимся значимым культурным событием города Нур-Султан относится *Международный конкурс скрипачей «Astana – Violin»*. Конкурс скрипачей является примером развития высокой культуры нашего государства. Стоит отметить то отношение, с которым инициатива выдающейся скрипачки, яркой представительницы казахстанского музыкального искусства Айман Мусахаджаевой была встречена и поддержана в Казахстане на самом высоком уровне. Данное музыкальное начинание получило поддержку Министерства культуры и спорта Республики Казахстан.

Конкурс неразрывно связан с музыкальной базой - Казахским национальным университетом искусств: здесь проходят конкурсные прослушивания, а торжественная церемония награждения победителей и концерт лауреатов проходит на сцене Органного зала Казахского национального университета искусств. Благодаря акустическим показателям зал считается едва ли не лучшим залом г. Нур-Султан. Особая конфигурация пространства и отделочные материалы зала при проведении концертов позволяют даже обходиться без микрофона, что является важным для

концертных выступлений музыкантов, так как акустика не редко искажает звук.

Конкурс проводится в целях популяризации скрипичного искусства в Казахстане, выявления и поддержки талантливых скрипачей, пропаганды лучших образцов отечественной и мировой культуры. В музыкальном состязании принимают участие музыканты и учащиеся специализированных учебных заведений республики и зарубежных государств по двум возрастным группам: младшая до 15 лет и старшая от 16 до 28 лет. Музыкальный форум является стартовой площадкой для молодых музыкантов и дает им возможность обрести признание профессионального сообщества. Немаловажным достижением является и приглашение в качестве членов жюри всемирно известных музыкантов в области скрипичного исполнительства. В состав жюри разные годы входили выдающиеся музыканты с мировым именем из России, Кыргызстана, Узбекистана, Белоруссии, Украины, Южной Кореи, Чехии, Италии и тд. [12].

Конкурс проходит в два тура, по результатам которых присуждается по 3 премии. География участников конкурса расширяется с каждым годом. С момента проведения первого конкурса было открыто немало имен в искусстве игры на скрипке.

В обязательную программу конкурса входят работы И.С. Баха для скрипки соло, один из 24 каприсов Н.Паганини, первая часть с каденцией одного из концертов В.А.Моцарта, все части одного из концертов таких композиторов, как А.Хачатурян, С.Прокофьев, Я.Сибелиус, Л.ван Бетховен, И.Брамс, П.Чайковский и др. Отличительной чертой в программе является исполнение пьесы композитора страны участника, что способствует ведению культурного диалога между странами участниками [12].

В работе Л. Григорьева и Я. Платека утверждается: «...ничто, кроме конкурсной формы, не может дать нам столь широкой и разнообразной картины состояния и перспектив мирового исполнительского искусства в той или иной сфере, вскрыть тенденции его развития, служить точным зеркалом состояния педагогики и музыкального воспитания в каждой стране, развития отдельных исполнительских школ, их сравнительной ценности». Вывод авторов о том, что специфическая конкурсная атмосфера способствует «привлечению к музыке огромного числа новых слушателей, любителей, которых конкурс захватывает во многом именно как состязание, помогает постичь прелесть слушания музыки, сравнения различных интерпретаций... а впоследствии превращает болельщика в постоянного посетителя концертных залов...» [13, с. 258] представляется особо ценным.

В социокультурном пространстве скрипичные конкурсы обретают статус международного культурного форума, во время которого происходит масштабный культурный обмен и творческое взаимовлияние. В ходе диалога субъектов музыкального общения рождается творческая среда, в связи с чем развивается существующая сфера музыкальной культуры.

Музыкальная культура общества представляется как творческая среда, поскольку взаимодействие всех ее элементов приводит к появлению новых форм культуры, рождает новые произведения музыкального искусства. В результате этого взаимодействия – диалога или, учитывая многоуровневый характер общения – полилога среди музыкальной композиции, ее исполнителя и слушателей, появляется возможность расширить понятие сущности музыкальной культуры и ее целостный характер.

Добавим, что скрипичные конкурсы дают возможность развития единому музыкальному процессу, столь необходимому в сфере культуры в целом. Культурный диалог, обратная связь и анализ опытных судей, обнаружение талантливой молодежи часто происходит именно в рамках конкурсов, где музыка играет свою главную роль - зеркала культурных черт отдельной нации.

Скрипичные конкурсы влияют на развитие мировой культуры, представляя новые произведения современных композиторов, особые музыкальные проекты, творческое сотрудничество, становясь тем самым своего рода международным форумом мировой культуры.

Таким образом, конкурсы выполняют функцию развития музыкального творчества, межкультурной коммуникации, которая протекает как в профессиональной среде авторов, исполнителей, так и в зрительской аудитории. За годы существования конкурс скрипачей «*Astana – Violin*» приобрел международное признание и стал одним из важных творческих форумов в мировом музыкальном пространстве, он с каждым годом расширяет свои географические границы.

Список использованной литературы:

1. Зильберквит М. Международные музыкальные конкурсы / М. Зильберквит. – М.: Музыка, 1985. – 78 с.
2. Бажанов Н.С. Фортепианные конкурсы и современное исполнительское искусство // Вестник музыкальной науки № 3 (13), 2016.
3. Цоцонава Л.Л. Роль конкурсов в жизни современного музыканта // Материалы VII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» <http://scienceforum.ru/2015/article/201501777> 1.
4. Международный конкурс скрипачей им. Г. Венявского [https://ru.wikipedia.org/wiki/Международный конкурс скрипачей имени Венявского](https://ru.wikipedia.org/wiki/Международный_конкурс_скрипачей_имени_Венявского).
5. Queen Elisabeth Competition <https://concoursreineelisabeth.be/en/about/>
6. International Violin Competition Premigio Paganini <http://www.premiopaganini.it/en/node/609>.
7. Международный конкурс им. П.И. Чайковского <https://tchaikovskycompetition.com/ru/history>

8.Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем: справочник. – М.: Музыка, 1966. – 303 с.

9.Международный юношеский конкурс им. П.И. Чайковского <https://tchaikovsky-competition.net/about/>

10. X Международный юношеский конкурс им. П.И.Чайковского / Министерство Культуры и Sports Республики Казахстан и Ассоциация лауреатов Международного конкурса им. П.И.Чайковского, 2017. – 141 с.

11. Anna J.Park Tchaikovsky competition-winning violinist Kim Dong-hyun rises as classic music star of next generation: The Korea Times, 2019 - https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2020/03/682_274931.html.

12. Международный конкурс скрипачей «Astana – Violin» / Министерство Культуры и Sports Республики Казахстан и Казахский национальный университет искусств, Астана, 2017.

13. Григорьев Л. Музыканты соревнуются / Л. Григорьев, Я. Платек. – М.: Сов.композитор, 1975. – 258 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ МЕТОДИК БУДУЩИМ УЧИТЕЛЕМ МУЗЫКИ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ШКОЛЬНИКОВ

Жумашева Айгерим, Шайхыслам Сымбат - магистрантки специальности «Музыкальное образование» КазНУИ,
Научный руководитель: кандидат педагогических наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование» КазНУИ, профессор Хусаинова Г. А.

Модернизация содержания всей образовательной системы в Казахстане проходит в нескольких направлениях: обновление учебного материала, компьютеризация, усиление языкового обучения, упор на формирование ключевых компетенций у обучающихся, определение обязательного для учащихся школ разных типов и уровней образовательного минимума, который обеспечивает единство казахстанской системы образования, определяет её фундамент и одновременно предоставляет большую свободу учителю музыки в организации учебного процесса.

При этом обучающимся при наличии обязательного образовательного минимума предоставляется свобода выбора направления и объема музыкального образования, соответствующего их образованию, способностям, возможностям, развитие критического мышления, собственных суждений, самостоятельности и ответственности, способность участвовать в жизни социума.

Изменения в сфере образования осуществляются разными темпами, что зависит в основном от социально-экономического уровня стран. В промышленно развитых государствах процесс модернизации образования носит ускоренный характер и изучен достаточно тщательно, о чем свидетельствует публикация большого количества научных монографий и

статей, посвященных обновлению школы в США, Германии, Великобритании, Чехии, Франции, Японии и др. (В.П.Борисенков, Н.М.Воскресенская, БЛ.Вульфсон А.Н.Джурицкий, В.З.Клепиков, Е.Б.Лысова, З.А.Малькова, Н.Д.Никандров, Л.И.Писарева, К.И.Салимова, ЛЛ.Супрунова и др.) [1;2;3;7].

И это касается альтернативного образования, которое в Казахстане набирает обороты, появляется все больше школ, которые отходят от постсоветской системы. Поэтому мы решили осветить в своей статье методики «неакадемического» подхода к обучению, получившие распространение и популярность во всём мире.

В центре продуктивной методики итальянского педагога Марии Монтессори — ребенок, и у каждого из них, как она считала, есть естественная тяга к знаниям. Дети учатся всему сами, если дать им соответствующую обстановку. При этом важно не только получение новой информации, но разностороннее развитие ребенка — физическое, социальное, эмоциональное и когнитивное.

Ныне существует более 22 тысяч школ в 110 странах мира, которые обучают детей по ее системе. По данной методике учитель, ребенок и окружающая среда составляют обучающую триаду в школах М.Монтессори. Обстановка в классе, специально подобранные учебные инструменты и материалы должны будить в детях независимость, свободу без границ и в то же время чувство порядка. Методика построена таким образом, чтобы переходить от частного к общему.

Главный принцип — дети обучаются в группах разных возрастов, так малыши могут учиться у старших детей, а старшие учить младших.

В классе дети сами выбирают инструменты для обучения, обращаясь к учителю только тогда, когда им нужна помощь или поддержка.

Маленькие дети учатся через сенсорно-моторную активность и работают с материалами, которые развивают их когнитивные способности благодаря непосредственному чувственному опыту [5].

Система Вальдорфской школы по методике Рудольфа Штейнера, философа, педагога, основоположника антропософского движения основана на теории трех фаз развития детей.

В дошкольном возрасте дети обучаются через подражание и практику, поэтому применяется игровой подход. В 6-14 лет дети приобретают артистические способности и социальные навыки, поэтому много внимания уделяется различным видам искусства, гуманитарным наукам. По мнению Штейнера с 14 лет у детей появляется критическое мышление и эмпатия, и в этот период вводится академическое преподавание фундаментальных наук.

Вальдорфская школа знаменита тем, что в ней нет оценок и домашних заданий.

Здесь не используются мультимедийные инструменты, такие как компьютеры, видео, словом, любая электроника.

Ученики проводят очень много времени на улице.

При этом в образовании детей ведущую роль играет его воображение, и обучение должно быть интегральным, чтобы развивались его тело, душа и дух [6].

Методику обучения детей 3-6 лет основал итальянский психолог, педагог Лорис Малагуцци. Первую свою школу Лорис открыл после второй мировой войны совместно с родителями городка Реджио-Эмилия, поэтому его метод еще называется «реджио-педагогика».

Центральными идеями Малагуцци являются естественное развитие ребенка и важность близких отношений с другими людьми. Как считал Лорис, для самовыражения у ребенка есть «сто языков», главное — не мешать ему раскрываться.

В реджио-педагогике важную роль отводится отношениям, родителям, поэтому для детей создается семейная обстановка, без четкой учебной программы и расписания, но с вниманием к занятиям искусством и креативным проектам.

Учителю музыки важно развивать близкие отношения с детьми, равно как и отношения детей между собой.

Ребенок должен четко понимать, что есть определенные правила, и они могут быть разными для разных сообществ и ситуаций.

Отказ от понятия «неправильно», также ребенок может предлагать разные варианты решения.

Уроки основываются на интересах детей, которых побуждают к фантазированию [4].

Метод Харкнесса основан на использовании овального стола, придуман нефтяным агнатом и филантропом Эдвардом Харкнессом.

Ныне этот метод используется во многих британских и американских школах, где процесс обучения — это демократическое обсуждение лицом к лицу, где каждое мнение имеет ценность.

Методика имеет не такое широкое распространение из-за лимитированности пространства, так как работа за ними наиболее эффективна в малой группе, до 15 человек, и в больших классах общеобразовательных школ он не прижился. За столом ученики обсуждают ту или иную тему (лучше всего это работает в гуманитарных науках), и за время урока каждый из них имеет возможность высказаться.

При этом ученики берут ответственность за свои высказывания, а их цель — решение конкретной проблемы [7].

Методика школы Садбери названа по географическому принципу. Ныне таких школ около 40 — в США, Бельгии, Японии, Нидерландах, Дании, Германии, Израиле и других странах.

Ответственность и демократия — ключевые принципы школ Садбери, где только ученик отвечает за то, как и чему он учится. И если ребенок научился жить демократически рано, то эти принципы он сохранит и потом.

В школах Садбери нет программы обучения, расписания и оценок. Идеологи этой методики считают, что дети в когнитивных и творческих

способностях так же хороши, как и взрослые, поэтому их не нужно учить. То, чего не хватает ребенку, — это опыта, вот его он и должен набраться.

В школах Садбери нет деления на классы, группы формируются по интересам, и старшие дети делятся опытом с младшими.

Все, чему научится ученик — только его ответственность. Учительского контроля нет. Ученики входят в совет школы, и их голос равен голосам администрации. Родители имеют ограниченный доступ в дела школы, либо вовсе его не имеют.

В каждой школе Садбери свой тип учебных пространств, какими им быть, решают ученики [8].

Учитывая образовательные возможности перечисленных альтернативных методик необходимо учитывать также следующие когнитивные элементы, проверенные на базе музыкально-педагогической практики.

1. Необходимо показывать примеры, чтобы разжечь фантазию обучающихся. Чистый лист, пустой экран, нетронутый холст нередко наводят страх — не знаешь, как начать. Порой, чтобы подстегнуть воображение и высечь искру идеи, бывает достаточно просмотреть несколько чужих работ. Мастер-классы необходимо начинать с показа примеров проектов — чтобы школьники составили представление, что в принципе можно сделать (проекты для вдохновения), и чтобы у них появились идеи, с чего начать (проекты для успешного начала).

2. Важно поощрять эксперименты. Большинство людей считают, что воображение работает в голове, но на самом деле руки играют не менее важную роль. Желая разжечь фантазию школьников, чтобы подтолкнуть детей к началу собственных проектов, мы устраиваем коллективные мини-сеансы совместного музыкального или изобразительного творчества.

3. Необходимо предлагать широкий выбор материалов. Игрушки, инструменты и материалы, которые дети видят вокруг себя, производят на них глубокое впечатление. Чтобы побудить их к творчеству, позаботьтесь, чтобы в их распоряжении было как можно больше материалов для рисования, лепки, конструирования и прочих видов творчества. Ручками и маркерами хорошо рисовать, а клеевой пистолет и скотч соединят детали в одно целое. Чем разнообразнее материалы, тем больше возможностей открывается для проектов.

4. Необходимо приветствовать все способы мастерить. Разным детям интересна разная творческая активность. Одним нравится строить дома и замки из лего. Другим — создавать игры и анимации на компьютере. Третьим — мастерить украшения, готовить сладости, а кому-то хочется соорудить площадку для мини-гольфа. Сочинение стихов и историй — тоже проявление креативности. Занимаясь всем этим, школьники постигают, что такое творческий процесс.

5. Необходимо делать акцент на процессе, а не на результате. Действительно, наилучший опыт обучения дает человеку активное участие в

изготовлении чего-либо. Когда дети работают над проектами, делайте упор, в первую очередь, на творческую активность, а не на ее результат. Расспрашивайте ребят, какие стратегии они применяют, что дает им вдохновение. Чтобы поощрять их смелее экспериментировать, в равной степени воздавайте должное как успешным их начинаниям, так и неудавшимся.

6. Необходимо отводить больше времени на проекты. Творческая работа требует времени, особенно если ребята постоянно над чем-то колдуют, доводят что-то до ума, экспериментируют, испытывают новые задумки. Попытки втиснуть работу над проектами в стандартный академический час только подрывают саму идею творчества. Это расхолаживает, отбивает охоту рисковать и экспериментировать и выдвигает на первый план поиск «правильного» решения, такого, которое позволяет уложиться в отведенное на проект время. Чтобы дать ребятам возможность совершенствовать свои творения постепенно, отведите для работы над проектами вдвоенный урок. Если возникнет необходимость в коренном изменении сделанного, потребуются целые дни или недели (или даже месяцы), чтобы все это время учащиеся могли посвятить исключительно работе над своими проектами.

7. Учитель должен выступать в роли посредника. Многие дети хотели бы обмениваться идеями и сообща трудиться над проектами, но не очень представляют себе, как и с кем. И здесь вы могли бы выступить в роли посредника, помогая ребятам найти себе единомышленников как в реальном мире, так и в сети.

8. Необходима организация атмосферы сотрудничества на равных. Некоторые родители и наставники чересчур активно подключаются к творческим проектам детей, указывая им, что делать, или выхватывая клавиатуру, чтобы собственноручно устранить проблему. Другие, наоборот, предпочитают вообще никак не вмешиваться в творческую работу ребенка. Здесь нужно найти золотую середину, чтобы между взрослыми и детьми установились отношения настоящего равноправного сотрудничества

9. Необходимо задавать искренние вопросы. Ребятам очень полезно с головой погружаться в свои проекты, однако важно также и то, чтобы они время от времени «выныривали» и обдумывали, как и что у них получается. Можно подтолкнуть ребенка к размышлениям, если задать ему несколько вопросов о его проекте. Пытаясь рассказать, чего он хочет, ребенок чаще всего сам обнаруживает, где он допустил ошибку, — заметьте: сам, без какой-либо дополнительной подсказки.

10. Важно открывать свои мысли. Многие родители и учителя очень неохотно показывают детям ход своих рассуждений. Но для ребенка шанс увидеть ход ваших рассуждений — лучший подарок. К тому же ребенок сможет перенять у вас стратегии, которые вы применяете, когда работаете над проектом или обдумываете как решить проблему.

Процесс обучения через альтернативные методики на уроке музыки, позволяет школьникам генерировать новые идеи, при этом открываются все

новые возможности помогать детям обучаться через творчество, раскрывая их таланты и способности.

Список использованной литературы:

1. Вульфсон Б.Л. Мировое образовательное пространство на рубеже XX и XXI вв. // Педагогика. 2002. № 10.
2. Джурицкий А.Н. История педагогики. М.: 2000, 432с.
3. Никандров Н.Д. Духовные ценности и воспитание человека // Педагогика. 1998. № 4.
4. <https://womo.ua/ot-montessori-do-malagutstsi-5-metodov-alternativnogo-obrazovaniya/>
5. <http://bilimdiler.kz/balabaksha/14898-mariya-montessori-tehnologiyasy-turaly-malimet.html>
6. Schneider P. Einführung in die Waldorfpädagogik. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
7. <https://pedsovet.org/dnevnik/obrazovanie-za-rubejom/metodika-harknessa>
8. <https://multiurok.ru/index.php/blog/shkola-sadbieri-velli-individualizm-i-diemokratiia.html>

К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г.А.ЖУБАНОВОЙ

Орумбаев Н.М. - магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

Музыкальное творчество Газизы Жубановой невероятно разнообразно и поражает масштабом и широтой. Композитор не только развивала традиции древнего кюевого искусства в современной фортепианной музыке, но и заметно расширила диапазон жанров в своем творчестве. Ценный вклад Газиза Жубанова внесла и в развитие театрального искусства.

В этой статье мы более подробно рассмотрим некоторые музыкально-театральные постановки композитора, в число которых входят балеты «Легенда о белой птице», «Мадам Баттерфляй», оперы «Еңлік-Кебек», «Двадцать восемь», «Буранный Едигей», избранные симфонии.

Балет «*Легенда о белой птице*». Премьера балета «Легенда о белой птице» состоялась в 1966 году и представляла собой объединение двух одноактных балетов: «*Аққанат*» и «*Хиросима*». Каждый балет состоит из трех картин. Сюжеты балетов были навеяны автору еще в детские годы, о чем она пишет в своей книге воспоминаний «Мир мой – Музыка». В 1938 году три отважных советских летчицы В. Гризодубова, П. Осипенко и М. Раскова совершили беспосадочный перелет Москва-Владивосток. Тогда маленькая Газиза всерьез решила стать летчицей, однако вместо полетов в небо она совершала невероятные творческие полеты.

Главная героиня первого балета, девушка Аққанат совершает полет к

Солнцу, чтобы ценой собственной жизни спасти свой народ. Это идеал самоотверженности и добросердечности.

Балет «Аққанат» был поставлен балетмейстером Абилов Даурен Тастанбекович (1923-2011), главный балетмейстер Государственного академического театра оперы и балета им. Абая (1958-1964). Главную роль исполнила Фируза Ултанбаева, которая воплотила прекрасный образ девушки-птицы.

Второй балет «Хиросима» посвящен страшным событиям 1945 года, когда на японские города Хиросима и Нагасаки были сброшены атомные бомбы. Главная героиня, маленькая девочка Юки, мечтающая стать журавленком, чтобы приносить людям счастье. Далее мать Юки Тойо вспоминает танец-мечту своей дочери. Сцена производит неизгладимое впечатление на публику.

Балет «Хиросима» поставил Райбаев Заурбек Мулдагалиевич (1932-2011), заслуженный деятель искусств Казахской ССР (1967). Роль маленькой Юки исполнила тогда ученица 6-ого класса хореографического училища, а ныне народная артистка РК Нурсултанова Сайрагуль Ербосуновна (1952г).

Фото 1. Сцена из балета Г.А.Жубановой «Хиросима». ГАТОБ им. Абая



Балет «*Мадам Баттерфляй*». После постановки первого балета, в конце декабря 1989 года Газизе Ахметовне поступило предложение написать балетную версию оперы «Чио-Чио-Сан» Пуччини. На переговоры с японским балетмейстером Асами Маки с предложением о постановке балета Г. Жубанова сама отправилась в Москву вместе с режиссером Базаргали Жаманбаевым. 30 апреля 1992 года состоялась премьера балета.

Написание балета на основе оперы было невероятно интересным опытом для композитора, так как музыка Пуччини с огромной мелодической экспрессией и заложенным в оркестре симфоническим накалом были близки

Г.Жубановой. Более того она уже имела опыт написания балета с японской тематикой, ей был хорошо знаком японский музыкальный материал. В качестве лейттемы была выбрана японская народная песня «Вишня».[3, с. 190]

Материал получился достаточно контрастным: японский мелодико-интонационный строй соединялся с европейской музыкой: «...работая над балетом..., я увидела обыкновенные образы мелодрамы в ракурсе высокой трагедии о прекрасной любви...» [3, с 190].

Газиза Жубанова объясняла свое обращение к жанру балета не только популярностью жанра и его свежестью и новизной, но и новым особым подходом к музыкально-сценической драматургии. Партитура балета – это, по сути, «настоящая симфоническая музыка, чего не было до сих пор в казахском балете» [3, с.145].

Опера «Еңлік-Кебек». В январе 1975 года в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая состоялась премьера первой оперы Г. Жубановой «Еңлік-Кебек». Необычную творческую задумку придумал режиссер А.М. Мамбетов (1932-2009), советско-казахский режиссер театра и кино. Было решено использовать ретроспективное изложение сюжета. Образ Енлик был исполнен Бибигуль Тулегеновой, народной артисткой ССР (1967), которая в то время была действующей солисткой Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (1971-1980). Партия была написана для лирико-драматического сопрано и очень насыщено оркестрована. Образ Кебека создал Нариман Каражигитов, а неудачливого батыра Есена – Ермек Серкебаев, несмотря на то, что партия была написана для драматического баритона, а певец обладал лирическим баритоном, ему удалось в полной мере создать убедительный образ. Опера имела оглушительный успех, как в Казахстане, так и за рубежом [3, с.155].

Фото 2. После премьеры «Енлик-Кебек», Г.А.Жубанова с артистами ГАТОБ им. Абая, 1975г.



Опера *«Двадцать восемь»* Газизу Жубанову всегда увлекала тема патриотизма. Особенный отклик в душе композитора имела тема героизма солдат-панфиловцев в Великую Отечественную войну, которая и нашла свое театральное воплощение в опере *«Двадцать восемь»*. В либретто оперы, написанное А. Мамбетовым, были включены стихи и песни военных и послевоенных лет. Среди авторов М. Светлов, А. Толстой, А. Твардовский, К. Аманжолов, Д. Снегин, К. Жармагамбетов, И. Эренбург.

Одной из основных идей оперы стало многонациональность героев-панфиловцев. Каждый из них исполнял свою партию на родном языке. «У меня появилась идея, чтобы общение героев в действии было на русском языке, а внутренние монологи, переживания, мысли они «пели» на своем языке» [3, с. 186].

Опера под новым названием *«Москва за нами»* была поставлена в 1982 году в Москве в академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Режиссер И.Г. Шароев (1930-2000) пригласил для участия в финале спектакля московский хор ветеранов войны. Они исполнили песню на стихи М.Светлова *«Гвардейцы, мы прожили не зря!»*.

Фото 3. Г.А.Жубанова на премьере оперы «Москва за нами», 1982г.



Опера *«Буранный Едигей»* или *«Легенды Айтматова»*. В 1984 году у Газизы Жубановой появилась идея создания оперы по роману Чингиза Айтматова *«И дольше века длится день»* после постановки одноименного спектакля А. Мамбетова в театре им. Вахтангова, музыку к которому также писала Жубанова. Движущей силой оперы является образ главного героя Едигея. *«Во все века человек истреблял человека, сильный – слабого. И во все века находились непокорные, буранные люди, которые не хотели быть рабами... На том стоит свет...»* – пишет Газиза Ахметовна [3, с.187].

В музыке Г.А.Жубановой помимо сюжетной составляющей важны композиционные принципы, в роли «распределителей равновесия». Принципы композиции в опере ярко передают оркестровое мышление композитора. Особенность в ее операх заключается в том, что они отражают подход композитора к созданию музыкального материала. Оркестровые группы созданы как многослойный сложный организм, который подчиняется собственным «законом функционирования». Оркестровая группа не обладает вокальной статичностью по отношению к образным сферам. Композиционные принципы, различные интонации и ритмы могут кочевать от одной группы к другой. Это возможно благодаря тому, что образы групп не имеют ярко выраженного лица или образа. Данный прием композитор успешно реализует в своих операх. [4, с. 2].

Отдельно отметим избранные симфонии автора, о которых Г.А.Жубанова пишет в книге *«Мир мой – Музыка»*.

Симфония «Жігер». Идея создания симфонии возникла у Жубановой в 1965 году после прослушивания в консерватории Шестой симфонии Е. Г. Брусиловского *«Кұрманғазы»*. Композитору симфония не понравилась: ей казалось, что нет насыщенности, философской глубины. Внутренне шла работа над созданием собственной симфонии. Это был сложный период в жизни Газизы Ахметовны – из жизни безвременно ушли ее родители.

Симфония была посвящена памяти отца. Вся горечь утраты, безысходность и протест против несправедливости судьбы легли в основу симфонии. Первой появилась трагическая IV часть. Затем уже было написано начало произведения. Финал симфонии не громкий, его музыка тревожная и импульсивная. Симфония во многом оригинальна: национальная кюевая музыка переплетается со звучанием органа. «По мере развития музыка финала приходит к свету – мощному, пронзительному. Жизнь не остановлена!» [3, с. 188] – пишет композитор.

Симфония *«Остров женщин»*. Вторая симфония родилась под впечатлением автора поэмой Расула Гамзатова «Isla de las Mujeres». Главный образ симфонии – Женщина. Женщина, как символ расцвета жизни, и одновременно, как символ бесконечного горя. Женщина как символ самой жизни. В симфонии звучит соло сопрано. По мнению автора, соло без оркестра является музыкальным средством, не имеющим аналогов в природе по силе воздействия [3, с. 201]. Г.А.Жубанова подчеркивает, что главная идея новой симфонии – «это разработка оригинального, нецитированного национального материала на новом витке творческого мышления» [3, с. 202]. Симфония была создана за время немного больше месяца, а премьера состоялась 24-го апреля 1983 года. Оркестр исполнил симфонию под руководством дирижера Тимура Каримовича Мынбаева (1943-2011).

Симфония *«Сарыозекские метафоры»*. Эта симфония очень отличается от Первой и Второй. У нее иная музыка, направленность драматургии, насыщенность оркестра. В ней четыре части. Нет солиста, а оркестр существует словно театр. Сама Г. Жубанова называла это «мощным театральным колдовством». Симфония возникла как вольная интерпретация романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», который был назван писателем «сарыозекскими метафорами». Идею романа композитор подчиняет собственной логике музыкального мышления, своей нравственно-философской концепции, приближая события романа к сегодняшнему дню, все так же наполненному сложными перипетиями судьбы [3, с. 203]. Премьера состоялась 27-го ноября 1989 года и была посвящена памяти сына композитора.

Большинству из этих опусов Г.А.Жубановой свойственны философская глубина и поэтический взгляд на мир, которые в сознании композитора выходят за пределы пространственно-временных рамок. Авторская мысль композитора касается былого времени, так и актуальных проблем современности. Формирование Г.А. Жубановой как композитора проходило в той обстановке, когда музыкальные традиции уже были заложены и развивались в музыке композиторов Е. Рахмадиева, К. Кужамьярова, Б. Байкадамова, С. Мухамеджанова. Г.А. Жубанова пробиваясь сквозь консервативные взгляды своих современников, стремилась вперед, понимая, что многое уже достигнуто, но ещё больше предстоит сделать, искала свой путь.

Список использованной литературы:

1. Газиза Жубанова Өмірінің музыкасы Музыка ее жизни – Астана, 2017. – 160 с.
2. Дюсенбинова А. Ж. Предпосылки и зарождение фортепианной музыки в Казахстане // Культурология и искусствоведение: Материалы Международ. науч. конф. – Пермь: Меркурий, 2015. – С. 56-64.
3. Жубанова Г. А. Мой мир – Музыка: статьи, очерки, воспоминания. К 90-летию Г. А. Жубановой., Сост. и ред. Д. А. Мамбетовой – Алматы, 2016. – 400 с.
4. Дин МиХва-Виктория. Статья «Равенство оркестровой и вокальной линий в операх Г.А.Жубановой» // «Saryn art and science journal»: КНК им. Курмангазы – Алмата, 2018. – 4 с.

ИСКУССТВО ИГРЫ НА МАРИМБЕ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМАНУЭЛЯ СЕЖУРНЕ)

Кабимолла Жасулан - Магистрант кафедры «Духовых и ударных инструментов» КазНУИ

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

В современной концертной сольной практике видное место занимает исполнительство на ударном музыкальном инструменте *маримба*. Искусство игры на маримбе в XXI веке вступило в свою новую фазу, которая характеризуется подъемом роста исполнительского мастерства, расширением сольной концертной деятельности, зарождением новых форм ансамблевой игры. Этому процессу способствовали современные конструкции ударных инструментов, более высокий уровень мировой системы музыкального образования, усовершенствование методов обучения, появление новой художественной и инструктивной нотной литературы.

Наметилась тенденция повышения профессионального уровня исполнителей на ударных инструментах. В этой связи широкий спектр вопросов истории и теории исполнительства на ударных инструментах вызывает небывалый интерес. Тем не менее, современное исполнительство на ударных инструментах остается в музыкальной науке своего рода «белым пятном». Недостаточно сведений о выдающихся исполнителях на ударных инструментах прошлого и настоящего, слабо изучен классический и современный репертуар, его стилистические особенности, традиции исполнения и другие вопросы.

Исследования по маримбовому исполнительству составляют работы зарубежных авторов - Дж.Делеклюса³, Б. Чесмана⁴ и других, в постсоветском гуманитарном знании – Михайленко А. Г. Современная книга о маримбе, (Новосибирск, 2006), диссертация А.Рало «Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне», Ростов-на-Дону, 2016 и другие.



Рисунок 1. Латиноамериканская маримба 'con tecomates'

Маримба ведет свое происхождение от традиционной музыкальной культуры африканского континента, когда резонаторами инструмента служили высушенные тыквы различных размеров. Инструмент распространился в центральной и Юго-Восточной Африке – в странах Конго, Мозамбике, Замбии, Танзании, Малави. Слово «маримба» и его диалектные варианты («малимба», «мадимба», «манза», «мбила» и т.п.), относятся к африканским языкам семейства *банту* и означает «звук, извлекаемый на музыкальном инструменте». Интересно, что с течением времени конструкция африканской ударной маримбы не менялась и представлена в настоящее время в двух своих видах – традиционной и академической [1, с.1].

Усовершенствованная народная маримба утверждалась в музыкальной культуре Гватемалы, Мексики и других латиноамериканских стран (см. Рис. 1 *Латиноамериканская маримба 'con tecomates'*). Академическая же стала концертной в Америке, где она появилась в XVI-XVII веках (см. рис 2. *Американская маримба, 1938 г.*). Как предполагает большинство исследователей, ее либо завезли, либо реконструировали рабы, привезенные в Новый Свет из Африки [1, с.2].

В североамериканских же Соединенных Штатах начался и постепенно набрал силу процесс освоения маримбы в сфере академической музыкальной культуры. В этой связи хотелось бы дать характеристику исполнительству на академической концертной маримбе.

³ Delecluse, J. Methode complete de vibraphone / J. Delecluse. – Paris: Alphonse Leduc, 1963. – 73 p.

⁴ Cheesman, Brian Scott An Introductory Guide to Vibraphone: Four Idiomatic Practices and a Survey of Pedagogical Material and Solo Literatur. 2012. Dissertations. 539 p.



Рисунок 1. Американская маримба, 1938 г.

Первым в ряду академических музыкантов, поднявших исполнительство на маримбе на новый уровень является американский музыкант и общественный деятель *Джон Кэлхаун Дейган* – основатель одной из первых фирм по производству ударных инструментов. Одновременно с ним значительный вклад в развитие органологии и производства инструмента внес другой американец *Улисс Г. Лиди* (1867-1931).

Ряд музыкантов *Клэр Омар Массер* (1901–1998), *Вида Ченауэт* (1928–2018) и многие другие способствовали тому, что маримба стала восприниматься как такой же академический солирующий инструмент, как фортепиано, скрипка или виолончель [2].

С начала XX века маримба получила распространение и на других континентах. Так, к 1950-60-м годам Америка уже не была единственной страной, где культивировалась исполнительство на «классической» маримбе. Например, музыкант ударник *Гэри Бертона* (род. в 1943 г.) в 1971 году в концертной программе на Швейцарском фестивале «Montreux Jazz Festival» впервые исполнил джазовую композицию на вибрафоне без аккомпанемента, тем самым продемонстрировал сольный характер инструмента [3].

Во второй половине XX века на авансцену мирового исполнительства на маримбе выдвигается выдающаяся японская маримбистка *Кейко Абэ*. К концу 1960-х годов она дает первые сольные концерты, где исполняет новую музыку для маримбы – сочинения Акимы Юямы, Тосимицу Танаки, Акиры Миёси, Минору Микки и других японских композиторов. С этого времени Япония по степени освоения маримбы и уровню исполнительского искусства превращается в серьезного конкурента США [1, с. 9].

И всё же, несмотря на то, что к середине XX века маримба обрела свое место среди инструментов академической музыкальной культуры, потребовалось еще несколько десятилетий для того, чтобы она перестала быть эксклюзивным явлением. Это относится и к США, и к Японии, и, конечно же, к Европе, где для утверждения маримбы было меньше всего исторических оснований, а представление об использовании молоточковых ударных инструментов традиционно ограничивалось музыкальной периферией [1, с.9].

Заметный качественный результат процесса постепенных количественных накоплений проявился к концу прошлого века – в 1980-1990-е годы. Решающее значение в этом вопросе сыграл целый ряд взаимосвязанных факторов: неуклонное расширение круга профессиональных маримбистов, формирование оригинального концертного репертуара для маримбы, появление новых методик обучения игре на маримбе, появление новых учебных центров, совершенствование самой маримбы, появление новых компаний – производителей инструмента. За всей динамикой изменений стоит упорная, порой подвижническая деятельность конкретных личностей: исполнителей, педагогов, композиторов, продюсеров, музыкальных мастеров – поклонников маримбы, соединяющих свое увлечение этим инструментом с его продвижением в мир высокого музыкального искусства и формированием потребностей публики.

«За последние 20 лет, - писал в 1992 году Рич Холи, - исполнительство на маримбе прошло длинный путь. Благодаря усилиям и стараниям классических маримбистов, таких как Кейко Абэ, Ли Гордон Стивенс, Гордон Стаут, многочисленные композиторы и слушатели осознали свойства маримбы как сольного инструмента. За это время получили развития новые исполнительские методы, более обширной и выразительной стала литература для маримбы. Сольная маримба всё более серьезно воспринимается как публикой, так и критиками» [1, с. 10].

С тех пор прошло почти 30 лет. Нарастающая волна интереса к маримбе захлестнула не только Америку и Японию. В 1990-е годы на концертные сцены мира вышло поколение европейских маримбистов. Многие теперь уже, являясь универсальными ударниками, например Эвелин Глени или Небойша Живкович, используют маримбу как основной сольный инструмент. Для других, например, Катаржины Мычки или Богдана Бакану, маримба является единственным инструментом, определяющим всю исполнительскую деятельность [1, с. 10].

Вслед за Европой в начале 2000-х годов появился интерес к маримбе в странах Юго-Восточной Азии, прежде всего, в Китае и на Тайване. Тогда в Китае впервые услышали классическую маримбу в концертах Ли Говарда Стивенса, спустя 10 лет Шанхайская консерватория уже начала проводить международные конкурсы маримбистов. В декабре 2005 года другой американский «гуру» маримбы, Гордон Стаут, сумел повторить на Тайване эксперимент Массера – провел на международном фестивале ударных инструментов в Тайбее, столице Тайваня, концерт оркестра, в котором было задействовано 100 местных маримбистов и 60 маримб [1, с.10].

Сегодня во многих музыкальных колледжах и консерваториях США, Азии, Европы, Австралии обучение игре на маримбе – обязательный компонент профессиональной подготовки исполнителя-ударника. В некоторых учебных заведениях не только открыты специальные классы или отделения маримбы, но маримбист, например, в Бостонской консерватории, может получить степень магистра по своей специальности. В настоящее время

перед исполнителями на маримбе не стоит проблема отыскать международный конкурс или фестиваль маримбистов. Такие конкурсы и фестивали проводятся в разных концах света практически ежегодно. О перспективах маримбы лучше всего говорит огромное и постоянно растущее число увлеченных ею молодых музыкантов.

В 2003 году Ли Говард Стивенс заметил в одном из интервью, что сейчас, когда мы находимся в середине пути, трудно оценить значение наших дней в истории маримбы, но не исключено, что через 50 или 100 лет, люди скажут, что это был её «золотой век» [1, с. 10].

«Будущие возможности маримбы не ограничены, - считает Кейко Абэ. – Ни один другой инструмент не обладает столь широкими возможностями использования в будущем без ограничений, связанных с традицией применения или представлением об определенных музыкальных жанрах. Ударники могут выражать музыку простым прикосновением к клавишам или к поверхности инструмента. Это позволяет нам, не разрушая первичных музыкальных эмоций, продвигаться вперед к высшей ступени музыки, охватывая все – от традиционного музыкального фольклора до современного материала» [1, с. 10].

Подводя итог к краткому экскурсу в историю маримбы, необходимо подчеркнуть, что эта история – *процесс не перемещения, а распространения маримбы в культурном пространстве мира* (выд. – Ж.К.). Сегодня, как и тысяча лет назад, на тыквенных маримбах играют в Африке. На протяжении трехсот лет маримба остается народным инструментом в Гватемале и Мексике. В США переход маримбы в статус «классического инструмента» не означал её ухода из сферы музыкальных развлечений. В символическом «Зале славы» («Hall of Fame») международного общества исполнителей на ударных инструментах РАС имя американки Виды Ченауэт стоит рядом с именем японки Кейко Абэ, а европейские маримбисты проводят мастер-классы на Тайване [1, с.10].

История маримбы является, таким образом, наглядным олицетворением постепенного расширения информационного поля мировой культуры, свидетельством его единства и целостности. Исследуя маршрут ее движения в пространстве и во времени музыкального мира, можно констатировать неоспоримый факт: сегодня маримба – это и один из самых древних, и самый современный ударный инструмент, с энтузиазмом принимаемый музыкантами и слушателями XXI века.

Необходимость освещения вопросов современного исполнительства на ударных инструментах обусловлена и тем, что на сегодняшний день в высших и средних специальных учебных заведениях отсутствует курс истории исполнительства на ударных инструментах, так как до сих пор указанная проблематика не имеет достаточной научной основы. Для ее развития и совершенствования, как отрасли музыкально-исторической науки, требуется не только поиск и открытие новых исторических источников, описание и систематизация тех или иных исторических фактов, но и выявление,

осмысление субъективных и объективных факторов, свойственных как истории, так и современного музыкального исполнительства. Одной из ключевых фигур современного исполнительства на ударных инструментах, в частности, маримбе и вибратоне, является *Эммануэль Э.Сежурне*.

Эммануэль Э.Сежурне (род. во Франции, в г. Лимож в 1961 г.) – французский композитор и перкуссионист, профессор, заведующий факультетом ударных инструментов в Страсбургской консерватории в г. Страсбург, Франция. В своем творчестве Э.Сежурне смело соединяет черты классической европейской и ультрасовременной музыки, использует различные инструментальные ансамбли, уделяя особое внимание ударным инструментам.

Творчество Э.Сежурне как композитора сформировалось под влиянием западной классической музыки и популярных стилей рока, джаза, а также внеевропейской музыки. В своей исполнительской деятельности композитор расширил технические и выразительные возможности вибратона и маримбы, разработал и внедрил технику игры на ударных с шестью палочками. Э.Сежурне является одним из самых выдающихся молотковых перкуссионистов.

Композиторские опусы Э.Сежурне были исполнены и записаны многими выдающимися исполнителями на ударных инструментах, такими как: Богдан Бакану (Bogdan Bacanu) и Вэйф квартет («Wave Quartet»), Нанси Зельцман (Nancy Zeltsman), Марта Климасара (Marta Klimasara), Катаржина Мычка (Katarzyna Myska).

Многие зарубежные оркестры включают его произведения в свой репертуар. Так, наиболее известными сочинениями Э.Сежурне являются концерты для различных составов ударных инструментов, к которым относятся: Концерт для вибратона и струнных, 1999, Двойной концерт для вибратона, маримбы и оркестра, 2012, Концерт для маримбы и струнных, 2005-2015, Концерт «Gotan» для четырех маримб и струнного оркестра, 2017. Все указанные концерты пользуются огромным успехом как у исполнителей, так и у публики.

Творчество Э.Сежурне не ограничивается сочинением музыки для ударных инструментов, он сочиняет также и для симфонического оркестра, хора, театра и кино. К значительной награде в этой связи относится выигранный в 1984 году композитором Гран-при Европейского аудио-видео конкурса за CD «Saxophone et Percussion», записанный вместе с известным саксофонистом Филиппом Гейссом (Philippe Geiss) [4].

Э.Сежурне ведет активную преподавательскую деятельность, проводя мастер-классы в музыкальных академиях Европы, Азии и Северной Америки. Его часто приглашают в качестве члена жюри на престижные международные конкурсы, такие как: ARD, Германия; Тромп (Tromp), Голландия и «Зальцбург Маримба» (Salzburg Marimba Competition), Австрия.

Концертная деятельность Э.Сежурне весьма впечатляет. Так, исполнитель дал многочисленные концерты в странах Европы, Азии и

Северной Америке. Выступал со многими оркестрами, включая Филармонический оркестр Люксембурга, с которым он записал Концерт для маримбы с оркестром по Камилу Кергеру в 1997 г. Принимал участие во многих крупных известных фестивалях, включая «Архипелаг» в Женеве, Швейцария, «Ars Musica» в Брюсселе, Бельгия, «Ultima» в Осло, Норвегия и «Musica» в Страсбурге, Франция, фестивалях Хаддерсфилда и Цюриха, а также в Венецианском и Загребском биеннале-фестивалях [4].

Что касается студийных записей, то следует сказать, что Эмануэль Сежурне записывался для всемирно известных звукозаписывающих студий Universal, Fingerprint и Auvidis [4].

Стилистическими предпочтениями Э.Сежурне как исполнителя можно назвать импровизированную музыку и джаз. Он выступал со швейцарским гитаристом Максом Лассером, швейцарским перкуссионистом Фрицем Хаузером и с Фридеманом - композитором, с которым он выиграл премию German Jazz Award Gold 2012 за концерт, и в дуэте ударных молотков с Сильви Рейнерт. Фриц Хаузер – известный швейцарский композитор и барабанщик, выступает с сольными концертами по всему миру, участвует в междисциплинарных проектах в сотрудничестве с танцовщицей и хореографом Анной Хубер, архитектором Боа Бауманом, театральным режиссером Барбарой Фрей. Пишет музыку для перкуссионных ансамблей и солистов, для радио постановок и кино, создает звуковые инсталляции. В области импровизационной музыки работает со многими музыкантами, среди которых Урс Леймгрубер, Жоэль Леандр, Мэрилин Криспел, Кристи Доран, Паулина Оливерос, Лорен Ньютон, Патрик Деменга и другие. Сотрудничает также с перкуссионными группами и солистами, такими как Кроумата (Kroumata), Синерджи Перкашн (Synergy Percussion), Нексус (Nexus), Спик Перкашн (Speak Percussion), выдающейся японской перкуссионисткой Кейко Абэ, Стивен Шик, Боб Бекер, Майкл Аскилл и др. [5]

Сведения о современных выдающихся музыкантах и исполнителях можно почерпнуть на специальных зарубежных сайтах. В русскоязычной литературе некоторые данные опубликованы в работе А.Рало [6].

Таким образом, из зарубежных источников мы узнаем о явлении и понятии «импровизированная музыка», а также о специальных премиях за концерты, практика которых отсутствует в Казахстане и в странах Центральной Азии.

Будучи перкуссионистом, Э.Сежурне специализируется в исполнительстве на маримбе и вибратоне. Его называют «одним из лучших в мире вибратонистов» [7].

Композиторская деятельность И. Э.Сежурне представлена весьма широко с 1999 года. Ему принадлежит множество композиторских опусов. Среди них – *Концерт для вибратона* и струнного оркестра (1999), написанный по заказу Международного конкурса вибратонов; *Концерт для сольного ударно-духового оркестра* (2002); *Концерт для 3-х ударных и духового оркестра* (2002); *Концерт для вибратона и 5 перкуссий* (2002); *Book of*

Gemmes (2003) - для смешанного хора и двух ударных установок; музыку на латинский текст епископа Марбоде (1037-1125); по заказу Гари Кука и Джона Пеннингтона; *Концерт для маримбы и струнного оркестра* (2005) - по заказу Богдана Бакану; Кецана (2006) - для симфонического оркестра по заказу оркестра Young Mondial World; *Carmina 86* (2007) - для смешанного хора, двух фортепиано и пяти перкуссионистов; *Концерт Кубка Америки* (2007) - для соло и оркестра с ударными, по заказу оркестра Young Mondial World; *Ta voix contre la pauvreté* (2008) - *сюита для тенора, сопрано, хора, синтезатора и двух ударных инструментов*, основанная на «Декларации прав человека» по заказу; *ConCerto Fuoco* (2009) – *Концерт для маримбы и духового оркестра* - по заказу Аттилио Терлицци; *Концерт Магеллана* (2010) - для ударного и струнного оркестра в 5 частях; по заказу Concours International de Percussion в Каннах; *Двойной концерт для вибратона, маримбы и оркестра* (2012) - по заказу Татьяны Колевой. Ему принадлежат также и камерные произведения с участием маримбы и вибратона [4].

Э.Сежурне получил великолепное музыкальное образование. После изучения классического фортепиано, скрипки, истории музыки, акустики и музыкального анализа в Консерватории Страсбурга Э.Сежурне продолжил свое образование. В 1976 году он поступил в класс ударных инструментов Жана Батиня, директора-основателя Les Percussions de Strasbourg. Под его руководством Э.Сежурне увлекся современной музыкой и импровизацией. свою первую награду как ударника «Médaille d'or» он получил в 1980 году, после чего стал специализироваться на молоточковых ударных [4].

Карьера. В 1984 году Э.Сежурне получает должность профессора по классу ударных инструментов в Парижской консерватории. Как исполнитель участвует в Европейском аудио-визуальном конкурсе, где удостоивается высшей награды Гран-при за свой диск *Saxophone et Percussion* 1981 года. Как исполнитель, Э.Сежурне признан одним из самых выдающихся молоточковых перкуссионистов за то, что расширил технические возможности вибратона и маримбы, применяя приемы игры с шестью палочками и вибра-миди.

На *педагогическом* поприще в 1984 году Э.Сежурне начал преподавать молоточковые ударные в консерватории и стал заведующим кафедрой перкуссии. В 1991 году он получил «Свидетельство о способностях к ударным». Через три года Э.Сежурне получил приглашение на должность научного советника Министерства культуры Франции в деле подготовки Свидетельств о способностях.

Его регулярно приглашают для участия в жюри международных конкурсов. Мастер-классы Э.Сежурне регулярно дает в крупнейших музыкальных академиях континентов Европы, Азии и Северной Америки. Им созданы сочинения в учебных целях в 6 томах, куда включены приемы игры на молоточковых ударных. Он также является соавтором коллективного труда «10 ans avec la percussion», изданного в 2002 году.

Исполнительская деятельность Э.Сежурне началась в 1981 году, когда он с саксофонистом Филипп Гейсс основали группу Noco Music. Группа

играла и записывала саксофон и ударные. Альбом был удостоен аудиовизуального Гран-при Европы в 1984 году Академией Франции.

Много позже, в 1996 году в сопровождении Нью-Лондонского камерного хора Э.Сежурне создает *Séance* для сопрано, хора и вибры-миди английского композитора Джеймса Вуда.

Музыкант является участником ансамбля *Accroche-Note* с 1988 года. За время творческой деятельности, он исполнил более ста произведений таких композиторов, как Донатони, Диллон, Апергис, Манури, Феделе, Маш и Пессон.

Репертуар Э.Сежурне включает в себя крупные формы концертов, камерную инструментальную музыку и исполнение на сольных ударных инструментах. Будучи перкуссионистом, музыкант специализируется на маримбе и вибратоне. Его называют «одним из лучших в мире виброфонистов» [7].

Как композитор перкуссионист начал свою деятельность в то же время, когда начал преподавательскую карьеру. Не прерывая своей деятельности на концертной сцене и на преподавательском поприще, Э.Сежурне сделал акцент на композиции. В своих произведениях он варьирует состав ансамблей, сочиняя для оркестров, камерных ансамблей и солистов. Его композиторское творчество разнообразно по жанрово-стилевому наклонению. Его композиции написанные специально к какому-либо событию или по заказу, включают в себя мюзиклы, а также танцевальную и кино музыку. Он также работает композитором для французской культуры, немецких телеканалов ARD и ZDF и франко-немецкого культурного телеканала ARTE.

Произведение Э.Сежурне, написанное в 1984 году специально для фестиваля в Авиньоне, получило награду за лучшую музыку на фестивале. Он написал произведение *Planet Claviers* (1998) для ансамбля *Percussions Claviers de Lyon*⁵ по заказу фестиваля [4]. Произведение *Planet Claviers* исполнялось более 120 раз в период с 1998 по 2001 годы. В 2001 году, возвращаясь к своему предпочтению синтеза форм выражения, он сочинил *Famim* - произведение, сочетающее в себе импровизированную, современную и популярную музыку, созданное по заказу и впервые исполненное джазовым пианистом Майклом Борстслепом и Амстердамской ударной группой. В 2004 году по просьбе Люксембургского национального театра он написал произведение «Бульвар музыкальной школы» [4].

Из созданных маримбистом Э.Сежурне концертов для перкуссии и оркестра, два привлекли международное внимание. Так, Концерт для Вибратона и Струнного Оркестра, сочиненный в 1999 году и исполненный Оверньским Оркестром, был хорошо принят критиками. Издание *Luxemburger Wort* писал: «[Концерт] обеспечивает живое доказательство огромного роста перкуссии и возникновение процесса его создания в современной музыке» [4].

Другое ставшее весьма известным произведение Э.Сежурне – «Концерт для маримбы и струнного оркестра» (2006), впервые было исполнено

⁵ «Перкуссионисты и клавиристы Лиона» - перевод наш - Ж.К.

маримбистом *Богданом Бакану* в сопровождении скрипичного ансамбля «Зальцбургские Солисты», прочно утвердился в маримбовом репертуаре. В исполнении маримбиста Тц-Хо Самуэля Чана с камерным оркестром NEC концерт был исполнено в Джордан Холл в США в 2013 г.

Следует сказать о консерватории Новой Англии (NEC), Бостон, Массачусетс – своего рода «культурной иконе», которая отметила свое 150-летие в 2017 году, Консерватория Новой Англии (NEC) признана во всем мире лидером среди музыкальных учебных заведений. Канадская перкуссионистка *Энн-Джули Карон* описала данный концерт как «уникальное произведение, «одно из редких вещей, которое представляет маримбу в романтическом контексте». После выступления на фестивале на Вашингтон-сквер в Нью-Йорке рецензент назвал его «великолепно сочиненным». Концерт решен в классико-романтическом стиле, что является особенностью данного произведения. Запись была произведена в альбом True colors [4].

Творчество Э.Сежурне поддерживают многие спонсоры, в том числе целые города Аррас, Ориак, Страсбург и Люксембург, Генеральный совет Bouches du Rhone, Европейский институт хорового пения и Парижская опера. Данный факт демонстрирует зарубежную., в частности, французскую систему финансирования музыкантов – исполнителей и композиторов.

Заказчиками произведений для маримбы соло и в составе ансамбля и других ударных Э.Сежурне, являются известные исполнители маримбисты и другие исполнители, такие как Гэри Кук, Джон Пеннингтон, Боб Ван Сайс, Нэнси Зельцман, Марта Климасара, Катаржина Мычка, Сильви Рейнерт, Группы Ju Percussion Group и группа Amsterdam Percussion.

Произведения Э.Сежурне часто звучат в исполнении в оркестровом репертуаре, в том числе Нагой филармонии; Осака филармонии, Япония; Sinfonia Торонто, Канада; Симфонического оркестра Хорватского радио и телевидения; Филармония Люксембурга, Швейцарского Оркестра Романде; Orchester de la Suisse Romande и Лозаннского камерного оркестра, Швейцария; Оркестра итальянской Швейцарии, Camerata de Bourgogne, Bochum Symphoniker, Вюртембергского камерного оркестра Heilbronn, Orchestre d'Auvergne (Оркестр Де Адвентюр), на концертных сценах в Каннах, Ниццы и Пау, Франция.

Таким образом, изучение творчества Э.Сежурне, а также современного искусства игры на ударных инструментах за рубежом показало развитую исполнительскую культуру, повсеместное распространение в странах Европы и Азии, Северной Америки и Канады исполнительства на маримбе. Регулярно проводятся конкурсы и фестивали маримбового исполнительства, присуждаются премии, имеющие высокий престижный статус. Все это говорит о востребованности исполнительства на ударных. Следует отметить особое положение в инструментальных составах маримбы и вибратона. Что касается стилистических особенностей современной музыкальной культуры ударных инструментов, то следует отметить, что наряду с академической музыкой классико-романтического направления, широко в этой области

бытует джаз и импровизация. Данную область зарубежные музыканты выделяют в отдельную область инструментального исполнительства, свидетельствующей о смыкании академической музыки с джазом и роком.

Список использованной литературы:

1. Михайленко А. Г. Современная книга о маримбе [Текст] / А. Г. Михайленко. - Новосибирск: [б. и.], 2006. - 256 с.
2. Chenoweth V. The marimbas of Guatemala [Электронный ресурс] [Текст] / V. Chenoweth. – USA: The University of Kentucky Press, 1974. – 109 p.
3. Burton G. Four mallet studies [Электронный ресурс] / G. Burton. — Glenview, IL: Creative Music 1968. – 40 p.
4. Emmanuel Sejourne [Электронный ресурс]: <http://www.emmanuelsejourne.com> [Текст].
5. Фриц Хаузер [Электронный ресурс]: <https://theoryandpractice.ru/presenters/7516-frits-khauzer>
6. Рало А.А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне. – автореф.... канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2016.
7. Chipman Michael (October 1999). [Электронный ресурс] "Renowned Vibraphonist Emmanuel Séjourné to Perform and Offer Master Class on October 26". Oberlin College.

СЕКЦИЯ 4 КИНО, МЕДИА, ТВ, СЦЕНОГРАФИЯ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ВИДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ:

ҚАЗАҚ ҚОҒАМЫНДАҒЫ КҮРДЕЛІ МӘСЕЛЕЛЕРДІҢ КОМЕДИЯЛЫҚ ҚОЙЫЛЫМДАРДАҒЫ КӨРІНІСІ

Искенди́ров Нартай - ҚазҰӨУ «Өнертану» кафедрасының меңгерушісі, PhD докторы

Ұлттық мәдениеттің маңызды саласы болып табылатын драматургия мен театр – халықтың рухани-эстетикалық талғамын арттыратын бірегей өнер. Сан мыңдаған ғасырлар бұрын қалыптасқан өзінің негізгі арнасынан ауытқымай түрлі жанрда, алуан тақырыпта сыр шерткен театр сахнасы небір психологиялық-моральдық қақтығыстардың, адами-пенделік қателіктердің, қоғамда белең алған түрлі мәселелердің шешімін комедия арқылы шешуге тырысты. Бұл жанрдың сол жолда жеткен жетіктері де жоқ емес. Ж.Шанин мен Б.Майлиннен басталған қазақ комедиясы ғасырға жуық уақытта өзінің көркемдік орнын анықтап, көптеген авторлардың үшкір қаламынан түрлі кекесін-келемежбен немесе әжуа-мысқылмен боялған кейіпкерлер галереясын жасады.

Б.Майлиннің «Шаншар молда» (1926), «Көзілдірік» (1929), «Талтаңбай» (1931), Ж.Шаниннің «Торсықбай қу» (1926), «Айдарбек қу» (1927), Ш.Хұсайынов пен Қ.Қуанышбаевтың «Шаншарлар» (1948), Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астында» (1959), «Құдағи келіпті» (1961), Қ.Шаңғытбаев пен Қ.Байсейітовтың «Беу, қыздар-ай!» (1960), т.б. комедияларды сахналауда біраз тәжірибе жинақтаған академиялық бас театрдың жанрдың өзіндік спецификасына жауап бере алатын шешімдері байқалып отырды. Әрбір жанрдың табиғатын, оның құрылымын зерттеудің үлкен мектебінен өткен театр комедияны сахналауда еркіндікті сезіне отырып, көркемдік жауапкершілікті де назардын тыс қалдырмаған. Ұжымның кең масштабтағы ізденістері дәстүрге айналып, алға қойған шығармашылық талаптары бүгінгі күнге дейін жалғасын тауып келеді.

Қазіргі уақытта Қазақтың Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының репертуарынан классикалық комедиялармен қатар бүгінгі заманның өткір мәселелерін тілге тиек ететін күлкілі шығармаларға да орын берілген. Театр репертуарындағы Т.Нұрмағанбетовтың «Бес бойдаққа бір той» (1993), С.Балғабаевтың «Тойдан қайтқан қазақтар» (1998), Б.Мұқайдың «Сергелдең болған серілер» (2003), Е.Жуасбектің «Күлеміз бе, жылаймыз ба?» (2011), «Қожанасыр тірі екен» (2011), т.б. комедияларының жазылу процесі, көркемдік деңгейі әртүрлі. Бұлардың ішінде лирикалық, отбасылық-тұрмыстық, сатиралық комедиялар да бар. Театр сахнасынан көрермендер әртүрлі кейіпкерлермен кездеседі. Олардың бірі – аңқау да аңғал ауыл адамы болса, енді бірі – қаланың жылпос қуы, тағы бірі – тұрмыс тауқыметін тартқан қыз-жігіттер, т.т. Жазу стильдері өзгеше драматургтердің бірі – өмірдегі

күлкілі жәйттерді тез аңғарып, сәтті бейнелесе, екіншісі – қоғам дамуына кедергі келтіріп жатқан мәселелерді өткір қозғаған.

Негізінен тарихи-эпостық материалдар негізінде жазылған пьесалар қаншалықты тартымды болғанымен де қазіргі жұртшылықтың көкейінде жүрген өзекті мәселерге жауап іздеуі, сахнадан өз замандасын көргісі келуі заңды талап. Осыны театр ұжымы орынды ескерген. Сондықтан күлкінің үшкір найзасына ілінген замандастар өмірінен жазылған әрқилы комедияны ұжымның көпшілік алдына тартуын жөн деп есептеген дұрыс. Алайда жоғарыда аталған комедиялар өмірлік материалы, тартылыс табиғаты, кейіпкерлер болмысы тұрғысынан келгенде бір-бірімен сарындас. Бұл туындылардағы комедиялық ситуация үйлену машақатынан, отбасылық ырың-жырыңнан, әртүрлі моральдық кикілжіңнен тұтанып, үлкен қақтығыс тудырады.

Бірқатар комедияларда еліміз тәуелсіздік алғаннан кейінгі жылдардағы жаңа қоғамның қалыптасуына кедергі келтіріп, бөгет болар тосқауыл атаулының баршасы сын найзасымен түйреледі. Әлеуметтік сарыны күшті, айтар идеясы анық болған кейбір комедиялардың мезгіл талабына жауап беріп, уақыттың эстетикалық-көркемдік қажеттілігін өтеуге көмегі тиді деп айта аламыз.

Е.Әлімжанов пен Р.Сейтметов «Тақталас» спектаклі арқылы қазақ өмірінде орын алып отырған, басшылық қызмет лауазымдағы қайсыбір азаматтардың ел, қоғам, әлеумет тағдырын тереңнен ойлап, бір жеңнен қол, бір жағадан бас шығарып, өзара ынтымақтаса жұмыс істеп, қызмет атқару орнына, өздерінің жеке бастарының қамынан аса алмай, тақталастық-бақталастық жолына түсіп, мансап, лауазым, билік таласының әуре-сарсаңымен кетсе түбінде осынау солақай, сорақы, өзімшіл, бейдауа іс-әрекеттерінің «жемісі» мен «нәтижесін» осылай көреді деген астары терең ойды көрермендер көкейіне шегелеп құяды. Саяси күрделі ойлар мен қоғамдық мәселелерді, билік басындағылар мен бюрократтардың өмір бедерінде орын алып жатқан былықтарды сатиралық комедия бағытында көрсетіп берген Р.Сейтметовтың шешім-байламы айқын. Мұнда «балық басынан шіриді» қағидасының мәні дәл ашылған. Үш-төрт кейіпкердің ғана төңірегінде өтетін оқиғада қитұрқы мінездер, келеңсіз, қоғамға жат әрекет-қимылдар тақталастық пен бақталастықтың түптің түбінде қандай жағдайға алып келетіндігіне жауап ретінде тартылған. Бір-біріне тақты қимағандардың рухани жұтандығы, мәдениетінің тым төмендігі олардың сөздерінен де, істеген пасық істерінен де байқалып отырады. Автор да, режиссер де мұны сатираның өткір тілімен күлкінің астына алып, кейіпкерлерін әшкерелейді, әжуалайды.

Жалпы мұндай комедиялардың репертуардағы орны ерекше әрі маңызды. Көпшілікті жамандықтан алыстатып, жақсылыққа, игі істерге жетелеуде Е.Әлімжанов та, Р.Сейтметов те өздерінің шығармашылық ізденістерін танытты.

Театр сахнасында қойылған Ә.Ақпанбетұлының «Дүние думан» (режиссері Қ.Сүгірбеков, 2002), Ө.Боранбаевтың «Әнгүдік» (режиссері О.Кенебаев, 2004) спектакльдері театр сыншылары тарапынан үлкен сынға ұшырады. Жұртты құр күлдіруге арналған бұл шығармалардың эстетикалық құндылығының тым төмендігі әділ сыналған. Мәселен, «Дүние думан» комедиясының бас кейіпкері Мырзабай жастай әкесінің күшімен қосылған әйелін менсінбей, сырттан қызық іздейді. Рольдегі Д.Ақмолда көрінген гүлге қонақтайтын көбелектей, тұрақсыз жігіттің мінез ерекшелігін тура аша алған. Түрі әдемі әйел көрсе қасы-көзін ойнатып, бар ықыласын майда сөйлеп, өзіне қаратып алғанша бар «өнерін» салады. Оның әуелі Айманға (Ш.Асқарова), одан кейін Зинаға (М.Омарбекова) көңілі кетеді. Ақыр соңында өз әйелінен артық ешкім таппай қайтып оралады.

Қайрат Сүгірбеков спектакльді концерттік думанға айландырып жіберген. Көрермен ән тамашалауға келгендей күйде отырады. Спектакль басталғанан соңына дейін ән шырқалып, би биленеді. Мұндай тәсілмен режиссердің көпшілікті баурап алуға тырысқанын көреміз.

Аталған комедиядағы басты идея жастарды отбасын құруға салмақты қарауға шақыру болып табылады. Ал, спектакльде ел-жұрттың назары ән мен биге ауып, негізгі оқиғаға мән берілмей қалады. Жас актерлердің сәтті ойнағандарын атағанмен де олар музыка мен ән тасасынан көрінбей қалған. Бұдан шығар қорытынды комедия екен деп, қисынсыз музыкалық спектакль жасау мүмкін емес. Ән мен биден көркем бейне, мазмұнды спектакль туа бермейді, бұған «Дүние думан» спектаклі дәлел болды. Шығарма тартысты көріністерге сараң, ол өмір құбылыстарын әзілмен әшекейлеген сатиралық-музыкалық шоу болып шыға келген. Қайсыбір сүйекті деген қойылымдарға әскерилер мен мектеп оқушыларын әкеліп, зәулім залдарды толтырып жатары өтірік емес. Кейде билеттерді тегін таратса, кей сәттерде оны жарты бағасына сатып жатады. Бұл дегеніміз – театрға қып-қызыл шығын әкелу. Ал, «Дүние думан» сияқты жеңіл комедиялар әлгіндей шығындардың түгелдей болмаса да жартылай жоғын толтырады. Дегенмен драматургиямыздың қалыпты өсуін көздесек, мұндай ұсақ дүниелерге құнықпағанымыз жөн. Сонда ғана мәдени-әлеуметтік ойымыз өсіп, қиялымыз қанаттанбақ. Сондықтан бос күлкіге ере бермей әр нәрсені өз деңгейінде ұстағанымыз жөн болар.

Осы комедия жанрының ішінде құрылымы мен табиғаты жағынан ерекшесі – трагикомедия. Мұның өзгешелігі – қоғам өміріндегі қайшылықтарды, адамның қилы тағдырын әзілмен байланыстыра отырып, терең пафоспен, көз жасына, аянышты сезімдерге толы қақтығыстармен суреттеуінде. Бұл жанрға «Қазақ әдеби тілінің сөздігі» энциклопедиясында: «Трагикомедия – трагедия мен комедияның элементтері араласқан драмалық шығарма. Драмалық шығарманың басқа да түрлері сияқты трагикомедия да шиеленіскен оқиғаға құрылады, оқиға кейіпкер сөздері (монолог, диалог) арқылы өрбиді» [1, 372 б.], – деген анықтама берілген. Мұның жазудағы немесе сахналаудағы қиындығы екі жанрдың өзара көркем байланысын түзу, көріністер желісінің қисынын келістіру болып табылады. Мәселен, орыстың

көрнекті драматургы А.С.Грибоедовтың «Ақыл азабы», қазақ классигі М.Әуезовтың «Бәйбіше – тоқал» пьесаларында әлеуметтік қайшылықтардан туындаған күлкі мен мұң қатар орын алған. Қазақ драматургиясында бұдан кейін де трагикомедия жанрының басты талаптары, өзіндік сипат-белгілері ескеріліп, қоғам мен адам үшін маңызы зор дүниелер жазылды.

Репертуарда фольклорлық-классикалық, тарихи және күрделі философиялық әпсаналармен бірге комедия жанрының да орын алу саясаты барлық театрларға тән. Мұндай шығармашылық үрдістен облыстық қазақ театрлары да тыс қалмаған. Комедияның жалпы адамның рухани өміріне, өз-өзіне немесе төңірегіне сын көзбен қарауына ықпалы зор десек, барлық өнер ұжымдары күнделікті тірлікте кездесіп жататын теріс әрекеттерді сатиралық, сарказмдық, карикатуралық сипатта суреттеп келеді. Мәселен, Ж.Шанин атындағы Оңтүстік Қазақстан облыстық қазақ драма театры репертуарындағы «Көксу комедиясында» автор М.Байғұт ауылдағы әкім сайлаудың қитұрқы сипатын ашық түрде көрсеткен. Ру-руға бөліну, жершілдік пен жікшілдік, көзге күліп, жалт бере сатып кету, басшылыққа лайықсыздардың лайықты деп танылуы тәрізді адам өміріне жат, қоғам дамуына кері әсерін тигізетін әрекеттердің бүгінгі қазақ болмысын танытатындығы өкінішті әрине. Жалпы сахналық нұсқасы көркемділікке негізделі қоймағанымен бұл шығармада көпшілікке айтар маңызды ой бар.

Сол сияқты Ж.Аймауытов пен Б.Майлиннің пьесалары негізінде «Аласапыран» (Қызылорда), Д.Исабековтың «Енді қайттық?» (Шымкент), Ә.Ақпанбетұлының «Дүние думан» (Талдықорған), Т.Ахтановтың «Күшік күйеу» (Павлодар), О.Бөкей әңгімесінің желісінде «Бес тиын», О.Бодықтың «Ойбай, күйеу керек» (Өскемен), М.Сәрсекеевтің «Заңды неке», Ө.Боранбаевтың «Сотанайдың соңғы үйленуі» (Семей), т.б. аталған жанрға деген өнер ұжымдарының көзқарасын, комедияны жазу мен сахналау арқылы драматургия мен режиссураны сынауға, актерлік шеберлікті шыңдауға, қоғамдағы келеңсіздікті ашып көрсетуге деген талпыныстарды байқау қиын емес.

Тәуелсіздік жылдарында академиялық ұжымдармен бірге облыстық театрлардың сахнасына шығып жатқан комедиялық пьесалар осындай ізденіс іздерін байқатқанымен барлығының бірдей көркемдік талаптарға, эстетикалық талғамдарға сай келе бермейтіні өкінішті. Комедиялық шығармаларды жазудағы немесе сахналаудағы негізгі шығармашылық кредо – қоғамдық даму барысындағы қисынсыз ситуацияларды өткір сынмен түйрей отырып, адам мінезіндегі қайшылықтарды, керітартпалықты ашу, әшкерелеу болып табылады.

Егемендік жылдарда қазақ драматургиясы мен театрының жеткен жетістіктері жоқ деп айта алмаймыз. Соған қоса кемшін жатқан тұстары да баршылық. Оған себеп, жазушы-драматургтердің соңғы жиырма жылдың көлемінде бүгінгі күн кейіпкерін таппауы, ерекше пафоста өрілген пьесаның жазылмауы, т.б. Тақырып ауқымының өте кеңдігінің, қоғамдық-әлеуметтік, адамзаттық-азаматтық тұрғыдан қозғалатын мәселелердің шығармашылық

тығырықтан алып шығатын қауқарының болмауы (немесе табылмауы) бүгінгі драматургияның өзекті мәселесі болып отыр. Драма мен трагедияның бірсарынды желісі, көз жасын төгуге даяр жылаңқылығы көркемдік дүние бола алмасы анық. Соңғы уақытта жазылып, сахна төріне шыққан Т.Нұрмағамбетовтың «Қожанасыр тірі екен», Е.Жуасбектің «Күлеміз бе, жылаймыз ба?», Д.Исабековтың «Енді қайттік?», т.б. жазылу жағынан да, қойылу тұрғысынан да рухани-мәдени дәрежесі қоғамдық-идеялық ойға негізделгенмен бұлардың құрылымдық, теориялық жағы ойлантады.

Жалпы бүгінгі жаһандық дәуірде әлемдік мәселелерді қозғау қандай жазушыны болмасын тың ойларға жетелері анық. Дүниежүзі тұрғысынан алатын болсақ, құрылымдық, сюжеттік жағынан елең еткізетін, оқиғалық желісі ерекше мұндай дүниелер баршылық. Мәселен, бір өзі сегіз «Оскар» жүлдесін иеленген үнділік жазушы Викас Сваруп пен сценарист Саймон Бьюфойдың «Шалғайдан шыққан миллионер» кинофильмі (режиссерлері Дэнни Бойл, Лавлин Тандан), ресейлік драматург О.Богаевтың «Down Way» («Ылдиға қарай жол»), қырғыз авторы С.Раевтың «Меккеге қарай ұзақ жол» пьесалары тәрізді адам психологиясының нәзік те ашкөздік (немесе алаяқтық) иірімдерін ашып көрсететін сюжеті өзгеше туындылардың қазақ топырағында жазылмауына не себеп? Оның жауабы кімде?.. Жалпы Ә.Сығайдың сөзімен айтқанда: «Құба-төбел қатардағы қойылымдар қаптап барады. Дүр еткізер сүбелі табыстан кендеміз, сәтті туындыларға зәруміз» [2].

Бұған қоса кәсіби білімі болмаса да пьеса жазушылардың қатарының көбеюі, журналистер мен әдебиетшілердің, педагогтар мен режиссерлердің, тіпті шығармашылық салаға қатысы жоқ техник-инженерлердің драматургияға ат басын бұруына қоғамдық тұрғыдан объективті жауаптың жоқтығы алаңдатады. Бір адамның драматургияны, режиссураны, киносценарийді, кинорежиссураны, телехабарларды, тіпті асабалықты бірдей алып жүруі ешқандай мүмкін емес, бұл – ешқандай логикаға сыймайтын ұғым-түсінік. Ал, бізде өкінішке орай осындай «әмбебап өнерпаздар» көптеп кездеседі. Бұлардың барлығының жеке-дара сала екендігі, әрқайсысының өзіндік спецификасының барлығы ешкімді ойландырмайтын болған.

Қазақ драматургиясында «комедия атасы атанған» Бейімбет Майлиннен кейінгі Шахмет Құсайынов пен Қалтай Мұхамеджановтан соң комедияның нақты талаптарына жауап бере алатын драматург-шебердің болмауына жауап жоқ. Қ.Мұхамеджановтың әдебиетке қадам басқан 1960 жылдар мен бүгінгі күнге дейінгі аралықта елу жылдан аса уақыт өтіпті. Ал, осы жарты ғасырда жазылған комедиялардың көркемдік сапасы трагедия мен драмаға қарағанда сын көтермейді.

Аталаған жанрды игеру, шынайы күлкі мен астарлы күлкінің мән-мағынасын саралау өте қиын. Сол сияқты өткен ғасырдың екінші жартысында жазылған барлық театрлардың репертуарынан орын алып, әбден таптаурын болған «Күшік күйеу», «Беу қыздар-ай», «Пай-пай, жас жұбайлар-ай», т.б. комедияларға қайта орала берудің де маңыздылығы шамалы дер едік. Мұндай репертуарлық саясат уақыт талабы мен көрермен талғамының өзгерген

кезеңінде қашанда жаңалықты қажет ететін қоғамдық үрдіске қайшы пікір тудырады. Жалпы: «...Жаңадан жақсы шығармалар тумай, театрларымыздың жаңа биікке көтерілуі мүмкін емес. Бұрынғы классикалық дүниелер мен аудармаларды қайталау қажет те шығар, бірақ көрерменге өз дәуірінің тынысы әлдеқайда жақынырақ екенін де ұмытпаған жөн» [3]. Бұл дегеніміз – шығармашылық ұжымдардың репертуар қайталауға немесе көркемдік эстетиканы кассалық дүниелерден іздеуге талпынбай, жанрдың өзіндік спецификасына сай, шынайы күлдіре алатын шығармаларды тудыру деген сөз.

Негізінен қазіргі көрермен – зерделі, ой-өрісі терең, мәдени талғамы жоғары, рухани ойы жан-жақты азаматтар. Оларды жеңіл-желпі ортанқол спектакльдерге келтіру қиын. Оған өз заманының күрделі мәселелерін көтеретін, ой салатын, байсалды да маңызды нағыз кәсіби көркем дәрежеде жасалған спектакль керек. Сырты жылтырақ, бояма немесе пьеса шеңберінен аспайтын шалажансар спектакльдер, өзінің замандасына айтар сөзі, толғатар ойы жоқ, тек қана эмоцияға құрылған актерлік орындаулар қазір ешкімді қызықтырмайды.

Қазақ театрларының мол табыстарын ешкім жоққа шығармайды. Сол табыстарға табыс қосу жолында режиссураның атқаратын ролі зор. Пьесаның сахнаға қойылу тұсында драматург ойының терең ашылуы, актердің өз ролімен адам мінезінің алуан сырларын табуы, театрға жаңашыл бағыт әкелуі, озық дәстүр мен тәжірибе салтанат құрып отыруы, түптеп келгенде, мазмұнды спектакльдің тууы тікелей бүгінгі режиссураға байланысты.

Жалпы тәуір спектакльдің көрермен қауымның рухани-эстетикалық талғамын ұштап, дүниетанымын кеңейтуге қаншалық әсер ететіні баршаға мәлім. Жұртшылықты іштей толқытқан өнер құдіреті оңай тумайды. Пьесаның идеясы, драматургтің ұшқыр ой-қиялы, жеке рольдегі актердің тамаша ойыны, режиссердің өткір де қызғылықты шешімі, декорациясының әсемділігі көрушіге ерекше ұнаған, барлық элементтері көкейге қонымды, нағыз көркемдік бірлестіктен туған спектакльдерде режиссер жұмысын актер жұмысынан, болмаса суретші, композитор, т.б. өнерлерінен өз алдынан бөліп ала алмаймыз. Мұнда әртүрлі сахна шеберлерінің өнері белгілі бір нысанаға бағышталып, шығарманың идеялық-көркемдік мазмұнын барынша терең ашып, спектакль көрермен жүрегіне төте жол табады. Өмір болмысын жан-жақты білуге, жаңаны жақтауға, ескіден жиренуге меңзейді, яғни, нағыз жоғары идеялы, шын мәніндегі реалистік өнер міндетін атқарады. Спектакльдің сахналық ансамбльдік тұтас көркем шығарма болып шығуы негізінен режиссер жұмысының байыптылығына, оның шығармашылық мүмкіншілігіне, кәсіби айқындығы мен жалпы білім шеңберінің дәрежесіне тікелей байланысты. Сахнадағы барлық оқиға режиссердің басқаруымен өтеді. Барлығында оның ой-жүйесі, шешім байламы, байқағыштығы мен көрегендігі, қиял жүйріктігі мен тапқырлығы шешуші роль атқарады.

Қай кезеңде болмасын драматургияның көркемдік бағыт-бағдарын, идеялық нысанасын анықтайтын шарттың бірі – бүгінгі өмірдің, қазіргі болмыстың өзекті де мұқтаж мәселелерін көтеріп, замандас бейнесін

жасауында. Өмірлік мәселені қоя білу бар да, оны шеберлікпен шеше білу екінші мәселе. Аса өзекті мәселелерді драматургиялық шығармаларға арқау еткенімізбен нәтижесі биік көркемдік талаптан көріне бермейтіні тәжірибеден көрініп жүр.

Еліміз еркіндікке қол жеткізіп, әлеуметтік-экономикалық дамудың жаңа белесіне көтерілген тұста мәдениетіміз, оның ішінде театр өнері өсіп, жетілудің ерекше бұрын-сонды болмаған кезеңіне қол жеткізіп отыр. Егеменді ел болғалы ұлттық өнеріміз бұрынғы идеологиялық құрсаудан құтылып, шығармашылық жұмыспен еркін араласу бостандығына ие болды. Бұл – халқымыздың тарихи даму белестеріндегі ерекше мәдени құбылыс. Осы еркіндіктің арқасында біздің бүгінгі ұлттық театр режиссурасында да өзгерістер, жаңа бағыт-бағдар, өзіндік ізденістер көріне бастады. Бұлардың ішінде жаңаша ұстанымдарымен бірге кейбір сахна қайраткерлері мен мамандар жағынан талас-пікірлер тудырған қайшылықтары да кездеседі. Бұдан қазақ театрларында екі түрлі пікірдің қалыптасқандығы сезіліп отыр. Бірі – айтар ойды ашық айту үрдісінің орын алуы, екіншісі – сол еркіндікке шектен тыс арқа сүйеп, драматургия мен театрға шығармашылық қабілеті жоқ адамдардың араласуы, солардың көркемдік деңгейі төмен пьесалар жазуға мүмкіндік алуы дер едік. Мұндай қызу шығармашылық пікір-талас бүгінгі заман тақырыбына арналған комедиялардың құнды жақтары мен кемшін тұстарын ашуға өз ықпалын тигізері сөзсіз.

Осы аталған комедиялардың барлығын қоғамның көлеңкелі тұстарын дер кезінде сынға алуымен маңызды. Бұларда кейбір актерлік ойындардың сенімсіздігі, айқын режиссураны көрсетпейтін шешімдердің орын алғандығы да жасырын емес. Алайда жалпы қазақ театрларының әрқайсысы өздерінің шығармашылық талғамы мен қабілетіне қарай ізденіс үстінде деп айта аламыз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

- 1 Қазақ әдеби тілінің сөздігі. Он бес томдық. Құраст. Малбақов М., Есенова Қ., Хинаят Б.және т.б. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы. 2011. – Т. 14. – 800 б.
- 2 Сығаев Ә. Сахна серпіліс тілейді. Социалистік Қазақстан. – 1988. сентябрь – 4.
- 3 Балғабаев С. Көрермен үшін күресу керек. Егемен Қазақстан. – 2001. маусым – 13.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ: КОНТЕНТ ОНЛАЙН

Касымова Динара – студентка 1 курса РТВ КазНУИ

*Научный руководитель – профессор кафедры «Кино и ТВ» КазНУИ
Утекешева А.К.*

Технологические инновации – неотъемлемая часть телевидения. Технологии производства телевизоров совершают ощутимый рывок с периодичностью раз в несколько лет, и на следующие 2-3 года приходится очередная волна прогресса в ТВ-индустрии. Далее мы поговорим о том, какие изменения произойдут с телевизорами, о рекламе на ТВ и на популярной интернет платформе.

8К

Актуальный ныне стандарт 4К был утвержден еще в 2012 году, и при том, что за прошедшие 6 лет телевизоры с разрешением 4096×3072 так и не стали настоящим трендом, крупные производители бытовой техники уже начинают выпускать модели с разрешением следующего поколения. Хотя такие устройства и стоят больших денег, их можно найти в свободной продаже – одним из них является Samsung Q900 с QLED-матрицей диагональю 85-дюймов, а июне 2019 в магазинах появится решение от конкурирующей компании LG. Минимальным разрешением для стандарта 8К является 7680×4320.

Если говорить об эфирном вещании привычных нам телеканалов, то здесь все еще сложнее: максимум для большинства стран ограничен значением 4096×3072 пикс. Сегодня медленно, но уверенно ТВ-индустрия выходит за рамки довольно старого FullHD на более качественную передачу картинки. На данный момент эта технология только начинает свой путь и картинку сверхвысокой четкости со звуком формата 22: 2 передает только японский телеканал NHK.

Несмотря на высокую сложность производства, телевизоры с 8К-матрицами уже не за горами – если в случае с 4К первые совместимые медиапроигрыватели и игровые приставки появились в продаже лишь спустя 4 года с момента анонса технологии, то о новом стандарте было объявлено на выставке CES 2013, а 31 октября 2015 в продажу поступил первый телевизор Sharp LV-85001 с разрешением 7680×4320. Как и многие революционные устройства, LV-85001 на старте оценили в 16 миллионов йен, сегодня же его продают за пять тысяч долларов. [1]

5G

Прогресс ТВ-индустрии предполагает колоссальный объем передаваемой информации. Похожая ситуация складывалась в 2006, когда во время чемпионата мира по футболу в Германии огромное количество пользователей наблюдали за мероприятием с экрана мобильного телефона. Конечно же, актуальные на тот момент сети 3G не справлялись с резко увеличившейся нагрузкой, и попытка совмещения телевидения и мобильных сетей

провалилась. С появлением новых телевизоров, способных принимать сигнал в разрешении 7680×4320, да еще и в VR-формате, без перехода на Интернет-вещание обойтись уже не получится. Благо, сети пятого поколения поддерживают рекордное число подключенных устройств и развивают скорость до нескольких десятков Гбит/с, чего должно хватить для передачи петабайтов данных миллионам зрителей. Помимо неоспоримых преимуществ для клиентов, новые мобильные сети облегчат работу оперативным группам новостных каналов, которым ежедневно требуется развертывать спутниковые точки передачи данных для своевременных репортажей с места событий.

Рост производительности

Естественно, для виртуальной реальности, интерактивной рекламы и сверхвысоких разрешений потребуется вычислительная мощность, в десятки раз превосходящая нынешние игровые ПК. И с этим вопросом проблем быть не должно. Во-первых, производители комплектующих беспрестанно наращивают производительность своих чипов, как следствие, рано или поздно телевизоры будут оснащаться процессорами, обеспечивающими плавную картинку в сложных VR-сценах. Если же к моменту появления VR-телевидения мы так и не получим достаточно мощных телевизоров, на помощь придут вышеупомянутые 5G-сети с вычислениями на облачных серверах. [1]

Голограммы

Последняя технология, которая с большой долей вероятности появится в телевизорах обозримого будущего. Ранее мы уже видели взлет и головокружительное падение популярности 3D-телевизоров. Сперва их раскупали ради простого “вау-эффекта”, поражаясь тому, что объемное видео можно было смотреть не только в кинотеатре, но и у себя дома.

Однако у подобных устройств было несколько очень важных недостатков, из-за которых популярность 3D-телевизоров резко снизилась.

Голографическое TV в свою очередь, должно изменить ситуацию, вернув интерес потребителей к домашнему просмотру 3D-контента. Во-первых, для работы с голограммами не нужны специальные очки: проще говоря, посреди комнаты будет “висеть” трехмерный объект, который можно увидеть в любой момент времени. Второе преимущество голограмм вытекает из первого: благодаря отсутствию стереоскопических очков исчезнут все неприятные побочные эффекты во время просмотра.

Третий, наиболее многообещающий плюс голограмм заключается во вполне вероятном появлении телевизоров, способных отображать тактильные голограммы. Причем, это не фантастические перспективы, а реальные разработки: первые пробные установки, создающие осязаемые голограммы появились еще много лет назад, но в силу не совершенности технологии, такие проекции обжигали кожу человека при соприкосновении. В 2015 году был совершен прорыв в управлении осязаемыми голограммами, когда ученые из научной лаборатории университета японского города Уценомия протестировали безопасную тактильную голограмму, уменьшив длительность

импульсов лазерного излучения с наносекунд до нескольких фемтосекунд (миллионной доли миллиардной доли секунды).

Телевидение нового поколения

TV-индустрии уже много десятилетий, именно поэтому почти всегда было относительно легко предсказать циклы ее развития на несколько лет вперед. Так и сейчас, большинство экспертов в этой области выделяют несколько тезисов, характеризующих телевидение следующих 5-10 лет:

- увеличение детализации современных дисплеев происходит каждые несколько лет, наступление эры 8K это всего лишь вопрос времени;
- высокие разрешения простимулируют поставщиков контента активнее развивать виртуальную реальность, подстегивая производителей электроники активнее совершенствовать шлемы виртуальной реальности и телевизоры;
- без сетей пятого поколения распространение столь большого объема данных будет невозможно. Технологические гиганты и операторы мобильной связи понимают это и обещают запуск 5G-сетей в ближайшие 1-2 года
- персонализация эфирного вещания станет результатом слияния TV и Интернета. Обычная телевизионная реклама исчезнет, уступив место интерактивной. [1]

Реклама на YouTube против ТВ-рекламы

Сегодня не только крупные, но и небольшие маркетинговые компании проводят исследования по теме «Где эффективнее размещать рекламу: на телевидении или на Ютуб-канале в интернете?». Проводя различные опросы и суммируя цифры, специалисты получают достаточно противоречащие друг другу данные. Но для эффективного решения задачи коммуникации торговой марки или продвижения товара должны в том или ином объеме быть задействованы различные медиа. [2]

YouTube обгоняет ТВ?

Сегодня во всем мире YouTube является главным сетевым ресурсом, где размещается видео. (1,8 млрд активных пользователей в месяц [3]).

В то же время просмотру телепередач современный потребитель уделяет меньше времени. И хотя федеральные каналы все еще удерживают первенство среди медиа в Казахстане, все больше зрителей перенаправляют внимание на интернет сервисы.

1. Это обусловлено возможностью смотреть программу или фильм не тогда, когда его транслирует телеканал, а тогда, когда захочется.
2. Просмотр видео на Ютубе можно при необходимости прервать и возобновить одним кликом мышки.
3. В интернете можно смотреть то, что интересно, а изменить программу телеканала рядовому пользователю невозможно.
4. Телевизор не возьмешь в дорогу или на работу, а видео с Ютуба доступно сегодня для просмотра с любого гаджета и в любом уголке мира. [2]

Недостатки YouTube по сравнению с телевидением [4]

Но, несмотря на все преимущества, YouTube не стал до конца удобной площадкой для творчества. Главный недостаток – большое количество роликов низкого качества, без заявленного содержания. Новому пользователю сложно найти нужный или интересный контент. Он должен буквально пересмотреть несколько десятков видеороликов, чтобы найти подходящие каналы и авторов.

На ТВ это решается проще – есть программа передач, анонсы. Зритель знает, чего ожидать от большинства продуктов, что комфортно для его восприятия, а что – нет. Другая сторона медали такого подхода – искусственное снижение развития. Принципиально новые передачи появляются редко, так как для их продвижения нужны большие материальные и технические средства.

Именно техническая составляющая является «слабым звеном» YouTube. У большинства авторов каналов нет опыта и средств для формирования качественного контента с хорошей картинкой и звуком. Они ограничиваются студийной съемкой, где функции студии выполняет квартира или арендованный офис.

Варианты видеорекламы на ТВ и Ютубе [2]

Если с рекламой в виде роликов на эфирном телеканале все понятно, то интернет ресурс предлагает несколько типов рекламы.

- **Встраиваемая**
Этот вид рекламы направлен на привлечение внимания зрителей в первые несколько секунд просмотра, после которых пользователю предлагается пропустить рекламу и начать непосредственно просмотр видео. Настройки позволяют при клике по видео перенаправлять потенциального покупателя на посадочную страницу.
- **Медийная**
Эта разновидность рекламы появляется рядом с просматриваемым пользователем видео. Медийная реклама не перенаправляет зрителя на целевую страницу. Она работает ненавязчиво, показывая контент, схожий с обычным видео с YouTube.
- **Реклама в поисковой системе**
Эта реклама появляется в качестве ответа на запрос, который потребитель набирает в строке поиска. Такое разнообразие вариантов позволяет использовать рекламу более эффективно, чем при прямом размещении ролика на телевидении. [2]

Таким образом, YouTube и другие видеосервисы открыли людям, привыкшим в повседневной жизни использовать несколько устройств и быстро получать доступ к интересующей информации, возможность для более осознанного потребления контента. По данным опроса современным онлайн зрителям важно смотреть любимые ТВ-передачи и сериалы в удобное время, в удобном месте и на удобном устройстве, а также в неограниченном количестве пересматривать старые серии и отслеживать новые выпуски одновременно с их выходом в эфир. Что касается рекламной сферы, контент в

интернет изначально выкладывают и приносят ролики на ТВ с совершенно разными целями, да и реклама рассчитана на разную аудиторию, поэтому считаю, что эти два ресурса будут и в будущем параллельно идти вперед.

Список использованных источников:

1. <https://www.computerra.ru/233896/8k-vr-i-gologrammy-kakim-budet-televidenie-zavtrashnego-dnya/>
2. <https://www.formula-advert.ru/stati/reklama-na-youtube-protiv-tv-reklamyi>
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki/YouTube>
4. http://kapital-rus.ru/articles/article/tv_protiv_youtube_kto_vyigryvaet_konkurenciu_za_zritelya/

ЧТО ВЫБИРАЕТ МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ?

Казбекова Аружан – студентка 1 курса РТВ КазНУИ

*Научный руководитель – профессор кафедры «Кино и ТВ» КазНУИ
Утекешева А.К.*

Молодые люди смотрят видео в основном для того, чтобы снять стресс, убить время и идти в ногу со временем. Согласно опросу, 77% респондентов в возрасте 13-24 лет смотрят видео в интернете от скуки. 61% смотрят ролики в интернете для снятия стресса, а 44% - чтобы поскорее уснуть. Из видео 63% молодежи узнают о новых модных трендах, событиях из жизни звезд и спорта. Для 60% видео-контент является средством получения оперативной картины дня. 57% смотрят видео для поднятия настроения, 47% - для обучения чему-нибудь новому.

Что касается источников просмотра видео, то YouTube остается бесспорным лидером у молодежи - ролики на нем смотрят 85% участников опроса. По популярности далее идет Netflix (66%)[3]

Что такое Netflix?

Это крупнейший — и по количеству подписчиков, и по количеству доступного видеоконтента — онлайн-кинотеатр в мире. Это американская компания, ее юзер-база — больше 110 млн человек.

В нем можно смотреть и всякие старые фильмы, и сериалы, на которые Netflix купил права, и совсем новые, доступные эксклюзивно на Netflix, и чужие.

Для доступа нужно оплатить ежемесячную подписку, которая стоит от 8 до 12 евро в месяц. Первый месяц — бесплатно.[2]

И вот почему в 2019 году Netflix выигрывает :

- Умная аналитика отслеживает все: досмотрели ли вы серию до конца, на каком моменте ставите на паузу, пролистываете серию или смотрите внимательно. Зачем? Чтобы в следующий раз выпустить сериал, который точно вам понравится. Это целая динамичная система, которая полностью подстраивается под аудиторию.
- Появляется интерактивность. По ходу просмотра вы выбираете, как поступят персонажи, и этим меняете ход сюжета.

Наконец, главная фишка Netflix — продвинутая рекомендательная система, которая следит, какие сериалы и фильмы вы смотрите там и как сильно они вам нравятся/не нравятся, чтобы посоветовать посмотреть что-то еще такое, что наверняка подойдет.

А как же можно фильмы сразу в интернет выкладывать? Их же украдут?

Конечно, их сразу воруют и выкладывают на торрент-трекеры, но какая разница? Пока подписчик не отписался, он платит Netflix каждый месяц деньги, а дальше Netflix неважен даже тот факт, смотрит зритель что-нибудь или нет. Хотя, конечно, лучше пусть смотрит, тогда больше шансов, что не отпишется. То есть главная цель Netflix — показывать пользователю такой контент, который удержал бы его как можно дольше.

Вообще, юзер-база Netflix платит не только за контент, но и за удобство его просмотра. У онлайн-кинотеатра очень удобные приложения для телефонов, возможность скачивать в этих приложениях фильмы и прочее в офлайн и смотреть потом, например, в самолете, а еще можно транслировать сериалы сразу на телевизор без проводов через всякие приставки, например Chromecast или PlayStation 4, и вообще миллион способов зависнуть перед экраном на все выходные.[2]

Почему это новый подход?

Потому что раньше сериалы и фильмы продавали людям совершенно иначе. Фильмы традиционно продают посредством сначала кинопроката (то есть знакомого всем показа в кинотеатрах), а затем — на носителях, и вот только недавно начали продавать и в интернете, во всяких iTunes и прочих онлайн-кинотеатрах. Сериалы показывали на ТВ, в том числе эфирном и кабельном, для которого, кстати, тоже нужна платная подписка.

Netflix не показывает фильмы в кинотеатрах (только в крайних случаях, например, изредка показывает фильмы, которые идут на "Оскар", это нужно для выполнения правил Американской киноакадемии). Сервис идет туда, где его ищет пользователь, предоставляя удобные возможности смотреть кино в интернете легально и удобно. Кроме того, компания не только покупает права на онлайн-показ чужого контента, но еще и много вкладывается в производство эксклюзивов. Поэтому считается, что Netflix меняет устройство киноиндустрии, это какая-то новая организация работы, которая остальным не до конца знакома. Поэтому с ними теперь все конкурируют и даже борются — главные американские кинокомпании, телеканалы и мировые кинофестивали.[2]

Зачем кинокомпаниям и телеканалам бороться с Netflix?

Очевидно, конкуренты это делают, чтобы отнять свои доходы обратно.

Например, Disney убрала с Netflix все свои фильмы и сериалы, чтобы сделать свой онлайн-кинотеатр. Примерно тем же занимается и канал НВО.

А фестивали, конкретно — Каннский фестиваль (Франция), воюют, кажется, из философских соображений: все же большие, пафосные, гламурные смотрят

— очень традиционная штука, защищающая традиционную кинопроекцию: мол, фильмы надо смотреть на большом экране, а не на телефоне. Кроме того, Канн требует, чтобы фильмы перед выходом онлайн были сначала показаны во французском прокате. Таким образом они поддерживают национальную кинематографию. В 2018 году Netflix выполнять эти требования отказался и отправил все свои фильмы на Венецианский фестиваль, где один из них, "Рома" Альфонсо Куарона, выиграл главный приз — "Золотого льва". Это, конечно, исторический момент: впервые фильм производства онлайн-сервиса выиграл ключевую статуэтку на старейшем кинофестивале мира.

То же случилось и на главной американской телевизионной премии — Emmy: там Netflix выиграл больше главных наград, чем традиционные лидеры — каналы HBO, FX (Fox), NBC и так далее.[2]

Фишка 1. Мгновенная доступность последних сериалов

Среди главных особенностей потокового сервиса Netflix – широкая база сериалов и фильмов. При этом, доступными они становятся практически сразу после презентации. Вам не нужно ждать каждую новую серию – вы получаете весь сезон сразу.

Достоинства: Множество контента; актуальные сериалы и фильмы становятся доступными практически сразу после выхода в прокат.

Недостаток: На сегодняшний день сериалы и фильмы с полноценным русским переводом и дубляжом – редкость. Но именно этот факт можно воспринимать и как толчок к изучению иностранного языка.[1]

Фишка 2. Оригинальная озвучка и субтитры

Почему при просмотре голливудских фильмов нам сложно понимать реальную ценность того или иного актера? Все дело в том, что мы не можем воспринимать его актерскую игру всецело, поскольку делаем оценку исключительно по внешним признакам: мимика, жесты, поведение.

Сервис Netflix открывает доступ к тысячам видеофильмам с оригинальной озвучкой. Это лучший способ познакомиться с таким персонажем, каким его задумал режиссер; услышать оригинальную речь и не только увидеть, но и услышать нутро актера.

Предусмотрена в Netflix и возможность добавления субтитров, что превращает потоковый сервис в универсальный инструмент для изучения иностранного языка.

Достоинства: Возможность реально оценить актерскую игру; наличие субтитров.**Недостатки:** Желательно владение базовым английским.[1]

Список использованной литературы:

- 1) <https://www.iphones.ru/iNotes/521436>
- 2) <https://tass.ru/kultura/5606561>
- 3) <http://cableman.by/node/20813>

АКТУАЛЬНОСТЬ ЖАНРА «КИБЕРПАНК» В ГРИМЕ

Мухаметкалиева Д.Д. - Студентка «Сценография грима театра, кино и ТВ»
КазНУИ

Научный руководитель магистр искусствоведения, доцент КазНУИ Омарова Ж.Н.

Так как изучение космоса и прогресс новых технологий был популярен в шестидесятые, в искусстве начали зарождаться жанры, связанные с этой тематикой. Большим прорывом для кино в жанре фантастика стало появления компьютерной графики в конце семидесятых. Эти фильмы пользовались большим спросом и становились блокбастерами. Существовали различные поджанры научной фантастики, один из них – киберпанк.

Киберпанк в кино был безумно популярен в девяностые. Этот жанр научной фантастики, который показывает упадок человеческой культуры на фоне технологического прогресса. Именно тогда, в эпоху первого цифрового бума, появилось большинство главных фильмов киберпанка, а также другой фантастики, поднимавшей его темы — виртуальность реальности, борьба машинного и человеческого, мрачное будущее. Многие из показанных там технологий устарели, но идейный посыл остался актуальным.

Один из первых культовых голливудских фильмов стал «Терминатор» (часть 1) с не менее легендарным актером Арнольдом Шварценеггером, который постепенно уходит в историю мирового кино, но до сих пор фильм любят и смотрят по сей день. Этот фильм стал замечательным примером того, как и за небольшие «по голливудским меркам» деньги можно сделать добротный фантастический фильм, который будут пересматривать еще десятки лет. Здесь описывается история создания первого Терминатора, где можно наблюдать редкие архивные фотографии со съемочной площадки [1.].

Для съемок были изготовлены зрачки, которые были сделаны из обычных фотографических линз. В финальной сцене, где робот гибнет под «гидравлическим» прессом (который изображали с помощью двух кусочков пенопласта, покрашенных в темный цвет), использовали модель из плотной фольги с красными лампочками вместо глаз. Дым, идущий от уничтоженного Терминатора, — это просто дым от сигареты, который попал в кадр случайно. [2]



Визитной карточкой ленты, стало лицо «железного Арни» с красным робо-глазом. Для изготовления такой головы, использовался манекен. Примеры создавали настолько реалистичную копию головы Терминатора, что в кино сложно отличить настоящего актера от прототипа. Это инновационная идея гримеров, так как она экономит время на съёмочной

площадке, при этом создаются благоприятные условия для актера, его кожа не подвергается ежедневному нанесению сложного грима.[3]



В середине фильма есть впечатляющая своей реалистичностью сцена с вырезанием терминатором поврежденного органического глаза. Лицо куклы было сделано из силикона, а для придания «живости», блеска смочено водой. Лицо самого Шварценеггера, который периодически в этом же эпизоде появляется вместо искусственной головы,

тоже обрызгали водой, нанеся грим неестественно синего цвета. Актёр, во время предварительного просмотра материала сам не мог разобраться, где на экране он, а где — его силиконовый дублер. Для восьмидесятых, эффект реалистичности грима прототипа вышли на новый уровень.

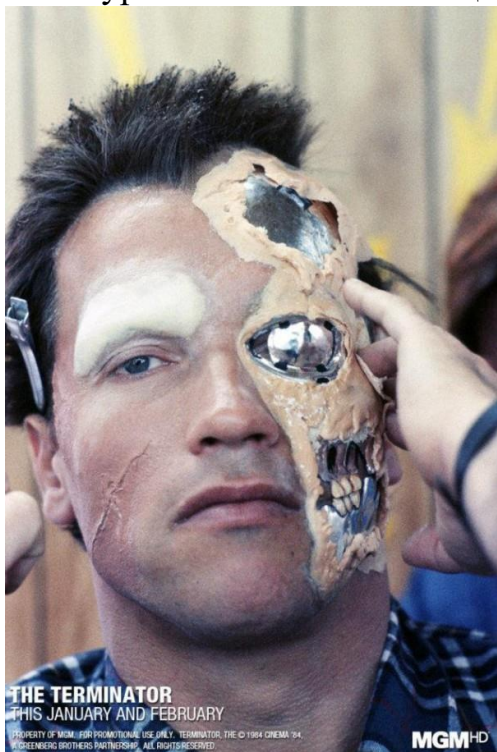
Еще одну искусственную голову показывают в последней четверти ленты, вскоре после того, как Терминатор падает с мотоцикла и его сбивает грузовик. Изможденный робот после этого бродил с оголенным металлом на левой половине лица и свисающими ошметками кожи.



Этот манекен показали всего пару раз.

Манекены тоже создавались художниками-гримерами, так как должны быть максимально реалистичными. Например этот манекен, показывает что скелет Терминатора состоит из металла и железа. На актере, продемонстрировать эту глубину при помощи грима было бы невозможно. Так как накладки сами по себе имеют выпуклую форму и могут показать только не глубокие порезы, либо раны. При помощи манекена, можно как раз таки выразить глубину и внутреннее строение скелета, что добавляет реалистичности образу. Лицо куклы, изготавливали из силикона, либо из пенолатекса так как он легче по весу, накладывали на скелет и наносили грим, чтобы дублер был максимально схож с актером. Волосы не менее важная часть

куклы, обычно их вшивают прямо на сам манекен, либо шьют сначала парик из натуральных волос на специализированную тюль и потом крепят на голову.



Отталкиваясь от набросков Джеймса Кэмерона, Стэнли Уинстон разработал убедительный пластический грим, изображавший порванную обугленную кожу, открытые металлические челюсть и череп Терминатора. На нанесение этого грима ежедневно, в течение пяти недель, уходило около трех часов. Все потому что, границы накладки «кромки» надо очень аккуратно, точно склеить с лицом актера, чтобы переход от наклейки к лицу был незаметен. Так же, нанесение металлической части и покраска занимают много времени. С учетом нанесения других видов грима, в общей



сложности

за время съемок Шварценеггер провел в гримерном кресле почти 6 суток. В некоторых сценах крупным планом нам показывают соответствующего вида манекен, а в некоторых — лицо Шварценеггера в гриме. Последний вариант выглядит реалистичнее, но лишь до тех пор, пока актер не начинает говорить: тогда заметно, что «металл» двигается как кожа. Чтобы добиться такой реалистичной наклейки, на самом деле требуется не мало труда. Во первых, гримеры отливают слепок лица актера. Прячут волосы под латексной шапочкой и заливают все лицо альгинатом. Так как он быстро застывает, заливкой занимаются 2-3 человека. Как альгинат застынет, его оборачивают в гипсовые бинты, смоченные водой в 4-5 слоев. В течении 30 минут, актер должен сидеть неподвижно и не открывать глаза. Когда гипс застыл, форму разбирают на две части, переднюю и заднюю. После, форму соединяют снова в одно целое и заливают внутрь гипс, чтобы получить слепок. При этом, надо проследить за тем чтобы форму ничего не сдавливало снаружи, так как внутри она может помяться. Через минут 40 гипс застывает и его можно вынуть из формы. Готовому слепку следует дать остыть еще 12 часов. На готовой форме лепят накладку, которую заливают гипсом. Получается у нас образовалась гипсовая форма негатив. Далее, убираем со слепка накладку,

заливаем негативную форму силиконом. Важно учесть пропорции разбавления силикона и не допускать образования в нем пузырьков воздуха. В форму с силиконом, опускаем слепок актера, чтобы накладка в дальнейшем легла идеально по форме его лица. Спустя 12-ти часов ожидания, накладка готова. По словам Арни, однажды в перерыве между съемками он в гриме с оголенной челюстью и красным глазом зашел пообедать в один из ресторанов. Какой эффект на присутствующих произвел его образ, актер почему-то не стал рассказывать. В большинстве сцен со скелетоподобным Терминатором участвует кукла высотой не более 50 см. Техника съемки аналогична кукольным мультфильмам, то есть любое изменение движения ноги, руки, черепа фиксируется покадрово, после чего все кадры склеиваются и получается недурственное для 1980-х годов видео с бодро шагающим роботом. Всего таких эпизодов было менее десятка, один из самых типичных — отрывок в самом конце фильма с выбирающимся из-под объятых пламенем грузовика роботом.



«Расщепленная голова» отлита из силиконового состава и надета на конструкцию с сервоприводами, которые позволяют концам «обломков» изгибаться. Эта голова находилась на плечах искусственного торса, руки с крючьями тоже снабжены сервоприводами.



Прямое попадание в глаз из дробовика – заряд проходит навывлет. А вот еще один двойник Роберта, и он умеет удивленно моргать уцелевшим глазом.

Кинокартина «Терминатор» яркий пример тому, как при помощи незамысловатых хитростей можно вполне создать фантастический блокбастер, который люди будут смотреть снова и снова. Несмотря на то что

фильм 80-тых годов, он до сих актуален и в наши дни. Киберпанк в гриме снова набрал популярность, так как создается все больше произведений в этом жанре. Соответственно стали снимать отталкиваясь от них. Например, «Алита, боевой ангел» сняли по японскому аниме «Алита». К тому же, на мой взгляд режиссеры часто используют жанр киберпанк, чтобы показать проблемы современного мира и раскрыть их.

В процессе создании этой статьи, я узнала что казахстанский кинематограф в силах снимать фильмы такого масштаба. При помощи гримерских хитростей и оптических иллюзии, можно создавать фильмы на уровне голливуда. Я хочу приложить усилия и внести свой вклад в кинематограф казахстана, чтобы вывести наше кино на мировой уровень.

Список использованной литературы:

1. <https://yandex.kz/turbo?text=https%3A%2F%2Fpressa.tv%2Finteresnoe%2F39969-kak-snimali-terminator-30-foto.html>
2. <https://dubikvit.livejournal.com/223182.html>
3. <https://yandex.kz/turbo?text=https%3A%2F%2Fpressa.tv%2Finteresnoe%2F39969-kak-snimali-terminator-30-foto.html>

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СЦЕНОГРАФИИ

Каримова Инкар - студентка 2 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ
Научный руководитель – доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

Актуальность: в настоящее время можно утверждать, что звук и картинка представляют собой самобытное художественное явление, специфическую область художественного творчества.

Вместе с тем, исследование аудиовизуальных средств сценографии с искусствоведческих позиций как молодого направления технического искусства рассматривалось не полностью, что и определяет актуальность настоящего исследования.

Цель исследования – проследить эволюцию аудиовизуальных средств сценографии, выявить какие средства художественной выразительности являются формообразующими для сценографии.

Исходя из практически-прикладного характера цели исследования, были сформулированы задачи, стоящие перед автором научной работы:

- проследить историю сценографии;
- определить тенденции развития сценографии;
- выявить аудиовизуальные средства художественной выразительности, используемые при создании фильмов, постановок и т.д.

- выявить связь между аудиовизуальными средствами и цветом, светом, формой.

Предмет исследования – аудиовизуальные средства сценографии, цвет, свет и форма в кино и театре.

В современном художественном пространстве процесс развития информационных (мультимедийных, проекционных, аудиовизуальных) технологий происходит так динамично, что их возможности, востребованные многими видами художественного творчества, становятся безграничными. Начиная со второй половины XX века, у режиссеров появились технологии, позволяющие управлять новой сценографией (динамическая проекция, коллажирование, световая и цветовая партитура, воспроизведение любых звуков и многое другое). Аудиовизуализация стала востребованным способом коммуникации с массовой аудиторией, средством распространения информации. Применение в науке и образовании, в медицине и в быту, в искусстве и культуре, в военной и мирной технике, в мореплавании, авиации и космонавтике свидетельствует о том, что современный мир аудиовизуально ориентированный — это мир виртуальных возможностей и информационных технологий. Именно поэтому аудиовизуальные средства — кинематограф, телевидение, видео, мультимедиа — обретают особое значение в современной праздничной культуре и театральном искусстве в целом. Они дают весьма наглядный пример невероятной по размаху и скорости системы распространения аудиовизуальной информации, распространяемой, в том числе во время проведения современных театрализованных представлений и праздников. Современное зрелище, в условиях динамично развивающейся информационной культуры, трактуется как аудиовизуальный «режиссерский текст», значение которого распознается благодаря визуально-символической интерпретации смыслов. Компьютерные технологии, востребованные многими видами художественного творчества, модернизируют аудиовизуальный язык, помогая постановщикам освоить такие художественные приемы сценографии, как экранное и звуко-шумовое оформление. Зрелищное искусство, традиционно являющееся визуализацией реальности и отражением действительности жизни в композициях, на сегодняшний день, в условиях информационной сценографии, в большей степени обращено не к обычному зрительному восприятию человека, а к выбору определенной зрительной точки для медийной интерпретации авторского замысла. Визуализация «режиссерского текста» привлекает зрителя как форма сотворчества и эмоциональной вовлеченности в художественное пространство зрелища. Возможность экранного показа самого наблюдателя зрелища, яркой детали, крупного плана, лица актера или целостной, масштабной картины с помощью экранного оформления позволяет соединить визуальную сценографическую структуру с многослойностью литературного монтажа. Вместе с аудио большую роль всегда играла сама картинка и выстроенная композиция. В этом помогают такие средства, как цвет, свет и форма. Человек при просмотре фильма или пьесы сам может не

понимать, почему ему нравится то, что он видит. Зачастую, это даже может зависеть не от сюжета, а от подачи. Над визуальной подачей работают художники – постановщики, художники по костюмам и гримеры. Важно, чтобы их работа шла слаженно и сообща, так как костюм всегда связан с лицом персонажа, то есть с работой гримера, а вид самого персонажа должно грамотно вписываться в окружение, то есть в работу художника – постановщика. При просмотре чего-либо, если картинка уже удалась, всё это может испортить аудио подача, так как звуки с древних времен влияет на человека сразу и резко. Если звуки, которые слышит зритель не сочетаются с тем, что он видит, то происходит неприятный диссонанс. Звук также передает всю атмосферу картины.

В результате освоения новой технологии показа сверхреальности зрелища, как самого процесса и как художественного мультитекста, основой зрелища становится не визуальная картинка, а режиссерская идея. Режиссерами осваивается и нарабатывается новый сценический язык с применением шумового оформления. В музыкально-шумовом оформлении представления также все зависит от режиссерского замысла, в сотворчестве со звукорежиссером, который помогает спланировать использование необходимых звуковых эффектов для создания звуковой картины представления. Шумовое оформление театрализованного представления помогает режиссеру погрузить зрителей в реалистичное, или, наоборот, в фантастическое звуковое пространство, создать определенную атмосферу, наполненную, к примеру, звуками природы, города, бытовыми шумами и прочее. Звук, так же, как и свет может выполнять функцию сценографии, когда, к примеру используется эффект перемещения звука в пространстве, создание ощущения так называемого 3Д эффекта, когда создается впечатление «ожившего» звукового пространства вокруг зрителей или создается звуковая иллюзия присутствия в совершенно иной реальности. Таким образом, звуковые картины рождаются в подсознании зрителей (слушателей) ассоциации, рождая зримое воплощение услышанного, и стимулируют творческое воображение. Темпо-ритмический рисунок представления является не менее важным инструментом в руках режиссера, разрабатывающего ход представления, в котором необходимо учитывать продолжительность отдельных эпизодов, номеров, темп и ритм временных отрезков, а также контрастность при переходе от одного номера или эпизода к другому. Постановщики сегодня свободны в проявлении своей индивидуальности, манипуляция средствами аудиовизуализации не имеет границ. Однако, возрастающее влияние аудиовизуальной культуры, социальные и политические изменения, переход общества на новую ступень развития порождают и новые существенные проблемы, связанные с адаптацией личности в условиях информационного пространства. Проблемами режиссерской постановочной практики, по мнению авторов, сегодня являются: доминирование эффектового зрелищного фактора над художественным образом, иллюстрирование развития действия с помощью электронного контента, ограничивающего творческое

эмоциональное восприятие зрительской аудитории. Увлечение постановщиков компьютерным гиперреализмом, экспериментирование с «подобием» изменили и ценностные критерии. Физиологичность обесценивает человечность. В сценографических работах медиахудожников происходит тотальное цитирование, паразитирование на наследии авторов нецифровой эпохи. Понятие свое и чужое, традиционное и новое в современном цифровом искусстве утрачивается. Это приводит к неопределяемости художественного статуса компьютерного произведения искусства. Я считаю, что цифровыми средствами нужно пользоваться умело так же, как и с созданием сценографии не с помощью компьютера. Нужно оставлять зрителю ощущение, что момент, который он увидел сделан руками и головой, а не компьютером. Однако, мощным фактором компенсации деградации является нагнетение напряженной конкуренции сценографов, быстрый локальный профессиональный рост художников, практикующихся в графических программах в рамках интернет среды, повышая тем самым качество цифровой продукции, востребованность массовой индустрией и быстрое вовлечение в производство. Определение границ компьютерного искусства и традиционного театра самая сложная задача. В «природной» среде, внимание зрителя, в большей степени, привлекает материально-вещественное оформление в связи с физиологической особенностью зрения человека, т.е. способностью видеть и воспринимать реальные объекты в условиях естественного освещения. Происходит «прямое восприятие», как особый вид активности, направленный на извлечение информации посредством рассматривания объектов окружающего мира. Важнейшей частью окружающего мира является сам человек-наблюдатель. Согласно традиционным теориям восприятия «...контакт человека с объектом внешнего мира опосредован светом, иными словами, свет является проксимальным (элементарным) стимулом для восприятия объекта». [4] По мнению известного американского психолога Джеймса Джерома Гибсона (1904–1979), исследователя «экологического зрительного восприятия», свет является для человека носителем информации об окружающем мире. В том случае, если существует динамическая структура восприятия объектов, происходит феномен отображения последовательного ряда изображений на сетчатке, но, каждое из которых в отдельности не позволяет судить об истинной форме предмета. Постоянство предмета мы видим через изменения, движение. Иными словами, человек, находясь в движении или наблюдаядвигающиеся объекты в естественных условиях, придает им большее информационное значение, чем экранному источнику «режиссерского текста». Наиболее органичное соединение визуализации режиссерской идеи с помощью современных технологий и особенностей зрительного восприятия происходит в помещениях с искусственно-регулируемыми источниками света. В этом случае, компьютерная графика и визуализация медийного продукта может восприниматься как постижение таких дополнительных пластов информации, как сновидение, погружение в воображаемую или фантастическую

реальность, как иллюзия пространственно-временной реальности. В условиях театральной сцены компьютерная динамическая визуализация может полностью вытеснить способность зрителя воспринимать актера-человека, поэтому большинство известных хореографов воздерживаются от сценографии с динамической картинкой. Человеческая пластика не в силах конкурировать с энергетическим потоком информационного экрана. Стремление современных режиссеров к погружению зрителей в мир аудиовизуальных образов продиктовано самим временем и самоощущением современных авторов. По мнению театрального критика Д.Годер современные авторы устали «от традиционного сценического искусства, от театра сюжетов и слов, от ясных и прямых значений». [3] Совершая своеобразный побег от «традиционного» к новым экспериментам, авторы и режиссеры, что примечательно, двигаются в двух кардинально противоположных направлениях. С одной стороны, театрализованные постановки осуществляются с минимальным присутствием (только освещение) или с полным отсутствием каких-либо технических новшеств, с другой — зрителей погружают в состояние настоящей эйфории посредством создания яркого синтезированного зрелища с использованием всевозможных аудиовизуальных эффектов, лазерных и световых проекций, объемного звука и пиротехнических шоу. Широкий диапазон возможностей аудиовизуальных технологий, способствует развитию современной режиссуры театрализованных представлений и праздников, сценографии зрелищ, предлагая режиссерам новые средства художественной выразительности, а сами технологии постепенно становятся полноценными участниками представлений, как самостоятельное действующее лицо. Графические программы эстетически совершенствуют сценографию постановки путем создания выразительной визуализации: подробной детализации, расширенным цветовым и световым диапазоном, проявлении большой точности в передаче объема, формы и фактуры взаимодействующих предметов. Кино и видеопроекции заменяют декорации. Несомненно, что развитие современной зрелищной культуры зависит от творческой интуиции постановщиков в осмыслении культурно-социальных процессов. [2] Для того, чтобы технологии, созданные человеком не стали началом конца эры самого человека, будущим режиссерам необходимо, как никогда, держать руку на пульсе времени, отслеживая инновационное развитие театрального и кинорынка, индустрии праздников и шоу-технологий. Меняются тенденции, появляются новые имена, применяются новые технологии. Неизменно одно: постоянное оттачивание таланта, исследование процессов внутри меняющегося искусства, поиски новых форм и средств выразительности — оригинальные инструменты в руках постановщиков, позволяющие транслировать зрителям новые смыслы. Неизменна и сама необходимость изучать то лучшее, что было найдено и проверено временем — образцы классической режиссуры признанных мастеров.

Список использованной литературы:

1. Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Научный журнал Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3(20). С. 128–133.
2. Величковский Б. М. Когнитивная наука: Основы психологии познания: в 2 т. — Т. 2 / Борис М. Величковский. — М.: Смысл: Издательский центр «Академия», 2006. — 432 с.
3. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра/ Д.Годер. — М.: Новое литературное обозрение. 2012. — С.5.
4. Логвиненко А. Д. Теория непосредственного восприятия: вступ. ст./Гибсон ДЖ. Экологический подход к зрительному восприятию. М.1988. — С.7.

СЕКЦИЯ 5 ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, СЦЕНОГРАФИЯ, МОДА: АКЦИОЛОГИЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

НЕТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В РАМКАХ АВТОРСКОЙ НОВАТОРСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СЦЕНОГРАФИЯ» В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ

Дадырова Асель Алибековна - кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Образование в университете в сегодняшних реалиях во всем мире переживает интенсивную смену парадигм. Этот процесс, существенно меняющий облик университета как образовательной и культурной среды, со всей остротой ставит вопрос о цели, содержании, методах и методиках преподавания в университете.

Мы живем в цифровом мире, где преподаватель высшей школы уже не является единственным источником информации, Google, Yandex и иные поисковые системы в два счета найдут ответы на любые вопросы студентов, магистрантов.

И не будем забывать тот факт, что в университете продолжается социализация личности студента, и роль преподавателя занимает в этом ключевую позицию. Турбулентные времена предъявляют к преподавателю основные критерии: любознательность, готовность постоянно учиться, смелость, развивать критическое мышление, эмоциональный интеллект. Преподаватель должен идти позади студента, направляя его, и организовывая учебный процесс.

Методы преподавания — это сложный процесс. То, какими они будут, напрямую зависит от целей и задач в преподавании. Методы и методики определяются, прежде всего, эффективностью приемов обучения и преподавания.

Актуальность темы статьи определяется, прежде всего, необходимостью вовлечения в научный оборот нетрадиционных методик преподавания для художественных специальностей преподавателем теоретиком.

В условиях развития независимого Казахстана, в то время, когда образовательная система претерпевает колоссальные изменения, и связано это с тем, что наша страна активно интегрируется в мировое образовательное пространство важным моментом является современный педагогический взгляд на методы, методики и приемы в преподавании в высшей школе, в частности в университете искусств.

Государственные общеобязательные стандарты образования направлены на формирование способностей у студентов к творчеству в профессиональной деятельности, инициативе в управлении, принимать ответственность за развитие профессионального знания и результаты профессиональной деятельности. [2].

Нетрадиционные методики в преподавании – это техники и технологии, включающие в себя новаторские, кардинально обновленные нововведения, направленные на рефлексию, критическое мышление, креативный подход, творчество и анализ полученных знаний-умений-навыков в процессе обучения.

Хотя, высшая школа создавалась на парадигме «знаний». Весь образовательный процесс строился в соответствии с триадой "знания-умения-навыки" (так называемые ЗУНы), где основное место отдавалось именно знанию. Считалось, что сам процесс усвоения знаний обладает развивающим потенциалом, способным автоматически формировать практические умения и навыки применять эти знания.

Поэтому, необходимо отметить, что сегодня ЗУНы претерпели кардинальную трансформацию: быстрое обновление знаний, когда традиционная установка на получение "багажа знаний" на всю жизнь теряет смысл. Важным становится умение научить учиться, приобретать знания, причем в особой, приспособленной к применению на практике форме в условиях цифровизации.

Триада «знания-умения-навыки» не отменяется, но взяв ее за основу, преподаватель может применять разные методы обучения - активные, интенсивные или проблемные, но важно для повышения эффективности обучения создать такие педагогические условия, в которых бакалавр или магистр может занять активную личностную позицию и в полной мере проявить себя как субъект учебной деятельности. В этих условиях становится все более актуальным применение инновационных методов обучения.

Термин "методика" имеет древнегреческое происхождение и переводится как путь выполнения работы, учение о нем. В педагогике методика есть раздел науки, которая излагает правила и методы преподавания учебной дисциплины, предмета.

Методика выделилась из теории обучения (дидактики), которая излагает теоретические основы образования и обучения – прежде всего обоснования

учебных программ, планов, принципов, методов и организационных форм обучения. [3].

В этих условиях на передний план выходит ориентирующая функция лекции и практического занятия (семинара) заключающегося в систематизации, переработке, анализе полученных материалов из самого широко спектра информационных ресурсов, источников текстового формата, с учетом того, что не допускается гносеологический монизм в виде «единственно правильной» точки зрения или концепции.

Для изучения нетрадиционных методик преподавания для художественных специальностей мы обратились к трудам известных ученых, таких как, Дудченко В.С., Загашев И.О., Заир-Бек С.И., Слостёнин, В.А., Рапацевич, Е.С., Гвишиани Н. Б. Вопросы формирования образного мышления разносторонне освещены ведущими специалистами в области психологии и педагогики.

Большое теоретическое и практическое значение для решения затронутой проблемы имеют научные труды ученых, посвятивших свои исследования вопросам творчества и психологии восприятия, таких как – Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский [1], В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, А.Я. Пономарев, Д.Н. Узнадзе, Е.И. Игнатъев, П.М. Якобсон, О.И. Никифорова и др.

Учитывались концептуальные позиции философов и искусствоведов, которые определяют роль общекультурных ценностей и традиции в становлении человека. При этом особое место занимали труды Воловича Л.А., Злотниковой Т.С., Комарова М.С., Разумного В.А. и др.

Таким образом, целью преподавателя в процессе лекционного и практического занятия (семинара) становится не просто передача информации (знания) по традиционной схеме академической школы, но в первую очередь умение и мастерство педагога поставить проблемы, обозначить дискуссионные стадии в ходе занятий, сориентировать обучающихся, как и где они могут получить уникальные, интересные сведения по той или иной проблеме, задать тон любознательности студентам, не путать с любопытством.

Задачи статьи:

- обосновать необходимость организации учебно-воспитательного процесса с внедрением нетрадиционных методов обучения;
- рассмотреть формы организации обучения с использованием нетрадиционных методов в университете;
- провести анализ эффективности применения нетрадиционных методов обучения в университете.

Результаты. В настоящее время, проблемы нетрадиционных методик преподавания в высшей школе исследуются всё более активно, о чём свидетельствуют разнообразные научные исследования в данной сфере

Согласно данным Министерства образования и науки РК совместно с Национальной палатой предпринимателей РК «Атамекен» велась работа по оценке образовательных программ (уровня бакалавриат) вузов и в итоге,

самостоятельная работа студентов не ориентирована на составление реальных проектов и исследований. [6].

Поэтому лектору высшей школы необходимо усилить самостоятельную работу студента в целях индивидуализации и активизации образовательного пространства. В учебном процессе широко внедрять нетрадиционные методы в преподавании: интерактивные методики, технические приемы и средства, стратегии критического мышления через чтение и письмо (*critical thinking and writing*), интерактивные формы занятий с возможностью студентам разрабатывать научные и художественные проекты.

Технология «Развитие критического мышления через чтение и письмо» – РКМЧП) возникла в Америке в 80-е годы XX столетия. Критическое мышление – это один из видов интеллектуальной деятельности человека, который характеризуется высоким уровнем восприятия, понимания, объективности подхода к окружающему его информационному полю. [9].

Комплект оборудования, состоящий из мультимедийного проектора и компьютера – это популярный образовательный инструментарий в умелых руках педагога. Интерактивная доска, компьютер, проектор, специализированное программное обеспечение позволяют настраивать и использовать весь мультимедийный комплект, словно единое целое.

Мастерство преподавателя заключается в том, что умело используя интерактивные средства при обучении ни в коем случае нельзя разрушать целостность и взаимодействие «преподаватель-студент», занимающие особые позиции в гуманитарной парадигме учебного процесса в высшей школе.

В статье речь идет о студентах художественного факультета специальности «Сценография» обладающих пространственным, композиционным, художественно-образным мышлением. И роль преподавателя играет особое значение, так как преподаватель дает педагогическую установку не выходить за рамки теоретического материала, находиться в границах исследования той или иной темы, и при этом, свободно применять художественно-образное мышление коим обладают студенты художественных специальностей.

Воспитывая художника-сценографа, педагог направляет студентов к самостоятельной творческой работе. Понятие мироощущение художника раскрывается не только вследствие его отношения к окружающей действительности, но и то, как его потенциал получает развитие в процессе обучения.

В современной системе образования, когда знания систематически подвергаются апгрейду, лектор выступает для студентов в качестве навигатора, где он незримо передает основные функции самим обучающимся в ходе учебного процесса в поиске и анализе информации.

Эта стадия учебного процесса при применении нетрадиционных методик в преподавании называется познавательная самостоятельность студентов, где происходит формирование ценных навыков – умение искать, находить, думать, мыслить, корректировать полученные сведения. И,

несомненно, студенты должны руководствоваться неутомимой любознательностью как фактором успешности учебной деятельности.

Тогда и ход занятия выстраивается совершенно по другому, преподаватель наперед намечает себе ключевые ориентиры, по которым формат учебного процесса нацелен на достижение поставленных педагогических целей.

При применении нетрадиционных методик в преподавательской деятельности педагог берет на себя новую функцию новатора, таким образом, формируется конструкция педагог-новатор, где лектор в новой для себя роли выступает субъектом и носителем нетрадиционного процесса.

Педагог-новатор не только работает творчески и обновляет дидактические и воспитательные средства, но, прежде всего, он критически осмысливает учебный процесс, чтобы заложить основы для инновационной деятельности в педагогическом русле.

Внедряя в учебный процесс нетрадиционные методики, лектор, пополняет акмеологический багаж педагогического мастерства, максимально используя трансформировавшиеся в условиях цифровизации образования профессиональные знания и педагогические умения.

Следующим ключевым этапом в применении нетрадиционных методик в преподавании выступает умение задать ценный вопрос, недалеко то время, когда это умение будет признаком высокообразованного человека.

Мы уже давно вступили в новый технологичный мир, не имеющий стандартов и форм, все изменчиво, и лекторам высшей школы, необходимо выстраивать модель, где превалирует не конкуренция, а сотрудничество, это к стадии об умении задать ценный вопрос.

Теперь попробуем применить нетрадиционные методики в преподавании курса «Основы научных исследований». При преподавании этого курса педагогом могут быть применены разные нетрадиционные методики.

Методические рекомендации при подготовке к занятиям включают в себя: обучение по данной дисциплине представлено лекционными и практическими занятиями. Консультативная и контролирующая форма позволяет выявить уровень полученных знаний магистрантов.

Самостоятельная работа включает выполнение заданий в форме кейс-стади:

- чтение дополнительной литературы: изучая литературу, невозможно обойтись без глубокого анализа текста, исследования биографии самого художника-сценографа, эпохи, в которой он жил.
- выполнение практических работ по разработке научных проектов исследований;
- анализа разных текстов;
- выполнение презентации и защита проекта;
- стратегии критического мышления через чтение и письмо;
- новаторские методики.

Цель изучения дисциплины - познакомить студентов с основными элементами методики ведения научных исследований, с их планированием и организацией.

Обучающийся должен уметь отбирать и анализировать необходимую информацию, формулировать актуальность, объект и предмет, цель и задачи исследования, анализировать исходный материал, формулировать выводы научного исследования, написать реферат, отчет, научный доклад, статью.

В контексте гуманистической парадигмы в условиях цифровизации образования задача преподавателя заключается в том, чтобы через нетрадиционные методики в преподавании задать исследовательский ориентир студентам, и вследствие этого студенты приходят к собственному научному проекту и открытию новых границ исследования.

На примере студентов художественных специальностей: поиск и создание новых техник при создании сценического пространства театра, поиск различных средств и приемов для художественного преобразования сценического пространства. Эта стадия называется – открытие нового знания, полученного вследствие поиска и изучения.

Перед преподавателем стоит задача активировать научно-исследовательскую деятельность студента при подготовке к семинару. На этой стадии перед началом подготовки к учебному процессу педагог может применять Таксономию Блума.

Таксономия Блума была создана в 1956 г. под руководством педагогического психолога Бенджамина Блума. Таксономия Блума разделяет процесс познания на три области: познавательная, эмоциональная и двигательная. Познавательная сфера охватывает все, что связано с приобретением знаний и развитием умственных навыков. [9].

Эмоциональная сфера включает в себя все, связанное с формированием ценностей, отношений, развитием эмоционального самоконтроля обучаемых. К двигательной области относится развитие двигательных навыков, физической выносливости.

Познавательная, или когнитивная, область - это та сфера познания, в которой главное - интеллектуальные результаты. Эта область разделяется на категории, от самого низкого уровня мышления (просто помню) до самого высокого (создаю новые идеи).

Таким образом, три составные части образовательной цели при применении Таксономии Блума можно озаглавить как: «Знаю», «Творю», «Умею».

В этой связи необходимо в рамках темы семинара сформулировать конкретный проблемный вопрос. Например, «Какие методы исследования, Вы, знаете?». Далее, на этом этапе, в связку с таксономией Блума можно включить «Стену размышлений».

Преподавателем задан проблемный вопрос, педагог предлагает написать ответы на вышеуказанный вопрос на «стене размышлений», ответы могут быть написаны на стикерах и прикреплены к доске, в процессе работы над

этим заданием, студенты обучаются важному умению – лапидарно формулировать ответы и излагать их на бумагу.

Наступает стадия рефлексии как компонент критического мышления. На стадии рефлексии происходит закрепление новых знаний, систематизация представлений об изучаемой теме.

Очередная стратегия критического мышления через чтение и письмо «Тонкие и Толстые вопросы»: «Тонкие» вопросы – вопросы, требующие простого, односложного ответа; «толстые» вопросы – вопросы, требующие подробного, развёрнутого ответа.

Стратегия позволяет формировать умение формулировать вопросы и умение соотносить понятия. После изучения темы студентам предлагается сформулировать по три «тонких» и три «толстых» вопроса, связанных с пройденным материалом. Затем они опрашивают друг друга, используя таблицы «толстых» и «тонких» вопросов.

«Толстые» вопросы:

Объясните почему....?

Почему вы думаете....?

«Тонкие» вопросы

Кто.? Что...? Когда...?

Может...? Мог ли...?

Кроме этого, на курсе «Основы научных исследований» очень успешно применяется новаторская стратегия «Конверт ключевых слов». Студентам дается задание изготовить конверт из обычной бумаги формата А4, в конверт должны быть вложены карточки со словами отражающие тему занятия. Стратегия может быть применена, на лекции или на семинаре.

В рамках этой методики, преподаватель направляет студентов на то, что ключевые слова в конверте не должны носить второстепенный характер, соответствовали по содержанию темы.

Методика «Конверт ключевых слов» показывает работу педагогической креативности, в свою очередь, нацеленную на формирование у студентов навыков нестандартной работы индивидуально, творческой активности, систематизацию материала, изобретательность, умение оперировать научными категориями и понятиями, уметь ими воспользоваться при составлении научного глоссария.

В процессе обсуждения используется стратегия «Кластер», представляет собой способ графического представления материала и позволяет сделать наглядным результат мыслительного процесса при изучении или обобщении какой-либо темы. Кластер является отражением нелинейного мышления. При применении метода кластера в обучении материал представляется лаконично и логично с соблюдением взаимосвязей.

Педагог назначает модератора и спикера занятия. Модератор занятия раздает задания, назначает время на подготовку, составляет вопросы для подгрупп. Спикер выступает как независимый эксперт, он за всем наблюдает и по завершению задания, подводит итог.

Преподаватель раздает студентам заранее подготовленные кейс-стади: тексты по теме занятия, объем 3-4 страницы. Далее, группа студентов разбивается на подгруппы, подгруппы получают задание и составляют кластер, при составлении пользуются кейс-стади, самостоятельно обрабатывают новую информацию.

После этого наступает этап сравнения полученных результатов и сведение их в один общий кластер. На этой стадии активна роль преподавателя, поясняющего корректность каждого пункта кластера и, в случае необходимости, педагог расширяет кластер.

В ходе следующего этапа участники каждой подгруппы могут высказаться о результатах работы конкурентов по следующим критериям: содержательность выступления; умение выступавшего представить результаты работы группы; эмоции, вызванные выступлением. Здесь допустимы оценочные суждения. При этом занятие ведет модератор, спикер наблюдает.

В заключение каждый говорит о том, что нового он узнал в результате занятия. Представляется, что знания, полученные студентами в результате интенсивной групповой работы, должны остаться в памяти надолго. Так наступает переход к стадии рефлексии. Стадия рефлексии – это фаза в технологии критического мышления, когда студенты окончательно осмысливают и обобщают полученную информацию. На стадии рефлексии студенты выражают полученную информацию собственными словами.

В рамках стратегии критического мышления через чтение и письмо, на стадии осмысления можно предложить «Чтение текста с пометками» - Инсерт/Insert. Для выполнения этого задания, тексты должны быть составлены по одной теме, но могут быть разного уровня сложности.

На занятиях по курсу «Основы научных исследований» можно предложить текст по теме «Методы и средства стратегического исследования», на выполнение задания выделяется 10 мин.

Студентам предлагается прочитать текст и на полях сделать пометки: «А» - уже известная информация, «В» - новая информация, «С» - я думал(а) иначе, «D» - информация, которая требует пояснения, «Е» - интересная информация. [9].

После прочтения текста и расставления пометок на полях, данная информация оформляется в графическую таблицу, которая приведена после текста. Так, у студентов появляется возможность повторно проанализировать проделанную работу. После заполнения таблицы, студентам предлагается обсудить указанные графы задания в группах, где особое внимание уделяется информации, требующей пояснения. Отсюда следует, что эта информация может служить мотивацией для дальнейшего изучения и углубления знаний по заданной теме.

Можем заключить, что «чтение текста с пометками» на занятиях со студентами художественного факультета - будущими специалистами еще раз способствует формированию критического мышления, а именно,

упорядочивать имеющуюся информацию, выделять новую, анализировать и оценивать приведенные сведения, формулировать вопросы, аргументировано строить выводы и собственную речь.

Таким образом, в процессе применения стратегии Инсерт критического мышления через чтение и письмо студентов художественного факультета на занятиях повышается мотивация к получению новых знаний, развивается способность к работе с информацией, управление ею и всесторонней оценке, формируется собственная точка зрения и ответственность за нее. Приходим к выводу, что работа в группах помогает студентам быстрее находить пути решения проблемных ситуаций, увеличивает их интеллектуальный и коммуникативный уровень, вырабатывает уважительное отношение ко всей группе и отдельно к каждому собеседнику.

Следующие стратегии критического мышления через чтение и письмо: «Идеал», «Мозаика проблем», «Синквейн», «Дневники и бортовые журналы», «ВЕН-диаграмма» формируют способность осуществлять рефлексивный анализ собственной деятельности, развивают умения формулировать проблему, определять оптимальную стратегию поиска информации и способа работы с ней. Использование данных приемов способствует обретению уверенности в поиске вариантов решения трудностей, формирует готовность к обсуждению различных вариантов решения проблемных ситуаций.

Такие стратегии, как «Верные и неверные утверждения», «Фишбон», «Пятистишие», «ЗХУ знаю-хочу узнать-узнал» позволяют структурировать и систематизировать знания, помогают рассмотреть проблемные ситуации с разных точек зрения, установить причинно-следственные связи.

Все вышеперечисленные нетрадиционные методики направлены на изменение формата индивидуальной работы студента, прививая лучшие практики командного взаимодействия. Делить учебную программу на проекты (элективный курс), создавать рабочие группы.

При этом большинство представленных нетрадиционных методик не требуют инвестиций, нужно только предложить и поддержать студентов. В завершение любого занятия будь то лекция, семинар перед преподавателем встаёт вопрос, как оценивать работу студентов. Оценивание результатов по итогам занятий один из ключевых аспектов в образовании.

В Казахстане были приняты критерии оценки знаний студентов, утвержденные Министерством культуры и спорта и министерством образования. Кроме этого, преподаватель может разработать собственные педагогические критерии оценки по выступлению студентов на занятии.

Здесь и далее преподавателю в помощь новаторская методика при оценивании знаний студентов «Лимит»: любознательность, инициативность, мышление, избирательность, творчество.

За каждые проявленные шесть ключевых умений в учебном процессе студенту начисляется дополнительный балл. Таким образом, главной отличительной чертой нетрадиционных методов в преподавании является то, что обучающиеся проявляют инициативу в учебном процессе, которую

стимулирует педагог с позиции партнера-помощника. Процесс и результат получения знаний приобретает личную значимость для каждого студента, что позволяет развить способности самостоятельного решения проблемы.

Для успешного внедрения эффективных форм обучения, преподавателю необходимо обладать комплексным набором навыков и знаний, основанных на использовании современных нетрадиционных методов работы со студентами.

Список использованной литературы:

1. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
2. Государственные общеобязательные стандарты образования РК/adilet.zan.kz
3. Гвишиани Н. Б. Язык научного общения: Вопросы методологии. М.: Высшая школа, 1986.
4. Дудченко В.С. Основы инновационной методологии. М.: Наука, 1996.
5. Загашев И.О., Заир-Бек С.И. Критическое мышление. Технология развития. СПб.: Альянс «Дельта». – 2003,
6. Первый этап рейтинга образовательных программ в высших учебных заведениях РК. ИА Strategy 2050.kz.
7. Слостёнин, В.А. Педагогика. М.: Издательский центр "Академия", 2002.
8. Рапацевич, Е.С. Педагогика. Большая современная энциклопедия. Минск, «Современное слово», 2005.
9. www.criticalthinkinginternational.org/programs

САМОРАЗВИТИЕ И САМОСОЗГАНИЕ КАК ВОЗДЕЙСТВУЮЩИЙ ФАКТОР В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ

Наханова Булмекен - доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Воспитание духовно-нравственных качеств зависит от самого человека, утверждение ценности саморазвития и самовоспитания встречается во многих философско-психологических, педагогических источниках. Все ли возможное делает человек для личного совершенствования, своего духовного обогащения, укрепления воли, выработки убеждений, характера. Различные факторы: воспитание, образование, обучение, социально-географическая среда, природно-генетические, наследственные задатки, активность влияют на становление личности. Воспитание – вид деятельности, направленная на изменение психического состояния, мировоззрения, сознания, знания способа деятельности, личности и ценностных ориентаций воспитуемого. Методологические и теоретические основы самовоспитания, проблемы совершенствования личности, основные подходы, механизмы, факторы влияющие на развитие личности разработаны учеными : И.Ф. Харламов, В.Г. Маралов , Л.И. Рувинский , Д.М. Гришин , и др.. Рассматривая проблемы, основные понятия, категорию «самовоспитание» Орлов Ю.М., дает следующее определение: « Самовоспитание – сознательная, планомерная работа над

собой, направленная на формирование требуемых обществом, государством качеств, свойств.

А.И.Кочетов пишет: «Самовоспитание – сознательное и управляемое личностью саморазвитие, в соответствии с требованиями общества, целями и интересами личности формируются личностные качества и свойства» (1).

Самовоспитание В.Г. Маралов определяет, как «целенаправленное влияние самого человека на себя, управление своим психическим состоянием, поведением, отношением» (2). Большое значение самовоспитанию личности придавал А. Кунанбаев: «Если бы в моих руках была власть, ключ от закона, я бы отрезал язык тому, кто говорит, что характер человека неисправим», пишет великий поэт (6). Надо выработать у подрастающих поколений стремление и умение заниматься самовоспитанием, самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в потоке научной и политической информации, умение соизмерять свои желания и поступки с общественными принципами и нормами. Надо обеспечить перспективу внутреннего роста, т.е. правильной ориентации личности в ее самостоятельных поисках своего жизненного пути на духовные ценности общества. Во все времена с представлением о личном совершенстве в народе связывалось стремление служить людям, творить добро, утверждать справедливость. Эти качества высоко ценит и Абай. И напротив его антиподом считались лень, злословие, хвастовство, безделье, мотовство, стремление к наживе, паразитизм, неразборчивость в выборе целей и средств их достижения. «Все это неизбежно приводит к духовному опустошению личности», – считал Абай, он подчеркивал, что только правильная самооценка–совесть позволит правильно оценить свои поступки (7). Самовоспитание, самоактуализация, самосовершенствование, самосознание, самоконтроль связано со всей творчески-преобразовательной деятельностью личности. Эмоциональное отношение к человеку – другому или самому себе – специфично. В психологии существует большое количество иногда недостаточно четко разделенных терминов, обозначающих этот аспект самосознания. К ним относятся самоуважение, самопринятие, самоотношение, эмоционально-ценностное отношение к себе, эмоциональный компонент самооценки. Исследователи утверждают, что самопознание, самовоспитание, самосовершенствование в индивидуальном развитии личности неизбежно, закономерно начинается в период подросткового возраста. Именно в этом возрасте у человека обостряется внимание к своему духовному миру, возникает стремление и активизируются поиски возможностей к самовыражению и самоутверждению, проявляется особый интерес к самопознанию, самоутверждению, самоиспытанию, начинается бурный процесс самовоспитания, который охватывает все стороны духовной жизни личности. Это накладывает печать, но отношения подростка к другим людям и к себе самому. Учеба, труд, дружба, самообразование, отношение к родителям, учителям, сверстникам – все протекает под влиянием этого процесса. Процесс само-

утверждения, самовоспитания «должен стать для подростка самой сутью его жизни», - В.А. Сухомлинский .

Важная сторона самовоспитания – самообразование. Неправильно было бы понимать его только как простое продолжение образования, познания внешнего мира. В процессе самообразования человек познает и себя, развивает свои интеллектуальные способности, волю, самодисциплину, самообладание, образует себя в соответствии с идеальным образом Человека. Самообразование является средством удовлетворения одной из главных потребностей современного человека – постоянно расширять свой кругозор, повышать культуру, поддерживать умственную работоспособность. В условиях современного научно-технического прогресса самообразование приобретает все большее значение в связи с необходимостью всю жизнь учиться, самостоятельно пополнять свои знания, получать новую информацию.

Авторы учебников психологии и педагогики употребляют разные термины раскрывающие методологические и теоретические основы, сущность, структуру понятия самовоспитания. В.Г.Маралов изучая проблемы самовоспитания рассматривает его как средство саморазвития, как один из компонентов самопознания. Он пишет : «Самовоспитание – сознательная и целенаправленная деятельность по обнаружению, утверждению и совершенствованию личностных качеств, умений, способов поведения и взаимодействия с окружающим миром»(2). Психологи И.С.Кон, М. Розенберг в составе самовоспитания особое место уделяют самоуважению. Они говоря о самоуважении, определяют это понятие как итоговое измерение «Я», выражающее меру притяжения и непритяжения индивидом самого себя, положительное или отрицательное отношение к себе, производное от совокупности отдельных самооценок (3). И.И.Чеснокова использует термин «эмоционально-ценностное отношение личности к себе», определяя его как «вид эмоциональных переживаний, в которых отражается собственное отношение личности к тому, что она узнает и понимает, «открывает» относительно самой себя, т.е. разнообразные ее самоотношения» (4). Эмоционально-ценностное отношение или самоуважение может также осмысляться с использованием различных педагогических психологических категорий. Можно сказать , что эмоционально – ценностное отношение личности к себе есть чувство, если последнее определять, по А.Н.Леонтьеву, как устойчивое эмоциональное отношение, имеющее «выраженный предметный характер, который является результатом специфического обобщения эмоций» (5). С.Л.Рубинштейн высказал идею о триединой структуре отношения человека к самому себе, подробно эту идею не развил. И.И. Чеснокова самосознание рассматривает как единство трех сторон: познавательной (самопознание), эмоционально-ценностной(самоотношение) и действенно-волевой (саморегуляция). Автор подчеркивает процессуальность развития самосознания, несводимость его к конечному результату и считает, что процесс познания о себе, не приводит к конечному, абсолютному знанию, но делает знание все

более адекватным. Самосознание, согласно И.И.Чесноковой, представляет собой процесс, сущность которого состоит в восприятии личностью многочисленных образов о самой себе в различных ситуациях и в соединении этих образов в единое целостное образование – представление, а затем и понятие своего собственного «Я». В результате этого процесса формируется обобщенный образ «Я». Здесь самопознание представлено как обобщение, при котором в последовательности образ восприятия – представление – понятие из многочисленных образов самого себя в различных ситуациях выделяется общее, устойчивое. Самосознание как противоречивое явление понимается как единство изменчивого и устойчивого в отношении личности к себе.

В.Г.Маралов в качестве цели самовоспитания выделяет самоутверждение и самосовершенствование. Из всего этого можно установить, что между самопознанием и саморазвитием, самосознанием и самовоспитанием существуют закономерные связи и взаимозависимости. Однако эти связи и взаимозависимости трактуются, раскрываются, обосновываются различными авторами по-разному.

Список использованной литературы:

1. Орлов Ю.М. Самосознание и самовоспитание характера. - М., 1987г.
2. Маралов В.Г. Основы самосознания и саморазвития: Учебное пособие для студентов. -М: Академия, 2002-256с.
3. Кон И.С. В поисках себя : Личность и ее самосознание .-М., 1984 г.
4. Реан А.А., Бордовская Н.В., Розум С.И. Психология и педагогика . Санкт – Петербург : Питер , 2000 , -432 с
5. Селевко Г.К. Руководство по организации самовоспитания школьников , - М., 1999 г.
6. Мекемтас Мырзаахметұлы Абай және шығыс .Алмата , «Казахстан» , 1994-208 с
7. Мухамбетова С.К. ,Жумагалиева А.Ж. «Мир Абая» ,Актобе – 2005 .

ПЕРЬЯ КАК МИРОВОЙ ТРЕНД В МОДЕ И ИХ РОЛЬ В ИСТОРИИ НОМАДОВ

Сагиев Бауржан – преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ, магистрант 1 курса

Научный руководитель – Дадырова А.А., кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

В ноябре прошлого года Первый Президент Казахстана Нурсултан Назарбаев представил широкой общественности свою статью «Семь граней Великой степи», в которой призвал объективно в позитивном ключе оценить роль многогранной казахстанской культуры в глобальной истории. В статье уделено большое внимание традиционным ремеслам казахов и звериному стилю в декоре и одежде.

Сквозь глубину веков перешли в культурное наследие современного Казахстана – письменность (клинопись), мифология, технологии обработки металла, дерева, кожи, присущие некогда древним народностям, населявших степи. С особой гордостью мы демонстрируем миру Иссыкского «Золотого человека» как символ уникального стиля, присущего сакским народам, проживавшим на территории современного Казахстана. Взмах крыльев мифической птицы Самрук символизирует независимость государства.

С древнейших времен образ птицы был одним из самых сакральных и многозначительных символов для народов, населявших некогда территорию современного Казахстана. Наряду с образами волка и лошади, изображения птиц также встречались на предметах обихода, в убранстве жилища, на оружии и в одежде. Мы можем судить об этом по декору одеяния “Золотого человека” - сакского воина (воительницы), изобилующего изображениями птиц. Одежда древних воинов символизировала «верхний мир» - это обитатели неба и вершины «мирового дерева». Захоронения датируются VIII–VII веком до н. э.

Несколько иной подход мы можем наблюдать из раскопок двух могил кургана Иссык IV-III веков до н.э. в Семиречье, вероятно супружеской пары – бляшки в форме птичьих перьев нашивались на кафтан и рубашку под ним. Они пришивались только в верхней части детали, что создавало еще больший эффект оперения.

Тем временем интерес к птицам и их повсеместное применение, как мотива, так и реальных перьев, поддерживался на протяжении столетий, вплоть до начала XX века. В этот период утилитарные и дорогостоящие элементы костюма стали постепенно исчезать из одежды казахов в связи с оседанием и изменением образа жизни. Одежда дешеvelа и упрощалась, вместе с этим забывались и исчезали старинные ремесла и способы обработки материалов и перьев.

В отличие от советского Казахстана прошлого времени, в западной цивилизации наблюдался бум в использовании перьев, в особенности

экзотических птиц, который продолжался до сороковых годов прошлого века. Одних только шкурок райских птиц из Новой Гвинеи на шляпки европейских модниц вывозилось около восьмидесяти тысяч ежегодно до запрета охоты на них в 1908 году. В послевоенной Европе подобные излишества не были столь популярны, но все еще присутствовали в гардеробе дам высшего общества, что в принципе позволило не утратить уникальную технологию обработки перьев.

Такие дома моды как Dior, Chanel и дизайнеры одежды конца 90х годов вызвали новую волну интереса к перьям. Сейчас мы можем с уверенностью утверждать о многомиллионной индустрии, приносящей огромные доходы компаниям в Европе, Индии и Пакистане. Казахстан тоже имеет все предпосылки стать частью этой индустрии, при условии тщательного изучения артефактов и технологий прошлого, наравне с созданием оптимальных условий для возрождения традиционных ремесел.

Существуют определенные трудности изучения и исследования быта, мировоззрений, в частности эволюцию предметов обихода и одежды кочевых племен, населявших территорию современного Казахстана. Образ жизни кочевых племен предполагает устную культуру, в отличие от культуры западной, где мы можем проследить использование перьев в костюмах, одежде и декоре с античных времен до новейшей истории по сохранившимся текстам, фрескам и портретам.

Тем не менее, благодаря раскопкам и археологическим находкам XX века стал широко известен сакский звериный стиль. В одежде того времени прослеживается глубокая связь человека с природой – костюмы обильно украшены золотыми стилизованными изображениями животных и птиц.

Однако этот декор – не просто декорирование, каждый элемент располагался согласно четкой обозначенной картине мира кочевников и ее проекции на тело и одежду. Подземный, наземный и небесный миры нашли свое выражение в образах «мирового дерева», либо «мировой горы» и условно изображались посредством животных, символизирующих определенную нишу.

Впоследствии изображения животных упрощались и стилизовались, таким образом, сформировав уникальный язык казахского орнамента, включающим в себя такие элементы как бараньи рога (қошқар мүйіз) или распахнутые крылья птицы (күс). Поэтому, птицы стали символами верхнего мира, прочно закрепившись на головных уборах кочевников и со временем эволюционировав в декор из настоящих перьев птиц.

Из дошедших до нас источников, мы можем судить о почти обязательном использовании перьев в одежде и декоре казахов. Перья обильно использовались в костюмах шаманов, в женской, мужской одежде и головных уборах, а также подвешивались на музыкальные инструменты.

С тюркских времен и на протяжении всего кочевого периода шаманы (бақсы) исполняли функции проводников между людьми и миром предков, миром природы. В своих спиритических практиках, а также во время

различных ритуалов и в процессе врачевания, они использовали ряд инструментов – шкуры, когти, хвосты животных, а также музыкальные инструменты (кобыз, бубны), которые также украшали перьями птиц. Обильно декорировался и внешний вид баксы, в основном благодаря длинному малахаю из перьев птиц, похожему на головной убор американских индейцев.

Количество перьев на головных уборах правителей и полководцев в эпоху Казахского ханства определяли его статус и воинское звание. Такого рода отличительный знак изготавливался из отдельных перьев или крыльев птиц, дополненный драгоценными камнями и золотом он носил название жыға. Высшие военные чины украшали обе боковые стороны шлема (дулыги) длинными перьями.

Но наибольшее распространение перья получили в повседневной жизни кочевников. Еще на каменных скульптурах кимако-кыпчакского периода (IX–X вв.) были изображены головные уборы с перьями филина или совы. В эпоху Золотой орды у более зажиточной части населения верхняя одежда, шапки также были украшены перьями птиц, в том числе и экзотических.

На протяжении веков кочевники верили в оберегающую силу перьев, в частности совы и филина. Обереги использовались в качестве защиты от злых духов, нечистой силы и болезней не только на головных уборах, но и крепились к музыкальным инструментам, детским колыбелям. Если мужчины носили черные перья с крыльев, то женщинам полагалось использовать более нежные и пушистые перья с верхней части лапок птиц. Үкі – так называлось украшение из перьев филина или совы, которое к тому же служило некой демонстрацией возрастного и социального положения девушки. Существовал определенный обряд надевания бөрік с үкі, изготовлявшимся матерью девушки, достигшей 13-15 лет.

Интересен факт, что подобный бөрік с перьями оценивался равнозначно меховой шубе, а саукеде с үкі - в четыре раза дороже. Так, согласно данным Русского географического общества, в 1892 году стоимость саукеде составляла 25 рублей, тогда как шуба из овчины оценивалась в 8 рублей.

Модницы конца XIX века предпочитали также и лебяжьи перья в своих одеждах. К примеру, на Константиновской ярмарке в Акмолинской области в 1897 году было продано 870 лебяжьих шкурок, что демонстрирует высокий спрос независимо от стоимости перьев.

В это же время обретают популярность шубы, отделанные белоснежными перьями и пухом лебедя. Один из таких артефактов хранится сегодня в Центральном Государственном музее Казахстана. Эта шуба на лебяжьем пуху принадлежала младшей сестре Шокана Уалиханова - Тажибай и представляла собой самую ценную часть приданного невесты. Подобные шубы назывались аккумуля и передавались из поколения в поколение по материнской линии.

Однако с приходом советской власти в казахские степи популярность использования привычных для кочевников перьев стала незаслуженно

снижаться и потеряла свою актуальность. Сегодня мы наблюдаем использование перьев совы и филина лишь на концертных костюмах и церемониальных мероприятиях с традиционными оттенками.

Спад популярности использования перьев и постепенное утрачивание технологий их обработки переживала и модная индустрия Европы. В XVII-XVIII веках в Европе был настолько большой спрос на перья, что количество мастеров и ремесленников в Париже позволило организовать Гильдию. Ученик должен был проработать не менее шести лет и создать шедевр, прежде чем мог называться мастером. В начале XX века в одном только Париже насчитывалось около 300 ателье, специализирующихся по работе с перьями, в 1960-м – 50, а в 2000-м уже меньше десятка. В том числе, Maison Lemarié в 1996 году вошедший в группу кутюрных домов Шанель. На сегодняшний день ателье является уникальным, пронесшим и сохранившим технологии обработки перьев на протяжении 140 лет с 1880 года. Будучи частью Шанель, они, тем не менее, производят работу для десятка модных домов Европы, принося баснословную прибыль.

Необходимо отметить, что, технологии применения перьев прослеживаются через всю историю человечества, независимо от континентов и народов их населявших в разные времена. При этом стабильность традиций – это один из способов сохранения культуры народа, которая представляет собой совокупность многих компонентов, в число которых входят и занимают значительное место ремесла.

Богатое и яркое культурное наследие Казахстана, в котором немаловажную часть занимали перья, сегодня вполне возможно возродить и модернизировать, что позволило бы продолжить сохранять и развивать древние традиции наших предков. При этом подобный шаг позволит встать в один ряд с мировой тенденцией на технологии применения перьев в одежде.

Список использованной литературы:

1. Яценко С.А. Костюм женщин-воительниц у ранних кочевников, Доклад на XII конференции «Древности Востока», 2015г.
2. Нуртазина Н. Казахи. В поиске подлинной традиции и идентичности. Научная статья, 2017 г.
3. Кэмерон С. Голодная степь: голод, насилие и создание советского Казахстана. Статья в САА-network.com, 2019 г.
4. Абдимомынова Г. Традиционная жизнь в степи: казахский народ и шаманизм. Статья в National Digital History, 2015г.
5. MOMU- Fashion museum province of Antwerp. Birds of paradise – plumes&feathers in fashion. Catalogue. Lannoo publishing, TIELT, 2014.
6. Алимбай Н. Думать о прошедшем, заботиться о настоящем. История Казахстана, № выпуска 7-8, 2016г.
7. Официальный сайт Центрального музея РК.

ДАЛА ЖАУЫНГЕРІНІҢ САУЫТ-САЙМАНЫ

Идрисов Әлішер - ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының «4 студенті

Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.

Біздің өмірдегі мүсін әлемі жарқын және әртүрлі. Ғасырлар бойы дарынды суретшілер өз жұмыстарын жасауда. Олар өзінің мүсіндік жұмыстарында рухани әлемді, қоршаған ортаға қатысты идеяны білдіріп, өзінің эстетикалық мұраттарын, қиялын бейнелейді. Бүгінгі күні көптеген ескерткіштер қоладан жасалған. Бұл материал ұзаққа созылатын және сыртқы көріністе тартымды. Қола мүсіндерді дайындау процесі күрделі және қажырлы жұмыс деп саналады. Қазақстанда батырлардың жоғарыда айтылып кеткен техникасымен жасалған мүсіндер өте көп. Осы таңдалған тақырып өзектілігі, металлды көркемдеп өңдеу туралы түсінігін кеңейткім келеді. Металлды өңдеу деген кезде тек зергерлік бұйымды жасау ғана емес, түсті металлдардан әр түрлі өнер туындысын жасап шығаруға болатынын көрсеткім келеді. Бұл жұмыста жауынгерлердің қорғау жарақтарын, түсті металлдарды (мыс, күміс, жез) иіп, ұрып соғып және сол бөлшектерін бір біріне дәнекерлеу арқылы аттың үстінде отырған жауынгердің бейнесін жасаймын.

Суретшілер тобы Unmask 2001 жылы Бейжіңде құрылды және үш суретшіден тұрады - Лю Жан, Куан Джун және Тан Тяньвей. 2003 жылдан бастап көрмеге қойылды. Мүсіндегі сюрреализм, әрине, жаңа, қызықты бағыт. Фрагменттердің араласуы кезінде безендірілген нысандардың, жеңілдіктің, керемет үйлесімнің әсемдігі, толық емес көлемдері жай ғана қызықтырады. Әрбір композиция өзінің жұмсақ романтизмінде мағыналы. Мүсіншілердің біздің көп қырлы әлем көлемінің сұлулығын түсінуімен біріктірілген деп есептеледі.[4]

Көптеген соғысты бастан кешкен халқымыз ғасырлар бойы өз елін, жерін, тәуелсіздігін қорғауға мәжбүр болған. Соғыста жеңіске жету үшін, батырларға шабуыл құралдар және сонымен қатар қорғаныс құралдарын да қажет еткен.

Адамзат тарихындағы мың – мыңдаған соғыстар мен майдандар кезінде киім қорғаныш құралы болған. Эпос, батырлар жырына көз тастасақ, ақ берен, сауыт, көбе, жалаңқат, зере, кіреуке, торғауыт, қаттама деген сөздер көптеп кездеседі. Олар батырлардың киімдері. Батырлық жырлар, дастандар, эпостар жалпы ауыз әдебиетіне үнілсек, батырларымыздың басында дулыға, арқасында жыға, жүрек тұсында шарайна, үстінде сауыт, садақ, жебе, найзасы, қол шокпары, белінде оқшантайлы белдік болған. Киім – кешекте тарихтың ізі, уақыт табы жатады. Жауынгерлердің киімдері ата – бабаларымыздың жауынгер, жаугер, батыр, жау жүрек халық болғанын көрсетеді. Өйткені сол замандағы халықтың күйбең тіршілігі үнемі аттың жалында, түйенің қамында жүргенін, жайма – шуақ, мамыражай жүре алмағандығын көрсетеді. Тобылғыны жастанып, қу толағай бастанып өмір сүрген. Осынау ұланғайыр

елді мекенді көз тігуші сұғанақтардан қорғап қалу бабаларымызға оңай түспеген. Сол үшін «Ақ табан шұбырынды, алқа көл сұлама» да болды. [3]

Көшпелілер әскерилері қолданған қорғаныс жарақтарын негізгі қызметіне, қолдану әдісіне қарай мынадай бес негізгі түрге бөлуге болады:

1) Кеудені қорғайтын жарақтар: сауыттар- денеге кию арқылы қолданылатын түрі; Шарайналар- денеге байлау, тағыну арқылы қолданылатын түрі;

2) Басты қорғайтын жарақтар – Дулығалар;

3) Қолды, аяқты қорғайтын қосымша жарақ түрлері – жеңсе, тізелік, балтырлықтар;

4) Қолға ұстап қолданатын жарақ – қалқан;

5) Аттың денесін қорғайтын жарақтар – ат сауыттары, ат томағалары.

Бұл жарақтардың барлығы дерлік қазақтарда, қазақ халқын құраған ру тайпаларда қолданылған. Уақыт талабының өзгеруіне қарай жарақтардың кейбір түрлері қолданымтан шығып, оның орнын басқа жарақ түрлері ауыстырып отыратын.

Ер қаруы сияқты батырлар жарағы да қадір тұтылып, қастерленіп, әр батырдың өзіне арнайы соқтырылып, әкеден балаға мұра болып қалатын. Қадірлі зат ретінде жарақтар түрлі қадірлі сыйлардың құрамына кіреді. [1, 98 б]

Қазақ ұсталарының қолынан шыққан сауыт-сайман көшпелі тіршілікке ыңғайлы етіп жасалған, оңайлықпен оқ өткізбейтін берік болған, ал қылыштары жау қалқанын қақ жаратын мықты еді. Бұл – ұсталық дәстүрдің атадан балаға дұрыс берілуі мен көп жылғы тәжірибенің, еңбектің нәтижесі екені сөзсіз. Көптеген жырларда сипатталатын сол сауыт-сайманның жасалу әдісіне қарай атаулары да әртүрлі. [1]

Кеудені қорғайтын сауыттар.

Кеудені қорғау үшін қолданылатын жарақтың негізгі түрі – «сауыт». Жалпы затты сақтау үшін тұтылатын жабдық пен кеудені жауып сақтап тұратын әскери жабдықтың бірдей «сауыт» аталуы олардың қызметінің бірде болғаны. Даму барысында бірнеше түрлері, көптеген үлгілері қалыптасып соғыс өнерінің дамуына, шабуыл құралдарының жетілдіруіне байланысты сауыттардың жасалуы, қолданған материалдары т.б. өзгеріп отырды. Қазақ халқының ауыз әдебиеті қазақ батырлары қолданған сауыт түрлері, соның бөліктері, атаулары туралы көптеген деректер береді. Бұл деректерге сүйенсек, қазақтарда сауыт түрлерінің бөлінуі, аталуы оның қорғаныс қасиеттерін қалыптастыру әдістеріне байланысты. Сауыттың қорғаныс қасиетін қалыптастыру, яғни оны жасау әдісіне қарай бес негізгі түрі болады да оның қазақ тілінде өзіндік атаулары бар. Олар – «көбе сауыт», «кіреуке сауыт», «берен сауыт», «қаттама сауыт», «жалаңқат» және «торғауыт» деп аталады. [2, 100 б]

Шарайналар.

Кеудені қорғау үшін сауытпен қатар қолданылатын жарақ түрі – «шарайна».

Ерте кезде жауынгерлер қарудан қорғаныс ретінде сырт киімнің кеудесіне, арқасына, иығына дөңгелек болат тақталар бекіткен. Олардың бетін тегістеп жылтыратып қоятын. Формасы, жалтырлығы айнаға ұқсағандықтан бұл тақталарды «айна» деп атаған болу керек. Алғашқыда бұл болат, темір айналар сыр киімге, сауытқа бекітілсе, кейін қайыс баумен ілгек арқылы бір бірімен байланыстырылып, денеге бөлек киілетін болған.[2, 121 б]

Дулығалар.

Қорғаныс құралдарының тағы бір тобы – басты қорғайтын жарақтар. Олардың ең көп тараған түрі – «дулыға». Сауытты тон деп атайтыны сияқты, түркі халықтардың тілінде темір бас киімдерді «бөрік», «қалпақ», «телпек», деп атауы олардың бас киімдерді металл, сүйек т.б. арқылы күшейтуден шыққанын көрсетеді. Кейін бұл қорғаныс жарақтарды да тұтастай темірден соғыла бастаған. Бұл қорғаныс жарақтарының пішіні де бас киімнің негізгі түрлерін қайталайды. Сондықтан сыртқы ұқсастығына қарай кейде әр түрлі бас киімдер үлгілерімен аталатыны да кездеседі.

- 1) Бөрік пішіндес дулығалардың төбесі дөңгелек келген, онша биік емес, кейде бірнеше бөліктен құралған немесе тұтас соғылған, жиегінде құрсауы болады немесе дөңес қырмен бөлектеніп тұрады.
- 2) Қалпақ пішіндес дулығалардың төбесі биік, үшкір не сопақ болып келеді. Кейде қалпақтікіндей жиегі болуы мүмкін.
- 3) Телпек (тақия) пішіндес дулығалардың төбесі аласа, жеңіл жасалған бастың үстіңгі жағын ғана жауып тұрады. Оны жеке өзін де киеді, көбіне басқа дулығалардың астынан киіледі.
- 4) Күлпара пішіндес дулығалардың төбесі онша биік емес, желкелік, құлақтың бөліктері бар. Бұл бөліктері бөлек те, төбесімен тұтас та қылып жасалуы мүмкін. Дулығалардың төбесінде әр түрлі арнайы белгілерді тағуға арналған шошақ төбелігі болады. [2, 125 б]

Қолға ұстап қолданылатын қорғаныс жарағы – қалқан.

«Қалқан» - қорғаныс құралы ретінде өте ерте заманнан қолданылғаны белгілі. Өзі атауы айтып тұрғандай, бұл жарақты қолға ұстап, денені оқтан, қарудан «қалқалау» арқылы қолданылады. Ат үстінде соғысуға арналған көшпелілер қалқандары кішкентай, жеңіл болып жасалады. Жасалу әдісіне, материалына қарай қалқандарды төрт түрге бөлуге болады. Жасалу материалына байланысты әр қалқан түрінің сырт формасының өз ерекшелігі болады. [2, 143 б]

Қолды аяқты қорғайтын сауыттар.

Қимылдауға ыңғайлы болу үшін сауыттар көбіне қысқа жеңді не жеңсіз жасалатындықтан, батырлар аяқты, қолды арнаулы қосымша жарақтармен қорғаған. Жауынгерлік жеңселерді пішіні жағынан екі түрге бөлуге болады.

- 1) Қолдың білектен шынтаққа дейінгі бөлігін қорғайтын жеңселер.
- 2) Қолдың бүкіл бойын қорғайтын ұзын жеңселер

Темір жеңселер екі бөліктен жасалып, бір жағын топса, бір жағынан баумен немесе ілгекпен байланады. Жеңсе шынтақты тұтастай жауып тұратын екі үлкен бөліктен жасалған немесе сыртқы бөлігі шынтаққа дейін келіп, ішкі

бөлігі білезік түрінде жасалған немесе сыртқы бір шынтақ бөлігі жасалып баумен байланатын болған. [2, 161 б]

Қазақтың қорғау жарақтарының, жоғарыда аталған түрлері, олардың құрылымдық элементтері басқа түркі тілдерінде ұқсас аттармен ерекшеленеді, айырмашылықтар тек кейінгі қару түрлерінің аттарында ғана кездеседі. Бұл барлық көшпелі түркітілдес халықтардың жіктелу жүйесінің бірдей екендігін дәлелдейді.

Қорытындылай келе, қазіргі жас ұрпақ ата-бабаларының осынау көптеген әскери қару-жарағының атауын да ұмытып бара жатыр. Өтпелі кезеңде қоғамдағы болып жатқан өзгерістер, саяси көзқарастарға байланысты әрбір деңгейіндегі адамдар қазақ елінің тарихын, салт-дәстүрін, елдігін танып, санасына түйіп, ата-бабаларымыздан қалған мұраларды, қазақ мәдениетін кейінгі ұрпаққа жеткізе білуі үшін ұлттық дүние танымды қалыптастыруымыз қажет және де ұмытып кетпеуіміз керек, өйткені ол мәдениетіміздің бір бөлігі.

1. <https://syr-media.kz/tarikh/199-aza-batyrlary-kigen-sauyt-trler.html>
2. Жараған темір кигендер. Алматы 1996ж
3. <https://e-history.kz/kz/contents/view/1341>
4. <https://tanjand.livejournal.com/49976.html>

КӨНЕНІҢ КӨЗІ- КІСЕ БЕЛДІК

Тұтан Ержан - ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының «4 студенті
Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.

Қазақтың қазақ болуы өз елінің, жұртының дәстүрі мен әдет-ғұрпын жетік білуінен басталады. Енді ғана тарихымызды тірілтіп, баяғы ұмыт қалғанды жаңғыртып, оны өз дәрежесінде зерттеуге зейін қойған сыңай бар, тарихымызбен сабақтас қазақтың қолөнеріне, ою-өрнектеріне кезінде жете мән берілмеді десек өтірік болмас. Зергерлік өнер Қазақтың тұрмысында кеңінен пайдаланып келе жатқан, мол мәдениетін танытатын, алайда әлі күнге дейін жан-жақты зерттелмей келе жатқан өнер саласы. Зергерлік өнер ұлттық мәдениет тарихынан ерекше орын алады. Өнердің бұл түрінің түп тәркіні мыңдаған жыл әріде жатыр. Зергерлік өнердің өзіндік жасалу ерекшелігіне тән кәсіптік мінездемесі бар. Қазақ зергерлері көбіне жеке – дара жұмыс істеп, өз өнерінің қыр – сырын ұрпақтан – ұрпаққа үйретіп отырған. Зергерлердің басты жұмысы – қоғамның барлық әлеуметтік топтарының сұранысына ие болған - әйелдердің әшекей бұйымдарын жасау және де тұрмысқа керек заттар. Мәселен, Қазақстанның археологиялық олжалары өткен заман зергерлерінің асқан шеберліктерін паш етеді. Қазіргі заманғы зергерлер Бұрынғы ата –

бабамыздан қалған дәстүрді жаңғыртып жатыр. Соның ішінде біз тоқтала кететін зергерлік бұйым түрі кісе белдік.

Кісе – күміс, жез үзбелермен безендіріп, қалташалар салынған жалпақ былғары белбеу. Кісе екі қабат етіліп тігіледі, ұзындығы 130 - 200 см, көбінесе 150 см, ені 2,5 - 3 см. Екі басына қапсырма салынады. Кейде ұшын екінші ұшына өткізіп бекітетін тесіктер жасалады. Кіседе белбеуге іліп өткізіп қоятын былғары қалтасы болады. Ол оқ-дәрі, қару-жараққа қажетті басқа да ұсақ-түйек саймандар салу үшін пайдаланылады. Оған қалтамен қосымша оқшантай, кішкене сопақша дорба және пышақ, қанжар салатын қынап тығылады

Белбеу жіңішке әрі ұзын, тастармен, металмен жозыланған. Метал пластиналары жұқа металмен апталған және бедерлеу техникасымен «қошқар мүйіз» оюымен әшекейленген. Белбеуде екі салпыншақ және қын бар. Белбеудің оң жақ бөлігінің ұзындығы 14 см оюлы метал пластинамен басталады, ілмекпен аяқталады, пластинаға қызғылт түсті 2 тас орнатылған (d - 0,4см). 3-4 см шамасында біркелкі қашықтықта көлемді 14 см метал оюлы жапсырмалар жапсырылған, олар үш типті: а) сопақ үлгіде (4 дана.); б) тікбұрышты үлгіде (7 дана.); в) жоғарғы және астыңғы жағында жапыраққа ұқсас үлгіде (3 дана).



Салпыншақтың оң жақ бөлігінде екі таспамен бекітілген ұштары төмен қаратылған сөмке-кісені еске түсіретін бесбұрыш бар. Салпыншақтың өлшемі: ұзындығы 22,5 см, ені 13 см. Салпыншақтағы орталық метал пластина салпыншақтың өзі сияқты бірақ көлемі кіші, өлшемі 13,7x7 см. Салпыншақтың ортасында қызыл түсті тас (d-1,9 см) орналасқан. Сөмкеде 12 металдан жасалған фигуралы жапсырмалар: 6-уі теңбүйірлі үшбұрышты, 6-уы қырларында дөңгелектері бар төртбұрышты үлгіде. Салпыншақ белбеуге ұзындығы 10 см және ені 2,7 см екі таспамен ілінген.

Таспада көлемді әртүрлі конфигурациялы 4 метал жапсырма бар. Атап айтқанда, 6-уы ұзыншақтау, біреуі төртбұрышты, біреуі ішкі жағында жапырақтары бар шеңбер түрінде.

Белбеудің сол жақ бөлігінде бір-бірінен шамамен 7 см қашықтықта орналасқан бестұрышты көлемді 7 метал жапсырмалар бар. Ал ұшында екі қызғылт тасы ($d = 0,4$ см) бар ұзындығы 14,5 см оюлы метал пластинка.

Сол жақ бөлігінде бір-біріне жалғанған сопақша келген ромб түріндегі екі фигурасы бар көне салпыншақ бар. Оның ұзындығы таспаларымен қосқанда 42 см, ені 14,6 см. Салпыншақтарда 4 оюлы көлемді метал пластина бар, төменгі екі пластинаға екі тас орнатылған ($d=0,8$ см). Төменгі пластиналардың бұрыштары қойдың басы үлгісіндегі 6 көлемді метал жапсырмалармен әдіптелген. Салпыншақтың жоғарғы жақ бөлігіндегі екі таспада сопақтау келген тағы 6 оюлы метал пластиналар орнатылған. Белбеудің сол жақ бөлігінде екі метал пластинамен әшекейленген ұзындығы 20 см, ені 3,8 см қын бар. Қын ұзындығы 19 см таспамен бекітілген. Таспада сопақтау келген екі көлемді метал жапсырмасы бар.

Жауынгерлік белдік болған кісе белдіктің басты ерекшелігі – жан-жағынан салбырап түсіп тұратын, жауынгерлік қаруларды ілуге арналған әртүрлі салпыншақ қайысбаулары мен ілгектерінің болуы. Бұл ілгектер мен салпыншақтардың пішінінің өзгеруінде көшпелі жауынгердің жауынгерлік қаруы кешенінің даму тарихы да көрініс тапты десек болады. Сақ-скиф дәуірінде, ғұн-сармат кезеңінде кісе белдікке жақ пен оқтар салынған горит, семсер мен акинак ілінсе, түркі–қыпшақ замандарында кісеге жауынгерлік қарудың негізгі түрлері – жақ салынған садақ пен оқтар салынған қылшан, семсер, қылыш, қанжар, жауынгерлік балта ілінетін. Әр кезеңнің қаруларының белдікке іліну әдісі өзгеше болғандықтан сол кездегі кісе белдіктердің салпыншақтары мен ілгектерінің пішіні де өзгеріп отырды. Жақ пен оқтарды сақтайтын жабдықтардың – қорамсақ пен садақтың формасының өзгеруі, қылыш, семсерлердің іліну әдісінің өзгеруі олар ілінетін қайысбаулардың да өзіндік пішінін қалыптастырды.

Кісе белдік қазақтарда осы заманға дейін қолданылып келді. Қазақтарда да кісе белдік - ерлер костюмінің басты элементі. Әсіресе батырлар, жауынгерлер мен аңшылар қолданған негізгі белдік түрі болды. Кісе белдік қайыс белбеуден және оған қайысбаулармен ілінген әртүрлі жабдықтардан тұрды. Қайыс белбеу екі қабат тері таспалардан немесе екі бүктелген бір таспадан тарамыс жіптермен тігіліп жасалды. Белдіктің қайыс белбеуінің ұзындығы 1,5-2 м болып, жалпақтығы 2,5-3 см болып келеді. Әдетте қайыс белбеудің бастарына темір ұштықтар бекітілді. Белбеуді тағу үшін оның оң жақ басының ұштығы ілгек түрінде жасалып, сол жақ басында осы ілгек ілінетін бірнеше тесіктері болады. Берік болу үшін тесіктердің шеттері дөңгелек түріндегі металл шытыралармен жиектелді. Қазақтарда кісе белдіктің тағылу әдісі негізгі түрі осы ілгек арқылы тағылу болды. Одан басқа тоғабас арқылы тағылу, қапсырма түріндегі тағылу және баумен байлану әдістері де қолданылды. Белдіктің ілгекпен тағылу және баумен байлану

әдістері - көшпелі халықтарда б.з. дейінгі V ғасырдан, сақ-скиф заманынан бері қолданылып келе жатқан көне әдістер.

Қазіргі кезде осы бұйымды неге жасамасқа заманға сай ынғайлы заманауи үлгіде, сәнді етіп жасамасқа етіп, деген ой келді. Бұл ісіміз қазіргі заманғы рухани жаңғыру болар еді.

Қазіргі уақытта жастарға сәнді болса болғаны кез келген бұйымды тағып жүруге әзір, соған байланысты сәнді етіп жасап өндіріске енгізсе және ынғайлы әрі салт дәстүрді дәріптеп жүрер едік. Таза былғарыдан күміспен сәнделген заманауи бұйымды көптеген жастар егде жастағы азаматтар таққысы келеді деген ойдамын. Әр бөлшегін заман талабына сай етіп қалташаларының қолдану әдісін өзгертіп керек заттарын тасмалдайтын қалташа ретінде пайдалануға болса, әрине қазіргі кезде ер адамдар өзімен бірге бәкі ұстап жүруге тиым салынған сондықтан басқа нарсеге қолдануға болады деген ойдамын. Тек қана қазақ жастарына ғана емес бүкіл әлемнің жастарына ұнайды деген ойдамын.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. <https://el.kz/kz/news/archive/kice-белдік>
2. <https://e-history.kz/kz/contents/view/348>
3. Жараған темір кигендер 1996 ж. Алма-ата.

ЗЕРГЕРЛІК БҰЙЫМ ӨНЕРІ: ӘЙЕЛ ӘШЕКЕЙЛЕРІ

Хайролла Рауан – ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының «4 студенті
Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.

Қазіргі қоғамды тәрбиелеудің бір бағыты – өнер шыңы. Ата-бабамыздан мұра болып қалған өнер түрлерін қалпына келтіріп, жаңартып, ары қарай ұрпағымызға тарату - біздің мақсатымыз.

Елбасы Н.Ә.Назарбаев «Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қабілеттілік» жолдауында, «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласында ұлт санасын жаңғыртуға, қазақстандық мәдениетті ілгерілетуде және дәстүрлеріміз бен мәдениетіміздің нарықтық қағидалар мен жаһандық экономикадағы алдыңғы қатарлы технологиялармен синтезін қалыптастыруға қатысты мәдениет-өнер саласының қызметкерлеріне үлкен жауапкершілік жүктелді. [1] Соған қатысты қазіргі уақытта елімізде көптеген іс-шаралар өткізіліп жатыр, солардың ішінде: ұлттық қолөнер туындыларының көрмелері, мастер-класс дәрістері, шеберлермен сұхбат және тағы басқа шаралар.

Зергерлік өнер туындылары ұлттық мәдениеттің баға жетпес қазынасын құрайды. Қазақстан Ресубликасы Ұлттық музейінің қорында 5000 бірліктен тұратын зергерлік әшекейлердің қомақты топтамасы шоғырланған.

Зергерлік бұйымдар әртүрлі пішіндердің, оюлардың, техникалар мен түстердің айшықтығымен халқымыздың шығу тегін, ерте және кейінгі

этникалық үдерістерді, басқа халықтармен мәдени-тарихи байланыстарды, сондай-ақ тіршіліктің табиғи-шаруашылық және әлеуметтік-экономикалық жағдайын көрсететін бейнелі шежіресі.

Жалпы, адамзаттық мән мен құндылыққа ие әрбір этностың рухани тәжірибесі ұлттық мәдениеті, рухани кеңістікті сақтау үшін аса маңызды. Қазақтардың этникалық жадының, халықтың дүниетанымдық архитиптерінің, ділдік ерекшеліктерінің терең қабаттарынан тұратын мәдени әмбебап дәйектемелерінің бірі - Қазақстанның дәстүрлі зергерлік өнері болып табылады. [2, 14 б.]

Қазақ халқының зергерлік әшекейлері бүгінгі таңға дейін сән үлгісінен қалған емес. Тіптен әлемдік деңгейге шығып, елімізді көрсететін өнер болып танылып жатыр. Сол себептен ғасырлар бойы өзінің ұлттық құндылығын жоғалтпаған зергерлік бұйымдар, оның ішінде Батыс Қазақстан стиліндегі бұйымдар жайында толық зерттеп білу мақсатында ғылыми жұмысы ретінде зергерлік бұйымдар тақырыбын алдым.

Халқымыздың зергерлік өнері ұлттық мәдениет тарихынан ерекше орын алады. Топонимика мен археология деректеріне сүйенсек, Қазақстан аумағында күміс, қалайы, мыс, алтын, тағы басқа асыл және түсті металдарға бай кен орындарын игеру ісін ежелгі замандардан келе жатыр.

Асыл тастардың ғажайып көркі тас дәуірінен бастап-ақ адамның назарын өзіне аудартты. Сол кезден бастап глиптика – қатты тасқа көркем ою салу өнері бастау алды. Алайда қазіргі түсініктегі зергерлік өнері көне шеберлер глиптика өнері мен торевтиканы – металды көркем өңдеу өнерін біріктіргенде ғана пайды болады. Зергерлік бұйымдарды жасауда қолданған негізгі материалдар алтын мен күміс болған. Бұл металдардың табиғи иілгіш қасиеттері мен төмен температурада балқуы зергерлік істе өңдеудің әр алуан техникалық тәсілдерін: соғу, шекімелеу, қалыптау, сым созу, құю, дәнекерлеу, қарайту және т.б. пайдалануға мүмкіндік берді. Елімізде жүргізілген археологиялық қазбалар көне зергерлердің шеберлігінің жоғары деңгейде болғандығына дәлел болады. Мысалы: қалыптау, нақыштама, түйірлеу, әшекейлеу техникасында жасалған әйгілі Шілікті бұйымдары (ж.с.д. VII-V ғғ.), хайуанаттық нақышта жасалған, алтын пластиналармен әшекейленген Есік жауынгерлерінің киімі (ж.с.д. IV-III ғғ.). Аң стиліндегі үздік үлгілерді мұра қылып қалдырған көне белдік шеберлер де өз өнерлерімен (ж.с.д. IV-III ғғ.) таңғалдырады. [2, 15 б.]

Зергер – сәндік бұйымдарды зерлеп, айшықтап жасаушы шебер, ұста. Зергерлік – әшекейлі бұйым жасау өнері.

Қазақ зергерлері көбінесе жеке-дара жұмыс істеп, өз өнерінің қыр-сырын ұрпақтан-ұрпаққа үйретіп отырған. Олар алдын ала арнайы дайындықтан өтетін, белгілі бір құрал-саймандарды ғана қолданатын. Зергерлердің соғатын заттарының түрлері өте көп болған. Оған әйелдердің әшекейлері, киім-кешекке тағатын түрлі сәндік бұйымдары, ас-су жабдықтары, киіз үйдің ағаш сүйегіндегі ою-өрнек, жиһаздық заттар, ағаш ыдыс-аяқтар, тері торсық, музыкалық аспаптар, қару-жарақтар, ат-

тұрман әбзелдері және тағы басқалары жатады. Бұларды әсемдеу үшін көбіне алтынды, әсіресе, күмісті молырақ қолданған. Зергерлер металдың өңін ашу шеберлігін жете білген. Соғу арқылы белгілі бір қалыпта түсірілген күмістің өңі күңгірттеніп кететіндіктен, оның үстіңгі бетін қайтадан бипазбен типылдау арқылы жылтыратып, майда нақыштармен шекімелеу тәсілімен өрнектеп барып тартымды құлпырмалы түске келтіретін болған. Зергерлер күміс бұйымдарды асыл тастарда және ағат, хризопраз, інжу, маржан, жақұттан көз қондыру арқылы да әсемдей түскен. Түрлі түсті шыныларды және тағы басқа әсем рең беретін заттарды да кәдеге асырған. [3]

Зергер жасайтын бұйымдардың түр-түрі бай болған: бұған әйелдер әшекейлері, киімге арналған заттар, дене тазалығының жабдықтары, асқа байланысты құралдар, киіз үйдің ағаш бөлшектерін сәндендіруге арналған белгілер, жиһаздар, ағаш және былғары ыдыстар, музыкалық аспаптар, қару-жарақтар, ат әбзелдері енеді. Материал ретінде алтын, күміс, асыл тастар, інжу, маржан, түрлі-түсті шынылар пайдаланылған. Зергерлердің басты өнімдері қоғамның барлық жіктері арасында үлкен сұранысқа ие болған әйелдердің зергерлік әшекейлері болған, бұдан эстетикалық табиғатына ғана емес, сонымен бірге салт-санаға, дәстүрге, барлық идеялық-діни кешендерге байланысты бірқатар функциялық мән-мағынасы айқын танылған.

Қазақ зергерлік өнерінің ерекшелігі шағын түрінің өзіндегі көрнектілігінде және мүсіндік айқындылығында, әшекейлерінің орналасу симметриясы, әшекейі мен негізінің алмасуында. Қазақ зергерлері металдың әдемілігіне әрқашанда білгірлікпен көңіл аударып отырған. [4]

Батыс Қазақстан жерінде сәнедік-қолданбалы өнер кеңінен тараған, оның ішіндегі Каспий өңірінде зергерлік өнерінің «геометриялық стилі» қарқынды дамып, түркмен, қарақалпақ, Солтүстік Кавказ халқының метал өңдеу әдістеріне еліктеп келетіндігі анықталды.



Зергерлердің алтын, күміс, қоланы құю, қақтау, термелеу, кіріктіру, өру, бұрау, қырлау, соғу, бедерлеу, зерлеу, сіркелеу тәсілдерін аса жоғары сапада меңгергендіктері сондай, Адай үлгісіндегі, түрлі формадағы білезік, өңіржиек, алқа, түйме, қапсырма, белбеулердің небір үздік үлгілері XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың басында сирек ұшырасар асыл мұралар ретінде Санкт-

Петербургтегі Шығыс халықтарының этнографиялық мұражайында сақтаулы тұр.

Зергерлер көбіне бағалы металлдардың ішіндегі ең қолайлысы күмісті пайдаланған. Өйткені, күмістің жылтыраған түсін, әр түрлі техникалық тәсілдерге икемділігін, жұмсақтығын және тазалығын жоғары бағалаған. Зергерлік бұйымдардың жарасымдылығы, айбындылығы Маңғыстау әйелдері әшекейлерінің өзіндік ерекшелігі болып табылады.

Маңғыстау зергерлері XX ғасырға дейін көне тәсілдерді қолданып келді. Қолдағы шағын материалдардан күрделі әшекей бұйымдар жасады, оны қажет пішінде жымдастырып, дәнекерлеп, одан кейін бет жағын сіркелеп, шиыршықтап жиектеп, көз салып, асыл тастармен безендірді.

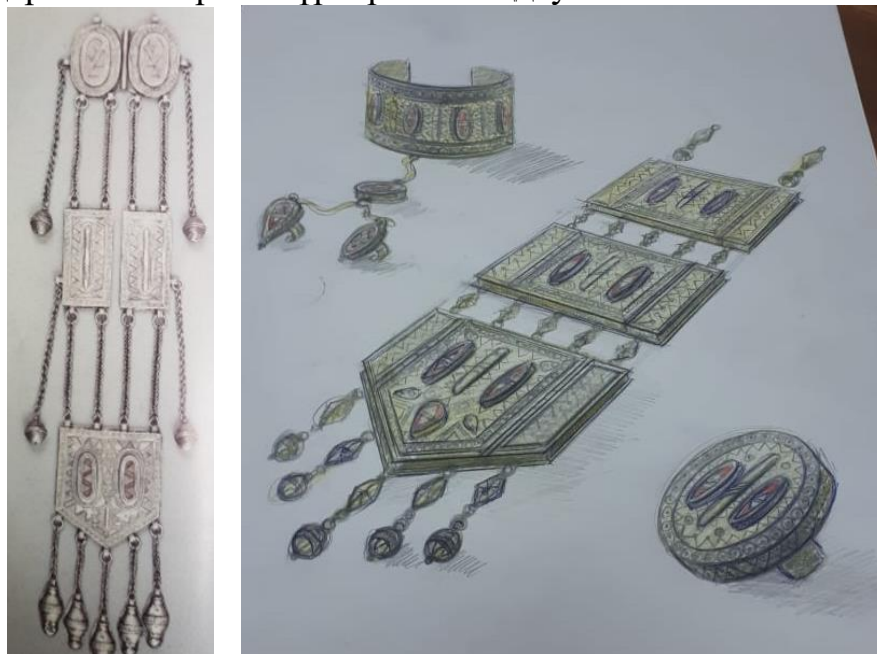
Зергерлер әр түрлі күміс әшекей бұйымдарын әсемдеу үшін ақық (сердолик), бирюза, маржан (коралл), т.б. асыл тастарды пайдаланды.

Зергерлік бұйым жасау – өте күрделі процесс. Ол зергердің шыдамдылық және төзімділік қасиеттерін талап етеді. Өз жұмысымда Батыс Қазақстан зергерлік бұйымдарының жасалу жолымен, қолданылуымен таныстырғым келеді.

Осынау күрделі процесстің жасалу жолының басты процесстеріне шолу жасасақ:

Біріншіден, жасалатын жұмыс ата-бабамыздан келе жатқан әшекей бұйымдардың үлгілерін қарастырып, тарихқа көңіл бөлгеніміз жөн;

Екінші сатыда таңдалған үлгілер бойынша өз нобайымызды салып, керекті пішіндер мен материал түрлерінен таңдау жасаймыз.



Эскиздер мен материалдар таңдалғаннан кейін, керекті құрал-жабдықтарды дайындап, жұмысқа кірісеміз. Жұмысымызда 925 сынамадағы күміс, ақық тасы қолданылады.

Күмісті балқытып, құйып, керекті пішіндерге келтіреміз. Дәнекерлеу әдісі арқылы керекті пішінді күміс бөліктерін бір-бірімен байланыстырамыз. Осы процесстермен бұйымның негізгі бөлігі дайындалады.



Келесі сатыда керекті тас таңдалып, пішіні бойынша кесіп, бұйымға орнатылады. Содан кейін бұйымды арнайы құрылғылармен әбден тазартып, жылтыратып, қолданысқа жіберуге болады.



Жасалған жұмыстар қазақ қыздарының, әйелдерінің көркін келтіріп, белгі бір мерекелерде, немесе күнделікті қолданылуы мүмкін. Мысалы, өңіржиек - қалыңдыққа арналып жасалатын, мереке-тойларға ғана тағылатын негізгі әшекей бұйымдардың бірі. Өзара бір-біріне үзбелеп бекітілген бірнеше үлкенді-кішілі өрнекті таспалардан тұратын салмақты да салтанатты өңіржиектер өзінің сәнділігімен, үйлесімділігімен ерекшеленеді. Құдағи жүзік – қалыңдыққа қамқор болып және жақсы қарағаны үшін құдалар қыздың енесіне сыйға тартқан, және солар сияқты басқа да әйел әшекейлері қолданысқа ие болады.

Еліміздің қолөнер туындылары біздің отандастарымызға, ел қонақтарына ұмытылмас әсерін тигізеді деп ойлаймын. Қолөнершілеріміздің әр жұмысын алып, жақсылап қарасақ, жасалған заттарға қаншалықты күшін, ойын, махаббатын салғанын сезуге болады.

Еліміздің мұражайларында сақталған заттар ежелгі өнердің қайталанбас мәйегі мен теңдессіз байлығын толыққанды көрсете алмайды. Уақыт адамзат баласын да, оның қолынан жасалған туындысын да сақтамайды, тіпті уақытқа бағынбайтын күміс пен алтын сияқты металдардың өзі ғасырлар өткен сайын ізін жоғалтып жатады. Зергерлік күміс мұралар біртіндеп азайып, ал осы құбылыс өз кезегінде қазақ халқының ежелден келе жатқан дәстүрі мен өмірі бейнеленген тұтас мәдениет, материалдық байлық, қайталанбас өнер мен

зергерліктің тылсым өнері туралы танымға кері әсерін тигізетіні сөзсіз. Алайда бізге жеткен жәдігерлер қазақ халқының зергерлік өнерінің өзіндік ерекшелігі мен қасиеттерін сипаттауға мүмкіндік береді. Ендеше қазіргі қоғам үшін ата-баба дәстүрін жалғастырып, оны сақтаудың маңызы айрықша. Солар сияқты біз де өз жағымыздан танып білген өнерімізбен ары қарай бөлісіп, еліміздің дамуына үлесімізді қосқанымыз дұрыс деп ойлаймын.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Н.Ә. Назарбаев «Рухани жаңғыру: мәдениет пен өнердің рөлі»
2. <https://elana.kz/>
3. Ұлттық музей топтамасындағы қазақтың зергерлік өнері. «Қазына» сериясы, 2016 ж.
4. «I Қазақтың зергерлік бұйымдарының тарихы» ғылыми жұмысы <http://orleu.kz>
5. «Қазақ халқының зергерлік өнері» статьясы
6. <https://el.kz>

АЙБАЛТА ҚАРУЫ

Қадырсизов Батыл - ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығының «Металлды және басқа материалдарды көркем өңдеу» мамандануының «4 студенті
Ғылыми жетекші: философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті Дадырова А.А.

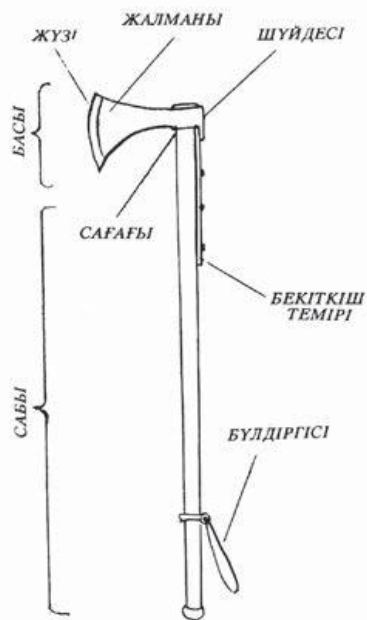
Айбалта Шабуға және кесуге арналған қару. Айбалтаны қорғану мақсатымен бірге сәндік дүние ретінде де пайдаланған. Оның кішірейтіліп жасалған түрін хандар, батырлар, сал-серілер жиындарда, мәслихаттарда басқа қару-жарағымен қосып, жанына байлап жүрді. Ханның ордасын күзеткен нөкерлер де қолына айбалта ұстаған. Айбалта – соғыс қаруы. Бұл қару тек қазаққа тән емес. Кез келген халық өзіне лайықтап айбалта соққан. Айбалтаны көшпелі сақтар мен ғұндар қолданған. Бірақ оның нақты шығу тарихы бізге белгісіз.

Айбалта – ежелгі Египет заманынан бері белгілі соғыс қаруы, өткір де айбатты. Айбалта Орта Азия мен Қазақстанға 14-15 ғасырда кеңінен тараған. Оның алғашқы үлгілері Батыс пен Шығыс елдерінің қару-жарағында ұшырасады. Қазақ ұсталары айбалта сабының ұңғыдан өтер екі жағын темір құрсаумен шегелеп, оны ұлттық қошқар мүйіз тәрізді ою-өрнекпен безендіреді. Қолға ұстау үшін саптың төменгі жағына қайыстан бүлдірге байлайды.

Қазақ жауынгерлері айбалтаны беліне байлап, жорыққа шыққан. Олар кез келген сәтте айбалтасын алып, қарсыласының мысын басуы мүмкін. Оны қалмақтармен болған соғыста Баян батыр бастаған жасақ та ұстаған. Айбалта батырдың қосалқы қаруы ретінде үнемі жанында, тебінгінің астында сақталған. Қарудың бұл түрі XIV-XV ғасырларда қазақ жерінде кеңінен қолданылған. Оның үлгілері Батыс пен Шығыс елдерінің қару-жарағында да

кездеседі. Қазақ ұсталары айбалта сабының ұңғыдан өтетін екі жағын темір құрсаумен шегелеп, оны қошқармүйіз сияқты ұлттық ою-өрнекпен безендірген. Қолға ұстау үшін саптың төменгі жағына қайыстан бүлдірге (бүлдірге – қайыстан тілінген таспа, қолға іліп жүру үшін жасалады)байлайды. Айбалтаның сабының ұзындығы 70-90 сантиметрге дейін жетеді. Оны белге байлайды немесе тебінгінің астына қыстырады.

Ғалымдардың болжамынша, айбалтаның төркіні – кәдімгі шаруашылықта қолданылған балтаның соғыс қаруы ретінде қайта жасалуы. Қазақтар қарудың бұл түрін ХХ ғасырға дейін пайдаланып келді. Айта кету керек, ертедегі соғыс қимылдарында садақшылар алдымен жауды жебенің астына алса, іле-шала қолына айбалта ұстаған атты сарбаздар шабуылдаған. Артынша жаудың есін жиғызбастан найзагерлер аттандап, соңында қоян-қолтық соғыс тәсілі бойынша қылыштасу жүрген. Айбалтаның басы металдан соғылады, пішіні әртүрлі. Балтаның басы жарты ай сияқты дөңгелене соғылуы ай атауына негіз болған. Көшпелі халықтарда бұл қару екі басты немесе шүйдесі ұзынша келген балға пішінді болған. Бірақ мұндай айбалтаның сабы әдеттегіден айбалталардан қысқа Айбалтаның сабы ағаштан жасалады. Кейде терімен қапталып, металмен безендіріледі. Ал кей балтаның сабы түгелдей терімен, күміспен қапталады. Ерте заманда айбалтаның басына салынған ою-өрнек арқылы түрлі жоралғы жасалған. Бақсы-балгерлер адам емдеп, сәуегейлікпен айналысқанда айбалтаны қолданған. Айбалта – жалманы (жүзі) жалпақ, жарты ай түрінде дөңгеленте соғылған, шабу-кесу арқылы зақым салатын жауынгерлік қару.



Алғашқы балталар тас дәуірінде пайда болғанмен, тікелей жауынгерлік қару ретінде Айбалта көшпелі халықтарда б.з. дейінгі ІІ мыңжылдықтан қолданыла бастаған. Бұл кездердегі балта бастары арнаулы қалыптарда қоладан құйылып жасалған. Жазба деректерде сақтарда сагарис деп аталған

екі басты Айбалта түрі қолданылғаны айтылады. Жауынгерлік балта ерте заманнан ғұрыптық мәнге ие болды, сондықтан көне балталардың ғұрыптық нұсқалары да жасалып, олардың жүзінің беттері, шүйдесі, сабы әртүрлі өрнекпен, тотемдік жануарлар мен аңдар бейнелерімен көркемделді. Темір рудасын игеру орта ғасырда жауынгерлік балта басының көптеген жаңа түрлерін тудырды.

Айбалта ерте заманнан көшпелі қоғамдағы түрлі әлеуметтік, руаралық қатынасты бекітетін салттарда ғұрыптық құрал ретінде де қолданылды. Көшпелі скифтердің анда болу салтында қан араласқан шарап құйылған ыдысқа Айбалтаның жүзін малып ант берген. Көне магиялық сенімдерге сәйкес ерте заманнан

Айбалтаның зұлым күштерден, рухтардан қорғау, сақтау күші бар деп түсінілді де, апотропеикалық (қорғау, сақтау) магиялық ырымдарда қолданылды. Түркі халықтарында шаман-бақсылардың зұлым рухтармен айқасуға, күресуге көмектестің құралы ретінде зікір салғанда Айбалтаны пайдаланған. Ерте замандарда Айбалтаның басына салынған ою-өрнек магиялық рөл атқарған. Айбалтаны көп халықтарда билеушілердің күзетшілерінің арнаулы қаруы ретінде қолданылуының мәні де осы қару түрінің магиялық қорғау мүмкіншілігінен туындаған. Айбалтаның қорғау функциясының бір көрінісі ретінде оның ғұрыптық жазалау құралы ретінде қолданылуын атауға болады. Құрбандық шалу ғұрпында көбіне Айбалтаны ғұрыптық қару ретінде қолданылды. Өткен ғасырларда көп Айбалтаны өлімге кесілген адамды жазалауда қолданылатын қару болды. Қазақ ертегілерінде Айбалтаны ертегі кейіпкерлерлерінің жер астының зұлым рухтарынан (жезтырнақ, жермыстаннан) қорғануға, оларды өлтіруге қолданған қаруы ретінде сипатталады.

Кімдер қолданған Айбалта қаруын соғыс қимылдарында алдымен садақшылар жауды зуылдаған жебенің астына алып атқыласа, іле-шала қолына айбалта ұстаған атты сарбаздар лап қойған. Артынан жаудың есін жиғызбастан найзагерлер легі атандайды да ең соңында қоян-қолтық соғыс тәсілі бойынша қылыштасу жүреді. Айбалтаны хан ордасын күзеткен қақпа алдындағы нөкерлер де қолдарына ұстап тұратын болған. Айбалтаның кішірейтіліп, сәнді етіп жасалған түрін сал-серілер, батырлар, хандар белгілі жиындарға, мәслихаттарға барғанда өзге де қару-жарақтарымен қоса жандарына байлап жүрді. Ерте замандарда айбалтаның көмегімен түрлі ырым-жоралғылар жасалған. Бақсы-балгерлер адам емдеп сәуегейлік іс жасағанда қолданған.

Қазақ жауынгерлері айбалтаны белге байлап, жорыққа шыққан. Ал, аттың үстінде жүргенде оны ертоқымның сыртқы қабына салып қойған. Айбалтаның көлеміне байланысты оны бір немесе екі қолмен де пайдалануға болады. Қазақтар бұл қару түрін XX ғасырға дейін пайдаланып келді. Қолданылған Шикізаттар. Күміс, шойын темір, тері, ағаш, мелхиор, түрлі тастар шикізаттар қолданылды. Жасалу техникасы

ВОСЬМИКОНЕЧНАЯ ЗВЕЗДА В СЕМАНТИКЕ ТЮРКСКИХ СТРАН

Кулахметова Айдана - студентка 3 курса специализации «Художественное качество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ

Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Наханова Б. У.

Восьмиконечная звезда присутствует в символике многих народов мира. Она используется в геральдике, декоративно-прикладном искусстве и религиозной символике, изображается на флагах и гербах как государственный символ.

Наиболее древними центрами, в которых, начиная с V-VI тыс. до н.э., известен символ восьмиконечной звезды, являются Юго-Восточный и Восточный Китай, Междуречье, Южная Туркмения, территория Пастос и Отовало в Эквадоре и Колумбии.

Восьмиконечная звезда имеет разные наименования – гунельве, звезда Анд, кизили, толэзе, аусеклис, Вифлеемская звезда, цветок Фойе, жулдызша, танаслаьсалтаре и многие другие.

В Средней Азии наиболее ранние изображения исследуемого символа появляются на геоксюрской керамике в VI тыс. до н.э. на юго-востоке Каракумов в Южной Туркмении.

В дальнейшем звезда распространяется вплоть до Северного Казахстана и Зауралья. Известна восьмиконечная звезда на сосуде, относящемся к абашевской культуре III – II тыс. до н.э., найденном на территории Башкирии, и пряжка в виде звезды с памятника Танаберген II в Казахстане. Очевидно, что уже с древних времён звезда органично вошла в культуру большинства тюркских народов [1].

Звезда до сих пор является неотъемлемым элементом национального декоративного орнамента и государственной символики тюркских народов Средней и Центральной Азии. Она встречается на флагах многих республик постсоветского пространства — Азербайджана, Узбекистана, Туркмении, Удмуртии, Чувашии, Карелии, Абхазии, Луганской Народной Республики (Рис.1).

Считается, что восьмиконечная звезда, изображенная на гербе Азербайджана, символизирует восемь ветвей тюркского народа.

Глубинный смысл восьмиконечной звезды раскрыл философ и общественный деятель Гейдар Джемаль: «В Коране Аллах говорит, что его небесный трон представляет восьмиугольник, который несут восемь ангелов. Поэтому некоторые гробницы, святилища построены в форме восьмиугольника и имеют по восемь дверей. Смысл восьмиконечной звезды в исламской культуре – время, превращенное в четвертое измерение - в символ рая. В обычном пространстве есть три измерения и четвертое - время. В

следующем пространстве время останавливается и в раю превращается в четвертое измерение» [2].



Рис. 1. Изображения 8-конечных звёзд в государственной символике Центрально-Азиатских стран: 1. - Государственный герб Республики Азербайджан; 2. - Государственный герб Туркменистана; 3. - Государственный герб Республики Узбекистан.



Рис. 2. Проект государственного флага Республики Казахстан. Автор проекта Султанбеков М.Т., декабрь 1991 г.

Согласно азербайджанской мифологии звезда всех путников Сириус изображается в виде восьмиконечной звезды. В смысловой значимости азербайджанского флага переплетены такие понятия как добро, справедливость и гордость за собственную родину. С начала I тысячелетия до нашей эпохи восьмиконечная звезда встречается в азербайджанских коврах, ювелирных изделиях, национальных вышивках и иных предметах декоративно-прикладного искусства[3].

Помимо этого, восьмиконечная символика была распространена в античных цивилизациях, начиная от Шумеров до Англии. Она встречается в ювелирных изделиях, на королевских печатях, в строительных сооружениях и на дворцовых барельефах. Из этого следует, что восьмилучевая звезда – это важный астральный символ Месопотамской цивилизации. Позднее она обрела новое философское значение в культуре зороастризма.



Рис. 3. Изображения восьмиконечных звёзд в государственной валюте Центрально-Азиатских стран: 1. – валюта Республики Казахстан; 2. – валюта Республики Узбекистана; 3. – Туркменский манат; 4. – валюта Республики Азербайджана; 5 – валюта Кыргызской Республики; 6. – валюта Турции.

Рассматривая изображение восьмиконечной звезды в культуре тюркских народов, проживающих на данный момент преимущественно в регионе Центральной Азии, остановимся более детально на её применении в элементах прикладного искусства (Рис.4), архитектурных сооружениях (Рис.5), а также в государственной валюте (Рис.3).



Рис.4. Восьмиконечная звезда в прикладном искусстве тюркских народов:
1. – Казахстан; 2. – Туркменистан; 3 – Узбекистан; 4 – Турция; 5 – Азербайджан; 6 – Кыргызстан.

В декоративно-прикладном искусстве тюркских народов символизм занимает особое место и изображается посредством орнаментов и узоров. Как мы видим из Рис. 4., восьмиконечная звезда присутствует во всех культурах Центрально-Азиатских стран. Рисунок и техника произведений варьируется, но единый орнамент всё же ясно прослеживается.

Что касается архитектурных сооружений, тут представлен более широкий выбор аппликации восьмиконечной звезды. Особый интерес вызывает то, что актуальность этого орнамента, которая берёт своё начало с исторических достопримечательностей в виде мечетей, памятников, мавзолеев, до сих пор пользуется популярностью. Так, мы видим, как органично комбинируется восьмиконечная звезда в современной урбанистической архитектуре. (Рис.5)

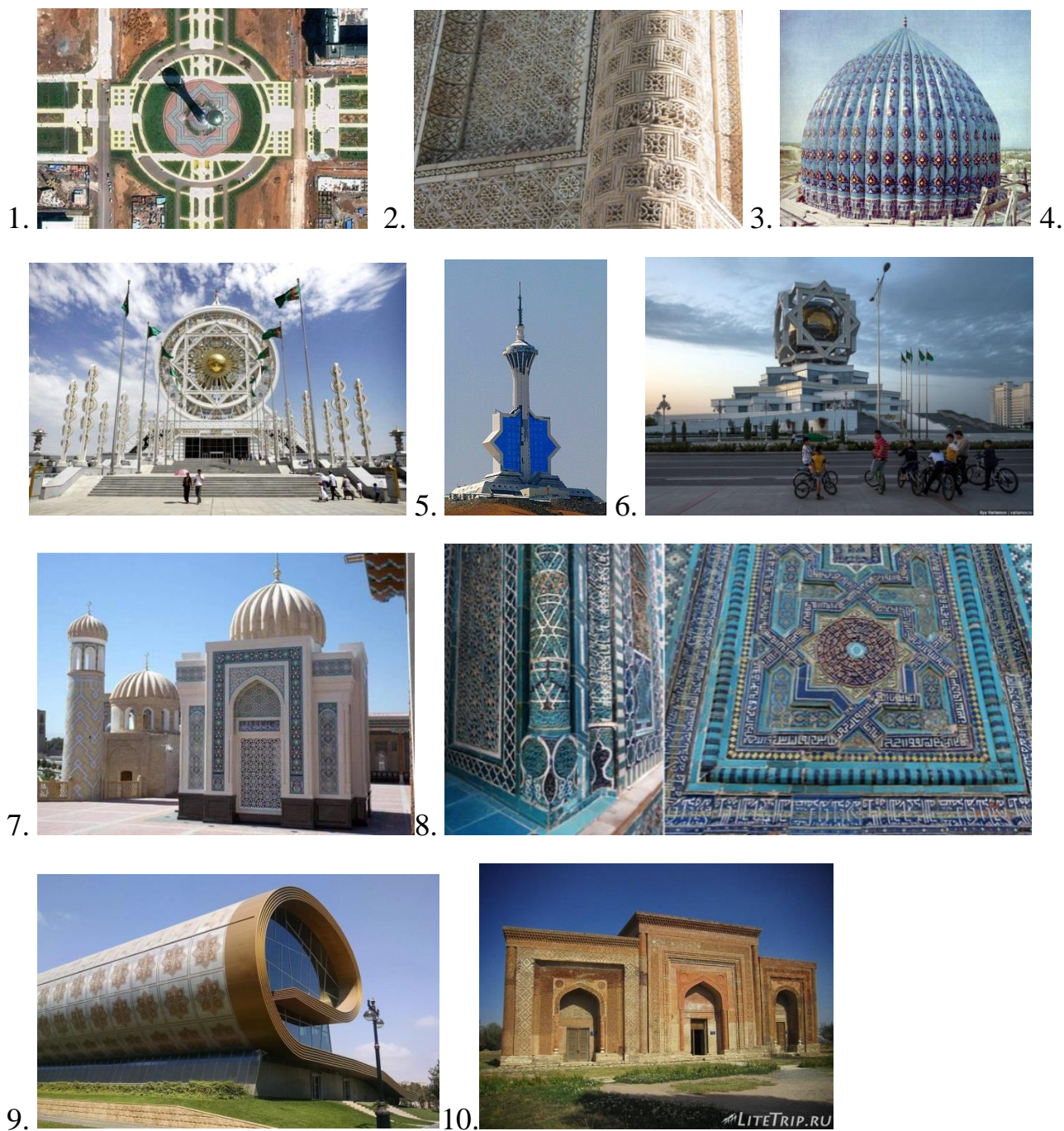


Рис.5. Восьмиконечная звезда в архитектуре тюркских народов:

1. – Байтерек; 2. – Мавзолей Айша-Биби; 3.– Мавзолей Ходжа Ахмета Яссауи; 4. - Культурно-развлекательный центр «Алем»; 5. - Телерадиовещательный центр «Туркменистан»; 6. – Дворец бракосочетания; 7. - Мавзолей Ислама Каримова; 8. - Погребальный комплекс Шахи-Зинда; 9. - Азербайджанский государственный музей ковра и народно-прикладного искусства; 10. - Мавзолей династии Караханидов, г.Узген.

Возвращаясь к смысловой нагрузке восьмиконечной звезды, стоит отметить, что это глубоко духовный символ. К примеру, в православной религии восьмиконечная звезда именуется как «звезда богородицы» и изображается в иконах. Православный крест, известный как «Звезда Руси», часто изображают звездообразно с восемью конечностями. В исламской культуре звезда именуется как «Руб аль-хизб». Она встречается в Коране после

каждой Суры, а также её можно найти на орнаментах мечетей. В буддизме основным символом является «Дхармачакра». Это символ дхармы, традиционно изображающийся в виде стилизованного колеса с восемью спицами. У многих народов Евразии восьмиконечная звезда используется как знак возрождения и путеводности, символ славы и света [4].

По мнению Багрина Е. и Карпава А., присутствие звезды на всех населённых людьми континентах Земли может быть следствием межкультурной коммуникации, начавшейся в доисторический период [1].

Ю.Е. Берёзкин выделяет три основных направления, базирующиеся на различных научных подходах, которые объясняют схожесть мифов у разных народов мира. Это психологическое единство человека, функциональное единство социальных и природных условий и общая традиция предков.

Все эти три аспекта объединяют и тюркские страны, такие как Турция, Азербайджан, Казахстан, Киргизия, Туркмения, и Узбекистан. Представленные страны имеют общие культурные и исторические истоки, традиции и обычаи, единую религию и относятся к тюркской языковой группе. Восьмиконечная звезда, изображенная практически во всех визуальных аспектах повседневной жизни, имеет сакральный смысл в тюркской культуре. В своём роде использование этого символа является очередным подтверждением общего происхождения.

Список использованной литературы:

1. Восьмиконечная звезда как символ интеркультурной коммуникации, Багрин Е.А., Карпав А.; Россия и АТР. с. 127 – 146. [URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vosmikonechnaya-zvezda-kak-simvol-interkulturnoy-kommunikatsii>]
2. Глубокий символизм восьмиконечной звезды на азербайджанском гербе, Кавказский Вестник. [URL: <http://vestikavkaza.ru/analytics/Glubokiy-simvolizm-vosmikonechnoy-zvezdy-na-azerbaydzhanskom-gerbe.html>]
3. Азербайджанский культурный центр в Эстонии [URL: <http://www.azeri.ee/index.php?language=ru&page=sl&id=192&limit=71&cat=6>]
4. Символика. Евразийское Движение Российской Федерации. [URL: <http://eurasian-movement.ru/about/symbols>]

МИФЫ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ: СОЗДАНИЕ ТРИПТИХА МЕТОДОМ ЧЕКАНКИ И ВЫКОЛОТКИ

Жүсіп Әсем – студентка 4 курса специализации «Художественная обработка металла и других материалов» КазНУИ

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Дадырова А.А.

Елбасы Н.А.Назарбаев объявил 2019 год Годом молодежи. Как отметил Нурсултан Назарбаев: «Новое поколение Казахстана, которое я вижу, – это самое большое достижение Казахстана, моего труда как главы государства. Молодёжь – это ключевой фактор конкурентоспособности страны».[1]. Елбасы обратился к казахстанцам со статьей «Семь граней Великой степи» систематизирующей широкий взгляд на историю Казахстана, ее прошлое, наследие предков, всаднической культуры.

В связи с этим, предложенные программы открывают большие возможности и пути для исследования молодым казахстанцам с целью изучения, систематизации, популяризации и сохранения историко-культурного наследия Великой степи.

Актуальность исследования определяется тем, что, не зная своего прошлого, истории предков, не представляется возможным полноценно осознать настоящее, тем самым определив для себя границы для будущего.

Статья является ключевым пунктом дипломного проекта и как ее логическое суммирование, в статье предпринимается попытка исследовать использование методов казахских мастеров-ювелиров при изготовлении ими изделий из металла с древнейших времен и до современности.

Цель научной работы: изучение использования методов казахских ювелиров при изготовлении изделий из металла с древнейших времен до современности; характеристика применения в современной практике дизайна ювелирных изделий; разработка их принципов. Изучение древних мифов и сказаний, устного эпоса и преданий степных жителей о зарождении мироздания, о сотворении мира (в частности история возникновения, по аналогии источников, техники декорирования изделий). В попытке изучения темы исследования, поставлены задачи:

- Изучить мифы и легенды древних тюрков;
- Провести классификацию представлений о происхождении мироздания у тюркских и других народов: сравнительный анализ;
- Изучить историю художественной обработки металла в Казахстане.

Новизна исследования заключается в новом исследовательском взгляде на традиционное декоративно-прикладное искусство стран Востока, где проводится сравнительно-типологический анализ форм декора и семантическое наполнение изделий.

Вот почему очень важно обратиться к истории в позитивном взгляде. История начиналась из устного эпоса, сказок и мифов. Как сказал кто-то из великих «История – это состарившаяся современность». Изучая образцы работ зергеров прошлого, мы можем проследить линию развития народного ювелирного искусства с древнейших времен до наших дней.

В эпоху неолита, энеолита и бронзы (XVII -VII вв. до н.э.), ювелирные изделия на территории Казахстана в андроновский период украшались тисненным геометрическим орнаментом, композиционно разделенным на ряд горизонтальных зон. Ювелирное искусство казахов находится в генетической

связи с искусством скифских и других племен, населявших в VII - IV вв. до н.э. нашу территорию. "Звериный стиль" – сюжетный, с композицией поз животных. Это искусство обладает специфическим пониманием жизни природы. [2].

В III в. до н.э. на смену приходит "полихромный стиль" с многоцветностью вставок. Появляются орнаментальные мотивы, построенный на выделении фигур друг от друга подчеркнутыми линиями.

Следующий этап связан с возникновением в конце I тыс. до н.э. на северных откосах гряды Каратау первых оседлых поселений. Цивилизация этого периода развивается в двух магистралях: техника степных кочевников и оседло-земледельческих. Абстрактный геометризм изделий этого периода – изолированные сдержанные изображения. В степном искусстве продолжали изображать звериный мир. Для этого периода характерны вкрапление цветных камней, чернение и филигрань.

Гуннская эпоха (IV в.) миграции племён Центральной и Восточной Азии в Европу, отражена в сохранившихся ювелирных изделиях - диадемах, колье, кулонах. Эффект создается инкрустацией и пространством на плоскости между вставками, каждая форма отделена от другой, выражена сопоставимостью автономных деталей, проявляется ритм разнящихся цветных вставок, узоры подчеркивают форму, с геометризмом еще сохраняется анимализм.

В V в. создается Тюркский каганат: ювелирное искусство этого периода отличается от старого анимализма растительным или плетеным орнаментом, создающему образ непрерывного движения. Изображения животных продолжают оставаться украшением предметов, но сильно стилизуются: изображаются условные очертания головы зверей и искусно соединяются с украшенным не зооморфным орнаментом.

В VII - VIII в.в. арабы и персы завоевали Казахстан и Среднюю Азию, внося мусульманскую религию. Ювелирные предметы покрываются линией растительного орнамента, объединяющей геометрические и зооморфные мотивы, где последние занимают подчиненное положение. На бытовых предметах появляются жанровые сцены с животными и людьми. Художественный образ отделился от функции предмета, искусство стало "прикладным", появилась вероятность доступа в него тем, сопряженных с образом человека.

X век ознаменован формированием феодальных порядков, послуживших передовым проявлением. Для ювелирного искусства этого периода типичны отказ от "звериного стиля" и античной реалистичности, орнамент, передающий движение и жизнь.

X - III вв. для Казахстана – социальные и этнические перемены, сопротивление против экспансии Китая, Ирана, Византии и возникновение ислама. Для ювелирных изделий данного периода характерны украшения к одежде воина, вооружения, бытовая утварь из цветных металлов, серебра и золота. В декоре изделий на гравированных предметах сюжеты из народных

преданий. Использовались все известные технические приемы: литье, чеканка, скань, зернь, гравировка и позолота.

XI-XII века - утверждение власти султанов тюркских династий, возникновение нового искусства торгово-ремесленных городов восточного средневековья, идеология которого из языческих переходит в ислам. Главные черты мусульманского искусства: отсутствие изображений живых существ; абстрактный декор геометрического характера; заполнение орнаментом всей поверхности изделий; тяга к красочности. Цветовая картина многоцветна и пестра, но каждый цвет на своем месте, в них заключен определенный смысл и символ.

К XIII в. Казахстан выдвигается в ряд передовых цивилизаций Евразии: расцветает оседло-земледельческая культура, образуется улучшенный вид урбанистической художественной цивилизации. В ювелирном искусстве – восточный символизм и относительно-декоративный жанр, характеризующийся узористостью и экспрессией. Но монгольское завоевание приостановило культурное развитие на многие десятилетия, однако ювелирное искусство существовало в русле эпохи Тимуридов (XIV в.). Декор ювелирных изделий подчинен строению предмета и предназначен выявить особенности формы, но наблюдается перегруженность декоративными элементами.

XV век отмечен подъемом в области искусства: строгая организованность, уравновешенность, ясность орнамента, объединение поверхности единым узором. Освободившись от гнета татаро-монголов, стали восстанавливать изделия с применением скани и черни, пятилепестковый и семилепестковый цветок. Изделия насыщались надписями из фигурных букв, с инкрустацией серебром и медью.

Конец XVIII века богат по декору и разнообразен ювелирными изделиями. Видны пути развития казахских традиционных изделий: орнаментальные мотивы в основе родоплеменного узора; великий смысл придавался модели работ; главный акцент - инкрустации камнями, цвет и форма которых влекли за собой магическо-религиозный смысл, обращение ювелиров к мотивам традиционного казахского орнамента, который по своей природе выражает знаковую систему, художественно-образному отражению мира с характерным традиционным орнаментом: геометрическим; растительным; зооморфным и космогоническим.

XIX в. - конечный этап в формировании ювелирного искусства казахов. Классические казахские драгоценности этого периода разделяются по разным жанровым направлениям, в зависимости от их региональной принадлежности (4 ареала): Северный, Центральный и Восточный, Западный, Южный Казахстан, для каждого из них характерны определенные особенности: по форме, по орнаментальному декору, по технологии, по колориту, по конструкции.

К началу XX столетия сильно сократилось изготовление изделий из металла, которые изменились по форме: узор стал более сдержанный,

орнаментация усложнилась, усилилась полихромия за счет раскрашенных фонов, ярких вставок из стекла, цветной эмали, иногда среди орнамента помещали различные изображения. В советскую эпоху ювелирное искусство казахов переживало упадок из-за отсутствия доступа к сырью. И только к концу 60-х годов XX столетия принципиальным делом стало восстановление и сохранение традиций национального искусства. Благодаря усиленному творчеству художников-прикладников были созданы школы возрождения традиций ювелирного мастерства. Они восстановили технологии и техники ювелирного искусства казахов. А уже в начале XXI века профессиональные художники-ювелиры начали развивать и трансформировать формы ювелирных произведений, сохраняя традиции их выполнения.

Таким образом, можно констатировать, что в античном искусстве кочевого периода сформировались скифо-сарматский "звериный стиль" и "полихромный стиль", давшие нам представление о природе ювелирного искусства казахов этого периода, его функциях, выражаемых в творческом методе и миропонимании древних людей, продемонстрировавших свои характерные свойства во взаимоотношении содержания и формы.

Исходя из истории ювелирного искусства, в философии казахского народа можно отметить, что древнее искусство мыслило пространством; главная тема и проблема античного искусства – миропорядок: проблемы космогонии, образования Вселенной, бога; кочевнический порядок жизни выразился на мировосприятии древнего человека, а именно: "звериный стиль" - антропоцентрическое понимание пространства; мышление было образным и метафоричным с обилием зооморфных символов.

Существует множество мифов про создание и возникновение мировоззрения людей. У каждой страны имеются мифы и легенды о том, каким образом устроен мир и эти предания передавались из поколения в поколение. Тенгрианская вера предоставляла тюркам понимание и способность воспринимать дух природы, ощущать себя ее частицей, повиноваться ритму природы, восторгаться ее постоянной изменчивостью, наслаждаться ее многообразной красотой. Читая мифы тюркоязычных народов и мифы, записанные учёным Ш. Уалихановым, узнаём, что в древнетюркской мифологии говорится о существовании трёх миров: верхнего (небесного), среднего (земного – мира людей) и нижнего (подземного). В моём панно-триптихе показаны знаки тенгрианства, триединства. Воззрения древних тюрков были трихотомическими: делили макрокосмос на Верхний, Средний и Нижний миры. Соответственно текстам в память Бильге кагана и Кюльтегина, сначала создали «голубое небо» и «бурую землю», а потом между ними появились «сыны человеческие». В древнетюркских енисейских памятниках «голубое небо» определено «крышей» над миром, где каждый день рождаются Солнце и Луна. Особенно ценилось восходящее Солнце. Так в моём панно вы можете увидеть знак солнца, вычеканенное в дереве жизни, сделанного из металла, который интерпретируется по-разному: как шежіре, как символ всего

живого, как мировое дерево, растущее в центре и соединяющего три мира: Нижний мир, Средний мир и Верхний мир...

Технология изготовления триптиха. В процессе производства практической части научной работы исследован ряд материалов и создано окончательное изделие в таких техниках, как чеканка и выколотка. Итогом исследования будет созданное мною панно – триптих, исполненное в технике чеканки, выколотки на тему "Мифы Великой степи".

Тема и метод творческого исследования специально подобраны так, чтобы показать, чем художественная обработка металла как вид искусства привлекает: это новизна техники исполнения, фактурность и интересная история. Первым этапом моего проекта стала разработка форэскизов в карандаше по выбранной теме. Совместно с руководителем определили лучший эскиз.

Увлечение визуализацией мифов началось с момента сбора материала для дипломного проекта. Таким образом, стартовало собрание конкретных зарисовок и пояснений к наброскам для формирования эскизов.

Замыслы для набросков были всевозможные: легенды народов мира, легенды степей, мифы восточные, западные, тенгрианство и т.д. Исходя из этого первоначальные эскизы выходили на разноплановую тематику. В результате решено было объединить мифы и легенды о сотворении мира в тенгрианстве. На базе таких замыслов было создано огромное количество набросков простым карандашом и в цвете акварельными красками, цветными карандашами. Поиск эскизов и форэскизов продолжался на бумаге разного формата, для того, чтобы определить для себя необычные эффектные возможности и настроиться к главной работе. В ходе энергичного отбора были выделены три самых лучших эскиза, исполненные в разных цветовых версиях. Впоследствии из этих трех работ комиссия выбрала наилучший эскиз. Будущее изделие на бумаге предложили в качестве заключительного творческого проекта. Основной задачей при зарисовке творческой работы была композиционная деформация форм и исполнение в материале.

Следующим этапом стало осуществление работы в материале. При исполнении панно из металла использовались основные техники – чеканка и выколотка; также присутствуют элементы травления. В процессе художественной обработки металла получались рельефные изображения на заготовке посредством холодной обработки, т. е. ударов молотка по чекану или с помощью штампов.

Соединительным элементом между металлическими пластинками и центральной композицией работы стали тонкие проволоки меди и латуни. В центре композиции расположенное дерево выполнено из латуни в технике насечки и чеканки для передачи фактуры. Соединение элементов с композиционным центром осуществлялось методом клепания, также в работе использовались элементы «выколотки» и «травления». В процессе создания фрагментов панно, были использованы современные и классические методы и технологии художественной обработки металла.

Необходимо отметить, что настоящая работа была проведена на основании современных данных художественной обработки металлов, тенденций ювелирного искусства и предлагает новое решение композиции в этой области.

Подводя итог, необходимо указать, что мною были изучены процессы использования методов казахских ювелиров при изготовлении изделий из металла с древнейших времен до современности.

Список использованной литературы:

1. С.Г. Кляшторный, Д.Г. Савинов. Степные империи древней Евразии. // СПб: Филологический факультет СПбГУ. 2005. 346 с.
 2. С. Г. Кляшторный. Стелы Золотого озера// Turcologica. Л, 1976
 3. Л. Н. Гумилёв. Древние тюрки. СПб, 2002 стр. 26-27
 4. Ш. Ж. Тохтабаева. Серебряный путь казахских мастеров// Дайк-пресс, Алматы, 2005. 59 с.
- Ссылки
5. <https://realnoevremya.ru/articles/121052-nazarbaev-kazahstan---glavnyu-naslednik-stepnoy-civilizacii>
 6. cheloveknauka.com/estetika-yuvelirnyh-izdeliy-kazahov

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОГО КАЗАХСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА

Айтбай Назерке - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель: старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Самарканова Ф.С.

***Аннотация.** В статье представлены результаты полевых исследований традиционного казахского ковроткачества, которое рассматривается в исторических обстоятельствах и этносоциальных процессах казахского народа. В центре внимания находится этнорегиональная специфика казахского ковроткачества по родам, а также факторы, под влиянием которых развивалось ковроткачество. Детально исследуются этапы развития казахского ковроткачества в разные исторические эпохи и закрепления своеобразной спецификации казахского коврового дела по родам, которые определились еще в период после распада единого Казахского ханства. Приводятся примеры коврового мастерства в социокультурной контексте бытования коврового ремесла в зависимости от географической предрасположенности. Автору удалось установить этнографическое картографирование ковров и ковровых изделий, проводившееся с учетом локальных особенностей, и признаки казахских ковров по родам.*

Ключевые слова: кочевники, казахи, родоплеменная структура, племя, ковры, ткачество, войлок, традиция.

Казахское традиционное ковроткачество в XIX – начале XXI века, наделенное особым этническим своеобразием, яркой художественной выразительностью, богатым духовным содержанием, нуждается во всестороннем изучении. Характерной особенностью всех кочевых народов, в том числе и казахов, является сложная и широко разветвленная родоплеменная структура. Казахское общество дробился на множество иерархически организованных родов, групп и более мелких подразделений и ответвлений, взаимосвязанных сложной системой общественных отношений и традицией единого генеалогического древа [1, 30-49]. Казахский этнос вплоть до начала XX в. подразделялся на три жуза – Старший, Средний и Младший, каждый из которых имел свою специфичную «родоплеменную» организацию [2, 9-21]. Основой данного членения стала, по-видимому, специфика хозяйственно-культурного и исторического процесса, протекавшего в трех ареалах, возникших в связи с естественным делением территории Казахстана на три географических части. Казахи Старшего жуза традиционно занимали территорию всего Семиречья. Казахи Среднего жуза занимали территорию Центрального, Северного и Восточного Казахстана, а также отчасти Южного – по среднему течению Сырдарьи. Казахи Младшего жуза занимали территорию всего Западного Казахстана. Каждое племя имело собственный уран, т.е. особый символ этнической принадлежности, в качестве которого обычно фигурировало имя героического предка, а также особую тамгу, т.е. знак принадлежности, символ обладания чем-либо [2, 10-17]. Родоплеменная территориальная организация, тем не менее оказывала немаловажное воздействие на развитие казахского ковроткачества. В ходе исследования территориального бытования ковров и ковровых изделий было установлено, что производство войлочных предметов, начиная от сумок аяқ қап и заканчивая войлочными коврами типа текемет, было распространено по всему Казахстану, что объясняется кочевым образом жизни и использованием юрты как основного жилища казахов. Однако инкрустированная и мозаичная техника создания войлочных изделий, начиная от сумок до больших войлочных ковров типа сырмақ, тускиіз, встречается преимущественно на территории Кокчетавской, Акмолинской и Восточно-Казахстанской областей и в некоторых районах Алматинской области. Распространенными изделиями казахов Уральской области были кошмы, армячины, волосяные и шерстяные веревки, войлочные ковры [3, 16]. В Западном Казахстане распространены напольные войлочные ковры с геометризированным орнаментом на белом фоне ақ текемет (белый войлочный ковер). По сообщениям старожилов, такой ковер входил в приданое невесты – жасау. В центральных (Карагандинская) и северных (Акмолинская, Костанайская, Кокчетавская) областях Казахстана создавали узорные текеметы (войлочные ковры) большого размера цвета натуральной шерсти, в их центральной части – крупный орнамент, что зрительно уменьшает размер ковра. Такие напольные ковры выделяются

монументальностью выразительного декора. В алматинских, сырдарьинских областях, западных и северных склонах Тянь-Шаня распространены полихромные текеметы, которые отличаются тонким цветовым переходом. В Семипалатинском районе Восточно-Казахстанской области широко распространены настенные парадные тускиизы, выполненные узорной вышивкой на шелковых, бархатных материалах, некоторые нашивались на войлочные основы. Согласно материалам М.С. Муканова, мозаичные и аппликационные сырмаки были распространены в тех районах, где в прошлом не было ковроткачества и нет его сейчас [4, 148]. Например, прекрасными мозаичными изделиями славились племена аргын, керей и найман Восточного Казахстана. В то же время представители этих же племен в северной и центральной части Казахстана этим искусством не владели, что свидетельствует о том, что для мозаичной техники характерен этнотерриториальный признак.[5, 237].

Сохранение и бытование этнотерриториального признака для ковроделия объясняется историческими традициями жителей этого региона. Например, роды атыгай и канжигалы племени аргын, роды сибан и тарышы племени керей, род кошебе племени уак, обитавшие в Северном Казахстане, создавали безворсовые ковры. В то же время их соплеменники, обитавшие на побережье Иртыша, Зайсанской котловине, Акмолинских степях, не знали ковроделия. В Тургайской степи широко распространены ковры торғай түрі – ковер с тургайским мотивом, алты ауыл кілем (шесть аулов) – с лаконичными и выразительными рисунками центрального поля [6, 66]. По легенде, такие ковры ткались только в шести аулах Центрального Казахстана. К сожалению, узнать имена их создателей и выявить аулы-изготовители не удалось. Кереем и аргынам Северного Казахстана было знакомо только безворсовое ткачество, а представители тех же племен, расселенные вдоль реки Сырдарья, наряду с безворсовыми коврами ткали и ворсовые.

Разработка центрального поля в безворсовых коврах племени коньрат, обитавшего на юге Казахстана, совершенно та же, что и на ворсовых коврах: это восьмиугольники с крестовинами, в которые вписаны узор бараньи рога и тамги племени конрат. Например, старинный ковер Сыр кілемі (присырдарьинский ковер), или так называемый қоңырат кілем (ковер, сотканный родом коньрат на Сырдарье), датируемый концом XVIII – началом XX в., отличается многоцветием. Центральное поле изделия заполнено геометрическими фигурами ромбов и шестиугольников и обрамлено каймой в виде стилизованных листьев, которая имеет две разделительные полосы. Края ковра украшены рядом треугольников, боковые стороны – кистями. А безворсовые ковры племени найман выделаны в виде гладкой ткани с рельефным изображением их тамги. Такой ковер серого фона был опубликован А. Боголюбовым [7, табл. XLI]. Таким образом, в соответствии с родоплеменной принадлежностью казахские ковры назывались, например, адай кілемі – адаевский ковер, керей үлгі – кереевский образец, қоңырат нұсқа – коньратовский и т.д. [4, 62]. Однако, в процессе оседания казахов в 20-30-е

гг. нашего столетия и ликвидация кочевого образа жизни родоплеменная организация, лишается своей объективной основы – кочевого типа организации общественного производства. Тем самым казахские ковры с родоплеменной принадлежностью утрачивают свое значение.

Плодотворное влияние на развитие коврового ремесла оказали переселенцы из других регионов Казахстана, среди которых было немало настоящих знатоков своего дела. Например, Д.Сарсенова – уроженка Джамбульской области ныне проживает в Талдыкурганском районе, где ковроделие, тем более ворсовое, не известно. На новом месте жительства мастерица продолжала ткать, передавая свои навыки местным жителям. Подобный случай отмечен также в Куртинском районе Алма-Атинской области, где ныне проживают выходцы из Западного Казахстана – традиционного района ковроделия, привнесшие в новые места свое прекрасное искусство. Интересные сведения приводит респондент Досаева Шарапат (1949 г.р.) из села Енбекши Кызылординской области, которая начала заниматься ковроткачеством еще в детстве в Ленинабадском районе Таджикистана. В 1968 г. она вышла замуж и переехала к мужу в Кызылординскую область, село Енбекши. Заслужила себе имя «шебер келін» (невеста-мастерица). «Всех женщин учила ткать «кежим» алаша, для меня специально открыли цех в местном клубе, так как спроса было много на ковровые изделия, фабричные до нас не доходили, были дефицитом», – поведала Шарапат апа. Влияние казахского ковроткачества подтверждается распространением среди населения Средней Азии и Казахстана общих предметов. Не исключено, что в этих местах распространяются художественные промыслы, ранее не известные местным жителям. На специфику орнаментации казахского ковра оказали влияние такие факторы, как миграция населения, межплеменные и межродовые браки, дипломатические отношения и др.

Этнографическое картографирование, проводившееся с учетом локальных особенностей, выделило пять территориальных комплексов: бассейн Сырдарьи, районы Прикаспия, Центральный Казахстан, Костанайская и Северо-Казахстанская области. Причем ворсовое ткачество охватывает юг Казахстана (Кызылординская, Чимкентская области, западная часть Джамбульской области с постепенным убыванием на восток), запад (Мангышлакская, Гурьевская область), южные территории Актюбинской и Карагандинской областей. В ареал безворсового ковроткачества входят Актюбинская, Северо-Казахстанская, Костанайская и Карагандинская области. Такое рассредоточение ткачества объясняется, несомненно, вековыми ремесленными традициями. Ворсовое ткачество распространено в областях, близких к районам Средней Азии и в первую очередь – к Туркмении, которая считается родиной классического ворсового ткачества.

Туркмены и некоторые группы узбеков, казахов, киргизов, видимо, усвоили навыки ворсового ковроткачества в процессе общения и слияния с

аборигенами Средней Азии – парфянскими племенами, сарматами, сланами и др., среди которых главным образом и было развито ковроделие [8, 77].

Ограниченность районов распространения ковроделия объясняется и экономическим укладом жизни казахов в прошлом. Ворсовое ковроделие, как наиболее трудоемкое, существовало только в районах проживания оседлого и отчасти полуседлого населения. Как показали беседы, опытная мастерица за месяц, при семичасовом рабочем дне, сможет соткать лишь небольшой ворсовый ковер размером полтора на два метра, тогда как традиционно ковры исполнялись размерами 2,5-3 метра шириной и 4-5 метров длиной. Естественно, что такая трудоемкая работа могла быть выполнена только при более-менее продолжительном рабочем времени, участии всех членов семьи, родственников и соседей. Таким образом, изготовление ковра – это коллективный творческий процесс, в результате которого достигается технический и художественный эффект – оригинальный ковер ручной работы. Такая организация работы существовала в оседлых земледельческих районах юга Казахстана, особенно в бассейне реки Сырдарья, где основой производства было земледелие, требующее мужских рук, а женский труд применялся, главным образом, в домашнем хозяйстве. Если ковры, изготовленные оседлым населением, отличались изысканностью и богатством художественного оформления, то ковры кочевников были, прежде всего, прочными. По этой причине преобладали ковры, удовлетворяющие в основном повседневные потребности семьи.

В процессе развития этносов, их традиционного уклада жизни, природных условий, ремесел произошла географическая специализация производства ковров. Например, ворсовый ковер – это наследие искусства коренного населения Средней Азии, оказавшего существенное влияние на культуру народов Азии. На территории Казахстана можно выделить регионы производства:

- 1) войлочных изделий;
- 2) предметов вышивки;
- 3) ворсовых и безворсовых изделий.

Таким образом, наличие тканых ковров в степных районах, где отсутствовало ковровое ремесло, дореволюционные авторы объясняли рыночной торговлей: предметы ткачества приобретались состоятельными семьями в обмен на скот, сырье или за деньги. В районах же с традиционным ковроткачеством также имелась своя специфика: ворсовые ковры, производство которых было более трудоемким и затратным с точки зрения сырья, могли позволить себе только богатые семьи, а основная масса трудового населения довольствовалась чаще всего безворсовыми изделиями. Продукция домашнего производства в разных регионах Казахстана потреблялась внутри натурального хозяйства, в их изготовлении применялся в основном женский труд.

Список использованной литературы

1. Масанов Э.А. Из истории ремесла казахов (Вторая половина XIX – начале XX вв.) // Советская этнография. 1958. №5. С. 30-49.
2. Казахи / ред. Г.Е. Тайжанов. Алматы: Казахстан, 1995. 352 с.
3. Москалев Г.Е. Хозяйственный облик дореволюционного Уральска // Научные записки (Уральск). 1956. №7. 47 с.
4. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата: Казахстан, 1979. 120 с.
5. Ларина Е.И. Ворсовый ковер как этнографический источник: на материале народов Российской империи конца XIX – начала XX вв.: Дисс. ...канд. истор. наук. Москва, 2000. 289 с.
6. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. Алма-Ата: Онер, 1982. 144 с.
7. Боголюбов А.А. Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А.А. Боголюбовым // Экспедиция заготовления госбумаг. 1908. Вып. 1-2. 66 с.
8. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Фрунзе: Кыргызстан, 1990. 480 с.

ОРНАМЕНТИКА ПЯТОГО КУРГАНА ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Кулахметова Айдана - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ
Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Наханова Б. У.

Как известно, орнамент является одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства. Его история насчитывает ни одно тысячелетие. В переводе с латинского языка «ornamentum» означает украшение. Однако в период своего становления, орнамент имел более глубокое значение. Учёные и искусствоведы стараются расшифровать древние изображения, вникнуть в тайный смысл знаков и символов. До сих пор считается, что ключ к пониманию многих из них давно утерян, и, тем не менее, интерес к древнему искусству не ослабевает: многие орнаментальные мотивы передаются из поколения в поколение, сохраняясь почти в неизменном виде на протяжении веков. [1]

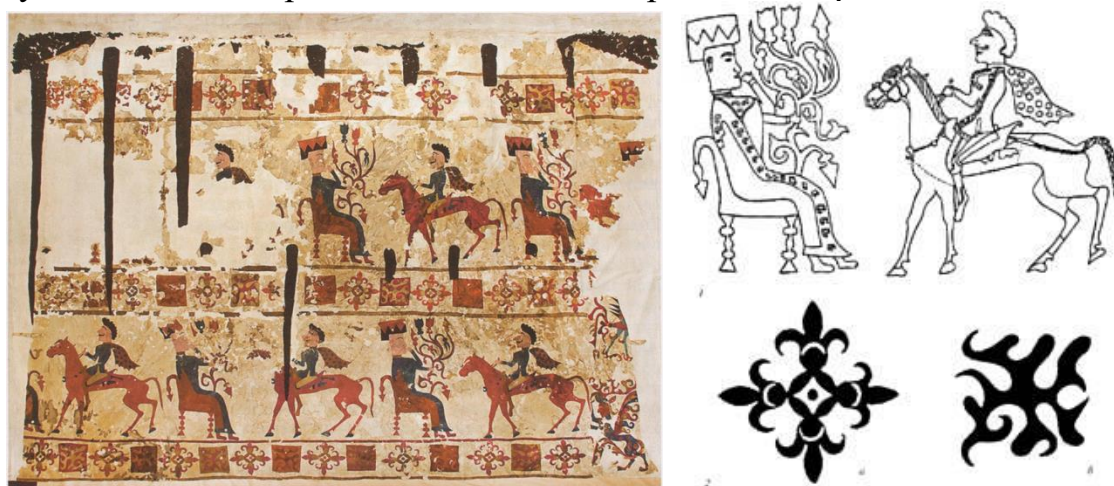
Для более глубокого изучения орнаментики и её смысловой нагрузки были изучены сокровища пятого кургана Пазырыкской культуры. Пятый Пазырыкский курган, открытый археологами в 1949 году, считается одним из самых уникальных исторических памятников. Курганы Пазырыкской культуры были ограблены в древности, но их особенность заключается в том,

что во льду сохранились тысячи предметов из дерева, рога, кожи, меха, войлока, ткани.

В пятом Пазырыкском кургане в закладке северной части могилы вместе с конями находились два ковра — один войлочный с цветными аппликациями, а другой ворсовый шерстяной, получивший мировую известность как древнейший образец этого рода изделий. [2]

На большом белом войлочном ковре чередуются фризы из орнаментальных фигур и несколько раз повторяющейся композиции, представляющей всадника в развевающемся плаще перед богиней, сидящей на троне с пышным растением в руке. Эта сцена напоминает изображения, распространённые в искусстве Северного Причерноморья в IV-III вв. (Рис.1)

Советский археолог А.Д. Грач, рассматривая антропоморфные изображения Пазырыкского ковра, назвал женщину, представленную на нём, Великой богиней, матерью всего сущего. По мнению А.И. Мартынова, на ковре изображена женщина-богиня плодородия. Археолог так же отметил, что «...это уникальное изображение алтайского варианта Митры».



3.

Рис.1. 1. Сцена, изображающая женщину-богиню и предстоящего перед ней воина-всадника. 2. Детали орнаментального бордюра: а — композиция из 4-х бутонов лотоса; б — композиция в виде стилизованного рога оленя.

3. Войлочный ковёр 5-го Пазырыкского кургана.

Таким образом, на ковре представлена женщина-богиня, держащая в руке цветущее мировое дерево. Эта женщина - Великое солнечное божество, от которого всё произрастало, оплодотворялось, рождалось. К богине приближается воин-вождь за получением благословения на трон. Вождь обращается к богине с предложением вступить с ним в брак. Богиня символическим жестом левой руки даёт положительный ответ на призыв жениха.

С культом солнечного божества связаны солярные символы, которые включены в три орнаментальных бордюра. В каждом бордюре, в технике аппликации из цветного войлока, помещалось примерно по восемь фигур, скомпонованной из четырёх бутонов лотоса — символа Мирового дерева. [3]

В орнаментальном бордюре бутоны лотоса чередуются с квадратами, на которых изображены ветвистые стилизованные рога оленя, также являющиеся символом «древа жизни». Не последнюю роль в оформлении ковра играет цвет. Преобладают красные и синие тона. Красный цвет символизирует символ жизни и солнца, в то время как синий цвет это символ неба. Таким образом, культ солнца, древа жизни, солярная символика и цвет образуют глубокую смысловую нагрузку.



Рис.2 Войлочный ковёр 5-го Пазырыкского кургана.

Второй войлочный ковёр пятого Пазырыкского кургана так же представляет собой интерес, в большей степени благодаря изображению фантастического существа с головой человека и телом животного. Человеческая голова с толстым носом и закрученными вверх усами, как и у всадника перед богиней, осложнена возвышающимися над ней острым звериным ухом и оленьими рогами. Содержание композиции в целом представляло борьбу фантастического человеко-зверя с птицей (Рис.2).

Образ человеко-зверя издавна существовал в переднеазиатском искусстве. Этот персонаж сближается с распространённым на Востоке и в Греции сфинксом. В иранском искусстве образ человеко-зверя кроме унаследованного от Ассирио-Вавилонии охранителя входов крылатого человеко-быка встречается на некоторых печатях, воспроизводящих ассирийские образцы. Он мог иметь то же значение, что и на Востоке, - гения-охранителя, борющегося со злом, оплодотворяющего природу в виде священного дерева. [2]

Второе значение фантастического существа относит его к отрицательным персонажам мифологии саков, поскольку он борется с птицей-

фениксом, олицетворяющей счастье, спокойствие и имеющей свойство отвращать злых духов.

Снизу к фрагменту ковра пришит бордюр, выполненный в технике мозаики или инкрустации. Позднее подобный рогообразный мотив встречается в искусстве тюркских народов, в частности среди казахов и киргизов. [4]



Рис. 3 Ворсовый ковёр 5-го Пазырыкского кургана.

Традиция изготовления тканей и других предметов искусства с орнаментом в виде квадратов была широко распространена в Передней Азии. Примерно такого же типа орнамент и на центральной части ковра, привезённого на Алтай, по-видимому, из Средней Азии или Ирана. Это древнейший из известных ворсовых ковров и редкий образец древнего ткацкого ремесла Передней Азии. Центральное поле ковра занимает орнамент - лучистые розетки, заключённые в прямоугольную рамку. Вся геометрическая композиция обрамлена пятью бордюрами с изображениями людей и животных. Среди них орлиные грифоны, пятнистые лани, фигуры верховых всадников.

Пазырыкский ворсовый ковёр является не только предметом культурного наследия прошлых поколений, он также вызывает интерес в научных кругах, занимающихся стилистическим и семантическим анализом древнего искусства. По одной из гипотез данный ковер являлся "игральной доской" для игры в кости. Ф. Балонов, анализируя композиционные группы ковра, обратил внимание на множество отступлений от симметрии и неправильность чередований элементов групп. Ф.Балонов считает эти "нарушения" не ошибками ткача, а заранее задуманными элементами в общей системе ковра. По его гипотезе, изображения на ковре являются закодированным сообщением со сложной семантикой. [5]

Помимо искусно сотканых ковров в пятом кургане были обнаружены *чепраки* – подстилки под конское седло. Очень красочны чепраки верховых коней. Три из них выполнены «мозаичным» шитьём (аппликацией) из разноцветного войлока. Узоры шитья разнообразны. Здесь можно встретить и розетки, и крестовидные фигуры, и орнамент в виде бегущей волны с

опрокинутым гребнем и в виде турьего рога. Мозаика из комбинаций этих фигур многоцветным узором заполняет всю поверхность чепраков [6]. (Рис.4)



Рис.4 Чепраки и ткани 5-го Пазырыкского кургана.

Орнамент чепраков отражает представления ранних кочевников о вселенной, о космосе, и связан с основной мировоззренческой системой. Отсюда – изображение большого количества символов, обозначающих солнце, таких как синий кружок (небо), с красной четырехлепестковой фигурой в центре (солнце), рога оленя (мировое дерево).

На изготовление двух других чепраков пошли импортные ткани, которые были нашиты на войлочную основу. Одна из них — богатая шёлковая китайская ткань типа *чесучи*. На ней по кремовому фону песочно-коричневыми нитками тамбурным швом вышит узор: развесистое дерево удун и сидящие на его ветвях изящные птицы-фениксы. Такие ткани очень высоко ценились не только на Алтае, но и в самом Китае, где их изготовляли лишь для очень богатых людей, в частности, для принцесс при выдаче их замуж [6].

Как мы видим на примере текстильных предметов декоративно-прикладного наследия пятого Пазырыкского кургана, через орнаменты и рисунки наши предки пытались передать сакральный смысл этих полотен. Каждый символ имеет своё определённое значение и трактовку, и к нанесению изображения относились осознанно, придавая глубокую семантику того времени.

Отрадно видеть, что на сегодняшний день всё большую популярность набирает тренд возвращения народных мотивов в прикладном искусстве, текстильной продукции, одежде и произведениях художников. Но в то же время, стоит отметить, что большинство людей в погоне за красотой орнамента забывают о её первоначальном значении.

На сегодняшний день, к сожалению, в Казахстане почти не осталось мастеров, знающих и владеющих старинными секретами изготовления национальных орнаментов. Проблема сохранения казахского народного творчества стоит очень остро. Ни для кого не секрет, что богатейшие традиции и навыки, применяемые в декоративно-прикладном и орнаментальном

искусстве, теряются и забываются. Например, сегодня в прикладном искусстве используется только около 50 узоров-орнаментов из 200, применяемых ранее.

В связи с этим, считается целесообразным продолжить политику по возрождению, сохранению и изучению культурного наследия казахского народа. Реализация этого направления возможна путём информирования общественности о таких интересных и познавательных фактах посредством мероприятий и проектов.

В заключение хочу отметить, что как художнику знание собственной культуры и истории придаёт уверенность в создании творческих работ, а именно расширяет кругозор, открывает новые возможности к воплощению своих идей. А завершённая работа является своего рода данью уважения к богатому наследию тюркского народа.

Список литературы

1. Происхождение и символика древнего орнамента. Декормастер. [URL: https://decormaster.kz/st/kazaxskij_ornament.php]
2. М.И. Артамонов. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото.// М.: «Искусство». 1973. 280 с. (Серия: Памятники древнего искусства.) [URL: <http://kronk.spb.ru/library/artamonov-mi-1973-03.htm>]
3. Л.Л. Баркова. Большой войлочный ковёр из Пятого Пазырыкского кургана. // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. Материалы всероссийской научной конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. СПб: Культ-информ-пресс. 1998. С. 137-142.
4. Глава 4. Бытовые предметы и ковры. Наука из первых рук: 20.08.2015 [URL: <https://scfh.ru/chapters/bytovye-predmety-i-kovry/>]
5. Ф.Балонов "Ворсовый пазырыкский ковёр: семантика композиции и место в ритуале(опыт предварительной интерпретации)." // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: 1991. С. 88-121. [URL: <http://kronk.spb.ru/library/balnov-fr-1991.htm>]
6. Пять Пазырыкских курганов часть 1 // Yvision, 08.05.2014 [URL: <https://yvision.kz/post/412619>]

ВОЗРОЖДЕНИЕ МОЗАИЧНОЙ ТЕХНОЛОГИИ ВОЙЛОЧНЫХ ИЗДЕЛИЙ ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Кулахметова Айдана - студентка 3 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ

Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Самарканова Ф.С.

***Аннотация:** Статья посвящена изучению мозаичной технологии войлочных изделий на примере сокровищ пятого кургана Пазырыкской культуры. Изучение данной темы представляет интерес в связи с его появлением и развитием именно в казахском декоративно-прикладном искусстве, корнями уходящим в период ранних кочевников, найденных в курганах Горного Алтая.*

Ключевые слова: войлочные изделия, Пазырыкская культура, декоративно-прикладное искусство, мозаичная технология, инкрустация.

Урочище Пазырык насыщено разнообразными археологическими памятниками. Всего в пределах долины имеется около 40 древних сооружений. Это курганы с каменной наброской, плоские овальные выкладки, оградки. Среди всех объектов выделяются пять больших каменных курганов, принесших урочищу мировую известность.

В 1929 г. академиком С.И.Руденко был раскопан первый Пазырык курган, в 1947-1949 гг. М.П.Грязновым и С.И.Руденко была исследована цепочка из пяти больших курганов, которые нумеруются по порядку вскрытия. По названию урочища Пазырык была названа археологическая культура Алтая скифского времени.

Пятый Пазырыкский курган, открытый археологами в 1949 году, считается одним из самых уникальных. Курганы Пазырыкской культуры были ограблены в древности, но их особенность заключается в том, что во льду сохранились тысячи предметов из дерева, рога, кожи, меха, войлока, ткани. Среди находок: украшенная, расшитая одежда, оружие, посуда, украшения, конские погребальные уборы с рогами оленей, козлов, баранов и с изображениями фантастических животных, музыкальные инструменты, ковры и попоны с зоо- и антропоморфными изображениями, колесница. Изображения на ряде предметов и татуировках на коже погребённых выполнены в скифо-сибирском зверином стиле. [1] (рис. 1)

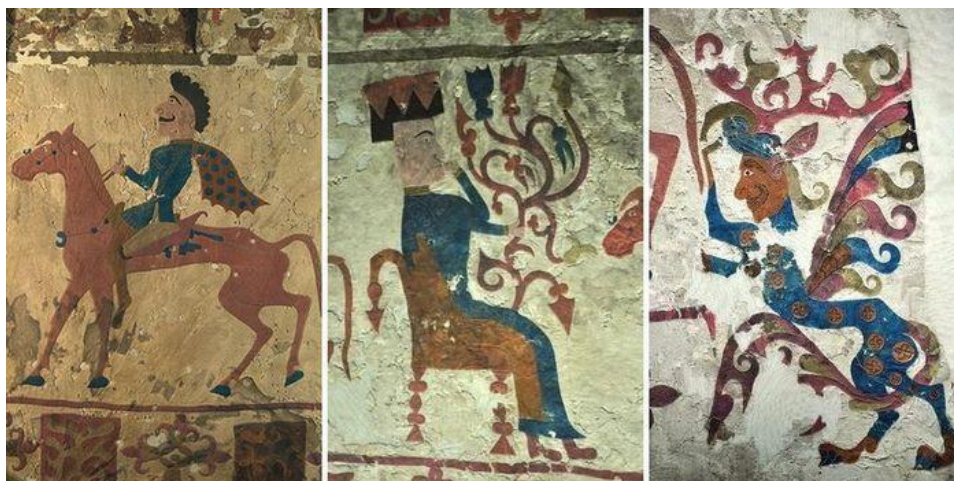


Рисунок 1. Фрагменты войлочного ковра Пятого кургана

Одной из таких находок является войлочный ковер, выполненный в мозаичной технике. Основа ковра выполнена из белого войлока, который со временем приобрёл серовато-бежевый тон. Войлок средней (катки) плотности, толщиной 3 мм. На тонкий, но очень прочный войлок белого цвета нашита аппликация цветного войлока, окрашенного растительными красителями, стежков не видно. На каждом фризе представлена одна и та же сцена: всадник, двигаясь справа-налево, приближается к трону, на котором восседает женщина-богиня с цветущей ветвью в руке. [2]

Фигуры и декоративные элементы повторяются, однако, сделано это не по трафарету, а вырезано уверенной рукой мастера. Изображение пришито к основе из белого войлока кручеными сухожильными нитями простым обметочным швом. Фантастическая птица представлена с головой, увенчанной парой стилизованных рогов, имеющей большой изогнутый клюв. Голова посажена на длинную стройную шею, которая переходит в продолговатое тело, покрытое оперением, оформленным в виде «сетки» или чешуи рыбы. Этот узор проработан тамбурным швом. [3, с.232]

Помимо этого в погребальной камере кургана были найдены две мумии. Захоронены были мужчина и женщина, приблизительный возраст усопших не превышает сорока лет. Тела знатных членов племени сохранились очень хорошо не только благодаря вечной мерзлоте, но и тщательной обработке после смерти. Предположительно мужчина был при жизни знатным воином и его кожа практически полностью покрыта татуировками. Женщина предположительно была его женой или наложницей. Об этом говорит богатое убранство саркофага и остатки одежды, сшитой их хлопковой ткани и меха. [4]

Могильник, открытый последним, известен не только двумя отлично сохранившимися мумиями людей, но и другими уникальными находками, раскрывающими культуру кочевых племен скифского периода. За стенами сруба археологи смогли обнаружить захоронения нескольких лошадей. По некоторым данным, их изначально насчитывалось четырнадцать.

Удивительно, что помимо хорошо сохранившейся сбруи, ученые нашли целыми упряжь, кожаные маски, волокуши и колесницу. Некоторые туши лошадей классифицировались как монгольская порода, отличающаяся низким ростом.

Древние алтайцы изготавливали гладкие однотонные войлоки и полихромные орнаментированные. В декоративном оформлении войлоков важнейшую роль играла аппликация. Аппликационные узоры вырезали из цветного войлока, кожи.

Другой способ украшения войлоков, существовавший у древнеалтайцев, — это мозаичная техника, или, как ее иначе называют, инкрустация. Эта техника более сложна в исполнении, чем аппликация. В вырезанный узор, особенно если это спиралевидные или криволинейные фигуры, вшивали узкие пластиночки цветного войлока двух или трех тонов. Линии швов, состоящие из мелких поперечных стежков, расположены перпендикулярно к краям орнамента и параллельно друг другу и воспринимаются как декоративное шитье. Следует отметить, что изделия, выполненные в мозаичной технике, не найдены в первых двух Пазырыкских курганах. Больше всего войлочных изделий, сделанных в мозаичной технике, обнаружено во втором Башадарском кургане и кургане 1 могильника Ак-Алаха-1. Позднее этой техникой в полной мере овладели киргизы, казахи, кумыки, чеченцы, ингуши, аварцы.[3]

Еще одним способом украшения войлоков было простегивание. Правда, эта техника, вероятно, была не очень распространена у пазырыкцев, т. к. только во втором Башадарском кургане была найдена пара войлочных фрагментов, выполненных в этой технике. Простежка сделана шерстяной нитью, «точечными» стежками. С техникой простегивания войлоков хорошо были знакомы сюнну, судя по находкам в курганах Ноин-Улы. Этой техникой владели и киргизы, монголы, тувинцы. [3]

Пазырыкские войлочные изделия изготавливались в основном из шерсти баранов. Перед использованием, ее подвергали специальной обработке: мыли, сушили, перебирали руками, чесали, взбивали и окрашивали красками растительного происхождения. Из подготовленной таким образом шерсти валяли войлок. Судя по этнографическим параллелям, этим занимались почти всегда женщины.

Для воссоздания Пазырыкской техники был использован стилизованный рисунок тюльпана.

Для придания большей декоративной выразительности рисунка, мастера Пазырыкской культуры в качестве окантовки использовали шнур из крученой шерстяной нити, прихваченный сверху мелкими стежками сухожильной нитью (рис.2).



Рисунок 2. Фрагмент войлочного ковра с изображением феникса. Пятый Пазырыкский курган. Эрмитаж, № 1687-95

Данная технология сложна в исполнении и требует больше времени, нежели современные аппликации из войлока. Возможно, именно из-за своей сложности, мозаичная техника ныне используется очень редко и поэтому забывается.

В настоящее время, время стандартизации и унификации, сложные, требующие многих затрат и усилий процессы, заменяются на более простые и автоматизированные. В связи с этим, вместо мозаичной техники широко и повсеместно применяется аппликативная. Однако, именно сейчас, в век штампованных, однотипных изделий, особую ценность представляют штучные, уникальные изделия. Поэтому, взоры и внимание художников и творцов обращено к истокам, традиционному народному творчеству. Именно в нем черпают свое вдохновение современные мастера. Для специалистов, работающих в сфере декоративно-прикладного искусства (а конкретно, в работе с войлоком) большой интерес представляет мозаичная техника.

Для полного погружения в тонкости данной технологии, необходимо изучить историю того времени, когда она возникла. В данной работе передано стремление возродить интерес к забытым ценностям и ремеслам, пополняя богатство декоративно-прикладного искусства Казахстана.

Список использованной литературы:

1. Большая Российская Энциклопедия:
https://w.histrf.ru/articles/article/show/pazyrykskaia_kultura
2. Л.Л. Баркова, Большой войлочный ковёр из Пятого Пазырыкского кургана // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. Материалы всероссийской научной конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. СПб: Культ-информ-пресс. 1998. С. 137-142.
3. Н.В. Полосьмак, Л.Л. Баркова Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.) // Новосибирск: «Инфолио». 2005. - 232 с.
4. Пазырыкские курганы Алтая: <http://fb.ru/article/347537/pazyiryikskie-kurgany-i-altaya>

КІЛЕМ ТОҚУ ӨНЕРІ

Хакимова Анель -ҚазҰӨУ «Сәндік өнер» мамандығы «Көркем тоқымы» мамандануының 4 студенті

Ғылыми жетекшісі: философия ғылымының кандидаты, «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доцент Дадырова А.А.

Өнер — көркем образдар жүйесі арқылы адамның дүниетанымын, ішкі сезімін, жан дүниесіндегі құбылыстарды бейнелейтін қоғамдық сана мен адам танымының формасы

Қазіргі заманда қазақ халқының, үкіметіміздің алдына қойған негізгі проблемаларының бірі ұлттық дәстүрімізді, тілімізді, өнерімізді дамыту болып табылады.

Елбасымыз Н.Ә.Назарбаевтың «Рухани жаңғыру» бағдарламасында және «Тәлім-тәрбие» тұжырымдамасында “Ұлттық мәдениет пен өнер негізінде жан-жақты эстетикалық тәрбие беру, сұлулыққа, тазалыққа үйрету адамзат қоғамда бұрын соңды жасалған мәдени мұраны жүйелі меңгеруге жалпы әсемдік рухани құнды игіліктерді бағалай білуге тәрбиелеу жақтары қарастырылған”[1]қазіргі ұрпаққа осы тұжырымдаманың әр-бір сөзін ұлттық қол өнеріміз ғана тікелей жеткізе алады деген ойдамын!

Халқымыз ежелгі замандардан бері еңбек етумен қатар, уақыт ағымымен бірге өнерінде ұдайы дамытып отырды. Солардың бірі халқымыздың қолөнері. Қолөнер тарихи-экономикалық, саяси-әлеуметтік жағдайларға байланысты әр заманда әртүрлі сатыда дамып, түрленіп отырды.

Халқымыздың қасиетті қолөнері атадан балаға ауыса отырып, өте жақсы дамыған күрделі өнер. Халық шеберлерінің қолынан шыққан бірегей бұйымдарды өте үлкен талғаммен жасалған өнер туындылары деп бағалаған жөн, өйткені көптеген халықаралық көрмелер мен байқауларға, өнер фестивальдары мен форумдарына қолөнер туындыларын қойып, байқағанымыз біздің қолөнеріміз әлем халықтарының қолөнерімен терезесі тең, тіпті кейбір тұстарда шоқтығы биік тұр.

Қазақ халқының қолөнері деп халық тұрмысында жиі қолданылатын өру, тігу, тоқу, мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу сияқты Шығармашылық өнер жиынтығын айтады.

Қолөнер ерлерге және әйелдерге тән болып екіге бөлінген. Мысалы, балшықтан, тастан, сүйек пен мүйізден, темір мен ағаштан бұйымдар жасау ерлерге тән болған. Кесте тігу, өрмек тоқу, ши орау, сырмақ тігу, киіз басу, шілтер тоқу, тері киім тігу т.с.с. жұмыстарды әйелдер игерген. Ал, тері илеу, ыстау, жүн сабау, киіз басу, ши тарту т.б. жұмыстарды бірлесіп атқарған. [2,856.]

Осы аталып өткен өнерлердің ішінен мен, кілем тоқу өнеріне тоқталғым келіп тұр. Тоқымашылық Қазақстанның оңтүстік аймақтарында кең таралған. Тоқу ою-өрнек құру заттық әлемді мәдениеттеу деп танылған сондықтан оларды метафаралық айналым ретінде пайдаланады.

Қорыта келгенде «үй жасауы — кілем» дейді. Кілем жайсаң төсеніш, ілсең сән. Осындай ел аузына ілінген, асыл қасиетін әлі де сақтап келе жатқан бағалы зат.

Кілемді аспалы өрнекте тоқиды. Ол үшін қойдың бияз жүні мен түйенің жабағы жүнінен жіп мықты болу үшін күзде қырқылған тірі жүн қосып қолданылады. Қазақтар түйе жүнінен еденге төсейтін алаша менен байпақ тоқымайды киелі саналатын деп түсінген. Кілем тоқитын шеберлер сәнді баулар мен басқұрлармен қатар еңсіз өрмекпен алашаға арналған ені 30-40 см жолақтарда тоқылды. Осындай дайындамалардың бірнешеуі біріктіріліп, ұзын бойымен тігіледі нәтижесінде еденге төсейтін терме алаша дайын болады. Әдетте түрлі композициялық шешімді төсенештер дайындалады. Олардан шебердің ұсақ өрнектерді түрлендіруге деген ықыластары байқалады. Оюлары мен түстері әркелкі жолақтардан бай комбинация құралады. Алашаның бір тұсы негізі мен өрнегінің тепе-теңдігімен көзге түссе, келесі-фонның басымдығымен ерекшеленеді. Олар жолақтармен оқшауланады, біресе алақұла узік-узік сызық, біресе бірыңғай түсті ұзын, енді алаша тәріздес болып келеді. Ою-өрнектерінің осылай алма кезек түрленіп тұруы композицияға ырғақ туғызып тұрғандай болады. [3,142б.]



Кілем тоқу өнері сияқты гобелен тоқу өнері ерте кезден көшпенділер тұрмысымен қатар дамыды. Әсемдік деңгейде көп тараған қолөнер шеберлерінің туындыларының бір бөлігін кілемдер құрайды. Қолданбалы өнердің ішінде тек гобеленде ғана сан-саналы тәсілдер қолдану керек. Бірнеше жылдың ішінде оның толыққанды тамыр жаюына салт-дәстүріміздің

сақталғаны септігін тигізсе керек. Біздегі тоқыма өнері, кестелеп өрнек салу, киіз басу мен кілем тоқу – осының бәрі түптің түбінде жана қолданбалы өнердің қалыптасуына негіз болды. «Гобелен» деген кілем немесе суретті кілем деген мағнаны береді. Суреттермен безендіру қазіргі біздің қолданып жүрген гобелен деген сөз XIII ғасырда қолданылған.

Қазақ гобелені әрқашанда дәстүрмен сабақтас қызмет етуге тиіс. Гобелен – кілем сәндік бұйым. Гобелен негізі көркем шығармашылық туынды болып табылады. Гобелен кілемінде белгілі тақырып бойынша қайталанбас суреттер көрініс береді. Оның жай кілемдерден айырмашылығы суреттері мен түстерінде әсем тоқу ерекшелігі бар. Ол ұзақ ізденісті, қол еңбегін қажет етеді. Қазақ халқының қолөнерінің аса қымбат, қайталанбаған сұлулығын, ғажайып көркем тоқымашылық өнерден көреміз.

Қазақтың гобелені – тың, қызықты һәм болашағы бар көркемдік құбылыс. Бірнеше онжылдықтың ішінде оның толыққанды тамыр жаюына салт – дәстүріміздің сақталғаны септігін тигізсе керек. Қазақстанда қалыптасқан салт бойынша тоқыма бұйымдар атам заманнан қолданылып келген, үй ішіне оңашалық пен жылылықты дарытқан.

Гобелен өзінің бейнесі, суретімен құрылымы интерьер масштабна сәйкес болған жағдайда және оны тереңдетіп, дамыта түседі де, бірақ өзінің жазықтығы кескінін сақтап қалады. Кеңістіктің осындай әсерін мазмұнды композиция деуге болады. Гобелен композициясын өз заманының кескіндемесіне лайық айшықты коларистикасымен, дүниетанымдық болмысын ерекшеленіп отырады. Осындай тепе-теңдікте архитектуралық кеңістікпен гобелен арасында жылдар бойы байланыс ұлғая түседі. [4,142 б.]

Гобелен өте көп уақытты талап ететін өнер туындысы. Алдымен қағазға болашақ гобеленнің эскизін салып содан болашақ гобеленге қажеттей етіп үлкен өлшемде картон бетіне түсіріп аламыз.



Кейін сол өлшеммен станокқа жіп керіледі. Станокқа жіп керу үшін картонның өлшемімен ұзын ағаш дайындап, ағаш пен станоктың ортасын сәйкестендіріп аламыз. Содан кейін арқау жіпті екі қабаттап, бірінші жіңішке ғашымызды алдыңғы жағынан орап, станоктың артына жібереміз. Арқау жіпті бонатпай тарта отырып, артынан алып рейканы бір орап, станоктың алдын алып келеміз. Осылайша қайталап отырып, картонның көлемінен жан жағынан екі сантиметрдей артық етіп жіпті керіп шығамыз.

Жіпті керген кезде жіптің бомап қалмауын қадағалауымыз керек. Жіпті керген соң тақ және жұп жіптерді біріктіріп байлап түйіндеп шығамыз. Содан кейін жұмысты эскизбен бастамай тұрып осы арқау жіппен үш сантиметрдей тоқып аламыз.



Жіп керіп, түрлі түсті жіптерді дайындап болғансоң ремизды дайындаймыз. Ремиз 7-10 қатар тұрған тақ жіптерді біріктіріп байлайтын жіп. Ремизды тартып отырып тоқылып отырылады, бұл әдіс гобеленшіге уақытын үнемдеуге көп септігін тигізеді. Бұл жерде әр шебердің өзінің қыр сырлары болады. Тоқылу барысында бір жіппен екінші жіпті қайтарып отыру жолдары бар, соны өте мұқият қадағалап отыру қажет. Картонда нобайға байланысты әр түрлі түстер таңдаймыз сол түстерді өзіңе байланысты етіп жіп таңдаймыз мысалы қызыл түс болса қызыл түсті алып және осыған байланысты басқада жақын түстерді қосып бір түс шығарамыз, бұған яғни жеті сегіз жіпке дейін қосылады. Бұрынғы заманда жіптерді бояу үшін табиғи ағаштардың тамырлары, әр түрлі өсімдіктер қолданылса, қазір арнайы түрлі түсті бояулармен боялады. Гобеленді тоқып біткен соң, арнайы екі жақ шетінен түзу етіп кесеміз. Содан соң артық жіптерді кесіп тастаймыз. Кейін гобелен түзу болу үшін, дайын бұйымды үтіктейміз. Содан соң гобеленді арнайы багетке немесе арнайы ағашқа кереміз. Сонда ғана гобеленіміз толықтай аяқталады.

Өнердің өрісін кеңейте түсудің бір жолы – жоғары, орта, арнаулы оқу орындарында сала бойынша кәсіби маман даярлау. Ал білім алып, тәжірбие жинаған тоқымашылар өз білгендерін кейінгі ұрпаққа үйретіп, аманаттайды.

Өнердегі сабақтастық дегеніміз міне осы. Сол себепті де кілем тоқу яғни гобелен тоқу техникасымен тереңінен бөлістім.

«Батыр адам қорқақты сүймес, шебер адам шорқақты сүймес». Ендеше шын шебері, майталман маманы бар тоқыма өнерінің ғасырдан-ғасырға, ұрпақтан-ұрпаққа түпкі мәнін жоймай жалғаса, жандандана түсетіні даусыз.

Қорыта келгенде қазақ даласында ұзақ та, күрделі дамудың нәтижесінде қоғамдық еңбектің түрлі салалары пайда болды.

Халықтың сана сезімі өскен сайын, халықтың қолөнері туындады. Халқымыз тұрмысын жақсартуды, киім-кешекті, үй жиһаздарын тиімді де сәнді, ұнасымды пайдалануды армандады. Соның нәтижесінде біздің бабаларымыз бен аналарымыз кейінгі ұрпақтар үшін көптеген өнер мұраларын қалтырды.

Халық шеберлері байлыққа байлық қосып, молшылық жасаумен қатар, сол баршылықты байыпты етуге, тұрмысын сәндендіре түсуге үлкен үлес қосты.

Қолөнердің әсем туындылары еңбек адамдарына рухани азық, эстетикалық талғамын қанағаттандыратын, сұлу да әдемі, тиімді де ұласымды ұлттық киімдермен жасау-жабдықтарын жасады.

Өскелең ұрпаққа халық қолөнері шеберлерінің туындылары мен таныстыра отырып, өрнектер салынған гобелендермен алашалар ауыл мен қала үйлерінің қабырғасынан орын алып, әсемдігімен көз тартуда.

Қазақтың кілем тоқу өнері күні бүгінге дейін өзінің маңызын жоймаған ұлттық құндылықтарымыздың бірі болып саналады.

Сол себептен ғылыми жұмысымен қазіргі жас ұрпаққа ұлттық қол өнеріміздің ішінде салт-дәстүріміз, рухани құндылығымыз сақталғандығын және де оны ұмытпай, қадірлеу қажеттілігін түсіндіру мақсатында іздендім.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Н.Ә. Назарбаев “Қазақстан -2030” бағдарламасы.
2. Қасиманов С.Қазақ халқының қолөнері. – Алматы-Өнер, 1995.
3. Ш.Ж.Токтабаева «Шедевры великой степи»
4. Қ. Б. Қасенова «Қолдан кілем тоқу технологиясының оқу әдістемелік құралы». Қызылорда: Қорқыт Ата атындағы ҚМУ, 2002.

ВОЙЛОЧНЫЕ ФАКТУРЫ ИЛИ ИЛЛЮЗИЯ ИЗ ШЕРСТИ

Бисенбаева Алина – студентка 4 курса специализации «Художественное ткачество» специальности «Декоративное искусство» КазНУИ

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Дадырова А.А.

Декоративно-прикладное искусство – это широкий раздел изобразительного искусства, который охватывает различные отрасли творческой деятельности, направленной на создание художественных изделий

с утилитарными и художественными функциями. В отличие от произведений изящного искусства, предназначенных для эстетического наслаждения и относящихся к чистому искусству, многочисленные проявления декоративно-прикладного творчества могут иметь практическое хоть и не всегда употребление в повседневной жизни. Произведения декоративно-прикладного искусства включают в себя несколько характеристик: эстетические качества; художественный эффект; оформление быта и интерьера еще с древних времен. Такими произведениями являются - плательные и декоративные ткани, художественные изделия из стекла, фарфора, металла, дерева, ниток и другие. Так же не менее важным являются и изделия, из шерсти из которого получило название войлока валяние. Именно об использовании войлока в жизни человека мне хотелось бы поведать на страницах научной работы.

В наше время прикладное искусство играет не мало важную роль в жизни человека. В статье описывается попытка создания и исследования новых техник через использование старых технологий, а именно традиционной технологии войлока валяния. Необходимо отметить, что для меня вдохновением послужили произведения современного изобразительного искусства, благодаря современным художникам у нас есть великолепная возможность увидеть мир, с другой стороны, позитивный, яркий, наполненный светом и красками. В свою очередь, наблюдая за работами настоящего времени, меня несколько поражает и вдохновляет, как искусно человек может создать и найти что-то новое в повседневном.

Актуальность научной работы в том, что что сам материал, исследуемый на основе темы дипломного проекта, а точнее шерсть имеет в настоящее время достаточно широкое применение. Как известно, войлок в оформлении внутренней отделки помещений был в ходу с давних времен. Благодаря новейшим тенденциям, экологически чистый материал начал снова широко применяться в дизайне интерьера. Я полагаю, если учесть экологические свойства шерсти, то он может присутствовать не только при формировании модерна, но и при любом виде интерьера.

Натуральная шерсть и войлок применяются для изготовления обуви, одежды, обивки мебели, в том числе, столов для бильярда. Войлочные ткани, изготовленные из натуральной шерсти, использовались для традиционного оформления интерьера домов Востока. Из войлока также производили одеяла, домашнюю утварь, одежду и обувь. В настоящее время войлок один из старейших материалов для украшения интерьера вновь набирает свой рейтинг и популярность.

Декорирование войлоком является направлением дизайна, которое предполагает наличие не только высококачественного материала и умения с ним обращаться, но и творческого подхода к креативному оформлению комнат. Незамысловатые войлочные ткани могут быть использованы для преобразования голых стен и создания идей невероятного дизайна в современном стиле.

Элементы декора и декоративные панели стен из экологически чистого войлока стали модными атрибутами украшения домов и квартир современных жителей мегаполисов.

Резюмируя, необходимо отметить, что войлок — это волокнистый материал, имеющий высокие показатели на разрыв, изгиб. Он хорошо переносит высокие температуры и не растягивается. Из войлока изготавливают шапки, сумки, утеплители. Из истории возникновения войлока повествуем, что это один из немногих материалов, которые использовались в древности. Упоминание о его применении приходится во времена Всемирного потопа. Легенды гласят, что первую ткань сделали овцы. Ной собрал животных в одном месте на длительное время. Пока стадо терлось и топталось в тесном ковчеге, шерсть падала на пол и постепенно уплотнялась. В результате физического прессования получился войлок. Это один из самых первых методов получения натурального материала. Правда сам принцип подобного процесса очень длительный. В последнее время технология производства войлока мало в чем изменилась. Войлок — это нетканый материал, получаемый за счёт валяния шерстяного пуха. Здесь и далее перед до мной, стоял вопрос - почему происходит уплотнение материала? Ответ в том, что войлок получают из натуральной шерсти за счёт длительного уплотнения пуха. Процесс значительно ускоряется, если прессовать материал во влажном состоянии. Высокая плотность и устойчивость к разрыву получается благодаря особой структуре волокон шерсти. Чешуйки войлока крепко держатся своими краями друг за друга. Весь процесс производства ткани заключается в стремлении как можно более плотно произвести зацеп чешуек. Валяние — наиболее удачный способ перемешивания частиц пуха. Влажный материал повышает скольжение и волокна без особого сопротивления входят в замок, который не развести без повреждения ткани. Чешуйчатое строение имеет только войлок. Пух в процессе валяния подвергается воздействию горячего или холодного пара.

Войлок производится из шерсти только домашнего животного. У диких овец структура волокон разительно отличается и сделать качественный материал из их шерсти не получается. Войлочные ткани получили широкую область применения за счёт уникальных свойств материала. Важным его достоинством является натуральный состав. Кроме пуха овцы или другого животного в него ничего не добавляется. Отсюда высокая степень теплоизоляции. Материал пригоден для производства зимней одежды. Одновременно с высокой теплопроводностью войлок стремительно поглощает влагу и пропускает её сквозь себя

Моя статья – это продолжение исследование моей дипломной работы, и в статье мне хотелось резюмировать некоторые положения, к которым я пришла в процессе изучения войлока, поэтому моя цель – это создать современное произведение в технике художественного войлока, с сохранением свойств шерсти и традиций ремесла казахского войлока валяния.

Возьму на себя смелость в том, что своим исследованием я планирую внести небольшой вклад в развитие по изучению войлока.

В статье я бы хотела ознакомить читателей с задачами, сформулированными мною в ходе подготовки дипломной работы:

1. Изучить свойства материала, таких как шерсть и создание произведений декоративно-прикладного искусства из войлока;
2. Изучить историю войлока валяния;
3. Изучить техники современного войлока валяния (нано-фелтинг, акварельного эффекты)
4. Изучить работы и произведения декоративно-прикладного искусства, сделанных из шерсти, начиная с ранних аналогов изделий из войлока, и современных художественных произведений казахстанских и зарубежных мастеров;
5. Изучить произведения в стиле абстракции;
6. Изучить методы применения эффекта акварельной живописи в изделиях прикладного искусства;
7. Изучить новые методы с использованием ткани
8. Объединить традиционную технологию войлока валяния и новую современную подачу произведения в виде абстрактного панно;
9. Применить технику мокрого и сухого валяния;
10. Провести экспериментальную часть работы по поиску и передачи в войлоке эффектов (акварельных переходов, трещин, выпуклостей и др.)

Новизна исследования заключается в синтезировании разных техник в одной работе, в стиле абстракции, передача старого и нового, объединение в единое целое. И в попытке создания авторской техники.

Подытоживая, первые результаты исследования, необходимо отметить, что моя работа создавалась путем эксперимента в применении разными техниками войлока. Техники выполнялись отдельно друг от друга, при этом учитывались количество слоев для той или иной фактуры. Путем проб, эксперимента, любознательности, изучения созданных мною в процессе исследования, я получила необходимый результат. Одной из основных целей которой я руководствовалась это – создание такого уровня работы чтобы при ознакомлении со скромными результатами труда, люди не видели бы сам войлок.

В заключении хочется подчеркнуть, что при исследовании я не избежала неудачных экспериментальных образцов. Конечно, Гугл и другие социальные сети изобилуют контентом, по этому виду ремесла, но надо признать, что до сих пор нет единого мастер класса, который совмещал бы в себе все несколько и более техник.

Список использованной литературы:

1. https://studopedia.ru/19_261679_istoriya-dekorativno-prikladnogo-iskusstva.html
2. <https://monateka.com/article/248249/>
3. <https://interiorno.ru/voylok-v-ukrashenii-interera/>

ПРОФЕССИЯ, КАК ПРИЗВАНИЕ

Марат Анель – студентка 1 курса специализации «Художественная обработка металла и других материалов» КазНУИ

Научный руководитель - кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» Дадырова А.А.

Я, студентка 1 курса, хочу написать не научную статью, а эссе-размышление о моей специальности, которую я выбрала. Декоративно-прикладное искусство – это широкий раздел изобразительного искусства, который охватывает разные отрасли творческой деятельности. Это очень тонкий и разнообразный вид искусства.

Именно поэтому я выбрала эту профессию. Есть множество специализаций по этой сфере. Например: резьба по дереву, переплетение, металл, художественное ткачество. ...

Из всех этих видов я хочу особенно выделить художественное ткачество, так как сама учусь на этой специализации. Со школьной скамьи я занималась этим видом искусства и поэтому я решила изучить эту сферу глубже.

Этот вид искусства, прежде всего, учит спокойствию, быть сконцентрированным собранным, а также усидчивым. Мне очень хотелось бы узнать какое прикладное искусство в разных странах мира. И поэтому после окончания университета я планирую продолжить учебу и посетить такие страны как Италия и Китай.

В наши дни люди перестали ценить вещи, которые пришли к нам из поколений. Где-то люди перестали ценить ручные изделия, потому что не понимают какой это на самом деле тяжелый труд.

Люди нашей профессии создавая гобелен, ши или любое другое произведение, обладают огромным терпением, выдержкой и желанием творить и ткать.

Самое невероятное наступает по завершению своего художественного полотна, когда рассматривая результаты многочасового труда, понимаешь, сколько души, любви и энергии вложено в это.

К примеру, я создавая свои работы, передаю чувства и эмоции, биение сердца, приток мыслей, словно зарождается нечто новое, весеннее или раннее, как дуновение ветерка или легкого бриза.

Прежде чем начать создавать декоративное искусство, мастер, вдохновляясь, создает эскиз будущего произведения. Для меня вдохновением является сама природа, недавно я прочитала книгу Германа Гессе «Петер Каменцинд» и мне очень понравилось, как словами главного героя природа разговаривает с человеком, нужно только уметь слышать ее и ловить тонкие импульсы, которые она нам посылает.

Я думаю это связано с тем, что сейчас такие процессы выполняют специальные машины, облегчая труд людей, но при этом, здесь кроется и вторая сторона этого процесса, когда машина не может работать с душой, с искоркой, которая теплится в руках мастеров, профессионалов выбравших эту профессию.

Порой мне кажется, что мы теряем то, что было создано веками. И именно поэтому я хочу, чтобы люди смотрели на этот мир другими глазами. Мне импонирует фраза, что менять мир надо с себя, вот и я решила попытаться сделать мир чуточку лучше, начав с себя.

Изучив ткачество, наработать свои 10000 часов, и через декоративное искусство помочь людям увидеть насколько мир красив и многогранен, какие сочные и теплые краски освещают нашу жизнь.

На днях, наш художественный факультет организовал выставку молодых художников посвященной статье Первого Президента Н.А.Назарбаева «Семь граней Великой степи».

Произведения наших студентов живописцев, а так же художников по декоративно-прикладному искусству, выставлены в экспозиционном зале в Национальном музее.

Для меня лично – это был неопиcуемый опыт, большое волнение и в какой-то степени даже страх. Все студенты были организаторами и отвечали за все мероприятие.

Побывав на этой выставке, я получила великое вдохновение и поняла, что все зависит только от нас самих, то что, нужно упорно трудиться и никогда не сдаваться. И ни смотря на то, что в зале висела только одна моя работа, я была очень счастлива.

Когда шла подготовка к выставке в Национальном музее, я поймала себя на мысли, что веет чем-то добрым. В полотнах, которые мы размещали на стенах в зале экспозиции, в них были чувства молодой души, молодых воззрений, хотелось бы, чтобы эта замечательная традиция имела и дальше место быть.

И хотя казалось бы, я уже нашла себя по жизни, но мне кажется этого мало. Я хочу так же усердно работать и еще раз показать на что я способна. Я безмерно счастлива и очень благодарна своим родителям, которые настояли на том, что бы я поступила именно в Казахский Национальный Университет Искусств.

Наш университет дает нам молодым большие ресурсы или как принято сейчас говорить окна возможностей для реализации творческого и художественного потенциала.

И не использовать ресурсы предоставляемые нам нашим университетом искусств было бы нецелесообразно и не разумно, так как, в настоящее время, изменения в глобальном мире не заставляют себя ждать. Я полагаю, чтобы быть на переднем крае, необходимо максимально использовать те ресурсы, знания, опыт, которые мы молодежь, студенты получаем в университете.

2019 год объявлен годом молодежи в Казахстане, и это еще одна из больших возможностей проявить себя, продемонстрировать творчество которым обладаешь, но и продолжаешь его развивать, пополняя свой багаж новым опытом, новыми навыками, коммуникациями.

Я бы хотела отдельно поблагодарить наших преподавателей, которые не покладая рук из-за дня в день поддерживают нас во всех наших начинаниях. Большое спасибо вам наши дорогие учителя за то, что ведете нас студентов по нужному направлению.

Благодаря этой выставке, я осознала тот факт, что быть художником действительно очень интересно. Находиться с людьми одной натуры так легко и просто, что это не передать словами. Спасибо нашей кафедре «Сценография и Декоративно-прикладное искусство» за то, что дали нам возможность показать свои творческие работы.

Профессия которой я сейчас обучаюсь, в ней очень много плюсов. Как я уже говорила ранее все зависит от нас самих. В будущем я планирую организовать свою персональную выставку, пригласить туда всех своих близких, родных, друзей, а так же учителей, без которых у меня бы ничего не получилось.

Я очень хочу путешествовать по миру и проводить выставки во всех странах. У меня большое желание показать людям во всем мире через свои работы историю нашей страны, моей страны.

Не ошибусь, если отмечу, что только через свои творческие и художественные работы, мы можем познакомить людей других наций с историей нашего Казахстана, Великой степи, историей номадов, наших далеких предков и современников, которые самым прямым образом сопричастны к построению жизненного холста нашей культуры.

И еще, может это и смело, дерзко, но я пришла к выводу, что людям нашей профессии свойственно особое чувство искусства, посредством которого мы можем открывать каждый раз по-новому художественный мир.

Возможно, кому-то покажется, что я слишком подвержена юношескому максимализму, непосредственности, атмосфере творчества. Но...всем доброжелателям и критикующим, мне хочется сказать, *Rax vobiscum!* что означает Мир с Вами!

Это мой художественный язык, сегодня он таков, завтра, в будущем, он будет меняться, развиваться, искать выхода на новые точки соприкосновения с тем, о чем ты мечтаешь, что планируешь, и как творишь.

Когда человек молод и энергичен, его художественное мышление работает совсем иначе, будто некий мотор жизни на максимальной скорости подталкивает тебя к большим свершениям, затаив дыхание в ожидании чуда, с условием, что это чудо, человек творит сам.

Я не вижу мир сквозь розовые очки, максимализм мой переполнен в силу моего юного возраста, наверное, когда ты учишься на 1 курсе, все ощущается по-другому, но и это опыт для меня и он особо ценен.

Мы живем в удивительное время, я называю его про себя, наше время, так вот, наше время – это время обновления, духовного определения, время надежд и упований, и время ренессанса настоящего.

И то, каким будет будущее, целиком и полностью зависит от нас, молодого поколения, тех, кто переступает порог университета, чтобы освоить и получить достойную профессию, и продолжать делиться с миром, тем что имеешь сам, учить и учиться.

Выбрав эту профессию я поняла, что это и есть моё призвание, и я верю, это призвание которое изменит мою жизнь. Как известно этот год объявлен годом Молодежи, и мне хотелось бы, чтобы молодое поколение спрашивало у себя, что мы можем сделать для своей страны. ...

И не ошибусь, если отмечу, что мое хобби, ставшее моим призванием, будет маленьким кирпичиком сделать нашу страну еще лучше, тем самым кирпичиком о котором, в античности говорил Плотин.

ПРИНТ НА ОДЕЖДЕ

Темирбекова А.А – студентка 4 курса специализации «Дизайн одежды», специальности «Сценография» КазНУИ

Сегодня на ткани наносят самые разные расцветки и рисунки, а еще каких-то несколько тысяч лет назад можно было выбирать из однотонной ткани разного происхождения.

Людям быстро надоело такое однообразие, и они стали придумывать, как бы разукрасить ткань рисунками и узорами. И придумали множество вариантов!

Рисунок на ткани стали наносить еще в древние века. Собственно, с ткани и началось шествие процесса печатанья по миру. Сначала пользовались кисточкой. Из Индии, Китая и Египта искусство росписи по ткани передалось в Европу.

Окрашивание ткани для одежды возникло задолго до появления бумаги в Древнем Китае. Люди всегда пытались сделать свою одежду яркой, красочной, уникальной. Изначально использовали доступные в природе натуральные красители и первоначально одежда была однотонной. Что бы получить узор или какой-то интересный орнамент на ткань наносили воск, он не давал возможность краске попасть на ткань - при окрашивании в тех местах где был нанесен воск, ткань оставалась первоначального цвета, не окрашенная, таким образом создавались нужные узоры. Первая печать или точнее покраска тканей, произошла из Египта. Таки тогда в основном окрашивали в один цвет индиго. Цвет получался яркий темно-синий, который позволял создавать чудесные сочетания в одежде.

А Плиний Старший в своих рукописях, относящихся к I веку н. э., писал, что в Египте на белую ткань наносили не краску, а вещества, поглощающие красители или разные составы (например, уксусно-глиноземную соль,

приготовленную путем растирки в кислом соке пальмовых деревьев жирной глины с добавлением соды), свойства которых позволяли, используя один и тот же краситель, получать разные оттенки.

Применяли и такой способ: перетягивали или завязывали в узел ткань и опускали ее в краситель. Потом распускали и завязывали в других местах. Рисунок получался случайным, но очень интересным и мягким.

Более четкого рисунка стали добиваться, когда появились специальные дощечки, сначала деревянные, а позже – металлические. На них вырезался рисунок, а чтобы перевести его на ткань, нужно было сильно надавить на пластину. Такой способ получил название "набойка". Зародился этот метод, вероятно, опять же в Индии.

А в Европе первое упоминание о нем встретилось в "Трактате о живописи", написанном предположительно в конце XIV века итальянским художником Ченнино. Доски изготовляли из цельного куска дерева. Узор на них мог быть как выпуклым, так и углубленным. В последнем случае окрашивался фон, а сам узор оставался цвета ткани

Сегодня в деле окраски ткани принципиально мало что изменилось. Разве что появились современные материалы, позволяющие ускорить и упростить процесс нанесения рисунка. Стеарин и парафин избавили от необходимости использовать пчелиный воск. А появление клейкого материала, так называемого резерва, дало рождение новому, холодному, способу изготовления окрашенной ткани.

Печать на ткани можно разделить на три основных вида по методу нанесения:

Прямая печать - это когда краску наносят прямо на ткань
Вытравная печать - это когда на уже окрашенную ткань наносят специальный химический раствор и вытравляют окрашенные участки.
Резервная печать - это метод, при котором перед окрашиванием, в необходимых местах на ткань наносят специальный состав, который препятствует окрашиванию.

Первая печать на ткани относится к Древнему Китаю. В 3-м веке н.э. во время правления династии Хань появилась технология, которая позволяла делать трехцветные оттиски изображений на шелке. Чуть позднее в 4-м веке н.э. технология печати на ткани попала на ближний восток, в Египет, который тогда был под Римским влиянием. Арабы называли технологию печати "тарш" и в основном использовали для печати религиозных текстов, молитв. "Тарш" это арабское название технологии, которая в европейском мире известна как "ксилография".

С течением времени технология распространилась на весь арабский мир и попала в Европу приблизительно в 1300 году. В подавляющем большинстве в начале это были религиозные мотивы, но далее с появлением в Европе бумаги, печать становилась дешевле и доступнее. Самая древняя из сохранившихся деревянных моделей была найдена случайно, при разборе старого дома во Франции. Это когда то был дом

типографа по имени Прот и найденную доску, назвали в его честь - доской Прота. Эта деревянная форма много лет служила обыкновенной ступенькой в леснице, пока ее случайно не обнаружили. Форма была предназначена именно для печати по ткани, т.к. размер бумаги того времени был существенно меньше форма. Найден был

лишь фрагмент формы для оттиска, по всей видимости целая она изображала сцену распятия Христа. Что примечательно, над воинами, которые стоят у креста, расположена лента с надписью - это означает, что в то время уже могли с помощью печати на ткани репродуцировать тексты.

Примерно с 12-го века начала появляться технология набойки. Набойку делали при помощи специальных досок - манер. На одной поверхности такой доски или на бруске вырезали рельефный рисунок, смачивали выпуклые части в краске и затем прикладывали на ткань пристукивая сверху деревянным молотком - забивали краску в волокна ткани. Первоначально таким образом украшали светлые ткани, в дальнейшем с развитием технологии, можно было предварительно окрасить ткань не однотонно, в местами или узором и сверху в неокрашенные места или узор дополнительно набить орнамент.

В Древнем Китае эта же технология появилась раньше и выглядела иначе. Китайские мастера не вырезали узоры на поверхности бруска, а вырезали лекала и трафареты.

Они брали трафарет, клали на ткань и постукивали по вырезанным местам трафарета мешочками с красителем. Краска пробивалась сквозь мешочек и попадала на поверхность ткани - в результате после снятия трафарета, на ткани получался рисунок или надпись. Метод печати на шелковой ткани методом набойки в Китае называли жаньсе. В переводе - узор краской или оерашивание.

Сублимационная печать – это современная технология, позволяющая сделать перенос рисунка с полноценным фотографическим качеством на любую поверхность. С ее помощью можно украсить изделия из текстиля, стеклокерамики, пластика, металла, дерева и прочих материалов.

История возникновения сублимационной печати

Впервые сублимационную печать применил Ноель де Пласе в 1957 году. Работая на производстве текстильной фабрики «Lainiere de Roubaix» (Франция), он обнаружил необычную реакцию красящих веществ при разогреве до температуры 190°C. Такое воздействие на химический состав вызвало его сублимирование

Сублимация (лат. sub – под; limo – нести) переход вещества из твёрдого состояния в газообразное без пребывания в жидком состоянии. Открытие Ноеля стало революцией в полиграфической промышленности. Но в шестидесятых годах XX века оно не получило практического применения. Использование дорогостоящего оборудования могли себе позволить лишь крупные производители. Только по истечении двадцати лет в США появился первый сублимационный принтер, доступный даже небольшим фирмам.

С 1970-х годов печать на ткани стала очень востребованной в рекламе продуктов и товаров. Данную методику применяли для продвижения Mickey Mouse и Coca-Cola. Для проведения различных рекламных кампаний в 1990-х годах стала востребована услуга нанесения элементов фирменного стиля и логотипов брендов.

На сегодняшний день печать на одежде применяется повсеместно. Чрезвычайно популярна данная услуга среди молодёжи: с помощью эксклюзивного принта можно выдумать уникальный образ.

Принты на одежде дают возможность владельцам одежды окружающим людям рассказать о их предпочтениях и выделиться из толпы. Я лично занимаюсь нанесением принтов на одежду и могу сказать, что любое изделие становится оригинальным и красивыми.

Список использованной литературы:

1. notacard.com.
2. iledebeaute.ru
3. ruchampions.com

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ

Акжол Бигуль – студентка 3 курса специализации «Сценография костюма театра, кино и ТВ» специальности «Сценография» КазНУИ

Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ Сырбаева А.А.

Орна́мент — узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов; предназначается для украшения различных предметов (оружия, текстильных изделия, мебели, книг и т.д.), архитектурных сооружений, произведений пластических искусств, одежды, у первобытных народов также самого человеческого тела. Орнамент, связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесён. Орнамент либо оперирует отвлечёнными формами, либо стилизует реальные мотивы.

Точное время возникновения орнамента неизвестно. В нём запечатлено эстетическое осмысление деятельности человека, творчески преобразующей, упорядочивающей природу или религиозного содержания. В орнаменте, особенно в народном творчестве, где он имеет самое широкое распространение, запечатлелось фольклорно-поэтическое отношение к миру. Со временем мотивы орнамента теряли свой первоначальный смысл, сохраняя декоративную и архитектурную выразительность. «Большое значение в генезисе и дальнейшем развитии орнамента имели эстетические общественные потребности: ритмическая правильность обобщённых мотивов была одним из ранних способов художественного освоения мира, помогающим осмыслить упорядоченность и стройность действительности. Не только ритм, свойственный многим процессам жизнедеятельности человека и

природным явлениям, но и другие закономерности, несомненно, были отражены в орнаментальных мотивах: закон равновесия, когда одно может быть равно множеству, тройственность мира, невероятно значимое явление в мироощущении древних, присутствующая в орнаментальном знаке, имеющем центр, среднюю часть и периферию. Орнамент, в конечном счете, послужил началом символического описания мира, что отражено в исследованиях Х. Э. Керлота.» <1>

Возникновение орнамента уходит своими корнями вглубь веков, впервые его следы были запечатлены в эпоху палеолита. В культуре неолита орнамент достиг уже большого разнообразия форм и стал доминировать. Со временем орнамент теряет своё господствующее положение и познавательное значение, сохраняя, однако, за собой важную упорядочивающую и украшающую роль в системе пластического творчества. Каждая эпоха, стиль, последовательно выявившаяся национальная культура вырабатывали свою систему, поэтому орнамент является надёжным признаком принадлежности произведений к определённому времени, народу, стране. Несомненно, также, что орнаментальная история имеет свои константы, знаки, которые, не изменяясь со временем, принадлежат различным культурам, стилям и культурным эпохам. К таким знакам относится, например, колесо. Особенного развития достигает орнамент там, где преобладают условные формы отображения действительности: на Древнем Востоке, в доколумбовой Америке, в азиатских культурах древности и средних веков, в европейском средневековье. В народном творчестве, с древнейших времён, складываются устойчивые принципы и формы орнамента, во многом определяющие национальные художественные традиции.

К числу формальных особенностей орнамента относится декоративная стилизация, плоскостность, органическая связь с несущей орнамент поверхностью, которую он всегда организует, нередко выявляя при этом конструктивную логику предмета. По характеру композиции, орнамент может быть ленточным, центрическим, окаймляющим, геральдическим, заполняющим поверхность или же сочетающим некоторые из этих типов в более сложных комбинациях. Это связано с обусловленной формой декорируемого предмета.

По используемым в орнаменте мотивам его делят на: геометрический, состоящий из абстрактных форм (точки, прямые, ломаные, зигзагообразные, сетчато-пересекающиеся линии; круги, ромбы, многогранники, звёзды, кресты, спирали; более сложные специфически орнаментальные мотивы — меандр и т. п.); растительный, стилизующий листья, цветы, плоды и пр. (лотос, папирус, пальметта, акант, гранат и т. д.); зооморфный, или животный, стилизующий фигуры или части фигур реальных или фантастических животных. В качестве мотивов используются также человеческие фигуры — антропоморфный орнамент, архитектурные фрагменты, оружие, различные знаки и эмблемы (гербы). Особый род орнамента представляют стилизованные надписи на архитектурных сооружениях (например, на

среднеазиатских средневековых мечетях) или в книгах (т.н. вязь). Нередки сложные комбинации различных мотивов (геометрических и звериных форм — т.н. тератология, геометрических и растительных — арабески).

Феномен орнамента в культуре, как знаковая система в антропологической картине мира, представляет собой очень древнюю проекцию сознания в деятельность. Простые, а затем и сложные геометрические формы орнамента, начиная с первобытности, а затем и через этническую традицию исторически отражают специфическую информацию о внутреннем и внешнем мире человека. Таким образом, орнамент, мы рассматриваем как методологию культурного ритуала, знакового и символического представления – семиотику и семантику культуригенеза.

Ритм, как процесс жизнедеятельности и симметрия, как наиболее общий принцип строения материи, основаны на законах сохранения энергии, импульса, заряда, что соответствует фундаментальным основам миропорядка в природе, которая окружает человека на Земле. Освоение, воспроизводство импровизация мирового порядка по своей природе очень похожа на самого человека, и является функциональной данностью человека, поскольку в семиотике культуры «...лежит пространственный механизм симметрии-ассиметрии» <2>, а по Лотману, – «...психологическая принудительность». Социальность человеческой природы, (биологическое и социальное слиты в человеке одновременно) образуют семиосферу – «... семиотическое пространство культуры, внутри которого единственно возможны семиотические процессы» <3>. Таким образом, культурный (орнаментальный) ритм мифов и других артефактов, указывают на особенность стиля той культуры и времени. Через принцип визуального восприятия (представления) в ритме культуры (орнаменте), к отходу от времени мирского к времени сакральному, мифологическому, реализуется возможность переживания сверхчувственных смыслов через символические формы и орнаментальную обусловленность смыслов культуры – семиосферу, где и определяется роль знаков и символов в ритуале.

Орнамент предстает перед нами, прежде всего, как знак какого-то народа. С древних времен люди разных этнических групп украшали предметы быта, одежду, книги и картины определенными фигурами, рисунками и символами. Часто именно орнамент служил знаком, передающим информацию о том, что тот или иной предмет является собственностью этого племени или народа<4>.

Обращаясь к трудам К.Д.Кавелина и Г.Г.Шпета, подчеркивавшим важность использования продуктов культуры как средств психологического понимания личности, представляется возможным выделение образной формы невербальных смысловых установок. Выступая как медиатор, орнамент может актуализировать смысловые установки, обращаясь также и к специфике этнической сферы личности. Целью нашего исследования стало изучение частоты и особенностей актуализации этнопсихологической специфики невербальных смысловых установок при использовании орнаментов в

качестве материала методик. Для этой цели были выбраны респонденты из многонациональной среды. В ситуации поликультурного общества проблема этнической специфики становится более актуальной и продиктована логикой каждодневного общения, понимания и переживания своей этнической идентичности. Объектом исследования стали смысловые установки, а предметом исследования — возможность актуализации этнической специфики невербальных смысловых установок при использовании орнамента. Гипотеза исследования состояла в том, что при решении задачи в творческой деятельности с использованием невербального компонента (орнамента) испытуемый чаще выбирает и отдает предпочтение образу своей этнической группы в силу наличия соответствующей специфики смысловой установки. Для реализации цели нами поставлены следующие задачи:

- разработать исследовательские процедуры для изучения невербальных смысловых установок;
- подобрать стимульный материал для исследования (орнаменты, сказки) и провести работу с экспертами;
- провести эмпирическое исследование на выборке респондентов;
- обработать результаты, в т. ч. на основе экспертной оценки;
- выявить значимость этнопсихологических особенностей невербальных смысловых установок на основе анализа результатов исследования.

Рассматривая системности культуры, как условие существования открытой и самоорганизующейся живой структуры, мы рассматриваем системности культуры, одновременно, как ее свойство, некоторые структурные элементы и необходимые принципы (например, геометрический принцип). В ряду таких открытых живых систем, прежде всего, мы имеем ввиду – антропогенез, в целом, а также этногенез, техно генез и другие системные образования биосферы Земли. Вся семи сфера как внутри человека (когнитивная сфера), так и вокруг него является порождением самоорганизации жизни, но вместе с тем и ее формой. Факт устойчивости культурно-исторических систем и, одновременно, динамики и изменчивости, как адаптивных механизмов приспособления и обретения нового качества жизнедеятельности, позволяет нам иметь культурно-исторический контекст когда-либо существовавшего на Земле культурного многообразия. Изучение культурного многообразия, всего созданного в деятельности человека до сегодняшних дней имеет общий принцип анализа накопленного в различных системах наук.

Геометрический принцип построения орнаментальных проекций символического материала, присущ всем стилям орнаментальной культуры, но геометрический орнаментальный стили (исторически – орнамент финно-угорских народов) синтерирован с семантикой самих геометрических знаков, поскольку в традиции у балтийских и финно-угорских народов имевших очень тесные взаимосвязи в древности были известны белые системем для его реализации. Например, «лицевые урны ... украшались геометрическим узором

и символическими сенами, без какого либо орнамента»<5>. Символический ряд таких изображений индивидуализировал предмет, на котором изображался, и не существовало одинаковых «лицевых урн». Геометрический орнаментальный стили является культурно-историческим контекстом, который актуален, как с точки зрения адаптации в материале культуры, так и выдвижения закономерных гипотез<6>. Искусство пронесено человеком через все социальный историй, являя собой антропогенетическую программу саморазвития человека, потому, что оно было призвано вырабатывать такую информации, которую ни один другой способ освоения мира (миф, опыт, наука и т.д.) не может дать ни человеку, ни всему человечеству в целом. Искусство имеет духовное содержание, а также эмоциональное, и влияние на человека. Эстетика этого вида деятельности, а также его результатов побуждает к «бескорыстному любований» артефактами, которые обобществляйся, и становятся достоянием современников и потомков. Таким образом, сфера культуры и искусства, как «семи сфера» (термин Ю.М.Лотмана), возникает и существует вокруг человека артефактами, а внутри человека, как символическое (когнитивное) пространство.

Исследуя орнамент как знаково-символическую культуру (как систему) на данном этапе, рассматриваем его составляющие – простые геометрические символы, общеизвестные в культуре, искусстве и математических науках. Такими простыми символами являются геометрические фигуры: квадрат, треугольник, круг, прямоугольник, зигзаг. Исследования вышеуказанных авторов, а также наши результаты в рамках социально-психологического исследования восприятия, оценки и понимания орнамента определяют дальнейший ход эмпирического исследования – семантика выбора и социально-психологическое значение в культуре и знаково-символическом контексте каждой из простых геометрических фигур – квадрата, треугольника, круга, прямоугольника, зигзага. Выявленная семантика и последовательности выбора складывается в «свой психологический портрет» и «свой рефератную группу» и «не свой рефератную группу» («свой» – «чужой»):

1. Квадрат – древний знак Земли, имеющий большую важности в символических системах Индии и Китая. Представляющую собой еще одну разновидность эмблематического изображения четырех сторон света, сочетает с «женской» символикой числа четыре. И является символом постоянства, безопасности, равновесия, божественного участия в сотворении мира, пропорциональности, ограничения, нравственных устремлений и честных намерений. Квадрат противостоит «динамичным знакам» – кругу, спирали, кресту, треугольнику, являясь статической из геометрических форм, используемых в качестве символов. Комбинация квадрата с кругом символизирует единство земли и неба. Именно этот символ присущ индуистским мандалам и средневековым храмам, где круглый стол опирается на квадратное основание. Во многих культурах квадрат – эмблема идеального города, построенного на века, – символ, основанный на «прочности» четырех стен, в противоположности круглому оснований недолговечной кочевой

юрты. Квадрат – фигура линейная. Выбравший ее, вероятнее всего, относится к «левополушарным» людям, т.е. к тем, кто перерабатывает данные в последовательном формате: А Б В Г и т.д. Квадраты скорее вычисляют результат, чем догадываются о нем. Они не пропускают ни одного звена в цепи рассуждений, а когда это делают другие, испытывают трудности в понимании и, как следствие, дискомфорт. Внешности. Общей тенденцией в оформлении внешности Квадратов – и мужчин и женщин – является не акцентирование своей индивидуальности, неповторимости, а скорее наоборот, подчеркивание своей принадлежности к определенной группе – профессиональной, социальной, возрастной и т. д. Это своеобразная форма психологической адаптации Квадратов к социальной среде (Квадраты не слишком социальны). Представления квадратов о «типичном» облике, «должном» внешнем виде довольно субъективны и основываются на традиционных, консервативных ценностях, убеждениях, установках. Рабочая и жизненная среда. Внешняя среда, в которой живут и работают Квадраты, достаточно точно отражает их внутреннее «и» и, прежде всего их главную характеристику – организованности. Рабочее место Квадрата показательно функционально. Здесь все подчинено единственной цели – работе. Порядок никогда не нарушается. Домашняя среда Квадратов определяется влиянием двух основных факторов: организованности и ориентацией на традиций, историй. В речи отражается организованности, последовательности мышления, логичности. Аналогичность мышления и пристрастие к деталям утяжеляют речи Квадратов и затрудняют ее понимание. Пристрастие к фактам, пунктуациям, эмоциональная сухости и холодности делают ее неяркой, монотонной. Постоянство основного тона голоса усугубляет монотонности речи. Часто встречаются речевые штампы. Для Квадратов характерны: скованная, напряженная поза; точные, скупые жесты; целенаправленные, рассчитанные движения; медленная, «солидная» походка; бесстрастное, ничего не выражающее лицо; напыщенный или «нервный» смех. В напряженных ситуациях могут появляться отрывистые, произвольные движения (тики, легкие судороги). Психологические свойства. Квадратам свойственны аналогичности. Организованности, точности, пунктуальности. Все действия планируются заранее. Конкретности мышления выражается в пристрастии Квадратов к письменной речи. Для Квадратов характерна высокая нормативности поведения. Кроме неуклонного соблюдения норм и правил это включает в себя настойчивости в достижении целей, ответственности, деловую направленности. Квадраты весьма разборчивы в отношении своих друзей. Они отдают предпочтение линейным формам (Квадратам, Треугольникам, Прямоугольникам). Для Квадратов характерна страсти к коллекционирований<7>.

2. Треугольник. Можно сказать, что это мужское и женское начало объединяются, чтобы дать рождение третьему. В семье это отец, мать и ребенок; в химии – кислота, основание и соли; в человеке – интеллект, сердце и воля (или мысли, чувство и действие), а в божественных качествах –

мудрости, любви и истина... Лизи равносторонний треугольник вызывает в Вас, вероятно, мысли о совершенной гармонии, так как выражает согласие между тремя началами: нет того, кто бы развивался в ущерб другим... Не удивляетесь, если я скажу, что треугольник может рассматриваться в качестве символа солнца. Конечно, самое распространенное символическое представление солнца – круг с точкой-центром, делающее акцент на отношении центра и периферии. Но так как солнце источник жизни, тепла и света, оно может изображаться и в виде треугольника. Поэтому солнце лучший символ Святой Троицы. Треугольник – форма треугольника символизирует лидерство, и многие Треугольники ощущают себя именно в этом. Самая характерная особенность – способности концентрироваться на главной цели. Треугольники относятся к линейным формам и в преимущественной тенденции также являются «левополушарными» мыслителями, как и квадраты, способными глубоко и быстро анализировать ситуаций. Внешний вид. Оформление собственной внешности всегда продуманно. Установка на успех заставляет Треугольника уделять внимание своему облику. Его усилия направлены на создание имиджа преуспевающего человека. Рабочая и жизненная среда. Рабочее место Треугольника наполнено символами прочного положения, власти и успеха. Дом Треугольника – тот же символ успеха. Соответственно своим возможностям Треугольники стремятся поселиться в престижном районе, престижном доме. Для речи характерны – логичности, ясности, краткости, чёткости. В параметрах голоса, свойственных характеру Треугольника, в построении речи, в её завершённости, в лексике находят выражение уверенности, решительности, стремление распоряжаться по-своему, вспыльчивости. Темп речи преимущественно быстрый. Часто встречаются признаки активного действия. Обычны в речи Треугольников и часто ими используются – современный жаргон, свобода речи, сленг, и язык тела. Для Треугольника характерны: уверенная, энергичная походка; плавности движений; широкие, выразительные жесты; плотно сжатые губы; пронизательный взгляд. Психологические свойства. Тенденция к лидерству, честолюбие, прагматизм, способности концентрироваться на цели момента, ориентация на сути проблемы, уверенности в себе, решительности, импульсивности, склонности к риску, энергичности, сила чувств, высокая работоспособности, широкий круг общения, узкий круг близких людей<8>.

3. Круг – совокупности, совершенство, единство, вечности – символ полноты, законченности, который может заключать в себе идей и постоянства, и динамизма. Взаимосвязи между открытиями в атомной физике и мистическими значениями поразительна. Помимо точки, или центра, которая разделяет его символизм, круг – единственная геометрическая фигура, неделимая на себе подобные и одинаковая во всех точках. Для неоплатоников круг является воплощением Бога и неорганическим центром космоса. Так как круг, иногда сфера – фигура без четкого начала и конца – это наиболее важная и универсальная из всех геометрических форм в мистических ужениях. И так как он может обозначать другие важные символы – колесо, диск, кольцо,

циферблат, солнце, луну, и Зодиак, его символизм довольно трудно определить. Для древних обозримая вселенная виделась, без всяких сомнений, кругообразной – сюда входили не только сами планеты, включая предполагаемый земной диск, окруженный водой, но также их смена времен года. Символические значения и функции при использовании круга для измерения времени (солнечные часы) и пространства (основные астрологические и астрономические исходные точки) составляли неразрывное единство. Небесный символизм и вера в небесную силу лежали в основе первобытных ритуалов и ранней архитектуры по всему миру: круговые танцы и ритуальные хороводы вокруг огня, алтаря или идола, передаваемая по кругу трубка мира – у индейцев Северной Америки; круглые формы юрт, шатров и самих стойбищ кочевых народов; кружение шаманов; круговая форма металлических знаков и сооружений в неолитический период. Круг имел как защитное так и божественное значение, как, например, у кельтов, – и это значение все еще сохраняется в фольклоре, но уже в новых, современных формах; вспомним загадочные кольца на фермерских полях и летающие тарелки. Круг также представлялся объектом, заключающим в себе гармоний, – как Круглый стол в легенде о короле Артуре или широко используемое в современной английской идиоматике выражение «колдовской круг связей и знакомств». Во многих изображениях кругу придавался динамизм с помощью лужей, крыльев, языков пламени, что особенно заметно в шумерской, древнеегипетской и мексиканской иконографии. В этих случаях круг символизирует мощи солнца или созидательные, плодотворные космические силы. Концентрические круги могут означать небесные иерархии (как например, ангельские хоры, символизирующие Небеса в искусстве Возрождения), круги ада или, в дзен-буддизме, уровни духовного развития. В христианской традиции три круга изображают Божественную Троицу, границы времен, элементы, периоды движения солнца и фазы луны. Круг может быть мужским знаком (например, солнца) или женским (материнского лона). Круг (женское нажало) вокруг креста (мужское нажало) – в Египте символ единства противоположностей, также встречается в Северной Европе, в Китае и на Ближнем Востоке. В китайской символике «инь – ян», обозначающем взаимосвязи мужского и женского нажал, используется круг, разделенный S-образной линией на два цвета, в центре каждого из которых – маленький кружок противоположного цвета. Точка в круге – астрологический символ солнца и алхимический символ золота. По К.Юнгу, круг, объединенный с квадратом, – символ связи между душой или «я» (круг) и телом или реально стой (квадрат). Замечателен факт совпадения этого толкования с буддийской традицией, где мандала, на которой круг вписан в квадрат, символизирует переход из материального мира в духовный. В западной и восточной традиции квадрат, вписанный в круг, обозначает небо объемлющее земли. В архитектурных сооружениях, основанных на квадрате, кресте или прямоугольнике – например в церквах романского стиля или некоторых языческих храмах, – круглые своды и купола несут небесную

символику. «Квадратура круга» (геометрическая задача, состоящая в попытке создать круг из последовательно изменяемого квадрата и не имеющая решения) была во времена Возрождения алхимической аллегорией трудности создания божественного совершенства из земных материалов. В противоположности этому в кабалистической традиции круг, вписанный в квадрат, есть символ искры Божией в брэнном теле¹¹. Геометрический круг – это мифологический символ гармонии. Тот, кто выбирает круг в качестве основной своей формы, искренне заинтересован, прежде всего, в хороших межличностных отношениях. Высшая ценности для Круга – люди, их благополучие. Круг – это нелинейная форма. Те, кто идентифицирует себя с кругом, скорее всего, относятся к «правополушарным» мыслителям. «Правополушарное» мышление – более образное, интуитивное, эмоционально окрашенное, скорее интегративное, чем анализирующее. Поэтому осваивание информации у Кругов происходит не в последовательном формате, а скорее мозаично, с пропусками, например: а...]] ...д. В сфере человеческих отношений Круги обнаруживают разновидности «правополушарного» мышления, которую А.Харрисон и Р.Брэмсон называют «идеалистическим» стилем мышления. Главные черты этого стиля – ориентация на субъективные факторы и проблемы (ценности, оценки, чувства и т.п.) и стремление найти общее даже в противоположных точках зрения. Внешний вид. Акцент в оформлении внешности делается на простоте и удобстве. Круги безразличны к различного рода атрибутам, подчеркивающим статус. Предпочитают «естественный» внешний вид. Рабочая и жизненная среда. Рабочая среда Круга напоминает его домашнюю среду. Круги о жени быстро обживают окружающее их пространство, я оформляют его, постоянно помня о потребностях других людей. Речи – медленная, плавная, четкая, эмоциональная, успокаивающая. Часто в речи встречаются восторженные оценки, комплименты. И круги в основном выражаются как «мы», «наше», нежели «я». Язык тела у них доброжелательная, с сердечная улыбка и обильным смехом; расслабленная поза; частые кивки головой в знак поддержки и одобрения; «зеркальное» поведение; полный контакт глаз; довольно типичен тактильный контакт в процессе общения; жизнерадостная походка. Психологические свойства. Высокая потребности в общении, контактности, доброжелательности, щедрости, высокая чувствительности, развитая апатия. Хорошая интуиция, склонности к самообвинений, внушаемости, комфортности. Нерешительности, болтливости, способности убеждать других <9>.

4. Прямоугольник – прямоугольник символизирует состояние перехода и изменение. Это, так сказать, временная форма личности, которую могут «носить» остальные четыре сравнительно устойчивые фигуры в определенные периоды жизни. Это – люди, не удовлетворенные тем образом жизни, который они ведут сейчас. Поэтому они заняты поисками лучшего положения. Основным психическим состоянием Прямоугольника является более или менее «осознаваемое замешательство», чаще всего ощущение запутанности в

проблемах и неопределенности в отношении к себе на данный момент времени. Параллельно с этим у Прямоугольника постепенно нарастает внутреннее возбуждение, что не может не отразиться на его поведении. Внешний вид. Неустойчивости в оформлении внешности. Варьируется стили одежды, ее цвета. Все эти изменения обычно происходят быстро, внезапно и являются довольно резкими, бросающимися в глаза. Рабочая и жизненная среда. В оформлении рабочего и жизненного пространства отражается внутренний конфликт, порой – фрустрированность, которые испытывают Прямоугольники. Беспорядок и запущенности – типичные признаки «прямоугольной» рабочей среды. Вообще, в атмосфере, окружающей Прямоугольника, чувствуется какая-то временность, «дух вокзала». Речи. Неустойчивый вокальный рисунок речи. Обычными явлениями бывают неожиданные изменения громкости и скорости речи, ее аритмичности. Заметны «паузы нерешительности», которые могут заполняться междометиями или «словами – паразитами». Не менее существенной для выражения себя становится «речи – скороговорка». Для Прямоугольника вообще типичны неритмичные колебания речевой активности. Основной тон голоса часто повышается и становится эмоционально незавершенными. Язык тела: неуклюжести; резкие, отрывистые движения; нервные реакции (сцепляют и расцепляют руки, покашливают, шаркают и т.д.); неустойчивый, бегающий взгляд; нервное хихикание или смех; непредсказуемые колебания двигательной активности (от вялого покоя до сильного двигательного возбуждения). Психологические свойства. Изменчивости, непоследовательности, возбужденности, любознательности, позитивная, установка ко всему новому, низкая самооценка, импульсивности, нервозности, быстрые колебания настроения, избегание конфликтов, забывчивости, отсутствие пунктуальности, имитация поведения других людей, внушаемости, предпочтение больших групп в общении, часто стремление смешаться с толпой или затеряться в ней <10>.

5. Зигзаг – Основанный на молнии древний знак власти, плодородия, жары, энергии, борьбы и смерти. Первоначально атрибут богов шторма – руна победы в старом скандинавском алфавите. Знак был принят как эмблема ударной силы нацизма отрядов СС, живым знаком отличия был двойной зигзаг. Зигзаг – эта фигура символизирует креативности, творчество, т.е. художественный тип личности. Выбравший ее – «правополушарный» мыслители. Зигзагу свойственна образности, интуитивности, интерактивность, мозаичности. «Правополушарное» мышление не фиксируется на деталях; оно, упрощая в чем-то картину мира, позволяет строить целостные, гармоничные концепции и образы. Зигзаги обычно имеют развитое эстетическое чувство. Они, как правило, музыкальны, и если сами не поют, то любят слушать музыку. Внешний вид. Во внешнем виде большинства Зигзагов есть одна общая особенность: небрежность и неряшливость. Характерны, также, демонстративность, экстравагантность. Рабочая и жизненная среда. Рабочее место содержится в беспорядке, неряшливо,

запущенно. Но беспорядок этот «творческий». Зигзаг прекрасно в нем ориентируется. Оптимальный вариант домашней среды Зигзага должен отвечать следующим требованиям: а) максимум разнообразия в оформлении помещений; б) современные мотивы; в) яркие краски; г) возможности уединения; д) возможности интеллектуальных занятий и развлечений. В речи отражается образный, синтетический стили мышления и живости темперамента. Речь яркая, образная, эмоциональная, ассоциативная. Зигзаги обладают богатыми голосовыми вариациями: громкости, высота тона и темп речи изменяются в широких пределах. Восторженная натура Зигзага проявляется в большой степени на превосходности языка тела: стремительная походка, быстрые плавные движения; живая мимика; оживленная жестикуляция; каскад поз; нервные движения и тики; резкие колебания двигательной активности. Психологические свойства. Креативности, великолепная интуиция, одержимости своими идеями, жажда изменений, мечтательности, позитивная установка ко всему новому, восторженности, непосредственности, непрактичности, импульсивности, недисциплинированности, высокая коммуникабельности <11>.

Имитация и интерпретация форм природы, растений, фигур животных и людей до условных действий с ними в их изображениях, и служат знаками замещающего свойства, имитирующими действия с реальными объектами в ритуалах. Символы и знаки обретают ритуальное, и магическое назначение путем «онтологизация, персонализация, субъективация, семиотизация, историзация. Наиболее ранние формы орнаментов в истории искусств – орнаментально-декоративные изображения эпохи неолита и бронзы, когда живые образы прошлого уступили место условным знакам и символам. Непередаваемую живость восприятия и свободу художественного переживания заменил строго ритмический порядок, в котором сочетались одни и те же орнаментальные элементы. Одной из разработанных гипотез перехода от «физиопластического» (реалистического) искусства к «идеопластическому» (обобщенному, символическому) является смена мировоззрения и мироощущения людей, которые связаны с переходом от присваивающего, охотничьего собирательного хозяйства к производящему (земледелию и скотоводству). Антропологическая картина мира в период расцвета орнамента, как инструмента символического мышления, содержит различные роли знаков и символов, отмечается, что узорами покрывали тогда и стены глинобитных домов, каменных и деревянных погребальных сооружений, лодки, колесницы, одежду, ковры, циновки, наконец – собственное тело. Артефакты динамической ритмизации объектов культуры, позволяют еще раз отметить, что объекты искусства одновременно и бытовые, и магические. Сущность орнамента придает красоту орудиям и обиходной утвари, и особым тонким образом вводит в труднообъяснимый экзистенциальный ритм функционирования сознания внутри орнаментальной перцепции в знаково-символической деятельности воображения и представления, усиленной ритмом и повтором, который по выражению

Ю.М.Лотмана, порождает новый смысл в знаковых системах культуры. «... Символ никогда не принадлежит одному синхронному срезу культуры – он всегда пронизывает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения». Послания из символов в орнаментальной динамической форме составляют микрокосм человека в макрокосме мироздания. В наиболее ранних культурах микрокосм открывался через систему знаковых сообщений на теле, затем в одежде, орудиях, жилище, погребениях и различной утвари. В искусствах, имитирующих природу, это обобщение носит реалистический характер. В искусствах, интерпретирующих природу, обобщение носит символический характер. По сути, орнаментальный принцип есть антропоморфный ритмический принцип. В силу этого обстоятельства в нем осуществляются и сплетаются воедино – биологическое, и социально психологическое воспроизводство природы человека, сознательное, а также бессознательное осуществление самовыражения и ментальной актуализации человека в социуме через традицию, возникшую вместе с сознательной деятельностью человека.

Точное время возникновения орнамента как особого способа организации миропорядка в сознании человека при помощи художественно-выразительных средств неизвестно. Самые древние находки с простейшими формами геометрического и технического орнамента относятся к эпохе верхнего палеолита. Именно они дают нам возможность судить о первых попытках человека выразить в символической форме свое понимание окружающего пространства и о формировании первых мировоззренческих установок. Дальнейшее развитие орнамента сопровождалось увеличением разнообразия его форм и стремлением к доминированию по отношению к другим видам изобразительного искусства. Орнамент как базисное явление художественной культуры являет собой одно из первых свидетельств развития у человека памяти и сложных коллективных представлений. Следовательно, для понимания сущности орнамента необходим анализ коллективных представлений и мифологического типа сознания. Мифологическое сознание возникло как бессознательная реакция на развитие мышления, памяти и рациональных способов постижения окружающего мира. Именно оно стало колыбелью культуры, науки и религии. С другой стороны, одним из свойств мифологического сознания было подсознательное стремление человека оставаться в крайней степени зависимости от неуправляемых и непознаваемых сил миропорядка. Это обстоятельство является чрезвычайно важным для интерпретации орнаментальных мотивов. Данное утверждение справедливо не только в отношении искусства первобытных обществ, но и для всех последующих стадий развития орнаментального искусства, так как именно архаическое сознание является главным источником появления основных орнаментальных мотивов.

Орнамент является одним из основных средств художественного оформления произведений декоративно-прикладного искусства: изделий из

глины, стекла, дерева и металла, разнообразных текстильных изделий. Слово «орнамент» произошло от латинского *ornamentum* – украшение (от *orno* – украшаю). Энциклопедические словари дают различные определения понятию «орнамент»: - орнамент – художественное украшение, узор, характеризующийся ритмичным расположением элементов и связанный с украшаемым предметом формально-выразительными и архитектурными связями; - орнамент – узор, построенный на ритмичном повторении геометрических элементов, стилизованных животных или растительных мотивов, предназначается для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластических искусств (главным образом прикладных); - орнамент – живописное, графическое или скульптурное украшение, узор из сочетания геометрических, растительных или животных элементов; - орнамент — это особый вид художественного творчества, который, лишь украшает собой ту или иную вещь, но, тем не менее, «он... представляет собой достаточно сложную художественную структуру, для создания которой используются различные выразительные средства. Среди них — цвет, фактура и математические основы орнаментальной композиции — ритм, симметрия; графическая экспрессия орнаментальных линий, их упругость и подвижность, гибкость или угловатость; пластика — в рельефных орнаментах; и, наконец, выразительные качества используемых натуральных мотивов, красота нарисованного цветка, изгиб стебля, узорчатость листа...»

Изучая орнамент, ученые, отмечали особую «правильность» его структуры, повторяемость элементов, математическую строгость построения многих орнаментальных форм. Эту особенность орнаментального творчества нельзя считать случайной или внешней. Она имеет прямое отношение к самой природе этого вида искусства, к его основным художественным свойствам и глубинному смыслу его образов. Еще одной характерной чертой орнамента является его неразрывная связь с украшаемым предметом, поверхностью, материалом. Специфика проявляется не только в органичной связи рисунка с оформляемым изделием, назначением последнего – она находит свое выражение в композиционном построении орнамента. Кроме того, орнаментальное искусство всегда связано с общими тенденциями развития искусства на соответствующем отрезке времени. Орнамент обладает целым рядом специфических черт, которые выделяют его среди других видов изобразительного искусства. Ученые, изучавшие этот вопрос, пытались понять и объяснить, какие именно качества, как внутренние, смысловые, так и внешние, «формальные», делают те или иные знаки и изображения на поверхности предмета именно орнаментальными и никакими другими. В результате этих исследований получила точное определение художественная сущность орнамента: он представляет собой такую систему художественных мотивов, изобразительных или отвлеченных, которые, придавая архитектурный порядок реальной поверхности, не требует от зрителя включения в иную пространственно-временную и духовную среду, в мир

изображения. <19>. Данное определение объясняет многие специфические черты орнаментального искусства: и явное преобладание в нем так называемых «формальных», математически выразимых принципов ритмической организации над собственно изобразительными (воссоздающими взаимоотношения фигур и предметов в каком-либо конкретном пространстве); и характерную тенденцию к обобщению, декоративной переработке, "стилизации" натуральных мотивов; и то, что оно развивается в тесном взаимодействии и существует почти исключительно в синтезе с искусствами, занятыми функциональной организацией реальной среды, - прикладными и архитектурными. Такое определение художественной сущности орнамента помогает понять также многие особенности его восприятия, которые резко отделяют мир орнамента от мира живописи, графики, скульптуры. В ряду прочих видов искусств уникальность орнамента состоит в том, что, в отличие, например, от живописи или скульптуры, он обязательно связан с какой-то конкретной формой вещи. Это обстоятельство долгое время было поводом считать его неким априори второстепенным, дополнительным искусством. В частности, известный эстетик М.С. Каган считает: «Сам по себе, в качестве самостоятельного художественного произведения орнамент не существует и существовать не может». Вместе с тем, не меньшее число ученых придерживаются противоположного мнения, полагая, что «орнамент нельзя считать лишь «средством художественной выразительности» уже потому, что он и сам представляет собой достаточно сложную художественную структуру, для создания которой используются различные выразительные средства»<20>. Вопрос о том, является ли орнамент самостоятельным и полноценным видом искусства или это только дополнительное средство искусства прикладного (своеобразное «приложение» к конструкции бытового предмета, к его форме и цвету) – один из важнейших для исследователей природы и специфики орнаментального искусства. Орнамент не выделился в самостоятельную, не зависимую от прикладного искусства область художественного творчества. Он и не существует обычно сам по себе, в виде самостоятельного произведения. Он лишь украшает собой какое-либо здание или предмет: ткань, посуду, оружие; входит частью в ансамбль произведений архитектуры. Однако если представить орнамент в общем ряду выразительных средств прикладного искусства, окажется, что он в этом ряду более автономен, чем цвет или фактура поверхности, тектоника или пластика. Все эти средства выразительности либо неотделимы от предмета, представляя собой определенные свойства его формы, либо лишены самостоятельной, отдельной от него образности. Орнамент же сохраняет в значительной мере свой образный смысл в перерисовке, часто и во фрагменте, не дающем представления о целостной композиции вещи. Мотивы орнамента устойчивы, они переходят с предмета на предмет, из одного материала в другой, сохраняя ту же логику орнаментальной формы.

Орнамент обладает очень сложной художественной структурой. То или иное соотношение упорядоченности и вариативности в орнаменте, обращение художника к его «жесткой» или свободной форме является не только формальным качеством, но и содержательным по своему смыслу. Следует отметить, что на выразительность даже самого скромного в своих художественных средствах узора влияет множество факторов. А это значит, что орнамент в художественном смысле не является элементарным, а обладает глубоким содержанием и смысловой наполненностью.

Список использованной литературы:

1. «Орнамент» Википедия /
2. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики / Об искусстве. – СПб.: 2005. – С.444.
3. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики / Об искусстве. – СПб.: 2005. – С.444.
4. Жан Ж. Знаки и символы / пер. с фр. И. Алчеева. М. : ООО «Издательство Астрель» ; ООО «Издательство АСТ», 2003.
5. Гимбутас М. Балты: люди янтарного моря / Пер с англ. С.Федоров. – М.: 2004. С.17 – 18. [Электронный ресурс] / <http://a-nomalia.narod.ru/CentrBalty/1.htm>.
6. Привалова В.М. Символ в динамике понимания знака. Результаты изучения некоторых источников / Центр и периферия. – Саранск: – 2008. – № 2. – С.68 – 77.
7. Тресиддер Дж. Словари символов./ – М.: 2001
8. Гарбер Е.И., Козажа В.В. Психометрическое тестирование (теоретический и практический аспекты)./ – Саратов: 1999.
9. Айванхов О.М. Язык геометрических фигур./ – М.: 1994.
10. Гарбер Е.И., Козажа В.В. Психометрическое тестирование...
11. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении./ М.: ОГИЗ, 1937. С. 7.
12. Каган М.С. О прикладном искусстве./ - Л. 1961 - с.90

Развитие деревянного декора предметов интерьера в России и его современная значимость

Бекк Наталья Викторовна, Бойченко Ирина Андреевна - профессор, доктор технических наук, заведующий кафедрой промышленного дизайна НГУАДИ г. Новосибирск; аспирант, преподаватель кафедры промышленного дизайна НГУАДИ

В статье рассматривается эволюция деревянного декора предметов интерьера, начиная с XVI века, заканчивая современностью, и его

использование в современных стилях интерьера. Приводится классификация деревянного декора мебели.

Ключевые слова: деревянный декор, мебель, предметы интерьера, стили интерьера

Предметы интерьера с деревянным декором, начиная с древнейших времен, считаются символом роскоши и изысканности. На сегодняшний день необходимо провести анализ культурного наследия предметов интерьера с деревянным декором, поскольку это дает возможность получить информацию о процессах, которые происходили во всех сферах искусства, а также их взаимодействии. Декорирование предметов мебели является особенным культурным и социально-историческим феноменом, поскольку его изучение дает понимание закономерности изменения отделки и декора через призму территориального и исторического аспектов.

В XVIII веке мебельное искусство в России приобретает свою самобытность, узорность, свойственную именно русскому искусству. Это связано именно с распространением народных мастеров, которые работали по дереву. Также в это время создавались формы многоглавых и шатровых деревянных церквей и резьба золоченых иконостасов. Ярким примером является Собор Покрова Пресвятой Богородицы (Храм Василия Блаженного) в Москве, который объединяет в себе русского народное искусство и одаренность русских мастеров.

Национальные черты русского быта и искусства не могли не сказаться на характере внутреннего убранства. Вдоль стен избы шли широкие лавки с резными опушками, в красном углу помещалась божница, перед ней стол. Что касается социальной верхушки общества, то здесь лавки крылись кармазинным (алым) сукном, стены расписывались растительным орнаментом (красочные «травы») (рис. 1).

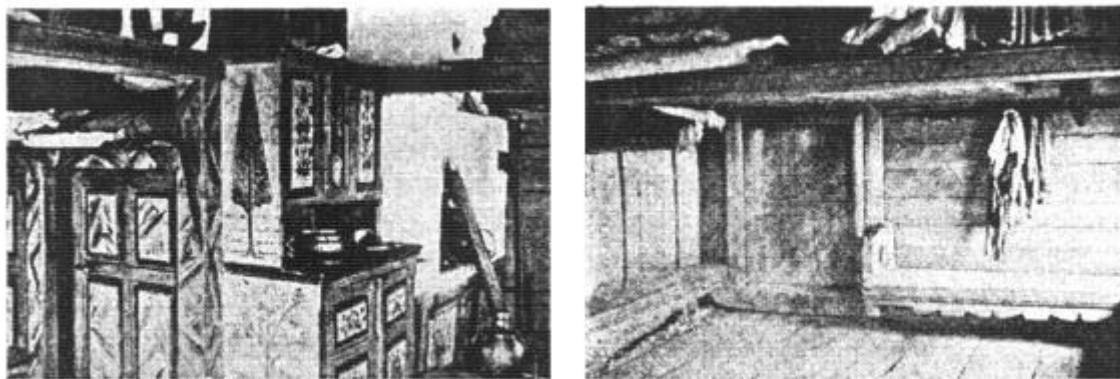


Рисунок 1 – Внутренний вид избы по А.А. Бобринскому

Начиная с XVII века, когда международные связи Московского государства окрепли, русская культура влилась в русло общеевропейского развития, начинают появляться в небольшом количестве кресла и стулья с

высокими резными спинками, обитые сукном или бархатом, ларцы, отделанные перламутром и черепахой, венецианские зеркала и другие предметы внутреннего убранства.

Н.Н. Соболев в своем труде «Стили в мебели» от Кабинета художественной промышленности отмечает, что стулья XVI века имели своеобразный деревянный декор. В первом томе «Русского декоративного искусства от древнейшего периода до XVIII века (1962 г.)» приводятся иллюстрации стульев с деревянным декором конца XVII – начала XVIII в. Т.М. Соколова в «Очерках по истории художественной мебели XV-XIX веков» рассматривает декор стульев различных стран, в том числе и России [1]. Можно построить таймлайн схему, которая визуалью представит в хронологическом порядке эволюцию деревянного декора мебели, начиная с XVI века, заканчивая XIX веком (рис. 2). На схеме мы видим, что деревянный декор изменяется, в нем находят отражение преобладающие на тот или иной период времени стили.



Рисунок 2 – «Таймлайн-схема» эволюции декора стула

На сегодняшний день, создание оригинальных изделий упростилось, поскольку декор для мебели можно покупать в готовом виде и закреплять с помощью клея. С появлением современных технологий (станков ЧПУ, 3D-принтеров) снижается цена на предметы интерьера с деревянным декором и сокращается время изготовления.

Чаще всего мебельные комплектующие выполняются из древесной пасты или пульпы, в составе которых мелкая древесная пыль и различные связующие вещества, которые обеспечивают характеристики, присущие натуральной древесине. Дополнительная обработка таким изделиям не требуется и применять их можно даже на кривых поверхностях, что дает возможность создавать различный дизайн. Также часто используется мембранно-вакуумное прессование для облегчения создания сложного дизайна. Часто при создании декора мебели используются аксессуары из полимерного состава. Они имеют монолитную структуру, в связи с чем ряд преимуществ: простота финишной обработки; нагретые детали могут сохранять форму и изгибаться без появления трещин; экономичность:

поскольку это готовое решение; универсальность: крепить такой декор можно к различным поверхностям (пластиковые поверхности, МДВ, деревянные поверхности).

На сегодняшний день применяются различные виды резного декора: орнамент, погонаж, розетки, различные угловые элементы, кронштейны, опоры, скульптурный барельеф и др (рис. 3).



Рисунок 3 – Классификация деревянного декора мебели

Орнамент часто используется в деревянном декоре мебели. Создаются ободки из цветочных мотивов, мелкие завитушки различной сложности, придающий утонченный вид мебели. Таким орнаментом часто украшаются не только мебель (шкафы, комоды, ящики), но и двери.

Погонаж (косичка) является одним из вариантов орнамента, который часто используется в декорировании самых различных изделий: двери, корпус и дверцы мебели, ширмы и перегородки.

Розетки, которыми декорируется мебель, являются универсальным декором, из используют как в единичном экземпляре (часть дизайна оконных или дверных наличников, дверей, предметов мебели), так и в составе орнамента (проходить нитью по ободку конструкционных элементов любой формы).

Уголки используются чаще всего на дверях и дверцах мебели, а с помощью кронштейнов можно сделать плавный эстетичный переход полки и стены. Опоры в прошлые века представляли собой набалдашники, а сейчас являются резным декором из полимеров.

Для создания определенной обстановки (классический стиль, стиль модерн) используется скульптурный барельеф. Он чаще всего размещается на спинке стула, или же на двери.

Картуш – это мотив, позволяющий привнести в помещение торжественность и респектабельность.

Эпохе Возрождения, стилю «барокко» или «рококо» были свойственны картуши. Это изделия в виде полуразвёрнутого свитка с эмблемой или надписью. В определенных стилях интерьерах они используются и в настоящее время.

Поскольку деревянный декор применяется в разных формах и объемах, то и использование его в различных стилях интерьера обосновано и необходимо (рис. 4).



Рисунок 4 – Применение деревянного декора мебели в современных стилях интерьера

Чаще всего такой декор используется в классическом стиле. В этом стиле дизайнеры используют качественные материалы во всех деталях. Статуэтки, панно, картины в деревянных рамах, лепнина, молдинги, зеркала, люстры с подвесками — все это неотъемлемые элементы декора в классическом стиле. И все они отлично смотрятся в сочетании с деревянным декором мебели.

Популярным стилем интерьера является стиль «модерн». В данном стиле древесина – один из основных материалов. Из дерева изготавливаются различные предметы интерьера с декором разной степени обработки [2].

Деревянный декор мебели используется и в современных урбанистических стилях: «конструктивизм», «минимализм» и «хай-тек» [3]. Они отличаются приемами оформления, однако реализуют один принцип: утилитарное предназначение предмета его же и украшает. Деревянный декор в современных интерьерах обретает строгий и величавый или напротив, нарочито скромный вид.

Стиль «эkleктика» является свободным и креативным, в нем происходит гармоничное сочетание разных декоративных элементов и использование разных стилистических решений. Именно деревянный декор помогает расставлять акценты в эклектическом стиле

Этнический стиль – это интерьер, оформленный согласно национальным традициям определенного народа. Деревянный декор в этническом стиле занимает особое положение [4].

Деревянный декор используются в различных видах и стилях интерьера, поэтому перед современным обществом стоит задача введения в научный оборот изученных и проанализированных предметов интерьера с деревянным декором, чтобы получить полную картину формирования российского дизайна предметов интерьера, его характеристики и особенности.

Список использованной литературы:

1. Соколова Т.М. Художественная мебель: Очерки по истории художественной мебели XV-XIX веков.—М.: Сварог и К, 2000. — 163 с.
2. Борисова, Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика : Альбом. / Е. А. Борисова; Г. Ю. Стернин. М. : Галарт : АСТ, 1998. - 359с. : в основном ил., цв. ил. - (Серебряный век).
3. Шенцова О.М. Функционализм и минимализм в проектной культуре//Архитектура. Строительство. образование. –т 2014. - № 1(3).- С.72-77.
4. Ефремова О.В. Художественные решения отечественного жилого интерьера 1990–2010 гг. : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013.