

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

**ТЕАТР БУДУЩЕГО: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА КАЗАХСТАНА**

**Материалы
Республиканской научно-практической конференции,
посвященной Всемирному дню театра и ЕХРО-2017
(16 мая 2017 года, Астана)**

Астана 2017

УДК 792.01(082) (574)

ББК 85.33

Т 29

Главный редактор:

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

Т 29 Театр будущего: перспективы развития современного театра Казахстана: Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции, посвященной Всемирному дню театра и ЕХРО 2017 (16 марта 2017 года, Астана). – Астана, КазНУИ, 2017. – 326 с.

ISBN 978-601-7458-30-0

В сборнике представлены статьи, посвященные инновационным технологиям в области визуальных искусств, таких как кино, театр, а также отражено современное состояние сценографии Казахстана.

ISBN 978-601-7458-30-0

УДК 792.01(082) (574)

ББК 85.33

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	6
<i>Ершова Людмила Викторовна</i> Теоретические и практические основы этнохудожественного образования	6
<i>Кузбакова Гульнара Жанабергеновна</i> Роль сценографии в музыкальном театре (на примере Байройтского театра Вагнера и бродвейского мюзикла «The Lion King»)	12
<i>Мухтарова Гайни Сейсеновна</i> Японская тема на казахской сцене	21
<i>Юсупова Ардак Кенесовна</i> Современные формы взаимодействия медиа в сценографии массовых мероприятий (на примере церемоний открытия Олимпийских игр)	32
<i>Колесникова Александра</i> Программы для графического планшета и особенности их применения	40

СЕКЦИЯ 1

ТЕАТР БУДУЩЕГО И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ	45
<i>Балтаев Серикжан Балтаевич</i> О будущем в театре или виртуальная реальность в пространстве	45
<i>Мааянов Еркебулан</i> Сахнаны безендірудегі декорация және такырыптық шешімнің маңыздылығы	50
<i>Азнабаева Мәлдір</i> Сахна саңлағымен сыр сұхбат немесе баспасөз бетіндегі Балтаев бейнесі	57
<i>Покидько Софья</i> Художник-сценограф как один из главных создателей визуального образа	69
<i>Тұрсынов Бахтияр</i> Жазушы – драматург Рахымжан Отарбаев атындағы театр фестиваліне қатысқан қойылымдардың сценографиясы (Шымкент қ. 2016 ж.)	76
<i>Алинов Аман</i> Михаил Булгаков: начало театральной жизни	82
<i>Кемелбаева Назерке</i> Театральные декорации от прошлого к современности: Бернард Шоу «Ученик Дьявола»	89
<i>Саттыбаева Саида</i> Театр, пространство и свет	93
<i>Амангелды Айгерім</i> Экспериментальные подходы к постановке по произведению М.Булгакова «Мастер и Маргарита»	97
<i>Абылгазы Еламан</i> Особенности сценографической постановки по мотивам произведения Чака Паланика «Бойцовский клуб»	102
<i>Қойлыбаева Ақерке</i> Ұлттық дәстүрлердің қазақ театр тарихындағы орны	105
<i>Шакер Айдос</i> Роллан Сейсенбаев «Сағынтып жеткен жаз еді» пьесасына сценографиялық тұрғыдан мизансценалық көзқарас	111
<i>Қалдыбаева Айгерім</i> М.Әуезовтың «Тас түлек» пьесасының қойылымы	117

СЕКЦИЯ 2

ТЕХНОЛОГИИ БУДУЩЕГО – НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ123

<i>Володева Наталья Александровна</i> Инновационные компьютерные технологии как инструмент творческой деятельности дизайнеров костюма кино и ТВ	123
<i>Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна</i> Современные тенденции в подготовке специальностей искусства в вузе	131
<i>Наурызова Айша</i> Модное иллюстрирование	135
<i>Сабидолданова Айгерим</i> Промышленные выставки и их вклад в развитие дизайна	140
<i>Толеутаева Айдана</i> «ЭКСПО-2017» – новейшие технологии и новый дизайн	146
<i>Бекбулатова Сауле</i> Великий шелковый путь и его функционирование на территории Казахстана	152
<i>Мүсірәли Ақерке</i> Болашақтың технологиялары – жаңа мүмкіндіктер	155
<i>Нигматуллина Мадина</i> Выставки инсталляций современных зарубежных художников	157

СЕКЦИЯ 3

РОЛЬ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ

ИСКУССТВЕ164

<i>Мосиенко Дина Маратовна</i> Театр Наталии Сац в Казахстане	164
<i>Ермакалиева Сабина</i> Об одной счастливой постановке «Снегурочки»	169
<i>Мергенбаева Анар</i> Музыка в кино	174

СЕКЦИЯ 4

СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ДИЗАЙНА181

<i>Даутова Дана</i> Принципы применения художественной вышивки в дизайне одежды	181
<i>Тайшикова Дарига</i> Глокальная мода	185
<i>Ким Виктория</i> Дизайнер – өнердегі өмірдің бейнелеушісі	190
<i>Шатланбекова Ұлдай, Тоқбосынова Айдана</i> Халқымның мұрасы – ұлттық құндылығымыз	195
<i>Утешева Айдана</i> Қазақ дәстүрлі костюм элементтерін қолдана отырып жастар жиынтық топтамасын дайындау	200
<i>Қалқаман Нуршат</i> Қол кестесін және киізді қолдана отырып заманауи жас қыздарға арналған жиынтық топтамасын жобалау	203
<i>Тулетова Шолпан</i> Қазақ ұлттық киімін әлемге бренд ретінде таныту мәселесі	207
<i>Сагнаева Ляззат</i> Черный цвет в истории костюма	215

СЕКЦИЯ 5

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

.....	223
<i>Ижанов Байқоңыр</i> Особенности художественного мышления	223
<i>Мухаметжанов Бахытбек Ақжанұлы</i> Мүсін материалдарынан бұйымдар жасау арқылы болашақ маманның кәсіби-тұлғалық өзін-өзі дамытудағы негізгі бағыттары	227
<i>Серікбаева Перизат Шотыбайқызы</i> Қазақ халқының ши тоқу өнері	233
<i>Самарканова Фарида Самигуллиевна</i> Создание современных произведений искусства из войлока	240
<i>Солтанбаева Гүлнар Шаймерденовна, Майкыбекова Жанар</i> Использование курак в традиционной одежде казахов	251
<i>Темірбекова Меруерт</i> Национальный колорит в мозаичных композициях М.Кенбаева и Н.Цивчинского	258
<i>Алиева Аида</i> Творчество Эмилии Бабад	265
<i>Аббасова Баян</i> Боевое оружие в казахских народных эпосах	269
<i>Кастеева Айсаным</i> Значение творчества А.Кастеева для изучения мужской и женской одежды казахов 30-х годов XX века	281
<i>Әлімова Бекзада</i> Тастағы таңба бейнелерді қазіргі жағдайда қолдану	285
<i>Жилина Яна</i> Семантика и стилистические особенности наконных украшений народов Центральной Азии	296
<i>Аблақим Асия</i> Семантика традиционного китайского орнамента	302
<i>Нысанбаев Рауан</i> Син Юн Бок – загадочная личность в истории корейской живописи	310
<i>Кулахметова Айдана</i> Искусство гобелена в Казахстане	315
КОНКУРС МАСКАРАДНЫХ КОСТЮМОВ	321

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ершова Людмила Викторовна,

*доктор педагогических наук, профессор кафедры изобразительного,
народного и декоративно-прикладного искусства и методики
обучения ФГБОУ ВО «ИвГУ»*

Новое видение проблемы целостности культуры, принципов функционирования систем «человек и природы», «человек и духовный опыт народа» (М.А. Некрасова), актуализировало вопрос о месте традиционной (этнической) народной культуры в пространстве современного постиндустриального мира [1]. С одной стороны, модернизационные процессы и порожденная ими массовая культура ставят этническую культуру на грань исчезновения. С другой стороны, в современной науке формируется и другой взгляд на художественную культуру любого народа, в которой всегда имеет место неподвижный, мало меняющийся стержень культуры, или вокруг которого функционирует изменчивая культурная сфера. В силу этого в культуре этноса обнаруживается собственно этническая или традиционная (народная) культура и культура, которая обусловлена изменчивыми явлениями актуальными современной эпохе, часто связанная не только с изменениями внутри своей традиции, но и с межэтническими и инокультурными влияниями. Отсюда возникает проблема соотношения традиционного и актуального, этнического и общечеловеческого, националистского и толерантного стержня в культуре и образовании.

Богатый опыт наук о традиционной художественной культуре, накопленный в различных областях знания (мифология, этнопедагогика, этнопсихология, этнология, этнография, фольклористика, народоведение, искусствоведение...), доселе не имевший широкого применения в системе образования, приобрел небывалую востребованность. Этот опыт на фоне почти векового отчуждения, традиционной художественной культуры России, ее мировоззренческого, духовно-

нравственного и художественно-эстетического потенциала стал основой появления в отечественной педагогике (и не только в отечественной) этнокультурной парадигмы /Т.И. Бакланова/. В рамках этой парадигмы в России развернулось широкое инновационное движение, которое привело систему художественного образования к качественно иному уровню, сущность которого отразилась в понятии «этнохудожественное образование».

Идеи этнохудожественного образования получают широкое распространение на всех образовательных уровнях от дошкольного до вузовского и поствузовского. Обогащается практика художественного образования на основах русской народной художественной культуры. Вместе с тем, определенные положительные тенденции в этой сфере сопряжены с рядом нерешенных проблем. К числу таких проблем можно отнести: разработку и научное оформление теории этнохудожественного образования; установление органичной согласованности между теорией и практикой; устранение бессистемности, фрагментарности в привлечении материалов народной художественной культуры в образовательный процесс; придание процессу этнохудожественного образования целостности, системности; концептуальное обоснование и моделирование непрерывной системы этнохудожественного образования, с учетом широкого варьирования систем на региональном уровне; создание педагогических условий для реализации теоретических моделей.

Как попытка разрешения этих проблем выступает модель непрерывной системы этнохудожественного образования «детский сад – школа – вуз – поствузовское образование», разработанная коллективом ученых под руководством Т.Я. Шпикаловой (в состав коллектива входит и автор данного исследования) [2]. Под этнохудожественным образованием мы понимаем систему, процесс и результат вхождения личности в мир художественной культуры (народной и профессиональной) своего народа во всем многообразии ее типов и видов.

Как система этнохудожественное образование в нашей модели представляет собой непрерывное структурированное пространство, взаимосвязь элементов которого осуществляется и по вертикали, и по горизонтали. Функционирования входящих в нее структурных

компонентов (систем дошкольного, начального, среднего, дополнительного, высшего и поствузовского этнохудожественного образования), их развитие осуществляется на основе единства целей и задач на всем протяжении образовательной траектории, на основе многообразных инициатив, свобод и альтернатив, обеспечения реального взаимодействия между компонентами федерального и регионального уровней. При этом каждый из компонентов представляет собой также целостную систему, обладающую всеми свойствами единой системы.

Определяя этнохудожественное образование как процесс формирования художественной культуры личности, мы предполагаем, что посредством освоения ею ценностей, прежде всего, отечественной художественной культуры, а также лучших достижений мировой художественной культуры, в которых концентрируется все многообразие ценностно-смысловых параметров бытия, личность постигает их, присваивает, тем самым изменяет себя. Поэтому этнохудожественное образование личности предполагает реализацию следующего ряда процессов: умение воспринимать, понимать, оценивать продукты этнохудожественной культуры; умение принимать посильное участие в сохранении, поддержании и развитии художественной культуры своего народа, путем саморазвития в процессе коммуникативной деятельности со взрослыми, сверстниками, с произведениями искусства, а также путем собственного художественного творчества. Отсюда, результатом этнохудожественного образования становится личность, которая по мере продвижения по линии восхождения к вершинам духовно-нравственного совершенства и художественно-эстетического творчества, все больше приобретает черты носителя и творца национальной культуры.

Цель системы диктуется потребностью общества в постоянном творческом развитии личности, на протяжении всей жизни, необходимостью выбора ценностей, опора на которые способствует становлению личности как индивидуальности, как члена конкретной культуры, как представителя рода человеческого на единой планете Земля. На каждом возрастном этапе развития личности решаются задачи, определяемые возрастом и спецификой преобладающей деятельности: от формирования начал эстетической культуры (у дошкольника) к формированию основ эстетической культуры (у младшего

школьника), к созданию многообразных педагогических условий для формирования целостной эстетической культуры будущего педагога, его художественно-творческого и педагогического мышления. Вместе с тем, все без исключения возрастные группы, пронизывает единая задача – формирование национального самосознания, исторической памяти, что в конечном итоге должно привести к становлению личности высокой культуры, нравственности и ценностных ориентаций.

Предлагаемая модель этнохудожественного образования базируется на целом комплексе методологических подходов:

культурологический подход, предполагает описание процессов воспитания и образования как феноменов этнонациональной культуры, характеристику субъекта педагогического процесса в соотношении с субъектом этнокультуры как главного носителя ее содержания, наследника и творца;

художественно-эстетический подход, позволяет рассматривать художественное образование как триединый процесс обучения, развития и воспитания личности широкой эстетической культуры на основе понимания и присвоения личностью эстетики, духовности, гармонии и креативности, заложенных в глубинах, «кодах», знаках, символах художественно-образной системы разных пластов искусства;

интегративный подход, позволяет рассматривать народное искусство как явление, обладающего интегрирующими качествами, позволяющими обеспечивать: **внутрипредметный** художественно-эстетический синтез разных уровней, видов и типов художественного творчества; **междисциплинарный** гуманитарный синтез искусства, родного языка, фольклора, литературы, истории; **универсальный** синтез разных областей человеческого знания, в целостную систему на основе образов, тем, понятий и текстов, обладающих универсальным значением;

личностно-ориентированный подход, ставит растущую личность в центр учебно-воспитательного процесса, обеспечивающего личности полноценное вхождение в культуру (инкультурация и социализация);

этнорегиональный подход обуславливает возможность органичного включения регионального компонента в содержании дошкольного, школьного и вузовского образования, помогает идентифицировать субъективный опыт личности с этнокультурными особенностями своего

региона, психологию этноса со спецификой национальных обычаев и традиций, с художественной культурой других народов;

экологический подход, способствует сохранению единства, связи человека с родной землей, с природой как основой художественного творчества, помогает формированию у школьников целостного многомерного художественного образа Родины, ценностного отношения к окружающему природному миру единой планеты Земля;

деятельностный подход, предполагает неразрывность методов теоретической и практической сторон обучения и воспитания, способствует развитию естественной мотивации учения, способности ребенка понимать смысл поставленных задач, планировать и выполнять учебную работу, контролировать и оценивать ее результаты, развитию познавательной, творческой активности и самостоятельности;

методико-технологический, предполагает разработку вариативных технологий образования, соответствующих каждой возрастной ступени непрерывной системы этнохудожественного образования.

При проектировании модели непрерывной системы этнохудожественного образования были учтены общенаучные принципы и принципы синергетики: *непрерывности и преемственности, интегративности, открытости, вариативности, диалогичности, диагностичности*, нашедшие свое проявление в содержании образования, в реализации педагогических условий функционирования системы.

Содержание этнохудожественного образования в предлагаемой модели состоит из четырех компонентов подобно структуре социального опыта (по И.Я. Лернеру):

когнитивный опыт, отражает содержание, позволяющее обучающимся постигать народное и профессиональное искусство как особые типы художественного творчества, имеющие общие и специфические параметры, обладающие собственной структурой, бытующим и развивающимся в диалектическом взаимодействии и взаимовлиянии;

художественно-практический опыт включает содержание по овладению опытом художественно-практической деятельности, выработанным в процессе развития разных пластов художественной культуры (народного декоративно-прикладного и профессионального

искусства) на основе освоения способов изобразительной деятельности, своеобразия эстетических единиц разных видов и жанров искусства, специфики формирования образа художественной вещи и произведения изобразительного искусства;

опыт творческой деятельности предполагает освоение народного художественного творчества на уровне принципов вариации и импровизаций известных элементов народного искусства, освоение профессионального искусства на основе переноса известных художественных знаний и умений в решении новой задачи по созданию художественного образа; самостоятельное комбинирование известных способов художественной деятельности в новые; освоение разнообразия региональных проявлений национального искусства на основе выявления общих конструктивных принципов и способов художественной реализации единой духовной сущности;

опыт отношений личности отражен в содержании по формированию культуры чувств и эмоций в процессе постижения народного и профессионального искусства как сфер духовной деятельности, вобравших в себя все многообразие эмоций, чувственных переживаний, способных вызывать ответные эмоционально-чувственные реакции человека, формировать культуру его духовного мира, оценочное отношение ко всем явлениям окружающего мира, к себе, к другим людям.

Реализация модели непрерывной этнохудожественной образовательной системы обеспечена и осуществляется на основе программного и учебно-методического обеспечения для каждого структурного звена в двух уровнях – федеральном и региональном. Учебники, творческие тетради для учащихся, методические пособия (УМК) по изобразительному искусству для дошкольных учреждений и 1-8 классов общеобразовательной школы, изданные издательством «Просвещение» (с грифом МО РФ), прошли широкую апробацию в разных регионах страны и получили высокую оценку научной и педагогической общественности. Технология обучения и воспитания младших школьников, заложенная в содержание УМК, позволяет реализовать требования времени к становлению индивида как целостной личности, личности – гражданина, носителя национальной культуры, которая наследует непреходящие духовные ценности

своего народа, уважительно относится к культуре других народов, понимает художественно-образный язык разных видов народного и профессионального искусства, посильно участвует в их сохранении и развитии.

Литература

1. Некрасова М.А. Народное искусство в современной культуре. – М., 2003.

2. Бакланова Т.И., Шпикалова Т.Я., Ершова Т.Я. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации // Непрерывное этнохудожественное образование: методология, проблемы, технологии: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Шуя, 2005.

РОЛЬ СЦЕНОГРАФИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ (на примере Байройтского театра Вагнера и бродвейского мюзикла «The Lion King»)

*Кузбакова Гульнара Жанабергеновна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Музыковедение и композиция»*

В музыкальном театре, к которому относятся, как известно, опера, балет, оперетта и мюзикл, роль сценографии трудно переоценить. Будучи искусством синтетическим по своей природе, многие постановки в истории музыкального театра обязаны своему успеху сценографии. Таковы, например, опера «Снегурочка» Римского-Корсакова в постановке частного театра Мамонтова, осуществленная после премьеры в Мариинском, завершившейся провалом. При повторной постановке неопределимую роль наряду с музыкальным исполнением сыграли декорации к опере и эскизы костюмов, выполненные художником Васнецовым. «Первая постановка была малоудачна, как и некоторые последующие. По существу, начало сценической жизни «Снегурочки» было положено в Московской частной опере, где впервые произведение предстало в достойной его декоративной оправе (художник В.Васнецов)» [1]. Балеты на музыку Стравинского

«Петрушка», «Весна священная» и «Жар-птица» в рамках знаменитых «Русских сезонов» Дягилева в Париже (начиная с 1909 г.) достойно представляют данный список [2].



Рисунок 1. Театр в Байройте Bayreuth (Festspielhaus)

Хотелось бы, в этой связи, остановиться на двух ярких показательных примерах в отношении союза сценографии и музыки – музыкальном театре Вагнера в Байройте и Бродвейском мюзикле The Lion King («Король Лев»). Байройтский театр или «Театр Вагнера», которым называют «Фестшпильхауз» («Bayreuth Festspielhaus» – Байройтский Дом торжественных представлений) – немецкий оперный театр в городе Байройте, Северная Бавария, служит, в основном, для постановки опер Рихарда Вагнера в рамках Байройтского фестиваля (рис.1).

Рихард Вагнер (1813-1883) – немецкий композитор, дирижер и теоретик искусства. Крупнейший реформатор оперы, Вагнер оказал значительное влияние на европейскую музыкальную культуру – развитие оперных и симфонических жанров. Вагнер рассматривал своё искусство как синтез и как способ выражения определённой философской концепции. основополагающие идеи композитора:

- искусство должно твориться сообществом людей и принадлежать этому сообществу;

- высшая форма искусства *Gesamtkunstwerk* – музыкальная драма, понимаемая как органическое единство слова и звука. Воплощением

первой идеи стал Байройт, где оперный театр впервые начал трактоваться как храм искусства, а не как развлекательное заведение; воплощение второй идеи – это созданная Вагнером новая оперная форма «музыкальная драма». Именно её создание и стало целью творческой жизни Вагнера [3,4,5].

Байройтский театр создан по замыслу самого композитора – Рихарда Вагнера, для исполнения его произведений. Согласно биографу композитора К.Ф. Глазенаппа, идея постройки такого театра возникла у композитора еще в годы работы капельмейстером в Риге (1837-1839 гг.). Приглашение от короля Людвига II Баварского в Мюнхен в 1864 году позволило Р. Вагнеру приступить к реализации своей мечты. Работу над проектом театра он поручает Готтфриду Земперу – архитектору Дрезденского придворного театра. Оформление внутреннего пространства разрабатывалось в соответствии с пожеланиями Р.Вагнера [6].

В театре «Фестшпильхауз» были реализованы новые для того времени идеи, повлиявшие на развитие мировой театральной архитектуры. Внешнее оформление театра выглядит крайне скромно. Внутреннее убранство театра ещё более аскетично. Архитектура зрительского зала подчинена единой функции: ничто не должно отвлекать зрителя от происходящего на сцене.

Как неперемный атрибут театра окончательно утвердилась оркестровая яма. В Байройтском театре она располагается буквально под сценой, при этом, будучи необычно глубокой и вместительной. Она построена так, чтобы дирижер и оркестр не были видны зрителям, чтобы не отвлекать их от представления. С внешней стороны оркестровая яма накрыта т.н. «ракушкой» – сооружением типа «козырька», функция которого заключается в отражении звука и направлении его сначала на сцену, и лишь отразившись от сцены – в зрительский зал. Таким образом, поток оркестрового звучания и пения артистов движутся в зал в одном направлении. Из оркестровой ямы едва видно сцену и совершенно не видно зрителей [6].

Интерьер зала отделан деревом. Зрительный зал вмещает 2000 мест, расположенных амфитеатром, который заканчивается галереей (лож и ярусов в театре нет, отсутствует и срединный проход). Посадочные места здесь расположены в партере, который поднимается от сцены к концу зала.

Каждый зритель имеет одинаково хороший вид сцены, и даже те,

кто покупает места с самого края ряда, не видят происходящего за кулисами, как это часто бывает в других оперных театрах.

Длинные сплошные ряды через весь зал состоят из простых жестких сидений без подлокотников, не очень удобных, особенно если иметь в виду продолжительность вагнеровских спектаклей. («Золото Рейна» идет без перерыва два часа тридцать пять минут, больше двух часов продолжаются первый акт «Парсифаля» и финальный «Нюрнбергских мастерзингеров».) Эти сидения выполнены из дерева, как и вся внутренняя отделка театра. Как известно, дерево по своим акустическим свойствам считается одним из лучших материалов [6].

Сидения партера не прикручены к каменному полу. Напротив, под низом каждого из них находится большая пустота, а все стулья держатся на огромном деревянном помосте. Эта пустота, в свою очередь, усиливает звук, исходящий со сцены, что позволяет добиться ещё лучшей акустики.



Рисунок 2. Зал Байройтского театра

Если взглянуть на изображение оперного зала Байройтского театра (рис.2), то можно заметить, что он обнаруживает сходство с многими современными концертными залами, среди которых и, например, Большой зал им. Жамбыла Казахского национального университета искусств в Астане, а также Органный зал Казахской национальной консерватории им. Курмангазы в Алматы.

Что касается акустических свойств зала, то надо отметить, что

в вагнеровском театре самый тихий звук слышен в каждом уголке зала. Голоса солистов кажутся необычайно звонкими, а огромный оркестр «поражает тонкостью нюансировки, мягкостью и насыщенной полнотой звучания не только струнных инструментов, но и усиленной в партитурах Вагнера медной группы. Кроме того, в зале соблюден акустический баланс между оркестром и певцами...» [6].

По периметру зала расположены колонны. Они выполняют декоративную, так как зрители сидят в форме расходящегося от центра круга сектора, и акустическую функции, поскольку деревянные колонны усиливают звук, доносящийся со сцены.

Освещается зал светильниками, закрепленными на колоннах по периметру зала, однако основной свет в театре исходит со сцены.

Занавес в театре открывается не так, как исторически принято в других театрах. Обычно занавес поднимается вверх, тогда первое, что видит зритель – ноги певцов и танцоров. Такой эффект не устраивал Вагнера, и тогда он разработал собственную схему: с помощью канатов занавес сначала раскрывается в сторону, как штора, а потом поднимается вверх. Такой занавес получил название «вагнеровского» [6].

К особенностям театра относится и двойной просцениум, зрительно увеличивающий сцену.

На сцене театра Вагнера должны были ставиться синтетические произведения искусства, включающие поэзию, драму, музыку, танец, живопись. Театр был открыт в 1876 г. Таким образом, через 40 лет Вагнер осуществил свой замысел.

В дни открытия трижды была исполнена оперная тетралогия «Кольцо Нибелунга» под руководством Г.Рихтера. На открытие фестиваля приехало множество известных личностей. Так, среди прочих, в первый год фестиваля Байройт посетили император Вильгельм Второй и австрийская императрица Сиси, художник Ренуар и скульптор Роден, писатели Марк Твен и Джордж Бернард Шоу, а также известные музыкальные деятели разных стран: из Веймара приехал Лист, из Парижа – Сен-Санс, из России П.И. Чайковский. Однако основную часть гостей фестиваля составляли банкиры и состоятельные люди. Вильгельм I назвал фестиваль «делом всей нации» [6].

С 1882 года проводятся Байройтские фестивали, где исполняются исключительно оперы Вагнера. В театре выступали такие великие дирижёры как Карл Мук, Вильгельм Фуртвенглер, Ханс Кнаппертсбуш, Герберт фон Караян, Карл Бём. Благодаря театру и фестивалю Байройт

превратился в город Вагнера. По названиям улиц можно изучать биографию композитора и знакомиться с героями его произведений: Козима-Вагнер-штрассе, Тристаненштрассе, Валькириен-штрассе, Вотанштрассе, Ванфридштрассе. Вилла Ванфрид на Рихард-Вагнер-штрассе стала музеем [6].

Таким образом, в сценографии музыкального театра, а именно, в изобретении современного зрительного зала и сцены, оркестровой ямы, создании условий для лучшей акустики и других особенностей, огромная роль принадлежит композитору Рихарду Вагнеру.

Другой показательный пример удачного союза сценографии и музыки представляет собой постановка Бродвейского мюзикла «The Lion King», реж. Джули Теймор, музыка Элтона Джона.

Мюзикл – вид музыкального театра, в котором соединяются диалоги, песни, музыка, танцы. Это особый сценический жанр, где в неразрывном единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства. Их сочетание и взаимосвязь дали мюзиклу необыкновенную динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами. Однако на современном этапе – это один из самых востребованных потребителем рынком шоу-индустрии, сложных и своеобразных жанров. В нем в той или иной степени нашли свое отражение многие стили сценического искусства, существовавшие прежде [7,8].

История мюзикла как музыкально-театрального жанра ведет свое начало с XX века. Существует огромное количество всемирно известных театральных постановок, таких как бродвейские мюзиклы «Звуки музыки», «Порги и Бесс», «Вестсайдская история», «Хелло, Долли!», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Моя прекрасная леди» и другие [9, 10].

Мюзикл «Король Лев» основан на популярном одноименном мультфильме студии Уолта Диснея¹ Песенные тексты принадлежат ряду авторов, среди которых Тим Райс, Либо Эм, Марк Манчина, Джей

¹ Сюжет мюзикла повествует о львенке по имени Симба, наследнике короля Муфасы. Происки злобного и властолюбивого льва по имени Шрам, предательски подстроившего гибель Муфасы и сделавшего так, что виновником несчастья все стали считать Симбу, заставляют львенка покинуть родные края. Однако в конце концов Симбе удается оправдаться – справедливость восстановлена: Шрам гибнет, а возмужавший Симба становится предводителем прайда и королем саванны.

Рифкин, Джули Теймор, Ханс Циммер [11].

Либретто написано Роджером Эллерсом и Айрин Мекки. Премьера мюзикла состоялась в театре Орфеум (Orpheum) в Миннеаполисе, США в 1997 г. Как отмечается в сми, постановка была осуществлена «...с большим размахом и широким использованием остроумных спецэффектов, что, вместе с великолепной музыкой и текстами, обеспечило мюзиклу шумный успех» [11]. Мюзикл был удостоен множества наград: Тони, Нью-Йоркского Общества Театральных Критиков в категории «Лучший мюзикл», Грэмми – «За лучший альбом – запись мюзикла», а также многие другие награды и премии за костюмы и оформление.

Спектакль можно охарактеризовать как феерическое шоу, наполненное яркими красками, музыкой и драматизмом, переносящими зрителей в атмосферу африканской саванны Серенгети, где по сценарию происходят события.

Позже спектакль был поставлен в Лондоне, Великобритания, Токио Япония, Торонто, Канада, в 2001 г. в Гамбурге, Германия. Шоу имело огромный успех, и по сей день неизменно собирает полные залы² Мюзикл является восьмым наиболее продолжительным по показу шоу в истории Бродвея [11].

Успешное шоу обусловлено талантом артистизмом директора постановки Джулии Тэймор [11]. На наш взгляд, высокий профессиональный уровень постановки, которую посчастливилось увидеть автору этих строк, определен драматургией, выстроенной по классическим законам жанра, а также музыкой Элтона Джона, состоящей из двадцати номеров, многие из которых стали знаменитыми хитами в жанрах *соул*, *баллада*, *блюз*, *босса-нова*.

Стилистика музыкальных номеров соответствует современному афро-американскому стилю с применением электро-ритм- и бас-гитар, ударных установок и синтезатора с его возможностями воссоздания и передачи спецэффектов, экзотических и электронных тембров.

Сценография мюзикла заслуживает особого внимания. Прежде всего, сцена театра Luceam Theatre приспособлена под The Lion King – единственный спектакль, который идет в театре 8 раз в неделю, ежедневно (кроме выходного) и два раза в неделю – по дважды в день.

² Бродвейский мюзикл «Король лев» собрал миллиард долларов. Как пишут масс-медиа, постановка, которую показывают уже более 20 лет, превзошла рекорд по посещаемости зрителей другого популярного мюзикла «Призрак оперы» («Fantom of the Opera») [6].

В отличие от Лондонского «Luceam Theatre», где состоялся показ в 1999 г. и до сих пор проводится там, в других музыкальных театрах – Театр Её Величества (Her Majesty's Theatre), Куин-Элизабет-Холл, Ковент-Гарден (Covent Garden), в знаменитом театре Dominion, к слову сказать, благодаря выступлениям и деятельности Фредди Меркьюри (выдающегося музыканта, певца и солиста Queen) и других, идет несколько представлений одновременно в один сезон.

Что касается кукол, то в данном шоу применяются почти все их виды. Основу представления в этой связи составляют срединные куклы, управляемые на уровне актёров-кукловодов. В данном мюзикле такие куклы являются объёмными, управляемыми актёрами-кукловодами либо со стороны, либо изнутри (актёр-кукловод находится внутри кукол больших размеров) [12]. Таковы фигуры слона и жирафов.

В отличие от кукол-марионеток, управляемых сзади кукол видимыми или невидимыми зрителям актёрами-кукловодами, перчаточных кукол или кукол-актёров других конструкций, как это происходит, например, в известной эстрадной миниатюре С.В. Образцова с кукольным малышом по имени Тяпа (перчаточная кукла, надетая на одну руку Образцова) и его отцом, роль которого играет сам Образцов, в качестве срединных кукол-актёров выступают сами актёры [12]. Примерами могут служить персонажи зебр, антилоп, пумы и других зверей-персонажей.



Рисунок 3. Сцена из мюзикла «Король Лев»

В мюзикле «Король Лев» найдено мастерское решение героев-кукол. Многочисленные обитатели саванны – фигуры антилоп, слонов,

жирафов на ходулях, птиц на вращаемых актерами 2-метровых шестах с эффектом кружения птиц в воздухе, птиц на головных уборах, тигров и других удачно имитируют пластику и повадку животных (рис.3). Создателями спектакля разработаны соответствующие механизмы для характеристики движения кукол. Интересно организовано сценическое и около-сценическое пространство. Стереозффект на балконных ложах вблизи сцены достигается размещением на них музыкантов – преимущественно исполнителями перкуссии, состоящими из одних ударных - многочисленных барабанов африканского типа. Шоу выглядит очень красочным, чему способствуют маски и костюмы в ярко-желтых, красных, зеленых и синих тонах.

Пластика актеров – весьма выразительна, – характерные движения для животных, например, антилопы характеризуются дугообразным движением, наподобие прыжков в воздухе. Таким образом, для характеристики героев зверей применяются соответствующая жестикауляция.

Сравнивая мюзиклы лондонских театров 2013 г. – Let It Be на музыку Битлз, Mamma Mia на музыку группы ABBA, We Will Rock You на музыку рок-группы Queen и другие, отметим, что американский мюзикл The Lion King – шоу с тщательно продуманной режиссурой, развлекательное коммерческое предприятие, представляющее зрителям «красивую картинку», характеризует несложная интрига, песни – потенциальные хиты, популярные яркие костюмы, эффектные декорации и современные спецэффекты.

В свою очередь, европейские постановки, в том числе английские и французские, подкупают искренностью интонаций, талантом актеров, представляющих своих персонажей не как «маску», а как живого человека с его желаниями, страданиями, мучительными противоречиями, острой социально-философской проблематикой, затрагивающей сердца даже современного искушенного зрителя. Таков и шедевр XXI века – Ромео и Джульетта на музыку Жерара Пресгюрвика (премьера состоялась в 2001 г, в зале Конгрессов, Париж). В подобных спектаклях «есть такой трагизм и душа, которые заставляют глубоко задуматься, а иногда и что-то поменять в жизни». Однако это уже тема будущих исследований.

Литература

1. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка.

Т. 1 / Подгот. тома А.В. Оссовский и В.Н. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1955. – С. 131.

2. Варакина Г.В., Литовкина Т.А.. Игорь Стравинский и «Русский балет» Сергея Дягилева в контексте трансформации культуры рубежа XIX-XX веков. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Выпуск № 1, 2009.

3. Серов А.Н. Вагнер и его реформа в области оперы // Серов А.Н. Избранные статьи. – Т. 2. – М., 1957.

4. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М.: Алгоритм, 1977. – 477 с.

5. Вагнер Р. Избранные работы / Вступит. ст. А.Ф. Лосева. – М.: Искусство, 1978. – 695 с

6. Муравьёва И. Байреит. Театр. Фестиваль. // Российская газета, 20.08.2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wagner.su/book/export/html/183>

7. Гринберг М., Тараканов М.Е. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: Проблемы жанров. – М., 1982.

8. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. – М., 2004.

9. Кампус Э. О мюзикле. – Л., 1983.

10. Кудинова Т.Н. От водевиля до мюзикла. – М., 1982.

11. Официальный сайт мюзикла «Король Лев» – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lionking.com>

12. Маньен Ш. История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней. – М.: Клуб 36°6, 2016.

ЯПОНСКАЯ ТЕМА НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ

Мухтарова Гайни Сейсеновна,

кандидат философских наук, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Первой постановкой на японскую тему на казахской сцене стал спектакль «Шығыстағы бір бейбак» («Судьба женщины») (яп. 女の一生), поставленный по пьесе японского драматурга Каору Моримото.

Спектакль «Судьба женщины»

Премьера спектакля «Судьба женщины» состоялась в 1966 году на

сцене Казахского государственного академического театра драмы имени М.О. Ауэзова в г.Алматы. Главные роли в постановке сыграли известные казахские актеры Нурмухан Жантурин (в роли Синтаро) и Шолпан Жандаберкова (в роли Кэй). Для актрисы Шолпан Жандарбековой данная роль была одной из любимых ею, так как фотографию из данного спектакля можно было увидеть в красивой рамке, на видном месте шкафа в ее квартире (рис. 1).



Рисунок 1. Актриса Шолпан Жандарбекова в роли Кэй в спектакле К.Моримото «Судьба женщины», 1966 г.

Легендарный казахский актер Нурмухан Жантурин также очень интересовался японской культурой, и, в тоже время, сам вызывал интерес у японцев. Однажды, на международном фестивале стран Азии и Африки в Ташкенте состоялась встреча Н.Жантурина с японской делегацией.

Как пишет супруга актера Маргарита Жантурина «Шла пресс – конференция фестиваля. Японская делегация подошла к нему. Назвались. Нурмухан представился – Офицер царской армии Чокан Валиханов, рядовой советской армии Курбанов, полковник Аблайханов, генерал Квантунской армии Камацубара. Имя Камацубара привело делегацию в восторг. Интермедия знакомства имела успех. В заключение знакомства Нурмухан спел им новогоднюю песню своего героя Синтаро из спектакля «Судьба женщины» Моримото Каору». Далее она пишет, что «пораженный неординарностью Нурмухана, увиденного однажды на Мосфильме, Акира Куросава крикнет – «Это же Тоширо Мифуне» [1, с. 85-86].

Возвращаясь к постановке спектакля «Судьба женщины», режиссером спектакля стал Мен Дон Ук, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, он с 1962-1968 гг. поставил множество спектаклей на сцене казахских театров, заслуживших самую высокую оценку республиканской и всесоюзной театральной общественности. Но зрителю он запомнился по роли в кино, когда сыграл крупного японского предпринимателя г-на Сайто, в знаменитом кинофильме «Транссибирский экспресс» (рис.2).



*Рисунок 2. Мен Дон Ук в роли Сайто в кинофильме «Транссибирский экспресс»,
сценарий: Александр Адабашьян, Никита Михалков,
режиссер Эльдар Уразбаев, киностудия «Казахфильм», 1977*

История и сюжет пьесы «Судьба женщины»

В 1941 году японский драматург Каору Моримото (1912-1946 гг.) написал пьесу «Жизнь женщины» (яп. 女の一生 *онна но иссё*;) для актрисы Харуко Сугимур, которая стала для неё самой популярной ролью (рис.3).



Рисунок 3. Актриса Сугимур Харуко

Жизнь актрисы Харуко Сугимура (1909-1997 гг.) отдаленно созвучна линии судьбы героини Кэй, которая рано осталась сиротой. Сюжет пьесы повествует о девочке Кей, которая попадает в дом преуспевающей фирмы г-жи Синдзу. Смышленная девочка становится для хозяйки дома незаменимой помощницей и вскоре Кей выходит замуж за ее старшего сына. Руководство фирмой после смерти Синдзу переходит к Кэй, но впоследствии власть и деньги постепенно иссушают душу и разрушают семью героини.

Впервые спектакль «Судьба женщины» был поставлен в СССР в 1960 году на сцене театра им. Маяковского в г. Москва. Режиссером спектакля стала японская актриса и режиссёр Ёсико Окада. Её трагическая жизненная судьба была полна трудностей, но в тоже интересна, в плане её творческого становления (рис.4).



Рисунок 4. Актриса и режиссер Ёсико Окада

На долю Ёсико Окада выпало много тягот и испытаний. «Суперзвезда довоенного театра и кино, участница головокружительного побега в сталинский СССР, узница ГУЛАГа, диктор Московского радио, студентка ГИТИСа и вновь блистательная киноактриса – такие невероятные повороты судьбы не на сцене, а в собственной жизни испытала Ёсико Окада. Своей поистине драматической биографией Окада-сан показала нам силу и величие человека, способность преодолевать самые невероятные испытания благодаря светлым мечтам и твердой воле. Окада-сан пережила страшную трагедию – испытывая страстное желание учиться у гениального советского режиссера Мейерхольда, она эмигрировала в коммунистическую страну. Но ее поступок косвенным

образом повлек за собой гибель ее кумира, великого театрального деятеля, к которому она испытывала глубочайшее уважение. Сознание этого терзало ее всю жизнь. И все же Окада-сан выстояла. Проведя десять лет жизни в сталинских лагерях, уже после войны из студии Московского радио она изо дня в день передавала через эфир послания дружбы своим соотечественникам. До последнего дня своей жизни она прилагала усилия, направленные на расширение связей между театральными деятелями России и Японии», как пишет о ней Николай Гранкин в своей статье «Удивительная судьба Есико Окада» [2, с. 1].

Опера «Чио Чио Сан»

Второй постановкой на японскую тему в Казахстане стала всемирно известная опера Джакомо Пуччини «Чио Чио Сан» в 1944 году. Мировая премьера оперы Д.Пуччини «Чио Чио сан» (Мадам Баттерфлай) состоялась на сцене театра «Ла Скала» 17 февраля 1904 года. Партию Чио сан исполняли Розина Сторкио, Мария Каллас, Монсерат Кабалье, Мария Биешу и др.

Из японских исполнительниц партию «Чио Чио сан» исполняла Тамаки Миура (1884 год), обучавшаяся и работающая зарубежом. Она была выбрана на роль Чио-Чио-Сан в новаторской постановке оперы русским оперным режиссером Владимиром Розингом, в рамках его сезона «Allied Opera Season» в мае и июне 1915 года в Лондонской опере. Далее она исполняла эту партию в Бостоне, Нью-Йорке, Сан-Франциско, Чикаго (рис.5).



Рисунок 5. Тамаки Миура, исполнение партии в опере «Чио Чио сан»

Впервые на казахской оперной сцене партию Баттерфляй («Чио Чио сан») исполнила легендарная казахская певица Куляш Байсеитова. Как пишет режиссер А.Троицкий в статье «Наследие Куляш Байсеитовой» – «...Когда мы слушали партию Чио-Чио-сан в исполнении Куляш, нам нисколько не мешало незнание казахского языка. Казалось, что мы понимаем не только общую, выраженную артисткой мысль, но и каждое произнесенное ею слово. Настолько ярко было выражено состояние Чио-Чио-сан в мимике и интонациях артистки...» [3, с.1].

Партию Чио Чио сан на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая исполняли в разные годы многие ведущие солистки ГаТОБ имени Абая, такие как: Роза Жаманова, Гульзат Даурбаева, Хорлан Калиламбекова, Дина Дютмагамбетова др. (рис. 6).



Рисунок 6. Оперная певица Роза Джаманова в опере «Чио Чио сан»

Потрясающие декорации к спектаклю «Чио Чио сан» выполнила Народный художник Казахстана, заслуженный деятель искусств РК – Гульфайрус Исмаилова, которая внесла огромный вклад в развитие театрально – декорационного искусства и сценографии Казахстана (рис.7).



Рисунок 7. Декорации Гульрайруз Исмаиловой к постановке оперы
«Чио Чио сан» в ГАТОБ им. Абая, 1972

15-16 апреля 2016 в театре «Астана опера» состоялась премьера оперы «Чио Чио сан» по либретто Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы, по мотивам драмы Давида Беласко «Гейша».

Спектакль был поставлен при участии итальянских партнеров, режиссер-постановщик – Лоренцо Амато (рис. 8).



Рисунок 8. Афиша «Мадам Баттерфляй», театр «Астана опера», 2016

Партию Чио Чио сан в театре «Астана опера» исполняют оперные певицы Жаннат Бектай и Жупар Габдуллина (рис.9).



*Рисунок 9. Сцена из оперы «Мадам Баттерфляй».
Солистка Жаннат Бактай, театр «Астана опера», 2016 г.*

В спектакле «Чио Чио сан» в театре «Астана опера» были использованы 30 шелковых кимоно, выполненных в Италии. 8 женских кимоно, 2 мужских и 2 пояса-оби художник по костюмам спектакля Франка Скуарчапино выбрала из личной коллекции госпожи Джунко Камохара, супруги бывшего Чрезвычайного и Полномочного Посла Японии в Республике Казахстан – г-на Камохара Масаёси (рис.10).



Рисунок 10. Г-жа Джунко Камохара с коллекцией кимоно

Вместе в тем примечательным является тот факт, что в театре «Астана опера» работают три японских балерины – Сэйка Тonosаки, Серина Сунагава, Мариико Китамура. Серина Сунагава успешно исполняет роли в таких спектаклях, как «Ромео и Джульетта», «Баядерка», «Бахчисарайский фонтан» и др. (рис.11).



Рисунок 11. Японские балерины Сэйка Тonosаки, Серина Сугинава, Мариико Китамура, работающие в театре «Астана опера»

Спектакль «Ахико из Актаса»

Одной из новейших постановок на японскую тему стал спектакль «Ахико из Актаса». Премьера данного спектакля состоялась 22 октября 2016 года на сцене Казахского драматического театра имени М.Ауэзова в г. Алматы (рис.12).

Уникальность спектакля заключается в ее документальности, и тем, что прототип героя, это ныне живущий в поселке Актас Карагандинской области, бывший японский военнопленный 86 летний Ахико Тэцууро.

Автором сценария спектакля является Мадина Омарова, режиссером – заслуженный деятель РК Асхат Маемиров. Роль главного героя – Ахико сыграл актер Дулыга Акмолда.

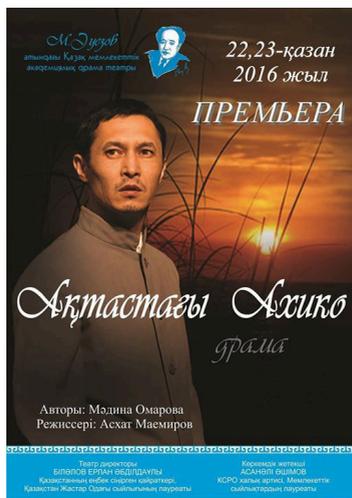


Рисунок 12. Афиша спектакля «Ахико из Актаса», 2016

История и сюжет пьесы

«В основу пьесы положена сложная судьба японского мальчика Ахико, который в советское время подвергся репрессиям, в 19 лет безвинно попал в знаменитый КарЛАГ. Японец после 10 лет сталинских лагерей остался жить в Казахстане. Его второй родиной стал поселок Актас Карагандинской области. Позднее Ахико получил приглашение на Родину, однако там он не смог жить и вернулся в Казахстан. Сейчас Ахико 85 лет, у него 11 внуков и 5 правнуков. В постановке через образ Ахико создан собирательный образ сильных духов людей, сохранивших свой человеческий облик в лагерях. Впервые в театральном пространстве Казахстана судьба жертвы политических репрессий стала основой документальной драмы при жизни героя» [4, с. 1].

25 ноября прошла премьера спектакля в г. Караганде. Жизнь Ахико сложилась неожиданным образом, в один момент изменив ее привычный ход. «Жизнь беззаботного юноши Ахико Тецуру, который обучался у отца японскому искусству владения мечом, резко изменилась. В 1945 году, когда Советский Союз одержал победу в Японской войне и завладел Южным Сахалином и Курильскими островами. Жителей двух островов в срочном порядке эвакуировали во внутреннюю Японию, но юный Ахико, обучавшийся в это время в военном училище, отстал от своих. Ахико, одетый в форму военного курсанта, был арестован

советскими солдатами и затем отправлен в КарЛАГ – Казахстане» [5].

Столичная публика Астаны смогла увидеть премьеру данного спектакля, который состоялся во Дворце мира и согласия 29 ноября 2016 года. Знаменательным был момент, что на премьере спектакля присутствовал сам прототип героя – Ахико Тэцуро сан.

Во время своего визита в Японии, в своей речи перед депутатами японского парламента 8 ноября 2016 года Президент Казахстана Нурсултан Назарбаев рассказал о судьбе Ахико Тэцуро

«Прошло 50 лет, он смог вернуться к себе на историческую родину встретился со своими родственниками. Несмотря на их уговоры, он вернулся снова в Казахстан, который считает своей родиной. Сейчас ему 86 лет. Ахико – уважаемый ветеран Карагандинской области нашей страны, с женой Еленой воспитывает четырех детей. Это живая связь между нашими странами. Именно доброта казахов спасла ему жизнь, и он полюбил Казахстан». Отметим, что в 1994 году в ходе первого визита в Японию Президент РК вручил премьер-министру Японии М.Хосокаве «Книгу памяти» со списками умерших на казахстанской территории японских военнопленных [6].

Важно отметить, что в спектакле были соблюдены многие детали касательно японской культуры. Режиссер Асхат Маемиров выразил благодарность за помощь и поддержку госпоже Мариико Цунокаке. «Еще до начала подготовки спектакля, работающая 3 секретарем Посольства Японии в Казахстане, владеющая в совершенстве казахским языком г-жа Мариико Цунокаке объясняла все моменты, касающиеся японского этикета. Помогла отобрать для пьесы японские песни и музыку» (пер. с каз.) [7].

Со слов самой г-жи Цунокаке, написавшей следующее «Когда я однажды услышала народную песню «Фурусато» («Родина») я прослезилась. Когда слышишь эту известную всем в Японии песню, она вызывает чувство тоски по отчизне, особенно у японцев, находящихся вдали от родины. Спектакль (Ахико из Актаса) основанный на судьбе одного японца показывает нам трагедию, и в тоже время силу духа всего человечества» (пер.с каз.) [8].

Японская тема на казахской сцене имеет долгую историю, начавшуюся с 1960-70 годов прошлого столетия и имеющую продолжение и сегодня. Укрепляющиеся взаимоотношения между Казахстаном и Японией позволяют надеются на дальнейшее развитие культурных проектов, в частности и в области театрального искусства.

Литература

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

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МЕДИА В СЦЕНОГРАФИИ МАССОВЫХ МЕРОПРИЯТИЙ (на примере церемоний открытия Олимпийских игр)

Юсупова Ардак Кенесовна,

*кандидат искусствоведения, доцент, декан Художественного
факультета КазНУИ*

Синтетический характер решения художественных программ массовых мероприятий – Олимпийских игр, Универсиад и др., предполагающий применение технических и технологических средств, характерных для разных видов искусства, сегодня никого не удивляет.

Однако так было не всегда.

Остановимся очень кратко на истории церемоний открытия Олимпийских игр. Первоначально и долгое время (с 1896 г.) церемонии открытия Олимпийских игр не предполагали театрализованных представлений, только ритуалы – парад участников, зажжение олимпийского огня и поднятие флага и т.д.

Первым примером масштабного представления на Олимпийских играх принято считать **Скво-Вэлли** 1960 года в Калифорнии, США (рис.1). За организацию массовых мероприятий отвечал знаменитый режиссер-мультипликатор, продюсер Уолт Дисней. Впервые появилось музыкальное сопровождение церемонии, был собран большой музыкальный ансамбль: 2645 голосов и 1285 инструментов, оркестр из 3700 школьников, состоялся запуск 2000 голубей, орудийные залпы (восемь в честь состоявшихся зимних Олимпийских игр) и «по-диснеевски сказочный» олимпийский фейерверк. В наше время церемония кажется весьма скромной, простой, но полвека назад она произвела очень сильное впечатление [1].



Рисунок 1. Олимпиада в Скво-Вэлли – 1960 г., Калифорния, США.

Фото с сайта <https://www.championat.com>.

С тех пор художественные программы на церемониях открытия Олимпийских игр также стали своеобразным ритуалом, который проводится с целью представления страны, в которой они проводятся,

или воплощения какой-либо художественной идеи.

Самые лучшие режиссеры и художники работают над грандиозными представлениями, в которых заняты тысячи людей, используются самые передовые существующие технологии для воплощения творческих идей.



Рисунок 2. Олимпийские игры 1980 г., Москва (СССР).

Чтобы представить этот путь нагляднее, можно обратиться еще к нескольким примерам. Летние Олимпийские игры 1980-го года в г. Москве были масштабными – 3 часа шоу, в котором занято было 15 000 артистов и волонтеров – акробаты, танцевальные ансамбли, дети. Интересным было решение «живого» панно в центральном секторе стадиона им. В. Ленина, заполненным волонтерами с цветными щитами (рис.2). Сегодня это был бы большой экран, но тогда их ещё не было. Поэтому оживление картинок, составленных, словно «растр» (или «пиксели»), из сотен маленьких кусочков, выглядело «потрясающе». На церемонии закрытия этих игр зрителей особенно впечатлило панно с олимпийским символом – мишкой, пустившим слезу на этом рукотворном «экране».

В 1988 году для церемонии открытия Олимпийских игр в Сеуле известный американский художник корейского происхождения Нам Джун Пайк создал инсталляцию из 1003 телевизоров. Это самая большая видеоинсталляция Пайка носит ироничное название «Wrap around the World» («Обтекание мира»), в музейном варианте – «Чем больше, тем лучше».

За неделю до начала Олимпийских игр телевидение перехватило идею международного общения и более 10 стран приняли участие в одновременной трансляции, которую посмотрело 50 миллионов человек. Пайк предоставил глобальную концепцию своей предыдущей работы «Good Morning Mr. Orwell» с несколькими дополнениями. «С меньшим трансконтинентальным подключением, идущим в это время, возможно, это было бы менее прямым «глобальным» опытом; с другой стороны, у участвующих сторон было больше времени, чтобы выявить их послания... Ясно, что доминирующей тенденцией стало развлечение: Китайская Народная Республика предлагает кунг-фу и новую поп-музыку, Рио-де-Жанейро – ритмы и танцы сальсы, Ирландия – мокрую от дождя автомобильную гонку, Гамбург – концерт для Брамса на автостоянке на месте Дом композитора, а Бонн – концерт панк-группы «Die Toten Hosen» перед домом, где родился Бетховен и т.д.» [2]. Сегодня эта инсталляция находится в Музее современного искусства в Сеуле (рис. 3).



Рисунок 3. Нам Джун Пайк. «Wrap around the World», 1988 г.

Позднее многие звезды поп-музыки и мира искусства, такие как Дэвид Боуи, Рюити Сакамото (музыкант, композитор, продюсер), Мерс Каннингем (создатель собственного стиля в танце, который называют «американский авангард»), «Transpacific Duet» представляли позднее этот проект в Токио и Нью-Йорке. В творчестве Нам Джун Пайка этот

проект называют «наивысшей точкой, чье «противопоставление культур и видеографики делает уникальным живое ТВ мероприятие» [3].

В этой работе произошло смыкание, взаимодействие видео-арт, точнее, медиа-арт, и массового представления.

Совершенно новый формат постановки на церемонии открытия Олимпийских игр придумал французский режиссер-постановщик Филипп Декуфле в Альбервиле 1992 года. В одной постановке режиссер объединил танцевальных актеров, танцоров, циркачей, акробатов, спортсменов и музыкантов. Действо сопровождалось грандиозным световым шоу, французская эскадрилья оставляла в небе разноцветные олимпийские кольца. Это было эффектное и одновременно изысканное футуристическое действо с явными аллюзиями к средневековым представлениям – маскарадам, шествиям.

Подробнее хотелось бы остановиться на представлении художественной программы Олимпийских игр в Афинах 2004 года. Эта программа представляет достижения разных искусств своего времени, но и сегодня программа смотрится впечатляюще, т.е. постановка остается актуальной, несмотря на многие изменения, которые произошли за 13 лет в медийных технологиях, смену модных течений в сценографии и прочих явлениях, процессах, сопутствующих проведению массовых зрелищных представлений.

Справка: Церемония открытия летних Олимпийских игр 2004 года состоялась 13 августа на стадионе Афинского олимпийского спортивного комплекса в пригороде Афин – Маруси. Наблюдали открытие Олимпиады 72 тысячи зрителей на стадионе и 4 миллиарда у телеэкранов.

Трансляцию вели более 300 каналов. Международное телевидение высокой четкости обеспечивали две компании: американская NBC и японская NHK [4].

Концепция церемонии прозрачна, если не сказать, проста: напомнить миру о культуре, истории и мифологии страны-хозяйки Игр Греции. Сформулирована идея как «путешествие в мечту, назад во времени, определяющим будущее, к познанию себя». Надпись «Познай себя» была найдена в храме Аполлона в Дельфах.

Первоисточниками драматургии постановки можно назвать мифы и историю искусства Греции. Собственно, первая дата в греческой истории, время проведения Олимпийских игр 776 г. до н.э., начинает

отсчет истории греческой цивилизации. Для большинства стран, не только Европы, греческая культура – неиссякаемый источник историй, сюжетов, метафор. Воплощение идеи без преувеличения можно назвать блестящим.

Сценография. Действие происходит на сцене, которой служит стадион. Из технических инноваций в шоу использовались гигантский бассейн с водой с уникальным технологическим покрытием, который осушается в 2 минуты, оригинальное освещение (художник, выполнявшая работы по свету – Элефтерия Деко получила премию «Эмми» за эту работу), использовался лазер, стеклопластик, сложная система тросов для «летающих» объектов – артистов и скульптуры.

Важным для воплощения режиссерской задумки был большой экран, который активно использовался на разных этапах постановки.

Каждый из 72 000 зрителей получил в подарок брелок, который светился в темноте. Мигающее свечение брелоков использовалось для создания эффекта звездного неба.

Режиссура. Шоу, которое состоит из нескольких этапов, начинается с обратного отсчета времени на мониторе в ритме человеческого сердца, затем, выхода сотни барабанщиков. Виртуальный телемост-переключка двух барабанщиков, одного на стадионе и другого в античной Олимпии, изображение которого транслируется на большом экране устанавливает «диалог настоящего с прошлым».

Официальная часть открытия гармонично включена в действие.

Все остальное действие происходит на стадионе, развиваясь последовательно, «хронологически». Начинается театрализованное действие на основе хтонических мифов, от рождения Земли.

Следующее действие, которое называется «Клепсидра» (водяные часы), базируется на высказывании Гомера «Человеческие поколения сменяют друг друга, как опадает листва с течением времени, что отсчитывает, но не может быть измерено». Режиссерская задумка, отражение «истории, что исчезает в глубине времени» решается в хореографической визуализации, если не «анимации», образов, которые легко «опознает» каждый, кто проходил начальный курс по истории искусства. Этапы художественного творчества мастеров Крита и ахейских племен, затем последовательно – периоды геометрики, классики, эллинистической Греции, и до современного времени.

Далее световое шоу на мерцающем огоньками «звезд» стадионе,

участники-актеры, воплощающее человечество в целом, целый мир звезд, отражающихся в воде, которые начинают вращаться и образуют в центре стадиона световую «модель» ДНК, которая была расшифрована в 2000 году, это своего рода код человеческой жизни, носитель нашей уникальности (лазер).

Завершается постановка «возвращением» в море, откуда и возникла жизнь, вновь собираются на тросах детали скульптуры в центре стадиона и поднимается Оливковое дерево – символ Афин, вселенского мира, архетипический образ мирового древа (в мифах), мира и т.д. В древности спортсмены собирались на Олимпийские игры с оливковыми ветвями в руках, натирали им тело и т.д.

Хореография. Творческий потенциал режиссера ярко проявляется в особенностях разработки массовых сцен, отточенной ритмически партитуры движения отдельных групп. В представлении участвовали 9000 актеров. В хореографической постановке явно ощущается влияние разных видов искусства: в рисунке танца угадываются движения образов фресок Эгейской культуры, пластика базируется на линейной пластике изображений на фресках, вазописи, барельефов классического периода искусства Др. Греции и т.д.

Ритмическое построение очень важно в этом представлении. Действие занимает сравнительно немного времени, но именно благодаря ритмически «найденным» акцентам в построении очень насыщенно, выразительно. Чередование замедленных, «умозрительных» сцен с активным движением начинается с самого начала представления – с отсчета барабанов в ритме человеческого сердца. Далее – чередование ритма, сменяющихся статики, динамики.

Особенный, «медитирующий» характер «Клепсидре» придавало построение движения отдельными небольшими блоками, словно разложенное на отдельные элементы, между которыми – пауза. Специально создается эффект где-то механического, или даже мультипликационного движения актеров.

Отдельно стоит сказать о **телевизионной трансляции**. Интересно построение изображение, так как камера снимала течение персонажей «Клепсидры» как фриз – строго горизонтально, подчеркивая задумку режиссера и выстраивая исторические ассоциации у зрителя. Великолепно были переданы по ТВ световые проекции, съемки с воздуха, т.е. решены технические задачи. Шесть премий «Эмми» были

присуждены телекомпаниям NBC за организацию трансляции церемонии открытия и показа Игр в целом.

Музыка. Ударные инструменты, барабаны в начале представления – начинают отсчет, переключку. Во время аллегорического сегмента художественной программы звучала музыка Густава Малера (англ. Symphony No. 3 in D Minor: 6. Langsam), Ставраоса Ксархакоса, Маноса Хадзидакиса, Микиса Теодоракиса [4].

Художник по костюмам – английский дизайнер греческого происхождения Софи Кокосолаки, также получившая награды за работу над этим представлением.

И, вероятно, главный секрет состоявшегося действия заключается в том, что автор концепции и постановщик церемонии открытия, греческий режиссёр Димитрис Папаиоанну [5] является одновременно и известным режиссером экспериментального театра, и талантливым хореографом-танцовщиком, и художником, который работает в живописи и «современных» медиа – видео-арт, перформанс и др.

В 2009 г. Папаиоанну был со-куратором 2-ой Афинской биеннале современного искусства, «HEAVEN LIVE», в 2011 г. он создал шестичасовую театральную инсталляцию «INSIDE», одна из самых его известных постановок – спектакль «Медея 2».

Вероятно, эта одаренность в разных сферах, навыки работы с разными меди, этот синтез позволил ему «видеть» и свободно управлять визуальной частью церемонии, и одновременно выстраивать театральное представление.

Удивительное художественное «совпадение» концепции, режиссуры, хореографии, музыки, яркая выразительность работы художника-сценографа, художника по костюму, гриму, свету, другими словами, гармоничное и слаженное использование разных медиа – основа устойчивой актуальности представления.

Литература

1. Чесалин М. Олимпиада без открытия – не Олимпиада. – 3.02.2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.championat.com/olympicwinter/article-187923-shest-samykh-jarkikh-ceremonij-otkrytija-olimpiad.html>

2. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 406 с.

3. Кан А. Курехин. Шкипер о капитане. – М.: Амфора, 2012.
4. Афины 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://olimp-history.ru/node/356>
5. Официальный сайт Димитриса Папаиоанну. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dimitrispapaioannou.com>

ПРОГРАММЫ ДЛЯ ГРАФИЧЕСКОГО ПЛАНШЕТА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Колесникова Александра,

*студентка 4 курса специальности Сценография (специализация
Театральная техника и оформление спектакля)*

Научный руководитель – к.т.н., профессор Солтанбаева Г.Ш.

На данный момент для художников и творческих личностей открыто целое море новых возможностей. Одной из самых популярных и удобных является использование компьютера. Сейчас компьютеры помогают творческим личностям вроде художников.

Мы все знаем насколько трудно писать картины вручную. Выработка необходимых навыков, правильное построение, работа над подготовкой материалов, умение правильно задать фактуру изображаемого материала предмета и куча использованных холстов и бумаги. Все это занимает много пространства и времени. Но все идущий вперед научный прогресс позволяет художникам открывать новые возможности благодаря достижениям технологии. Уже давным-давно появились различные программы для рисования на графическом планшете и даже смартфоне.

Графический планшет (от англ. graphics tablet или graphics pad, drawing tablet, digitizing tablet, digitizer – дигитайзер, диджитайзер) – это устройство для ввода информации, созданной от руки непосредственно в компьютер. Состоит из пера и плоского планшета, чувствительного к нажатию или близости пера. Также может прилагаться специальная мышь [1].

Еще в 1888 году Элишей Греем (Elisha Gray) изобрел прототип первого графического планшета. Он назывался «Телеавтограф». Далее в 1957 и 1964 годах были представлены планшеты более похожие

на современные, RAND Tablet (1964) года использовал систему проводников и электронных импульсов для передачи сигнала, а ёмкостно связанное перо принимало этот сигнал, который затем мог быть декодирован обратно в координаты. Графические планшеты популяризовались в связи с их коммерческим успехом в середине 1970-х – начале 1980-х гг.

Графические планшеты применяются как для создания изображений на компьютере способом, максимально приближённым к тому, как создаются изображения на бумаге, так и для обычной работы с интерфейсами. Кроме того, их удобно использовать для переноса уже готовых изображений в компьютер.

Основным преимуществом графического планшета перед обычным рисованием является огромный функционал. Профессиональные программы для рисования имеют массу настроек. Вы можете изменить чувствительность кисти, карандаша, его прозрачность, в вашем распоряжении будет огромное количество цветов и эффектов, смена формата рисунка, редактирование некоторых деталей без потери других частей рисунка и т.д. Благодаря таким функциям можно создавать прекрасные работы, которые можно будет хранить и презентовать как в электронном, так и в распечатанном формате.

В этом докладе я хотела бы показать основные виды планшетов и сделать беглый обзор на самые используемые современными digital – художниками (англ. – цифровой) программы. Обзор различий этих программ поможет сориентироваться и подобрать тот вид или совокупность программ, который необходим художникам, планирующим использовать графический планшет.

Основные виды графических планшетов

Чтобы покупка вас не разочаровала, при выборе устройства ознакомьтесь с его основными характеристиками: размер, интерфейс, стилус графического планшета его чувствительность и уровни давления, необходимые драйвера и программное обеспечение (ПО), а также не менее важный фактор – цена графического планшета.

Необходимо учитывать размер сенсорной области прибора. Он варьируется в пределах A6 (14,8 x 10,5 см) до A4 (21 x 29,7 см). Выбор зависит от ваших предпочтений: главное, чтобы во время рисования, письма или черчения не было ощущения дискомфорта.

Если рассмотреть все существующие графические планшеты, их

можно условно разделить на три различных группы.

К первой группе можно отнести модели, в которых имеется произвольный ввод какой угодно графической информации. Подобные устройства, как правило, имеют форма А6, а также набор всех необходимых для работы функций. В большинстве случаев к таким устройствам прилагаться перо, а иногда, редко, мышь. Чем дороже устройство, тем, соответственно, богаче его комплектация. В случае, если мыши в комплекте нет, ее можно докупить и подключить через блютуз. Планшеты первого вида наделены дополнительными кнопками, различными аксессуарами и, конечно же, лицензионным ПО. Большая модель такого планшета может достигать в размере формата А4.

Если вы уже знаете как выбрать графический планшет и определились на второй группе планшетов, вас ждет устройство такое же, как в первой группе, только меньше в размерах. Конечно же, цена на маленькие планшеты значительно ниже, чем на большие, но, несмотря на сохранность необходимого функционала, некоторые вещи выполнить на маленьком планшете физически невозможно. Планшеты второй группы больше подходят для решения бухгалтерских, нежели графических задач. К примеру, поставить на документе электронную подпись. Такое устройство всегда позиционировалось на рынке, как оборудование для офисной работы, нечто вроде цифрового блокнота. На вид такие планшеты выглядят как папка для бумаг А4, коей она и является, только на дне папки встроены планшет, работающий от батареек. В папку можно складывать бумаги, а можно делать цифровые заметки. Преимущество таких планшетов – память, в которую можно внести несколько десятков страниц письма от руки.

К последней, третьей группе планшетов, можно отнести те устройства, в которых сочетается совмещение компьютерного монитора и планшета первой группы воедино. Поначалу может показаться, что это громоздкий и не удобный моноблок, но на практике это считается идеальным вариантом для графической работы. На сегодня модели таких планшетов считаются флагманами среди аналогичных устройств. Интерактивные перьевые дисплеи Более продвинутые варианты графических планшетов, представляют собой такое же устройство, но в качестве рабочей области выступает не пластик, а дисплей, который находится под стеклянной поверхностью. Благодаря такому сочетанию, работа на графическом планшете становится наиболее комфортной.

Программы для рисования на графическом планшете

На данный момент существует множество различных приложений для работы с графическим планшетом. У каждой из них совершенно различные функции и возможности. Невозможно найти ту программу которая подойдет абсолютно всем, но можно найти программу которая подойдет лично вам, с которой вам будет удобно создавать то что вам больше нравится, которая даст вам все необходимые функции и удобства для создания ваших работ.

Я хочу представить вам программы от самых простых и известных до тех, которые имеют свои особые функции.

Paint – самая известная и простая программа, в которой почти каждый пробовал что-то рисовать. В ней мало инструментов, она общедоступна и есть на каждом компьютере с Microsoft Windows, так как входит в список стандартных программ. Подходит для простого осваивания принципов работы графических программ [2].

Adobe Photoshop – тоже очень известная нам всем программа. В основном используется для коррекции и изменения фотографий и изображений. В ней можно как изменять уже существующие изображения, так и создавать совершенно новые работы. Функции этой программы позволяют создавать различные виды изображений [3]. Есть подобные ему программы, со своими отличиями такие как: The GIMP, PixBuilder Studio.

Следующая программа сейчас очень популярна у художников. Это PaintTool Sai. Если Photoshop создавался для коррекции фотографий и только потом добавил в свой функционал большое количество кистей и возможностей для рисования, то эта программа сразу создавалась именно для цифрового рисования. Поэтому она полностью поддерживает все функции графического планшета, что очень удобно для как начинающих, так и для более опытных художников.

Autodesk Sketchbook Pro – это весьма качественное графическое приложение, разработанное специально для использования вместе с планшетом и стилусом. Идеально подходит для специалистов, занимающихся визуальным оформлением своих идей – дизайнеров, иллюстраторов, специалистов, художников в области визуализации. Есть как компьютерная и планшетная, так и мобильная версии этой программы. Подобные графические редакторы: Inkscape.

Corel Painter – программа удобна благодаря своей функции

использования различных видов художественных инструментов таких как масляные, акварельные краски, пастель и т.д. что позволяет приблизить свою работу к станковой живописи или использовать эти приемы для имитации фактур и материалов. Программы с похожими функциями: Fresh Paint, MyPaint.

Artweaver – ключевая функция этого графического редактора – возможность записи действий во время рисунка. Также Artweaver позволяет выполнять командную работу над одним и тем же изображением, зарегистрировавшись на сервере разработчика и работая в «облаке» вместе с другими художниками. Еще тут есть огромный набор кистей, градиентов, поддержка слоев, настройка прозрачности и т.д.

Livebrush – отличительная особенность приложения – векторные узоры, благодаря которой вы можете нанести изображения определенных форм и размеров. Вы без труда нарисуете восточные и славянские орнаменты, готические узоры, симметричные сетки и многое другое. Огромный набор кистей можно разнообразить собственными гибридами или же загрузить кисточки с сайта разработчика, где сохраняют разработанные ими инструменты сами пользователи. Приложение отлично работает с графическим планшетом, отслеживая не только силу нажатия, но и наклон кисти или пера.

Для более окончательного выбора программы стоит учитывать также то, с какими форматами изображений вы собираетесь работать. Некоторые графические приложения используют далеко не все необходимые форматы. Но практически все могут выводить формат jpg – самый распространенный формат изображений.

Литература

1. Трефилов Т. Выбираем графический планшет для фотографа. – 04.03.2009. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://prophotos.ru/lessons/13814-vyibiraem-graficheskii-planshet>
2. Официальный сайт. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://paintnet.ru/>
3. Официальный сайт. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adobe.com/ru/products/photoshopfamily.html>

СЕКЦИЯ 1 ТЕАТР БУДУЩЕГО И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

О БУДУЩЕМ В ТЕАТРЕ ИЛИ ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ

Балтаев Серикжан Балтаевич,

*Мэдениет қайраткері, член Союза театральных деятелей РК,
доцент КазНУИ*

Сценографическое творчество – художественное явление, занимающее видное место в практике театра XX-XXI веков. В настоящее время перед театром встает новая серьезная задача: инновационные режиссерские идеи, условия работы на пересечении различных видов искусств и проникновение современных технологий в театр требуют обновления облика спектакля в целом и его сценографического решения в том числе.

Современный зритель воспитан на впечатлениях, рождаемых визуальной культурой, динамичность которой является своеобразной тренировкой воображения, формирующей новые представления о формах и способах взаимодействия с художественной культурой. Современный театр не может игнорировать этот обновленный запрос зрителя, поэтому визуальное оформление спектакля (сценография) должно учитывать все происходящие в современной художественной культуре изменения.

Виртуальная реальность – вот что такое театр будущего (кино, шоу и экспериментальные площадки и т.д.). Сцена будет иметь полноценную трехмерную проекцию. Станет возможным показать давнюю мечту жителей Земли – полет, а призрак отца Гамлета станет, наконец, вполне реальным. «Армии» плотников, столяров, портных и монтировщиков останутся в прошлом. На стыке театра, кино, телевидения родится новая форма искусства. В театре обязательно должны быть соответствующие действию запахи. Удивительно, что это не используется в наши дни. Управление вкусом окончательно дополнит эффект полного присутствия. Наибольшее распространение получит симультанная сцена [1-4].

Современный зритель воспитан на впечатлениях, рождаемых

визуальной культурой, динамичность которой является своеобразной тренировкой воображения, формирующей новые представления о формах и способах взаимодействия с художественной культурой. Современный театр не может игнорировать этот обновленный запрос зрителя, поэтому визуальное графическое оформление спектакля (сценография) должно учитывать все происходящие в современной художественной культуре изменения.

А хотя есть «Норд-ост» – первый российский опыт постановки мюзикла на основе современных театральных технологий, я был свидетелем отсутствия закулисных армий, то есть постановка полностью программирована специальными программами согласно сценарию.

Театр, даже самый большой и относительно благополучный, не в состоянии выделить художнику полностью необходимые средства на оформление не только спектакля, но и грандиозных шоу, концертов и политических мероприятий. Пытаясь найти ей хоть какое-то оправдание по принципу «нет, худа без добра», мы иногда начинаем рассуждать о том, что будто бы для создания содержательного сценографического образа вовсе не обязательно иметь в распоряжении много денег, и чем беднее театр, чем труднее условия работы художника, тем активнее и неожиданней проявляется его изобретательность. Так оно чаще всего и происходит, примеров подобного рода предостаточно, потому что, действительно, истинно талантливый художник способен выразить себя в любых обстоятельствах. Однако сколько же интереснейших сценических замыслов осталось нереализованными именно из-за ограниченности финансирования.

В ответ же на свои «невидимые миру слезы» художники, порой, слышат, что, мол, материальный недостаток искусству вообще противопоказан, а в качестве аргументации - ссылку на опыт эстрадных шоу, грандиозных по размаху (соответственно и по затратам), но убогих с точки зрения художественного качества.

Постановка в Москве мюзикла «Норд-Ост» все эти рассуждения опровергает. На оформление этого полномасштабного шоу было потрачено такое количество денег, о котором помыслить не может ни один сценограф, работающий даже в музыкальном театре, не говоря уже о драматическом [5]. Следствием этих неожиданно представившихся и практически неограниченных возможностей стало создание

сценографии, отлично сочетающей в себе с одной стороны точность образного решения и многозначную функциональность, с другой – высочайший уровень их технического и технологического исполнения.

Я считаю, и многие коллеги по цеху меня поддерживают, что «Норд Ост» сделан концептуально, чисто и абсолютно не похоже на бродвейскую сценографию. Это сделано в духе русской сценографии, когда из детали выжимается максимум. В основе образа лежит конструктивизм, характерный современной эпохе. В этом смысле, это антиамериканский спектакль.

А главное, художник Зиновий Марголин и здесь остался верен своему ярко выраженному конструктивному мышлению, тяготеющему к минимализму современного сценического дизайна (его работы в таком духе запомнились на «Пражской квадриеннале-95», за которые он был удостоен Серебряной медали). И хотя минимальный сценический дизайн в понимании Марголина существенно отличается от классической версии этого направления (воплощенной в современном театре Р. Уилсоном), тем не менее, и здесь оно предстает как искусство, по своей природе более дорогостоящее, чем самая шикарная оперная декорация. Ибо только при этом условии можно было получить то истинно превосходное воплощение замысла художника, которое нечасто можно видеть на наших сценах.

На моих лекциях со студентами мы размышляли о театре будущего, театре, каким мы его представляем себе через 100-200 лет, может быть, тысячу лет. Для меня было радостно почувствовать в совсем молодых людях трепетное отношение к человеческой миссии театра и актеру – как к главному действующему лицу. При этом, естественно, рождались экстраполяции сценического пространства и технологий. Опыт придет, кругозор – расширится, то, что казалось фантазией окажется давно открытым, а то, что было очевидным, станет космосом, в котором каждая звезда – мир – световой путь, которому подвластны только мысли, горизонт будет притягивать и оставаться недостижимым. И чем дальше, тем длиннее будет путь к простым истинам, и этот путь каждому суждено пройти только самому, иначе – стандарт, шаблон, и как говорится «канарейка с фикусом».

Мысль в гармонии с чувством, полифония страданий и радости, человек – взлетающий, человек – страдающий за тех, кого приблизил и приручил, кому открылся, в кого поверил. От человека – к профессии,

от театра – к себе. Тропа, дорога, путь. И если сегодняшнее ощущение театра и надежда на свое место в этом мире по прошествии времени молодому человеку не покажутся слишком наивными, думаю, что выбранный им путь окажется именно тем, который и был ему предназначен.

Мысли студентов Казахского национального университета искусств, Художественного факультета (Кафедра сценографии и декоративного искусства) после наших лекционных бесед:

Покидько Софья: «За последние десятилетия возможности сценографии многократно умножились в результате перехода от одностилевой к многостилевой культуре, снятия идеологических штампов и запретов. Новые технологии, компьютерные программы, синтетические материалы значительно расширили способы выражения, через которые художник-сценограф может воплотить свою задумку и донести ее до общества. Визуальная составляющая активно используется в таких видах искусства, как кино, телевидение, фотография, музыка, и разумеется в театре. Поэтому методы декора, которые могут в себе объединять потребительские и эстетические качества продукта, предназначенных для использования человеком, начинают оказывать определенное воздействие на решение важных социальных проблем, таких как повышение качества жизни, культура труда, культура потребления, гармонизации, эстетика быта и создание благоприятных и комфортных условий для людей».

Исенова Дамегуль: «На некоторое время театр повернется лицом к научно-техническому прогрессу и даже переборщит в увлечении различными голограммами, световыми и звуковыми эффектами. Но, я думаю, что со временем театр вернется, если не к своей первозданности, то, как минимум, к максимальному упрощению, даже минимализации.

Театр останется местом, где люди будут жить внутренней жизнью, наполненной тонкими и бессознательными реакциями на действия другого человека – актера. В ближайшие 20-30 лет закончатся активные поиски новаторских средств, и люди, создающие спектакль, останутся на главном- человеке во всех его проявлениях».

Абылгазы Еламан: «Усовершенствуется световое и звуковое оборудование, появится рисование светом, может быть, окрашивание воздуха, интересные спецэффекты, равноправными партнерами живых актеров станут видео-персонажи. Предпочтение будет отдано

симультанной сцене. Через сто лет, возможно, театр со стационарной сценой потеряет свою актуальность. Возможно, появится какой-нибудь гений, который предложит абсолютно новые средства сценической выразительности. Одно останется неизменным – предназначение театра – спасать от душевной пустоты».

Ахмедина Алия: «Возникнут «Гала-театры», в которых будут играть давно умершие актеры (голограмма). Человеку будущего захочется отдохнуть от засилья технических совершенств, и он пойдет в театр, где вместо голограммы будет обыкновенный расписной задник, мягкие декорации, освещенные обыкновенными софитами, и в оркестровой яме будет играть живой симфонический оркестр».

Ордабаева Айзат: «Мой единственный критерий для театра будущего – настоящее качество режиссуры и актерской игры. Чтобы привлекать зрителя не низкопробными и пошлыми приемами. Чтобы, если комедия, то от души – искренний и добрый смех, если драма, – то невозможность сдерживать эмоции, слезы. Но главное, чтобы происходило все это от энергии, излучаемой артистом».

Колесникова Александра: «Какой же он, мой театр будущего? Само по себе это искусство синтетическое и чем больше впитывает оно в себя, тем, на мой взгляд, лучше. Театр будущего сочетает в себе красочность и зрелищность дорогих шоу и тонкий, искренний контакт со зрителем камерного театра. Это баланс творческих и технических возможностей. Смесь разных актерских колоритов. Многообразие идей и возможностей. Театр будущего – это театр компромиссов».

Влияние информационных технологий на развитие современного театрального искусства велико, что выражается в особой специфике художественной образности сценического произведения, в формировании нового типа театрального художественного пространства, а также в изменении характера диалога художественного произведения и зрителя.

Виртуальное искусство, вошедшее в современный театр в начале XXI в., внесло в театральный зрелище уникальные возможности имитации реальности, отражения жизни в трехмерном отображении места действия, трансформации времени и пространства, способствовало совершенствованию технологий создания спектакля. Информационные технологии позволили предоставить зрителю онлайн трансляции мировых премьер и форму интерактивного вовлечения его

внутри театрального действия.

Таким образом, сценография с использованием компьютерных и медиатехнологий является актуальной художественной формой спектакля. Компьютерное моделирование сценографии позволяет корректировать первоначальный художественный замысел и особенности его воплощения. Благодаря использованию синтеза технологий в сценографии постановочный процесс приобретает новое качество, становится изобретательнее, точнее в выборе методов создания художественной формы спектакля, становится совершеннее, получая возможность комплексного решения постановочных задач.

Литература

1. Родионов Д. Новые технологии в современной отечественной сценографии. Преимущества и опасности // Сцена. – №4, 2013. С. 7-8.
2. Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. – №7. – Томск: НИТГУ, 2013. – С.93-105. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/novye-informatsionnye-tehnologii-v-sovremennoy-stsenografii>
3. Шилькрот В. Обучение в вузе современным сценографическим технологиям. // Сцена. – №5, 2013. – С. 15-19.
4. Древалева Е. Театральный свет и современные технологии. // Сцена. – №5, 2013. – С. 19-22.
5. Игнатов Б. Создаем собственную классику: мюзикл «Норд-Ост» // Большой журнал Большого театра. – 1 февраля 2002. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://moscow.nordost.ru/news/filing;f_id=309

САХНАНЫ БЕЗЕНДІРУДЕГІ ДЕКОРАЦИЯ ЖӘНЕ ТАҚЫРЫПТЫҚ ШЕШІМНІҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Мауянов Еркебулан,

ҚазҰӨУ Сценография мамандығының магистранті

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

Театр суретшісінің жұмысын сахнаның безендірілуімен, әсерлілігімен, қойылыммен үндестігіне қарап бағалайды. Бұл жағынан

суретші-декораторлардың қызметі ауыр болып келеді. Бір қарағанда қарапайымдау көрінетін жұмыстың астарында қаншама сыр мен ой жатыр. Спектакльдің негізгі түйінін, айтайын деген ойын ашу үшін декорацияның алар орны ерекше. Ол оңай ұстата салатын құс емес, үлкен шеберлік пен қажырлы еңбекті талап етеді. Бұрынырақта жұмыс істеу оңайырақ болған, ал қазіргі заманауи сахна жаңашылдықты талап етеді. Қойылымға жұмсалатын шығын да әрқалай, сахналық безендіру шешіміне қатысты. Оның да өзіндік сыры бар. Сахнаны безендіру үшін қолда бар құралдарды пайдаланып, қалғанына көшедегі қураған ағаштар іске асып жатады.

Мысалы, Б.Вахапзадениң «Көктүріктер» спектаклінде суретші-безендіруші Қ.Жұмақұловтың қолынан шыққан безендіру жұмысы сахна шырайын ашып, оның атын шығарған еді. Қойылымның негізгі мақсаты елдің бірлігі үшін күрес, іштен, сырттан аңдыған жаумен айқас, опасыздықпен күресті көрсету. «Басы барды – идірдік, тізесі барды – бүктірдік» деген түрік қағанатының алауыздыққа бой алдырып, тақ тартысының өршіп тұрған кезеңі қойылымда көрініс табады. Сахналық тұлғалық шешімі бүкіл сахна кеңістігін қамтыған жер шары іспеттес алып киіз үй. Тақ таластан әбден тозығы жеткен киіз үй, кереге жағалай есік іспеттес ойықтар. Қалаған жеріңнен кір де жаулай бер. Суретшінің тапқан шешімі осыны айтады. «Көктүріктер» қойылымын Елбасы Нұрсұлтан Назарбаев Түкістанға келген сапарында көріп, жоғары баға берген болатын.

Мұхтар Әуезовтың «Еңлік Кебек» пьесасы Әзірбайжанда өткен халықаралық театр фестивалінде безендірілуі жағынан бірінші орынды иеленді. Ал, Ш.Айтматовтың романы бойынша Е.Оразымбетов инсценировкасын жазған «Жанпида» қойылымы Бішкекте өткен халықаралық театр фестивалінде «Ең үздік сахна безендіруі» номинациясын жеңіп алды. Бұл марапаттың бәрі де сахна шеберінің шабытын шалқытатыны сөзсіз.

Сахна майталманының сыры осы. Жоғарыда айтылған жәйден еліміздегі бүкіл театр суретшілерінің еңбегін білуге болады. Қаншама қиын да күрделі өткелдерден өтіп барып сахна төрінен орын алатын дүниенің түбіне тереңірек үңіліп көру керек. Расында сахна суретшілерінің еңбегі орасан зор.

Театрдағы қойылым біткеннен кейін марапат та, мақтау да ең алдымен режиссерге, одан кейін әртістерге айтылып жатады. Олардың

көрермен қошеметіне бөленуі заңды да. Ал, қойылымның көрермен көңіліне жол табуына атсалысқан сахна сыртындағы алтын қолды шеберлер назардан тыс қалып қойып жатады. Сахна кеңістігін қойылым ауқымына қатысты түрлендіріп, оның ырғағы мен мәнін арттырып жүрген театр суретшілерінің еңбегі ерен. Спектакльдің керемет шығуына қомақты үлес қосып жүрген сахна суретшілері қазір де көп.

Сахна адамды сиқырлы жіппен байлап матап тастайды. Қызығы да көп, қиындығы да мол. Спектакль бір-екі ғана адамның жұмысы емес, ол ұжымдық жұмыс. Қойылым барысында көбіне әртістердің еңбегі көрінеді. Ал, сахна сыртында көрінбейтін қаншама адамның еңбегі бар. Қоюшы суретшілердің басқа суретшілерден айырмашылығы олардың суреттері образ бейнелердің сахнадағы көрінісі. Суретші-безендірушілердің жасаған суреттері эскиздері спектакльдің өн бойында ойнайды. Бұлар да әртіс сияқты ойнайды. Безендірудің талабы сондай. Сахнаның артында фон сиқты ілініп тұрмай ол сахнада өмір сүруі керек. Суретшілердің жасаған сахналық бейнесі сол спектакльде ойнамаса, көрерменге әсер етпесе, сол спектакльдің қабылдануына бағыт бағдар беріп отырмаса онда декорация өз деңгейінде деп айта алмаймыз. Көрерменнің ынты-шынтысымен көруіне, жан дүниесімен қабылдауына декорация жол ашады. Сахнаның безендірілуі сол спектакльдің атмосферасын жасайды. Сахна кеңістігі қойылымдағы жағдайды нақты әрі ауқымды суреттеуі тиіс. Біздер, яғни театр суретшілері жасаған сахналық бейне кең де көп қырлы ассоциациялық ойларды тудыруы тиіс, сахнадағы драматургиялық әрекеттермен бірлікте немесе қарама-қайшылықта өмір сүруі тиіс. Олар да актер секілді тірі организм. Көрерменнің ақыл ойымен эмоциясының құбылуы, толқуы, уайым шегуі сахнаның көркемдік бейнесінен нәр алып отыруы керек. Сахналық бейне дәл табылып режиссерлық шешіммен астасып, актер ойынымен қабысып жатса көрерменнің қойылымды жан дүниесімен қабылдауына жол ашады. Мұндай дәрежеге жету үшін театр суретшісіне тек суретті жақсы салу жеткіліксіз, ол сонымен қатар сахна құрылымын, сахна техникасын, жарық беру құралдары мен олардың мүмкіндіктерін жетік білуі тиіс. Театр суретшісі драматургияға, режиссерлық шешімге, қоластындағы қызметшілердің шеберлігіне, ең ақыры қаражатқа да тәуелді. Драматургиялық шығарманы оқып шығып, образдық бейнесін табу жолында режиссермен біріге жұмыс жасайсың. Бұл қиын да қызық құбылыс. Пьесаның астарын, айтайын деген түпкі ойын іздейді, оның

тұлғалық бейнесін таппай күндіз күлкіден, түнде ұйқыдан айырылады. Таптым деп қуанып, өкпесін қолына алып жүгіріп келген кезде режиссердің, не көркемдік кеңестің сын садағына ілігіп, быт-шыты шығып жататын кездер де болады. Ақыры сахналық бейне табылып, енді оны іске асыру барысында алдынан кесе көлденең шығатын түрлі кедергілер де бар. Суретші-декораторлар уақытпен санаспайды. Басқа мамандықтың иелері кешке дейін жұмыс істеп кабинеттен шыққаннан кейін бәрін ұмытып кетеді, ал суретші-декораторлар үнемі ой үстінде жүреді.

Қай кезеңде де сахна безендірушілерінің жұмыстары ерекше бағаланған. Сахна безендіру өнері туралы біз көне суреттерден қарап, сахна безендіру өнерінің ерте бастан-ақ өзіндік ерекшеліктері болғанын байқаймыз. Бұны 1980 жылы Краснояр опера және балет театрында қойылған «Аида» операсының сценографиясынан байқай аламыз.

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

1672 ж. қолданылды. Классицизм дәуірінде тұрақты декорация, XVII ғасырда кима перспективалы декорация, ал XVIII ғасырда декорация павильондары пайдаланылды.

1758 ж. Жапонияның Кабуки театрында айналмалы сахна іске қосылды. Ұлы француз төңкерісі Театр декорациясы өнерінің дамуына зор ықпал жасады. Мысалы шебер театр машинистері Париждің «Бульвар театрлары» сахнасында кеме апаты, өрт көрінісі секілді күрделі көріністерді еркін көсете алу дәрежесіне жетті. 19 ғасырлардың 1-жартысында Ресейдегі «ресми романтизм» мектебінің бастаушысы А.Роллер болды.

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

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

XIX ғ-дың аяғында орыс суретшілері В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, К.А. Коровии, В.А. Серов. М.А. Врубель қондырғысы кескіндемінің композициялық әдістерін қолдану арқылы спектакльдің біртұтас поэзиялық бейнесін жасау ұстанымын тұжырымдады. Мәскеу Көркем театрының реалистік реформасы дүниежүзілік театр декорациясы өнерінің ілгері дамуына әсер етті. Театр декорациясы өнерінің өркендеуіне «Өнер әлемі» өкілдері А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих және А.Я. Головин мол үлес қосты. Режиссер Г.Крэг (Ұлыбритания) пен А.Аппиа (Швейцария) XX ғ-дың басында «философиялық театр» идеясын алға тартты. Мұның өзі сахнада куб, алаң, баспалдақ секілді дерексіз пошымдардың пайда болуына жол ашты.

1900 жылдары В.Э. Мейерхольд та осы идеяның ықпалында болды. XX ғасырда Театр декорациясы өнерінің сахналық техникасы (синтетик. материалдарды, фото мен кино проекцияларды және күрделі жарық беру құралдарын, т.б. пайдалану) күрт өсті.

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

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

1920 жылдары Бенуа, Головин. Б.М. Кустодиев. Н.П. Крымов,

В.А. Симов, Ф.Ф. Федоровский кескіндемелік декорация дәстүрінде, ал Веснин, Л.М. Лисипкий, Л.С. Попова, ағайынды Стенбергтер конструктивизм бағытында жұмыс істеді.

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

1950 жылдары А.Ф. Боеулаев, А.П. Васильев, С.Б. Вирсаладзе, Э.Г. Чтенберг, И.Г. Сумбаташвили, В.Г. Папорин сахналық жарқын түр ізденуімен ерекше көзге түсті. Қазақ театрының алғашқы спектакльдерінде, негізінен, ұлттық этнография және тұрмыс-салттық бояу басым болды. Құлахмет Қожықов алғашқылардың бірі болып қазақ Театр декорациясы өнерінің дамуына үлкен үлес қосты. Қазақ Театр декорациясы өнерінде реалистік бағыттың қалыптасуына Э.В. Чарномский, В.В. Голубович, И.Б. Бальхозин көп еңбек сіңірді. Кейінгі жылдары А.А. Ненашев, Сахи Романов, Г.Ысмайылова, Д.Сүлеев, А.А. Карагодин, т.б. суретшілер шығармашылығынан Театр декорациясы өнері басты орын алды.

Театр, сахна өнерінен мағлұматы бар адамдар «Буафория» деген сөздің мағынасын сұрап жатпайды. Сахнадағы қойылымды безендіретін, спектакльге көмекші құралдарды жасап, оқиғаларды көрерменнің зердесіне жеткізуге қажетті заттарды қолмен жасайтын, сол арқылы заман тарихына бой ала алатын театр қызметкерін «Буафор» дейді. Егер әртістер спектакльде оқиғаны сөзбен және алуан қимыл іс-әрекеттермен бейнелесе, буафор безендіру арқылы қоюшы-режиссердің ой-мүддесін декорациялар жасау, сурет салу, киімдерді тігу арқылы жүзеге асырады.

Константин Станиславский «Театр киімлігіштен басталады» деген қанатты лебіз айтып кеткенін білеміз. Соған орай мен «Қойылым буафориядан басталады» десем, ағат емес деп ойлаймын.

Спектакльге келген көрерменнің көзі ең алдымен сахнаға түседі. Ол сахнаға көз жібере отырып, декорацияны байқаған соң, көретін қойылымның мазмұнына ой жібере бастайды. Менің нақ пайымдауымша, көрермендердің басым көпшілігі театрға қойылымның

мазмұнын аңдап, аңғарып келеді.

Айталық, белгілі бір тарихи тұлға, яғни оқиға жайындағы спектакль сол көрерменнің жүрегіне бұдан бұрын ұялауы мүмкін. Бәлкім, ол мұны бұрын бірнеше мәрте тамашалаған да болар. Сондықтан ол сахнаға көз салғанда сол өзгерістерді, жаңа шешімдерді іздейді. Бір сөзбен түйіндегенде, білімді, сезімтал, оқығаны мен тоқығаны көп көрермен қойылымның бет-бейнесін, ішкі сюжетін декорация арқылы да пайымдайды.

Сахнагер-суретші дәрежесіне жету оңай емес. Әйгілі театрларда қылқаламын қолынан түсірмей, шығармашылық ғұмырында осы безендіру ісінен басқаға бет бұрмай жүретін шеберлер жетерлік дегім келеді.

Біздің түсінуімізше, бұл – сурет өнеріне, театрға жан-тәнімен тәнтіліктен туған сезім.

Біздің ойымызша, сахна суретші өнерінсіз – жұтан. Тіпті, суретшінің қолтаңбасы қалмай, спектакль қою мүмкін емес. Сахнаны суретсіз көзге елестету мүмкін емес. Театр театр болғалы сурет өнері онымен бірге жасап келеді деу керек. Ежелгі Элланың, Римнің театрларында халықты тарту үшін қойылатын спектакльдердің мазмұнын суретпен бейнелеу, оны күні бұрын көзге түсетін жерге орналастыру дәстүрге айналғаны белгілі. Театрлардың алдында анонс ретінде ілінетін жарнамаларда қойылымдардан көріністер салынып тұрады. Сондай-ақ репертуарлық жоспарда спектакльдердің атаулары баспахана әріптерімен терілмей, суретшінің жазуымен көз тартады.

Суретшінің еңбегі сахнада ғана көрініп қоймайды, ол қан тамыры тәрізді театрдың өң бойына тарайды. Сондықтан театр суретшісі деген кәсіпке ешкім шекесінен қарамауы керек деп ойлаймын.

Әдебиеттер

1. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. – Москва: Советский художник, 1990. – 320 с.

2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: Театр художника : истоки и начала. – Москва: КомКнига, 2007. – 272 с.

САХНА САҢЛАҒЫМЕН СЫР СҰХБАТ НЕМЕСЕ БАСПАСӨЗ БЕТІНДЕГІ БАЛТАЕВ БЕЙНЕСІ

Азнабаева Мөлдір,

*ҚазҰӨУ Сценография мамандығының (Театр техникасы және сахна
безендіру технологиясы мамандандырылуы) I курс студенті
Ғылыми жетекшісі – филос.ғ.к., доцент Мұхтарова Ғ.С.*

Қазақ театрының сахна декорациясы өнері өзінің даму тарихын ұлттық этнографиялық және тұрмыс – салттық бояу нақышының мәнерімен бастағандығы мәлім. Қазақ театры – әуенділігімен және әдеби әлемімен ұлы режиссерлар мен актерлардың ұрпағын жалғастырып келеді. Сондай-ақ театр суретшілерінің де буынын жалғаушы отауы болып саналады.

Қазақ сценография тарихы ұлы тұлғаларымен, тың еңбектерімен дәуірден дәуірге алмасып келе жатыр. Сонымен бірге жаңару, заманауи техникаландырылу сценография өнерінен үстіртін өткен жоқ, қайта сахна декорациясын алуандандыра түсті.

Отандық сценография тарихи кезеңдерінің көш басында Ә.Исмаилов, Қ.Хожықов, А.Ненашев, М.Ержанов, Г.Исмайлова т.б. сынды театр суретшілері тұрды. Кезеңдік ерекшеліктерімен қарастырар болсақ қазақ сценографиясы қыркыншы жылдарға дейін этнографиялық және пейзаждық декорацияларды (далалық, таулық көріністерді) кеңінен пайдаланды. Қазақ сценографиясының кеңістігіне этнографиялық сипат және ұлттық нақыш беру осы кезеңнен бастап қалыптасып бүгінгі таңға дейін маңыздылығын жоя қоймады.

1940-50 жылдары қазақ театр декорациялық өнерінде кәсіби ерекшеліктер байқала бастады. Өзіндік тың ізденістерінің арқасында кезеңдік театр суретшілері кескіндемелік тіл арқылы театр қойылымының кеңістігін кеңейте түсті. Ал 1960 жылдары театр декорациясы тарихы жаңа көріністерімен жаңа есімдермен ерекшелене бастады. Режиссер Ә.Мамбетов, сценограф Д.Т. Сүлеев сынды тұлғалардың театр өнеріне келуі сценография тарихының жандануына септігін тигізді. Сахналық кеңістіктегі үш өлшемнің пайдалану негіздері, жылжымалы кеңістік ерекшеліктері, сонымен қатар актердің сахнада өмір сүруіне ыңғайлы түрлі материалдардың қолданысқа шығуы жаңа көзқарастар мен жаңару қағидаларын қалыптастыра түсті. Бұл өзгерістер театр декорациясына

көңіл аудартып, жаңа буынның ынтасын ұлғайтты.

1970 жылы көптеген ізденістер мен тәжірибелерден өз шығармашылықтарын шындай түскен театр суретшілері И.Корогодин, А.Семизоров, А.Кривошеин, Ф.Муканов сынды буынымен толыға түсіп, жаңа лебімен алға қарай жылжыды.

1980 жылғы қазақ сценографиясында жаңа толқынды өзгеріс болды деп айтуға болады, себебі драмалық дүниетанымның теңдесіз дүниелері осы жылғы буын өкілдерінің еңбектерінде көрініс тапты. К.Ақбаев, Е.Тұяқов сынды сценография мамандарының туындылары ізденісі мен тәжірибелерінің арқасында қойылымның образын жасауымен ерекшеленді. Қойылымды көрерменмен бірге тамашалау ерекшелігін негізге алған театр суретшілері оның түпкі идеясын образдық шешімге жүгініп пішіндер арқылы шеше білді. Нақ осы ізденіс 1990 жылдары да жалғасын тапты. Көркемдік ізденіс сахнаның кеңістік тұтастығын сақтай отырып, масштабы кең ойлар философиялық тұжырымды пішіндермен көрсетілуге бағытталды.

Бүгінгі таңдағы театр сценографиясы осы дараланған ізденісті тәжірибелік нұсқалардан өткен жолмен өзіндік ізін саралап келе жатыр десек те болады. Аталған философиялық пішіндер, көркем кеңістік тұтастығы бүгінгі заманауи театр декорациясының басты ұстанымдары болып табылады. Театр декорациясы алайда драматургияға тәуелді, ал драматургияның ашылуы режиссер мен театр суретшісі және актердің шеберлігіне де байланысты ұжымдық өнерге тән тұтастықты талап етеді.

Жалпы қорыта келсек, М.Әуезов атындағы Мемлекеттік Академиялық Драма театрында қойылған «Таңсұлу» қойылымының сахна декорациясы өзіне сай болмысын алып шыға алды деп айта аламыз. Суретшінің қойылым барысында тек пішіндік сипатқа жүгіну арқылы бөлшектерді негіздеуде сан жағынан көбірек етуінің арқасында шашыраңқылыққа да бой ұрғандығы байқалады. Басты элемент сәукеле және кәрі кемпір сұлбасы. Кәрі кемпір сұлбасын жасауда суретші-декоратор қойылымның соңғы ширегінде бүкшиген пұшық кемпірге айналатын басты кейіпкер сұлбасына сүйенеді. Ал ол сұлбалар жан жақты болып композициялық теңдікті ұстауға, сахналық көркемдікпен негіздеп, қойылым барысында кейіпкерлердің тасасына да айналып өз қызметін ауыспалы түрде атқаруға бағыттайды. Қойылымдағы сахна декорациясының ұтымды қырлары бейнелілік, түстік үйлесімділік,

кеңістікті еркін қолдану негізі және де жаңа техникалық құралдарды меңгеру ерекшеліктері болып табылады.

Түстік гармония сахналық декорация барысы мен кейіпкерлердің киімдерінің ұлттық сипатымен айшықталған. Қойылымның көркемдік бейнелік шешімі спектакльдің басты идеясын негізге алынуымен сипатталған. Алайда бұл екі жақтылық ойды беруге де бағыттап отырады. Бір пішін әйел сұлбасын берсе, басты элемент сәукеле немесе шаманның шалашы сипаты. Яғни осы үш негізгі пішіндер арасында түйістірілген немесе бір пішіннің жинақылығын қажет етуші бір ұғым іспеттес.

Себебі, заманауи өнер түрлерінің барлығының алдына қойған басты міндеті этномәдениетті жаңғырту болып табылатындығында болып отыр. Осы тұрғыдан қарастырар болсақ, аталған қойылымдағы этномәдени болмыс, қазақи рух, қазақи иіс жоғарғы деңгейде сақталған.

Заманауи сценография өнеріндегі жаңа техникаларды пайдалану тәжірибесі келесі ізденімпаз суретшілердің шабытына қанат бітіріп, сценограф С.Балтаевтың ұтымды қолдана білген ерекшелігі бұдан кейін де өз жалғасын таба алады. Себебі, өресі кең бүгінгі заман талабы да заманауи техникалардың көмегіне жүгініп өнерін өрге дөңгелетуде екендігі айқынды.

Бүгінгі біздің кейіпкер – сценография әлеміне сыр-сұхбат Серікжан Балтаевпен (1 сур.).



1 сурет. Суретші-сценограф Серікжан Балтаев

Мақаланы Балтаев есімімен байланыстыру мәнісіне тоқталар болсақ, отандық сценографияны әлемдік деңгейге көтеру үшін ат салысып жүрген астаналық сценограф, мәдениет қайраткері Серікжан Балтаевтың өмірдегі жолы мен шығармашылық ізденістері арқылы бұл саланың елдегі даму барысына шолу жасамақпыз.

Соңғы кездері өзі таңдаған мамандықтың нағыз иесі атанған С.Балтаевтың қаламынан туған шығармалар үнемі көрермендерді таңғалдырып, ал қызметтес әріптестерін мойындатып отыр. Ол еліміздегі қоюшы-суретшілердің арасында әлемдік озық технологияларды пайдаланушы – Қазақстан сценография саласына жаңашылдығымен танымал тұлға.

Осылайша ел арасында суретші-қоюшылығымен танылып үлгерген Серікжан Балтаев өзінің «Егемен Қазақстан» газетінде берген бір сұхбатында:

«Менің бар арманым қазақтың ұлттық ою-өрнектері мен нақыштарын соңғы техниканы пайдалана отырып, жаңғырту және оны әлемдік безендіруге жаңалық ретінде енгізу. Міне осылайша тәуелсіз еліміздің ғасырлардан жүк артқан тарихынан сыр шертер тарихын ұлттық өнеріміз арқылы паш етуді жөн көріп отырған жайым бар» деген екен [1].

Сонымен С.Балтаевтың Қазақстандағы сценографияға енгізген басты жаңалықтарының қатарына – өнер көрсетуші адамның сахна сыртына шықпай-ақ бір жерде тұрып киімін бірнеше түрге алмастыра алуы дер едік.

Бала кезінен сурет өнерін жанына серік еткен Балтаев еңбегі мемлекет тарапынан да бағаланып, ол Қазақстанның мәдениет қайраткері атанды.

Және де «Алтын Орда» газетінде «Бақыт туралы ой» атты мақалада жарияланған бір сұхбатында келесі сұраққа «Серік, өзіңе ризасың ба? – Бақыт дегеніміз не деген сауалға әркім әртүрлі жауап береді.. Меніңше, адам сүйген ісімен айналысып, өмірден өз орнын табар болса, ол – бақыт. Кей кезде сол бақыт сағым сияқты ұстатпай қояды. Шаршайсың, қажисың. Бәрібір сол бақытқа ұмтыласың. Жеткің келеді. Өнерде осындай күй кешетіндер аз болмайды. Меніңше, талайлар өз бақытын жаңа астанадан тапты. Мен жекелеген бір жұмыстармен айналысып жүрген болатынмын. Осыдан бір жыл бұрын бір композицияны жасап жатқанымда Астана қаласы әкімінің орынбасары Төлеген

Мұхамеджанов: «Серік, сен осы не істеп жүрсің?» – деп сұрады. Мен: «Біздікі шалбар түсіп кетпес үшін белін бұған сияқты тіршілік қой», – дедім әзілдеп. Сол жылы Конгресс-холдың бас суретшісі болдым. Содан бері көп жұмыс істелді. Көмек те, қолдау да бар. Ең бастысы, шығармашылыққа тосқауыл жоқ. Ақын өлең жазып, оны оқитын адам таппаса, жаны күйзелмей ме. Суретші де сол сияқты. Жасаған дүниесі кәдеге жараса екен дейді. Мен өзім жасаған еңбек Астананың, қала халқының бір кәдесіне жараса екен деп тілеймін. Астанаға сырттан келген қонақтар: «Мынаны қара, бізде жоқты жасап қойыпты», – деп таңдай қағып жатса, тамаша емес пе?! Сол тамашаны жасағым келеді. Астанаға ғана емес, Республика беделін өсіретін де біздің әрқайсысымыздың патриоттық сезіміміз. Осыдан жаңылмасақ, қолдау да, көмек те болады. – Серік, біткен іске қуанып тұрып, өкінетін кездерің бар ма? – Адам өзіне-өзі тек риза болып, тоқмейілситін болса тоқырағаны. Тоғайған көңіл шығармашылық қиялды тежейді. Мен өзімнің бітірген жұмысыма риза бола тұрып, жеткенімді қанағат тұтпаймын. Мен «Бағзы заманнан – ғарышқа» деген тақырыпта бір шоу – композиция, тарихи композиция жасадым. Расын айтқанда, менің бұл дүнием жаңа бір жанр түрі сияқты. – Безендіру әлемі туралы кітаптың ғылыми жетекшісі деп естідік. Ол кітап туралы не айтасыз? – Сайып келгенде, осы саланы төңіректен жүргендер де, өнер жанкүйерлері де сахнаның әдемі болғанын қалайды. Бірақ, жазылған еңбектер жоқтың қасы. Әрі сценографияның кенже қалып отырғанын айттық. Ал, сахна безендіру туралы әртүрлі көзқарастар, ойлар бар. Өзімнің, әріптестерімнің ойларын, пікірлерін жинақтап, кітап етіп шығаруды қолға алып отырмыз және сол кітаптың ғылыми жетекшісі болмақпын [2].

Келесі С.Балтаевтың туралы Жайырбек Қаспақ «Шындық шырағы» мақаласында келесі ойлар айтылады «Қазір өзіндік қолтаңбасымен танылып, тосын шешім, өзгеше пішін тауып, терең ой ақтарып жүрген театр суретшілерінің бірі – Серікжан Балтаев. Институтта оқып жүргенде-ақ Серік қойылым суреттерін бірінен соң бірін республикалық театрларға ұсынып, жарық көрді. Сол жылдары режиссер – қоюшы Д.Р. Арғынбаев пен А.Н. Вампиловтың «Метромпаж оқиғасы» трагедиялық комедиясы, Кенжетәев пен Е.Брусилковскийдің «Ер Тарғын», А.Ықсанов пен Е.Васильевтің «Тұнжыраған таң шапағы» шығармаларын, тағы бірнеше туындыларды жарыққа шығарды.

Қуаныштысы сол, өзі қалаған өнер жолында талмай іздене, ерінбей еңбектене білген жігіт айтарлықтай табысқа қол жеткізді. Дүниеге келген шығармалардың өзіндік өрнегі, өзіндік нақышы, өзіндік қолтаңбасы мен белгісі бар екені даусыз. Ол туған елінің ғана емес, шығыс халықтарының ауыз әдебиетін, эпостарды, хисса – дастандарды көп оқығаны сезіледі. Бұған суретшінің қаламынан туған «Ер Тарғын», «Ақын Сара», «Ермек ертегі елінде» тағы басқа шығармаларының тізбегі дәлел. Бұл суретшінің өнердегі өмірінің бір белесі сияқты. Тіпті зор тебіреніске толы сәулелі сәттер суретін, өзіндік көзқарасымен қағаз бетіне түсірген шабытты шақтары да осы кез. Суретшінің ішкі сарайын кейбір азапты хал кешіре отырып, дүниеге келген бұл туындылардың қай-қайсысы да ұшан-теңіз әңгіме.

Ойы ұшқыр талантты суретші әрбір жанды дүниеден өзіндік ой, жұмбақ сыр іздеп жүретін Серіктің шығармашылық сапары жеміссіз емес. Кәсіби шеберлігі де ширап жетіле түседі. Тәжірибелі режиссерлар жас жігіттің талант қарымын, алғырлығын тез аңғарып, оған қуана қол ұшын берді. Сонын арқасында әртүрлі режиссерлармен шығармашылық ынтымақты жұмыс істеп, өзін-өзі шындап байытып отырды. Республикада ғана емес, Ресей театрларына да шақырылып, творчествалық тығыз қатынаста жұмыс істеді. Кейін Дулат Исабековтың «Кішкентай ауыл» атты пьесасын безендіру суретшінің ірі табыстарының біріне айналды (2 сур.).

Бұл шығарма оның дипломдық жұмысы болды. Өзінің туған елі үшін еңбек етіп, қазақ сценография өнерінің дамуына айтарлықтай үлес қосып келе жатқан талантты жігіттің шабыты бүгін дер шағында. Өткен жылы облысымызда тұнғыш рет оның көптеген айшықты туындыларының көрмесі болды. Бұл оның шығармашылығына берілген жоғарғы баға еді. Бірде С.Балтаевтан сценография өнері жайында сұрадық. Ол ойлы жанарын бір нүктеге қадап, сәл тұнжырап қалды. Сосын оқыс бұрылып отты жанарымен тура қарап алды да; «Бұл өзге жанр. Әсіресе, театр суретшісі болу қиынның қиыны. Олай дейтінім, прозада оқығанды сипаттап жеткізсін, поэзияда кейіпкер өзінің сезімі арқылы арманын айға білдіре айтуға да болады. Ал картинада суретшінің әлем-тапырық ойлары мен құйындай ұйытқыған сезімдерін жеткізетін бірінші қаруы – бояулар. Сіз бар айтпақ ойыңызды алақандай кенептің бетіне немесе макетте шашпай-төкпей жинақтап беруіңіз керек. Көркем бейнелердің орналасу жүйесін, рең үйлесімін қатар қамти алмасаңыз, айтпақ ойыңыз

қожырап, бояуыңыз оңып, идеяңыз шашырап шыға келеді. Сондықтан суретшінің қиялы тұнғыық ойлардың тереңінде тербелуі керек, – деді. Өзінің ұраны құлай сүйген бұл өнерді асқак, биік ұстайтыны көңілге қуаныш ұялатып, жүрегінді сұлулыққа толтырғандай болады» [3].



2 сурет. Д.Исабековтың «Кішкентай ауыл» пьесасы бойынша
Б.С. Балтаевтың мизансцена эскиздары

Соңғы кездері Серік Балтаевтың шығармашылығы жайлы жиі-жиі сөз қозғалып, мейлінше көп жазылып та жүр. Бұл көрермен назарына өзіне жиі аударғандықтан да болар. Өйткені, оның картиналары республика театрларында ғана емес, республикалық көрмелерге де жиі қойылып жүр. Ол жайында өзінің әріптесі, театрдың көркемдеу жетекшісі, бас режиссер С.Асылханов былай дейді:

«Серік театр суретшісі. Оның театрлық болмыс бітімі серіктестік сезімінің аса өткірлігімен түсіндіріледі. Ол режиссер қуатының кеңінен танылуы үшін және актерлардың сахналық табиғи ғұмыры үшін қажетті көріністі дәл басады.

Есімде Серіктің бірде қалжындап сөз арасында: «Біздің де мойнымызда ауыл мәдениетін көтеру, жас ұрпақты ұлттық өнерге тәрбиелеу борышы тұр» деген сөздері тұр еді. Иә, алда атқарылмаған борыш тұр. Елім деп елжіреген жүрегі сол елдің болашағына қызмет етуге арналса болды» [4].

Ұстазым Серікжан Балтаевичпен сұхбат

1. Серікжан Балтаевич қойылым қоюды қай жерде бастадыңыз?

«Мен өз қойылымды Алматы қаласында Алматы мемлекеттік театр көркем сурет институтында (қазіргі Жүргенов) оқып жүріп, сол институттың оқу театрының сахнасынан бастағанмын».

2. Алғашқы қойылымыңызды аты және оны қайда қойдыңыз?

«Мен үшінші курстың студенті болып жүріп қойылым қоя бастадым. Алғаш қойылымымды бағана айтып кеткендей Т.Жүргенов атындағы өнер театрының сахнасында авторы А.Вампиловтың «История с метромпажем» деген қойылымын қойдым.

3. Өз қолтаңбаңыз қалай қалыптасты?

«Бұл қолтаңбамның қалыптасуын айтып кетсем қызық, мектепте Лениннің суретін салған адам керемет-тұғын, сондықтан мен Лениннің суретін керемет салатынмын. Маған мектептің директорлары, тіпті әкімшіліктен шақыртып Лениннің суретін салдыратын. Ол кездері холстар жоқ, дастарханды аударып тастап екінші бетіне салатынмын. Біз оны холст ретінде пайдаланатынбыз. Содан сон жазудан. Ол кездері борды желімге араластырып, езіп қызыл матаға жазатынбыз. Неге екенін білмеймін әйтеуір суретке деген құмарлығым сол кезден басталды. Содан кейін жоғары оқуға түсіп осы уақытқа дейін халықаралық және Қазақстан сахнасында 100-ден аса қойылым қойып тастаппын (1 кесте).

1 кесте. Серікжан Балтаевтың сценографиялық жұмыстарының тізімі

№	Автор мен қойылым атауы	Қойылған орны, жылы	Режиссерлері	Дәлел құжаты
1.	А.Вампилов «История с метранпажем»	Т.Жүргенов атындағы өнер театры	Д.Арғынғазиева	Бағдарлама
2.	Е.Брусиловский «Ер-Тарғын»	Абай атындағы опера және балет театры	К.Кенжетев	Бағдарлама
3.	А.Володин «С любимыми не расставайтесь»	Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының театры	Д.Арғынғазиева	Бағдарлама
4.	А.Володин «Выхухоль»	Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының театры	Д.Арғынғазиева	Бағдарлама
5.	Б.Васильев «Түнжыраған таң шапағы»	Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының театры	А.Ихсанов	Бағдарлама
6.	А.Кальман «Сильва»	Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының театры	К.Кенжетев	Бағдарлама
7.	Д.Исабеков «Кішкентай аул»	М.Әуезов атындағы академиялық драма театр	С.Асылхан	Бағдарлама

8.	М.Мейо «Лгунья»	Жамбыл облыстық орыс драма театры	С.Ф. Шошкин	Бағдарлама
9.	А.Петрашкевич «Тревога»	Жамбыл облыстық орыс драма театры	В.Перунов	Бағдарлама
10.	М.Хасенов «Пай-пай жас жұбайлар-ай»	Талдықорған облыстық драма театры	О.Сарсенбеков	Бағдарлама
11.	А.Макаеонк «Пұшайман болған әулие»	Талдықорған облыстық драма театры	О.Сарсенбеков	Бағдарлама
12.	М.Әуезов «Түнгі сарын»	Атырау облыстық Махамбет атындағы драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
13.	Ә.Тәжібаев «Дубай Шубаевич»	Атырау облыстық Махамбет атындағы драма театры	Ч.Зұлқашев	Бағдарлама
14.	Л.Корсунский «Концерт по заявкам»	Талдықорған облыстық орыс драма театры	Б.Яриков	Бағдарлама
15.	М.Әуезов «Түнгі сарын»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
16.	Қ.Жетпісбаев «Тойдан кейін»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	А.Шалбаев	Бағдарлама
17.	О.Бодықов «Ит өлім»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
18.	С.Злотников «Дурацкая жизнь»	Талдықорған облыстық орыс драма театры	В.Бондарь	Бағдарлама
19.	Т.Қалилаханов «Ақан – Сара»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
20.	Ю.Шадов «Перевал»	Талдықорған облыстық орыс драма театры	В.Карпович	Бағдарлама
21.	О.Калчинская «Кто украл трамвай?»	Талдықорған облыстық орыс драма театры	В.Алексеев	Бағдарлама
22.	Б.Қалшабаева «Қайдасың анашым»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
23.	С.Злотников «Дурацкая жизнь»	Ресей, Минусинск қалалық театры	В.Н. Бондарь	Бағдарлама

24.	Д.Исабеков «Ермек ертегі елінде»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
25.	У.Шекспир «Асауға тұсау»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Ә.Мәмбетов	Бағдарлама
26.	Е.Домбаев «Күйеу іздеген келіншектер»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
27.	Т.Қалилаханов «Абылай аманаты»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	С.Асылхан	Бағдарлама
28.	Қ.Найманбаев «Тышқан жарыс»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Б.Насщекин Москва	Бағдарлама
29.	Қ.Жетпісбаев «Қаракерей Қабанбай батырдың жылдығы»	Талдықорған облысы. Дала сахнасы	Қ.Жетпісбаев	Бағдарлама
30.	Б.Сокпақбаев «Қожанасыр»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	О.Абділманов	Бағдарлама
31.	Т.Әліпбаев «Соңғы бетпе бет»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	О.Абділманов	Бағдарлама
32.	С.Жүнісов Б.Шәріп «Заман-ай»	Қазақфильм киностудиясы	Б.Шәріп	Бағдарлама
33.	Ш.Хусаинов «Алдар көсе»	Батыс Қазақстан облыстық Орал театры	Ф.А. Пухович	Бағдарлама
34.	М.Әуезов «Еңлік-Кебек»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Х.Теміров	Бағдарлама
35.	Е.Әлімжанов «Бір қазаққа бір қатын»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Х.Теміров	Бағдарлама
36.	О.Бөкей «Құлыным менің»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Ә.Оразбеков	Бағдарлама
37.	О.Исмаилов «Наркескен»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Х.Теміров	Бағдарлама
38.	М.Әуезов «Хан кене»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	Қ.Жетпісбаев	Бағдарлама

39.	С.Жүнісов «Қысылғаннан қыз болдық»	Талдықорған облыстық қазақ драма театры	О.Сарсенбеков	Бағдарлама
40.	Ақын Сара Тастанбекқызының туғанына 115- жыл толуына арналған қойылым	Мұзды бұлақ Дала сахнасы	С.Асылхан	Бағдарлама
41.	М.Әуезов «Қарагөз»	Ж.Аймаутов атындағы музыкалы драма театры	Б.Омаров	Бағдарлама
42.	А.Сейдембек «Күзеуде»	Ж.Аймаутов атындағы музыкалы драма театры	Е.Тәкенов	Бағдарлама
43.	Халықаралық 8-наурыз мерекесі. 2000 жыл.	Салтанат сарайы. Астана қаласы	Ю.Ханинга- Бекназар	Бағдарлама
44.	Наурыз мерекесі	Конгресс холл. Астана	Ю.Ханинга- Бекназар	Бағдарлама
45.	«Әлемдік жаратылыстың пайда болуы»	Есіл өзенінің мұз айдыны	М.Тілеубаев	Бағдарлама
46.	Т. Мұхамеджанов, Ш. Хусаинов «Алдар-көсе»	Қ. Қуанышбаев атындағы музыкалы драма театры	К.Кенжетәев	Бағдарлама
47.	«Наурыз – Нама» 2001»	Мерекелік концерт. Астана	Б. Ұзақов	Бағдарлама
48.	«Ана тілім ардағым»	III Республикалық Қазақстан халықтарының әдеби тіл мерекесі. Астана	С.Асылхан	Бағдарлама
49.	Аламан Айтыс	Конгресс холл	Б. Ұзақов	Бағдарлама
50.	Д. Верди «Травиата»	К. Байсеитова атындағы опера және балет театры	Технологиялық үлгісі және орындалуы	Бағдарлама
51.	Т. Мұхамеджанов, М. Ерғалиев. Мәскеудегі Астананың мәдениет күндері 2002 ж.	Мәскеу қаласы	А. Пономарев	Бағдарлама
52.	Қ.Абилов «Наурыз – Нама» 2002 ж.	Астана қаласы	Б. Ұзақов	Бағдарлама
53.	Қ. Абилов «Наурыз – Нама» 2003 ж.	Астана қаласы	Б. Ұзақов	Бағдарлама

54.	И.Крючкова «Халықаралық 8 наурыз мерекесі» 2003 ж.	Астана қаласы	Т.Андаспаев	Бағдарлама
55.	Қ.Абилов «Республика күні» 2003 ж.	Конгресс-холл. Астана	Т.Андаспаев	Бағдарлама
56.	«Махамбеттің 200 жылдығы»	Атырау қаласы. Орталық стадион	С.Мехлин	Бағдарлама
57.	Ақтау қаласына – 40 жыл, Маңғыстау қаласына – 30 жыл	Ақтау қаласы. Теңіз жағасында	С.Мехлин	Бағдарлама
58.	Қазақстанның Ресейдегі жылы. 2003 ж.	«Ресей» концерт залы	М.Тлеубаев	Бағдарлама
59.	Т.Мұхамеджанов «Астана Евразия орталығы»	Астана Конгресс холл	Т.Андаспаев	Бағдарлама
60.	XXI ғасыр лидері	Астана. Конгресс-холл		Бағдарлама
61.	Наурыз – 2004 ж.	Астана қ.. Орталық алаң	Т.Андаспаев	Бағдарлама
62.	Қала күні – 2004 ж.	Астана қ. Орталық стадион	М.Тлеубаев	Бағдарлама
63.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2006 ж.	Астана. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
64.	Е.Аманшаев «Үзілген бесік жыры»	Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық музыкалы драма театры	Б.Ұзақов	Бағдарлама
65.	Астана қаласының 10-жылдығына арналған А.Мусаходжаеваның гала-концерті	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
66.	Т. Мұхамеджановтың гала-концерті	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
67.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2007 ж.	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
68.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2008 ж.	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама

69.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2009 ж.	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
70.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2010 ж.	Астана қ. Бейбітшілік пен келісім сарайы	А.Пономарев	Бағдарлама
71.	Азидаға дейін 100 күн. 2011 ж.	Астана қ. Бейбітшілік пен келісім сарайы	А.Пономарев	Бағдарлама
72.	Н. Коляда «Америка России подарила пароход»	М.Горький атындағы академиялық орыс драма театры	Б.Парманов	Бағдарлама
73.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2012 ж.	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
74.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2013 ж.	Астана қ. Бейбітшілік пен келісім сарайы	А.Пономарев	Бағдарлама
75.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2014 ж.	Астана қ. Конгресс-холл	А.Пономарев	Бағдарлама
76.	Республикалық конкурс «Жас қанат» 2015 ж.	Астана қ. Бейбітшілік пен келісім сарайы	А.Пономарев	Бағдарлама

Суретші сценограф ретінде өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленетін Серікжан Балтаев бүгінгі күні отандық сценография саласын дамытуда ұстаздық жұмыс арқылы үлкен үлес қосуда. Қазақ ұлттық өнер университетінің «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының белді оқытушысы ретінде қызмет атқарып жүр.

ХУДОЖНИК-СЦЕНОГРАФ КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ СОЗДАТЕЛЕЙ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА

Покидько Софья,

*студентка 2 курса специальности Сценография (специализация
Театральная техника и оформление спектакля)*

Научный руководитель – к.филос.н., доцент Мухтарова Г.С.

Театрально-декорационное искусство – это искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, освещения, постановочной техники. Развитие декорационного искусства

тесно связано с развитием театра, драматургии, изобразительного искусства. Элементы этого направления в искусстве рождались в древнейших народных обрядах и играх. Считается что театрально-декорационное искусство и сам театр зародились в Древней Греции. Таким образом в древнегреческом театре уже в V в. до н. э., помимо здания сцены, существовали объёмные декорации, которые в эпоху эллинизма совмещались с живописными [1].

Сейчас термин «театрально-декорационное искусство» используют крайне редко. На смену этого термина пришло современное слово сценография. Можно сказать, что эти слова являются синонимами.

Главная задача сценография – с помощью изобразительных средств, раскрыть содержание театрального представления, придать ему определенное эмоциональное звучание. При этом в качестве выразительных средств сценография может использовать: во-первых, то, что создано природой, во-вторых, предметы и фактуры быта или производства, и, в-третьих – то, что рождается в результате творческой деятельности художника (от масок, костюмов, вещественного реквизита до живописи, графики, сценического пространства, света, динамики и пр.)

На современной стадии развития теоретической мысли науки о театре термин «сценография» приобрел основополагающее значение, без него уже невозможно обойтись. Более того, он стал основным во всех рассуждениях, касающихся пространственного решения спектакля. В данном термине отражаются проблемы, стоящие перед визуальной значимостью театрального образа. Я считаю, что под термином «сценография» надо понимать совокупность пространственной определенности театрального произведения. А это не только то, что komponует на сцене художник спектакля: декорации, костюмы и т. д., но и все то, что образует пространственное тело спектакля, строящегося по законам визуального восприятия, а именно определенный замысел и художественный образ.

Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала, путем создания эстетически воздействующих объектов. Художественным образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении.

«Создателем художественного замысла является художник-сценограф. Сценограф – автор пластической режиссуры спектакля,

это художник, овладевший знаниями и навыками живописца, графика, зодчего, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. Он должен обладать специфическим театральным мышлением, знать классическую и современную литературу, драматургию, историю театра, историю искусств, историю материальной культуры. Он обязан быть на высоте своего времени политически и морально.

Из всех разновидностей профессий художника сценограф, пожалуй, самая сложная. По объему знаний, уровню культуры, специфике мышления сценографа можно сравнить с изобретателем-конструктором и с ученым-исследователем. Он конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности, эстетической эквивалентности замыслу автора, а также психофизического удобства для актерской игры» [2].

Необходимость творческого участия художника театра в создании спектакля общеизвестна, но, к сожалению, иногда не только любители театра, но, бывает, и профессионалы слишком однозначно представляют себе меру этого участия и его значение для спектакля в целом. Нередко некоторые режиссеры и актеры, а то и сами художники, еще сегодня, в наши дни, когда жизнь ставит перед театром все новые, куда более сложные творческие задачи, предпочитают видеть на сцене лишь красивую картинку, понимая декорацию только в самых невзыскательных функциональных масштабах и порой еще как элемент украшения спектакля.

В своих лекциях известный театральный режиссер и актер Евгений Вахтангов говорил, что «не так-то легко режиссеру «увидеть» будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно...»

Художник должен остро чувствовать изменения жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению проблем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра и сценографии. Художник своей работой выражает свой взгляд на проблемы жизни.

«Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере» [2].

Сфера, в которую вовлечена работа художника-сценографа очень обширна, но общее среди всего разнообразия то, что главной задачей в его работе является визуально-эстетическая часть и философско-психологическая составляющая.

Рассмотрим несколько направлений данной специальности:

Художник-сценограф;

Художник-постановщик;

Художник-бутафор;

Художник по костюмам;

Художник-оформитель;

Декоратор;

Художник театрально-массовых представлений;

Художник постановщик в театре кукол;

Художник-график.

На первый взгляд это одна и та же профессия, только под разными именами. Дадим определение каждому направлению для того, чтобы понять в чем же разница.

Как говорилось ранее, художник-сценограф является театральным художником, специалистом по сценографии, главная задача которого создание образа и художественной целостности театрального спектакля, решение которой тем самым позволяет завоевать интерес зрителя.

Художник-постановщик или «художник кино», это – специалист, в задачи которого входит перевод сценария в изобразительный ряд, создание эскизов, чертежей декораций, графического оформления постановки. Декорации, реквизит, расположение их в кадре – все это составляет ту предметную реальность, которая служит фоном, оформлением для разворачивающихся событий. Несмотря на то, что для зрителя работа специалиста остается невидимой, именно от профессионализма художника-постановщика зависит успех или провал многих постановочных процессов, достоверность создаваемой атмосферы, нового, особого мира. Результаты работы художника не столь заметны, как игра актеров или увлекательные сюжеты, создаваемых режиссерами, однако, без специалистов этого направления постановки были бы лишены зрелищности, достоверности, яркости и выразительности.

Специальность «художник кино» остается за границей информации, никто не знает, что это замечательная, увлекательная и тонкая профессия, которая позволяет не только применить знания и навыки в кино, а имеет широчайший прикладной спектр (кино, телевидение, концертная деятельность, видеоклипы).

Это очень молодая специальность, ей всего 120 лет. Она впитала в себя все, что возможно от художников. Все, что умеют художники, умеют и художники кино. В то же время это нечто новое.

Существует и отдельный человек – художник по декорациям. У специалиста данной специальности большая часть времени уходит на разработку и создание декораций.

Художник-оформитель – специалист в области изобразительного искусства, использующий художественные приемы и средства в целях оформления. В наши дни возросла роль и ответственность художника в формировании предметно-пространственного окружения человека. Чем больше разрастаются города, чем стандартнее становится их застройка, тем сильнее искусственное окружение воздействует на человека. Его самочувствие во многом зависит от того, каков будет эстетический облик городской среды, а это будет зависеть от работы не только архитектора, но и художника-оформителя.

Художник-оформитель выполняет работу по заказам структурных подразделений учреждения, делает графические и шрифтовые работы к материалам исследований и разработок, составляет эскизы и выполняет работу по художественному оформлению проектов, макетов, отчетов, разрабатывает рекомендации по выбору рабочей одежды; разрабатывает проекты благоустройства и озеленения территории предприятия, архитектурно-художественного оформления фасадов зданий.

Исполнитель художественно-оформительских работ или художник-график по разработанным художником эскизам, шаблонам, эталонам создает плакаты, графические схемы и другие оформительские работы, осуществляет художественную роспись панно, элементов декоративного оформления интерьеров домов, магазинов, различных учреждений. Художник-оформитель знает основы живописи и рисунка, правила составления колеров, приемы и техники выполнения рисунка, требования, предъявляемые к окрашиваемым поверхностям, свойства материалов, применяемых в оформительском деле, приемы выполнения шрифтовых работ и виды шрифтов.

Следующая специальность – художник-бутафор. Его должностные обязанности заключаются в изготовлении бутафорских изделий. Он согласовывает с художником-постановщиком и режиссером-постановщиком спектакля эскизы и образцы бутафории. Руководит работой цеха, определяет его художественную и технологическую политику, совершенствует бутафорское производство.

Художник-бутафор должен знать историю материальной культуры, технику рисования, черчения, живописи, колористику и технологию живописи различными красителями и красками, технику и технологию лепки, формовки и изготовления бутафорских предметов из различных

материалов, а также технологию клеев и клеящих материалов, основы химии полимерных материалов, технологию их производственных процессов, технологию химического крашения и художественной росписи тканей.

Художник по костюмам в кино, театре и на телевидении. Он создаёт одежду для героев, помогает актёрам в их перевоплощении. Художник по костюмам взаимодействует с режиссёром, художником-постановщиком, гримёром. И, конечно же, с актёрами, каждому из которых костюм должен помочь перевоплотиться в героя произведения.

Главный художник массового спортивно-художественного представления – личность разносторонняя. Он – и художник, и режиссер, и конструктор, и модельер, и макетчик. Под его руководством работает большая группа специалистов. К ним относятся: художники художественного фона, художники по костюмам, художник-конструктор, художник-макетчик, художник-дизайнер, заведующие постановочной частью.

Работа главного художника начинается с детального изучения сценария, его идейно-тематической и постановочной основ, содержания эпизодов, а также предложений главного режиссера по художественному решению представления. В совместных обсуждениях и спорах постепенно рождается общая концепция и художественное видение мероприятия.

Современные социально-культурные условия требуют создания новых форм программ для удовлетворения духовных и культурных потребностей населения. В последние годы стало традиционным проведение массовых зрелищ, таких как шествия, парады, аэро-шоу, спортивные представления и т.п. Театрализованные зрелища – это многогранное общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом.

«Можно дать определение концертно-зрелищной программы как программы предназначенной для зрительского просмотра, состоящей из совокупности концертных номеров, в которой присутствует массовость участников и зрителей, а также может использоваться театрализация, различные жанры искусства, оформленных средствами быстрой и непрерывной смены ощущений, неожиданностями и эксцентрическими разрешениями сценических ситуаций.

Поэтому, в первую очередь, возникла необходимость обратить внимание на качество программ, создаваемых современными режиссерами и сценографами» [3].

Такого рода мероприятия носят массовый характер. В связи с этим в таком виде искусства более заметной становится склонность к усилению декоративного оформления, нередко ориентированного на яркий, но однократный эффект. Карнавально-праздничный характер современных представлений, музыкальных шоу потребовал применения экстраординарных средств, прежде всего связанных с новейшими технологиями. В итоге эти жанры приобрели необычайно масштабный коммуникативный потенциал, способствовали объединению огромной аудитории, что вполне сопоставимо с техникой массового гипноза. Развлекательная ориентация и коммерческая обусловленность неизбежно ведут к усилению именно внешнего плана воздействия.

Современные технологические решения в свете, механизмах, декорациях, звуке, не только обеспечивают зрелищность образов, но в первую очередь помогают создать и поддержать эмоциональную среду спектакля, которая органично окружает актеров и зрителей. Современный театр, так же, как и во все времена, востребован и любим. Зрители с нетерпением ждут новых постановок. Это необъяснимое чудо происходит тогда, когда режиссер и актёры, художник, специалисты постановочной части создают сценическое действие, заставляющее думать, восхищаться, сопереживать, возмущаться, не оставляющее зрителей равнодушными.

Все это дает отличную возможность для достижения поставленных целей, таких как повысить кругозор современного человека, вовлечь в интересный процесс изучения театра, возродить элитарное искусство и сделать его понятным для общества, при этом удерживать тонкую грань с массовым, исключительно коммерческим искусством.

Литература

1. Дубровская О. Театр: Энциклопедия. – М. ОЛМА – ПРЕСС Образование, 2002. – 320 с.: ил.
2. Френкель М. Современная сценография. Некоторые вопросы теории и практики. – Киев: Мистецтво, 1980. – 132 с.
3. Немцева А. Специфика организации постановки театрально-зрелищных форм. – Тамбов: ТГУ им. Державина, 2012.

ЖАЗУШЫ-ДРАМАТУРГ РАХЫМЖАН ОТАРБАЕВ АТЫНДАҒЫ ТЕАТР ФЕСТИВАЛІНЕ ҚАТЫСҚАН ҚОЙЫЛЫМДАРДЫҢ СЦЕНОГРАФИЯСЫ (Шымкент қ. 2016 ж.)

Тұрсынов Бахтияр,

*ҚазҰӨУ Театртану мамандығының 1 курс студенті
Ғылыми жетекшісі – филос.ғ.к., доцент Мұхтарова Ғ.С.*

Жыл сайынғы дәстүрлі өтетін, Шымкент қаласындағы театр фестивалінің сценографиясы жайындағы толғам. Жылда Қазақстанның әр қаласында Халықаралық театр күнені орайластырылып өткізілетін сахна өнерінің байқауы 2016 жылдың наурыз айында Шымкент қаласында өтті (1 сур.).

«Театр көктемі – 2016» Оңтүстікте дәстүрлі өнер фестивалі басталды. Ел тәуелсіздігінің 25 жылдығы құрметіне қолға алынған мәдени сайысқа жергілікті 8 бірдей кәсіби ұжым қатысып отыр. Ұйымдастырушылардың сөзіне сенсек, биылғы жарыста өнер ошақтары драматург Рахымжан Отарбаевтың шығармаларын сахналайды. Бұл үшін шараға автордың өзі арнайы шақырылып отыр» [1].



1 сурет. Рахымжан Отарбаев театр фестивалінде. Шымкент қ., 2016 ж.

Бұл фестивальда сахналанған спектакльдер: «Мұстафа Шоқай», «Бейбарыс сұлтан», «Жәңгір хан».

«Мұстафа Шоқай»

«Мұстафа Шоқай» бейнесі жазықсыз қараланған тағы бір боздағымыз ғой. Оның образын бүгінге танытудың маңызы туралы

айтып жату артықтау. Қаламына құт біткен қаламгер Р.Отарбаевтың бұл пьесасын екі бірдей театр әкеліпті.

Қызылорда театрын бастап келген Хұсеин Әмір Темір шығарманы бірізді, жүйелі қойып шығыпты. Пьесаға қиянат жасамаған, көп қимаған, оқиға рет-ретімен баяндалады. Шымылдығы ашылысымен сахнаға бала Шоқай шығады. Келесі бір сахнада Мұстафа А.Байтұрсынов, Ә.Бөкейханов, З.Валиди сияқты қайраткерлермен кездеседі. Суретші Т.Сағымбаевтың сын сағаттағы серттесуді ыңғайсыз ұзын үстелдің маңында өткізуі түсініксіз. Серттескен серкелер бір-бірінен алшак, бір-біріне бөтен. Марияның алғашқы пайда болысындағы қызыл шарфы, Әміре Қашаубаевтың кеше ғана «Ерке-Наз» сән үйінде тігіліп шыққандай заманауи «ұлттық» костюмы, жалпы, кейіпкерлердің киім киістері соншалықты сәтті дей алмаймыз. Басты рөлдегі Бақытбек Темірбековтің Мұстафаға портреттік ұқсастығы бар, дегенмен тағы да ізденіс жетіспейді, қойылымнан кейін Мұстафаның қалпағынан басқа ештеңесі ойыңызда қалмайды. Актерлар Қ.Айтжанова (Мария Шоқай), Ж.Шерниязов (Әміре) керемет ойнап шыққандығын айтуға болады. Сонымен қатар эпизодтық рөлдердегі Уәли Каюм, неміс офицері Шульц рөліндегі актерлар жарқ етті. Ал жалпы әсерге келсек, бұл «Мұстафа» қойылымы күнгірттеу, корреспонденция мақсатын атқарған драма сияқты әсер қалдырды.

Өзгеше Мұстафаны Семей театры ұсынды. Ә дегенде, Шоқай сахнадан емес, бүйір есіктің бірінен шығады. Сахнаға көтеріліп келе жатып: «Бұл ұрыста екеуміз бірдей өлсек, артымызда тоқтышақ иесіз ғой» дейтін монологын айтады. Қойылымды режиссер Қажыахмет Рахмет әдемі қойған. Кейбір көріністерді қоюлатқан, бояуын қалыңдатқан, диалогтарды көріністен көрініске, локациядан-локацияға лақтырған. Соған қарамастан, композициясы жұмыр деп айта алмайсыз. Қойылымда бірнеше әсерлі театралды шешімдер бар. Мәселен, Мұстафа концлагерьге барған сәті. Есік ашылғанда қамаудан бір бала шығып, «қанатын» жайып жүгіріп келе жатады. Әп-сәтте неміс офицері атып түсіреді. Рухын, бостандыққа деген ұмтылысын атып түсірді деген сөз. Осындай, сахнаға жарасымды тапқырлықтар қойылымның құнын арттырады. Бұл театрда қалыптасқан актерлық мектеп байқалады. Қазылар алқасы ұнатпағанымен, Бекзат Омашев Мұстафа рөлін барынша шынайы сомдағандай көрінді бізге. Әсем Баированың (Мария Шоқай образында) сахнадағы өмірінде эстетика бар, көп сөйлемесе

де, көйлегін көлбендетіп жүріп өткенінен-ақ ішкі дүниесіндегі қозғалыстар мен құбылыстар есіп тұрады. Әміре рөліндегі Мырзахмет Сыдықов шағын ғана эпизод болса да қайсарлықтың эталонындай болып жадымызда жатталды. Бұл – жағымды әсер қалдырған әртістер. Керісінше, Розенберг (Б.Ноғайбаев) немістің әскериі емес, ауыл қазағы сияқты әсер қалдырса, Нұржан Хасенов Уәли Каюмды шибөріден де ұсақтатып жіберіпті.

Қоюшы-суретші О.Муравьеваның сахнаға екі бірдей алтыбақан сияқты өңкіген ағашты неге шығарғанын түсінбедік. Ақыры шешілмеді, актерлардың ойынына кедергі келтіріп, тұрды да қойды. Айдауда жүріп Мария Шоқайдың неге той көйлектер киетінін, Мұстафаның неге ақ кестөмін шешпейтінін ұқпадық. Ал қорыта келгенде, қойылымның көркемдік ізденістерінен гөрі идеялық, танымдық, тәрбиелік маңызы басымдау сияқты.

«Бейбарыс Сұлтан»

М.Әуезов театрында қойылып жүрген «Бейбарыс Сұлтан» драмасын алайық. Бейбарыс батыр болыпты, қапысыз ер екен. Мәймөңкелеп жатпайды, кесіп айтады, кесек қимылдайды. Образдың осылай шешілуіне қарамастан, бұл героикалық пьеса емес, автор Бейбарыстың тамырын басып көреді, жүйкесін ұстайды. Сұлтан өзін алқалап алақанына салған Мысыр елінен неге кетті? Қалай қиды? Логикасын іздейді, астарын аршиды. Соңғы көріністің бірінде ол «жалғыз қалдым» дейді. «Мен бармын, ұлдарың бар» дейді Тәжі Бақыт. Бірақ сіз түсінесіз, қатын мен бала Бейбарыстың жан азабын әсте жеңілдете алмайды. Өзі сенетін екі-ақ досы бар еді, олардың да бауырлығын баққұмарлығы жеңіп кетті. Тіпті тірі жүргенде, сол кемшіліктерімен-ақ өмірдің кермек дәмін бірге татқан достары Сұлтанның бір бүйірін толтырып тұрар еді-ау.

Сондықтан Бейбарыс та Гамлет сияқты ойшыл болып шығады. Ол Мысыр елінен ғана шаршаған жоқ, дүниенің мінсіз еместігінен, адамның сатқындыққа бейілділігінен, дүниені жайпаған таққұмарлық пен ашкөздіктен шаршады. Сондықтан туған даласына асықты. Бұл – шынайы суреткер ғана сүңги алатын тереңдіктер. Бізге пьеса сонысымен құнды.

Спектакльді көрнекті режиссер Ю.Ханинга-Бекназар қойды. Қоюшы-суретшісі Е.Тұяқов жаңашыл костюмдерді қолданған. Декорациядағы минимализм де орынды, «так» деп қызыл креслоны

қоя салғаны ғана аздап қораштау көрінгені болмаса, суретші жұмысы иландырады, ең бастысы, эстетикалық ләззат сыйлайды. Музыкалық партитура да асқан талғампаздықпен тандалған. Актерлік ойындарға келгенде, Азамат Сатыбалды әдеттегідей «кейіпкерсындылық» танытып тұрады. Оқыс қимыл, әрлі әрекетіне мін тақпаймыз, бірақ дауыс жүректен шықпайды, бергі жақтан, көмейден шығатындай. Қандай терең мәтіндер айтылып жатыр, шындық жоқ емес, шындық бар, бірақ азап жоқ. Сезіну шындығы жетіспейді. Бұл тұрғыдан алғанда спектакльдегі ең мықты сахна Е.Дайыровтың Қалауыны қатысатын екі көрініс. Бірі оның санасы уланатын, өзінің соған қарсыласатын сәті. «Бейбарыс менің бауырым! Жок!» деп шиыршық ататыны аздай, актер жыртқыштар сияқты «ыррр» ете қалады. Сіз де селк етесіз. Психологиялық мінездемелер осылай берілу керек, актер осылай еңбектену керек. Келесі көріністе Қалауын Бейбарысқа у әкеліп береді. Сұңғыла сұлтан оны біліп тұр, «Қалауын қай жерге дейін барар екен? Ол мені өлімге қиса, мұндай өмірдің керегі жоқ» деп тұр. Екеудің арасындағы осы үнсіз түсіністік Азамат Сатыбалды мен Еркебұлан Дайыровтың сомдауында сұмдық әсерлі жеткізіледі (2 сур.).



2 сурет. «Бейбарыс Сұлтан» спектаклі. М.Әуезов атындағы Қазақ академиялық драма театры (Бейбарыс рөлінде Азамат Сатыбалды). Алматы, 2016 ж.

Спектакльдің сөзсіз табысы актер Бекжан Тұрыстың Уәзір образы. Б.Тұрыс Уәзірдің сыртқы кейпін, шаш үлгісін, жүріс-тұрысын, санын соғып қалып отыра кетер әдетін, бәрін дөп тапқан. Ең бастысы, Ягодан, Жантықтан өрбитін арбаушы, аяр адамның жан дүниесін айнытпай

жеткізген. Ізденетін актер, шаршамайтын актер, сахнадағы өмірден рахаттанатын актер. Б.Тұрыстың ойынынан әдеттегідей орындау саналылығы, тиянақтылығы есіп тұрады. Жалпы, спектакльдің хореографиясы да, сазы да, костюмі де, ұрыстары да, қосалқы рөлдегі актерлары да көркем. «Мен академиялық театрмын» деп тұр. Бас-аяғы жинақы, толысты шығарма. Сондықтан бас жүлдені дәл осы театрдың иеленгені ешкімнің таласын да, дауын да туғызбаса керек.

Дәл осы Сұлтан Бейбарыс тарихи драма негізінде М.Горький атындағы Мемлекеттік Академиялық Орыс драма театры қойылымды орыс тілінде сахналады (3 сур.).

«Талантты қоюшы топ (қоюшы-режиссер Андрей Кизилов, суретші-сценограф «Мәдениет қайраткері» Қанат Мақсұтов) заманауи техникалық құралдарды (киножобалар, бейнесюжеттер, пластикалық би өрнегі және т.б.), қолдану арқылы тарихи колориты жақсы қырынан аша түсті...» (қазақша аударма) [3].



3 сурет. «Сұлтан Бейбарыс» спектаклінің афишасы. М.Горький атындағы МАОДТ, қоюшы-режиссер Андрей Кизилов, суретші-сценограф, «Мәдениет қайраткері» Қанат Мақсұтов. 2013 ж.

«Жәңгір хан»

Тағы бір тарихи шығарманы алған Батыс Қазақстан театры ұжымның потенциалы да қуантты. Режиссер Мұқанғали Томанов эстетикалық талғамының биіктігімен есте қалды. Махамбет пен Жәңгірдің қарым-қатынасы шынында қандай болды? Автор тарихи

шындықты қалпына келтіруге тырысады. Идеялық құндылығын былай қойғанда, қойылымның ең үлкен жетістігі – сахнаның театралдық-көркем түстік шешімі.

Әлқисса, патша қабылдауында болған күні Жәңгір түс көреді. Түсінде Кремльдің (бекіністердің) алдында аула сыпырып жүр екен. Оған Махамбет келіп қосылады. «Хан емессің, қасқырсың!» дейді Махамбет. «Қас албасты басқырсың!» дейді Жәңгір. «Достарың келіп табалап, дұшпаның сені басқа ұрсын!» дейді екеуі бір-бірін жұлқылап тұрып. Махамбет қандай ер болса, Жәңгір де сондай ер екен. Батырын иілдіре алмаған хан, оның қадір-қасиетін жақсы түсінеді, өзгеден артық түсінеді. Автор Жәңгір мен Махамбетті қатар өсіріп отырып, екеуін тең ұстайды, олар Гомердің Ахиллесі мен Гекторы сияқты, дес бермес батырлар, рух батырлары.

Қойылым бастан аяқ новаторлық дей алмасақ та, қызықты режиссерлық шешімдер бар. Әсіресе, сахнаның алдыңғы жағындағы орды әдемі пайдаланады. Мысалы, бір көріністе жазалаушы жасақ қазақ ақсақалын шаңыраққа керіп, қыздарын шашынан сүйрейді, бесіктегі баласын орға лақтырады. Соңында казактардың бірі ауаны айқыштап талтаң басып кете барады. Демек, «бәріңді шокындырамын» деген аса сенімді тайраңы. Келесі көріністе Махамбеттің жігіттері жаңа ғана өктемсіген «батырлардың» өлігін өзімізге таныс орға тастап жатады. Ең соңында Махамбет алақанын жайып бет сипайды да, кері бұрылып кете барады. Осы бір қимылда ыза да, қайсарлық та, тәубе де, заман үшін, соғыс үшін, төгілген қан үшін Құдайдың алдында кешірім сұрау да бар.

Суретші М.Мәмбетовке Жәңгірдің хан салтанатын сездіретін қымбат костюмы үшін, халық сағынып жүрген Махамбетті бұғалақ бүгінімізге жақындатып тұрған былғары киімдері үшін алғыс айтуға болады. Бірақ хан сарайындағы (шартты болса да) әшекейлердің салбырап тұруы – тақырыпқа сай емес. Актерлік жұмыстарға келгенде Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Ербол Есендосовтың (Жәңгір хан) сахнадағы күйініші де, сүйініші де шынайы, ал Қуаныш Амандықов (Махамбет) қызуқанды болғанымен, Махамбеттің түйдек-түйдек өлеңдері, автордың сұлу сөзі жұтылып кетіп жатты. Фатима (Жанаргүл Құрманғалиева) сұлу болғанымен, спектакльде артықтау, ақпараттық миссиядан аса алмай тұр. Ал С.Қажымұратов (император), Б.Исалиева (патшайым), М.Бектенов (Қарауылқожа) сынды әртістер эпизодтық рөлде ізденудің ең үздік үлгісін көрсетпесе де, материалға

қиянат қылмады.

Бұл фестивальдегі спектакльдердің безендірілуі қазақ театрындағы сценографияның дамып жатқанын көрсетті.

Әдебиеттер

1. «Театр көктемі – 2016» өнер фестивалі басталды. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: <https://kz.otyrar.kz/2016/04/teatr-k%D3%A9ktemi-2016-%D3%A9ner-festivali-bastaldy/>

2. Отарбаев Р. Бейбарыс Сұлтан / пьеса, 2006.

3. Отарбаев Р. «Султан Бейбарс», легенда. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: <http://afishaday.kz/theatre/905-rotarbaev-sultan-beybars-legend.html>

МИХАИЛ БУЛГАКОВ: НАЧАЛО ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Алинов Аман,

студент 2 курса специальности Живопись

(специализация Станковая живопись)

Руководитель – к.филос.н., доцент Мухтарова Г.С.

Михаил Афанасьевич Булгаков – русский писатель, драматург, автор множества произведений, которые и по сей день считаются классикой русской литературы. Достаточно вспомнить «Мастер и Маргарита» «Дни Турбиных», «Белая Гвардия» «Зойкина квартира» «Жизнь господина де Мольера» и др.

Жизнь и судьба Булгакова вошла в нашу жизнь после перестройки, как многие дореволюционные писатели того времени. Булгакова сразу полюбили, начали расхватывать, делить себе каждый кусочек его творчества. Но мало кто из исследователей творчества Михаила Булгакова изучает его взаимосвязь с театральным искусством.

Михаил Афанасьевич Булгаков – один из послереволюционных авторов, которые тесно сотрудничали с МХАТом, он связал с этим театром всю свою драматургическую жизнь и человеческую судьбу.

Художественно-драматический театр дал ему возможность развернуть свой талант и создать такие спектакли, как «Жизнь господина

де Мольера», «Дни Турбиных», «Кабала Святош» и др. Вместе с тем жизнь писателя в театре складывалась очень и очень непросто.

Театр дал возможность Булгакову рассказать о судьбе культуры страны, в которой он существовал.

«Булгаков не оставил нам ни одной строки, в которой запечатлел театр собственной юности. Но нет никакого сомнения в том, что именно тогда, в Киеве, было завязано и воспитано то особое «шестое чувство» сцены, которое обнаруживается на самых глубинных предрациональных уровнях его восприятия театра» [1, с. 16].

Этот слитный первообраз театра, возникший с юности, исключительная сила и острота первых театральных впечатлений не были уничтожены позднейшим самым тесным знакомством с новым сценическим искусством во всех его разновидностях, от Мейерхольда и Таирова до Вахтангова и Михаила Чехова.

Театр булгаковской юности был, что называется, актерским. Бенефисы определяли репертуар, причудливую, порой фантастическую смесь названий, продиктованных актерскими вкусами. Репертуар и премьеры шли каждую пятницу, что давало возможность являть зрителям чудеса совершенства.

На переломе веков в России произошла театральная революция. Газеты и журналы были переполнены спорами и легендами о новом московском театре в Камергерском переулке. В Москве – Станиславский, в Петербурге – Мейерхольд. А в Киеве премьера местной труппы Орлов-Чужбинин. Происходят процессы обновления искусства, театральные режиссеры пересматривают мировую драматургию, открываются студии, а в Киеве в те годы жизнь шла по заведенному порядку.

В мае 1912 года Московский Художественный театр приезжает с гастролями в Киев (рис.1). В интервью корреспонденту «Киевской мысли» В.И. Немирович-Данченко расскажет, что театр привез декорации на двадцати трех платформах и вагонах. Очередь за билетами тянулась через несколько улиц, художественный же успех, как сообщает корреспондент, «был средний». Но потом увидел, что это не так. И если бы вы посмотрели на эти открытые жилеты, бараньи глаза, упитанные дамские телеса, Вы, вероятно, почувствовали бы нечто неприятное при мысли, каковую публику Вы кормите Вашим бисером» [2, с.25].



Рисунок 1. Московский художественный театр в Киеве (май 1912 года)

Впервые Булгаков ощущает новизну Художественного театра столицы, но киевская сценическая закваска, как театрального традиционалиста останется на долгие годы в последующей театральной жизни МХАТа. В воспоминаниях С. Ермолинского, одного из самых близких к Булгакову людей 30-х годов, мемуарист отмечает, «что он любил, «облачившись в черный костюм и прицепив бантик, на правах «своего» человека отправиться послушать, например, «Аиду» в Большом театре, чуть ли не дореволюционной постановки» [3].

Театр для Булгакова был частичкой «лицейского» мира, который рухнул, разбился вдребезги, перестал существовать в месиве киевских переворотов, петлюровских облав.

События киевских лет, как известно, завязали основные линии булгаковского искусства и художественного сознания. Первые итоги пережитого были написаны в «Белой гвардии». У Булгакова в определенном контексте «Легкая жизнь» протекает не на фоне чиновного Петербурга, которому когда-то противостояло артистическое братство, а на фоне погибающего беззащитного города. В этом – внутреннее обвинение оглохшей и выродившейся культуры.

Окунувшись в круговорот четырнадцати переворотов, Булгаков противопоставил беспмятству смуты не судорожный поиск «нового мировоззрения», который охватил тогда многих его литературных современников. Он попытается «вспомнить» устойчивые традиционные ценности, оживить строгую, ясную и авторитетную интонацию «лучших на свете книг, пахнущих таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовской, с Капитанской дочкой». Что касается

театрального сознания автора «Бега», то оно тоже во многом останется в воспоминаниях киевского кровавого года, когда на подмостках погибающего города «кривлялись и смешили народ наиболее известные актеры, слетевшиеся из двух столиц». Там же он напишет в «Белой гвардии»: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй» [4, с. 3].

В очерках «Киев город» Булгаков скажет: «мемуаристы насчитали в городе восемнадцать переворотов, некоторые же утверждают, что их было двенадцать. Он же утверждает, как свидетель, что их было четырнадцать, и десять он их лично пережил» [5]. Все это останется в сознании Булгакова, формируя его глас, что нашло отражение в романе «Белая гвардия» – это предреволюционная Россия и ее культура. В Киеве 18 года открываются молодые таланты: Аверченко, Александр Вертинский, Аренбург, здесь Виктор Шкловский.

Кстати Шкловский войдет персонажем в «Белую гвардию», Михаил Шполянский является прообразом Виктора Шкловского. В своем произведении «Сентиментальное путешествие» Виктор Шкловский напишет «О Киеве 18 года, как засахаривает машины, и как он умел выбирать время», Там есть фраза Шкловского, которая Булгакова консерватора, провинциала резанула довольно сильно: «Я умею течь, изменяться, даже становится льдом и паром, умею вкашиваться во всякую обувь. Шел со всеми» [6, с.256].

Все это мы видим на страницах «Сентиментального путешествия». Это и есть по-настоящему антибулгаковское в литературе, это неумение «вкашиваться во всякую обувь» [6].

Киев 18 года – это огромное количество пародийно гротесковых представлений, маленьких театриков, про которые Мандельштам, тоже побывавший в Киеве «великом и ужасном году», скажет, «Что это выродившейся гротеск, культура на краю пустоты, культура на сахарине с маргарином».

Киев 18 года – это Тышлер, Экстер, Робиневич – крупные молодые художники, будущий авангард 20-х годов.

На все это Булгаков смотрит с точки зрения практикующего врача, с точки зрения человека, который видит заболевание, видит агонию страны, и что люди культуры – те, которые должны были охранять город, и спасти город, оказываются не в состоянии. В «Белой Гвардии» звучит важная фраза «о людях погибающей культуры, о культуре находящейся на краю пустоты».

В августе 19 года вместе с добровольческой армией, мобилизованной в конце августа (по новому стилю), 12 сентября Булгаков покидает Киев, оказывается во Владикавказе. там начинается другой Булгаков, который формируется, как писатель.

С чего он начинает, мы не знаем, а ведь это важно для крупного писателя, первая нота, первый музыкальный звук. Достаточно долгое время, несколько десятилетий это была она из булгаковских тайн, которая так и осталась не разгаданной.

Булгаков сохранял все, что о нем писали, в том числе и критические статьи. Все это он подклеивал в огромный Грос.бух. Книга эта начинается двумя литерами «ГР», вырезанными из газеты, какого значение этих букв неизвестно. Все это является тайнописью Булгакова.

Первый очерк, который оставил сам автор в газете «Грозный», выпускаемой под Деникенской добровольческой армией, на северном Кавказе. В эту газету Михаил Булгаков принес очерк, который называется «Грядущие перспективы», то с чего начинается Булгаков – писатель, с немного наивной, Белогвардейской риторикой. Булгаков как мог тщательно скрывал начало своей литературной биографии.

В очерке «Грядущие перспективы» в разгар гражданской войны, Булгаков пишет про Россию: «Мы... Мы будем драться... Ибо нет никакой силы, которая могла бы изменить это... Мы будем завоевывать собственные столицы. И мы завоюем их... И война кончится... Тогда страна окровавленная, разрушенная начнет вставать... Медленно, тяжело вставать. Платить за безумство мартовских дней, за безумство дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станком для печатания денег... за все!... И мы выплатим». Все это было напечатано в газете «Грозный» [7].

Так начинается его писательская судьба, там же во Владикавказе начинается его театральная судьба на местной сцене русского театра, где он заведует литературным отделом. Ныне это Академический русский театр Е.Вахтангова, основанный в 1869 г., на сцене которого Булгаков поставит свои первые написанные пьесы, которые, перечитав в Москве в 1924 году, он уничтожит и напишет «надеюсь, что даже следа этих пьес не осталось, на земле». Из этих пьес осталась только одна «Сыновья муллы».

Булгаков драматург начинает свою настоящую театральную жизнь с негативного отрицательного опыта «каким драматургом не надо быть,

каким театром не надо, позорно заниматься».

И вот – этот Владикавказский период чрезвычайно существенен и в плане того, как Булгаков начал ощущать себя писателем, что такое быть писателем в России и что такое отрицательный опыт лживой литературы, лживой драматургии, который был приобретен им во Владикавказе. Он попал во Владикавказ с добровольческой армией, был мобилизован, и это важно потому что в течение десятилетий этот факт скрывался, многие советские историки боялись указать точную дату, когда Булгаков покинул Киев. Власти менялись так часто, что если чуть сместить по хронологии буквально в несколько дней, в одном случае получается, что он ушел с красными, в другом случае, что с белыми. Сейчас конечно очевидно, что он ушел с добровольческой армией и оказался во Владикавказе, и именно там Булгаков опубликовал свою первую писательскую заявку.

В 1920-1921 годах, работая во Владикавказском подотделе искусств, которым руководил писатель Ю.Л. Слезкин, Булгаков сочинил пять пьес; три из них были поставлены на сцене местного театра. В письме к брату он пишет: «Я запоздал на 4 года с тем, что я должен был давно начать делать – писать» [8, с.391].

Первая пьеса, написанная автором - «Самооборона», текст пьесы до нас не дошел, но остались воспоминания в других фельетонах на ту же самую тему. К теме «Самообороны» Булгаков вернется в ранних редакциях «Белой Гвардии». В образе трусливого соседа Василия Лисовича (Василиса).

Вторая пьеса, написанная для местной сцены русского театра во Владикавказе – «Братья Турбины». Здесь мы впервые встречаем фамилию Турбин, сюжет связан и описывает эпоху другую (1905 год). Вот здесь и завязывается идейно-тематическая нить к мхатовским «Дням Турбиных».

Пьеса шла четыре раза в местном театре, с большим успехом, в ноябре и декабре 1920 года. Позже Булгаков напишет «с треском успеха» [9, с.259]. В спектакле были задействованы известные актеры Владикавказа – Федоров, Богословский, Демюр, П.Н. Польш и др.

В 1920 г. напишет трехактную комедию «Глиняные женихи». Жанр определит ее так «комедия буфф салонного типа» [9, с.592]. Будет ею доволен. Сестре он напишет: «Комиссия, слушая ее, хохотала в продолжение всех трех актов» [10, с. 37]. К великому огорчению пьесу эту не взяли в репертуар, попросили самому автору ее ставить в

местном театре, когда будут дни свободны. Но этих дней не оказалось, в театре полным ходом шла советская драматургия, проходили съезды партийных рабочих, свободные дни были нарасхват.

Булгаков занимается и литературным трудом – пишет фельетоны, одна из них «Неделя просвещения», в которой высмеивались уродливые формы ликвидации безграмотности. Если раньше театрами были люди образованные, разбиравшиеся в отечественной и зарубежной классике, то после 1917 года театральные ложи заполнились самой разношёрстной публикой, совсем не подготовленной к данному виду зрелищ: пролетарии, солдаты и кухарки ходили на театральные премьеры совсем не затем, чтобы обогатить свой внутренний мир, прикоснуться к прекрасному, а просто так делали все, поход в театр из разряда «для образованной элиты» перешёл в разряд «искусство для всех». Объяснения «патаму, что я солдат», «я много страдал» или «я хочу сидеть с господами» нередко можно было услышать на улицах города с уст пьяных горожан.

Таким образом, театр как форма досуга не потерял прежнего значения, однако в значительной степени потерял свои светские функции, стал восприниматься как некая трибуна, с которой постоянно звучала революционная тематика. В большей степени повлияла на популярность театра Владикавказская деятельность М.Булгакова, который делал первые шаги в литературе и театре. Многие его постановки вошли в золотой фонд театрального искусства и заложили ее основы.

Литература

1. Смелянский Б. Михаил Булгаков в Художественном театре. – Москва: Искусство, 1989.
2. Ермолинский С. // Киевская мысль, 1918.
3. Булгаков М.А. Белая Гвардия. – Москва, 1989. – 105 с.
4. Ермолинский С. // Киевская мысль, 1918.
5. Булгакова М. Киев-город. // «Накануне», 1923.
6. Булгаков М.А. Грядущие перспективы. – Киев, 1919.
7. Шкловский В. Сентиментальное путешествие.
8. Булгаков М.А. Сбор.соч. в 5 т. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1990.
9. Письмо М.А. Булгакова к К.П. Булгакову (из Владикавказ в Москву) / в кн.: М.А. Булгаков. Проза. Пьесы. Письма.
10. Булгаков М. Неделя просвещения // Юность – 1974, №7.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ДЕКОРАЦИИ ОТ ПРОШЛОГО К СОВРЕМЕННОСТИ: БЕРНАРД ШОУ «УЧЕНИК ДЬЯВОЛА»

Кемелбаева Назерке,

*студентка 3 курса специальности Сценография
(специализация Театрально-декорационная живопись)
Научный руководитель – доцент Балтаев С.Б.*

«Ученик дьявола» – мелодрама Бернарда Шоу, написанная в 1896 году. Действие пьесы происходит в конце XVIII века в североамериканских колониях во время войны за независимость. Пьеса повествует о нестабильных политических отношениях между американскими колониями с Британским государством. Все ведь знают о подвиге Христофора Колумба с открытием новой земли, и на этом история не заканчивается, начинается исследования и нашествия иностранцев на совершенно новый материк. Все эти занимательные истории и рассказы о краснокожих и белых не остаются без политической игры. И вот британцы осели на новой земле, и стала она колонией Британии. Со временем они захотели независимости и началась новая история, которая влияет практически на все происходящее сейчас. Но не будем забегать вперед.

В одном из американских городков умирает глава большого семейства Тимоти Даджен. После его смерти выясняется, что он свой дом, к удивлению всей родни, завещал своему сыну Ричарду, слывшему в набожной семье «чёрной овцой» – к числу его грехов родственники приписывали общение с подозрительными личностями, тягу к постоянным авантюрам и занятие контрабандой. Дик, желая подразнить свою набожную родню, объявляет, что с этого дня этот дом будет домом дьявола.

Присутствовавший при чтении завещания пастор Антони Андерсон приглашает Дика Даджена к себе, желая предупредить его об опасности, так как не без основания полагает, что вошедшие в город англичане могут вздёрнуть Даджена на виселице (как наиболее свободномыслящую личность) для устрашения остальных. Однако разговор был внезапно прерван, так как Андерсона вызывают на исповедь к умирающей. Даджен остаётся в доме с женой священника Джудит, считающей его грешником и богохульником. В это время в дом

входят английские солдаты и заявляют, что они намерены арестовать священника Андерсона как бунтовщика, призывавшего население города бороться против законного короля Георга Третьего. Дик Даджен, дав знак Джудит молчать, называет себя Антони Андерсоном и следует за конвоем. Вернувшись домой, священник узнаёт о происшедшем от жены, и, быстро одевшись и сев на лошадь, скрывается в неизвестном направлении.

На следующий день военный суд во главе с генералом Бэргойном и майором Суиндоном приговаривают мнимого священника к смерти. Джудит Андерсон, желая спасти молодого человека, к которому за его благородство она уже испытывает симпатию, рассказывает правду, однако английские офицеры оставляют приговор в силе.

Казнь прерывает приезд парламентаря из соседнего городка Спрингтаун, в котором накануне вспыхнуло восстание против англичан. К общему удивлению, все узнают в вожде восставших бывшего священника, а ныне капитана освободительной армии Антони Андерсона. Понимая, что положение английской армии безнадежно, Бэргойн вынужден согласиться на выдвинутые Андерсоном условия – освобождение Ричарда Даджена и вывод из города английских войск.

В своей пьесе Бернард Шоу сумел передать общепринятые религиозные взгляды простых людей, их характер, поведения и отношения к своеобразным людям как Дик Даджен и его дядя. В начале чувствуешь презрение к этому персонажу, ощущая его сатанинские наклонности. И вот он выходит полностью из своего характера, выдавая себя за священника Андерсона, чтобы защитить его от английской армии. Сбрасывает своеобразную защитную и саркастическую маску. Теперь встает вопрос, кто такой Ричард Даджен? Кто на самом деле истинный набожник?

Пьеса создает различия характеров и взглядов персонажей, и поэтому нечестивец Дик становится героическим мучеником, а священник Андерсон революционером, солдатом. Ведь не нужно быть религиозным фанатиком, чтобы быть добросовестным человеком. Многие задаются вопросом, зачем Ричард пожертвовал собой, ради Джудит, на что зрители придумали некую романтическую линию? Правда в том, что Ричард Даджен, всю жизнь противостоявший религии в её извращённо-обывательском понимании, оказывается, как пишет автор, подлинно верующим, «пуританином из пуритан».

Критики отмечают, что по своему интеллектуальному уровню и серьёзности пьеса во много раз выше любой мелодрамы, так что вернее её рассматривать как драматическую сатиру с элементами пародии на мелодраму.

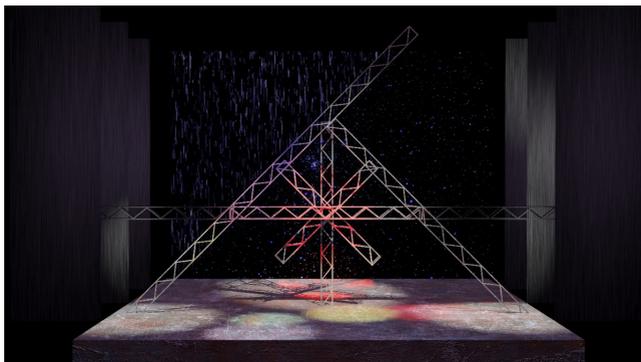


Рисунок 1. Оформление сцены, работа автора

Предлагаю вашему вниманию сценографию данной постановки (рис.1). Вся декорация сделана из ферм в виде металлических труб. В данном случае акцент сделан на минимализм. Форма креста в середине композиции напоминает флаг Британии, довольно тонкий намек, который не все сразу поймут. На протяжении спектакля фермы двигаются, что дает много различных возможностей.

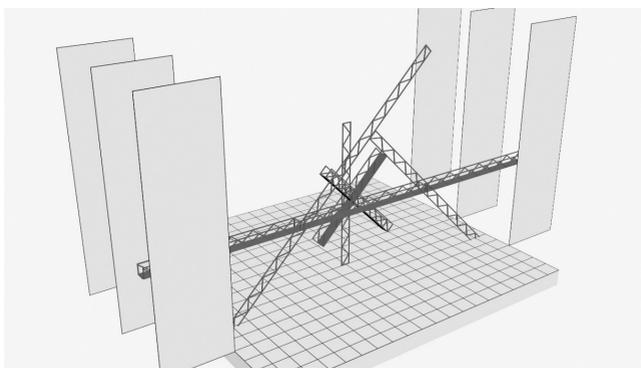


Рисунок 2. Изменение расположения металлических ферм на сцене

На этом плане видно (рис.2), что фермы дают множество возможностей для трансформаций. Например, актеры могут выходить из разных сторон, использовать разные поверхности. В середине фермы движутся, и это тоже задаст хорошую динамику.

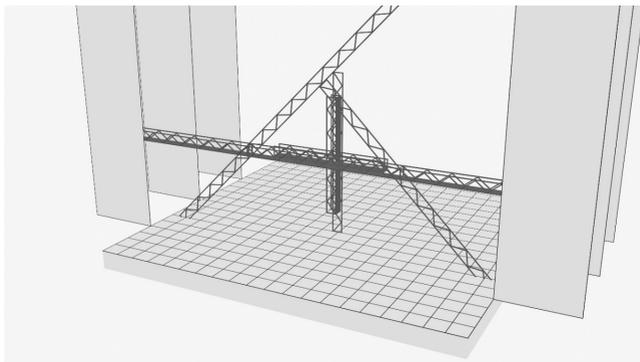


Рисунок 3. Пример изменения расположения металлических ферм на сцене

В последнем акте англичане собираются вздернуть Ричарда Даджена за мятеж, тут фермы двигаются на 90 градусов и образуют форму виселицы (рис.3). Крест обозначает не только виселицу, но и пуританство, ведь сама идея пьесы основана на разных проявлениях веры в бога. От фанатизма к настоящему пуританству.

На задниках стоят репроекторы, которые показывают дождь и звездное небо. Через изменения погодных условий показывается внутреннее состояние главного героя – буря за понимание того, что сейчас умрет, затишье – умиротворение, что умрет за свободу своей страны.

Думаю, что пьеса довольно актуальна на сегодняшний день, ведь религия вещь сложная и многогранная, не все всегда понимают ее место в жизни. Ведь сегодня все конфликты мира происходят на почве конфессиональной нетерпимости и псевдорелигиозности.

ТЕАТР, ПРОСТРАНСТВО И СВЕТ

Саттыбаева Саида,

*студентка I курса специальности Сценография (специализация
Театральная техника и оформление спектакля)*

Научный руководитель – доцент Балтаев С.Б.

Театр, как известно всем, – это зрелищный вид искусства, представляющий собой синтез различных искусств, такие как: литература, музыка, хореография, вокал, изобразительное искусство и многое другое. Театр, как известно, обладает собственной спецификой. Нужно показать отражение действительности, характера, конфликтов, а также их трактовка и оценка, утверждающая действия, где главным носителем является актер.

Родовое понятие «театр» включает в себя различные его виды: драматический театр, оперный, кукольный, балетный, пантомимы и др.

Театр, как традиционный вид культурной деятельности, строится на одном из основополагающих принципов построения и постижения, сущности культурного пространства – его игровой природе. Игровое начало культуры, благодаря которому возможно творческое постижение законов бытия, как никогда актуально для современного состояния общества.

Сегодня спектакль приобретает значение общественных отношений между людьми, опосредованных образами. В театре драматическая игра разума становится драматическим столкновением двух «главных действующих лиц». Все это действие разворачивается в пространстве.

Пространство можно разделить на подтипы, такие как:

1. Культурное пространство – это сложное развивающееся образование, состоящее из самостоятельных и взаимосвязанных друг с другом видов, являющихся определенными подпространствами. В театр входит культурное пространство, которое формируется игровой и творческой деятельностью индивидов, направленной на преобразование природного мира.

2. Художественное пространство свойственно не реальному миру и не самим произведениям искусства как элементам реальности, а тем образным моделям, которые создаются в произведении искусства. Образность театрального пространства является основным, но не единственным вариантом его распространения.

3. Театральное пространство – это конкретно воспринимаемое и

осознаваемое пространство, в котором концентрируется и реализуется театральное искусство, как художественное освоение мира посредством драматического действия, так и деятельность структур, относящихся к театру – опосредованно, но существенно влияющих на специфику его локализации. Оно обладает специфическими параметрами и качествами. Театральное пространство разворачивается в двух измерениях одновременно: реальном (физическом) и виртуальном, что ведет к двойственности его бытия.

4. Пространство театра – это реальное замкнутое пространство, в котором оформляется и реализуется конкретная практическая деятельность. Театральное пространство основывается на театральной культуре, как форме познания и сохранения театрального искусства. В структуру театрального пространства входят: архитектурное пространство, пространство музыки, живописи, художественное пространство, литературное, религиозное и жизненное пространство.

Во все времена театр представлял собой искусство коллективное; в современном театре в создании спектакля, помимо актеров и режиссера (дирижера, балетмейстера), участвуют сценограф, композитор, хореограф, а также бутафоры, костюмеры, гримеры, рабочие сцены, сценографы осветители.

В сфере театра, важны конечно же все профессии, но особенно, я бы хотела выделить специальность осветителя. Светоосвещение играет большую и главную роль в театре и в его пространстве. Ведь без света не обойтись, а особенно на сценической площадке. Сложностью профессии является необходимость глубокого освоения сценографии и техники света, а также умение работать со светотехникой на сцене. Если неправильно найден или же поставлен свет, то значит, образ не до конца раскрыт. И художник-сценограф теряет контакт со сценой.

Что же такое свет? Свет – это лучистая энергия, воспринимаемая глазом, делающая окружающий мир видимым. Свет позволяет нам видеть, но сам он невидим. Свет в театре называют «главным волшебником». С его помощью решается множество задач – от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей.

Освещение декораций и костюмов позволяет выявить объём и фактуру, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты тех или иных материалов, тканей, трансформировать их цвет. С помощью света можно имитировать рассвет, закат или картину пожара, передавать тончайшие цветовые переходы, обогащая цветовое решение

как спектакля в целом, так и отдельных актов, картин, эпизодов. Для обогащения образов действующих лиц подбирается художественный свет, выражающий и подчёркивающий роль персонажа.

Светом можно подчеркнуть и усилить драматургическое развитие сценического произведения, сюжетные повороты, а также композиционные построения сценического действия (появление главных героев, новых лиц), с его помощью переключают внимание зрителей.

В качестве примера хочу привести мюзикл «Beauty and the Beast», снятый компанией «Walt Disney Productions». Мюзикл был поставлен режиссером Биллом Кондоном в 2017 г. по мотивам известной французской сказки Шарля Перро «Красавица и Чудовище» (1757 г.), где рассказывается история заколдованной любви. Автор представляет красивую девушку Belle (с франц. яз переводится «Красавица»), которая попадает в заколдованный замок, где живет Чудовище со своими слугами в образе различных бытовых предметов. Замок расположен недалеко от деревни, но его скрывают чары, которые не позволяют его увидеть. Бэлл влюбляется в Чудовище и своими слезами снимает чары Колдуньи, она возвращает Прекрасного Принца в истинное обличие. Сказка заканчивается счастливо, все жили долго и счастливо.

Больше всего в мюзикле «Beauty and the Best» мне понравился фрагмент, где накрывали ужин для гостя и устраивали пир. Обычно девочкам в сказках о принцессах нравятся те моменты, где показывают смены нарядов и т.д., но мне больше всего понравился момент «Встреча гостя», где можно подчеркнуть уважение и гостеприимство в первую очередь, но мои мысли были совсем не об этом.



Рисунок 1. Часть «Встреча гостя» в мультипликационном фильме

В части «Встреча гостя» играет песня с припевом «Вы наш гость, Вы наш гость, угощение удалось...». Это был целый театральный подход и световое шоу. Посуда была живой, разговаривала, пела песни, танцевала, кружилась и уходила в пляс вокруг юной девушки. В танце «живой посуды» присутствовала игра теней со светом. Пожалуй, это самый интересный и завораживающий момент. Немного все смотрелось как сюрреализм, где автор показывает эмоции второстепенных героев и прилагает все усилия для показа их воодушевления.



Рисунок 2. «Встреча гостя» на сцене спектакля

Световое шоу выполнено было как в анимационном фильме, снятом компанией Уолт Дисней в 1991 г. Свеча-Дворецкий по имени Люмьер был главным открывателем светового шоу. Свет может быть нейтральным или наоборот, эмоционально окрашенным – праздничным, ярким, приятным.

Свет на сцене – это создание атмосферы, поднятие настроения и выражение эмоций. «Свет» – это оттенок «солнечного утра», а «Тень» – «зимнего вечера».

Литература

1. Гуткина И.М. Театральное пространство Саратова // Пространственность развития и метафизика Саратова. – Саратов: Научная книга, 2001. – С. 67-72.
2. Гуткина И.М. Художник и время в системе культуры // Время и преэминентность в развитии культуры. – Саратов: Научная книга, 1991. – С. 111-120.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ПОСТАНОВКЕ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Амангельды Айгерим,

*студентка 2 курса специальности Сценография (специализация
Театральная техника и оформление спектакля)
Научный руководитель – доцент Балтаев С.Б.*

Впервые прочитав роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», я решила еще глубже изучить данное произведение, которое является актуальным во все времена.

Так как я учусь по специальности Сценография, я задумалась над вопросом: как бы я преподнесла зрителю это произведение на сцене. Поэтому мною была поставлена цель: изучить новые технологии, применить их в спектакле «Мастер и Маргарита», внести новизну в технологии декорации, показать то, что заинтересует современного зрителя. А для современного зрителя новые технологии имеют большое значения и являются неотъемлемой частью жизни.

Актуальность темы статьи определяется тем, что в настоящее время люди все пассивнее посещают театры. Чтобы их привлечь нужны новые формы, гениальные идеи, завораживающие проекты.

В марте 1940 года умер великий русский писатель и драматург Михаил Булгаков. Он оставил после себя великие произведения, как «Необыкновенные приключения доктора», «Записки на манжетах», «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» и другие. А свой самый известный роман, принесший ему посмертную мировую славу, «Мастера и Маргариту» Булгаков писал до самых последних дней своей жизни.

«Мастер и Маргарита» – самый главный и гениальный роман Михаила Булгакова. Оно является наиболее обсуждаемым и важным произведением в биографии писателя. Неслучайно Булгакова называли «мистическим писателем», мистика окутывала не только его жизнь, но и его произведение. «Мастера и Маргариту» писатель писал в тяжелых мучениях, первый вариант он сжег, он будто был погребен под этим романом, шифровал его, прятал, даже лежа смертельно больным, диктовал, так сказать выстрадал этот роман.

Роман «Мастер и Маргарита» Булгакова – книга в книге. Это рассказ

о визите сатаны в Москву в начале XX века, в которую вписана новелла по мотивам Нового Завета, которую якобы сочинил один из булгаковских персонажей – Мастер. В конце два произведения соединяются: мастер встречает своего главного героя – прокуратора Иудеи Понтия Пилата, и милосердно решает его судьбу.

«Мастера и Маргариту» неоднократно ставили на сценах театров. Самая первая постановка в СССР была поставлена Юрием Любимовым в Театре на Таганке. Поставленный в 1977 году, этот спектакль многие годы являлся одной из визитных карточек театра.

Над спектаклем работал режиссер Александр Вилькин, как художник принимал участие Давид Боровский. С 1967 года попытка инсценировать роман Михаила Булгакова встречала яростное сопротивление со стороны представителей управления культуры. Но в 1976 году власти дали добро на постановку, но деньги на костюмы и реквизиты не были выделены. При отсутствии финансирования художник Давид Боровский собрал реквизиты с других спектаклей. Например, занавес и деревянный крест были взяты из «Гамлета», из «Часа пик» был позаимствован маятник, из «Гартюфа» золотая рама Понтия Пилата, трибуна из «Живого» и т.д. Как писала доктор искусствоведения Виолетта Гудкова: «В «Мастере» работают не отдельные «вещи из спектаклей», а спектакли театра, в которых его история и судьба».



Рисунок 1. Сцена из спектакля (80-е годы)

Все основные элементы сценографии были предоставлены зрителю на сцене таким образом, что переходы сцен осуществлялись

плавно и естественно. Например, с Патриарших прудов в древнюю Иудею. Декорации менялись свободно, от сцен древних и эпических к повседневным и обыденным. Создавая такой коллаж из всех спектаклей, режиссер Юрий Любимов хотел сделать своеобразный подарок Михаилу Булгакову.

Интересной была постановка полета Маргариты, раскачиваясь, актриса взмывала над первыми рядами прямо с глубины сцены, периодически оказываясь на краю занавеса. Сам занавес управлялся группой техников. Во время спектакля занавес всячески обыгрывался, то закручивался вокруг собственной оси, то перемещался с одного портала к другому.

В сцене Варьете, где Воланд и его свита показывают магические трюки и превращения, танцовщицы танцевали канкан, преобразовываясь сначала в пантомиму Геллы, а затем в фигуру Коровьева. Некоторые фокусы имели действие и в зрительном зале. В момент когда должны были сыпаться червонцы, падали с неба не деньги, а контрамарки театра. В этот момент в зал входили дежурные администраторы и говорили, что билеты все подлинные.



Рисунок 2. Сцены из спектакля

Данная постановка была настолько популярной, что на сцене ее ставили 17 раз в месяц. Как сказал сам Юрий Любимов: «Откуда долговечность «Мастера» на Таганке? Форма держит. Найденная форма как футляр для скрипки: скрипку могли бы раздавить, а в футляре она

лежит спокойно. Актёры, конечно, могут разрушать форму. Но если она крепко сбита, то можно разрушителя вынуть из футляра и достать такого, который не разрушает спектакль».

Ставили на своей сцене «Мастера и Маргариту» также Московский художественный театр имени Чехова. Главный художник Николай Симонов построил из бетонных арок и железнодорожных рельсов мрачный подземный тоннель, будто уходящий в перспективу. По желанию режиссера действие спектакля происходило в московском метро. Пространство больше напоминало бомбоубежище, в некоторых местах были сплошные бетонные стены а также прозрачные двери. Использовать метро было удобно, когда неоновую букву «М» переворачивали, превращая в букву «W», то есть Воланд.

Над сценой висели мониторы, напоминающие камеры слежения, большой экран появлялся на холщовом заднике. Из глубины зала вдруг угрожающе появлялся загруженный вагон статистами в костюмах, изображавших призраков на балу у сатаны. По тем же рельсам несколько раз проходит и Маргарита в черном пальто с кровавым подтеком, будто бы повторяя судьбу Анны Карениной. В сцене диалога между Воланда и Маргаритой, на экране транслируют кадры сегодняшних дней: разные демонстрации, убитых детей, ядерные взрывы, показывая, что мы так и не изменились, не приблизились к миру, что показывает актуальность романа по сей день.

«Мастера и Маргариту» не только ставили на сценах театров, но и экранизировали. Один из них, кинофильм снятый в 1972 году, режиссером которого был Александр Петрович. Сюжет фильма отличался от романа. По сюжету Мастер пишет пьесу «Понтий Пилат» в 1920 году в Москве, в месте, где не верят в Бога ни в дьявола. Его произведение не нравится критикам, и единственный кто его понимает и ценит его способности – его возлюбленная Маргарита. Мастер оказывается в сумасшедшем доме, а Воланд наказывает тех, кто к этому причастен. В конце фильма Воланд устраивает сеанс черной магии в театре Варьете, чтобы увидеть московское общество. Он заключает, что какими бы испорченными люди не были, они всегда способны проявить милосердие и сочувствие. Дальше Мастер и Маргарита воссоединяются, пьют по чаше вина, и обретают покой.

В 1989 году вышел в свет телефильм Мацея Войтышко «Мастер и Маргарита». Экранизация получила самые благоприятные отзывы

и критику. Особенностью фильма является то, что сценарий фильма в точности повторяет сюжет романа. Хотя и режиссер не имел возможности использовать спецэффекты, в фильме принимали участие первоклассные актеры. Сериал состоял из четырех серии.

Премьера самой последней экранизации состоялась 19 декабря 2005 года. Создателем является Владимир Бортко. Сериал пользуется огромной популярностью в России. В фильме принимали участие широкий звездный состав.

В 2014 году 18 сентября был поставлен мюзикл «Мастер и Маргарита» в театре «Мюзик-холл» в Санкт-Петербурге. В мюзикле была использована технология «ситуационного сценария», в котором те или иные обстоятельства вовлекали зрителей в сценическое пространство. Во время спектакля на сцене менялись 66 декорации, для создания объемных декораций были использованы видеопроекторы, в постановке, чтобы придать реалистичность, использовались специальные арома-эффекты.

Для того, чтобы передать свою идею, я построила макет в виде инсталляции. Сцена, которую я изобразила, самая масштабная и кульминационная часть романа – «Бал у сатаны», имеющая действие в нехорошей квартире.

Эта глава романа наполнена мистикой, все что в нем происходит, переплетается между реальностью и сверхъестественным. Происходят всяческие метаморфозы, все идет наоборот, то есть на грани двух миров. Центральной композицией в моей инсталляции является планшет сцены, он выполнен из оргстекла. Эта прозрачность как раз таки показывает границу этого мира. Когда оживают мертвецы и появляется всякая нечисть.

Маргарита, прилетев на бал, удивляется бесконечной лестнице, которая чудом умещается в маленькой квартирке. Так вот, по центру планшета сцены в глубину уходит винтовая лестница. Лестница уменьшается в перспективе, а также спиралью уходит под, дальше вновь появляется над планшетом. Этим я хотела показать ее бесконечность, в то же время забвение и ад, где грешник каждый день повторяет свои грехи в тяжелых муках. Винтовая лестница трансформируется. Здесь используется тектоника сцены. В основе лестница соединена в одну общую конструкцию, что позволяет открывать и закрывать винтовую лестницу. Например, в один момент лестница может быть открыта

только наполовину, то есть на 90 градусов, в другой момент полностью.

В моем макете-инсталляции, высотой 180 метра, по центру находится планшет, а с верхней и нижней частей соответственно спускаются и поднимаются руки нераскаявшихся грешников. Они идут за Маргаритой, чтобы поцеловать ее правое колено и забрать у нее часть жизненной силы. И только кровь, которой ее умывают, дает Маргарите силы держаться на балу. Это та самая кровь, которая стекает по рукам в моей инсталляции.

Далее, в моем макете мебель квартиры в сцене Бала у сатаны парит в невесомости, будто бы дополняя ведущую к забвению лестницу, своим безмятежным видом, обозначающим остановку времени. Конечно же в жизни они будут закреплены тростями и возможно их можно будет двигать.

Еще одна технология, которую я бы хотела использовать, это видео проекция. Ею можно показать пламя, огонь, который вырывается из камина, откуда и появляются грешники. В огне могут танцевать черти и нечисть, и, как в Театре на Таганке, девушки танцуют канкан.

Конечно же у каждого художника свое представление на произведение «Мастер и Маргарита», и каждый ставил его пусть в театре или в кино по-разному, по-своему. Каждый старался внести свою лепту в историю постановки этого романа на все времена. В дальнейшем, я надеюсь глубже изучать данную тему и поставить «Мастера и Маргариту» на сцене театра.

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ ПО МОТИВАМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧАКА ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

Абылгазы Еламан,

*студент 3 курса специальности Сценография (специализация
«Театральная техника и оформление спектакля»)*

Научный руководитель – доцент Балтаев С.Б.

Сегодня я предлагаю окунуться в мир Чака Паланика – американского писателя современности, который стал известен как автор отмеченном множеством премий книги «Бойцовский клуб». В центре внимание находится герой, страдающий бессонницей, которая

вызвана неприятием общества потребления. Это человек, который устал от серой жизни и не в состоянии ее изменить. Ему казалось, что работа в офисе изменит его жизнь, но он не мог найти себя в этом. В свободное время он обставлял свою квартиру мебелью. Ему кажется еще несколько покупок и жизнь удалась. Но нет, мы живем в мире шопинга и потребления: «Ты покупаешь мебель. Затем решается посудный вопрос. Постельный вопрос. Ты покупаешь шторы, которые тебя устраивают, и подходящий ковер к ним. И вот ты стал пленником своего уютного гнездышка, и вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами». Тем самым автор дает нам понять в кого превращаются современные мужчины.

В один момент этой серой жизни главный герой романа встречается с Тейлором Дерденом, который станет лучшим другом героя романа. Он уверенный в себе, харизматичный молодой человек. Который всегда находил выходы из критических ситуаций в жизни. И одевался он нестандартно. И женщины им восхищались. Для главного героя романа он был идеалом мужчины. Они совсем не похожи друг на друга люди, но решили совместно открыть «Бойцовский клуб». Цель Бойцовского клуба развить мужские качества у мужчин. Борьба с трудностями жизни. В фильме Дэвида Финчера Тейлора Дердена играют два разных актера, показывая двуличность главного героя. И эта двуличность есть у каждого из нас. Для меня данный роман очень близок. Иногда бываешь уверенным в себе и тебе кажется, что нет ничего невозможного в этом мире. Но и бывает время, когда ты нерешителен и слаб. Во время чтения «Бойцовского клуба» я нашел себя как личность. Дело не драке с кем-то, дело в борьбе с самим собой. Видеть свои слабости и преодолевать их.

Насилие в «Бойцовском клубе» не главное. Для героев – это лишь повод, чтобы почувствовать себя живыми и свободными, покинуть на два часа пределы цивилизованного мира и отдать свою жизнь хаосу, нерегламентированному принятыми в обществе порядками. Нигде ты не чувствуешь жизнь так, как в бойцовском клубе. Когда остаешься наедине с противником под единственной лампой, окруженный во всех сторон толпой зрителей. Дело не том, выиграешь ты или нет. Дело не в словах. Вот новичок приходит в бойцовский клуб, и тело его похоже на хлебный мякиш. Но не проходит и месяца, и оно кажется выточенным из дерева. Теперь он способен справиться самостоятельно с любой проблемой. Вот что главная цель бойцовского клуба.

Нам студентам иногда тоже не хватает смелости брать все в свои

руки. Но после прочтения этого романа я понял каким должен быть настоящий мужчина. Сам автор написал данный роман после поездки в летний лагерь. Где он подрался с некими людьми и был избит. Затем, когда вернулся на работу с синяками на лице, его коллеги предпочли не спрашивать, что с ним произошло в поездке. Именно их нежелание знать, что случилась, вдохновило писателя на написание романа «Бойцовский клуб». Автор хотел показать во что превращаются современные общества. Герой этого романа – это целая армия мужчин современности. Мы будто постепенно забываем, как должен выглядеть настоящий мужчина. Хоть и данный роман был написан в 1996 году, он и в наше время очень актуален. Меня затронул именно сюжет романа.



Рисунок 1. Афиша автора к роману «Бойцовский клуб»

На предложенной мной афише изображены две разные личности, которые скрывается в одном человеке (рис.1). С помощью программы Corel Draw X6 мне удалось показать характер персонажей в цветовых решениях.

Литература

1. Паланик Ч. Бойцовский клуб: роман. – Москва: АСТ, 2015. – 254 с.

ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРЛЕРДІҢ ҚАЗАҚ ТЕАТР ТАРИХЫНДЫҒЫ ОРНЫ

Қойлыбаева Ақерке,

ҚазҰӨУ Сценография мамандығының

(Киім дизайны мамандандырылуы) 1 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – филос.ғ.к., доцент Мұхтарова Ғ.С.

«Өзге жұрттың мысалына қарағанда, театр өнерінің ұрығы елдің әдет-салтынан, ойын-сауығынан, ән-күй, өлең-жырынан басталған. Театр өнерін туғызатын жайлы топырақ, қолайлы шарт елдің өз денесінен шыққан» [1, 27 б.] – деген еді М.Әуезов өз мақаласында. Олай болса, қазақ театр өнерінің қалай тамыр жайып, сабақтанғанын, қалай гүлдеп жеміс бергеніне тоқтала кетсек.

Алғашқы кезеңде адамдар жер бетінде өмір сүре бастағалы олардың өзінің күн көрісі, кәсіпшілігі, тіршілік әрекеті болған. Алғашқы адамдар жеуге жарамды шөп тамырларын қазып, құс жұмыртқасын жинап, ағаш, бұта басында өсіп тұрған әр түрлі жеміс-жидектерді теріп жеген. Күн көрістің мұндай түрі – терімшілік деп аталған. Сонымен қатар алғашқы қауымдағы адамдар аң аулаумен де айналысқан. Олар негізінен мамонт, бизон, марал және үңгір аюларын аулады. Осы кәсібіне олар көптеген ғасырлар бойы бейімделіп, аңды тезірек, оңай жолмен ұстаудың түрлі тәсілдерін тауып отырған. Соның бір түрі – өзін басқа мақұлыққа ұқсатып «кину», яғни, бүгінгі тілмен, маска кию болды (1,2 сур.).

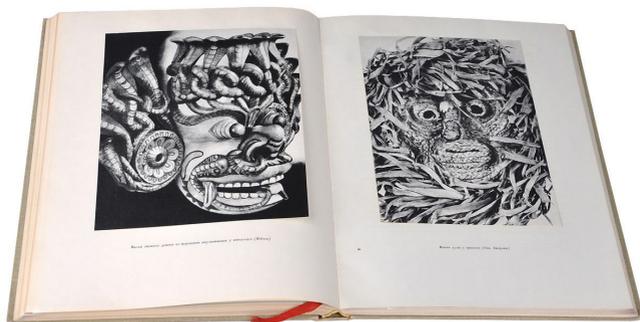


1 сурет. Бұғы костюмы



2 сурет. Бұғы мүсіні

Негізінде осының өзінде үлкен мән мағына жатыр. Алғашқы адамзаттың кәсібі – би-қимыл өнеріне негізделген. Аңшы, жылқышы билері, киіз басу, кілем тоқуды суреттейтін билер, сол әуелгі кәсіпшілік тәсілдерінен пайда болған еді. Осы тәрізді ең ежелгі тұрмыстық, тіршілік әдіс-тәсілдер, айла амалдар қазіргі қазақ жерінде тұрған халықтарға да тән. Сондықтан театр элементінің халық тұрмысындағы алғашқы көрінісін зерттеген еңбектерге көңіл аударсақ: А.Д. Авдеевтің «Происхождение театра» (Театрдың қалыптасуы) еңбегінде көптеген қызықты мәліметтер берілген. Осы кітапта адамдардың алғашқы қауымдық тұрмыс дәуіріндегі, тіршілік әрекеттердегі «театр элементтерін» зерттейді (3 сур.). Және де осындай көне дәуірдегі халық театры жайлы дәлелді деректерді М.П. Бабкин мен С.И. Потабенконың кітабында да кездестіреміз.



3 сурет. Театр элементтері

Қай ұлттың болмасын қазіргі театры, дәл бүгінгі күндегідей, дайын күйде өмірге келмегендігін білеміз. Әрқайсысының өз өмірбаяны, өз қалыптасу жолы бар. Театр зерттеушілері театр тарихын Ежелгі Грек театрынан бастаса, одан кейін үнді классикалық театры дүниеге келгендігін айтады.

Иә, расында да, біздің қазақ театрын соншалық әріден бастай алмаймыз. Ұлы далада ойын-сауық топтарының туғанына әлі бір ғасыр да болмады.

Бір кезде «қазаққа театр қажет пе, ата-бабасында болмаған, қанына сіңбеген өнерді халық керексіне қояр ма екен?» – деген ойлар туған еді. Әрине, бұл, халықтың тұрмыс-салтын, әдет-ғұрпын білмей, үстірт айтылған сөз еді. Негізінде, біздің халықта театр ерте күннен бар болатын.

«Рас, ол замандағы өнер бүгінгіше театр деп аталған жоқ. Бүгінгідей мәдениет шеңберіне кірген жоқ. Шынында да ерте күнде ас пен тойда, ұлы жиында ізденіп келіп өлеңмен, әнмен айтысатын көп ақындар, өз заманында театр жасамай, не жасады?» [1, 28-29 б.].

Ептілік пен тапқырлықтың, арғырлықтың тамаша үлгілерін көрсететін ойын-сауық түрлері көп: қыз ұзату, келін түсіру, жыл мезгіліне, шаруашылыққа байланысты толып жатқан дәстүрлі ойындар бар. Солардың ішінен тек театр элементтері басым түрлеріне ғана тоқталып өтсек.

Мысалға өмірге сәби келгенде бір ауыл ғана емес, іргелес, көршілес ауылдардан да қыз-келіншек, бозбалалар келіп шілдеhana жасайды. Өшекейлі ақ үйде барлығы отырып ән салады. Жарық дүниеге келген кішкентай сәбидің ғұмырына, бақытты болуына тілектестігін өлеңмен таппақтап, әнмен әсемдеп айтады. Осы кеште домбыраға тіл бітірген күйші де, әнші де өнер көрсетеді. Осының бәрі «Дала театрының» сипаты.

Кейде осындай жиналыста немесе ас сияқты жиын үстінде басталып кетіп, қалың жұртты қарық қылатын қызықтың бірі – ақындар айтысы.

Айтыс – әдебиет жанры болғанымен, ертеден қалыптасқан халықтық дәстүрдің үлкен түрі. Ойын, той, ас, қыз ұзату, келін түсіру сияқты қазақ тойлары жүйрік ат, білекті палуандармен бірге айтыс ақындары да қатысып, олар айтыс арқылы той қызығы мен мәртебесін көтере түскен. Өрине мұндай жерде айтыстардың өз мақсаты, талабы, шарты бар. Көшпелі елдің қызық-қуанышын бөлісіп келген айтыс халқымыздың сан алуан ойын-той, әр түрлі дәстүрлі думандарда қуана қызықтайтын театры іспеттес болған. Жұрт көпшілік алдында сөз сайысына түскен екі ақынның жеңіске жету жолындағы тапқырлықтары мен алғырлықтарына куә болып, солардың біреуінің намысын жыртып, тілеуін тілейтін жанкүйеріне айналады. Бұған айтыстың сауықшылдық, эстетикалық ләззат беретін сипаттары да айтарлықтай қызмет атқарады. «Аттың жалы, түйенің қомында» дегендей көп дайындықты керек етпейтін айтыс кез келген жерде өте береді де, мұның тыңдаушысы да, бағасын беріп төрелік айтушысы да халық немесе қадірлі ел ақсақалдары болады. Айтыстың дәстүрлі өнерге айналуына көшпелі өмір салты тікелей әсер еткені байқалады. Көшпелі елде шілдеhana, ойын-тойға ерекше мән беріліп, қонақ кәдеден бастап, кішігірім ауыл айтыстары да өтіп отырған. Бұлар ертеңгі көрнекті айтысқа бастайтын дайындық тәрізді бүкілхалықтық сипат алған. Айтыс дайын тұрған театрлық құбылыс. Яғни, ақындар айтысы да өзінше бір дайын спектакль.

Ертеректе «... сауық-кештерінде «Біржан мен Сараның айтысы», «Жанақ пен Бала ақынның айтысы» сахнада қойылып келгендігі туралы Ш.Хұсайыновпен Ы.Дүйсенбаевтің мәліметтерінен білеміз. Бұл авторлар: Революциядан кейін де Біржан мен Сара айтысы көпшілік драма үйірмелерінің ең сүйікті репертуарының бірі болды» [2, 21 б.] – дегенді айтады.

Осы айтыстың күні бүгінге дейін сахнадан түспей, тіпті классикалардың қатарында аталып жүргені мәлім.

Келесі театр элементтері кездесетін дәстүрдің бірі бұл – билер айтысы. Көпшіліктің арасында «Тура биде туған жоқ, туғанды биде иман жоқ» деген мақал бар. Осы мақал бидің мақсат-мұратын ашық жайып салатын секілді. Шынында тура билер тума-туысым деп бұрмалауды білмеген.

Драмалық элементтер билердің айтысында да көп кездеседі, ода театр тұрғысынан қарағанда шытырман драматизм көп. Бұл да үстінде айтып кеткендер секілді даяр спектакль. Билер айтысын әдеби жанр ретінде қарасақ, оны таза пьеса деп атар едік. Мұндағы басты оқиға дауға түсушілердің тағдыры. Ал екі жақтың дауын шешетін билер – басты кейіпкерлер. Осы екеуінің алма-кезек айтысы – диалогке айналады. Айтыстың мұндай түрін М.Әуезов өзінің «Еңлік-Кебек» пьесасында өте шебер пайдаланған.

Бізде халықтық репертуарды орындаушылық өнері де үлкен орын алған. Орындаушылар қатарына ірі эпостық дастандарды жаттап айтқан жыраулар да қосылады. Тарихта «Қобыланды батырды» жырлаған Марабай, Мергенбайлар, «Қырымның қырық батырын» жырлаған Мұрын жыраулар сияқты көптеген жыршылар болған (4 сур.).



4 сурет. Мұрын жырау

Бұл орындаушылар ұлы актерлар қатарында аталулары керек. Олар ғажап дастандарды кейінгі ұрпаққа жеткізумен қатар, орындау өнерінің де классикалық үлгілерін жасаушылар, эпостағы оқиғаларды әңгімелей отырып, ондағы сан-алуан адам мінездерін де қоса ойнаған.

Диалогтармен қатар, монологтарды да айтып отырған. Кейде аттың шабысын айтқанда домбыра беті, қобыз шанағынан шапқан аттың дүбірін де шығаратын болған. Жылауды да, күлуді де айнытпай салып жырлаған. Сөйтіп, эпос жанрын әр қилы орындаушылардың өзі бір төбе өнершілер ретінде драмалық, комедиялық қабілеттерімен ерекше көзге түскендері мәлім.

Әдетте біз бақсы дегенді діни, алдаушылық деген ұғыммен байланыстырамыз да, қоя саламыз. Ал, сол бақсының жырмен, музыкамен, және қимыл-әрекетпен байланысты жақтарын біле бермейміз. Әрине кесел адам емделеді, ал саулар бақсы ойнайтын үйге театрға барғандай жиналады. Бақсы өзін қоршаған халықты күй, күйшілік қуатымен баурауға тырысады, сондықтан ол барлық үнімен жыр ырғақтарын жігерлі пайдаланады, әдемі даусына сыншылдық қосады.

Қазақтың бақсыларымен қатар жұрттың көңілін көтеру үшін бақсы болып ойнайтын өнерлі жігіттері де болған. Ондай өнерпаздардың ең шеберлері ел арасындағы қулардан шыққан. Олар көрермен халықты сан-алуан қызыққа батырған. Сараң байлардың ауруын «көшіріп», «жындарын» қаққан, дос-жарандарының сілелерін қатырған. Мұндай талант иелері өз кезеңінде нағыз актер қызметін атқарған. Осы дала «театрының» артистері болған қуларды атап кетсек: Алдар көсе, Жиренше, Айдарбек, Торсықбай, Қантай-Тонтайлар болған.

Ал, қазіргі әртістер ойынын айтатын болсақ, онда да өте қызықты, жаңа туған өнердің өміріне лайық заңды оқиғалар болды. Күні кеше жыраулар жалғыз орындаған дастанды енді толып жатқан әртістер бөліп орындады. Сонда орындау әдісін жаңағы шебер жыраулардың ескіден орныққан дәстүрлеріне байланыстыруға тырысты. «Арқалық батыр» қойылғанда – батырлар сөзін айтқан әртістердің терме ырғағымен әндете сөйлегендері соның айғағы еді.

Ал, Күләш Байсейітова сияқты қазақ қыздарынан шыққан данышпан әртіс – Қыз Жібек, ақын Сара сияқты рөлдерді ойнауға алдын ала, яғни бұл шығармалар жазылмай, қойылмай тұрғанға дейін дайын еді. Өйткені, бұл образдарды қалай жасау жолдары да эпос орындаушылар

дәстүрінен мәлім және қызықты болатын. Эпостағы ертеден мәлім кейіпкерлердің сол дастандар сипаттаған күйде сахнаға шыға келгенде жұрттың өз таныстарын көргендей қуана қарсы алғандары да сондықтан. Даңқты әртістердің бірі Құрманбек Жандарбеков Бекежан рөлінде шыға келгенде театрдағы халық орнымен бірге әндетіп кеткендей сезілді.

Айттым ғой ерегес бір іс істетті

Түбіне Төлегеннің намыс жетті, –

деген екі жолды әртіс айтқаннан соң, жалғасын халық өзі іштей көтеріп әкететін.

Қазақ ауыз әдебиетіндегі тұлғалардың бірі «сал», «сері» деген бейнелер. Олар бір жағынан, әдебиет кейіпкерлері болып көрінсе, екінші жағынан, өздері – ақын, композитор, әнші болыпта өнер тарихына кіреді. Олардың ең мықты, ең мәшһүрлері - Біржан сал мен Ақан серілер. Бұл сал мен серілердің өмірін айтсақ, бірнеше салаға бөлініп айтылатын аңыз секілді қызықты. «Аққуға аспандағы әнін қосқан» Біржан әншілігі мен айтқыш импровизатор ақын кейпінде белгілі. Оның ақын Сарамен айтысы ауыз әдебиетінің алтын қорына қосылып, театр сахнасынан бірақ шықты. Ал, Ақтоты мен Құлагер сияқты жүйріктеріне байланысты хикая, өз өмірінің тұсында өз аузымен ғажап жырланып, бүкіл қазақ халқына таралды.

Серінің сол шығарған ән жыры кейін пьеса, поэмаларға айналды. Ақан сері образы қазақ театрына жарық пен жылу қосты.

«Сал-серілікке» еліктеушілер болған. Олардың да сырт келбеттері ешкімнен кем емес: үкілі, шашақты киімдер киген, мінездері де ерке, бірақ өнерден алыс болғандықтан, қылықтарының көбі күлкілі мазаққа айнала беретін болған.

Мұндай бейнелер туралы комедиялық хикаялар аз емес. Бұлар да сахнаға күлкі әкелетін образдар.

Қорыта келгенде белгілі ғалым В.В. Радлов: «Әрине шешендіктен осыншалық ләззат алатын халық сырлы сөзге дүниедегі ең биік өнер деп қарайды. Сондықтан да қазақтың поэзиясы аса биікке көтерілгенше дамыған» [3, 3 б.] – деген сөзіне көңіл аударсақ елдің барлық көне дәстүрін, ойын-сауығын ән мен жырға айналдырған халық өз дастанын классикалық дәрежеге көтергенін көреміз. Міне, осындай бай халық поэзиясы бүгінгі үлкен әдебиеттің туып, қалыптасуына негіз бола отыра, театр өнерінің де бастауы болды.

Демек, театр өнеріне байланысты да соны айтуға болады: қазақтың

халық поэзиясы барлық байлығы, қызықтылығымен бүгінгі театр өнерінің бастауымен қалыптасуына ұлттық мұра бірінші негіз болды.

Әдебиеттер

1. Әуезов М. Жалпы театр өнері мен қазақ театры // Уақыт және әдебиет. – Алма-Ата, 1962.

2. Хусайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақ ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театр драмалық элементтер. // Қазақ ССР Ғылым академиясының Хабарлары, көркемөнер зерттеу сериясы. – Алма-Ата, 1950.

3. Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племён. – Ч.5. – СПб: Типография Императорской Академии наук, 1885.

РОЛЛАН СЕЙСЕНБАЕВ «САҒЫНТЫП ЖЕТКЕН ЖАЗ ЕДІ» ПЬЕСАСЫНА СЦЕНОГРАФИЯЛЫҚ ТҰРҒЫДАН МИЗАНСЦЕНАЛЫҚ КӨЗҚАРАС

Шакер Айдос,

ҚазҰӨУ Сценография мамандығының

(Театр декорация өнер мамандандырылуы) I курс студенті

Ғылыми жетекшісі – доцент Балтаев С.Б.

Бүгін мен Роллан Сейсенбаевтің «Сағынып жеткен жаз еді» пьесасына сценографиялық тұрғыдан өз нұсқамды баяндамақпын. Пьеса трагедия жанрында жазылған. Бұл пьеса адамзат баласының шынайы өмірінен алынған оқиғалар, соғыс жылдары, күйзеліс және қуанышты сәттері суреттеліп жазылған туынды. Жазушының кейіпкерледі шынайы бейнелерін аша білген. Сол жылдардағы соғыстан тыс халықтың жағдайы қалай болды, қандай қиыншылықтары болғаны жайлы жазылған. Сенімділік, сатқындық, опасыздық, махаббат, ержүректілік сияқты адами қасиеттер айқын жазылып, бейнеленген (суреттелген). Осы шығарма арқылы қазіргі таңдағы бейбіт, тәуелсіз мемлекетте тұрып жатқанымызды қадір тұтып, бағалай білуіміз керектігін айқындайды.

Жылдар бойы бабаларымыз армандап өткен тәуелсіздігіміздің тұғырын биікке көтеріп, әрқайсымыз өз үлесімізді қосуымыз қажет.

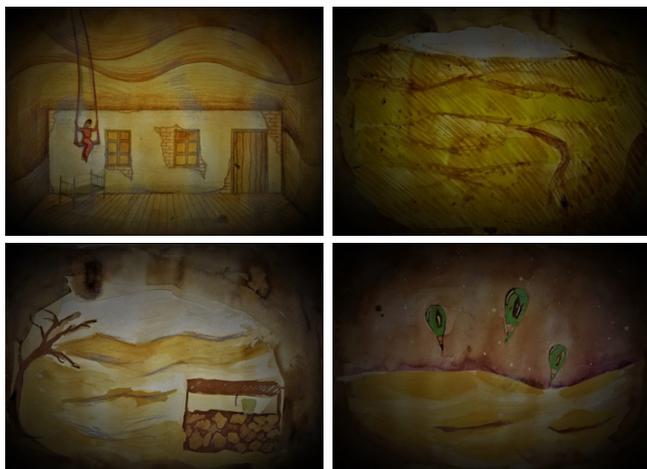
Ал мен бұл пьесаны таңдау себебім ата-апаларымыз елді, жерді, отанымызды жанын шүберекке түйе жүріп, жерді қорғап, кейінгі ұрпаққа қалдырғандары үшін қадір тұтуымыз қажет. Тәуелсіздігімізді бағалауымыз керек дегенді жеткізгім келді.

Ешкім де, ешнәрсе де ұмытылмақ емес! Соғыс – күйретуші күш! Дәл солай! Барды жоқ ететін, тауды жер ететін де соғыс. Жер бетіндегі тіршілік атаулының бәрін жалмап жұтатын тажал. Сол қанды кезенді еске түсіріп, елестететін газет-журнал материалдары немесе радиотелехабарлар, кинолар аталар ерлігін мақтаныш тұта бізге жеткізді.

Неменене жетістің бала батыр,
Қариялар азайып бара жатыр
Бірі мініп келместің кемесіне,

Бірі күтіп, әнеки, жағада тұр, – деп тебіренген Мұқағали мұңында жұмырбасты пенде үшін теңдесіз құндылық ұрпақаралық қимастық, сыйластық сезімдері мөлдіреп тұр.

Қариялар азайып бара жатқанын әсіресе олардың ортасында Ұлы Отан соғысынан аман оралған ақсақалдарымыздың қарасы жыл санап азайып барады емес пе?! Солардың жанымен, қанымен, терімен, көз жасымен, күшімен, ісімен, ерлігімен, атаның туын жықпай, ананың намысы үшін туған жердің топырағын жауға тапталпай, еңіреп жүріп жауды жеңіп, тауын шағып, туын жығып, жеңістің таңбасын басқан.



1 сурет. Автордың деректерге байланысты салған мизансценалар

Қазақ ел басына күн туғанда толарсақтан саз кешетін жауынгер халық. Ұлы Отан соғысының қатпарлары парақтарына үңіліп қарасақ, қазақтардың қанды қырғынға қаймықпай соғысқанына ашық көзіміз жетеді. Оған мысал айқас алаңдарында өшпес ерлік жасаған бес жүз қазақтың Кеңес Одағының батыры атағын алғанын айтсақ та жетеді.

Өзім жасаған эскиздерге келер болсам, жан-жақты іздене отырып неше түрлі картиналар, фотосуреттер, кинофильмдерден қарастырдым. Осы тақырыпқа сай өлеңдер, әңгімелер оқудың барысында ой түйдім. Сол арқылы жеткізуге тырыстым. Мысалға оқиға көбінесе тұрғылықты құмды жердегі өмір, тылдағы адамдар өмірі, соғыстағы адамдар арасындағы қарым-қатынасы қалай болды деген сияқты көріністер.

Қойылымнан кеіін көрермен бір өзгеше әсер алып, ой түйіп, өмірді басқа қырларынан таныса деймін (декорация және актерлар көмегімен).

Ата-ананың балаға деген махаббаты. Сол жылдардағы адамдар тұрмысы. Кез келген адамның әдептілігі мен жан-дүниесінің сұлулығы, ең алдымен балаға ақ сүтін беріп, әлпештеп өсірген ана жүрегінің жылуынан басталады. Бала бойындағы ең жақсы қасиеттер де ең алдымен анадан тарайды. Әлемдегі ең кешірімді, ең мейірімді жан – ана. Ана баласы қандай қателік жасаса да кешіреді. Оның мейірімділігінде шек жоқ. Ана болу – бүкіл өміріне кететін рухани күш пен ерен еңбек.

Жаздың аптап ыстығы, қыстың сүйектен өтер желінен соң, көктем айларында қайырымды сиқыршыдай, ұйқыдағы сұлуды оятқандай табиғат түрленіп ала жөнеледі, салтанатты түрге енген қуаң дала қатты сүйсіндіріп, таң қалдырады. Естен кетпестей көрініс пен сиқырлы әлем, өмір салтанаты түрлі бояуларға оранады.

Болар елдің баласы он бесінде баспын дер,
Болмас елдің баласы отызында жаспын дер.
Тура ағаш үйге тіреу,
Тура жігіт елге тіреу.

1941-1945 жылдардағы Кеңес Одағының Ұлы Отан соғысы екінші дүниежүзілік соғыстың құрамдас бөлігі ретінде тарихқа мәңгі енді. Бұл соғыста Қазақстандағы әр отбасынан жүздеген мың адам қолына қару алып, ұрыстарға қатынасты. Соғыстың алғашқы кезеңінде 14 атқыштар және атты әскер дивизиясы, 6 бригада құрылып, майданға жіберілді. Қазақстандық 36 жеке атқыштар бригадасы 30-дан астам ұлттан құрылды. Алматы, Жамбыл, Оңтүстік Қазақстан, Қырғызстаннан

шақырылған жігіттерден 316-атқыштар дивизиясы құрылып, оның командирі генерал М.В. Панфилов болды. Армия қатарына 1196164 (1196300) қазақстандық қосылып, әрбір бесінші адам майданға аттанды.

Бізге соғыс деген – өлім дейді. Жок, соғыс – өз-өзін өлтіру[1].

Онда мақта теңіз болып шулайды,
Ақ орамал көтереді, бұлғайды.
Бір ғажабы «шөл даланың» өзінде
Қыз-бұлбұлдар гүл туралы жырлайды.
Ақ мақталы, бау-бақшалы гүл мекен,
Асанқайғы аралаған жер екен.
Ол кездерде меңіреудей мелшиген
Тас бауырлы, тандыр емшек шөл екен.
Жүргіншіден алып қалып бір аңыз,
Қобыз тартып күңіренген құла дүз.
Желі қақтап, күні аптап күйдіріп,
Құмдарына сала алмаған құлан із.
Тұлпарлардың тозып болат тұяғы,
Сұңқарлардың күйген қанат қияғы.
Сол заманда «Мырзашөл» деп ат қойған,
Қайран елдің қандай ұшқыр қиялы.

Отан соғысының аласапыран шағын көгілдір экран арқылы жеткізген қандай көркемфильм сізге айрықша ұнайды?

Отты жылдардағы асқан зұлымдық, Отанға деген шексіз сүйіспеншілік, жауынгерлердің елге сағынышын, мөлдір махаббатын экрандағы фильмдерден көзге жас алмай көру мүмкін емес.

1957 жылы Михаил Калатозовтің режиссерлігімен түсірілген «Летят журавли»;

1959 жылы Григорий Чухрайдың режиссерлігімен экрандалған «Баллада о солдате»;

1967 жылы Мажит Бегалиннің режиссерлігімен түсірілген «За нами Москва» фильмі;

Михаил Шолоховтың шығармасы желісінде түсірілген «Адам тағдыры» фильміндегі Соколов образында киносүйер қауымның жүрегіне жақын. Соғыс салдарынан отбасынан айырылған шарасыз

әке, жетім қалған Ваняны бауырына басады. Бұл жалғыз Соколовтың басында ғана емес, бүкіл халықтың басындағы шарасыз, бақытсыз қалді суреттеген кинокартина болатын.

Қалың көпшілікке кеңінен тараған «Смуглянка» әні «В бой идут одни старики» фильмінің мотивінен айналғанды. Маэстро, Смуглянка, Кузничик, Ромеоның әрбір айқан қалжың сөздері жадымызда жатталып қалды.

«А зори здесь тихие» фильміндегі 5 жауынгер қыздың тағдыры сан қилы. Ержүрек қыздар отан үшін аянбай күресіп, жау қолынан мерт болады. Ұлы жеңістің 70 жылдығына орай Ресейлік киногерлер осы фильмнің жаңа нұсқасын экрандады. Бірақ алғашқы түсірілген нұсқасының маңызы да, мәні де терең.

Шығыстың қос шынары Әлия мен Мәншүкке соғылған ескерткіш, «Мәншүк және мергендер» кинофильмдері. «Батырдың майдангер достары» фильм экранға шыққанда басты рөлді сомдаған Айтұрған Темірованың Әлияға 80% ұқсайтынын айтқан екен. Расында өз кейіпкерінің жан дүниесіне барынша үңілген актриса қазақтың батыр қызы Әлия Молдағұлованың ерлігін кино арқылы шебер жеткізді.

1972 жылы «Орман хикаясы» фильм шықты. Фильм белгілі жазушы Әди Шәріповтің «Партизан қызы» хикаясы негізінде түсірілген. Соғыстың алғашқы күндері кеңес офицерінің он жасар қызы Айгүл шешесінен айырылады. Әбден күйі кеткен ауру қызды қарт диірменші мен оның немересі Федя фашистерден жасырып қалады...

Қазақтың қас батырлары Бауыржан Момышұлы мен Қасым Қайсеновқа арналған кино туындылар да жас ұрпақты ерлікке жетелей бермек.

Серік Таласовтың режиссерлігімен «Майдангер» фильмі;
Ақан Сатаевтің режиссерлігімен «Анаға апарар жол» фильмі;
Емек Тұрсыновтың режиссерлігімен «Жат» фильмі.

Жоғарыда қарастырылып отырған фильмдерді қарай отырып қолданылған суретшілік қойылымдарын, актерлардың киген киімдерін, сол уақыттағы халықтың жағдайын айқын байқауға болады. Соғыстан тыс тылдағы адамдардың жағдайлары қалай болғанын аңғаруға болады. Сахналық сәндеуге, декорациясын жасауға көмегі тиері сөзсіз.



2 сурет. Автордың эскиздері

Бауыржан Момышұлы ағамыздың сөзімен аяқтасам.

«Біз майданда болдық, белуадан қан кештік. Тылда жүріп көз жасымызды көл еттік. Күн-түн демей еңбек етіп, жеңіс үшін тер төктік. Осының бәрін біз тарих алдында, Отан алдында, адамгершілік намыс алдында ақниетпен азаматтық борышымызды өтеу үшін істедік. Сөйтіп оны абыроймен ақтадық. Бұл жеңіс бізге арзанға түскен жоқ. Ел дегенде еңіреген ерлеріміздің қан майданда құрбан болғандары аз емес. Қол-аяғын беріп, мүгедек болып қайтқан ерлеріміз де аз емес. Ұлы Отан туған елім, туған жерім. Ұлы Отан соғысының жалынына шарпылмаған біздің елде бірде-бір семья жоқ. Соғыс қайғысы, соғыс мұңы әрқайсымыздың басымыздан өткен. Солдаттың сағынышы, ата-ананың қайғысы, жардың мұңы, жетім-жесірдің көз жасы. Әрқайсымыздың басымыздан өтті. Мен өзім қырғын-қырғында тірі қалған жандардың бірімін. Сол сұрапыл қырғын соғыста еліміздің талай саулақ батырларының, ақылды ерлерінің қаза тапқанын мен өз көзімменен көргенмін. Менен артық, менен батыр, менен ақылды жігіттер өліп кеткенін көзіммен көргенмін. Олардың имандары жолдас болсын. Олар Ұлы Отанымыздың тәуелсіздік үшін жан-тәнін аямастан соғысты. Тәуелсіздік үшін жан тәсілім етті. Имандары жолдас болсын» [2].

Әдебиеттер

1. 9 мамыр. Соғыс туралы қанатты сөздер. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: http://massaget.kz/arnayyi_jobalar/9-mamyr/1775/ Massaget.kz.
2. Интервью: Бауыржан Момышұлы жанды дауыс. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: <https://youtu.be/4x2VsEQikr0>.
3. Сейсенбаев Р. Түнгі диалог: пьесалар жинағы. – Алматы: Өнер, 1992.
4. Мәуленов С. Мырза шөл: Өлең. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: bilim-all.kz/olen/3595-Myrza-shol

М.ӘУЕЗОВТЫҢ «ТАС ТҮЛЕК» ПЬЕСАСЫНЫҢ ҚОЙЫЛЫМЫ

Қалдыбаева Айгерім,

ҚазҰӨУ Сценография мамандығының

(Театр декорациялық өнер мамандандырылуы) 1 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – филос.ғ.к., доцент Мұхтарова Ғ.С.

Ең алдымен Мұхтар Әуезовтың «Тас түлек» пьесасына тоқталатын болсақ. Әуезовтің қаламынан шыққан, бүгінгі күн тақырыбына арналған «Тастүлек», «Алма бағында», «Ақ қайың» пьесаларында саяси қателік жоқ, бірақ көркемдігі төмен туындылар. Лиро-эпостық жырдың оқиғасын сақтап жазылған М.Әуезовтың «Тас-түлек» деп аталатын пьесасы – жаңа социалистік қоғамның қажетін өтеу мақсатында, заман ағымымен жарық көрген шығарма.

Кеңес саясаты романды жазуға емес, жазбауға әрекет жасады деуіміз керек. Ұлы жазушы түрмеден шыққанда да кенестік құрылысты, кеңестік өмірді жазамын деп босанды. Берген уәдесінде тұрып «Тас түлек» сияқты, басқа да шығармаларын бірінен соң бірін алғашқы қарқынмен жазып тастайды. Осылардың ішінде «Тас түлек» сол кездегі ашаршылық туралы болғандықтан, оның жалғасын жаздырмай қойды. Шығарма шиеленісті жағдайды көтерген кезде тоқтап қалды. Бұған дейінгі сегіз бөлімі жазылған еді. Жоспарының түгел сақталмауында да осы қыспақтың әсері бар.

Үлкен әлеуметтік төңкерістердің әсерінен халық санасына түскен өзгерістерді, рухани эволюцияны бейнелеу жолында Мұхтар Әуезов,

әсіресе драматургияда, сан алуан творчестволық тәжірибе жасады, қалыпты поэтика тұрғысынан қарағанда ерсі көрінетін шығармалар да жазды. Осы ретте «Тас түлек» драмасына бірталай назар аударуға болады. Бұл пьеса ең алдымен өзінің архитектурникасымен қызық. Әрбір көріністе драматург жаңа өмір құбылыстарын алдына тартады. Соның негізінде қаһармандар бойында пайда болған рухани, психологиялық жаңғыруларды көреміз. Бас-аяғы тұйықталған, аз уақыт ішінде бұрқ ете түскен тартыс емес, бірнеше жылдарға созылған тармағы мол күресті аңғарамыз.

Алғашқы көріністерде Қондыбай байдың кәмпескеленуіне байланысты айтылып жатқан әр түрлі сөздердің үстінен түсеміз. Таптық көзқарас, әлеуметтік пиғылдарды драматург мінездік ерекшеліктерімен сабақтастыра көрсетуді мақсат тұтқан. Негізгі персонаждардың барлығы да бірден сахнаға шыққанда олардың ішінен Бөлтірік әрекеті көзге айқын шалынады.

Оның Қондыбай болып Арпабай мен Есбикені қорқытуы жеңіл күлкі, арзан эффект емес, сәтті табылған деталь. Енді құлдық, күндік ит тірлікпен құтылып, мойнымыздан қамыт түсіп, есе теңдікке жеттік деп қуана бастаған пұшайман жандар тағы бұрынғы айғайды естігенде шошымай қайтеді.

Байдың қызы, оң жақта бұлғақтап өскен ерке тотай Шәкеннің әкесіне ермей, кедей-кепшік, жарлы-жақыбай қасында қалып қоюы маңызды әлеуметтік қадам. Ірі байларды жер аударып, енді өздері билікке ие болған жандардың ауылдағы күрес, тартысы талай шығармаға арқау етілген тақырып. Көркем туындыны бағалағанда авторлық мақсатты, жанр шарттарын ұмытып, үнемі бірқалыпты талаппен, бір өлшеммен есте әділ пікір айтылмаса керек. «Тас түлек» жайлы жазғанда драматургтің сюжет құруда шарттылық тәсілдерін пайдаланғанын ұмытуға болмайды. Қарқынды өмірдің аршынды қадамдарына ілесе түлеген, қоса жаңғырып өскен тағдырларды бейнелеу ерекше ескерілгендіктен автор кейіпкерлерін әдейі әр түрлі орайда көрсетеді.

Ауылдан кеткен жастардың құрылыс жұмысында жүргендегі психологиялық өзгерістер күлкілі жайттармен сабақтасып жатыр: зілсіз, жайма-шуақ, өзіл-қалжың. Драматург қосалқы персонаждарды керекті жерінде сәтті енгізген.

Әуелде тізеге тізе, білекке білек қосып, күрестің үлкен жолына бірге аттанған жастардың келе-келе іргесі бөліне бастайды. Жай кикілжің,

түсінбеушілік емес, дүниетаным алшақтығынан, таптық көзқарастар қайшылығынан туған қақтығыс бой көрсетеді.

Задында буыны қатып, бұғанасы бекіп кеткен адамның басқа ұлттың тілін тез үйренуі, әсіресе фонетикасы, лексикасы, грамматикасы ұқсамайтын тілді меңгеріп кетуі қиын шаруа екені анық. Драматург қаһармандарының бойындағы өзгерістерді, марқаю эволюциясын сенімді штрихтармен бейнелейді. Ауыл жігіттерінің орыс тілін білуге күш салуы осы орайдағы қиындықтар, күлкілі әрекеттер, юморлық жайттар қызық мінездер сахналық әрекет, бояуы қанық диалогтар арқылы ашылған.

Пьесаның басында бір рет пәлелі сөздерімен, жат пиғылымен көрініп қалған персонаж Әшімнің кешегі ауыл жастары, қазір оқуға ден қойған Бөлтірік, Қамбар, Алатайлардан айырмашылығы – кішкентайынан білім алғандығы. Ол жаңа заманның, прогрестің, өркендеудің кәдесіне жарауды, революциялық идеалды мұрат тұтушы емес, көксейтіні ескілік, аздың табанына көпшіліктің түскен кезеңі, сол дәуір, сол баяғының моралі. Ашық майданнан тайқып ұрлық-ғайбат тәсілін ұстанып, қармақ салып отыр.

Туыстығына қарамастан Қондыбай байдан безіп, оның әулетінен іргесін бөліп, ат құйрығын кесіп кеткен сыңай танытқан Құсбектің шын сыры тереңде, қоймасы қалың жықпылда екен. Ұлт араздығын қоздыру ниетімен қасақана таратылған өсектің оты лап ете түскенде, жастар екі жарылады. Бір қанатта Қамбар, Бөлтірік, екінші қанатта Құсбек, Местер. Драматург осы тартысты жан-жақты көрсетпей, басқа жайтқа ауысып кетеді.

Бір ескеретін нәрсе, «Тас түлек» драмасындағы кейіпкерлер өзара туыс, ерлі-зайыпты, ағалы-қарындасты, әкелі-балалы қатынаста алынған. Драматургтің жаңа семьялық моральдің тууын көрсету талабын құптай отырып, артық кеткен, жасанды, ситуацияға ұрынған кездерін айтуымыз керек. Тұтас қарағанда, бұл пьесадағы тартыс жұмысқа, оқуға аттанған жастардың қайтып оралып, совхозда іске кіріскен кезінен бастап арна табады.

Авторлық позиция, драматург идеалы көпшілік сценаларында жақсы аңғарылады. Сегізінші суреттегі шопандар арасындағы диалогтан совхозда жүргізілген арандату, зиянкестік қылмыстарының тап күресінің жалғасы, алапат шайқастың соңғы жаңғырығы екені ұғылады. Қосалқы, эпизодтық персонаждар мінездік ерекшеліктерін танытып

қалады.

Ұрланып жүріп, қашып-пысып жан сақтаған Қондыбай бай мен ел көріп, жер көріп жаңа заманның соны қасиеттерін бойына сіңірген Арпабай кедей соңғы актінде карама-қарсы планда, онтраст ыңғайда алынған. Қазақтың екі шалы. Кеше ғана біреуі қожасы, екіншісі соның есігіндегі қызметшісі еді. Бүгін бұлардың арасындағы айырма жер мен көктей. Бірі – өзгерген, өскен, биіктеген әлеуметтік сананың адамы. Кезеңнің сырын ұққан. Екіншісі – қашып бара жатыр. Қондыбайды ізіне түсіп, шопандарға көп жайтты ұқтыру арқылы тырп еткізбей ұстап алды Арпабай.

Пьеса финалында драматург шығармаға берілген аттың символикалық мән-мағынасын Арпабайдың монологінде ашып береді.

- Балаларым, түлек екені рас. Қазір барлық Қазақстанның, жаңа жұртшылықтың өсуі де солай. Түлеп өседі ғой. Сен соның бір ұшқыны, бір шоғырысың. Көңілің осе, қайратың тола, мерейің аса түледің. Мұның аты – тас түлек. Тас түлек болсын бұл түлек (8-т. 446-бет).

Жаңа адамның әлеуметтік күрес үстінде тууын көрсеткен, ескі семьяның ыңырап, жаңа семьяның қалыптасуын бейнелеген, таптық шайқастар майданында әке мен бала, аға мен қарындас, күйеу мен әйел арасында болған тартысы суреттеген «Тас түлек» пьесасы Мұхтар Әуезов драматургиясындағы қызықты шығарма.

Дайындықтың сахнадағы кезеңі және мизансцена

Сахна кеңістігі шарттылыққа бағынғанымен, ондағы оқиғалар өтетін уақыт нақты болады. Уақыт шарттылыққа бағынбайды. Ол қай кезді көрсетсе де, дәл қазір өтіп жатқандай уақыт бірлігінде баяндалатындықтан осы шаққа тәуелдігінен ешқашан ажырамайды. Ал сахна кеңістігі керісінше шарттылық шеңберінен шыққан емес. Оны игеру – қойылымның композициясы мен безендірілуі бар, актерлардың орналасуы бар, жарық пен музыкасы бар барлығы көркемдік мәнге, астарлы ойға құрылуы қажет. Сценография безнелеу өнерінен гөрі, сәулет пен дизайн өнеріне жақын. Қазіргі сценографиялық шешімдер шарттылықтың бар мүмкіндіктерін пайдалануға жағдай тудырып жүр. Мысалы Ю.П. Любимовтың қойған «А зори здесь тихие» қойылымының декорациясын алып қарайық: машина кузовының төрт жақтауы – бірдеме казарма, бірде монша, бірде орман, бірде тартпа батпақ ретінде қолданылады. Тапқырлығына тамсана отырып сенесің, шешеімдерін қабылдайсың. Режиссер мен суретшінің эстетикалық талғамының

жоғары деңгейін көруге, қолтаңбасын түсінуге осының өзі-ақ жетіп тұр емес пе! П.Штайнның «Вишневый сад» қойылымының декорациясы тура өмірдегідей, натурализмге құрылған. Ауқатты әулеттің бір кездегі сарайға бергісіз еңселі үйі. Шөмеле шөптің үстінде серуен құрып отырған жұрт, бұтақтары жуандап, гүлдеген шие бауларының барлығы өмірдегі өлшеммен жасалған. Символдық шешімдер арқылы астарлы ой айтуға ұмтылды. Сахна артық заттың орныны емес. Әрбір заттың көтерер жүгі, өзіндік міндеті болуы керек. «Қойылымның басында сахнада ілулі тұрған мылтық, соңында атылуы керек» – деп, А.П. Чехов тауып айтқан.



1 сурет. Автордың мизансценалары

Суретшінің эскизі бойынша декорация мен киімдері әбден дайын болып режиссер сахнаға шығады. Актерлардың сахна кеңістігіндегі орналасуын (мизансценасын) қайтадан қарастырады. Актердің сахна кеңістігіндегі әр қимылын, орналасуын режиссердің ұйымдастыруы – міндет. Мизансценаның түрлері көп болғанымен негізгі екі топқа бөлуге болады. Біріншісі актерлардың еркін қозғалысы, екіншісі көрермендерге ой салудың құралы ретінде пайдалану.

Мизансценаның психологиялық жүгі мен дәлдігі – пьесадағы көріністерді сөзсіз ойнағанда да түсінікті болатындай болуы керек. Мизансцена – ойсыз қозғалыс емес, қойылымның жанрлық ерешеліктерін айғақтайтын астарлы әрекеттер. Мизансцена эпизодтың, көріністің, актінің айтпағын немесе айтуға тиісті астарларын пластикалық тұрғыдан көрсетуді мақсат етеді. Мизансцена – кейіпкердің ойы мен сезімін жеткізудің көрінісі. Сахналық әрекеттің аса маңызды мәнін бейнелі түрде берудің мүмкіндігі. Барлығы режиссер шешімінің қажеттілігінен бастау алады.



2 сурет. Автордың макеты

Соңғы кезеңде декорация, реквизит, музыка, киім, жарыққа қоса гриммен «прогондар» басталады. «Өткінші» мизансценаларға орын жоқ. Егер бола қалған жағдайда белгілі бір мақсат атқару үшін арнайы құрылуы керек. Әр пьеса, әр қойылым өзінің көтерген мәселесі мен мақсатына қарай ерекше мизансценаны қажет етеді. Ертеңгі дайындыққа да сахналық бейнені жасаудың бүгінгіден де қызықты да, әсерлі жаңа жолдарын ойластыруы шарт. Іздену тоқталмақ емес. Премьерадан кейінде үздіксіз жалғаса бермек.

СЕКЦИЯ 2 ТЕХНОЛОГИИ БУДУЩЕГО – НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

ИННОВАЦИОННЫЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙНЕРОВ КОСТЮМА КИНО И ТВ

*Володева Наталья Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент КазНАИ им. Т.Жургенова*

Мир современного кинематографа стал почти полностью цифровым, и эта тенденция только усиливается с каждым годом. Почти стопроцентная дигитализация кадра привела к тому, что цифровые технологии используются на каждом этапе работы над проектом, начиная с разработки концептуальных дизайнов и заканчивая стадией постпродакшена готового фильма. Следствием столь активного внедрения инновационных технологий в производственную практику киноиндустрии стало то, что современный художник по костюму должен обладать рядом навыков, которые не требовались от специалистов предыдущих поколений. Это касается не только владения цифровыми технологиями как инструментом, но и сути профессии в целом – на сегодняшний день ее наиболее емким определением будет «концептуальный дизайн», и дизайн костюма – лишь его часть. Понятие «художник по костюму» является устаревшим и используется в основном на постсоветском пространстве. Термин «дизайн», единственный, используемый англоязычными специалистами (в словосочетании «costume design»), гораздо шире по своей сути, так как дизайн предполагает поиск новых форм, концепций, технологий, способов обработки и т.д. Таким образом, дизайнер костюма гораздо более полифункционален, чем художник по костюму, и одной из его значимых профессиональных функций является использование инновационных инструментов в своей творческой деятельности для поиска нового результата в рамках поставленной режиссером задачи. Компьютерные технологии проектирования являются одним из основных инновационных средств, которыми оперируют дизайнеры костюма кино и ТВ в наши дни.

Спектр программного обеспечения, которое может привлекать

для своих проектных целей дизайнер костюма, чрезвычайно широк. Это программы растровой графики, позволяющие работать над проектированием костюма и грима (Adobe Photoshop, Corel Painter), программы векторной графики, предназначенные для разработки технических эскизов костюма, чертежей, схем (Adobe Illustrator, Corel Draw), программы трехмерной графики, ориентированные на работу с объемными моделями (Autodesk 3DS Max, Maya, Light Wave 3D и пр.).

Даже основополагающий этап работы над проектом – сбор и систематизация исходного материала – ныне ведется с использованием компьютерных технологий. Повсеместное распространение интернета и общедоступность информации позволяют с легкостью найти материалы на необходимую тему. Вместе с тем, необходимо обладать высокой профессиональной квалификацией, чтобы среди такого изобилия информации выделить по-настоящему значимые и корректные данные, синтезировать их в готовый продукт дизайн-проектирования. Значимым фактором является возможность систематизации и каталогизации собранных исходных данных, возможность их быстрого поиска, демонстрации, в том числе удаленной, другими членами команды, работающих над кинопроектом.

Оформившаяся в сознании дизайнера костюма мысль может быть быстро зафиксирована и визуализирована при помощи программ растровой графики. Одни авторы предпочитают начинать работу с карандашного скетча, впоследствии сканируя и колорируя его, другие весь процесс рисования ведут на компьютере. Использование такого инструмента, как графический планшет, в сочетании с программами растровой графики Adobe Photoshop и Corel Painter, позволяет имитировать практически любую традиционную графическую технику и материал. Современные графические планшеты (в частности, произведенные компанией Wacom), отличаются чувствительностью к давлению и углу наклона пера, высокой точностью. Одним из плюсов рисования в программах растровой графики является возможность чрезвычайно быстрого редактирования эскиза – замены цвета, тона, пропорций, удаления и добавления элементов. Метод фотомонтажа позволяет придать эскизам высокую степень реалистичности, а возможность масштабирования эскиза позволяет создать высокодетализированное изображение. Современные дизайнеры зачастую работают с фотографией конкретного актера, создавая эскиз

костюма непосредственно на ней, используя фотографии конкретных тканей. Это позволяет разработать эскиз, который даст полное, предельно ясное представление о законченном костюме, что облегчает диалог с режиссером и прочими участниками рабочего процесса – конфекционерами, закройщиками, швеями, декораторами, гримерами, костюмерами.

Дизайнеры компании Lucas Arts одними из первых задействовали возможности компьютерной разработки эскизов костюма еще во второй половине 1990-х годов, при работе над концептуальными дизайнами для фильма «Звездные войны: Эпизод I. Скрытая угроза». Iain McCaig, ныне признанный мастер цифрового концепт-арта, и дизайнер Ann Maskrey создали костюмы, являющиеся синтезом традиций прикладных ремесел и костюма различных этносов, инноваций высокой моды того периода и футуристических представлений о костюме высокоразвитой технологической цивилизации [1]. Этот проект был прорывным и оказал значительное влияние на методы работы голливудских художников по костюму, предопределив их на десятилетия вперед, до сегодняшних дней и далее. В качестве концептуального дизайнера Iain McCaig (рис.1) [1] работал над многочисленными значимыми проектами студии Lucas Arts и других («Атака клонов», «Гарри Поттер и Кубок огня», «Интервью с вампиром», «Терминатор-2», «Пробуждение Силы»). Ann Maskrey широко известна в профессиональных кругах благодаря работе над трилогией «Хоббит» (рис.2) [2], над проектами «Герцогиня», «Пятый элемент», «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит».



Рисунок 1. Iain McCaig, концептуальный дизайн костюмов для фильма «Звездные войны: Эпизод II. Атака клонов»



Рисунок 2. Ann Maskrey, концептуальный дизайн костюмов для фильма «Хоббит: Пустошь Смауга»

Программы векторной графики используются дизайнерами костюма в более специализированных целях, среди которых – разработка технических эскизов изделий, орнаментов и декора, художественного текстиля. Векторная графика незаменима при работе над сложными орнаментальными элементами. Высокие технологии современности позволяют нанести рисунок на ткань методом печати, нанести на материал гравировку и тиснение, вырезать узор или раскроить изделие при помощи плоттера.

Широки возможности использования возможностей компьютерных программ при разработке всего образа персонажа, в частности – постижа и грима. Работа художника на крупных проектах американских киностудий на сегодняшний день немыслима без привлечения инновационных технологий. Создание художественного образа осуществляется несколькими способами. Первый из них – дизайн прически и грима непосредственно на фотографии актера, утвержденного на данную роль, в программе Adobe Photoshop. Разрабатываются многочисленные варианты образа с использованием метода фотомонтажа, отдельные части и детали рисуются на графическом планшете. Наиболее яркий пример разработки образа персонажей подобным способом мы видим в концептуальных дизайнах студии Weta для фильма режиссера П.Джексона «Хоббит», художник Chris Guise (департамент Weta Workshop) (рис.3) [3].



Рисунок 3. Chris Guise, дизайн образов персонажей для фильма
«Хоббит: Неожиданное путешествие»

Другой вариант предполагает работу со сложным пластическим гримом персонажа, требующим использования большого количества накладных элементов (силиконовых и пр. накладок), либо полностью цифрового дизайна персонажа. Работа ведется в программах трехмерной графики. Возможна оцифровка при помощи 3D сканера предварительно созданной скульптурной модели. Основой модели может являться конкретный актер, его портретные характеристики. Так велась работа над образами инопланетян-нави для фильма режиссера К.Кемерона «Аватар» (трехмерная визуализация Schell Sculpture Studio) (рис.4) [4].



Рисунок 4. Schell Sculpture Studio, дизайн образа персонажа для фильма «Аватар»

Использование программ трехмерной графики позволяет не только создавать трехмерную модель костюма, доступную для обозрения с любого ракурса. Также имеется возможность интегрировать костюм в виртуальную пространственную среду, спроектированную сценографом (декорации), визуализировать освещение, продемонстрировать трансформации костюма в динамике (анимация).

В современной киноиндустрии активно используются возможности современных 3D принтеров. Созданный средствами программ трехмерной графики объект воплощается в объеме с очень высокой степенью реализации и колорируется. Таким способом создают детали доспехов, головных уборов, фурнитуру, ювелирные изделия и пр. Использование технологий 3D принтеров при создании бутафорских предметов имеет ряд преимуществ: скорость создания объектов и возможность дублирования, зачастую – дешевизна в сравнении с ручной работой, относительная легкость, облегчающего работу актера в костюме.

Необходимость активного использования инновационных компьютерных технологий художниками по костюму в отечественной профессиональной среде сегодня является предметом активных дискуссий. Сторонники традиционного подхода к проектированию костюма полагают, что компьютерная графика уступает средствам живописи и графики в передаче драматизма и художественного образа. Мы полагаем, что данная точка зрения является ошибочной, т.к. обусловлена недостаточным знанием возможностей компьютерной графики и недостаточным владением ее инструментарием. Странно оставаться вне общемировых профессиональных тенденций. На сегодняшний день любой кинопроект крупных западных кинокомпаний предполагает использование цифровых средств дизайна на той или иной стадии работы над проектом.

Можно констатировать факт, что на сегодняшний день казахстанские художники по костюму используют возможности компьютерного программного обеспечения в своей проектной деятельности недостаточно широко. Однако тесная интеграция в мировое культурное пространство, углубление творческих контактов с зарубежными партнерами и совместная реализация международных проектов диктуют настоятельную необходимость изучения отечественными дизайнерами костюма соответствующих инновационных компьютерных средств,

овладения в полной мере их возможностями. Для того, чтобы обеспечить будущих специалистов всеми необходимыми навыками, для студентов бакалавриата, обучающихся по специальности «Сценография костюма театра, кино и ТВ» в Казахской национальной академии искусств, в образовательные программы были введены спецкурсы «Компьютерная графика и дизайн» и «Компьютерное проектирование костюма». В ходе изучения этих дисциплин рассматриваются теоретические основы компьютерной графики и дизайна. Студенты знакомятся с творчеством ведущих мировых дизайнеров костюма, с образцами их работ, выполненных с привлечением компьютерного программного обеспечения, и осваивают программы растровой (Adobe Photoshop) и векторной (Corel Draw) графики, получают навыки разработки творческих проектов по профилю средствами данных программ (рис.5-8).



Рисунок 5. Данишева Р., эскиз карнавального костюма, выполненный средствами растровой графики (Adobe Photoshop).



Рисунок 6. Садуакасова Д., эскиз национального костюма, выполненный средствами растровой графики (Adobe Photoshop) с наложением текстур.

Эти дисциплины запланированы на 3-4 курсе, то есть студенты приступают к их изучению, уже обладая необходимыми базовыми знаниями в области рисунка, живописи, композиции, истории искусства, костюма и моды. Данные спецкурсы глубоко интегрированы в учебный процесс за счет тесных междисциплинарных связей с предметами «Композиция костюма», «Проектирование костюма», «Выполнение

композиции в материале». В магистратуре предусмотрено изучение дисциплины «Компьютерные и медиа технологии в сценографии костюма», существенно расширяющей знания и навыки обучающихся за счет знакомства с возможностями программ трехмерной графики, программ для работы с видео и презентации творческих проектов.



Рис.7-8 Хайруллаева М., художественный и технические эскизы костюма Бориса, персонажа пьесы А.Н. Островского «Гроза» в современной интерпретации.

Литература

1. Dressing a Galaxy: The Costumes of Star Wars. – Insight Editions / Harry N. Abrams, 2005. – 215 с.
2. The Hobbit: The Desolation of Smaug Chronicles: Art & Design. – Harper Design, 2013. – 208 с.
3. Daniel Falconer, The Hobbit: An Unexpected Journey Chronicles: Art & Design. – Harper Design, 2012. – 208 с.
4. The Art of Film Magic: 20 Years of Weta. – Harper Design, 2014. – 464 с.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ ИСКУССТВА В ВУЗЕ

*Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна,
кандидат технических наук, профессор КазНУИ*

В настоящее время наблюдается кардинальное изменение образа жизни населения нашей страны под влиянием современных компьютерных технологий. В первую очередь молодежь, а вслед за ней и старшее поколение усваивает информационное поле Интернета, которое меняет традиционные представления о многих формах искусства и его направлениях развития. Мир искусства неуклонно меняется под давлением электронно-информационного пространства и уже не может оставаться таким, каким оно было до появления Интернета и социальных сетей.

Современное искусство, используя достижения инновационных компьютерных технологий, становится на новый путь развития. Различные технические средства, оснащенные компьютерными технологиями, меняют привычные представления о характере и форме произведения искусства. Эти технологии оказывают огромное влияние и на развитие театра как вида искусства: появляются уникальные формы спектаклей, меняется оформление сцены, благодаря специфическим технологиям [1]. В сценографии, например, меняется подход к самому постановочному процессу: создание эскизов декораций и костюмов, а также сценографическое решение спектаклей в форме макетов может осуществляться виртуально, в электронной форме.

Современное сценическое пространство видеоизменилось, оно стало сложным, более зрелищным. Современная сценография становится все более связана с новейшими компьютерными технологиями и высокотехнологичным оборудованием. Привычная форма оборудования меняется, и на современной сцене она представляется в виде следующих мультимедийных технологий: светодиодные табло, проекционные натяжные экраны, плазменные панели с разными диагоналями, multifunctional световые приборы, интерактивный пол, интерактивное стекло. В соответствие с этим одним из основных средств выразительности в современной сценографии становятся световые и видео эффекты, которые могут быть получены электронной

проекцией видео и свето информации на различного рода электронные сетки и экраны. Эти проекции создают определенные эффекты, которые визуально расширяют и обогащают программу и делают действие более зрелищным. Эти видеоэффекты получили широкое применение, расширив возможности сцены и привнеся в нее ощущение реальности происходящего, например, природных стихий – снега, дождя, ветра, осеннего листопада. При этом плоский задний план превращается в трёхмерный. Реализация таких творческих проектов теперь требует не только художественного воображения, но и знания различного рода компьютерных программ, позволяющих создать многочисленные иллюзии и определять порядок чередования, изменения цветовой палитры, направления световых лучей и т.п.

В современном театре компьютерная графика превратилась в многофункциональный инструмент художника-сценографа, который дает огромные возможности и одновременно оказывает влияние на креативное мышление художника, давая ему возможности поиска новых путей в реализации своих идей, и ведет к дальнейшему развитию искусства, как живописного, так и театрального.

Новые информационные программы позволяют создавать театрально-декорационные эскизы постановок не только в традиционной двухмерной форме, но и разрабатывать в компьютерном пространстве трехмерную модель спектакля, в которой на сцене можно проследить за движением виртуальных актеров в сценических костюмах, проверить расположение предметов декорации, интерьера и т.д. Такой виртуальный макет позволяет как художнику-постановщику, так и режиссеру воочию представить, как на сцене будут взаимодействовать элементы спектакля между собой [2]. Все это в дальнейшем может значительно сократить затраты времени на подготовку спектакля, т.к. отпадает необходимость в традиционном макете спектакля.

Таким образом, в настоящее время с изменением традиционных форм искусства меняются требования к подготовке художника-постановщика. Он должен знать не только традиционные формы постановки сценических действий, но и

- компьютерные программы векторной, растровой и трехмерной графики (Corel Draw, Adobe Photoshop 7, 3D Studio Max и др.) для разработки эскизов сценографии и проектной документации;

- мультимедийные программы (Virtus WT Pro, Form-Z, Electric

Image, WYSIWYG и др.) для осуществления визуальных эффектов;

- возможности современного технологического оборудования (светодиодные табло, сетки, проекционные натяжные экраны, плазменные панели, мультифункциональные световые приборы, светодиодные матрицы, туманный экран, медиа-платформы, интерактивное стекло, голография и др.)

- характеристики современных материалов, используемых в создании художественного оформления сцены.

Все это ведет к необходимости изменения подхода к обучению специалистов сценографов, а в некоторых случаях и к созданию новых специальностей, связанных с современным искусством.

Из вышесказанного следует, что с изменением характера искусства возникает потребность в новых образовательных практиках, внедрение которых приводит к изменению внешних форм и сущности образования. Меняется основная образовательная цель, которая теперь заключается не столько в освоении традиционных форм знания, сколько в обеспечении условий для подготовки профессионала, владеющего инструментами самоподготовки и самореализации в условиях развивающихся коммуникационных технологий. Новая образовательная система направлена на развитие активной, творческой деятельности обучающегося, сопровождаемой возможностями компьютерных технологий. Современный студент должен не только уметь искать и находить необходимую информацию, использовать разнообразные источники информации для решения возникающих проблем, но и постоянно расширять свои компетенции, непрерывно развиваться в динамично меняющемся мире [3].

В настоящий момент на кафедре «Сценография и декоративное искусство» Художественного факультета Казахского национального университета искусств ведется обучение специальности «Сценография» по нескольким специализациям. Это, в первую очередь, специализации «Театрально-декорационное искусство» и «Театральная техника и оформление спектакля». В 2016-2017 учебном году произведен первый набор студентов на специализацию «Светотехника». Художники-постановщики (сценографы) создают зрительный образ спектакля посредством декораций, освещения и постановочной техники. Профессиональная деятельность сценографов заключается в художественном оформлении спектаклей, праздничных и эстрадных

шоу с применением декораций и светового оформления. Использование современной световой проекции необычайно расширяет роль света в спектакле и обогащает его художественные возможности.

Подготовка специалистов для театра, кино и ТВ на кафедре ведется также по специализациям «Грим театра, кино и ТВ» и «Костюм театра, кино и ТВ». Эти специализации – неотъемлемая часть подготовки спектакля. Театральный костюм позволяет создать актеру сценический образ, соответствующий замыслу режиссера, передать временную (историческую) среду, ее социально-экономическую принадлежность. Через костюм раскрывается внутренний мир сценического героя. Необходимым дополнением к костюму является грим и прическа, через которые можно отобразить внешние особенности персонажа, передать историческую и национальную принадлежность. Грим передает точность восприятия характера персонажа, его видение актером. Грим и костюм всегда должны соответствовать замыслу режиссера и общему оформлению спектакля.

Также в рамках специальности «Сценография» на кафедре ведется подготовка по специализации «Дизайн одежды». Выпускники данной специализации занимаются дизайн-проектированием промышленных и индивидуальных образцов одежды. Ими создаются авторские коллекции, определяющие современное направление моды.

Для корректировки направления образования, согласно требованиям времени, каждый год учебные планы специальности пополняются новыми дисциплинами, которые позволяют все более широко охватить все направления деятельности в данной специализации для воспитания и формирования высококвалифицированного современного специалиста. Выбор новых дисциплин осуществляется в результате взаимодействия с представителями предприятий и организаций, являющимися потенциальными работодателями для выпускников по специальности, выпускниками прошлых лет, анализа текущего состояния в отрасли. На их выбор могут влиять результаты производственных практик, которые позволяют выявить слабые стороны в образовательном процессе.

Например, в связи с тем, что все большее значение в оформлении спектакля приобретает световая проекция, были разработаны и добавлены в план обучения такие дисциплины, как Сценический эффект, Освещение постановки, Компьютерные технологии в сценографии. Коллектив Казахского национального университета искусств прилагает

все усилия для подготовки качественных специалистов в области сценографии. Обмениваясь опытом с зарубежными коллегами, принимая во внимание изменения, происходящие в современном искусстве, художники кафедры, уважая национальные традиции, все больше используют в своей работе возможности информационных технологий. Время не стоит на месте, так и искусство меняется, меняется вместе с молодежью, которое дальше будет развивать и обогащать его.

Литература

1. Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С. Новые информационные технологии в современной сценографии / Гуманитарная информатика: Междисциплинарный сборник статей. – Томск, НИ ТГУ, 2012. – №7. – С.52-56
2. Астафьева Т.В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса / Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). – СПб.: Астерион, 2013. – №1. – С. 128-133.
3. Можяева Г.В. Электронное обучение в вузе: современные тенденции развития / Гуманитарная информатика: Междисциплинарный сборник статей. – Томск, НИ ТГУ, 2012. - №7. – С.63-67

МОДНОЕ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ

Наурызова Айша,

*магистрант КазНУИ специальности Сценография
Научный руководитель – к.т.н., проф. Солтанбаева Г.Ш.*

В современном мире тема «иллюстрирования» набирает большую актуальность в сфере дизайна. На сегодня иллюстрирование – это способ более подробной и яркой передачи информации, который имеет свои особенности и различия. В мировом масштабе иллюстрации варьируются большим спектром подходов в разных областях, со своим разнообразием техник рисования и способностью комбинирования с цифровыми технологиями. Это правомерно потому, что иллюстрация существует в очень разных проявлениях, и сегодня более подробно раскроем тему модного иллюстрирования.

Модное иллюстрирование появилось в начале зарождения модной

журналистики в XIX веке. Фотографий еще не изобрели, поэтому вначале иллюстрировали моду на листах – «бабочки-однодневки». Они появлялись и пропадали, а вместе с ними появлялись и пропадали иллюстраторы. Моду нужно было показывать в основном для тех, кто шил одежду дома, и таких было большинство. Долгое время рисунок был единственным способом донести до состоятельных модниц последние тенденции. Даже с появлением фотографии иллюстрации не потеряли своего очарования и часто использовались на страницах ведущих модных журналов.

К началу XX века с появлением новых модных журналов иллюстрация переживает второе дыхание. Нужно было оформлять обложки, делать их яркими и узнаваемыми. Позже модное иллюстрирование разделяется на два разветвления. К первому относятся страницы журналов, где чаще изображали настроение, нежели платья. Второе разветвление было чисто техническим, где модельеры изображали платья и эскизы, создавая коллекцию.

Иллюстрирование, на мой взгляд, является очень вдохновляющей темой, в особенности в модной иллюстрации. Каждый модельер мог изобразить до 50 эскизов за день, и из этого всего лишь процентов 10 появлялись на подиумах. О существовании этих эскизов многие и понятия не имели, они хранились в папках и доставались от случая к случаю. К концу XX века редакторы модных журналов снова открыли для себя этот стиль иллюстрирования модных платьев, очень схожие с рисунками XIX века, пусть и выполненные в другой манере. И они снова появились на страницах. Этот стиль подхватили художники, и окончательно оформили модное иллюстрирование, которые мы знаем по сей день. Это необычно, стильно, интересно и вновь становится популярным в модной индустрии.

Модное иллюстрирование – это рисунки, изображающие одежду и модели в совершенно непредсказуемых ракурсах и стилях. Иллюстрация очень удачно выделяется на фоне фотографии. Там, где фотографу нужна пятидневная фотосессия, иллюстратор найдет решение линиями. Более того, можно сказать, что вся мода рождается из таких рисунков. Имеются в виду эскизы, которые дизайнеры рисуют, прежде чем начать создавать свои коллекции. На профессиональном языке «модные эскизы – это эффектный дизайнерский рисунок, который выполняется профессиональными материалами». Данный способ иллюстрирования,

прежде всего, опирается на скорость, т.к. позволяет выполнить быструю визуализацию различных предметов, объектов, локаций, сцен. Также служит большим упрощением и дополнением в приеме коммуникаций в команде во время процесса разработки моделей, совещаний или общения с клиентами. Данный способ передачи информации уже давно зарекомендовал себя как необходимый инструмент для дизайнеров и всех людей, кто обычно вынужден доносить свои мысли и идеи до других.

Теперь мы знаем, какова роль модных эскизов и какую роль они играют в разработке предварительного просмотра и визуализации своих мыслей и принятия решений. Но задумывались ли вы когда то, как именно эскизы моды полезна в реальности (в бизнесе и работе с клиентами), какие типы эскизов мы используем, когда мы проектируем и сколько времени это займет? Давайте это выясним и погрузимся немного глубже в модные эскизы.



Рисунок 1. Варианты модного иллюстрирования

Типы иллюстрирования

Когда мы учимся выполнять модные эскизы, мы прилагаем все наши усилия для создания красивых эскизов моды. В действительности существует 3 типа модных эскизов, которые можно использовать на протяжении рабочего времени при работе с клиентами или создание коллекции:

Быстрый эскиз – любой набросок, выполняемый чаще простым карандашом или углем. Рисунок в данном случае играет роль предварительной идеи создания эскиза, композиционных предпочтений и поиска ракурса. Практически всегда в ахроматическом цвете. Используется для генерирования идеи. При проектировании или наплыва идей, рисуют несколько набросков с различными идеями и возможностями, и наконец, применяя одну идущую отсюда и одну оттуда, превращают ее в совершенно новый дизайн. Быстрые эскизы, в основном, это одноминутные эскизы, которые передают идеи на бумагу и используются почти каждый день.

Фор-эскиз – это те эскизы, о которых мы довольно много знаем и на которые тратим чуть больше времени для совершенствования. Но мы используем эти эскизы намного меньше. Фор-эскизы изображают виртуальный продукт вместе с тканью и всеми деталями. Они, в основном, используются для предварительного просмотра (пресс-релизы) или чтобы взглянуть на всю коллекцию и ввести коррективы.

Дизайнеры рисуют фор-эскизы для презентации своей идеи заказчику, предлагая разные вариации идей, подбирая форму и цвет объекта. Это быстрая зарисовка главной концепции всего масштаба проекта, с минимальными проработками деталей. Так как эти эскизы занимают достаточное время, многие дизайнеры выбирают модные шаблоны набросков, чтобы сэкономить время.

Иллюстрация – самые важные модные эскизы, которые играют огромную роль в производстве. Они позволяют почувствовать настроение и концепцию одежды, изображенной со всеми деталями. Иллюстрация – это завершенная и полная картинка, на нее тратится больше времени, так как рисунок раскрашивается полностью и тщательно прорабатывается в деталях. Выглядит очень ярко и интересно, при своей проработанности сохраняет стиль и эпатажность. Обычно преподносится в разнообразных хроматических и креативных решениях.

Казалось бы, иллюстрирование – это простая зарисовка, но как много разных способов передачи замысла идей. Эскиз служит скорее для поиска идей или быстрого отражения своих впечатлений и мыслей, а иллюстрация может служить итоговой работой в процессе визуализации идей.

Сегодня вся социокультурная реальность рассматривается как

текст: это знаки, символы и т.д. В визуальных текстах, которыми является модная иллюстрация, смысл «на поверхности», он доступен, зрим, визуализирован. Его восприятие, основываясь на проекциях и идентификациях человека с визуализированными образами и ролями, происходит на уровне фантазийной реальности, виртуально. Восприятие визуальных текстов ценностное, оно соизмеримо с впечатлениями, которые способен переживать человек от созерцания и потребления произведений искусства.

В наши дни модное иллюстрирование возрождает весь спектр накопленного опыта за историю модной иллюстрации. Не существует никаких ограничений, компьютерная графика и кисть уживаются мирно и гармонично, количество талантливых художников растет с каждым днем. Работы модных художников вызывают восторг и производят поистине вдохновляющее действие. А модные дома и бренды используют рисунки современных иллюстраторов для принтов своих новых коллекций. Известные модные бренды, журналы, издательства и дизайнеры используют иллюстрации в своей работе, в том числе для оформления рекламных компаний.

Модная иллюстрация прошла длинный путь своего творческого развития, выдержав конкуренцию с фотографией и другими атрибутами нового времени и, несмотря на некоторые трудности, еще и сумела надежно укорениться в современном мире моды и искусства.

Литература

1. Лагода О.Н. Современные стратегии исследований костюма: нарратологическое измерение // Dynamics of human intelligence evolution, moral and aesthetic world perception and artistic creation / materials digest of the XIIIth International Scientific and Practical Conference. – Odessa: In Press, 2011. – P. 52-54.

2. Lagoda O. Clothes – the «external» Form of a self-identity Narrative // Journal of International Scientific Publications: Language, Individual & Society, Volume 5, Part 2. P. 71-83 / ISSN 1313-2547. – Published at: <http://www.science-journals.eu>

3. Hagen K. Fashion Illustration for Designers.

ПРОМЫШЛЕННЫЕ ВЫСТАВКИ И ИХ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА

*Сабидолданова Айгерим,
студентка 2 курса специальности Дизайн КазУЭФМТ
Научный руководитель – к.п.н., профессор Ижсанов Б.И.*

Появление Всемирных или, как раньше их называли, Великих всемирных выставок, было исторически предопределено бурным развитием промышленности в середине XIX века в Англии, Франции и Германии.

1851 год стал знаменателен для мировой выставочной индустрии, так как именно в этом году прошла первая Всемирная выставка в Лондоне. Для ее проведения был построен специальный павильон, названный Хрустальным дворцом. Грандиозное здание из стекла и стали было построено за 3,5 месяца, за невиданно короткий срок, и размещено в Гайд-парке. И по форме, и по примененным в его сооружении материалам это здание было новаторским.

Выставка торжественно открылась 1 мая при огромном стечении гостей (около 25 тыс. человек), которые достаточно свободно разместились внутри павильона. Продолжалась она пять с половиной месяцев. В ней приняло участие несколько десятков стран.

Число экспонатов составило 13937, из них 7381 было представлено англичанами и 6556 иностранцами. Они представляли несколько тысяч английских и зарубежных фирм. Тематика выставки состояла из четырех больших разделов, разделенных на более мелкие классы (всего 31 класс).

Выставка позволила дать мощный импульс дальнейшему распространению промышленной революции в мире, развитию передовых производств в отдельных странах.

Механическое соединение различных стилей составило сущность эклектики, распространившейся тогда повсеместно. Поскольку при этом формальные элементы заимствовались из исторических стилей, то есть наряду с понятием эклектики существует и термин историзм. В выставочных экспозициях, как в зеркале, отразилась вся специфика создавшейся сложной ситуации. Первые экспонаты промышленных выставок представляли собой любопытное зрелище. Инженеры, создавая опытные выставочные образцы паровозов, котлов локомотивов, насосов и сенокосилок, пытались придавать им те или

иные архитектурные формы в стиле барокко, готики, предназначенные для иных функций и возникшие совсем в иные времена, обильно покрывали их орнаментом методом литья, чеканки и т. д.

Прототипом выставочного оборудования – витрин, стендов, подставок – служили шкафы и комоды, «горки» для фарфора, пюпитры для нот, балдахины из тканей, спальные ложи. Все это было элементами парадного интерьера минувших эпох. Натуральные экспонаты, промышленные изделия просто «тонули» в антураже стиля «неоготика», «неоренессанс», «а-ля рюсс» в бесконечных фронтонах, пилястрах, каннелюрах, фризах-карнизах.

Специалистов по устройству экспозиций в то время еще не существовало. Как только здание павильона было закончено, архитекторы и строители уходили, а на смену им приходили не художники и дизайнеры, а приказчики фирм, которые размещали экспонаты и украшали раздел выставки по своему вкусу без всякой системы.

Экспозиция первых промышленных выставок делилась по фирмам, как и ныне, но с той разницей, что выставки не были специализированными. Один и тот же завод производил разные товары, и на одном стенде оказывались колокола, пушки и всякая бытовая мелочь. Не было тематического разделения. В результате рядом с кабинетной мебелью стоял паровой молот и электрический телеграф Сименса.

Экспонаты Англии – машины и товары, занимали на выставке больше места, чем такие же изделия всех других стран, вместе взятых. В большей степени изделия машиностроения были представлены английскими фирмами.

По производству машин Англия занимала тогда первое место в мире, что было результатом промышленного переворота, начавшегося в этой стране во второй половине XVIII в. Более того, в ту пору Англия была в мире основным поставщиком машин, многие британские фирмы снискали себе хорошую репутацию.

В 1855 г. состоялась вторая Всемирная выставка в Париже, которая оставила в истории менее заметный след, чем первая. Парижская выставка проходила на Елисейских Полях с 15 мая по 15 ноября 1855 года под патронатом принца Наполеона и была призвана превзойти по размаху свою лондонскую предшественницу.

Павильоны 34 стран занимали территорию в 16 га. В качестве ответа на лондонский Хрустальный дворец в Париже был воздвигнут

Дворец индустрии, на месте которого в 1900 году соорудили Гран-пале.

Наряду с соревнованиями на промышленную и аграрную тематику проводился конкурс среди художников-академистов, который судили такие мастера, как Делакруа и Энгр.

В 1862 г. в Лондоне приняла своих посетителей третья Всемирная промышленная выставка, имевшая почти такой же грандиозный успех, как и первая. На лондонской выставке 1862 г., кроме всего прочего, впервые был осуществлен смотр произведений искусства за последние сто лет. Современники отмечали, что среди экспонатов этой выставки преобладали картины, скульптуры и иные художественные изделия. Большое внимание привлекала в высшей степени изящная мебель, особенно небольших габаритов, из черного дерева в стиле Ренессанс, выдвижные ящики которой отделаны слоновой костью.

Среди английских экспонатов выставки, отмеченных медалями, была и фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°», которая демонстрировала цветное стекло, декорированную мебель и вышитые изделия. Возглавлял фирму 28-летний художник и поэт Уильям Моррис.

Для проведения еще одной выставки в Париже французские власти объявили конкурс архитектурных и инженерных проектов, которые должны были определить архитектурный облик будущей Всемирной выставки 1889 г. В конкурсе приняли участие 107 претендентов, в конце концов, комитет остановился на плане известного инженера Гюстава Эйфеля. Строительные работы прошли в рекордно короткие сроки – 2 года, 2 месяца и 5 дней, были выполнены 300 рабочими.

Сооружение имело потрясающий и незамедлительный успех. За шесть месяцев работы выставки посмотреть «железную даму» пришли более 2 млн. посетителей. К концу года удалось возместить три четверти всех затрат на строительство. Эйфелева башня стала главным объектом выставки 1889 г.

В начале XX в. наравне с всемирными промышленными многоотраслевыми выставками стали устраивать и специализированные выставки. С появлением нового архитектурного стиля модерн и в связи с этим – развитием ремесел, новых строительных технологий во всех странах стали открываться выставки ремесел, архитектуры, строительных материалов и конструкций в русле достижений нового стиля.

Экспо-2017 Астана – планируемая специализированная международная выставка, признанная Бюро международных выставок (МБВ), которая состоится в казахстанском городе Астана, в 2017 году. Тема

выставки «Энергия будущего». EXPO-2017 ожидает участия более 100 стран и международных организаций, и 2-3 миллиона посетителей.

Логотипом международной специализированной выставки EXPO-2017 стала «Энергия ветра». По словам разработчиков, логотип-победитель объединяет в себе символы возобновляемой энергии – энергию солнца, морских волн, магнитного поля Земли и энергию ветряных потоков. В соответствии с тематикой выставки «Энергией будущего» были использованы яркие и чистые цвета.

В конкурсе на лучший проект выставочного комплекса «ЭКСПО-2017» участвовали более 50 архитекторов из разных стран мира. Из 10 лучших проектов был выбран победитель – его представила американская компания «Adrian Smith+Gordon Gill Architecture LLP». Учитывалось, что у этой компании есть огромный опыт не только в строительстве, но и в сфере «зеленой экономики».

Для Казахстана и всего нашего региона станет хорошим примером то, что выставочный комплекс будет одновременно вырабатывать солнечную, ветровую энергию, а также энергию от переработки мусора. Фактически, этот огромный комплекс сможет сам обеспечивать себя электроэнергией, а при хорошем солнце и ветре – передавать ее в городскую систему. Это уникально, и мы делаем это впервые, – подчеркнул Нурсултан Назарбаев.

Президент Казахстана еще раз обратил внимание, что после проведения выставки все помещения «ЭКСПО-2017» должны быть использованы во благо народа.

Основной задачей сбалансированного развития столицы Казахстана является формирование полицентричности, комплексности и компактности застройки, создание благоприятной, безопасной и социально удобной жизненной среды. Генеральный план города – это главный градостроительный документ, в соответствии с которым обеспечивается сбалансированное развитие территорий столицы, создается основа для принятия правильных управленческих решений по жизнеобеспечению населения города.

Необходимость корректировки Генерального плана столицы вызвана изменением местоположения выставочного комплекса «ЭКСПО-2017» и с произошедшими вследствие этого изменениями функционального назначения территорий города и корректировок параметров этажности (высотности) при размещении объектов:

- площадки выставочного комплекса «ЭКСПО-2017» – 174 га;
- нового железнодорожного вокзала с пропускной способностью 35

тысяч пассажиров в сутки;

- реконструкции, нового строительства аэропорта;
- строительство 2 автовокзалов с пропускной способностью по 5 тысяч пассажиров в сутки.

По словам главного архитектора ТОО «НИПИ «Астанагенплан» Бахтыбая Тайталиева, принципы Генерального плана и основные градообразующие показатели остались без изменений. То есть корректировкой Генплана изменения административных границ столицы не предусмотрены, территория города Астаны до 2030 года сохраняется на уровне 71 тыс. га, и прогноз численности населения к 2030 году остается на уровне прежних прогнозов – 1220 тысяч человек.

Выставочный комплекс занимает 25 гектаров, где на каждую страну будут выделяться специализированные павильоны. Страны-участницы уже приступили к их самостоятельному оформлению в своей стилистике. Комплекс расположен в пяти километрах от ЖД вокзала, в двух от аэропорта. Помимо международных павильонов в него включены: Национальный павильон Казахстана, зал «Энергия», центр искусств, амфитеатр, тематические, корпоративные, коммерческие павильоны.

Главное здание ЭКСПО – Национальный павильон Казахстана – представляет собой сферу с использованием самых передовых технологий. В ее строительстве применены прочные высокотехнологичные стекла с двойным слоем, которые позволят изолировать здание от внешней температуры и звука. Этот павильон станет образцовым проектом, основанным на использовании «зеленых технологий».

На территории выставки будут располагаться четыре тематических павильона, которые являются одними из ключевых моментов выставки и раскроют свою тему. Павильон «Мир Энергии» представляет энергию, как явление и с помощью физики, научных экспериментов и т.д. раскрывает возможные решения более устойчивого развития энергетики в будущем и т.д. Павильон «Энергия для будущего» иллюстрирует концепции энергосбережения и энергетической эффективности. Отдельная экспозиция посвящена практическим аспектам умных городов, будет представлена госпрограмма «Smart Astana» и т.д. Павильон «Энергия для всех» представляет механизмы доступа к энергии жителей планеты, исследования глобализации энергетических рынков и т.д. Павильон «Моя энергия будущего» – акцентируется внимание на личной ответственности каждого за

эффективное и экономичное использование энергии.

Всемирные промышленные выставки как своеобразная творческая лаборатория сыграли значительную роль в становлении и развитии дизайна. Прежде всего, значение этих выставок состояло в том, что здесь впервые были представлены промышленные изделия для всеобщего обозрения. И хотя, как отмечалось выше, все основные эстетические недостатки первых технических изделий обнаружались здесь со всей очевидностью, именно отсюда начинается широкое обсуждение проблем формообразования и осознание всей серьезности социально-эстетических аспектов создания предметной среды. Началось исследование общих принципов формообразования в сфере промышленного производства. Публичные демонстрации промышленной продукции, предметов искусства отражали общую картину состояния экономики и культуры, побуждали к открытому соревнованию. Выставки способствовали и ускорению научно-технического прогресса во всех отраслях экономики, оказали существенное позитивное воздействие на ускорение процесса научно-технических открытий и изобретений, на активное внедрение их в производство.

Именно благодаря им промышленные изделия впервые оказались столь наглядно представлены в художественно-эстетическом контексте презентации. Здесь возникла новая связь между искусством и индустриями, наметилась необходимость особого вида индустриального искусства (этот термин стали использовать в Англии). Кроме того, в контексте искусства индустриальные объекты показали свое эстетическое несовершенство и вызвали бурю критики среди людей искусства и образованных слоев общества. Выставки обозначили проблему дурного вкуса в промышленности и острую потребность в принципиально новом подходе к индустриальному формообразованию (например, существовала инерция воображения, делавшая автомобиль похожим на конную бричку), а также необходимость новой технической эстетики, чем и стал несколько позднее дизайн.

Литература

1. Сырова Н.В., Давыд В.С. Роль первых всемирных выставок в развитии архитектуры и дизайна // Молодой ученый. – 2016. – №12. – С. 952-956.

2. Иноземцева И.Е. Всемирные выставки, их роль и значение. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/>

journal/archive/item/407-article_40-5.html

3. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. – М.: Омега-Л, 2009. – 224 с.: ил.

4. Выбран логотип ЕХРО-2017. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/vyibran-logotip-EHPO-2017-238687/

5. Проект «ЭКСПО-2017» – глобальный проект Президента Н.А. Назарбаева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kazpravda.kz/>

6. Жулмухаметова Ж. ЭКСПО-2017. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bnews.kz/>

«ЭКСПО-2017» – НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ И НОВЫЙ ДИЗАЙН

Толеутаева Айдана,

*студентка 3 курса специальности Дизайн Алматинского
технологического университета*

*Научный руководитель – старший преподаватель кафедры «Дизайн»
АТУ Шайзаданова Гульнар Сейтбеккызы*

В ходе голосования представителей государств-членов Международного бюро выставок было принято решение о том, что столицей проведения Международной специализированной выставки «Экспо 2017» станет Астана. В финале голосования, проходившего в несколько этапов, столица Казахстана набрала абсолютное большинство голосов (103 из 161), оставив позади своего главного соперника - бельгийский город Льеж.

Предстоящая выставка, которая пройдет под лозунгом «Энергия будущего», осветит одну из самых актуальных тем, волнующих мировое сообщество – альтернативные источники энергии. Тему предстоящей выставки как нельзя лучше олицетворяет яркий лаконичный логотип «Экспо-2017»: ассиметрично расположенные в круг лепестки символизируют энергию и вечное движение [1].

В соответствии с заданной темой выставки «Энергия будущего» будут применяться новейшие технологии при строительстве и проведении мероприятия. Такие как умные технологии, возобновляемая энергетика, применение новейших материалов при строительстве, а

также устойчивый и эффективный подход к эксплуатации объектов выставки.

В данной статье рассмотрены новые технологии современности и области их применения.

Для оптимизации энергопотребления зданиями, организаторами будут использоваться новые технологии в сфере энергетического учета зданий, которые будут использовать ряд инноваций для обеспечения максимального сокращения использования энергии, без ущерба предоставляемого комфорта. Например, применение различных сенсоров по учету количества людей и распределение освещения, что позволит сократить использование энергии.

Для снижения и сглаживания пиковых нагрузок на электросети, а также интеграции возобновляемых источников энергии в инфраструктуру выставки и города будет применяться технология Смарт Грид (SmartGrid) (рис. 1). Эта технология позволит в режиме реального времени отслеживать энергопотребление всех крупных объектов для принятия решения по распределению нагрузок в автоматическом режиме [2].

Будут использоваться новые технологии для оптимизации парковки автомобилей и человеческого трафика по территории выставочного комплекса. Эти системы будут напрямую связаны с системами, обеспечивающими безопасность посетителей выставки и официальных участников, что позволит оперативно предупреждать и решать чрезвычайные ситуации.



Рисунок 1. Система Смарт Сити

Помимо систем безопасности и оптимизации энергопотребления будут разработаны системы дополненной реальности, новейшей связи и интерактивной системы оповещения. При помощи мобильных

приложений эти технологии обеспечат эффективное времяпровождение для посетителей и их удобное взаимодействие с официальными участниками и организаторами выставки.

Для удобства доступа к мобильным сервисам выставки на всей территории выставочного комплекса будет работать открытая сеть WiFi.

Для удобства работы официальных участников будут предоставляться выделенные каналы связи (далее – «VPN»). Для безопасности каналов передачи данных организация VPN туннелей будет организована по методу точка-точка. Для аутентификации и доступа будут применены специализированные сервера контроля и управления доступом.

Для предоставления телекоммуникационных сервисов на территории выставки организатором на конкурсной основе будет выбран оператор связи. Кроме того, территория выставочного комплекса будет покрыта сетью национальных операторов мобильной связи.

На территории выставочного комплекса будет создан современный Центр обработки данных (далее – «ЦОД»), построенный с применением новейших технологий (рис. 2). Мощности ЦОД рассчитаны не только для работы сервисов организатора, но также для возможности развертывания сервисов официальных участников [3].

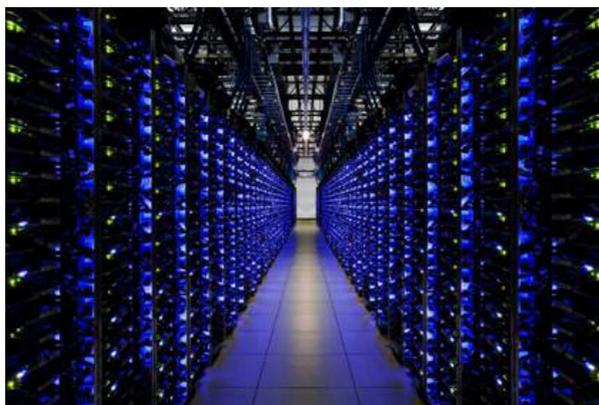


Рисунок 2. Центр обработки данных

Защита данных от хакерских атак, внутреннего проникновения за периметр безопасности и вирусной угрозы будет обеспечиваться с помощью новейших программных и аппаратных средств.

Энергия Солнца. Солнечная энергия является основным источником жизни на Земле. На территории выставки энергия солнца будет использоваться как активно – для генерации электроэнергии и тепла, так и пассивно, учитывая природное поведение Солнца на этапе проектирования и строительства для обеспечения наибольшего проникновения дневного света, а также снижения нагрузок на отопление и кондиционирование.

Также в демонстрационных целях будут применяться фотоэлектрические панели казахстанского производства (рис. 3). Планируется интеграция данной технологии в южный фасад Центра искусств. В соответствии с общей архитектурной концепцией, будут применяться технологии, которые позволят вырабатывать электроэнергию на объекте без нарушения задуманного футуристического дизайна выставки.



Рисунок 3. Фотоэлектрические панели

Энергия Ветра. Электроснабжение объектов выставки от ветровой энергии будет представлено бесшумными ветрогенераторами, установка которых возможна в городской черте и не зависит от направления и колебаний ветра (рис. 4).

В верхней части Сферы будут предусмотрены 2 ветрогенератора, которые обеспечат сниженное потребление электроэнергии из сети. Дополнительные ветровые установки планируется разместить на территории ЭКСПО -Парка.

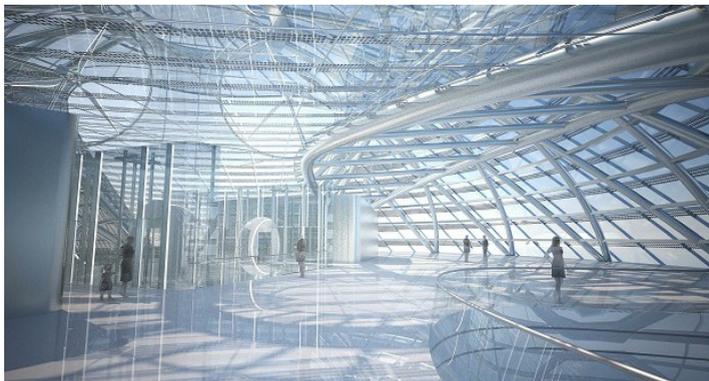


Рисунок 4. Ветрогенераторы в Сфере

Энергия Земли. Для замещения части отопительных нагрузок для объектов выставки планируется использование геотермальной энергии (рис. 5). Так как в Астане на территории выставки не имеется ресурсов с горячими подземными водами, то будет применяться технология извлечения тепла из недр земли при помощи тепловых насосов, которые являются на сегодняшний день наиболее эффективной энергосберегающей, экологически чистой системой отопления и кондиционирования. Для соответствия требований сертификации зеленых зданий будут использоваться хладагенты, отвечающие современным мировым стандартам и не вредящие озоновому слою планеты [4].



Рисунок 5. Геотермальная энергия

Все парковочные места на территории выставочного комплекса будут автоматизированы с использованием новейших технологий (рис. 6). Будут применяться различные методы аутентификации транспортных средств, въезжающих на территорию выставки, что позволит снизить время въезда и упростить процедуру оплаты. Также будет иметься возможность бронирования парковочного места посредством WEB-приложения.



Рисунок 6. Автоматизированные парковочные места.

Проведение «Экспо-2017» – большой шаг к становлению Казахстана в качестве международной выставочной и информационно-презентационной площадки. Международная выставка дает большие возможности студентам, молодым ученым, активной молодежи продемонстрировать свои возможности, умения и знания. Так же это большая площадка для реализации новых дизайн-проектов.

Литература

1. <http://www.advantour.com/rus/kazakhstan/astana/exhibitions/expo-2017.htm>
2. EXPO-2017: «Энергия будущего». / Под общ. ред. Б.К. Султанова. – Алматы: КИСИ при президенте РК, 2014. – 100 с.
3. Закон Республики Казахстан от 13 января 2012 г. № 542 «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты

РК по вопросам энергосбережения и повышения энергоэффективности». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.zakon.kz>.

4. Закон Республики Казахстан от 13 января 2012 года № 541 – IV «Об энергосбережении и повышении энергоэффективности». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://online.zakon.kz>.

ВЕЛИКИЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ НА ТЕРРИТОРИИ КАЗАХСТАНА

Бекбулатова Сауле,

студентка 2 курса специальности Дизайн КазУЭФМТ

Научный руководитель – к.п.н., проф. Б.И. Ижанов

Великий Шёлковый путь – караванная дорога, связывавшая Восточную Азию со Средиземноморьем в древности и в Средние века. В первую очередь, использовался для вывоза шелка из Китая, с чем и связано его название. Путь был проложен во II веке до н. э. и просуществовал до XIV века н.э. Существовали отдельные участки Великого Шелкового пути: «Лазуритовый путь» – соединял Среднюю Азию и Средний Восток с Средиземноморьем и Индией. «Нефритовый путь» – связывал Восточный Туркестан с Китаем. «Степной путь» – из Причерноморья к берегам Дона, оттуда к сарматам в Южном Приуралье, а затем в Прииртышье и к о.Зайсан. Товары по Великому Шелковому Пути шли в основном с востока на запад. И, как это следует из названия, главным товаром в этом списке был шелк. Благодаря своей легкости, компактности, громадному спросу и дороговизне он являлся идеальным предметом торговли для перевозки на дальние расстояния. Еще в средние века венецианский купец Марко Поло назвал эти караванные пути шелковыми. А в научный оборот термин «Великий шелковый путь» в 1877 году ввел немецкий исследователь Фердинанд Рихтгофен в своем фундаментальном труде «Китай». Из Центральной Азии и Восточного Средиземноморья в Китай поступали разнообразные шерстяные изделия – ковры, завесы, покрывала, паласы. Они произвели огромное впечатление на жителей Китая, незнакомых с техниками обработки шерсти, льна, ковровым производством и паласным плетением. Высоко ценились в Древнем Китае парфянские гобеленовые ткани и ковры. Также из Центральной Азии вывозились

верблюды, весьма ценимые в Китае, военное снаряжение, золото и серебро, полудрагоценные камни и изделия из стекла. Особенно ценилось своим высоким качеством самаркандское стекло. Оно рассматривалось раньше как предмет роскоши. А также кожа и шерсть, хлопчатобумажные ткани, золотошвейные ткани.

Начальный путь Великого Шелкового Пути – «протошелковый путь». К этому этапу относятся города – ставки и могильники саков и усуней, хунну, сарматов, античные города Центральной Азии. Кочевые племена саков участвовали в распространении драгоценных шелков, через посредство которых диковинный для того времени товар попадал в Центральную Азию и Средиземноморье. Во времена существования государств саков, усуней во II веке до н. э. – I тыс. н.э. Шелковый путь уже активно функционировал, на территорию Казахстана проникают римское стекло и монеты, китайский шелк, зеркала и посуда, европейские фабулы-застежки и камни-печатки из Сасанидского Ирана.

Во второй половине VI века тюрки стали хозяевами значительной части Великого Шелкового пути. Именно в тюркский период наблюдается оживление на трассах Великого Шелкового пути, который проходил из Китая на запад через Семиречье и юг Казахстана. Это объясняется тем, что в Семиречье находились ставки тюркских каганов, которые контролировали и обеспечивали безопасность торговых путей, к тому же богатая тюркская знать и ее окружение стали крупными оптовыми покупателями заморских товаров. Оживление тюркского участка Шелкового пути сыграло важную роль в развитии здесь городской культуры. В Семиречье и на юге Казахстана оно стимулировало возникновение целого ряда новых городских центров, способствовало быстрому росту городов. Вполне естественно, что часть шелка и других товаров, провозимых по Шелковому пути, оседала в этих городах.



Рис.1 Серебряный ритон (Иран)



Рис.2 Бронзовые зеркала (Китай)

В Западном Казахстане обнаружен серебряный ритон из Ирана. В Жетысарском урочище обнаружены китайские бронзовые зеркала. Там же обнаружена бронзовая фабула застежка из Греции.

При раскопках исторических памятников на протяжении тюркского участка Шелкового пути найдены многочисленные материальные подтверждения бывшей здесь торговли. Вещи, найденные при раскопках сырдарьинских средневековых городов, являются важными источниками изучения международной торговли. К числу таких находок относится серебряный клад из Отырара. Отырар был узлом многих караванных путей. В нем представлены монетные дворы восточно-туркестанских городов, городов Малой Азии, Европы, и изделия из Поволжья. В ходе раскопок обнаружены ювелирные изделия, предметы быта, монеты и др.

Ключевой позицией на границе с тюрками был город Тараз, один из крупнейших городов Казахстана. Город стал важнейшим центром транзитной торговли, о котором пишут как о «месте торговли мусульман с тюрками». Через Тараз вывозилось серебро, которое добывалось в верховьях р. Талас. На городище при раскопках найдены многочисленные монеты. Именно здесь тюркский каган Дизабул в 568 году принимал дипломатическое посольство императора Юстиниана II.

К числу редкостных по значению находок относится серебряный клад из Отырара. В Отыраре найдены: монеты различных стран, браслеты, бляшки и пряжки от поясов, слитки серебра, бронзовые зеркала, нефритовые изделия, стеклянная посуда.

Из Китая же караваны везли на Запад знаменитую китайскую фарфоровую посуду – вазы, чаши, бокалы, блюда, снежной белизны с изящными рисунками. Только в Китае владели секретом изготовления тончайшего и звонкого фарфора, поэтому он очень дорого стоил на рынках Европы. Вывозились также бронзовые украшения и другие изделия из этого металла, бронзовые зеркала с разнообразным орнаментом, зонты, изделия из знаменитого китайского лака. Высоко ценилась и китайская бумага. Предметами вывоза были золото, кожи и многое другое. Купцы везли также шерстяные ткани и лен, коралл, янтарь, асбест. В дорожных мешках купцов можно было найти слоновые бивни, носорожьи рога, черепаховые панцири, пряности, изделия из керамики и железа, оружие из бронзы и зеркала. Из Индии доставлялись ткани, пряности и самоцветы, красители. В Рим везли пряности, драгоценные

камни, слоновую кость, сахар. Оттуда европейские картины и предметы роскоши.

В Восточную Европу из Центральной Азии поставлялись хлопчатобумажные, шерстяные и шелковые ткани. Из Восточной Европы в Хорезм привозилось большое количество кож, меха, пушных зверей, кору для дубления кож.

Сведения средневековых авторов и археологические раскопки доказывают, что международная торговля по Шелковому пути достигла высокого уровня. Крупными торговыми центрами оставались Испиджаб, Кедер, Отырар, Тараз, Навакент, Баласагун. К ним прибавились такие города северо-восточного Семиречья, как Коялык, Ики-Огуз.

Литература

1. Байпаков К. Великий шелковый путь на территории Казахстана. – Алматы: Аруна, 2009. – 496 с.
2. Коуп Р. Великий шелковый путь. – М.: Махаон, 2009. – 32 с.

БОЛАШАҚТЫҢ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ – ЖАҢА МҮМКІНДІКТЕР

Мүсірәли Ақерке,

Алматы технологиялық университетінің

Дизайн мамандығының 3 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – Шайзаданова Гульнар Сейтбекқызы,

АТУ «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы

Қазіргі таңда, жаңа технологиямен жасалған кез-келген зат, 2 жылда өзінің құнын 2 есеге жоғалтады деген Мурдың заңдылығы бар. Бұл ереже жай ғана бар емес, бүгінгі күннің технологиясының болмысының айқын көрінісі іспетті. Алдағы мақалада, осы жаңа мүмкіндіктер туралы баяндалады. Біріншіден, Мур заңдылығы талдаудан өткізіледі. Екіншіден, IT-дың даму үрдісі мен оның мүмкіндіктері айшықталады. Кейінірек, робототехниканың толқыны қай бағытта жайылатыны көрсетілсе, соңында, жалпы мақаламыз қортынды бөлімімен түйінделеді.

Мурдың теориясы неге жай гипотеза күйінде қалмай, бүгінгі күннің

зандылығына айналды? Бұған айқын жауап, технологиялардың күннен күнге емес, сағаттап немесе минуттап өте үлкен қарқынмен дамуы. Түсіндірме ретінде келесі мысалды келтірейік. 2 жылда жасалған жаңа заттардағы транзисторлар саны 2 есеге өсіп отырады. Яғни, жасалатын жаңа дүниелердің сапасы да, жаңашылдығы да, қолдану икемі де артады деген сөз. Бұл үрдіс адамдар бір микросхемаға, немесе сол микросхемамен жұмыс жасайтын технологияға барынша көп мүмкіндіктерді сиғызуға тырысуын тоқтатпағанға дейін жалғасады. Ал жаңашылдық пен дамығанды ұнататын адамзат үшін бұл ешқашан тоқтамайтын аксиома екені бәрімізге белгілі.

Технологиялар ішінде соңғы уақытта пайда болып, сол қысқа уақытта ең үлкен жетістіктерге жеткен білім саласы ол – IT (Information Technologies - Ақпараттық технологиялар) болып табылады. Соған байланысты осы салада жаңа мамандықтар пайда болып, сол сала мамандарының үлкен сұранысқа ие екендігі бәрімізге мәлім. Бұл бағыттың тармақтарын тізбектесек: сайттармен веб парақшалар; ұялы қосымшалар мен ойындар; компьютерлік ойындар; интернет желісі; ақпараттар базасы; ауқымды ақпараттар және т.б. Кез келген оқиға, әрбір іс-әрекет және де өмірдің кез келген саласы IT-сыз, тәуелсіз, жұмыс жасай алмайды. Тіпті жаман адамдарды да осы салада кездестіруге болады және олар – хакерлар мен кибер шабуылшылар. Ақпараттық технологиялардың мүмкіндіктеріне келер болсақ, олар өте кең және ауқымды. Мысалыға жай ғана 2GIS қосымшасын алып, саралап көрейік. Қай жерде тұрғанымызды, басқа жаққа қалай және қанша әдіспен баруға болатындығын, қандай автобустардың қай жаққа баратындығын, қай жерде қандай компанияның бар екендігін және олардың байланыс телефондарын және т.б. ақпараттарды білуге болады. Ал ондаған жылдар бұрын мұндай нәрсе болуы мүмкін деп ешкім ойламағанды. Ал сонда алдағы 10 жылда не болмақ, елестетудің өзі қиындау. Әлеуметтік желілердің өзі неге тұрады. Сөйлесудің, байланысудың, қарым-қатынас жасаудың қаншама жаңа мүмкіндіктері бар және қаншамасы енді пайда болуда. Бұл тақырыпқа кітап жазудың өзі аздық етеді, ал бұл мақалада тек шет жағасын жазумен шектеуге мәжбүрміз.

IT мен механика салаларының қосындысынан робототехника саласы пайда болды. Бұл да жүйрік қарқынмен дамып келе жатқан салалар қатарында. Завод-фабрикалардан бастап, күнделікті қолданатын заттарымызға дейін робототехника элементтерінсіз жұмыс жасай

алмайды. Тіпті балалар ойнайтын құрастырғыштың өзі робототехника арқылы ойналатындай етіліп жасалуда. Бұл балаларға ғана емес, ересек адамдар үшін де қызық. Жаңадан шыққан микросхемалар адам зерттеуімен айналысуға ыңғайлы етіп жасалғанымен ғана шектелмей, олардың арқасында жаңа ұшатын, жүретін немесе қалаған іс-әрекетті жасайтын мини роботтар жасауға болатындай етіп жасалған. Бұл өте қызықты, әрі ғылыми сала екеніне ешкім дауласа алмас. Робототехниканың денесі механика заңдылығына бағынатын болса, оның жаны IT заңдылығына тәуелді болып табылады.

Жоғарыдағы мақаланы қорытындыласақ: Мур заңдылығы – заман көрінісі екеніне; IT – өмірдің ажырамас бөлігі екеніне; Робототехника – IT мен механиканың туындысы екеніне көзіміз жетеді.

Әдебиеттер

1. http://elementy.ru/trefil/21172/Zakon_Mura
2. <https://itbukva.com>
3. <https://hi-news.ru/tag/robototexnika>

ВЫСТАВКИ ИНСТАЛЛЯЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Нигматуллина Мадина,

*студентка 3 курса специальности Декоративное искусство
(специализация Художественное ткачество)*

Научный руководитель – к.филос.н., доцент Мухтарова Г.С.

Инсталляция является одной из распространенных на сегодняшний день форм современного искусства. Инсталляция (installation), переводимое с английского языка, как «сборка, установка, размещение – «это пространственная композиция, созданная художником из различных элементов – бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой и визуальной информации; способ экспозиции художественных произведений, благодаря которому выставленные объекты активно распространяются в пространстве, «привязываясь» к нему, подобно некой сценической конструкции, занимая порой целые залы. Термин произошел от

английского глагола «to install» (устанавливать), что до некоторой степени описывает технические аспекты изготовления инсталляции: ее не «рисуют», не «пишут», не- , не- , не -и еще раз не-, а именно что устанавливают, составляют, формируют из отдельных разрозненных частей: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации» [1].

Инсталляция стала широко распространяться в постмодернистской культуре, ее основоположниками считают Марселя Дюшана. Создавали инсталляции художники разных направлений, такие как Роберт Раушенберг, Джим Дайн, Илья Кабаков, Йозеф Бойс, Яннис Кунеллис и многие другие.

«Вещь, освобождаясь от своего утилитаризма, приобретает символический характер, а преобразованная окружающая среда и смена контекстов придают сотворенному художником пространству иную смысловую нагрузку и значимость» [1].

Рассмотрим в качестве примера инсталляцию из сотен старых стульев японского художника Тадаши Кавамата, где происходит креативное использование вторичных материалов (рис.1).



Рисунок 1. Тадаши Кавамата. Инсталляция из стульев

Интересными инсталляциями является композиции с использованием материалов и техник декоративно-прикладного искусства. Часто используются инсталляции, с использованием нитей, кружев (рис.2).



Рисунок 2. Чихара Шиота. Инсталляция из нитей

«Японку Чихару Шиота иначе как «человек-паук» и не называют. Художница самозабвенно оплетает своими «сетями» комнаты и различные предметы, создавая мрачноватые инсталляции, вызывающие у одних зрителей восхищение, а у других – стойкую неприязнь» [2].

В качестве примера работы с цветными нитями, создающих оптический эффект радуги, можно привести работы мексиканского художника Габриэля Дэйва. «Мексиканский автор Габриэль Дэйв работает над созданием масштабных инсталляций из нитей, в которых отражает свои размышления по поводу необходимости человека в защите и укрытии (нити выступают символом одежды). Впрочем, в случае с яркими и радужными произведениями Дэйва совсем не обязательно углубляться в философию: их просто приятно и интересно рассматривать (рис.3).



Рисунок 3. Габриэль Дэйв. Инсталляции из цветных нитей

Вызывают интерес инсталляции, создаваемые из кружев. Бельгийский художник Шейн Уолтнер плетет тонкие искусные кружева и размещает их в домах или на природе, уподобляя их паутине (рис.4).



Рисунок 4. Шейн Уолтнер. Кружевная паутина

Вместе с развитием научно-технического прогресса появились видеоинсталляции. Основоположником этого необычного зрелищного искусства является американский художник корейского происхождения Нам Джун Пайк.

Благодаря проведению в Астане выставок современных зарубежных художников нам удалось увидеть интересные инсталляции воочию.

В Национальном музее РК в сентябре 2014 года прошла очень интересная выставка британского художника Цадока Бен-Давида под поэтичным названием «Другая сторона полуночи». Помимо них в зале современного искусства были выставлены две скульптуры Цадока.

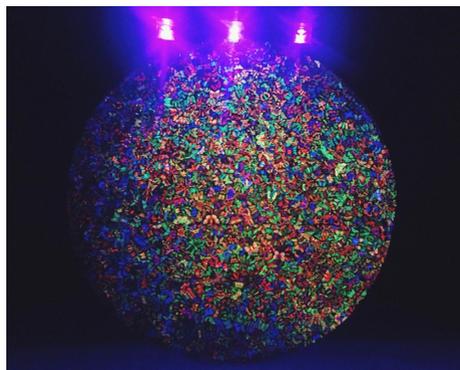


Рисунок 5. Цадок Бен-Давид «Другая сторона полуночи»

Главная инсталляция выставки «The Other Side of Midnight» (Другая сторона полуночи) произвела сильное неожиданное впечатление на зрителя.

В темной комнате был выставлен круг диаметром три метра, который состоял из 2000 стальных бабочек с человеческими телами, раскрашенных светящимися красками. А когда зритель обходил, он видел насекомые в виде черных жуков, пауков и др.

«Бен-Давид прокомментировал свою работу так: «мы склонны восхищаться красотой крыльев бабочек, игнорируя само тело насекомого, чувствуя отвращение, когда насекомые появляются сами по себе, так как им не хватает визуальной привлекательности. В данном случае мы сначала очарованы, а затем проявляется отталкивающее чувство» [3].

«Также была расположена инсталляция «Black flowers» (Черные цветы). Она состоит из 22 цветов, вырезанных вручную из алюминия. Скульптор увеличил эти цветы до размеров человеческого роста. Идея заключается в том, что автор за место красочных цветов использовал черный цвет и свет» [4].



Рисунок 6. Цадок Бен-Давид. *Blackflowers* (Черные цветы)

Выставка имеет глубокий философский смысл, контраст черного и цветного, света и тени, разных сторон бытия.

Недавно, 13 апреля 2017 года в галерее «Forte Bank Kulanshi Art Space» при поддержке Посольства Японии в Республике Казахстан состоялось торжественное открытие выставки японского художника Ясуаки Ониши под названием «Vertical Emptiness» («Вертикальная

пустота»).

Ясуаки родился и вырос в Японии, учился скульптуре в Университете укуба и Университете искусств города Киото.

«В своих работах он гармонично сочетает натуральные деревья и их части, металлические тросы, силикон и даже карбамид, что придает его произведениям поистине запоминающиеся формы. Также, художник часто экспериментирует с краской, клеем и полиэтиленом, чтобы придать своим инсталляциям загадочности и футуристичности. Ониши Ясуаки является обладателем национальных и международных премий, в числе которых особое место занимает грант Фонда Поллок - Краснер Инк. (The Pollock-Krasner Foundation, Inc.), Нью-Йорк. В Национальном художественном музее в Осаке (NMAO) находится его работа «Пути мироздания» (2011). Художник активно сотрудничает с галереями в Норвегии, Дании, Израиле и США. Его инсталляция «Reverse of Volume» стала центральным объектом экспозиции ежегодной выставки 2015 года «Vide et Plein» в парижской студии Maison Bleu Studio. В 2016 году Ясуаки создал крупную инсталляцию для выставки современного искусства и дизайна Fresh Paint, крупнейшего и влиятельного ежегодного культурного события Тель-Авива в Израиле» [5].

Инсталляция представляет собой перевернутые деревья, загадочно окутанные кристалльными нитями расплавленного клея (рис.7).



Рисунок 7. Ясуаки Ониши. Инсталляция

Инсталляция продолжает и, возможно, будет и в будущем удивлять зрителей новыми оригинальными формами и неожиданностью используемых материалов.

Литература

1. Азбука современного искусства. Инсталляция. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://art-noosfera.narod.ru/art_faq_27.html
2. Самые необычные инсталляции из ниток. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulturologia.ru/blogs/151110/13461/>
3. Сталь в руках Цадока. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goodlife.uz/art/stal-v-rukah-tsadoka.html>
4. Цадок Бен-Давид представил в Астане инсталляцию из 20 тысяч металлических цветов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tengrinews.kz/picture_art/tsadok-ben-david-predstavil-astane-installytsiyu-20-262454/
5. Инсталляция из «кристальных деревьев» знаменитого японского художника Ясуаки Ониши поразила жителей Астаны. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lofficiel.kz/blog/2017/04/17/yaponskij-hudozhnik/>

СЕКЦИЯ 3 РОЛЬ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ТЕАТР НАТАЛИИ САЦ В КАЗАХСТАНЕ

Мосиенко Дина Маратовна,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры
«Музыковедение и композиция»

*Театр для детей и юношества Казахстана
заполнил мою жизнь
Наталья Сац*

Дата 22 июня 1941 года для Казахстана, как и для всех союзных республик, стала поворотным рубежом – военные годы принесли суровые лишения и тяжелейшие испытания. Война перестроила традиционный ход работы – в 40-е годы музыкально-общественная и театральная деятельность была сопряжена с определенными трудностями. Но, вместе с тем, для Казахстана сложилась ситуация особенно благотворная: в республику был эвакуирован ряд ведущих театров страны (театр им. Моссовета под управлением Ю.Завадского, Киевский театр оперетты, часть труппы белорусского оперного театра), выдающиеся композиторы, режиссеры и артисты (С.Прокофьев, Г.Уланова, Н.Черкасов, М.Жаров, Л.Александровская, Н. Сац, С.Эйзенштейн, Г.Рошаль, Э.Гиллельс, Г.Гинзбург, Р.Тамаркина и др.), преподаватели (М.Скорульский, О.Сандлер, А.Рябов, профессора ВГИКа). Работа и общение казахстанских деятелей с эвакуированными специалистами сыграли свою положительную роль для нового, значительного подъема национального искусства: оживилась деятельность профессиональных коллективов, поднялся уровень высшего образования, открылась консерватория, появились оперные и балетные премьеры. Некоторые выдающиеся мастера после окончания войны остаются в Алма-Ате и продолжают свою плодотворную деятельность и среди них – Наталья Сац, благодаря которой был открыт театр юного зрителя¹.

Масштаб деятельности Наталии Ильиничны Сац в Казахстане был воистину потрясающ. Помимо постановки с артистами сложнейшей оперы «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини на казахском языке (1944), она открывает в годы лихолетья театр для юных зрителей (ныне Государственный академический русский театр для детей и юношества

¹ В Алма-Ате Наталья Сац работает более 10 лет.

им. Н.И. Сац и Казахский академический театр для детей и юношества им. Г.Мусрепова).

Немало воспоминаний о проведенных годах в Алма-Ате содержатся в увлекательной книге Наталии Ильиничны «Новеллы моей жизни», благодаря которой многие эпизоды истории становления театра не канули в лету. «Было ли это безумием, неумением понимать истинное положение вещей или <...> твердой верой в грядущую победу, абсолютной убежденностью, что в тяжелые годы театры детской радости нужны еще более, чем всегда? Но я верила в это твердо и горячо», – вспоминала Сац о своей смелой идее организации театра [1, с.3].

В сентябре 1945 года уже были поставлены первые детские спектакли «Красная Шапочка» (Е. Шварц) и «Осада Лейдена» (И. Шток), а в 1947 году основана казахская труппа. В архивах РГАЛИ удалось найти документы, касающихся непростых вопросов организации этой труппы:

**«ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
товарищу ВОРОШИЛОВУ К.Е.**

В связи с телеграммой Заместителя Председателя Совета Министров Казахской ССР тов. Шарипова об организации Казахской труппы при русском театре для детей и юношества в г. Алма-Ата, Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР считает, что необходимость обслуживания детского казахского зрителя в столице республики возникла давно и создание казахской труппы при театре для детей и юношества своевременно и необходимо. Для организации казахской труппы подбирается с 1946 года квалифицированная театральная молодежь, которая в настоящее время обеспечит основное ядро труппы и в дальнейшем будет пополнена за счет выпускников Казахского театрального училища и лучших участников художественной самодеятельности.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР просит Совет Министров санкционировать организацию казахской труппы в составе Алма-Атинского театра для детей, без увеличения штатов административно-управленческого и обслуживающего персонала.

Заместитель Председателя Комитета по делам искусств при
Совете Министров СССР И. Тажиев.
26.VIII. 47 г.» [2, кадр 16].

В 1947 году казахская труппа, получившая благодаря стараниям Н.И. Сац и чиновников довольно неплохую в условиях послевоенного времени материальную поддержку, порадовала зрителей пьесой «Золотой ключик» А. Толстого. «Теперь «Золотой ключик» (поистине волшебный) дал возможность открыть Казахский театр для детей!» – писала об этой постановке Сац [1, с.34].

В архивах РГАЛИ удалось обнаружить документ с репертуаром казахского коллектива на 1947 год:

1. «Поэма о вожде» (юность товарища Сталина) А.Тажимаева.
Пьеса пишется по заданию театра

2. А.Толстой «Золотой ключик»

В портфеле театра:

1. Пьеса Мухтара Ауэзова «Золотокосая»

2. Катаев «Белеет парус одинокий» (в переводе на казахский язык)

Уже поставлены на казахской сцене:

1. Островский «Не все коту масленица»

2. Программы малых форм

Директор театра Демченко
Художественный руководитель Сац» [2, кадр 28].

Руководитель театра стремилась к насыщению спектаклей музыкой, приглашая на свои спектакли талантливых певцов, например, Еркека Серкебаева. «Поддерживая непрерывную связь с Алма-Атинской консерваторией, – вспоминала Сац, – мне удалось заметить редкий голос и музыкальность Еркека Серкебаева, студента третьего курса. Пригласила его для исполнения песни в спектакле «Два капитана» «на разовых». Не скрою, я всегда находила время заскочить в зрительный зал, когда Еркек пел эту песню, и буквально была влюблена в его сочный голос, собранное, достойное отношение к каждому музыкальному нюансу. Приятно вспоминать об этом сейчас, когда Еркек Серкебаев стал Народным артистом Советского Союза, лауреатом многих конкурсов» [1, с.34].

К постановкам первых же детских спектаклей музыка сочинялась профессиональными композиторами. Их имена называет Н.И. Сац в своих «Новеллах»: «Чудесную музыку писали к нашим спектаклям композиторы Евгений Манаев, В.Великанов и другие» [1, с.35].

Создавая первый в Казахстане театр юного зрителя, Сац придавала огромное значение музыке, видя в ней огромный потенциал для

создания целостного художественного образа. Нередко ей приходилось отстаивать интересы своего «детища». В РГАЛИ хранится удивительный документ, свидетельствующий о непростой борьбе Наталии Ильиничны с руководством филармонии:

«ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СОЮЗА ССР

Тов. Петросян А.А.

Докладная записка

От художественного руководителя Гос. театра для детей и юношества
Казахстана, засл. арт. РСФСР Наталии Сац

Государственный театр для детей и юношества Казахстана, имея специальный концертный зал, со дня своего открытия вел и концертную работу (тематические концерты: симфонические, камерные, литературно-музыкальные). Они охотно посещались детьми и юношеством и приносили им большую пользу.

В этом году работа эта приостановилась, так как филармония воспользовалась своим правом запрещать концерты всем другим организациям, сама она в этой работе не заинтересована, а совместная работа с ней ничего нам не дает кроме ненужных и длинных переговоров, навязывания со стороны филармонии того, что совсем не нужно детскому слушателю с целью коммерчески использовать наше помещение.

Так, из-за формальных причин, школьники и вузовцы Казахстана, по существу, лишились ценного музыкально-воспитательного начинания, так как сама филармония этой работой не интересуется, не ведет ее, да и не имеет для этого специалистов.

Управление по делам искусств, а частично и дирекция нашего театра далеко недостаточно понимают значение этой работы и потому легко дали филармонии воспользоваться своими правами, к сожалению, в противоположность интересам дела.

Обращаюсь к Вам с большой просьбой помочь театру для детей и юношества Казахстана получить право на самостоятельное ведение детской концертной работы, а если Вы найдете возможным и разъяснить ее значение, т.к. такое авторитетное указание, несомненно, поднимет интерес к этому делу со стороны наших вышестоящих организаций.

Художественный руководитель Нат. Сац
II/VIII. 47» [2, кадр 33].

Благодаря стараниям Сац, этот вопрос был решен положительно для театра. Более того, руководителю удалось создать симфонический оркестр в 48 (!) оркестрантов. Известно, что Наталия Ильинична проводила интереснейшую просветительскую работу для детей, в частности, в репертуар театра была включена симфоническая сказка Сергея Прокофьева «Петя и волк»: «Театр для детей и юношества Казахстана заполнил мою жизнь: спектакли шли два раза в день, а потом добавились и симфонические концерты для детей. Ведь у каждого нашего коллектива, и русского, и казахского, были свои оркестры по двадцать четыре человека, в совокупности – сорок восемь! Нетрудно было, объединив их с несколькими приглашенными, исполнять многие произведения мировой классики!» [1, с.35].

Созданный в 1944 году Театр юного зрителя уже в 50-60-е годы ставит множество премьер, музыку к которым сочиняют талантливые казахские композиторы: «аксакалы» Л.Хамиди («Алтынсарин»), Д.Мацуцин («Кто мой отец?»), В.Великанов («Золотая бита») и «молодежь»: Е.Рахмадиев («Красавица Аягыз», «Борьба в горах»), С.Мухамеджанов («Алдар Косе», «Больные зубы»), К.Кужамьяров («Алия Молдагулова»), Г. Жубанова («Старые раны»). Однако в 70-е годы, быть может, в связи с отъездом художественного руководителя, роль симфонического оркестра упраздняется, исчезают музыкальные постановки, предназначенные для детей и юношества. «Если взглянуть на репертуарный список Тюза в новом театральном сезоне, напечатанный в республиканской газете «Казахстанская правда» (от 31 августа 1971 года), можно убедиться, что за редким исключением, труппа дублирует репертуар «взрослых» коллективов», – сетовал Латиф Хамиди [3, с.25-26].

Ситуация в театре юного зрителя начала значительно улучшаться в 2000-е годы. «Мы взяли ориентир на музыкальные спектакли», – заявил режиссер Султан Усманов [4]. Действительно, в репертуаре появились такие музыкальные постановки, как «Морозко», «Инкогнито из Петербурга», «Тряпичная кукла» (с цитированной музыкой, выполненной в монтажной технике). Достигнет ли театр уже однажды покоренную вершину, как это произошло при Наталии Сац – покажет время.

Литература

1. Сац Н. Новеллы моей жизни. Том 2. – М.: Искусство, 1984.
2. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1632. Микрофотокопия.

3. Хамиди Л. К новым свершениям! К трудным вершинам! // Сост. А.К. Омарова. – Алматы: Өнер, 2006.

4. Мананникова Л. ТЮЗ им. Сац: Приоткрываем «закулисные тайны»: «Инкогнито» и «Морозко». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dramteatr.kz/modules/news/article.php?storyid=1209>.

ОБ ОДНОЙ СЧАСТЛИВОЙ ПОСТАНОВКЕ «СНЕГУРОЧКИ»

Ермакалиева Сабина,

студентка 2 курса специальности Музыковедение КазНУИ

Научный руководитель – к.искус., ст.преп. Мосиенко Д.М.

«Снегурочка» – это третья опера Николая Андреевича Римского-Корсакова, написанная в 1881 году. Сегодня она является одной из наиболее репертуарных из его творческого наследия. Сам композитор высказывался так: «Кто не любит моей «Снегурочки», тот не понимает моих сочинений вообще, и не понимает меня» [1, с. 36]. В приведенных словах Римского-Корсакова – ключ к пониманию «Снегурочки» как сочинения, с наибольшей полнотой представляющего мирозерцание композитора, где личное и художественное находятся в нерасторжимой их связи.

Премьера оперы состоялась в январе следующего 1882 года в Мариинском театре под руководством Эдуарда Направника. Эта премьера принесла композитору большое разочарование. Постановка была неудачной, так как исполнители отнеслись к музыке небрежно. Римский-Корсаков сетовал: «Направник <...> настоял на многих сокращениях оперы. <...> Что делать! Приходилось терпеть. <...> В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах. <...> Говорили, что в длине антрактов замешана выгода театрального буфета» [2, с. 189-190].

Римскому-Корсакову пришлось примириться не только с довольно значительными купюрами, сделанными по настоянию Направника, но и со скудными декорациями М.Бочарова. По воспоминаниям современников, они были «какими-то общими местами, дюжинными и ординарными» [3, с. 113].

Как следствие, и критика была недоброжелательна к «Снегурочке».

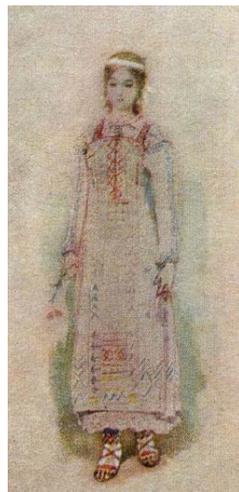
Газетные рецензии пестрили упреками и признавали за Римским-Корсаковым только композитора симфонической музыки.

Подлинным открытием «Снегурочки» для зрителей и критиков стала постановка в московской Частной опере Саввы Мамонтова. Этот театр открыл широкую перспективу обновления оперной сцены на рубеже XIX и XX столетий. Савва Иванович был поклонником и музыки, и театра, и живописи. Ему хотелось совместить три искусства, которые в то время были зачастую разделены в императорских театрах. Поэтому свою оперу Мамонтов «собирал» не только из талантливых певцов, но и актеров, и художников-декораторов. Основной целью молодого театра было создание оперного спектакля, в котором музыка, режиссура и декорационное оформление находились бы в равновесии.

Первый сезон Частной оперы открылся «Русалкой» Александра Даргомыжского в 1885 году, поставленной в декорациях Василия Поленова и Виктора Васнецова. За ней последовала «Снегурочка», впервые познакомившая московскую публику с оперой Римского-Корсакова. Этот спектакль, еще далеко не совершенный в музыкальном плане, стал подлинным событием, вошедшим в историю благодаря поразительной новизне и свежести театральнo-декорационных решений Виктора Васнецова. Как никогда ранее живописная сторона оперного действия привлекла внимание зрителей.

Поэтичная музыка Римского-Корсакова вызвала большой эмоциональный отклик у художника, который был целиком погружен в глубину древней славянской мифологии. Впервые во всем своеобразии зрители увидели удивительный мир сказки без декоративной условности, присущей традиционной оперной постановке. Декорации и костюмы Васнецова помогли открыть и постигнуть музыку композитора, которая в то время только начинала свой путь к общенародному призванию.

Отметим, что сам композитор, обладавший так называемым цветным слухом, при сочинении оперы представлял «Снегурочку» не только в образах, мотивах, аккордах, но и в красках, которые отвечали различным моментам сюжета. Известный советский психолог Борис



Теплов писал об особенностях музыкального дарования Римского-Корсакова: «Правильнее всего будет представлять себе природу цветного слуха Римского-Корсакова так: каждая тональность имела для него ярко выраженный эмоциональный тон, имела свое характерное настроение; а это настроение вызывало соответствующие ему зрительные образы, чаще всего картины природы; основной цвет этих образов и картин становился цветом данной тональности» [4].

Сам Васнецов признавался: «Меня как-то спросили, какие материалы мне помогли написать декорации к «Снегурочке». Я на этот вопрос не ответил, но про себя подумал – помогли мне двое. Текстом – Островский, музыкой – Римский-Корсаков» [цит. по: 5, с. 74]. Ставивший спектакль Мамонтов был буквально влюблен в театральные эскизы Васнецова, что сказалось и на режиссерском замысле. Васнецов стал по праву сорежиссером и соавтором «Снегурочки».

В опере Снегурочку представляет несколько лейтмотивов. Одна из начальных тем – игривая, грациозная. Со слов композитора, он старался представить ее как дитя природы, не знающей любви. Вторая нежная тема характеризует «поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии, живущее в ее душе» [3, с. 111]. В опере эти темы значительно трансформируются в зависимости от сценической ситуации.

На эскизе Васнецова, создающим нежный и мягкий облик героини, Снегурочка в лапотках, в вышитом простым узором сарафане и кофте. В волосах – белая лента. Она стоит, потупившись, держа в опущенной руке цветок. Для ее костюма художник предложил использовать белый домотканый холст, благодаря чему разнообразные решения орнаментов выстраивали и выразительную характеристику персонажа, и выпуклый декоративный эффект.

В кратком симфоническом вступлении к Прологу оперы проходят несколько важных лейтмотивов. Вначале звучит тема Деда-Мороза, состоящая из трех мотивов. Она характеризуется общим минорным наклоном с преобладанием секундовых и терцовых интонаций. Особый «холодный» колорит лейттеме придают тембры деревянных духовых и смычковых инструментов в низком регистре.

Другая важная тема вступления Пролога – лейтмотив Весны, который сопровождается быстрыми фигурациями флейты-пикколо и скрипок, легким звоном тарелок и приглушенного тремоло литавр. Сама тема мелодична, имеет светлый характер. Повторность в ее

строении указывает на неизбежное возвращение природных сил. Выбор ля-мажорной тональности для изображения сцены прилета Весны «подсказан» цветным слухом Римского-Корсакова. Эта тональность всегда ассоциировалась у композитора с весенней природой.

Сменяя тему зимы, Деда-Мороза на музыку Весны, композитор ясно показывает один из важнейших драматургических контрастов оперы и предвосхищает общий финал произведения: торжество сил весеннего обновления.



Декорация к Прологу Васнецова представляет собой высокое звездное небо, распростертое над снежными равнинами, холмами, речкой. Позади, исчезая в снегу, еле видны хоромы Берендеева посада. Художнику удалось показать важное – картину освещенной лунной зимней ночи и предчувствие скорой весны.

В первом действии оперы дана экспозиция Берендеевки и знакомство с главными персонажами земного мира – Лелем, Купавой и Мизгирем. Яркая сценой этого акта также является «Свадебный обряд» с показом выкупа невесты. Композитор использует как подлинно народные напевы (например, для пастушьего наигрыша Леля), так и оригинальную музыку, выдержанную в народном духе.

В эскизе декораций к заречной слободке Берендеевке Васнецовым использован принцип сценичности. Слева – нарядная изба Мураша, справа – ветхая избенка бобыля Вакулы. За хмельником и пчельником виден спуск к реке, светлые, зеленовато-охристые поля вдали и высокое, чуть розоватое небо. Все в природе исполнено той прозрачной ясности, той легкости цветовых оттенков, которые присущи весне.



С ними контрастируют яркие краски резных наличников, ставен и точеных столбиков крыльца дома Мураша, а также серо-коричневые оттенки стен и крыши бобыльей избы. А между домом богатея и домишком бедняка неожиданно вырос подсолнух, подняв на высоком стебле похожий на солнце большой золотой цветок.

Итак, анализ всего лишь нескольких эскизов декораций и костюмов указывают на удивительный симбиоз музыки и живописи в театральной постановке «Снегурочки». Отметим, что декорации Васнецова получили высокую отметку современников. Владимир Стасов отмечал, что «<...> его изумительные по народному духу и вместе по творческой фантазии декорации и костюмы для постановки оперы «Снегурочки» Римского-Корсакова на сцене у Саввы Ивановича Мамонтова – все это настоящая русская, оригинальная, самостоятельная, ни откуда не заимствованная, историческая национальная живопись» [6].

Работа Васнецова стала только началом дальнейшей блестящей истории сотрудничества гениальных художников и композиторов в русском музыкальном театре. И хотя Мамонтовский театр просуществовал относительно недолгий период – чуть более десятилетия, на его сцене впервые были показаны и другие оперы Римского-Корсакова: «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелоба», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный». Были заново поставлены «Псковитянка» того же композитора, а также «Борис Годунов» и «Хованщина» Модеста Мусоргского и «Юдифь» Александра Серова.

Опера же «Снегурочка», начиная со своей счастливой премьеры в Мамонтовской опере, прочно вошла в репертуар русских театров. Именно она была первым спектаклем, поставленным в московском Большом театре в 1893 году, где долго не давали хода произведениям Римского-Корсакова. В советское время «Снегурочка» вошла в репертуар многих театров, а в Большом и Кировском сложилась целая плеяда замечательных исполнителей этой оперы.

Сегодня «Снегурочка» входит в репертуар Большого театра, Новой оперы и Оперного театра Московской консерватории, Мариинского театра, оперных театров Уфы, Екатеринбурга, Перми и Красноярска. За рубежом из последних постановок стоит отметить спектакль в Уэксфорде (Ирландия) в 2008 году, а в 2017-м планируется спектакль и в Парижской опере.

Литература

1. История русской музыки. – Т.8: 70-80 годы XIX века. Ч. 2 / Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева, А.М. Рахманова, А.М. Соколова. – М.: Музыка, 1994. – 534 с.
2. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. – М.: Музыка, 1980. – 454 с.
3. Соловцов А. Н.А.Римский-Корсаков: Монография. 2-е перераб. изд. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
4. Панкратова Е.А. Русская живопись и театр. – СПб: СПбГТУ, 1997. – 324 с.
5. Лупенко Е.А. «Цветной слух» – реальность или миф? // Экспериментальная психология. – № 3. – 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991_full.shtml.
6. Стасов В.В. Искусство XIX века // Виктор Михайлович Васнецов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vasneconv.ru/?page=05d6bf69-79ae-4f0c-9b22-640508a698d9&item=4383da11-b34e-45ff-9af7-4aeae1465787&type=page>.

МУЗЫКА В КИНО

Мергенбаева Анар,

*студентка 4 курса специальности Режиссура
(специализация Режиссура авторского ТВ)*

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

Понятие кинематограф появилось впервые в его французском варианте – «синематограф», обозначавшем систему создания и показа фильма, разработанную братьями Луи Жаном и Огюстом Люмьер. Влияние кинематографа на культуру и искусство бесспорно, высказываются даже предположения о значимости влияния кинематографа на политику и экономику. Можно ли назвать кинематограф искусством? Как известно у термина «искусство» есть три основных значения:

1) Искусство – это художественное творчество в целом: литература, архитектура, скульптура, живопись, музыка и т.д.;

2) Искусство – это только изобразительное искусство;

3) Искусство – это высокая степень мастерства в любой области деятельности.

В наше время кино можно назвать искусством только в том случае, если отгалкиваться от определения искусства, как высокой степени мастерства в этой области. Ведь в техническом отношении кино идёт в ногу с мировым прогрессом. Киномузыка один из компонентов кинопроизведения, одно из его важных выразительных средств. Музыка играет одну из важнейших ролей в кинематографе.

Эта тема особенно актуальна в наши дни, в эпоху развития кино и телевидения. Музыка – разновидность искусства, воплощающая идейно-эмоциональное содержание в звуковых художественных образах, она способна создать настроение, необходимое для просмотра того или иного фильма.

Кто-то считает её неотъемлемой частью кино, некоторые же напротив, только «хорошей приправой». Так или иначе без неё трудно себе представить любой фильм. Различные звуковые эффекты широко используется режиссёрами, одна только мелодия может помочь зрителю понять автора, создателя произведения.

Кино называли немым, когда не была еще изобретена аппаратура для озвучивания фильмов. Но было ли оно действительно немым? Уже первые картины, отснятые братьями Люмьерами, сопровождалась при показе игрой на фортепиано. И за все время, пока существовал немой кинематограф, без музыки не обходился ни один сеанс. Ее можно было назвать душой немых картин, наполнявшую происходящее смыслом. «Музыка, – с гордостью говорили деятели немого кино, – это пульс кинематографического искусства».

Изображенная на экране жизнь требовала звука. Его отсутствие могло превратить сеанс в кошмар. Человек по своей природе не в силах воспринимать мир одним зрением. Он непроизвольно напрягает слух. Посетив один из первых в России киносеансов, молодой Горький увидел «неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков». Ему показалось, что он попал в царство теней. Сразу же захотелось оказаться в реальном мире, где все слышимое и видимое находится в единстве.

В кинематографе музыка восполняла отсутствие звуков жизни. Во время сеанса за роялем сидел музыкант, так называемый тапёр, и маскировал немоту экрана. Все полтора часа фильма он играл не

останавливаясь, лишь иногда отрывался от клавиатуры и стучал по крышке инструмента, изображал звуки падений, ударов, и другие. Но чаще всего звучания реальной жизни тапёр воспроизводил музыкой, которая способна передать и шум ветра и пение птиц, настроения героя, его интонацию. Иногда место таперов занимали выдающиеся музыканты, и тогда их исполнение приобретало исключительный смысл.

Усилиями музыкантов, работающих в немом кино, уже тогда были открыты некоторые закономерности киномузыки, которые не устарели и сегодня. Прежде всего композиторы добивались соответствия музыкальной темы настроению, возникающему в той или иной ситуации фильма, единства музыки и изображения. При этом учитывался общий настрой картины, ее жанр и оттенки психологического состояния героев. Музыканты стремились подобрать музыку, передающую достоверность происходящего на экране. Нередко это была примитивная иллюстрация. Так, преобразование деревни в колхоз полагалось озвучивать маршеобразной, бодрой музыкой, а дореволюционное село – криком петуха или переборами гармоника. Однако музыканты со вкусом находили более глубокое соответствие происходящему на экране. Тогда же были намечены и различия между основными музыкальными темами и фоновой музыкой. Именно в фоновой музыке, передающей звучания жизни, по словам Андрея Петрова, во многом и заключается то «чуть-чуть», которое делает наше искусство искусств.

Немое кино неотвратимо тянулось к звуку. Это было внутренней потребностью нового искусства. Около двух лет в петроградских кинотеатрах работал тапером юный Дмитрий Шостакович. Его по праву можно назвать пионером советской киномузыки. Еще до появления в фильмах звука, молодой композитор по просьбе столь же юных режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга согласился написать партитуру к немому фильму «Новый Вавилон».

События картины происходили во Франции во времена Парижской коммуны. История переплеталась с драматической судьбой продавщицы Луизы и версальского солдата Жана, оказавшихся по разные стороны баррикад. Фильм получился психологически сложным, небывалым по ритмам. Столь же «небывалой» вышла и музыка. Музыка не иллюстрировала кадры, а придавала им новое качество, объем.

Это была серьезная заявка в кино на музыку большого масштаба –

музыку симфоническую. В этом плане Шостакович работал и в звуковом кино. И здесь он сказал свое слово, создав музыку к более чем сорока фильмам. Великий советский композитор охотно писал для кинокартин, считая, что каждый фильм приближал его к решению задачи быть понятным народу. Шостакович утверждал, что требования, которые предъявляет кино к композитору, и в первую очередь умение писать кратко и ясно, благотворно влияет на музыкальный язык.

С изобретением звукозаписывающей аппаратуры (конец 1920-х – начало 1930-х гг.) каждый фильм получает свою собственную фонограмму. Музыка становится частью структуры кинопроизведения. Теперь музыка не просто сопровождение картинки, теперь это неотъемлемая её часть. Музыка способна погрузить зрителя в нужную атмосферу, создать необходимое настроение. Зачастую одна лишь мелодия в начале фильма может подсказать зрителю жанр произведения. Хорошая подборка мелодий, песен, различной музыки может обеспечить шестьдесят процентов успеха фильма.

С началом «эпохи цифрового телевидения» звуковая партитура стала более визуальной: компьютерные аудиоредакторы позволили придать звуковым пластам отчётливые, почти «нотные» очертания (кстати, нотопись стала отправной точкой и в развитии всей европейской профессиональной музыки). Поэтому работать с ней стало гораздо проще, так как она стала наглядной.

С момента рождения звукового кино произошло разделение музыки фильма на внутрикадровую, конкретную, мотивированную (звучание изображаемого в кадре инструмента, радиорепродуктора, пение действующего лица и т.д.) и закадровую, «авторскую», «условную», наиболее ясно выражающую идею фильма, характеризующую события, выражающую скрытое течение сюжета.

Внутрикадровая музыка – это музыка, источник которой находится или подразумевается в кадре (звучащий оркестр, поющий вокалист, радиоприёмник, транслирующий песню и т.п.). Явная внутрикадровая музыка записывается параллельно синхронной речи, поэтому неразрывно связана с ней и с видеорядом. Однако часто внутрикадровую музыку приходится имитировать. Например, в студии создаётся иллюзия включённого магнитофона, подразумеваемого где-то в кадре. Здесь музыка структурно не связана ни с кадром, ни со словом, она - всего лишь лёгкий, ни к чему не обязывающий фон. Как видим,

внутрикадровая музыка либо совершенно зависима от слоёв звуко- и видеопартитур, либо, наоборот, достаточно нейтральна по отношению к ним, но всегда непосредственно мотивирована происходящим действием.

Закадровая музыка – музыка, введённая в передачу извне. Собственно, это оформительская музыка. Она не мотивирована действием в кадре, то есть условна. Зато закадровая музыка всегда соотносится в первую очередь с кадром, а также со словами и шумами по содержанию и форме. Так как музыка сама по себе уже представляет некую многосоставную партитуру, вступать в контрапункт с внутрикадровой музыкой музыка закадровая не может, поэтому в звуковой партитуре телеэкрана присутствует только одна музыкальная линия.

Роль музыки в звуковой партитуре может колебаться от простой красочности до равноправного элемента экранной эмоции, от незатейливых ритмических акцентов до полноценной, практически речевой, семантической нагрузки. К примеру, в сюжете о выставке ювелирных украшений уместно использовать менуэт или его стилизованный вариант. Он дополнит аристократический стиль события. К тому же старинный светский танцевальный жанр подчеркнёт темп изображаемого сюжета и покажет характер персонажей.

О роли музыки в звуковой партитуре стоит сказать ещё и в контексте её соотношения с шумами. Шум более конкретен, музыка более абстрактна. Шум, к тому же, намного более информативен по ассоциациям. Поэтому некоторые деятели экранного искусства предпочитают «комментаторскому» музыкальному оформлению – естественное, шумовое. Даже такие выдающиеся кинорежиссёры, как М.Антониони, А.Курасава, М.Ромм и поздний А.Тарковский (кинофильм «Жертвоприношение»), использовали музыку довольно аскетично и осторожно. Однако подавляющее большинство работников кино и телевидения всё же склонны отдать свой голос музыке и музыкальному оформлению.

Если систематизировать всё звучание экрана, то можно сказать, что аудио-партитура состоит из двух основных звуковых метагрупп – естественных и искусственных слоёв. Так, к естественным звуковым слоям относятся синхронная речь, интершум и внутрикадровая музыка (т.е. весь внутрикадровый пласт), к искусственным – закадровые речь,

музыка и шумы (т. е. весь закадровый пласт). Безусловно, что основой звукорежиссёрского оформления является принцип «прикрепления» закадрового пласта к видеоряду и синхрону. И искусственно введённая музыка всегда, так или иначе, соотносится с этими естественными слоями аудиовизуального произведения. Она (оформительская музыка) сильно зависима именно от видеокадров и синхронной речи.

При работе с аудиопартитурой в первую очередь необходимо знать, как соотносится с музыкой и шумами речь, ведь это главный продукт звука, напрямую зависящий от него.

Но часто композиторы, вводя конкретный музыкальный материал, стремились дать собственную интерпретацию музыкальных образов самой жизни, преобразовывали внутрикадровую киномузыку в закадровую. В 1930-е годы одной из наиболее популярных форм музыкальной характеристики персонажа в фильме становится песня.

Песня – жанр, возникший в середине XX века в СССР, выразительными средствами и отличительными чертами которого являются: смысловая и качественная нагрузка на поэтический текст; напевность, естественность, мелодичность и гармоническая функциональность музыкального материала; настроение доверительного общения; камерность исполнения; идеалистическая направленность. Она отличалась простотой, лаконизмом, завершённостью, доходчивостью. Классические образцы киномузыки этого вида создал И. О. Дунаевский. Его музыка, песни к фильмам «Весёлые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938) и другие, отличающиеся мелодичностью, лейтмотивностью характеристик, проникнутые жизнерадостным мироощущением, приобрели широкую популярность. Песенную традицию оформления фильма развивали и другие композиторы.

Конкретная музыка (фр. *musique concrète*) – стиль, в основе которого лежит не мелодическая мысль, а совокупность природных шумов и звуков, записанных заранее, и в ряде случаев подвергнутых различным преобразованиям (обработка фильтрами, искажение, изменение скорости).

Современный кинематограф предусматривает наличие в фильме музыкальной концепции. Она строится на использовании как закадровой, так и внутрикадровой, мотивированной киномузыки, которая нередко становится способом ненавязчивого, но глубокого и тонкого проникновения в суть человеческих характеров.

Наряду с широким применением приёма прямого параллелизма, когда киномузыка усиливает ту или иную эмоцию, настроение, выраженные экраном, всё большую роль начинает играть «контрапунктическое» использование киномузыки, построенное часто на контрастном сопоставлении музыки и изображения, «контрапунктический» приём усиливает драматизм показываемых событий. Значительную эволюцию претерпел музыкальный лейтмотив, раскрывающий часто общую идею фильма.

Важнейшее место музыка занимает в музыкальных фильмах, посвященных рассказу о композиторах, певцах, музыкантах. В этих фильмах она либо выполняет определённые драматургические функции (если это рассказ о создании того или иного музыкального произведения), либо включается в картину как вставной номер.

Поэтому музыка должна не заменять собой что-то, а служить дополнением к действию и давать доступ к невидимой внутренней жизни персонажей, к их внутреннему состоянию. Хорошая музыка может вызвать у зрителя эмоциональное состояние, нужное для восприятия происходящего на экране.

Литература

1. Корганов Г., Фролов И. Кино и музыка. – М.: Искусство, 1964.
2. Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. – М.: Искусство, 1987.
3. Энциклопедический словарь кино. – М.: Советская энциклопедия, 1986.
4. Сайты о кино

СЕКЦИЯ 4 СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ДИЗАЙНА

ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

Даутова Дана,

магистрант КазНУИ специальности Сценография

Научный руководитель – к.т.н., проф. Солтанбаева Г.Ш.

Художественная вышивка – один из исторически сложившихся видов декоративно-прикладного искусства, в котором узор или изображения выполняются ручным или машинным способом на разных тканях, коже, войлоке и других материалах различными нитками, бисером, жемчугом, драгоценными камнями и разнообразными декоративными изделиями. Сложно точно определить время возникновения этого искусства, кто и когда впервые в истории воплотил в узорный мотив красоту родной природы, свои переживания и ощущения.

Искусство вышивания берет начало в глубокой древности и развитие его не прекращалось никогда – начиная с незапамятных времен и до наших дней. Народ творил, находил и утверждал собственный оригинальный стиль. Неизвестные умельцы кропотливой работой выработали разнообразные установившиеся техники вышивания, которые благодаря стойкости традиции дошли через столетия до наших дней. Конечно, со временем мастерство вышивания совершенствовалось. Народный опыт сохранил наиболее типичные, наиболее целесообразные, отмеченные высоким художественным вкусом образцы орнамента, их красочность, вышивальные техники.

Со временем вышивание стало отличным способом разнообразия одежды как с декоративной точки зрения, так и с технологической: придумываются новые конструктивные решения и формы членений, разрабатываются более быстрые и экономичные способы производства. При условии правильного применения вышивка не только улучшает как внешний вид изделия, так и конструкцию, и форму изделия.

Работа с вышивкой представляет собой конструктивную, художественную и проектировочную деятельность, для успешной реализации которой необходимо не только владение различными

техниками и технологиями выполнения художественной вышивки, но и овладение теорией и практикой проектирования конкретного вида художественной вышивки с учётом исторических художественных традиций, локализацией и распространённостью конкретного вида вышивания, осознания современного состояния и восприятия этого вида традиционного прикладного искусства.

Художественная вышивка – это своеобразная картина, которая, хоть и не пишется красками с помощью кисти и на холсте, точно так же, как в живописи, а лишь вышита нитками разного цвета на ткани, все равно требует чёткого учёта гармонии цветов и определённых законов построения рисунка.

Соблюдение принципов художественной вышивки определяет состоятельность и популярность вышитых изделий. В числе основных принципов остаются важными следующие особенности:

- Гармоничное украшение уже готовой ткани различными техниками вышивки;
- Образование орнаментального рисунка способом ручного или машинного вышивания, соответствующего технологическим, эстетическим, практическим стандартам;
- Разработка и выполнение орнаментальных рисунков способом вышивания, соответствующим философским и духовно - эстетическим мировоззрениям общества и личности;
- Соответствие эстетической ценности и технологического исполнения вышивочного рисунка выбранному материалу;
- Преемственность мотивов, сюжетов, особенностей техники вышивания;
- Взаимообусловленность вышивания с рождением новых стилей и способов воплощения и выражения реальной действительности;
- Развитие того или иного вида народного творчества (в том числе декоративно-прикладного искусства) согласно веяниям моды;
- Гармоничность элементов композиции;
- Принцип художественной целостности.

При соблюдении принципов вышивки каждое изделие от возникновения идеи до своего воплощения проходит ряд ступеней своего производства. Для создания вышитой одежды сначала необходимо определить вид одежды. Далее следует выбрать область изделия, куда будет наноситься вышивка. После нужно выбрать сюжет или мотив

вышивания. Сохранение систематики обеспечивает грамотный подход к созданию качественной вышитой одежды.

Наблюдение за ходом развития этого декоративно – прикладного искусства доказывает, что вышивка уже давно стала не только популярным способом создания красивой одежды и интерьера, но все чаще в последнее время она становится одной из основных тенденций моды, которая замечается на главных модных показах во всем мире. Динамика «вышивального» процесса акцентирует внимание на активном росте популярности вышивки.

В мире высокой моды все циклично, вышивка появлялась и пропадала на подиумах на протяжении многих лет, как это часто происходит с тенденциями. Сейчас же можно отметить, что вышивка присутствует везде – от подиумов домов высокой моды до товаров масс- маркет магазинов.

Существует масса способов вышивания, но главным принципом вышивания одежде является создание индивидуального образа. Все чаще производители обращаются к тенденциям прошлых десятилетий, когда вышитая одежда имела большую популярность. Самобытные и неповторимые узоры изобиловали среди модной молодёжи 70-х годов прошлого столетия, именно они стали революционерами в социальной жизни, пропагандировали свободу взглядов, самовыражаясь посредством моды и стиля.

И снова вышивка вносит свои коррективы в модную индустрию. Девушки в конце 1960-х и 70-х годов вышивали на своих джинсовых куртках, делали нашивки и всячески декорировали деним, чтобы показать свою индивидуальность. Этот ретро-стиль вышивки характеризуется яркими красками, и часто исполнялся в сочетании с натуральными тонами, как бежевый, баклажан, и хаки. Существовало несколько субкультур в 70-х годах, и они самовыражались посредством моды, от хиппи до панк-рокеров и диско-королев, всех их объединяет присутствие вышитых элементов на их одежде, будь то изящные и элегантные вензеля или кричащие и экспрессивные сюжеты. Влияние этой винтажной моды можно рассмотреть на примере последних коллекций многих современных дизайнеров, которые вдохновляются ярким ретро стилем.

Тенденции 70-х годов XX века в целом начали ярко пробиваться на подиумах в начале 2015 года, что ознаменовало отход от грубых

стилей 80-ых и 90-ых, которые доминировали на показах мод в течение нескольких сезонов. Дизайнеры начали представлять лёгкие струящиеся платья и блузки в паре с джинсами клеш и замшевыми ботинками. Минимализм был фактически вытеснен из стиля, а избыточная детализация вышивки шнуром, бусами и кисточками изобиловала.

Поскольку эта тенденция набирает обороты, наблюдается большое количество вышитых элементов в коллекциях конца 2015 года и начала 2016 годов; детали приобрели больше сложности и элегантности, стали менее непринужденными. В качестве альтернативы многие дизайнеры также используют яркие накладные заплатки, чтобы оживить внешний вид своих джинсовых моделей, сочетая эту тенденцию бохо с более острым современным взглядом. Большое количество дизайнеров стали применять вышивки в своих изделиях. Традиционно женские конструкции Chloe были акцентированы тонкими цветочными узорами. Marc Jacobs добавил вышитые причудливые комбинезоны к своей коллекции, в то время как Gucci вышли на ступеньку выше с роскошными вышитыми цветами. Christopher Kane и Kenzo привнесли предсказуемо яркие и захватывающие вышитые куртки с почти детскими мотивами. Stella McCartney объединила спорт-люкс тенденцию с влиянием 70-х, добавляя детали вышивки к производству спортивных тканей. Таковы лишь некоторые из многих замечательных дизайнеров, которые начали добавлять вышивку к своим произведениям.

Совершенно точно можно утверждать, что тенденция успешна, когда ее можно проследить на пути от подиумов высокой моды до ношения их публичными личностями, модными критиками и журналистами. Эта тенденция продолжила свой путь в магазины модной одежды, и в наряды популярных молодых блогеров и лидеров мнений в социальных медиа. Следовательно, этот тренд стал успешным в мире моды уже не в первый раз.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

Мода циклична, вышивка является неотъемлемой ее частью и проявляется как главный декоративный элемент цикла;

Тотемное значение вышивки было вытеснено декоративностью;

Вышитая одежда охватывает все ценовые сегменты производства, является доступной подавляющей части потребителей.

Литература

1. Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления: Монография. – М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 368 с.
2. Камнева С.Ю. Роль художественной идеи в создании оригинальной композиции при проектировании художественной вышивки. – СПб.: ВШНИ, 2009. – С. 116-121.
3. Embroidery as a Fashion Trend // Smart needle journal. – July 30, 2016.
4. Гасюк Е.О., Степан М.Г. Художественное вышивание. – Киев: Выща школа, 1987. – 247 с.

ГЛОКАЛЬНАЯ МОДА

Тайшикова Дарига,

магистрант КазНУИ специальности Сценография

Научный руководитель – к.филос.н., доцент Мухтарова Г.С.

Действительность начала XXI века, в которой живет человечество сегодня поражает. Те процессы, которые мы наблюдаем сейчас, когда-то уже происходили, однако сейчас, обрели новый окрас – это ежедневные процессы глобализации, бомбардирующие потоками информации и влияющие на все стороны жизнедеятельности человека, вследствие чего образуются транснациональные корпорации, происходит размывание государственных границ, глобальное информационное пространство становится единым и достигает своих запредельных масштабов, появляются общие экономические и экологические проблемы, навязываются стандарты образа жизни и продуктов потребления, а также унификация и стандартизация облика человека.

Мир с каждым днем становится все более однообразным, возрастает потеря национальной идентичности, уникальных особенностей, традиций стран и народов, некогда создавших культурное многообразие вокруг, также прослеживается тенденция потери языковых, культурных и исторических корней.

Однако, одновременно с многочисленными последствиями влияния процессов глобализации транснациональные культуры популяризируют

культурные особенности, идентифицируя и позиционируя их как нечто фундаментальное и уникальное в макрокультурном пространстве. Обращения человечества к поискам национальной, религиозной, государственной самоидентификации указывают на процесс последствий глобализации, который можно охарактеризовать как «глокализация».

И что же такое «глокализация»?

Трансформация и синтезирование глобального и локального. Это не просто процесс культивирования расшитых бисером национальных костюмов, это процесс экономического, социального, культурного развития, характеризующийся сосуществованием разнонаправленных тенденций: на фоне глобализации вместо ожидаемого исчезновения региональных отличий происходит их сохранение и усиление. Вместо слияния и унификации возникают и набирают силу явления иного направления: обострение интереса к локальным отличиям, рост интереса к традициям глубокой древности и возрождению диалектов.

Главная цель глокализации – выведение локальных территорий в глобальное пространство, тем самым сохраняя и усиливая уникальную самобытность локальных территорий. Данная цель выходит из самого определения глокализации: *globalization+localization*. Глокализация выступает проводником между глобальной сложившейся культурной системой и общинной, национальной идеей, гарантируя, что особенности местной территории не потеряются, выходя на мировую арену.

Если рассматривать процесс глокализации в культурном модном векторе, то в данных рамках глокализация проявляется ярко выражено, т.к. мода относится к сфере культуры и по своей структуре многопланова, как глобальна, так, и локальна, что можно зафиксировать в феноменах отдельных культурных национальных брендов.

Вопреки прогнозированию специалистов об унификации, полной виртуализации общества и культурной гомогенизации мы можем проследить, напротив, усиленную популяризацию национальных брендов, которая связана с экономической ситуацией в мире и с ее коммерциализацией.

Несомненно, моду можно назвать движением, цель которого заключена в самом движении, в изменчивости ради изменчивости. В то же время мода оказывается связанной с социокультурной динамикой

нормативных ценностей через внешний вид, манеру поведения, престижность ценностей, характерных для той или иной эпохи, культуры.

Происходят взаимные процессы, когда глобальная мода влияет и поглощает локальную моду и наоборот.

Можно рассмотреть подробнее именно ту сторону, с которой связаны принципы глокализации в области моды.

Этническое направление в последние десятилетия является одним из самых востребованных в дизайне и моде, проявляется как в длительных, так и кратких модных циклах. При анализе места этнотенденций в современном дизайне необходимо учитывать связь актуализации этнической темы с общекультурными процессами, историю формирования данного направления в моде, основные признаки этнического стиля, творческое осмысление этнической темы у различных дизайнеров как отечественных, так и зарубежных.

История национальных мотивов в дизайне – тема, выходящая далеко за пределы XX века. В противоположность этому проблема этнического – открытие последнего столетия. Более того, несмотря на отчаянное увлечение экзотическими странами и стилями на протяжении первой половины XX в. этнический костюм, как и интерьер, по всей видимости, может считаться откровением послевоенного времени. С позиций теории дизайна, этно – тренд не только модных подиумов, но и уличной моды, актуальное направление в дизайне в целом. Другой вариант современного прочтения этнического, традиционного костюма демонстрируют японские модельеры, которые заставили весь мир увидеть этно-традицию не как экзотику, а как часть мировой моды. Им удалось, не растворившись в трендах, сохранить собственную культурную идентичность, сделав ее органичной частью современной транснациональной культуры. Поэтому понятен интерес дизайнеров из других стран к японскому мировоззрению.

Актуализация этнической проблематики в культуре нашла свое отражение в моде. Шкафы в индейском стиле, африканские мотивы в костюме стали для современного человека частью повседневной культуры. Этническое направление в дизайне актуально и как способ проявления этнической, религиозной солидарности. В XX веке произошло несколько революций в дизайне, актуализировались различные стили, изобретались новые технологии и материалы,

при всем этом многообразии интерес к этнической теме остается стабильным до сегодняшнего дня.

На популяризацию любой локальной моды в мировом пространстве влияет множество факторов. На сегодняшний день исследуя актуализацию на примере некоторых стран, можно выделить несколько факторов феномена «глокальной моды».

Возведение моды в разряд государственной политики – практика, которая когда-то помогла «старой доброй Англии» сменить имидж и заявить о себе как о родине авангардных талантов, а Антверпенской академии – войти в короткий список главных образовательных учреждений в fashion-сфере и обозначить феномен бельгийской моды.

В Тбилиси сейчас проходит эксперимент: приблизят ли творческие успехи страну к Европе и смогут ли очистить имидж государства от всяческих постсоветских ассоциаций. Если эксперимент удастся, это станет важным примером для соседних стран.

Необходимо понять на каком уровне находится индустрия моды в Казахстане и на каких моментах заострить внимание. Для этого разложим из чего же состоит в целом мировая индустрия моды?

Индустрия моды – это глобальная цепочка, состоящая из важных звеньев. Если одно из звеньев окажется слабым, то цепочка разрушится, и из этого не получится качественный результат.

На сегодняшний день в условиях глобализации мира модная индустрия представляет собой транснациональную машину, уровень производства поражает своими масштабами. Уровень конкуренции с каждым днем растет.

«Чтобы этот рынок появился, дизайнеры и государство должны сотрудничать. В том случае, если у государства есть возможность, а у дизайнеров есть уникальные идеи, в которые есть смысл вкладываться. В мире достаточно примеров того, насколько успешен был союз дизайнеров и государства. Италия – за их тканями и мастерством стоят очереди из дизайнеров со всего мира. Южная Корея сейчас серьезно представлена на международном рынке и со своими дизайнерами, и с производством, где цена дружит с качеством. В Великобритании созданы одни из лучших в мире школ дизайнеров. И все это при серьезном участии государства. Другой вопрос – есть ли у нашего государства такие возможности и интерес в развитии индустрии? Сейчас у казахстанских дизайнеров практически нет условий для развития внутри страны.

Да и чтобы иметь право по-настоящему называться дизайнером, нам надо начать с образования. Чтобы выдавать качественный продукт для международного рынка, нужна серьезная образовательная база и немало инвестиций в эту среду» – такую позицию озвучивает Сима Розикова (байер онлайн-магазина Sprezzatura).

Только при совместном сотрудничестве государства и локального креативного модного кластера, казахстанская, да и любая другая локальная мода может выйти в глобальное пространство. И вполне возможно, что в скором времени на модной карте мира, может родиться новая столица моды, миру могут открыться новые таланты и инновационные внедрения, но для этого необходимы и важны как для индустрии, так и для любого рынка крепкая база и комфортные условия для развития.

Но к сожалению, пока что казахстанский дизайнерский рынок вынужден развиваться в условиях почти полного отсутствия таких важных составляющих, как легкая промышленность, профессиональные кадры, соответствующее мировым стандартам образование. И тем не менее казахстанские дизайнеры делают, можно сказать, невозможное – они творят.

Да, у нас определенно есть свой путь развития, самобытный, он конечно же отличается от истории развития модной индустрии любой другой страны, таких лидеров как Италия, Англия или Япония, чьи примеры и модели развития индустрии моды могут быть полезными и фундаментальными знаниями в дальнейшем становлении казахстанской моды. Остается надеяться на то, что в скором времени в данном направлении индустрия моды страны сделает прорыв вверх. И есть к этому серьезные основания на звание глокальной моды, это и богатое культурно-историческое наследие, это и экспортная история страны со времен Великого Шелкового пути, это и природные богатства. У казахстанской моды есть все возможности продемонстрировать свою уникальность в глобальном масштабе как в области моды, так и в других направлениях. И кто знает, может в скором времени казахстанская мода сможет войти в мировую историю моды как fashion-феномен.

Литература

1. Аброзе Е.А. Психология моды: культурологический обзор. – М. – Берлин: Директ-Медиа, 2016. -118 с.

2. Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. – М.: Астерион, 2009.
3. Демшина А.Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. – М.: Астерион, 2010.
4. Барт Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1994.
5. Барт Р. Мифологии – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
6. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
7. Михалкова К. Мода и новые медиа. Часть III. – 2012. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.brainity.moscow/society/trends/moda_i_novye_media_chast_iii/
8. Бровкина А. Запас креатива. – 2015. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://forbes.kz/woman/zapas_kreativa

ДИЗАЙНЕР – ӨНЕРДЕГІ ӨМІРДІҢ БЕЙНЕЛЕУШІСІ

Ким Виктория,

Алматы технологиялық университетінің

Дизайн мамандығының 3 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – Шайзаданова Г.С.,

АТУ «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы

Қазіргі уақытта әлемдік нарық күн сайын дамып, жаһанданып келеді. Модернизация деген ұғым қоғамның кез келген саласында актуалды. Бұл Қазақстанның дизайн нарығында да қалыптасты. Дизайн – бұл жалпы тұтынушылардың талабына негізделіп жасалатын озық туындылар және ол әрқашан пайдаланушының көңілінен шығатын киім, жарнама, тұрмыстық техника, автокөлік үлгілері болуы мүмкін.

Жалпы Қазақстанның дизайн саласы енді дамып келеді. Әлемдік нарықта бәсекеге қабілетті болмаса да отандық дизайн саласында өзіндік орны бар. Ал оның одан ары дамуына әсер ететін фактор, әрине бәсекелесік. Бәсекелестік ортада әркім тек жақсыны ұсынуды мақсат етеді. Бәсекеге қабілетті мамандар пайда болады. Мұндай мамандар дизайнерлік жұмыстардың жоғарғы деңгейін қалыптастыра алады, экономика үшін шығарылған тауарлар арасында бәсекелестікті арттырады. Бұл тек макроэкономикалық динамикаға ғана әсер етіп

қоймай, әлемдік дизайн өндірісіндегі ұлттық экономика үлесінің басым болуына әсер етеді, адамдардың өмір сүру деңгейін де қалыптасатыра алады. Алайда осындай нәтижеге жету үшін дизайнерге белгілі бір міндеттер немесе талаптар қойылатыны белгілі.

Ұлыбританиялық ақын Герберт Рид дизайнды өнердің ең жоғарғы формасы, кәсіпқойлықтың басты үлгісі деп бағалайды. Ал Джорж Нельсонның сөзінше, дизайн – өркениетті әлемдегі «супер жайлы» қызмет, дизайнер әрқашан өзінің идеясымен жұмыс істей біледі, еркін шығармашылыққа ие, кәсіби суретші екенін әлемге таныта алады.

Дегенмен дизайнердің кәсібилігін тек тұтынушы бағалайды. Бұны да ұмытпаған жөн. Яғни дизайнды қалыптасатыратын маман өзі әзірлеген жобаны тұтынушыға ұсына білу керек. Эстетикалық қасиеттер, үйлесім егжей-тегжейлі жоба нәтижелерінде көрінсе қызметіне деген қызығушылықтың қалыптасқаны айқын көрінеді.

Дизайнның қазіргі қызметіне қатысты нақты анықтаманы Дональд А.Норманн береді. Оның пікірінше, дизайн – өнеркәсіп өнімдерінің ресми қасиеттерін анықтауға болатын шығармашылық қызмет. Ал дизайнер – сол ресми қасиеттерді өзінің тауары арқылы көрсете алатын тұлға.

Барлық дизайнерге ортақ қазіргі міндеттер мынадай:

Біріншіден, ережеге сәйкес, дизайнер суретші қабілетіне ие маман болу керек. Олардың полиграфия, интерьер бойынша жұмыс істей алуы маңызды.

Екіншіден, заманауи компьютерлік техникалардан хабардар болуы дизайнердің артықшылығын көрсетеді. Заман талабына сай, web-дизайнды қалыптастыра алу қажет

Ал киім дизайнерінің негізгі міндеттері мыналар:

әр түрлі мақсатта киімдердің көркемдік және конструкторлық жобаларын әзірлеу;

егер киім дизайнына тұтынушы өзі араласқысы келсе, кескінді бірге дайындау және бекіту;

тігін өнімдерінің әр түрлі ассортиментін, пилоттық жобаларын әзірлеу және өндіру.

Сондай-ақ, дизайнер шығармашылық, жақсы қарым-қатынас орнату, шыдамдылық, табандылық, еңбекқорлық сияқты қасиеттерге ие бола білу керек.

Дизайнерге тән міндеттерді толығымен орындаған кімдер?

Дизайн әлеміне тән міндеттерді толығымен орындап, өнері арқылы өмірдегі түрлі ерекшеліктерді бейнелейтін тұлғалар Қазақстанда аз емес. Елімізде өзінің ерекше үлгілері арқылы танымал болғандардың бірі – Құралай Нұрқаділова (1 сур.). Құралай сән әлеміндегі міндетті толық орындады және орындап келеді деп айтуға болады. Ол fashion-индустрия саласында 1995 жылы өзінің «Kuralai» брендин қалыптастырды. Оның жұмыстары тек Қазақстанда ғана емес, шетелде де танымал. 2007 жылы ол «Harper’s Bazaar» журналының нұсқасы бойынша «Жыл адамы» және «Ernst & Young» компаниясының «Жыл кәсіпкері» премиясына ие болды. Осылайша ол дизайн өнерінде өзінің үлкен жолын қалыптастырды.



1 сурет. Құралай Нұрқаділова

Ал Аида Кауменова (2а сур.) итальяндық сән мектебін бітірген соң 2006 жылы өзінің «Aida KaumeNOVA» деп аталатын авторлық сән үйін құрды. 2010 жылы Қазақстанның олимпипда ойындарына қатысушылардың киімдерін жасап шығарған команданың құрамына кірді. «Алтын сапа» сыйлығымен марапатталды. Президент Нұрсұлтан Назарбаевтың алғысына ие болды. Қазіргі кезде Қазақстанның дизайн нарығының басты ойыншыларының бірі. Көз тартарлық туындыларымен дизайн саласына өз үлесін қосып келеді.

Балнұр Асанова – Қазақстанның танымал дизайнері, суретші және «Сымбат» сән үйінің көркемдік жетекшісі (2б сур.). Балнұр тек Қазақстанда ғана танымал емес. Ол Мәскеуде ұлттық киімдер бойынша өткен халықаралық конкурстың бірнеше дүркін жеңімпазы. Сондай-ақ,

Вашингтон, Мәскеу, Дубай сынды қалаларда өтетін сән апталықтарының тұрақты қатысушысы. Оның киім үлгілері барлық адамдарға арналып тігіледі, Балнұрдың коллекцияларын тұтынатын танымал тұлғалар да жоқ емес. Ол суретші ретінде де танымал. Оның салған суреттері әртүрлі елдерде сақталған.



а)



б)

2 сурет. Аида Кауменова (а), Балнұр Асанова (б)

Дизайнерлерге қойылатын қазіргі талаптар

Дизайн өнері заман талабына орай үнемі өзгеріп, дамып отырады. Мұны жоғарыда аталған дизайнерлердің киім үлгілерінен-ақ байқауға болады. Қазақстанда дизайн өнері жүйелі түрде қалыптасып, енді дами бастағанын айттық. Қазіргі кезде отандық дизайнерлердің көшпенділер менталитетіне қызығушылығының арта түскенін байқауға болады. Осыған байланысты дизайнның тұтынушылар үшін маңызын, олардың дизайнерлерге қойатын талаптарын анықтау мақсатында осы салада қызмет етіп жүрген жас дизайнер Биботаданың пікірін білдік. Оның пікірінше, дизайнерге қойылатын бірінші талап – оқу. Кәсіби маман болу үшін базалық білім міндетті. Ол үшін барлығын жан-жақты оқып білу керек. Басқа дизайнерлер туралы да ақпарат болу керек. Сондай-ақ, бағытты және стильді анықтап алу міндетті. Сондай-ақ, тұтынушылардың дизайнерлерге деген талаптары мынадай: дизайн, баға, сапа. Қазіргі кезде сапаға деген сұраныс күннен күнге өсіп келе жатыр. Тұтынушылар сапаға, тігіске, материалға мән береді, табиғи материалды кигісі келетіндер көп. Әрі олар синтетиканы табиғи

материалдан ажырата біледі. Сондықтан қазақстандық дизайнерлер көбіне табиғи матадан тігеді. Сапа күннен күнге өсіп келе жатыр. Тұтынушылар сапасына ған емес, дизайнына да қарайды. Қазіргі кезде Қазақстанда дизайнерлер де көбейді. Екі-үш жыл бұрынғыға қарағанда олардың саны өте көп. Таңдаушы өзі қалаған дизайнерді таңдауға мүмкіндігі жоғары.

Дәстүрлі киімдерге сұраныс көп.

Бұдан бөлек тұтынушылар бұрынғы кезде Еуропаға еліктесе, қазір қазақ дәстүріне деген қызығушылықтары артып, қазақы ою-өрнекпен әрленген, халқымыздың этникалық өмірін бейнелейтін киімдерді сұрайды. Қазақ этникасын қазіргі заманға сай етіп өзгертіп, бағасын да қолайлы жасап, дизайнын жастарға сай етіп тіге білу маңызды. Яғни ұлттық ою-өрнекпен көмкерілген киімдерге сұраныс жоғары. Бұдан бөлек тұтынушы үшін бағаның қымбат болмауы маңызды. Бұрынырақта, отандық дизайнерлердің бағасы біраз қымбат болғанмен, қазір бірте-бірте төмендеп келеді. Толығымен сән әлемін алатын болсақ, отандық нарықта соңғы он жылда тек дамып келеді. Отандық дизайнның сапасы әлемдік деңгейге жетпесе де, бірте-бірте өсу үстінде. Дизайнерлердің топтамаларын қарағанда фантазия, сапа жағынан модельдер өзгеріп, шетелдік этолонға сай болып келе жатыр. Біздің кейбір дизайнерлеріміз шетелде киімдер тігіп, сол жақта өнімін ұсынып жүр. Бұның өзі үлкен жетістік.

Алайда дизайнердің айтуынша, бәсекені әлемдік деңгеймен салыстыра алмаймыз. Себебі Қазақстанда сауда орындарында отандық дизайнерлерден гөрі шетелдік дизайн өнерінің өнімдері көптеп сатылады. Біз оларға бәсекелестік бола алмай отырмыз. Өйткені бізде өндіріс тұрақты емес. Біз тек бірнеше экземпляр жасаймыз, жүздеп, мыңдап тіге алатын өнімді өндіріп, нарыққа ұсынатын компаниялар елімізде әлі қалыптаса қоймаған. Алдағы уақытта біртіндеп пайда болуы мүмкін. Бұл тек болашақтың еншісінде.

Дизайнерлердің проблемесы неде?

Отандық киім дизайны саласындағы басты мәселелердің бірі – маталардың шетелден әкеленуі. Қазақстанда маталар шетелден әкелініп, екі-үш есе қымбатқа сатады. Әрі жұмыс күші де арзан болмайды. Олардың әрбіріне жалақы төленеді. Отандық дизайнерлердің бағаларының қымбат болуының бір себебі – осы. Соның өзінде қазақстандық дизайнерлерден киім алатын тұтынушылар саны күннен

күнге өсуде және қызығушылықтар артуда. Осы тұрғыдан келгенде әрбір дизайнер бір біріне бәсекелес бола алады.

Әдебиеттер

1. Королева Л.Ю. Современные требования к профессиональной подготовке будущих дизайнеров // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5.

2. https://vlast.kz/zhizn/10_vedusshih_kazahstanskih_dizajnerov_odezhdy-1674.html

ХАЛҚЫМНЫҢ МҰРАСЫ – ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҒЫМЫЗ

*Шатланбекова Ұлдай, Тоқбосынова Айдана,
Алматы технологиялық университетінің
Дизайн мамандығының 3 курс студенттері
Ғылыми жетекшісі – Шайзаданова Г.С.,
АТУ «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы*

Әр халықтың халықтығын танытатын өзіне ғана тән ерекше қасиеттері болады. Олар – ана тілі, ұлттық болмысы, діні мен ділі, салт-дәстүрі және де қазақы ою-өрнегіміз. Есте жоқ ерте заманнан басталған тарихымызды, тұрмыс-тіршілігімізді, салт-санамызды ауыз әдебиеті арқылы осы заманға дейін жеткізген айналайын ана тіліміздің біздер үшін орны бөлек екені айдан анық. Бесік жырымен құлағымызға сіңген, ана әлдиінен басталған таныс үн, таныс әуен сенің қазақ екенінді, қасиетті бабалар ұрпағы екенінді еске салып тұрады. Сондықтан да біз сөзді пір тұтқан, сөзге тоқтаған, екі ауыз сөзбен ер мен ел тағдырын шешіп келген шешен халықтың, туған жері үшін жан аямайтын, ерлікті ту еткен, досына адал, дұшпанға қатал батыр халықтың, талайлы тағдырын ән мен жыр еткен ақын халықтың ұрпағы екенімізді мақтан етеміз. XV ғасырдан бастап халық болып қалыптасқан қазақ – өз табиғатының төл перзенті бола жүріп, өмірге қажетті білімді жия білген ерекше халық. Біздің қазақ – Жер анаға егін егіп ,мәпелеуді білетін диқан – агроном, төрт түлікті өсіретін, бабын жасайтын, қай түлікке қай шөп керек, қандай жерге жайса, өсімі мол болатынын білетін шопан ата – зоотехник, жұлдызды аспанға қарап ауа райын

болжайтын астроном, осының бәрін ұрпағына ұғымды тілмен жеткізе білген жазушы, жырмен өрнектеген ақын, үйретуден жалықпаған ұстаз, өзін қоршаған сұлу табиғатының көрінісін, тұрмыс – тіршілігін, ұлттық ерекшелігімізді ою-өрнекпен бейнелей білген ісмер. Біздің ата-бабамыз қолөнерімен айналысқан, сол өнерді жетілдіріп, ұрпағына мұра етіп қалдырып отырған.

Барлық жасалған қолөнер заттарын табиғатпен байланыстырып ою-өрнектермен безендірген. Өз тұрмыстарында қолданатын қажетті заттарының бәрін де мүмкіндігінше зермен оюлап, өрнектеген. Ұлттық киімнің де негізгі сәндеушісі – ою-өрнек. Халқымыздың ұлттық киім түрлері өте көп. Олар өзінің көз тартарлық әсемділігімен, ою-өрнегімен, сәнділігімен осы кезеңге дейін жоғары бағаланады. Олардың кейбірулерін күнделікті киіп жүрсе, енді біреулерін мереке-мейрамдарда, ойын-сауық, той-думандарда киеді. Қазақ әйелдерінің ұлттық киім түрлеріне көйлек, кимешек, сәукеле, камзол т. б жатады. Оларды әртүрлі ою-өрнек түрлерімен сәндейді. Ер адамдар мен әйелдердің бас киімдері де сәнділігімен ерекшеленеді. Оны барқыт сияқты материалдардан тігіп, жиегіне әр түрлі ою-өрнектермен көмкереді. Қазақ ұлттық ою-өрнегінің бірнеше ондаған ғасырлық тарихы бар. Атадан балаға, ұрпақтан ұрпаққа мұра болып, үнемі қолданыста болып, дамып келе жатқан өнер түрі. Ою-өрнекті жақсы саналы жасау үшін алдымен пайдаланатын материалды дұрыс таңдай білу қажет, оның ою-ырғағы мен мөлшерін, яғни оюдың заттың бетіне түсуі мен орналасуын нақты жобалау қажет. Оюдың жақсы шығуы оюшының ой ұшқырлығында, шеберлігі мен оюдың ретін келтіріп үйлестіре білуінде. Ою-өрнектің қандай түрі болса да, ол – адам ойының жемісі. Ою-өрнек бір-бірімен қабысып, жымдасып, бірігіп тұруы керек.

Ата-бабамыздың бізге мұра ретінде қалдырған қолөнерінің бір түрі – кестелеу және көркемдеп тігу өнері. Кестелеп және көркемдеп тігудің ерекше түрі – алтындап, күмістеп тігу, яғни зерлеу. Алтындап, күмістеп зерлеу сән-салтанат бұйымдарына тән. Бұл үшін барқыт, атлас секілді бағалы материалдар қолданылады. Мұндай тігістерге алтын, күміс түстес жіңішке зерлер пайдаланылады. Зер – алтын, күміс секілді әшекейлік заттардан созылған жіңішке, өте нәзік сым не жылтыр жіп (1 сур.).



1 сурет. Зерлеуге арналған құрал-жабдықтар

Зермен жұмыс жасау, бұйымды әшекейлеу – өте ұқыптылықты, тазалықты, шыдамдылықты, жауаптылықты қажет ететін өнер. Зер сөзі ой, сана деген мағынаны да білдіреді. Демек, зерлеу дегеніміз – ой, сананы қоса отырып жұмыс жасау, әшекейлеу, оюлау (2 сур.). Зермен оюлау оңай жұмыс емес. Жұмыс жасаушы адам зерді түсіне білуі керек, жүрегімен, ақыл-санасымен, қиялымен ұштастыра білуі керек. Қай ою-өрнекте қандай зер сәйкес келетіндігін аңғарғаны жөн. Зер өнері тек қолмен ғана емес, барлық дене мүшемен орындалады. Оның тілі жоқ, бірақ сөйлей алады. Сондықтан да оны үнсіз түсіне білу керек.



2 сурет. Зерленген ою – өрнек

Алтындап және күмістеп зерлеу – біздің ұмытылып кеткен құндылығымыз болатын. Алайда, өткенді еске түсіріп, қайтадан жаңғыртқан Айжан Абдубайтқызы болды (3 сур.).



3 сурет. «Зерлеу» авторлық сән үйінің басшысы Айжан Абдубаит

Осы орайда халқымыз өз Тәуелсіздігімізді алғалы Мәңгілік еліміздің құндылықтары саф алтындай жарқырап, қазақ екенімізді күллі әлемге әйгілі етті. Міне, осындай игі істердің жаршысындай ізгілікті жұмыстарымен елдің алғысына бөленіп жүрген «Зерлеу» авторлық сән үйін құрушы Айжан Абдубаитқызының еңбек жолына зер салсақ, түрлі оқу орындары, мемлекеттік және еліміздің түкпір-түкпіріндегі мұражайлардан берілген әр түрлі тапсырыстарды қазақы ұлттық ою-өрнектерімізбен бедерлеп, өнерлеп, әшекейлеп орындаған. Жасаған бұйымдары Мемлекеттік тарихи-мәдени мұражайында, еліміздің барлық басты қалалары – Астана, Алматы, Орал, Түркістан, Көкшетау, Теміртау – мұражайларында көрермендердің көзайымына айналғалы да біршама уақыт өтті. Мысалы, Петропавл қаласындағы орталық мұражайда «Абылай хан ордасында» арнайы бөлім бар. Сондағы хан мен ханымның ұлттық киімдері Айжан Абдубаитқызының қолынан шыққан. Астана қаласындағы Ұлттық Мемлекеттік мұражайындағы қалыңдық пен күйеу жігіттің қазақы киімдері көз тартарлық дәрежеде тігіліп, ұлттық оюлармен өрнектелсе, Түркістандағы Этнографиялық тарихи-мәдени орталықтағы ұлттық киімдер де нағыз ісмер жанның адал еңбегінің жемісі екенін көрсетеді. Осындай жұмыстарды санамай берсек, Қазақстанның барлық қалаларының мұражайларында

кездеседі десек артық айтқандық болмайды. Бұл айтқандарымыз – толағай жұмыстардың санаулылары ғана. Айжан Абдубайтқызының ерекше еңбегі халқымыздың халықтығын көрсететін ою – өрнектер салынған сән үлгілерімен елімізге, жас ұрпақ зердесіне қазақтығымызды танытып, рухани жан дүниеміздің ұлттық болмысымызға жақындай түсуіне өзіндік үлесін қосуда.

«Зерлеу» сән үйінен шыққан кез келген бұйымды алып қарасаңыз, әрбір ою-өрнегінде бір сыр бар, әр оюдың өз тарихы бар (4 сур.). Мұнда тек ұлттық киім ғана емес, қоржын, сахналық киімдер, әр рудың шежірелері және тағы басқа көптеген туындылар шығарылады. Өзіңіз де нағыз қазақы ою-өрнекпен өрнектелген бұйымдарға ие болғыңыз келсе, «Зерлеу» авторлық сән үйіне келсеңіз, еш өкінбейсіз. Өйткені бұл жерде жасаған жұмыстары нәзіктігімен, әсемдігімен және қазақылығымен баурап алатын нағыз ісмерлер еңбек етеді.



4 сурет. Әйелдерге арналған зерлі киімдер

«Ұстаздық еткен жалықпас үйретуден балаға» деген ұстанымы бар Айжан Абдубайтқызы өзінің бар білгенін шәкірттеріне үйретуге асық. Ол: бұл да өнер, сезіне, түсіне білу керек дейд (5 сур.).

Зер өнері қаншама адамның басын идірді. Өзінің әдемілігімен, әсемдігімен қаншама жанның көз жауын алды. Өзінің құдіретінің арқасында ұмыт болған өнер қайта дами бастады, өрлеп келеді.



5 сурет. Зер өнерін үйренуші шәкірттер

Зер өнері – біздің асыл құндылығымыз. Зер өнерінің бізге берері мол. Зер өнерінде біздің ата – бабамыздың тарихы, мәдениеті, салт-дәстүрлері жатыр. «Зерлеу» сән үйі – біздің рухани құндылығымызды дәріптеуші, жалғастырушы. Осы секілді ата-баба мұрасын сақтап, қорғаушылар көбейе берсін дейміз!

Әдебиеттер

1. Нысанбаев Ә. Қазақстан: Ұлттық энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998.
2. Жанибеков Ө. Қазақ киімі. // Альбом. – Алматы: Өнер, 1996.
3. [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: http://www.inform.kz/ru/ayzhan-abdubait-predstavila-v-astane-zolotuyu-nit-istorii-foto_a2743206
4. Болатбаев Қ., Қосбармақов Е., Еркебай А. Өнер. – Алматы: Мектеп, 2006.

ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ КОСТЮМ ЭЛЕМЕНТТЕРІН ҚОЛДАНА ОТЫРЫП ЖАСТАР ЖИЫНТЫҚ ТОПТАМАСЫН ДАЙЫНДАУ

Утешева Айдана,

Алматы технологиялық университетінің

Дизайн мамандығының 3 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – Алданаева А.М.,

АТУ «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы

Қазақтың ұлттық киімдерінде, оның этникалық тарихы мен экономикалық, әлеуметтік және табиғи ортаның ерекшеліктерінен туындайтын көне дәстүрлері бой көрсетеді. Қазақтың қандай киімі

болмасын, онда халықтың әсемдік талғамы, өмір салты, өткендегі хал-ахуалы да суреттеледі. Олар пайдаланылуы мен қолданылу ерекшеліктеріне де байланысты топталып отырды. Қазақ киімдерінің практикалық, эстетикалық, ғұрыптық және магиялық маңызы болумен қатар жас ерекшеліктері мен кәсіби деңгейіне қарай этноәсер етуші белгілерді де ұстанды. Киімдердің мұндай қызметтері дәстүрлі далалық этикалық нормалармен де байланыстырылып, әлеуметтік-тұрмыс мәселесі шеңберінде қарастырылды.

Өткен заманның материалдық мәдениетінің ғажайып көрінісіне қазақтың халықтық костюмі жатады.

Заман өзгеріп, замана ағына қарай ата заңымыз түрленіп жатқан тұста ұлттық өнеріміздің томаға тұйыққа тірелуіне еш болмайды. Әр ұлт өнерімен, тілімен ұмтылмауы керек. Міне, сол себепті де халық мұрасындағы ұлттық өрнек пен түрлердің, түрлі рендердің танымдық эстетикалық мәні болашақ ұрпаққа бола мағынан бастап сіңіруге ден қою қажет.

Ол нағыз халықтың мыңдаған жылдар арқылы ұрпақтан-ұрпаққа сабақтасып, эволюциялық жолмен пісіп жетілген рухани, тағлымдық мұрасы. Бүгінде әр халық өздерінің ұлттық өнерімен бірге салт-дәстүрін әр қалай дәріптеп, оны бабадан балаға мирас етіп келе жатқаны да ақиқат. Әсіресе, сән үлгісіне келгенде, бұл сала әр халықта әр қалай дамып келе жатыр.

Еліміздегі дизайнерлер жас қыз-келіншектерге арналған соңғы сән үлгісімен, ұлттық нақыштағы, қазақтың дәстүрлі костюм элементтерін пайдалана отырып көптеген топтамалар мен киім-кештер шығарады. Оларға мысал ретінде: Аида Кауменова, Ая Бапани, Асем Алтынбекова (BibiSara), Нуржамал Нурпеисова (Nur-Shah), Нагима Кайдарова, Бота Бакытжан (Bibotta), т.б. сәнгер-дизайнерлерді жатқызсақ болады.

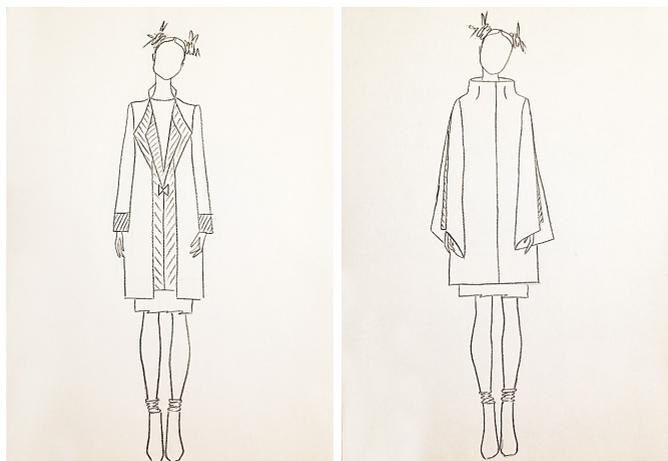
Басты таңдаған тақырыбыма үндеу болған қазақтың ұлттық нақыштары менің топтамамда өз орнын тапты деп ойлаймын.

Қазақтың тарихымен жігерленіп, оның фольклорынан шабыт алып, бір ғасырдан астам уақыт өмір сүретін этникалық стильді, қазіргі заман талаптарын, ұлттық мәнерді біздің заман трендіне сай ұштастыра отырып, ыңғайлы да, сәнді киімдер жиынтық топтаманы ұсынбақшымын.

Жиынтық топтаманы даярлау қазақ ұлтының сан ғасырлар бойы сақталып келе жатқан мәдениеті мен қазіргі заман сән тенденцияларын ұштастыру барысында пайда болды. Бұл топтама өзін емін-еркін ұстай алатын, батыл шешімдерге даяр, әрі өз елінің, жерінің тарихын құрметтейтін, оны дәріптейтін жас қыздарға арналған. Киім силуэттері

тік, трапеция тәріздес кең, бос болғанымен, қыз балалардың биязылығын, нәзіктігін көрсетеді. Адамның емін-еркін қозғалуына, функционалды қызметтерін оңтайлы атқаруға септігін тигізеді. Сырт киімнің түстік шешімі қазіргі сән тенденциясына сай келеді, яғни хаки түсі бірнеше жылдар бойы сән әлемінде өз орнын нық белгілеп кеткен. Таңдалынған түстік шешім ластануға тұрақты, кір көтере алатын түстер. Бұл түс таңдалынған модельдік ерекшелікке сәйкес және оны бағалы етіп көрсетеді.

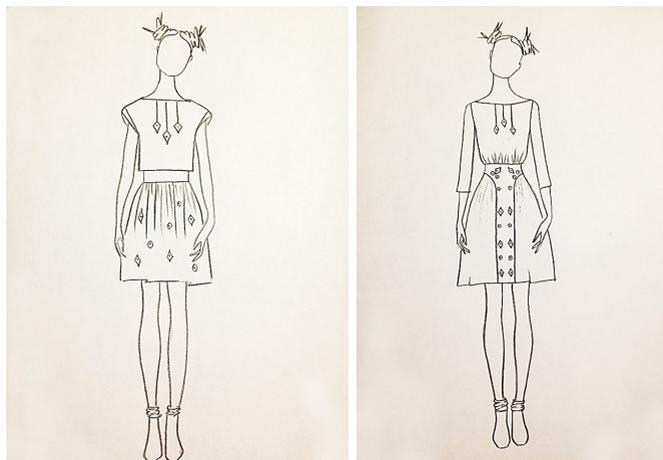
Тығыз, жылы, төзуге тұрақты, қыртыстануы аз велюр матасынан дайындалған бұл топтама көпшіліктің назарын аударары сөзсіз. Бұл матаның эстетикалық жағын және қымбат көрінетінін ескеретін болса, оны премиум-класс маталар қатарына жатқызуға болады.



1 сурет. Сырт киімнің топтамасы

Жеңіл киім силуэті тік, қазіргі сән бағытына сай тігілген. Қазақтың ұлттық декоративті элементтері киімге, сәнқой қызға патриоттық сезім берері сөзсіз. Қазақ халқы ертенден әртүрлі ырымдар мен наным, сенімдерге сенген. Бұл әшекей бұйымдар киім иесін жамандықтан сақтап, көз тиюден қорғайды. Ал нағыз италияндық жүн матасы өте бағалы көрінеді және сәнқой қыздың биік талғамын көрсетпек. Жүн матасы зығырлы өріммен өңделген, яғни бұл мата өте жұқа, дегенмен өзіндік қасиеттерін жоғалта көрмеген. Жүн ластануға тұрақты, қыртыстанбау қасиеті жоғары. Бұл матадан түтін, тамақ, терінің, т.б. иістер өте жақсы желдетіледі. Суды тек бу ретінде сіңіреді, сондықтан

бұл бұйымдар өте жай кебеді. Жүн матасының жылусақтағыштық қабілеті өте жоғары.



2 сурет. Жеңіл киім топтамасы

Әдебиеттер

1. Жәнібеков Д. Қазақ киімі. – Алматы, 2005.
2. Қалыбекова А. Қазақ халық тәрбиесінің асыл мұрасы. – Алматы, 2011.
3. Арғынбаев Х. Қазақ қолөнер тарихы. – Алматы, 1989.

ҚОЛ КЕСТЕСІН ЖӘНЕ КИІЗДІ ҚОЛДАНА ОТЫРЫП ЗАМАНАУИ ЖАС ҚЫЗДАРҒА АРНАЛҒАН ЖИЫНТЫҚ ТОПТАМАСЫН ЖОБАЛАУ

Қалқаман Нуршат,

Алматы технологиялық университетінің

Дизайн мамандығының 4 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – Алданаева А.М.,

АТУ «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы

Киіз және оны өңдеу – қазіргі кезгі жанданған, өңдеу түрінде адамдардың хоббиына айналған ежелгі текстильді туынды. Киіз

және оны өңдеу тарихы сонау бірнеше ғасырларды құрайды. Киіздің алғашқы табылған жері – Анатолии, ол біздің заманымызға дейінгі 3 мыңжылдыққа жатады.

Көптеген халықтар үшін, соның ішінде көшпенді халық үшін киіз өте маңызды рөл атқарды. Олар үшін киіз төсек орын ретінде, киім ретінде тіпті аттарын киізбен қымтаған. Олар киізді жамандықтан және салқын ызғардан қорғау үшін қолданды. Киіз – кой, елтірі жүнінен жасалынады. Жүн талшықтары беткі қабыршақты қабаты болады, қабыршақ көмегімен ыстық су немесе буда талшықтар бір-бірімен тіркеседі. Осының нәтижесінде киіз басу жүзеге асады. Киіздің жұқа түрін бас киімге пайдаланса, қалың түктілерін баспана, аяқ киім, сырт киім түрінде қолданған.

Қазіргі кезде жартылай ұмыт болған киіз басу қол өнері соңғы он жылда сән индустриясында өрлеп келеді.

Ұсынылған топтаманың басты идеясы заманауи киім шығару болғандықтан, биылғы 2017 жылдың сән бағытына сүйендім. Киімдегі түрлі суреттер, ұлттық оюлар, кестелер кескініңізге тек сәндік, жаңашыл қасиет береді. Ою-өрнектер Европа дизайнерлерінің топтамаларында көптеп кездеседі

Авангард стилі бірнеше маусымнан бері өзінің позициясын жоғалтпай келе жатыр, алайда 2017 жылы геометриялық фигуралармен толықтырылады. 2017 жылдың ең сәнді тренді – жолақты киімдер. Жолақтар барлығында дерлік кездеседі. Ашық, қанық түсті жолақтар әйелдер киімінде: шалбар, жейде, костюм, көйлекте тіпті аксессуарлар, сөмке, аяқ киімдерде де кездеседі. Жолақты маталармен түрлі түсті мата түрлерін қолдануға болатынын Balmain, Fendi, Max Mara, Sportmax, Uma Wang, Elisabetta Franchi, Salvatore Ferragamo.

Танымал дизайнерлердің 2017 жылғы топтамаларында вельвет, велюр және бархат маталарын көруге болады. Вельветтен және велюрдан сыртқы киімдер, классикалық комплектілі бұйымдар, ал бархаттан көйлек, жейделер кездеседі. Осындай ультрасәнді маталарды Roberto Cavalli, Christiano Burani, Trussardi, Giorgio Armani топтамаларынан кездестіруге болады.

Ұсынылған жиынтықтың мата түріне тоқталсақ. Жиынтыққа трикотаж матасы, киіз ұсынылған болатын. Трикотаж матасы – әмбебап мата түрі. Ол өте ыңғайлы, эстетикалық, эксплуатация жағынан да алдыңғы қатарда. Бұл мата түрінен түрлі бұйымдар жасалынады.

Денеге жағымды, сәнге сәйкес, жылы маталардың бірі. Созылымға өте жақсы, әр түрлі жастағы адамдар тұтына алады.

Ал киіз көнеден келе жатқан, бірақ қазіргі таңда сән әлемінде өз орнын тапқан қымбат материал түрі. Олар өте қымбат, түрлі өңделуден өткен, табиғи материал. Қазір де атақты дизайнерлер киізді өз топтамаларында қолданады. Сонымен қатар тұтынушылар тарапынан көп сұраныстағы материал.

Қазіргі таңда адамдардың киімге, сәнге деген талғамы тым биік. Осыған сәйкес ұсынылған жиынтықта таза табиғи мата, сәннен қалыс қалмайтын жолақты мата, әмбебеап трикотаж матасы және сән әлемінде бәсекеге айналған қол кестесі кездеседі. Қол кесте мата қарапайымдылығын жасырып, оған өзгеше бейне беретін қол жұмысы. Қазір де қол жұмысы ерекше бағаланады.



1 сурет. Ұсынылған топтама сырт киімі

Сырт киім велюр матасынан дайындалған, трапеция пішінді қыз-келіншектерге арналған, маусымаралық пальто. Алдыңғы бойы бір өңірлі, бастырмамен түймеленетін, қисық төртбұрыш жапсырмалы қалтамен өңделген. Артқы бойы тұтас пішілген. Жағасы шаль, бұрыштары үшкір.

Жеңі қондырмалы, екі бөлікке бөлінген, $\frac{3}{4}$ бөлігі тік, қалған бөлігі конусты кеңейтілген.

Жеңіл киім трикотаж матасынан тігілген, жартылай қынамалы, маусымаралық комплектті шалбар және туника. Алдыңғы бой тұтас

пішілген, жан бүкпесімен өңделген, иығы және алдыңғы орта сызығында қол кестесімен әрленген. ұзындығы бөкседен асады. Артқы бой тұтас пішілген, ұзындығы бөкседен асады. Жағасы қондырмалы тік. Шалбар жартылай қынамалы. Алдыңғы бөлігі бел бүкпесімен өңделген. Артқы бөлігі бел бүкпесімен. Жан тігісінде сыдырмамен өңделген.



2 сурет. Ұсынылған топтама жеңіл киімі

Топтамада заманауи киімнің елдегі, ұлттағы өз құндылығын жоғалтпай, ескіріп бара жатқан табиғи материалдарды жаңғыртып, оны заман талабына сай, сәнге айналдыру – басты мақсат.

Әдебиеттер

1. Тігін өндірісінің материалтануы. // Б.Р. Рысқұлова, А.Ж. Құтжанова, Э.С. Масанова, Ж.Ш. Маханов. – Алматы, 320 б.
2. Рысқұлова Б.Р. Тігін бұйымдарының технологиясы. – Алматы, 2015. – 388б.
3. Ғаламтор желісі. – [Электрондық ресурс] – Қолжетімділік режимі: http://fashiony.ru/page.php?id_n=116634
4. Жәнібеков О. Қазақ киімі. – Алматы, Өнер, 1996.

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КИІМІН ӘЛЕМГЕ БРЕНД РЕТІНДЕ ТАНЫТУ МӘСЕЛЕСІ

Түлетова Шолпан,

ҚазҰӨУ Сценография мамандығының

(Киім дизайны мамандандырылуы) 2 курс студенті

Ғылыми жетекшісі – филос.ғ.к., доцент Мұхтарова Ғ.С.

Киімнің алғашқы қызметі адам денесін қорғау болса, кейіннен жыныстық, әлеуметтік жағдайына және жас ерекшелігіне, эстетикалық, этикалық тәрбие беру секілді қызметтері дәстүрімен сабақтаса айқын көрініс тапқан. Ұрпақ тәрбиесіне ата-бабаларымыз көптеген ырым, тыйым, амал тәсілдерді киімдермен байланыстырған. Киім, оның ішінде ұлттық киім әлем халықтары мәдениеті мен болмысын бір-бірінен ерекшелеп тұратын материалды мәдениеттің бір бөлшегі.

Мәселен:

«Үкілі кәмшат, бүрмелі көйлек,

Тұрғандай өзі қимылсыз билеп.

Иықтан шашы төгіліп жерге,

Күмісті шашбау жарасып белге» [1].

Бұл танымал әнді ести отырып көз алдына қазақ ұлттық киімін киген, сымбатты қазақ қызын елестетпеген адам кем де кем шығар. Ал «үкілі кәмшат», «бүрмелі көйлек», «күмісті шашбау» деген қазақтың ұлттық бұйымдары сол образды аша түсетіндей (1 сур.).



1 сурет. Бойжеткендер

Қазақтың ұлттық киімі – халқымыздың материалды мәдениетінің айнасы. Өйткені, киім халықтың тұрмысы мен салтына, шаруашылығы мен мекендеу орнына байланысты туындайтыны мәлім. Бұйым үстіне бейнеленген ою-өрнектер де халықтың мәдениетіне, наным-сенімдеріне байланысты кестеленіп, ойылады.

Қазақтың қалыптасуы сонау ғұн мен сақ дәуірінде басталғанын ескерсек, сонымен бірге ұлттық киім де қазақ тарихымен бірге ұштаса отырып, өзіндік бейнеге ие болып отырды. Ал қазіргі жаһандану заманында, біздің алдымызда, сол болмысты сақтап, оны келесі ұрпаққа сол қалпында тапсыру зор міндеті тұр. Тарихи көне ұғымдар мен түсініктер көшпелілер мәдениеті мен өркениетінде көбінесе өзіндік көркем бейнелі нақышта кескінделіп, адамзаттың философиялық ойтанымының көркемдігін, мәдени-рухани құндылығын байыта түсті. Республикамыздың дәстүрлі мәдени-рухани мұраларын зерттеп, сақтап, әлемдік мәдениеттер қатарынан көрсете білу қазіргі маңызды міндеттердің бірі.

Әрбір мемлекеттің қоғам мүшесі бүкіл әлемге өзінің ұлттық тілін, әдет-ғұрпын, материалды және рухани мәдениетін, ұлттық болмыс ерекшеліктерін танытатын ел мұрагері, жақтаушысы, сақтаушысы екені этнографиялық ғылымда дәлелденген. Шынында да, қоғам өзгерсе, адам өзгереді, онымен бірге санамыз мәдениетіміз де өзгеріске ұшырауы ықтимал. Сондықтан, халқымыздың ұлттық мәдениеті мен рухани мұраларын киім өнері арқылы ұрпақ санасына сіңіру аса маңызды.

Қазіргі уақытта өзімізді «Ұлы дала елі» деп әлем халықтарына таныстырар сәтте, қазақтың ұлттық киімін танып, оны әлемге бренд ретінде таныту жолында ең алдымен қазақ қызының сырт бейнесін таныған жөн. Қазақ киімдерінің тану кезінде, оның түп нұсқасы батырлар жыры, лиро-эпостық жырлардағы Гүлбаршын, Құртқа, Баян сұлу, Айман-Шолпан, Қыз-Жібек сынды сұлулардың киімдері мен қазақ қаламгерлері қолынан шыққан шығармалар мен поэмалардан ала аламыз (2 сур.).



2 сурет. Е.Сидоркин. Гүлбаршын бейнесі.
«Алпамыс батыр» эпосына иллюстрациялар

Өркениет барлық мәдениеттердің жетілген деңгейі дейтін болсақ, өзінің ішкі заңдылықтарымен, оның қандай болмасын түрлерін өз деңгейінде жоғары көтеруге, әлемдік мәдени айналымға жеткізуге, таратуға мүмкіндігі бар. Бірақ, оны үйлесімді локалды түрде тетіктерін іске қосу, көркем жүйе ретінде зор талғаммен бағамдай біліп, қозғалысы мен дамуын тоқтатпау ұлт өкілдерінің шығармашылық қарқынды ізденісін қажет етеді. Бұл жерде айта кететін нәрсе әлемдік жоғары тексерілген технологиялар мен дәстүрді байланыстыру, шендестіру. Нәтижесінде, ұлттық нақышы мен мәні қанық жоғары өнімді киімдерді сұранысқа сай қамтамасыз ете білу. Мәселе, тек осы иігілікті істерді логикалық шегіне дейін жүзеге асыруда.

Қазақтың ұлттық киімін заманауи талаптарға сай етіп, әлемге бренд ретінде таныстыру барысында әлем алпауыттарының тәжірибесін де ескерген жөн. Мысалға, жапон киім дизайнының феномены құбылысын қарастырайық. «Жапон киім дизайны» деген сөздерді құлағымыз шалса, көз алдымызға сакура гүлі бейнеленген жібек маталар, кимоно, нәзік түстер елестейді. Бұл элементтерді тек жапон дизайнерлері ғана емес, әлемнің үздік дизайнерлері де өз топтамаларына арқау етіп алады. Мысал ретінде Иссей Мияке шығармашылығын алайық.

Модельер қаладағы өмірге арналған керемет киімдер шығарады: драпировкалар мен плиссе, оның киімдерінде жеңіл әрі қолайлы маталармен үйлесім тауып, күнделікті өмірге ыңғайлылығы мен қосымша күтімді қажет етпейтіндігімен ерекше болып табылады. Батыстық киімнің пішімі алдымен адам денесіне сүйене отырып жасалатын болса, жапондық киім пішу әдісі алдымен матаға байланысты болады – бұл Иссей Миякенің басты принципі болып табылады.

Жапон киімдері тек қана жапондық ғана емес әлемнің көптеген сәнгерлер топтамаларына арқау болды.

Джон Гальяноның Парижде болған сән көрсетілімі журналистердің сипаттауы бойынша: «Бір сәтке подиум гейшалардың театрына айналып кетті. Бұл коллекцияны ең жарқын, әрі ең бейнелі, көркемі деп айтуға болады. Өйткені залда көбелектер ұшып, сакура гүлдегендей болды... Сән көрсетілімінде көрсетілген киімдер қолмен безендірілген атлас пен жібек матадан әзірленген. Дизайнер тек қана Шығыс дәстүрін ғана емес, гейшалардың көркем болмысын ашып, көрсете алды...»

Прада сән үйі де жаңа топтамаларының бірінде кимоно, дәстүрлі жапон аяқ киіміне, өсімдік тектес орнаменттеріне интерпретация жасады. Подиумға заманауи кимоно мен гэта аяқ киіміне ұқсас жеңіл аяқ киім киген қыздар шықты. Ықшам келген ақ гүлді тіке қара көйлектер де болды. Биік өкшелі аяқ киім болса жапондықтардың самурай киетін аяқ киімі «табиге» ұқсас аяқ киімдермен алмастырылды. Қарадан басқа алхоры, жасыл, күлгін түстер де топтамадан орын алды. Прада жазғы топтамада да жүнді қолданып, қаракүлден пальто жасап оны трикотаж, жібек маталармен шебер үйлестіре білді.

Жапон киімі негізінде заманауи костюмді пішіндеу, алдыңғы буынның барлық жетістіктерін сақтай отырып, киімді жасауда келесі бірнеше әдістерді қатар қолдану қажет деп табады:

- заманауи костюмді жобалау кезінде, дәстүрлі түп тамырын сақтау;
- дәстүрлі пішу әдістері мен материалдарды қолдану;
- Жапон мәдениеті мен Еуропалық дизайнның шендесуі арқылы, жаңа формадағы заманауи костюмді жасау;

Жапон этно киімдерінің ерекшелігі сол, иық сызығының кең жеңі, белге акцент беру, иық белдеуінің кеңдегі, бұйымның төменгі жағының тарылуы; планка жаға және киімнің қапсырылуы, Х-тәрізді сұлба.

Жапон ұлттық костюмінде түстік шешімі мен психологиялық ортасы үлкен роль ойнайды. Жапон ұлттық киімінің дайындау кезінде киімнің көп бөлшектерін бір бірінің үстіне қабаттау әдісін қолданған. (көп қабаттылық және имитация).

Әйелдерге арналған кимонода безендіретін арнайы аймақтар бар: сурет сол жақ иық, омырау, екі жауырын арасы, тізе жаққа, т.б. салынады.

Жапондық стиль, жапон халқының мәдениетінің көрінісі ретінде, өзінің модульді формасымен, белгілі бір сақталатын пропорцияларымен ерекшеленеді.

Ал қазіргі Жапон киімінің ерекшелігі жаңадан пішу әдістерін қолдана отырып деконструктивизм стилінің дамуы болып табылады. Оның түп төркіні – Еуропалық киім кию әдістері мен, пішімдерінен пайдалану.

Деконструкциялау әдісін 1980 жылдары жапон дизайнерлері Ё.Ямамото мен Р.Кавакубо ұсынған. Жапон дизайнерлерінің жұмыстары Еуропалық дизайнерлерінің қызығушылығын тудырып, олар өз жұмыстарында ассиметриялы пішу әдісін, киім жиегінің тігіс жасамау, неше түрлі қиықтарды пайдалану; конструкцияны оң және сол бөлікке бөлу; инверсия (тігіс сыртына қаратылып, арқа жағында қайырма болуы, ілгектері әдеттегі орнында болмауы); бұйымда аяқталмағандық әсерін қалдыру; әдеттегі технологияның бұзылуы сияқты әдістерді пайдаланды.

1990 жылы сән әлемінде кеңінен қолданыла бастаған бұл термин постмодернизм философиясынан алынған. М.Хайдеггер деконструкцияны өмірге деген жаңа көзқарас деп есептеп, жаңа дәуірге сай жаңаша ойлау мен рационализмнен бас тарту деп есептеді. Постмодернизм дәуәрі – бұрынғының негізінде жаңашылдықты қалыптастырды.

Ал «Қазақ халқының ұлттық киімі» десе, өзім мақаоа авторы студенттер арасында өткізген сауалнама бойынша, адам ойына сәукеле, ұзын етеккі көйлек, бешпет немесе кәжекей, кимешек келеді екен.

«Қазақ киімі құлазыған кең даланың үскірік аязы мен аптап ыстығының, салқын самалы мен аңзақ желінің әсерімен қалыптасқан, бар өмірі көлік үстінде өткен Сарыарқа мен оған іргелес жатқан ұланғайыр

кеңістікте көшіп-қонған малшы қауымның, таңның атысынан күннің батысына дейін тізе бүкпей «жер шұқылап», мал ұстап күн кешкен Сыр бойындағы, Қазақстанның оңтүстігі мен Талас-Шу атырабындағы жартылай отырықшы және отырықшы елдің ғасырлар бойы реттеуге көне қоймаған тұйық шаруашылығы мен қарабайыр тіршілігі қалыптастырған заттық-тұрмыстық мәдениеттің бірден-бір көрінісі болғандықтан, өзіндік қарапайымдылығымен, үйлесімділігімен, жүріп тұруға ыңғайлылығымен ерекше» [2, 8 б.].

«Білектей арқасында өрген бұрым,
Шолпысы сылдыр қағып, жүрсе сақырын,
Кәмшат бөрік, ақ тамақ, қара қасты,

Сұлу қыздың көріп пе ең мұндай түрін?» [3, 44 б.], – деп Абай атамыз айтпақшы, осы «Сұлу қыздың» ХХІ ғасырға сай бейнесін жасау көптеген отандық дизайнерлеріміздің бренд ретіндегі идеологиясы. Бұл жерде көненің түп негізін сақтап, жаңарту енгізу, қайта жаңғырту, оны көпшілікке таныту идеясы жатыр (3 сур.).



3 сурет. Дизайнер Ая Бапанидің киім топтамасы

Қазақ ұлттық киімінің қазіргі даму қарқынын зерттеу үшін отандық дизайнерлер шығармашылығын қарастырайық (1, 2 кесте).

1 кесте. Қазақ ұлттық киімін өндіретін Қазақстандық дизайнерлер

Сән үйінің атауы	Ашылған жылы	Ассортимент	Шет елдердегі көрсетілімдер
«Сымбат» сән Академиясы	1947 ж.	Қазақ ұлттық киіммен қатар, шет елдік компанияларға арнап киім үлгілерін әзірлейді	Сібір, Мәскеу, Дубай, Вашингтон, т.б. әлемнің 30 ға жуық елінде бой көрсеткен
«Ерке-Нұр»	1997 ж.	Ұлттық киім, ұлттық киім негізіне сай заманауи киім үлгілері	Германия, Бельгия, Түркия, Сингапур, Қытай, Ресей, т.б.
«Kuralai»	1994 ж.	9 түрлі бағытта киім шығарады. Соның бірі ұлттық бағыттағы «Kuralai National»	Ресей, Франция, Сауд Арабиясы, Малайзия, АҚШ, т.б.
«Salta»	2008 ж.	Заманауи талапқа сай этно стильдегі киім топтамалары	Ресей, Франция, Англия, т.б.
«Aida KaumeNova»	2006 ж.	Қазақы нақыштағы ұлттық киімдер, ұлттық нақыштағы заманауи бағыттағы киімдер	Италия, Белорусия, т.б.
«Samidel»	2012 ж.	Этникалық және заманауи стильдегі киімдер топтамаларын әзірлейді	Ресей, Әзербайжан, АҚШ, Малайзия
«АуаВарани»	2011 ж.	Ұлттық нақыштағы киізден жасалған киім бұйымдары	Ресей, Өзбекстан, Түркия, Швейцария, Франция
«Kenje»	2004 ж.	Этно бағыттағы киімдер	АҚШ, Франция, Корея, т.б.
«Нур – Шах»	2001 ж.	Заманауи және ұлттық киім әзірлейді	Стамбул, Шанхай, Нью-Йорк, Мәскеу, т.б.

2 кесте. Ұлттық киімді шығаратын компаниялар

Сән үйі немесе дизайнер аты	Ассортимент
«Oyu_kz»	күнделікті киюге арналған ұлттық нақыштағы шапан, көйлектер
«Arunaz design»	заманауи бағыттағы кешкі көйлектер, ұлттық нақыштағы қазақы костюмдер
«Асем Нурсейтова»	қазақы нақышта бағалы тастармен әшекей бұйымдар, кәжекейлер
«Kaidarova»	қазақы стильдегі күнделікті киетін жейделер, көйлектер мен костюмдер, аксессуарлар
«Ternura»	қазақ қызының бейнесі бар жейделер мен киімдер
AikaAlemi	қазақы нақыштағы заманауи бренд

Қазірде тәуелсіздігімізді алып, мемлекеттік рәміздер мен нышандарымызды жолға қойған іс-шаралар біздің әлемдік қауымдастықта ұлттық ерекшелігімізді көрсетіп тұр.

Әлемнің 116 тіліне аударылған М.Әуезовтың «Абай жолы» роман эпопеясындағы кейіпкерлерге берілген суреттемелері тек қазақ емес, өзге ел оқырмандарының жүрегінен орын тапқаны анық.

Ал алғаш рет Париж подиумын бағындырған Ақкенже Девятко өзінің ұлттық нақышта жасалған коллекциясымен көпшілікті таң қалдырды. Ұлттық үлгідегі киімді киізден жасайтын Ая Бапанидың топтамалар көрсетілімдері Ресей, Өзбекістан, Түркия, Швейцария, Франция елдерінде бой көрсетті. Пекинде өткен 2008 жылғы олимпиадада Құралай Нұрқаділованың дизайнымен ұлттық нақышта жасалған ту ұстаушы киімі ең әдемілердің бірі ретінде танылып, қазіргі уақытта Пекин мұражайында сақтаулы тұр.

Бұның өзі әлемдік көркем өнердегі қазақ дизайн өнеріне деген қызығушылық бар екенін көрсетіп қана қоймай, оның шоқтығы биік екенін көрсетеді.

Әдебиеттер

1. Омаров М. «Қыз сыны» әні
2. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. – Алматы: Өнер, 1996. – 192 б.
3. Қазақтың салт дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары: қазақ киімдерінің суретпен безендірілген энциклопедиясы / Сейіт Кенжеахметұлы (сатирик жазушы, этнограф; 1939). – Алматы: Атамұра, 2010. – 384 б.

ЧЕРНЫЙ ЦВЕТ В ИСТОРИИ КОСТЮМА

Сагнаева Ляззат,

*студентка 3 курса специальности Сценография
(специализация Сценография костюма театра, кино и ТВ)*

Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

Поскольку восприятие цвета визуально, то и его принятие зависит только от нашего настроения, ассоциаций и различных верований, связанных с цветом у тех или иных народов. Не всегда можно отследить корни традиций и цветовых предубеждений, поэтому иногда становится сложно понять трактовку цвета в различных культурах. Объяснить нелюбовь к желтому в некоторых странах Европы, который символизирует ложь и измену, становится чем-то невозможным. Психиатрические больницы именовались когда-то Желтыми домами, а девушкам легкого поведения выдавался жёлтый билет. В странах Восточной Европы не принято дарить желтые цветы возлюбленным и по сей день. В Риме не жаловали синий цвет и избегали его в одежде, считая его цветом скорби отречения от мира. Эту же тенденцию можно наблюдать и в Византии, и на Руси, достаточно вспомнить одеяние Девы Марии в иконописи, где она изображается в синей тунике.

Но большинство поверий о цвете идут с первобытных времен и сохранились в современности. Изначально назначение цвета заключалось в передаче базовых визуальных сведений, а потом переросло в средство коммуникации или даже языковую систему. В период становления общества, вероятно, использовалось простейшее сочетание чёрного и белого для обозначения двух противоположных явлений: Свет-тьма, Мужчина-женщина, небо-земля. Позднее для обозначения более сложных взаимоотношений добавился третий цвет – красный. Отношения красного, черного и белого – это «первичная триада» цветов. Такая триада наблюдалась и у африканских племен, и у австралийских аборигенов, и у индейцев, населявших Северную Америку и т.д. Во всех этих народах белый цвет связан с миром, небом и чистотой; черное символизирует Землю и Смерть; красное объединяет два этих понятия и, соединяясь с белым, показывает доброе начало, а примыкая к черному, – злое.

Становится очевидным огромное значение цвета для человека. И особое место в истории занимает черный цвет, являющийся частью

общечеловеческого восприятия сначала становления общества. Этот цвет обозначал тьму, злость, траур, потусторонние силы и смерть. Позднее мнемонический ряд стал расширяться. Черный – поглощение, материальность, отрешение, неизвестность.

Черный, как знак отрешения от земного, существует в одеянии священнослужителей. Примеряя черную рясу, духовенство показывает свой уход от мирских искушений и соблазнов, отказываясь и от своей индивидуальности. В этом акте отрешения проявляется вера в преображение через раскаяние и одиночество.

Еще одно значение черного цвета прослеживается в мантиях судей. Судейское облачение – символ справедливости, беспристрастности, честности, и вновь отстранения от своей личности.

Темную или черную одежду носили и доктора со времен средневековья и до начала XX века, когда был впервые введен белый халат.

Объединяет все эти три примера полный или частичный отказ от собственного «я».

Носить черную одежду мог позволить себе не каждый человек. Такая ткань была дорогой и встречалась крайне редко. Именно из-за этой недоступности черный цвет обретает ореол исключительности и статуса. Из этого следует еще один психологический посыл черного цвета – расположение властью. В настоящее время черный цвет несет такой же смысл, что и на начальных путях становления человечества, закрепляясь по ходу истории. В большинстве культур черный – цвет гибели, сомнений, потусторонних сил и горя. Но обычай траура в современности исчезает, и черный цвет все больше связан с властью, респектабельностью, элегантностью и одновременно отстраненностью.

Восприятие данного цвета в большей мере отразилось в религии и верованиях разных народов. В Средневековье чёрная кошка была спутницей всех колдуний и нечистой силы. Суеверные люди и сейчас верят в то, что чёрная кошка, перешедшая дорогу, принесет неудачу. В христианстве было сказано, что Вселенная была беспросветно черной, пока Бог не сотворил свет. В Иконописи чёрный скорее исключение, нежели правило. Его можно наблюдать в сюжете «Распятия» – под крестом зияет чёрная дыра, в которой виднеется череп Адама – первого грешника на земле; чёрным пишется змеиное логово из которого выползает чудовище в работах, описывающих «Чудо Георгия о змие». В большинстве других случаев пишут земляными цветами, бордовыми,

а иногда и синими.

Однако, в самой церкви черный приобретает совершенно иной облик. Чёрный цвет – цвет монашества. Католические, протестантские и православные священнослужители носят темные облачения. Он символизирует удалённость от Бога даже тех, кто больше всех приближен к нему. Черный – символ тайны и пугающей неизвестности.

Противоположный философский смысл вкладывают в цвет на Востоке. Чёрный – это символ чистоты, совершенства, благородства и опыта.

Символика цвета в древнекитайской культуре непосредственно связана с восточной структурой мироздания, в которой пять элементов (огонь, вода, земля, металл, дерево) пребывают в непрерывных отношениях с каждым событием мира и явлением природы. Цветовые символы связаны со всеми направлениями и сторонами света. Черный – север, вода, зима, Меркурий, черепаха, текущее вниз, соленое. Данный Символизм отражается во всех видах искусства, включая архитектуру. Примером могут служить ворота Пекина. Северные ворота окрашены в черный цвет, восточные – в сине – зеленый, южные – в красный, западные в белый. Пять стихий исходят из борьбы двух начал инь-ян. «Инь» и «ян» традиционно обозначаются белым и черным цветом.

Японская структура цвета также является частью философских учений. Чёрный - символ возраста и опыта. Чёрным цветом обозначается наивысший ранг во многих боевых искусствах. Цветовая символика имеет огромный смысл в японском театре. Это красочно демонстрирует актерский грим «кумадори» театра «кабуки», который даёт ключ к сути персонажей. Черный цвет грима символизирует божественное, потустороннее происхождения героя.

Большую значимость придают черному цвету в Исламе. Данный цвет обладает особым статусом – это цвет Священного камня Каабы, цвет одежды и знамени аббасидских халифов, чёрным было знамя, которое несли воины Пророка Мухаммеда. Тьма для мусульман не противопоставляется Свету, а находится с ним в причинной связи. Тень – это творение солнца.

В тюркской истории чёрный «кара» обозначает «великий», «могучий», «огромный». Караханиды – Великие ханы, Каракум – не черная, а огромная пустыня.

Чёрный цвет обозначал время в узелковой письменности инков кипу. То есть на чёрных «нитях» записывалось «время», «срок от начала

чего-либо, потому что кипу давало понять, сколько ночей прошло с момента некого действия» [1, с. 165].

Так как черный цвет глубоко связан с религией, то и связь с модой началась, благодаря религиозным обрядам. Первыми носить темную одежду в траурных шествиях начали в Риме, надевая тоги серого цвета. Красители делались из сажи угля и жженных костей, ежевики и таволги. Но окрашенные таким образом ткани быстро теряли свой цвет. Из-за недолговечности темных красителей черный цвет ждал своей славы долгие годы.

Мода в средние века признавала только яркие цвета одежды, однако черный цвет смог занять свою нишу. Его носили не в качестве траура, но в качестве единой формы врачей (престижнейшая профессия того времени). Траурная одежда должна была быть темной, но из-за недоступности черных тканей, носили темно-зеленую и темно-синюю одежду.

Все изменилось с открытием кампеша испанцами в XVI веке. Из его древесины создавали краситель, который окрашивал ткань в насыщенный черный цвет. Такая ткань стоила крайне дорого и ценилась больше других, потому что давала возможность играть с переливами и оттенками. В этот период моду на черный цвет в при королевском дворе вводит фанатически религиозная Испания, вытесняя постепенно естественные сочные краски. Их костюмы должны были напоминать монашеские рясы. Ярким пятном был помпезный белоснежный воротник, являющийся акцентом ансамбля и надменно вытягивая голову. Черный становится знаком элитарности. Послам иностранных государств, прибывавшим к мадридскому двору, настоятельно советуют на аудиенцию к королю являться в черном. В XVII во время правления Филиппа IV ношение черной одежды становится обязательным для придворных. На портрете работы Веласкеса Филипп изображен в черной одежде, на темном фоне. За пристрастие к черному цвету испанскую знать в других странах прозвали воронами. Любовь испанским грандов к черному можно объяснить религиозной фанатичностью и желанием показать свою приближенность к церкви. Однако, есть версия, что аристократы стали так одеваться в период Реконкисты, чтобы создавать контраст между черной одеждой и белой прозрачной кожей, которой не обладали арабские завоеватели.

В XVI веке вслед за Испанией моду на черный подхватывают миланские герцоги и венецианские купцы, желая подчеркнуть свое

состояние. Итальянцы любили комбинировать один и тот же оттенок черного, играя на различиях фактур. Художники XVI века Тициан, Лотто, Морони, Пармиджанино пишут Портреты своих знатных заказчиков в черном. Мода вспыхивает также в Голландии, Англии и Германии. Во Франции популяризатором черного стала прекрасная Диана де Пуатье, которая 1531 году, похоронив мужа – графа Луи де Брезе, навсегда облачила себя в траур. «И даже после того, как она стала возлюбленной и официальной фавориткой короля Генриха II Французского, цвета ее одежды не изменились – она всегда ограничивалась белым или черным. Король Франции безумно любил ее, доказывая любовь не только дорогими подарками, но и сменой цветовых предпочтений в гардеробе, одеваясь исключительно в «ее» цвета – белый и черный. Конечно же, вслед за королем и его фавориткой весь двор стал «черно-белым». Диана де Пуатье доказала всей Франции, что траур моде не помеха» [2, 24 с.].

Интерес к черному цвету, охвативший весь мир, может быть связан с активной романтизацией смерти. XVI век – век религиозных конфликтов, эпидемий, войн, неурожаев, и похолодания климата. Появляются необычные украшения в виде гробика с телом Мemento Мори – помни о смерти, как напоминание, что жизнь коротка. Встреча со смертью стала привычным, а ношение траура обязательным.

Во второй половине XVII века наблюдается возвращение в одежду природных весенних цветов – разнообразных оттенков зеленого, бежевого, голубого и синего. Черный цвет теряет свои позиции, оставаясь на задних планах вплоть до XIX, когда появляются новые технологии получения черного цвета, и черный текстиль стал более доступным и популярным. Мужчины, которые наравне с женщинами носили кружево, бархат, сложные прически и даже косметику, в XIX столетии уходят в «тень», отделяя от себя «светлых» ангелоподобных женщин в легких белых батистовых платьях. В историю моды этот уход вошел как «великий отказ мужчин». Выцветание мужского гардероба происходит практически за пару десятков лет. Мужчины обходились черным или синим дневным костюмом и вечерним фраком того же цвета. Допускались светлые брюки на лето, но уже к 1930 году «черные брюки или панталоны сделались непреложным законом». Последним из обихода выходит цветной жилет, делая наряды мужчин практически монохромными. «И уже в 1850 году французский журнал «Journal des tailleurs» сообщает, что светский мужской костюм состоит

исключительно из панталон, двух жилетов – белого и черного; черного галстука и еще одного, белого» [3, 142 с.].

Столь молниеносное изменение мужского облика является показателем социальной нивелировки, происходящей после Французской Буржуазной Революции. Простой народ также облачается в черное, скрывающее бедное положение и позволяющее незаметно подняться по социальной лестнице. В 1856 году английская фирма создает черные костюмы для эмигрантов.

XX век изменил социальную и политическую жизнь общества навсегда. Черный цвет становится отображением душевных переживаний, отнюдь не связанных с модой. Война облачила в траур множество семей и стала суровой обыденностью. Наступает период декаданса – эпоха цинизма, упаднического настроения и неверия в светлое будущее.

В 1926 году Коко Шанель создает маленькое черное платье, а, вернее, создает миф о нем. Мадмуазель формулирует легкий аксиоматичный образ, уместный в любое время суток, на любых мероприятиях и при любых душевных настроениях. Она раскрыла весь потенциал черного цвета, сведя до минимума декор, дополняя образ ниткой бус у горловины (рис. 1). Успех платья от Chanel – не только в ее экспрессивной простоте, но и в том упорстве, которое прилагала Габриэль для продвижения платья. Ее платье даже окрестили «униформой всех женщин с хорошим вкусом». Были подобные наряды у Ланвин, Баленсиага, Пату, Дреколь, Вионне, но запомнили именно платье Шанель.



Рисунок 1. Маленькое черное платье Шанель

Невозможно не вспомнить союз Юбера де Живанши и его музы Одри Хепберн в фильме «Завтрак у Тиффани». Образ лаконичного черного платья, дополненного шляпками, перчатками и украшениями, подтверждает мысли Коко об уместности платья в любое время.

Черный наряд выбрала и Мэрилин Монро в 1954 году на своей свадьбе с Джо Ди Маджио. Этот пример ярко показывает, как черный цвет теряет свои корни и обретает новые. К сожалению, брак не выдержал и «бумажной годовщины». Виновато ли в этом черное платье?

С 1940-50-х годов черные платья в коллекциях Высокой моды попадают регулярно на обложки модных журналов. Свое видение предлагает дом моды Диор.

Символом 1960-х становится черная кожаная куртка. Возникшие стихийно молодежные течения, обрастали своей идеологией, манерой поведения и одеждой. Черный цвет как знак протеста и синоним противопоставления себя обществу культивировался различными субкультурами.

В 1970-80-х возвращается мода на яркие кричащие цвета, и для черного в гардеробе просто не остается места. В 90-х и 00-х, благодаря японским дизайнерам, черный цвет становится авангардным и экспрессивным. Его выбирают все артистические натуры, делая его своей некой униформой.

Черный цвет периодически уступал свой пьедестал, другим цветам, но никогда не выходил из моды.

Черный цвет XXI века всегда разный: утонченный, минималистичный, дерзкий, сдержанный, функциональный, графичный, эротичный, гламурный, интеллектуальный, агрессивный, фривольный. Смена значения цвета с одного на другой неоднозначно намекает, что человек вступил в другой период своей жизни, взрослеет, меняет свое мировоззрение. Оглядываясь на всю историю этого цвета, становятся очевидной вся важность черного в культуре, моде и психологии человека. В современном мире черный цвет символизирует все то же, что и в прошлом, ведь глубинная человеческая психология не изменилась. Но обычай траура исчезает, черный совершенно потерял прерогативу цвета скорби и все больше символизирует элегантность и в тоже время отстраненность. И может быть, однажды, черный кот перестанет быть предвестником неудач, а будет всегда актуального цвета.

Литература

1. Стингл М. Индейцы без томагавков. / пер. с чеш. – М.: ПРОГРЕСС, 1984.
2. Клулас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения. – М., 2001.
3. Харви Д. Люди в черном. / пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 304 с.
4. Мишель Пастуро. Черный. История цвета. / пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 168 с.

СЕКЦИЯ 5
РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И
ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Ижсанов Байқоңыр,
кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

Глубокое и всестороннее познание действительности возможно лишь при участии мышления, которое является высшим познавательным процессом.

С помощью мышления человек познает то общее в пределах и явлениях, те закономерные, существенные связи между ними, которые недоступно непосредственно ощущению и восприятию и которые составляют сущность, закономерность объективной действительности. Знание закономерностей, процессов, явлений, непосредственно человеком не воспринимаемых, достигается с помощью мышления. Необходимо подчеркнуть, что только с помощью мышления решается любая проблема. Там, где перед человеком возникает проблема, где он должен дать ответы на задачи, выдвинутые самой жизнью, и начинается мышление.

Мышление художника ввиду специфики изобразительной деятельности, художественного творчества отличается своими особенностями. Имея в своей практике дело с предметами и явлениями, которые надо наглядно представить, отразить в произведениях, художник постоянно насыщает свой мыслительный процесс наглядными образами. Специфика практической деятельности художника, выражаясь в систематической комбинации (на холсте, бумаге, в скульптуре) образов, предметов действительности определяет в высшей степени наглядно-образный характер мышления художника [1, 161с.].

Яркой особенностью мышления художника, обусловленной активным участием в творческом процессе зрительных образов памяти и воображения, является его ассоциативность. Ассоциации по контрасту, по сходству и по смежности постоянно присутствуют в мыслительной деятельности художника на всех этапах его творческого процесса. И чем богаче, разнообразнее эти ассоциации, тем выразительнее

и интереснее художественные образы, сюжеты, создаваемые на их основе. Многие ассоциации послужили началом, исходным моментом создания замечательных произведений.

Мышление и творчество – два процесса, которые тесно переплетаются друг с другом, хотя преследуют разные цели и используют разные мыслительные операции. Мышление направлено на познание реально существующего мира, а творчество – на его перестройку, обновление и совершенствование.

Все виды творчества совпадают с основными функциями интеллекта и мыслительной деятельности.

Мышление направлено на познание сущностных явлений природы и общества, недоступных для чувственного восприятия.

Мышление направлено на поиски оптимальных способов адаптации к постоянно меняющейся среде, которая требует смены действий и форм приспособления к новым условиям существования, как и на решение нестандартных задач и ситуаций.

В функцию мышления входит прогнозирование и моделирование целевого образа, необходимого во всех видах поведения и действительности. На данной функции мышления базируется все конструктивное и художественное творчество.

Творческое мышление начинается с формирования «творческого сознания», которое включает в себя знание не только своих, но и общечеловеческих потребностей, умения направить свою деятельность не только на себя, но и других, владеть навыками и операциями мыслительной деятельности, разрушающей стереотипы и создающей новые модели, соответствующие необходимому будущему во всех областях [2, 183 с.].

Творческое мышление включает в себя и познание новых смыслов бытия, и поиск необходимых и нестандартных способов действий, и новых мыслительных операций.

В структуру художественно-творческого мышления входят все функции и уровни мыслительной деятельности. Художник – это тот, кто мыслит и как ребенок, и как мудрец. Как ребенку, ему интересно открывать новое, еще неизвестное ему в мироздании, как мудрецу – разобраться во всем происходившем, происходящем и предугадать будущее.

Художественное творчество начинается с мыслительных явлений,

духа эпохи, актуальных и потенциальных потребностей зрителей, их ожиданий от конкретного вида искусства. Такое познание требует и наглядного, и абстрактно-логического мышления.

Абстрактное мышление – это способ познания скрытых от непосредственного восприятия отношений между предметами и людьми, причинно-следственных связей между социальными и природными явлениями, невидимых чувств и мыслей человека.

В структуру абстрактного мышления входит:

владение понятиями как содержательной единицей мышления;

владение мыслительными операциями как инструментами познания;

владение последовательностью мыслительных операций и действий.

Цель изобразительного искусства – сделать невидимое видимым, т.е. материализовать мысли, идеи, отношения, состояния, эмоции, значимости событий языком конкретного вида искусства – живописи, графики, скульптуры. Для этого необходим поиск средств для выражения задуманного, т.е. тех действий, расположения, компоновки, которые входят в структуру оперативного мышления [3, 189 с.].

Наряду с абстрактными понятиями в поисковом процессе обязательно присутствуют зрительные представления – образы как конкретный продукт изобразительных действий.

Формирование интеллектуальных навыков, как и формирование профессиональных начинается с овладения «языком» абстрактного мышления – понятиями. Понятия являются единицей мышления, от точности определения смысла каждой из которой зависит результативность мышления.

Развитие мышления как познавательного процесса проходит определенные стадии, которые связаны с формированием мыслительных операций. Процесс мышления протекает в определенных единицах – образах, представлениях и понятиях, выраженных в словах, знаках, символах. Образное мышление характерно для детей определенного возраста, когда абстрактные понятия они начинают наполнять конкретными образами.

Словесно-логическое мышление, или абстрактное мышление, проходит в понятиях и все мыслительные операции – анализа, синтеза, абстракции и общения, а также суждения и умозаключения, - происходят

в мозгу человека.

Продуктом познающего мышления является открытие субъективно или объективно новых закономерностей, сущностей, природы предметов и явлений.

Высшей формой всех видов познания является интуитивное мышление, при котором происходит свертывание всех мыслительных операций, а отсюда быстрое и точное познание сущности новых объектов и явлений при их восприятии, столкновении с ними.

Одной из отличительных черт художественного образа является то, что в нем неразрывно связаны в единое целое два момента: изобразительное и мыслительное. А одной из особенностей изобразительного творчества является то, что художник активно мыслить, рассуждает о том, чему посвящено его творчество не только в процессе непосредственного изображения, но и тогда, когда он занят совсем другим. Специфика изобразительного искусства, направленного прежде всего на познание действительности и правдивое отражение ее во всем многообразии, обуславливает постоянную работу мысли художника в направлении познания наблюдаемых предметов и явлений, где бы он ни находился. Встречаясь с различными явлениями, объектами окружающего мира, художник постоянно задает себе вопросы: «Почему это происходит?», «Почему этот предмет так выглядит?», «Почему дальний лес утром был синим, а в полдень желтым?» и множество других, на которые он тут же стремится найти ответ.

Об этой особенности художника – постоянно целенаправленно думать, размышлять над явлениями, предметами реальности – свидетельствуют воспоминания о художниках, психологический анализ их изобразительной деятельности.

Литература

1. Кузин В.С. Психология /Под ред. Б.Ф.Ломова/ Учебник. – М.: Высш.школа, 1982. – 256 с., ил.
2. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов – М.: Академический Проект, 2003. – 304 с.
3. Ильенко Э.В. Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.

МҮСІН МАТЕРИАЛДАРЫНАН БҰЙЫМДАР ЖАСАТУ АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ КӘСІБИ-ТҰЛҒАЛЫҚ ӨЗІН-ӨЗІ ДАМУДАҒЫ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ

*Мұхаметжанов Бахытбек Ақажанұлы,
ҚР Мәдениет қайраткері, п.ғ.к., ҚазҰӨУ-нің профессоры*

Бүгінгі студент – ертеңгі болашақ маман иелеріне мүсін материалдарынан жасалатын бұйымдардың қыры мен сырын, бейнелілік тілін меңгерту және олардың өнер салаларындағы шығармашылық іс-әрекеттерін дамыту арқылы халқымыздың ғасырлар бойы жинақтаған көркемдік мәдени бай мұраларын игерту, туған халқының өнеріндегі парасатты дәстүрлеріне деген көзқарастарын қалыптастыру, қызығуларын ояту – қазіргі кезеңдегі мектептен бастап жоғары оқу орындарының білім беру моделінің барлық саласындағы басты міндеттерінің бірі. Осы тұрғыдан алғанда жастардың кәсіби біліктілігін қалыптастырып, адамгершілік қасиетке тәрбиелеу үшін болашақ сызу және сурет мұғалімдерінің мүсін және қыш материалдарынан жасалатын бұйымдар түрлеріне қызықтырудың акмеологиялық бағыттарын қарастыру – ғылыми-зерттеу жұмысымыздың негізі болып табылады.

Болашақ мамандарды дайындауға, оларды кәсіби-педагогикалық бағдарда оқытуға байланысты мәселелерге әрқашан педагогтар мен психологтардың зерттеулерінде басты назар аударылып келді.

Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың «Ғасырлар мақсаты – қоғамның нарықтық қарым-қатынасқа көшуі кезінде саяси-экономикалық және рухани дағдарыстарды жеңіп шыға алатын, ізгілікті, ХХІ ғасырды құрушы, іскер, өмірге икемделген, жан-жақты мәдениетті тұлғаны тәрбиелеп қалыптастыру» деген пікірінің өзі қоғам сұранысына сай мәдениетті жастарды тәрбиелеуге жаңа көзқарас тудырады. Біздің түсінігімізше, өмірге икемді, іскер мамандар даярлау мәселесіне, яғни жоғарғы оқу орындарында бейнелеу өнері және сызу пәнінің мұғалімдерін тәрбиелеп, оқытып шығаруға жаңа тұрғыдан келу қажет. Әсіресе, мүсін материалдардан бұйымдар жасату арқылы студенттердің біліктілігі мен іскерлігін қалыптастыруға аса мән берілуі тиіс.

Жоғары білімі бар мамандарды даярлау сапасын басқарудың басты аспектісінің бірі – жоғары оқу орны оқытушыларының іс-әрекетінің тиімділігін айқындау.

Тұлғаны дамытуға бағытталған білім беру – сол тұлғаның өзін-өзі дамыту мақсатын қояды. Өзін-өзі дамыту – индивидтің өзі-өзіне деген шығармашылық қарым-қатынасы, сыртқы және ішкі өміріне белсенді әсер ету процесін қалыптастыру.

Ғылыми әдебиеттерді талдау барысында мынаны байқауға болады: «өзін-өзі дамыту» терминін педагогикалық ғылымдар философия мен психологиядан алған және өзін-өзі қимылға келтіру ұғымымен байланысты. Тұлғаның өзін-өзі дамыту феноменін түсіндіретін психологиялық шындықтың болуы тұлға проблемасымен шұғылданып жүрген бірқатар зерттеушілер де дәлелдейді.

Тұлғаның дамуына бағытталған білім беру – берілген қасиеттерге ие тұлға қалыптастыру емес, ол «толыққанды» болуына жағдай туғызу және білім беру процесінің субъектілерінің тұлғалық функцияларын дамытуға сәйкестілігі.

Тұлғалық функциялар қатарына жататындар:
себептік, түрткі беру (іс-әрекетті қабылдау және негіздеу);
астарлық (ішкі әсерлер мен сыртқы импульстар);
коллизийлік (шындықтың жасырын қарама-қайшылықтарын көре білу);

сыни (ұсынылатын құндылықтар мен нормалар);
рефлексивтік-шығармашыл мағыналық, бағыттаушы (өмір туралы жеке дүниетанымдық көзқарас туғызу);

өзін-өзі жетілдіру (өзін қоршағандарға «Мен» бейнесін мойындатуға талпыну, рухани деңгейін қамтамасыз ету).

Жоғарыда айтылған функциялар толығымен орындалғанда, білім беру процесінде тұлғалық деңгейге жетеді.

Қазіргі өмірде сәттілікке талпынатын адамға мыналар қажет: жаңа қабілеттерін қалыптастыру және дамыту, ойлау алгоритмін тез арада жүзеге асыра білуге даярлық; өзінің психологиялық жағдайын басқара білу, басқа сөзбен айтқанда, әрдайым өзін-өзі дамытуға дайындық. Өзін-өзі дамыту – өзіндік тұлғасын көрсететін индивидтің мақсатқа бағытталған, саналы түрде және өз бетімен бақыланатын процесс. Өзін-өзі дамытуға даярлық – интегративті тұлғалық білім беру болып табылады және мотивациялық-құнды, эмоционалды-ерікті және мазмұнды-операциялық компоненттерден тұрады. Бұл компоненттер өзін-өзі дамыту іс-әрекетіне негізделген құндылық дәрежесі мен тұлғаның өзін-өзі реттей білу деңгейін көрсетеді. «Тұлғаның өзін-өзі дамытудың» психологиялық мәнін қарастыру өзін-өзі дамыту

процесін өзіндік дамыту екендігін дәлелдейді. Мұндағы өзіндік дамыту деп отырғанымыз ішкі басқару жүйесінен сыртқы бақылауға өту, ал, кез келген басқару субъектінің өзі туралы ақпарат, түсінікті талап ететіндіктен, тұлға ғылыми-педагогикалық әдебиеттерді оқу проблемасымен шұғылданады. Осыған орай, өзін-өзі дамыту – үздіксіз процесс болып табылады.

Жоғары оқу орнының оқытушылары кәсіби іс-әрекетінің мазмұнына қарай оқу процесін жобалай алу, оқыту технологиясының әртүрлі әдістерін меңгеру, оқытудың инновациялық жүйесін пайдалану, педагогикалық рефлексияны жүзеге асыру, яғни, кәсіби-педагогикалық іс-әрекеттің шығармашылық, проблемалық міндеттерін шеше алуы сияқты қасиеттерге ие болуы керек. Бұл тек студенттердің ғана емес, сонымен қатар, оқытушылардың да тұлғалық белсенділігінің деңгейін көтеруге көмектеседі. Және де оқытуды тұлғааралық өзара әрекет процесі ретінде «оқытушы-студент», «студент-студент» және т.б. қарым-қатынас жүйесін қарастырады. Тұлғалық тұғырды жүзеге асыру педагогтың адекваттық тұлғалық қасиетін талап етеді: эмпатиялық, қызығушылық, толеранттық, студентке деген тұлғалық қарым-қатынас және т.б.

Студенттің өзін-өзі тануы мүсінге арналған материалдардан бұйымдар жасату арқылы біліктілік нәтижелерін талдау жолымен жүзеге асырылады. Белгілі бір саладағы (мүсін, қыш бұйымдарын жасау арқылы) жетістіктерін талдай және бағалай отырып, жұмысқа жұмсалған уақыт пен күшті есептей отырып, өз қабілеттерінің деңгейін анықтауға болады. Студент сабақ кезінде өзі істеген тапсырманы орындау арқылы, бұйым жасау кезінде өз мінез-құлқын бағалау арқылы жеке басының адамгершілік және іскерліктегі психологиялық ерекшеліктерін танып біледі. Студенттердің біліктілікті қабылдай алу, жалпы білім алу кезінде бір-біріне деген объективті бағасы олардың өзін-өзі тереңірек танып білуіне көмектеседі. Студенттің берілген тапсырма бойынша іс-әрекетіне байланысты жеке басының қасиеттеріне берген өз бағасы мен басқа жұрттың бағасын салыстыру да маңызды. Студенттің берілген тапсырманы толығымен аяқтап, оның өте сәтті шыққанына баға берілген кезде тікелей өзін-өзі іс-әрекетінен тану, өзін-өзі байқау формасында көрінеді. Белгілі бұйымға берілген тапсырманы студент қабылдау кезінде, елестету, ойлау процестерінде адам белгілі бір сәтке зейін психикалық іс-әрекет объектісінен жеке басының жағдайынан аударады және оны бағалайды. Студенттің іс-әрекетін, жалпы өзін-

өзі тапсырма арқылы бақылау осыған негізделген. Студенттің белгілі тапсырма арқылы өзінің біліктілігін байқауы үшін байсалды, қалыпты жағдай неғұрлым қолайлы болады. Студенттің сылбырлығы немесе оның шамадан тыс шиыршық атуы өзін-өзі тану мен өзін-өзі байқаудың мүмкіндігін кемітеді. Сондықтан тапсырманы орындауды қадағалау кезінде оқытушының беретін бағасы өте маңызды роль атқарады. Белгілі тапсырманы орындай алмаған студенттерге сол тапсырманы белгілі уақытта жалғастырып аяқтау немесе қосымша тапсырмалар беру арқылы жүктеме беріледі. Бұл процесс қайта тәрбиелеумен бірдей. Оқытушының студентті қайта тәрбиелеуі – өте қиын да ұзақ процесс. Ол ұстаздар тарапынан педагогикалық аса шеберлікті қажет етеді. Шеберлік – оқытушының педагогтық жұмысының жоғары сатысы. Қайта тәрбиелеу жұмыстарын нәтижелі ұйымдастыруда мынадай мәселелерді ескеру қажет деп есептейміз, олар:

- студентке әсер ететін келеңсіз жағдайлардың себебін анықтаудың, оларды болдырмаудың жолдарын іздестіру;

- болашақ маманның мінез-құлқында кездесетін жат қылықтарын зерттеп тану;

- студенттің жеке басында кездесетін жағымды қасиеттерді анықтап, соған сүйене отыра әр түрлі әрекеттерін ұйымдастыру, жақсы қасиеттерін дамыту;

- қоғамдық пайдалы жұмыстарға араластыру, қызықты істерге баулу, қатысу (көрме, галерея, мұражай, дизайндық жұмыстар, КВН, т.б.);

- оқытушылар мен ата-аналар тарапынан бақылауды күшейту;

- студенттің сенімі мен нанымын қалыптастыру, ол үшін оған жағдай туғызу, оған сенім арту;

- оқытушылар мен ата-аналардың қиын студентке деген ынтымақты қарым-қатынасын орнату;

- студенттің бойында кездесетін жат қылықтардан арылу үшін жаттықтыру жұмыстарын ұйымдастыру;

- тәрбие мен өзін-өзі тәрбиелеуді қайта тәрбиелеумен ұштастыра жүргізу;

- «Қиын» деп ат қойған студентті аластау, басқа мамандыққа немесе басқа оқу орнына ауыстыру секілді кейбір жағымсыз шараларды мүмкіндігінше болдырмау, т.б.

Дәстүрлі педагогиканың инерциясы өте кең, жоғары ұпай алуға жету, сессияны ойдағыдай тапсыру мотивациясын туғызады. Мұндағы ескеретін жағдай, студент әртүрлі пәндерді әрқалай үлгіреді, әрқалай

қызығушылығы оянады. Әрине, оқытушы да сылбыр студенттің танымдық қызығушылығын ояту, кәсіби іс-әрекетте оқытудың мәнін түсіндіру үшін оқу процесін әдістемелік жағынан қамсыздандыру әдіс-тәсілдерін іздестіреді. Зерттеулерден мынаны байқаймыз: студенттер оқудың әлеуметтік мәнін және оның тұлғаға әсер етуін түсіндіру үшін әрдайым мақсатты түрде білімге деген құштарлығын тәрбиелеу керек, яғни, оқи отырып тәрбиелеу деген сөз.

Жоғарыда айталған мәселелерді жүзеге асыратын болашақ мұғалімдер болғандықтан, олардың кәсіби-тұлғалық бағдарын қалыптастыру жоғары оқу орындарының алдында тұрған басты іс-әрекеттердің бірі.

Кәсіби-тұлғалық өзін-өзі дамыту проблемаларының шетелдік және ресейлік педагогикадағы даму ерекшеліктеріне, теориялық-әдіснамалық жағына талдау жасап көрелік.

Қазіргі кезде білім беру парадигмасы өзгерді. Ол бұрын пәнге бағытталған түрде жүргізілсе, енді жеке тұлғаға бағытталған түрде жүргізілетін болады. Бұл – қоғамдағы өзгерістерге байланысты туындаған объективті процесс. Бұрынғы оқыту технологиялары оқушылардың жалпы оқуға деген ұмтылыстары мен біліктерін қалыптастыруға бағытталған еді. Онда оқытылатын пәннің өзі оқыту мақсаты тәрізді болатын да, ал оқушы соған жету құралы болып саналатын. Осының нәтижесінде көптеген оқушыларда оқуға деген оң көзқарас қалыптаспайтын.

Бүгінгі күні бізге, елімізге дені сау, рухы таза, ойлары биік адамдар қажет, олар алдарына зор мақсаттар қойып, соған жетуге тырысады.

Беретін пәніне қарамастан, мұғалім осындай тұлғаларды тәрбиелеуі тиіс, балаларды жастайынан нағыз адам болуға, алдарына керекті мақсат қойып, оған жету жолында кездесетін қиындықтарды жеңе білетін тұлға ретінде бағытталған оқыту түрін пайдалану керек. Жеке тұлғаға бағытталған оқыту – оқушының барлық мүмкіндіктері мен қабілеттерін ескере отырып, оның жеке ерекшеліктерін дамытуға қажетті жағдайлар жасау деген сөз.

Білімділіктің, адамгершіліктің, кәсіби шеберліктің және іс-әрекетке икемділіктің жаңаша түсінігі оқушылардың әрекеттері мен өз орнын анықтау, өзін-өзі жетілдіру, адамның табиғи мүмкіндіктерін ашу ойлау қабілетін жетілдіру, сөйлеу, әрекет ету сияқты қасиеттерін ашып, осылардың нәтижесінде өмірдегі өз орнын табуға көмектеседі.

Білім беру парадигмасының, білім мазмұнының жаңартылуы,

білімнің ізгіліктік сипатқа ие болуы, оқыту мен тәрбиенің жоғарғы мәніне тұлғаны көтеру, танымдық іс-әрекеттерді жаңаша түсіндіру – міне, осы айтылғандардың барлығы білім берудегі жаңа көзқарастарды технологиялық деңгейге көтеруді талап етеді.

Ол тұлғалық бағдарлы білім беру технологиялары арқылы жүзеге асырыла отырып, жаңа деңгейде дамыту үшін баланың субъектілі тәжірибесі мен танымның ішкі құрылымына, қабілеттер мен таным стратегияларын есепке алуға көңіл бөлуді қажет етеді.

Сонымен, тұлғалық бағдарлы білім беру дегеніміз - білім беру процесінің ерекше типі. Тұлғалық бағдарлы білім беру процесі дегеніміз - оқушының тұлғалық өсуінің әлеуметтік-мәдени тетігі немесе индивидте адам бейнесін жасау процесі.

Болашақ маман ұйымдастырушы, көшбасшы ретінде адам жоғарыдан берілген тапсырманы орындауда емес, өз әрекетінің бағытын нақты жағдаятта талдау арқылы таңдайды. Басты проблемаларды өз бетімен белгілей отырып, оларды шешу, келіспеушілік жағдайларда шешім қабылдау, еске сақтау және ойлау секілді ерекше қабілеттерді дамытуды талап етеді.

Міне, сондықтан да көркем сурет факультетінде студенттердің кәсіби шеберлігін шыңдайтын арнайы пәндердің оқытылуы қуантарлық жайт.

Әдебиеттер

1. Назарбаев Н.Ә. Қазақстан 2030. – Алматы: Білім, 1998.
2. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қол өнері. – Алматы: Өнер, 1987.
3. Ұзақбаева С.А. Балаларға эстетикалық тәрбие берудегі халық дәстүрлері. – Алматы: Білім, 1990.
4. Ералин Қ. Изобразительное искусство Казахстана в системе художественно-профессиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства и художественного труда в педагогических институтах. – М., 1992.
5. Әбдіғапарова Ұ.М. Қазақтың ұлттық ою-өрнектері. – Алматы: Өнер, 1998.
6. Ибраева К. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ШИ ТОҚУ ӨНЕРІ

*Серікбаева Перизат Шотыбайқызы, ҚазҰӨУ оқытуші;
Хакимова Анель, Сәндік өнер мамандығының
(Көркем тоқыма мамандандырылуы) 2 курс студенті*

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 «ҚАЗАҚСТАН-2030» бағдарлама-сындағы 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 тикелей жеткізе алады деген ойдамын!

Қазақ халқының қолөнері деп, халық тұрмысында жиі қолданылатын өру, тігу, тоқу, мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу сияқты Шығармашылық өнер жиынтығын айтады [2].

Қолөнер – адамзат игілігі үшін жасалынып, халықтың әлауқатының, мәдениетінің, тұрмыс салтының өсуіне бірден-бір септігін тигізетіні анық.

Қазақ қолөнерінде тоқыма бұйымдарының алатын орны ерекше. Тоқу өнерінің түрлері өте көп және ол жан-жақты дамыған өнер. Мысалыға айтсақ: алаша, кілем, түкті кілем, тықыр кілем, басқұр, ақбасқұр, алаша басқұр және ши тоқу. Осы аталған тоқу өнерінің ішіндегі ши (орау) тоқу өнерін таныстыруды ұйғардым.

Бұрын және қазіргі кезде қазақ халқы мен Орта Азия халықтары арасында кең тараған өнер екені бәрімізге де мәлім.

Күнделікті тұрмыс пен шаруашылық қажеті үшін тоқылған ши қазірге шейін кеңінен қолданылып келеді.

Ши – дала, шөлейтті өңірлерде және тау беткейлерінде өсетін, биіктігі бір жарым-екі құлаш көлеміндегі, сабағы жіңішке келген, қияғы

бар қамыс тектес өсімдік. Жылдың маусым-шілде айларында гүлдейді. Ел ішінде ши түп-түп болып тығыз өскен жерлер – шиен деп аталады. Шиі аралас бозотты шилеуіт жерлер қыста малға жақсы жайылым оты саналады. Құмдауыт, шөлейіт өңірлердің тұрғындары ерте кездері ши жерасты суларына жақын жерлерде өсетіндіктен, құдықты сол маңдардан қазған. Сондай-ақ, шиі көп өсетін өзен бойындағы жерлер шиліөзен деп аталған. Осы өсімдіктен тоқылған дәстүрлі бұйым да ши деп аталады. Мал азықтық және тұрмыстық бұйым ретіндегі шидің маңызы туралы ХІХ ғ. соңғы ширегінде қазақ даласында болған орыс зерттеушілері өз еңбектерінде атап өтеді. Мысалы, Торғай даласын зерттеген А.И. Добросмыслов: «Ши өсіп тұрған кезінде малға азық болса, ал тоқылған ши жазда киіз үйдің туырлығы мен керегесінің аралығына тұтылады, ол үйге сырттан жел өткізіп жанға жайлы әсер береді», – деп шидің қасиетіне тоқталып өткен [3, 336 б.].

Ши тоқу (орау). Тоқылған ши сырт көрінісіне қарай ақ ши, шым ши, ораулы ши деп үшке бөлінеді. Халық арасында оларды жалпылама түрде қанат шилер деп атайды [4, 111 б.].

Қазақ арасында осы түрлерінің әрқайсысы орын-орнымен қолданылған. Мысалға: **Ақ ши** – басқа да түрлі шаруашылық үшін қолданған. Күнделікті шаруашылықта көлемі шағын, арасы селдір тоқылған шыпта шиді ошақтағы қазанның бетіне ұстауға, ондағы тағамға жел өтіп тұруына, таза тұруына пайдаланған. Сонымен бірге шиді құрт-ірімшікті кептіру үшін өреге қойған (оны өре ши, құрт ши деп те атайды). Кей жерлерде кесе салатын кесеқапты да шиден жасаған. Киіз басу кезінде оған жүн шабақтауға, жүн түтуге, тары сүзуге, сойған мал етінің астына салуға, үйдің төбесін жабуға, сондай-ақ үйдегі сырмақ, киіз сияқты төсеніштердің ылғал тартып кетпеуі әрі қысты күні еденнен суық өтпес үшін астына төсеуге, тіпті үйге көгенделген төл, әсіресе ботаны қалқалап қою сияқты күнделікті шаруашылықтағы жұмыстарға кеңінен пайдаланылады. Тұрмыста, сонымен бірге алабота өсімдігінен сақар қайнату үшін көлемі шағын арнайы сақар ши де тоқыған. Шиден тоқып мал тұруға қолайлы ашық қора да салынады. Үй, аула тазалайтын сыпыртқы да әзірленеді. Тіпті ертеде жаугершілік заманда қазақ батырларының садақ жебесін салатын қорамсағы да шиден тоқылған.



1 сурет. Ақ ши



2 сурет. Ораулы ши

Ораулы шиді ақ шидің сыртына түрлі түсті бояған жүн орап, өрнектеп тоқиды. Шиді ораудың арнаулы өрнегі (үлгілері) бар. Ораулы ши де, ақ ши де керегенің сыртынан, туырлықтың ішінен ұсталады. Ас-су сақтауға арналы тоқылған ораулы «өреше» ши адалбақанды қоршай, үйдің ішінен ұсталады. Ораулы ши кезінде бағалы жиһаздардың бірі саналған.

Ши орау оңай жұмыс емес, ол төзімділікті, өжеттілікті талап етеді. Ши ораудың әдісіне келсек, өн бойы тұтастай емес, жүнді әр жерінен аралатып ораған шиді орама ши немесе ораулы ши дейді. Онымен үйдің сол жақ босағасындағы ас-су тұрған тұсты оңашалап қоршауға пайдаланған. Күннің суық кезінде жүнмен оралған ши үй ішіндегі жылуды сақтауға өзіндік септігін тигізеді. Ораулы шиді тоқитын кезде, алдымен ақ, сары, қызыл, жасыл т.б. түстерде боялған жүнді түтіп, жіңішкелеп тарқатып созады да, шидің әрбір талын түрлі-түсті жүнмен алдын ала сызылып, белгіленген өрнекке көбіне табақ ою, қошқармүйіз, қарғатұяқ, құманбау, сыңармүйіз, тұмарша, итқұйрық, иттабан сияқты өрнектерге сай түсін қадағалап, кезекпен орап шығады [5, 151-153 б.]. Ши ораудың екі түрлі әдісі бар. Біріншісі, тоқулы тұрған шидің өрнегіне сала отырып орау, келесісі, жаңа өрнек үлгісімен орау.

Ши тоқитын жіпті екі қабаттап ширатып, бірнеше домалақ етіп дайындайды, бұл домалақтарды салмақты ету үшін темірге немесе тасқа орайды. Ши тоқу үшін ашасы бар екі ашаға көлденең ағаш қойып, арнайы жасалған қарапайым станок пайдаланылады.



3 сурет. Ши орау

Осыдан кейін жүнмен немесе жіппен оралған шиді жіп үстіне салып, салманы әрлі-берлі айқастыру арқылы шалып бастырады.

Қазіргі таңдағы ши

Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейі (әрі қарай – ҚР МОМ) қорында Қазақстанның әр өңірінен әр жылдары жиналған ұзын саны 40-қа жуық шиден тоқылған бұйымдар сақтаулы. Олардың басым бөлігі Алматы, Оңтүстік Қазақстан, Қызылорда, Жамбыл және Маңғыстау, Атырау сияқты Қазақстанның оңтүстік пен батыс облыстарынан жинақталған. Бұйымдарды Қазақстанның әр түкпірінен Зәуре Шалдуарова, Қалампыр Шымырбаева, Фатима Сахинова, Нағима Сейітова, Сәби Килібаева, Қыналы Ержанова, Сәлима Әзірбаева, Хадиша Рзалиева және басқа да ісмерлер нақышына салып тоқыған. Музей қорындағы бұйымдардың ішінде көшпелі тұрмыс пен шаруашылықта кең таралған түрлі түске боялған жүнмен көркемдеп шаршы (ромбы) өрнектері оралған шым шиді киіз үйдің ажарын аша түсетін жабдықтарының бірі ретінде қарауға болады.

Қазақ шеберлері көптеген ғасырлар бойы өз өнерін жандандыра түсіп, ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп отыр. Ши тоқу өнері, заманның талабына сай жаханданып, дамып келеді. Айта кететін болсақ, тек ою-өрнекпен шектліп қоймай, кез келген жанрдағы композициялар тоқылады. Мысалы: шебердің талғамына, таңдауына байланысты натюрморт, пейзаж, немесе кез келген абстракция, стилизацияланған композициялардан пано шығаруға болады.

Мұндай картиналар интерьерде қолданып, үйдің сәнін келтіреді. Сонымен қоса түрлі кермелер (ширма), қол өнер бұйымдары тоқылады. Осы қолөнердің сан алуан түрлерімен айналысып отырған мектептер,

жоғарғы оқу орындарында дайындалып, көрмелерден орын алып отырған туындылар осының айғағы.

Қазіргі таңдағы Қазақстан Республикасының Суретшілер одағының мүшесі, суретші-гобеленші және тоқыма өнерінің шебері Раушан Базарбаева табиғатта көзі шалған нақты нысанды өзінің қиялымен, шартты пішіндермен, жолақтардың көмегімен жап-жаңа дүниеге айналдырады. Бұл ретте, ол нысанның осыған дейінгі пішінін жалпылама, геометриялық пішінге енгенге дейін қарапайымдандырып жібереді. Композициядағы түс пен өрнектің ролі арқылы көркем форма құру саласы жөніндегі білімге деген саналы көзқарас қалыптастыру, оның ши өнеріндегі орнын анықтай алады [6, 134-135 б.]



4 сурет. Раушан Базарбаева жұмысы

Көркем суретші гобеленші және ши тоқу өнерінің шебері Райгүл Ахметжанова Интерьер дизайнмен айналысқандықтан көптеген қазақ шаңырағының ұлттық үлгіде жабдықталуына үлесін қосып жүр. Жыл өткен сайын сұраныста артып келеді. Бір тілегі – ши өнерін ел арасына кеңінен дәріптеу. Өзінің туындыларында стилизацияланған жануарлар, құстар мен табиғатты бейнелейді. Тек шиді жүнге орап қоймай оны әртүрлі әдістермен көркемдеген. Мысалыға: түрлі лента, тас және жіптермен. Және ман беретін жағдай шиди толық алмай, үзінді немесе ойық қылдырып жасаған.



6 сурет. Райгүл Ахметжанова жұмыстары

Болашақ шеберлер

Қазақ халқының сәндік-қолданбалы қолөнері барынша дамыған, бағалы, әрі мол мұра. Оқушылар үшін оның танымдық әрі тәрбиелік мәні зор екені бәрімізге мәлім. Сол себепті ықылым заманнан халықтың эстетикалық талғамын қалыптастыруда игі әсер еткен осы мұрамен танысу оны кәдеге жарата білу, жас ұрпақ үшін теориялық әрі практикалық жағынан өте тиімді.

Айтар болсақ, қазіргі таңда көптеген мектептер мен оқу орындарында, сәндік қолданбалы өнерінің жас мамандары даярлануда! Соның бәрін қарастыратын болсақ, қолөнердің әр түрлі қырын байқауға болады. Алысқа бармай-ақ, Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің, сәндік өнер кафедрасын алайық. Кафедра білімгерлері қол өнердің түр түімен айналысады мысалыға: гобелен, кесте тоқу, киіз басу және айтылып жатқан ши орау өнеріде бар. Кафедра мамандары, білімгерлерге тек шиді оратып қана қоймай, оның сан түрлі әдістермен әсемдеуді үйретеді.



7 сурет. Хакимова Анеля «Тәуелсіздік» (2016 жыл). Шым ши, ҚазҰӨУ

Көріп тұрғандарыңыздай тек ою-өрнекті бейнелеп қоймай, сюжетті, графикалық, табиғат, натюрморт түрінде де бейнелейді.

Ғылым, техниканың дамуына байланысты, ши тоқудың технологиясы да барынша жеңілдей түсті. Сондықтан осы өнерді жаңа қырынан танып, үйренуге, іске асыруға ниетті жаңа ұрпақ өсіп келеді.

Өнердің өрісін кеңейте түсудің бір жолы – жоғары, орта, арнаулы оқу орындарында сала бойынша кәсіби маман даярлау. Ал білім алып, тәжірибе жинаған тоқымашылар өз білгендерін кейінгі ұрпаққа үйретіп, аманаттайды. Өнердегі сабақтастық дегеніміз міне осы.

«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.

Халық шеберлері байлыққа байлық қосып, молшылық жасаумен қатар, сол баршылықты байыпты етуге, тұрмысын сәндендіре түсуге үлкен үлес осты.

Қолөнердің әсем туындылары еңбек адамдарына рухани азық, эстетикалық талғамын қанағаттандыратын, сұлу да әдемі, тиімді де ұласымды ұлттық киімдер мен жасау-жабдықтарын жасады.

Қазақтың ши тоқу өнері күні бүгінге дейін өзінің маңызын жоймаған ұлттық құндылықтарымыздың бірі болып саналады.

Әдебиеттер

1. Назарбаев Н.Ә. Қазақстан 2030. – Алматы: Білім, 1998.
2. Марғұлан Ә. Казахское прикладное искусство. – Алматы: Рауан, 1989.
3. Абдуалиева Ш.А. Қолөнер, қазіргі заман талабының тұрмыс мәдениеті. – Алматы: Білім, 2000.
4. Жарықбаев Н. Халық қолөнер. – Алматы: Ата-мұра, 1985.
5. Мұқанов С. Жүннен жасалатын бұйымдар. – Алматы: Рауан, 1990.
6. Базарбаева Р.Е. Жарық күнмен сырласу. – Алматы: Асыл сөз, 2013.
7. Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Өнер, 1995.
8. Назарбаев Н.Ә. Тарих толқынында. – Алматы: Ата-мұра, 1999.

СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ИЗ ВОЙЛОКА

*Самарканова Фарида Самигуллиевна,
старший преподаватель кафедры
«Сценография и декоративное искусство» КазНУИ*

Художественный текстиль конца XX и начала XXI вв. представлен удивительным разнообразием идей и форм выражения. В нем своеобразно отразились все тенденции присущие современному искусству. Такому многообразию художественных проявлений способствует процесс взаимобмена разных культур при обилии различных традиционных текстильных материалов и техник.

Творцы современного текстиля – это уже не ремесленники или народные мастерицы, а мастера, получившие разностороннее художественное профессиональное образование. Современный художник уже не стремится повторять образцы предметов утилитарного характера прошлого, а через свое новое видение раскрывает свой неповторимый мир с собственными идеалами и эстетическими предпочтениями.

Одним из древних видов декоративно-прикладного искусства, которое получило широкое распространение и приобрело новое звучание на сегодняшний день стало искусство войлоковаления. Известно, что различные техники валяния войлока существовали у многих народов. В частности, искусство казахского войлоковаления имеет древнюю историю и богатые традиции.

Войлоковаление, так называемый «фелтинг», очень популярен сейчас во всем мире. Фелтинг – это специфический вид ремесла, требующий умения мастера-валяльщика, художника и дизайнера в одном лице.

Как один из областей декоративного искусства «фелтинг» несет в себе эмоциональную выразительность через фактуру и свойства материала, как войлок.

Средства, которыми пользуются художники текстиля для создания образа в войлоке, так же богаты, как и в других видах искусства. На сегодняшний день произведения фелтинга представлены самыми разными видами изделий и их масштабами – от миниатюрных

аксессуаров до крупных монументальных арт объектов.

Войлочные изделия отличаются разнообразием форм, размеров и пропорций. Это монументальные интерьерные арт-объекты, мебель, одежда, аксессуары, емкости, авторские куклы, сувениры и игрушки. Особенность фактур и своеобразие колорита делают каждый предмет из войлока особенным и неповторимым.

Вместе с тем, помимо фактуры в фелтинге с помощью безграничных колористических возможностей возможно решать самые разные зобразительные задачи. Кроме живописных приемов исполнения (акварельная техника), сдержанных монохромных композиций, полихромных орнаментов, построенных на контрастных и нюансных цветовых отношениях, дизайнеры создают свои произведения, используя различные световые эффекты.

Рассмотрим творчество нескольких художников, создающих современные произведения из войлока. Богатые выразительные свойства материала и широкие художественные возможности войлоковаления привлекают художников, которые открывают в древнем ремесле новую сферу для неповторимого эстетического самовыражения.

«Дженни Барнетт – скульптор, создает наборы выразительных подарочных фигурок» [1].

Эти миниатюрные запоминающиеся персонажи имеют ярко выраженный характер и составляют живые сценки (рис.1).

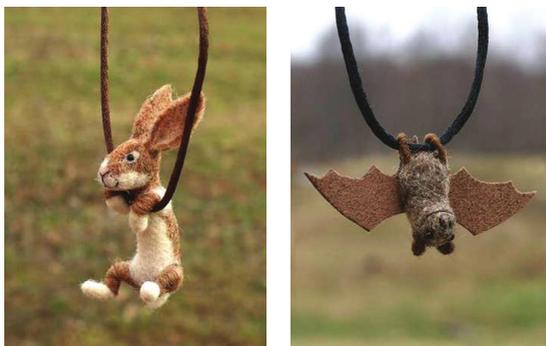


Рисунок .1 Дженни Барнетт. Скульптуры-миниатюры из войлока

Мастера войлока сегодня работают с плоскостью, рельефом и объемом; с различными фактурными поверхностями. Умелое

сочетание художественно-выразительных средств позволяет сделать в произведениях необходимые композиционные акценты. Такие приемы изменения масштаба как гиперболы (преувеличения) и литоты (преуменьшения) ярко окрашивают и заостряют образные характеристики.

Болгарская художница декоративно-прикладного искусства Марианна Попова сочетает в своем творчестве национальные традиции с новыми художественными тенденциями фелтинга. Она экспериментирует с различными поделочными материалами и техниками, в том числе, и с войлоком. Персонажи ее произведений стали насекомые (рис.2).

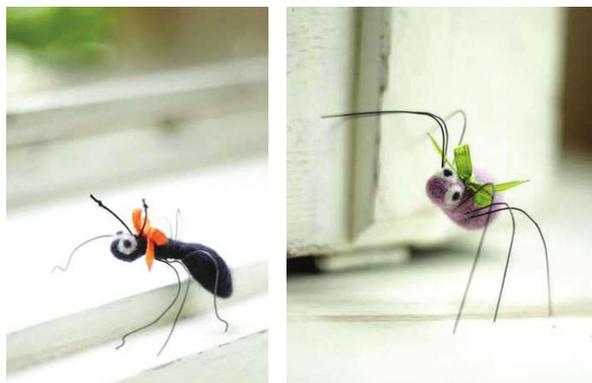


Рисунок 2. Марианна Попова. Насекомые. Материал: войлок

Венгерская художница Эстер Бургхарт, живущая в Ванкувере (Канада), известна как создатель сказочных перфомансов и пейзажей из шерсти. Свои необычные пейзажи мастер создает с помощью цветной шерсти и игры света. Старые свитера и шерсть исландских овец превращаются в ее руках в миниатюрный пейзаж. Создав скульптуру художница фотографирует ее с помощью макро-объектива, используя при этом эффекты естественного освещения. Ее скульптурные работы, а также фотопейзажи, изображающие ледники, фьорды, горные реки и извергающиеся вулканы, весьма популярны. Ее произведения публикуются и выставляются по всей Канаде. Она стала победителем в «Magenta Foundation's Flash Forward Festival» в 2010 году, представив оригинальную серию работ, под названием «Шерстяная Сага» (рис.3).



Рисунок 3. Эстер Бургхарт. Шерстяная Сага. 2010

Следующий дизайнер текстиля Ронел Джордан нашла свое творческое направление, подражая формам и фактурам природы, например камней. Создала войлочную коллекцию «Livingstones», которая включает мягкую мебель разного размера (диванов, пуфов, подушек). Особое внимание она уделяет конструкции и фактуре каждого элемента (рис.4).



Рисунок 4. Ронел Джордан «Livingstones»

Немецкий дизайнер и педагог Мария Фризе провела глубинное исследование старейших текстильных методов валяния из шерсти (рис.5). «Это дало автору концептуальную и техническую независимость, что позволило ей создать персональный авторский стиль. Современный и, в тоже время, вневременной язык этих произведений вдохновлен чудесами природной геометрии» [3].



Рисунок 5. Работы Марии Фризе

Модельер из Японии Атсуко Сасаки закончила университет искусств по специальности «живопись». Художественные произведения этого мастера отличаются метафоричным языком, лаконичностью форм, чувством цвета, собственным узнаваемым стилем и высоким качеством исполнения. Своим опытом она делится со своими студентами (рис.6).



Рисунок 6. Работы Атсуко Сасаки

«Стефани Метц называют одним из самых необычных современных скульпторов. И дело не только в том, что для своих изваяний Стефани использует войлок. Дело в том, что ее скульптуры чаще называют странными и непонятными, а иногда – непонятными и пугающими. Но в этом и заключается феномен войлочного арта Стефани Метц» [2]. На рисунке мы видим изображения сидящих людей (рис 7).

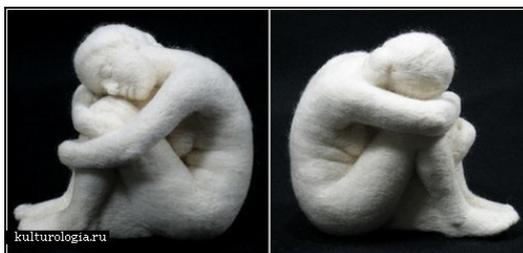


Рисунок 7. Работы Стефани Метц

Джеки Карди – вышивальщица из деревни в Ланкашире, любит работать с войлоком, шелком и бархатом, используя машинную вышивку цветными нитями. Вдохновением для нее служит искусство Византии, она создает прикладные панно – броши, навеянных природными мотивами (рис.8).



Рисунок 8. Работы Джеки Карди

Художница Марина Малышкина из России нашла свой источник вдохновения в новой подаче образов древнерусских сказочных персонажей. В ее работах сочетаются разные по фактуре материалы, как грубый войлок и цветной бисер (рис.9).



Рисунок 9. Работы Марины Малышкиной

Художница Кэй Хан, которая живёт и работает в области арт-текстиля в Санта-Фе (Нью-Мехико), основой своих произведений считает японские мотивы. «Она удивительным образом из старых ниток, шёлка, хлопка и войлока создаёт пэчворк композиции, преобразуя фрагменты пространства, европейскую мифологию и японский образ жизни в фейерверк идей. Обучаясь в университете креативного дизайна, Кей создавала керамические вазы сложных конструкций и многослойные текстильные картины, совмещая разные технологии (рис. 10). Теперь работы этой мексиканской художницы, австралийского происхождения, творящей арт-текстиль в японском стиле, находятся в постоянных коллекциях «Музея искусств и дизайна в Нью-Йорке» и музея «De Young» в Сан-Франциско» [3].



Рисунок 10. Работы Кэй Хан

Действительно при овладении навыками древних техник войлоковаления и творческом отношении к опыту культур разных стран можно создавать новые, уникальные предметы искусства, способные удивлять зрителя.

На сегодняшний день войлок является часто используемым материалом в произведениях декоративно-прикладного искусства Казахстана.

Традиции казахского войлоковаления имеет древнюю историю, уходящую корнями в глубокую древность, в период Пазыракских курганов. «Пазырыкская линия войлоков получила свое название от самого знаменитого культового войлока – занавеса площадью более 30 кв. м., найденного в одном из Пазырыкских курганов. Сейчас этот войлок можно увидеть в Государственном Эрмитаже. Войлок отличает

тончайшая ювелирная аппликация необыкновенно ярких цветов. Аппликация войлоком по войлоку и сегодня широко используется для декорирования войлочных изделий» [4, с.1].

Описывая данные прототипы войлочных ковров Л.Л. Баркова пишет «Ковёр украшен многокрасочной аппликацией. На однотонный фон пришиты кручёной сухожильной нитью крупные фигуры, более 1 м в высоту, вырезанные из тонкого цветного войлока. Вся поверхность ковра делится на два широких горизонтальных фриза, обрамлённых тремя орнаментальными бордюрами. 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» [5, с.1]. Судя по этим описаниям можно отметить, что среди произведений войлока встречались не только предметы утилитарного значения, но ковры на тематические сюжеты (рис.11).

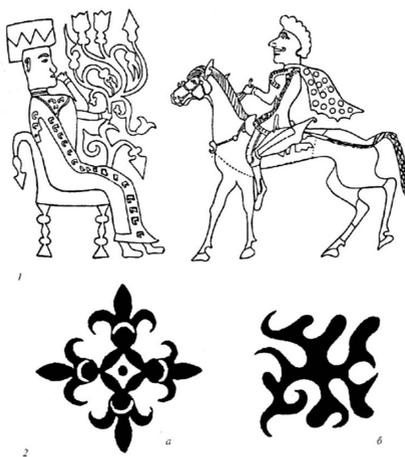


Рисунок 11. Рисунки войлочных изделий Пазырыкских курганов

Войлок – материал, изготавливаемый из натуральной шерсти, имеет уникальные свойства по сохранению температуры, защите от холода и др. Данные свойства носят функционально-бытовой характер, но развитие технологии производства войлока и его особенные свойства фактуры, плотности, мягкости способствовали тому, что утилитарные изделия, изготовленные из войлока, можно рассматривать, как произведения декоративно-прикладного искусства.

Традиции казахского войлоковаления связаны с широким использованием данного текстиля в быту, юрта полностью покрывались белым войлоком, стены жилища украшались войлочными сырмаками, на пол стелились войлочные текеметы, коней укрывали войлочной попоной, также шились различные подвесные сумки для хранения деревянной посуды (аяк кап), войлочные чемоданы (шабадан), тюки (тен).

Изделия из войлока у казахов имели несколько видов, такие как сырмак, текемет, тускииз. Сырмак – это вид войлочного ковра, при производстве которого можно использовать разные методы, например, принцип аппликации, оформление шнуром, прошивной цветной нитью. Рисунки ковров менялись на протяжении веков, в основном использовались виды зооморфного, растительного орнамента. Войлочные ковры бывают двух видов – с валяным и мозаичным узором.

Как пишет известный казахский ученый-этнограф А.Х. Маргулан: «Техника изготовления текеметов, накатка или вваливание узора из цветной шерсти на полуготовый войлок. Сырмаки изготавливаются в технике мозаики, войлок одного цвета накладывают на другой, узор вырезают из двух слоев войлока, получая заготовки на два ковра. Вставленные один в другой узорные куски войлока сшивают, накладывают на простой грубый войлок и плотно простегивают параллельно очертаниям узора. По линиям соединения кусков разных цветов войлока пришивается цветной шнур, роль которого в колористическом решении ковра значительна. Как правило, сырмаки черно-белые, так как их изготавливают из натуральной овечьей шерсти. В отдельных регионах, например, в Семиречье и Восточном Казахстане, делают сырмаки из войлока из нескольких цветов. Аппликацией из тонкого крашенного войлока, а позднее из различных цветных тканей украшались войлочные настенные ковры – тускиизы» [6, с.6].

В традиционном казахском войлоке используется принцип мокрого валяния. В войлоковалении есть два основных вида валяния – мокрое и сухое. В обоих случаях в качестве расходного материала используют гребенную ленту (шерсть меринуса), но в мокром используют воду, мыльный раствор, в сухом иголки для фальцевания. При сухом методе получается объемное изделие: сувениры или бижутерия. Подобная технология позволяет также наносить узор и декорировать готовые изделия.

В творчестве современных художников Казахстана можно увидеть большое многообразие техник и приемов и экспериментов с использованием войлока.

Так, например, ярким примером создания произведений искусства из войлока является творчество известной казахстанской художницы Сауле Бабановой. Ею создаются не только декоративные картины, но и целые коллекции одежды из войлока.

«Я стараюсь привнести в казахстанское искусство что-то новое. Создаю новые технологии, чтобы древняя кладовая казахского прикладного искусства зажила новым цветом» [7, с.1].

Другая казахстанская художница Замзагуль Оралбаева создает войлочные изделия в технике «текемета», используя при расчесывании шерсти зрительные ассоциативные эффекты.

Замзагуль Оралбаева возглавила неправительственную организацию «Женщины Степи», основной задачей которой является привлечение сельских женщин к развитию малого и среднего бизнеса, связанного с войлоковалением. Общественный фонд Замзагуль Оралбаевой намерен содействовать созданию ресурсных центров в аулах, которые стали бы одновременно пунктами приема шерсти и обучения женщин по ее переработке». Вместе с тем открылась компания Айгуль Жансерикова Aigul Line которая декларирует «Миссия нашей компании – возрождение и сохранение старинного казахского ремесла – войлоковаления, популяризация этностиля и продвижение войлочных изделий, сделанных в Казахстане на внутренние и внешние рынки» [8].

Данные художницы работают с войлоком, для создания художественных произведений. Большая часть утилитарных изделий из войлока бытового назначения по-прежнему создаются руками народных мастериц (рис. 12).



Рисунок 12. Художницы Оралбаева Алагуль и Айгуль Жансерикова

Благодаря развитию традиционных и современных направлений работы с войлоком сохраняются традиции казахского войлоковаления, являющегося не только одним из видов народных промыслов, но и национальным культурным достоянием.

Литература

1. Персональный сайт Дженни Барнет. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: jenny-barnett.blogspot.com
2. Войлочные скульптуры от Стефани Метц (Stephanie Metz). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/68980-vojlочные-скульптуры-от-степани-метц-stephanie-metz>
3. Необычный текстиль Кей Хан. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://worldhobbies.ru/idei-rukodelija/neobyichnyiy-art-tekstil-key-han>
4. История ковров. Галина Горянова (по материалам фильма «История войлока»). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knitter.spb.ru/articl/felt/felt.php>
5. Баркова Л.Л. Большой войлочный ковер из пятого Пазырыкского кургана / Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. – СПб.: Культ-информ-пресс, 1998. – С.137-143.
6. Маргулан А.К. Казахское народное прикладное искусство / альбом – Алма- ата: Өнер, 1987. – Т.2. – 285 с.
7. Толепбекова Д. В основе – народная культура: В Алматы открылась выставка художников Баяновых. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.inform.kz/ru/v-osnove-narodnaya-kul-tura-v-almaty-otkrylas-vystavka-hudozhnikov-bapanovyh-foto_a28817133
8. В лучших казахских традициях. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://aigulline.kz/kz>

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КУРАК В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ КАЗАХОВ

*Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна,
к.т.н., профессор КазНУИ;
Майкыбекова Жанар,
магистрант КазНУИ*

Техника лоскутного шитья известна во многих странах мира, она имеет глубокие традиции и является проявлением народного творчества, через которое передаются верования предков. У казахов лоскутное шитье носит название «күрақ», которое происходит от казахского глагола «күрау», что означает «скомбинировать, собирать что-либо из различных кусочков». Но смысл этого слова гораздо глубже, чем просто сшивание изделия из различных разноцветных лоскутков ткани. В этом слове отражено пожелание материального достатка и крепкого союза. Пожелание «күралсын» использовалось как означающее «пусть всё сложится», «жастар күрылып кетсін» – пусть будет прочным брачный союз молодых, «басың күралаберсін» – приумножайтесь, «дуние күралсын» – пусть увеличивается ваш материальный достаток [1, с. 75-76].

Лоскут, называемый «жыртыс», казахи рассматривали как символический и благопожелательный дар, обязательный при проведении обрядов и церемоний жизненного цикла. «В казахской среде и по сей день считается, что лоскуты жыртыс заключают в себе благодать – удачливость, богатство, плодовитость и счастье семьи, выдающей замуж дочь, празднующую появление наследника и т.д.» [2, с. 400]. Более древняя форма жыртыса – это разорванная на куски одежда человека, чья удачливость или плодовитость, должна была передаться обладателю этого куска. «Лоскут имел определенный семиотический статус, судя по его использованию в свадебном, похоронном, лечебном и прочих действиях. С ним связывались благопожелательные и охраняющие понятия. Важная роль лоскута заключалась в функции медиатора, т.е. в выполнении миссии передатчика определенных качеств или свойств от одного человека другому» [3, с. 43]. На куски разрывали одежду покойного, могли взять в качестве оберега платок многодетной матери, особенно у которой было много сыновей. Остались сведения, что при

избрании Аблая в ханы, после поднятия его на белой кошме, его богатое верхнее платье было изодрано в лоскуты на удачу.

Лоскуты одежды, как частица силы и удачливости его прежнего владельца, счастливого материнства или обладания материальным достатком, использовались для изготовления оберегов для детей, приданого невесты с пожеланием иметь много здоровых и сильных детей. Значительно реже лоскуты использовались в одежде. Рассмотрим именно эти случаи использования техники курак в традиционной одежде казахов.

Одним из древнейших предметов одежды, который шили из лоскутов ткани, была рубашка новорожденного – «ит көйлек» (собачья рубашка). Ее с целью сакральной защиты надевали на ребенка в первые сорок дней его жизни. Для изготовления рубашки брались лоскуты старой цветной одежды из хлопка. Она служила оберегом, чтобы ребёнок рос крепким и сильным. Считалось, что благодатная энергия владельцев этих лоскутов охраняет и бережет младенца. Рубашка называлась «ит көйлек», т.к. перед первым надеванием на ребенка, ее набрасывали на голову щенка или собаки. Казахи с особым чувством относились к собакам как верным помощникам и охранникам жилища человека и его скота. Считалось, что у собаки есть сорок душ – «ит кырык жанды», что говорит о выносливости и живучести собаки. И такая рубашка должна была впитать в себя силу собаки и оберегать ребенка. «Ит көйлек» представлял собой туникообразную рубашку с прямыми вшивными рукавами и вертикальным разрезом спереди. Обычно ее шили своим новорожденным детям матери с пожеланием здоровья и долголетия. Рубашка не подшивалась, швы выполнялись наружу. Это делалось для комфорта младенца и с пожеланием не сковывать развитие его роста, речи и др. Эту рубашку потом нельзя было передавать чужим, ее хранили у себя дома.

Если в семье часто умирали младенцы, то рубашку «ит көйлек» шили из семи лоскутков ткани, взятых из семи домов, в которых было много детей – «жеті жерден жеті құрақ» (семь лоскутов из семи мест). Дополнительно с целью сберечь ребенка от сглаза шили лоскутные одеяла для колыбели – «құрақ бесік көрпе» и пеленания ребенка – «құрақ ораулы көрпе».

«Ит көйлек», как правило, никаких оберегов и украшений не имел. К нему в пару шился головной убор топы в виде чепчика (два

прямоугольных лоскута ткани, сшитых под прямым углом) из белой ткани. До сорокового дня штаны младенцу не надевали.

После сорокового дня жизни считалось, что ребенок достаточно окреп и его можно показывать окружающим. Рубашка «ит көйлек» заменялась на «қырық көйлек», т.е. рубашку, в которой имелись заплатки из разных лоскутов (фигурально из сорока лоскутов). Такие рубашки как бы обеспечивали ребенку благополучную жизнь.

Не только у казахов, но и у узбеков существовали похожие обычаи. У ферганских узбеков, спустя 3, 5 или 7 суток после рождения на ребенка надевали ритуальную рубашку – «чиллякуйляк» (рубашка – сорокодневка), а у узбеков Ташкента, Самарканда и Бухары – «ит куйляк» (собачья рубашка) [4, с. 30]. В них также включались кусочки из различных тканей и были аналогичны казахским «ит көйлек».

В Российском Этнографическом музее (Санкт Петербург, РФ) сохранилась верхняя рубашка ребенка – каракалпак, выполненная в лоскутной технике на территории Джалал-Абадской области в Киргизии в 30-х годах XX века (рисунок 1). Эта рубашка из лоскутов хлопчатобумажной ткани, одинаковая с двух сторон, на ватной стеганной прокладке. Она имеет туникообразный покрой, с прямыми рукавами, нераспашная. На груди и спине декоративные вставки, выполненные в виде лоскутной мозаики – из квадратов и расположенных в шахматном порядке ромбов. Узор «ромб в квадрате» является древним оберегом и в данном случае служит щитом, защищающем грудь и спину от черных сил и сглаза.



Рисунок 1. Рубашка ребенка-каракалпак из коллекции Российского Этнографического музея (Санкт Петербург, РФ)

Через два-три месяца ребенку одевали детскую одежду, на которую нашивались различные обереги – перья филина, треугольные амулеты из кожи и ткани, в которых вставлялись бумажки с текстами из Корана, монеты и т.п.). На головной убор ребенка прикрепляли перья филина – «үкі». Считалось, что узоры на перьях этой птицы похожи на арабскую вязь, и поэтому они являются очень сильным оберегом. «В этот период, возможно, основное назначение одежды (или ее заменителей) – обеспечить здоровье и выживание младенца, его рост. Обереги, пришиваемые на детскую одежду, не имели различий в костюме девочки и мальчика» [5].

Традиции использования лоскутов в одежде детей с целью оберега присутствовали у всех среднеазиатских народов. Экспозиция Самаркандского музея искусств, имеющая в своих фондах мальчиковый халат, девичье платье, тубетейки, также подтверждает факт, что шитье одежды из лоскутов для детей было широко распространено у узбеков. На рисунке 2 представлена церемониальная туника туркменского ребенка, расшитая амулетами, монетами, дисками, колокольчиками, голубыми бусами и ракушками каури, которые использовались в виде монет в Китае и ряде стран Азии [6]. В центре груди на платье пришита маленькая серебряная коробочка-амулет с двумя рожками, в которой содержится текст из Корана для предохранения младенца от бед и напастей. Платье-рубашка из Туркмении выполнено в лоскутной технике, лоскутами в ней выступили кусочки тканей в традиционной технике плотной материи.



Рисунок 2. Платье-рубашка с оберегами туркменского ребенка

Лоскутные изделия являлись неизменным атрибутом и в шаманской практике. Так, халат шамана «баксы шапаны» шился из лоскутков различных тканей, к нему подвешивались бубенчики. Возможно использование кусочков ткани, оторванных от одежды различных людей, в основном, умерших, позволяло ему получить их охрану при проникновении в загробный мир в ходе своих каланий. Преемственность религиозной одежды от шаманизма к исламу находит отражение в одежде странствующих нищих – дервишей, приверженцев мусульманского суфизма. В период мусульманского средневековья лоскутная одежда считалась признаком святого человека, бродячего дервиша, аскета, который, посвятив свою жизнь служению Богу. Монахи-аскеты, проповедавшие отказ от земных благ ради нравственного совершенствования, одевали халаты, выполненные из ярких кусочков тканей (рисунки 3, 4).

«Создание из лоскутов – частей некогда целого – новой реальности формировало целостность не только физического, но и социального порядка, поскольку то, что принадлежало одному, начинало принадлежать многим и соответственно объединяло их» [2, с. 400].



Рисунок 3. В.В. Верещагин. Дервиши в праздничных нарядах, Ташкент, 1870 г. (Москва, Государственная Третьяковская галерея)



Рисунок 4. В.В. Верещагин. Дервиши – дуваны (Иваново, Ивановский художественный музей)

Мозаичные халаты «сал-сери шапаны» и лоскутные тюбетейки «курук такия» были неизменной формой одежды степного поэта-певца. Салы и сери были поэтами-импровизаторами, которые в сопровождении многочисленной свиты выступали на различных торжествах, развлекая народ.

«Выделялись они и тем, что тщательно следили за своей внешностью: одевались хорошо, богато, но своеобразно. Отличие салов и серэ друг от друга заключалось прежде всего не столько в характере творчества, сколько в поведении и одежде. Серэ в том и другом были куда более сдержанными, нежели салы. Одевались они, как правило, богато и со вкусом, со всеми вели себя вежливо и корректно, ко всем были внимательны и чутки... Салы, наоборот, отличались экстравагантностью и в одежде, и в поведении. Они украшали себя многочисленными безделушками из различных камней и металлов, носили необыкновенно широкие брюки, головные уборы (борик, тумак) украшали пучками перьев филина, бусами, изделиями из серебра и золота. Их верхняя одежда была невероятно яркой и состояла из многочисленных разноцветных и разнородных лоскутов, вплоть до кусков кошмы» [7].

Из предметов одежды, которые носили многие, в лоскутной технике выполнялись головные уборы – тюбетейки «такия». Тюбетейки шились в основном из лоскутов велюра ярких цветов и одевались на праздничные мероприятия. Лоскутным декором (разноцветные квадратики) украшался околыш головного убора такия. Тюбетейка считалась красивой, если по бокам шли четыре разноцветные лоскутка, а макушка шилась в виде треугольника [8, с. 130].

Таким образом, лоскутная техника курак в одежде древних казахов встречалась, в основном, в форме оберега. Она служила защитой для его носителей. В религиозной одежде она была своеобразным мостом между миром духов и мистики и миром живых людей. Курак могли использовать в своей одежде смелые, эксцентричные поэты-певцы, чем и привлекали внимание публики.

Литература

1. Тохтабаева Ж.Ш. Шедевры Великой степи. – Алматы, 2008. – 240 с.
2. Октябрьская И.В., Сураганова З.К. Лоскуты на счастье. Вещной

мир казахской культуры – живая традиция // Историко – культурное наследие и духовные ценности России. – М.: Росспэн, 2012. – С.399-407.

3. Джексенбаева А.М. Казахские тканевые мозаичные изделия «кұрак»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы: КазНАИ имени Жургенева, 2010. – Электронный ресурс: www.litart.acdemset.kz/files/Jeksembaeva.htm

4. Аширов А.А. Древние религиозные верования в традиционном быту узбекского народа // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. – Ташкент, 2008. – 44 с.

5. Шаханова. Н. Традиционная одежда казахов // Номад Казахстан, 31 мая. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [/http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1779.html](http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1779.html)

6. Harvey, Janet. Traditional Textiles of Central Asia. – London Thames and Hudson Ltd, 1996. – 160 p., 262 ill.

7. Джуанышбаев Н. Казахские салы и серэ и русские скоморохи // Камертон: сетевой литературный журнал. – М.: Фонд «Русское единство», 2013. – №48 (10 октября). – <http://webkamerton.ru/2013/10/kazaxskie-saly-i-sere-i-russkie-skomoroxi/>

8. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ В МОЗАИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ М.КЕНБАЕВА И Н.ЦИВЧИНСКОГО

*Темірбекова Меруерт Кәкімбекқызы,
магистрант КазНУИ специальности Живопись
Научный руководитель – к.п.н., профессор Ижанов Б.И.*

Народный художник КазССР М.Кенбаев и заслуженный деятель искусств КазССР Н.Цивчинский были теми мастерами, одними из первых обратившихся к новому и неизведанному искусству в республике, искусству монументальному. Само только звучание этого словосочетания «монументальное искусство» захватывает и заинтересовывает человека своей масштабностью, а если углубиться в тот самый смысл, который заложен в этих словах, то понимаешь, что это «большое» искусство создано для каждого, так как его зрителем может стать любой человек.

С грандиозным размахом и простором монументальное искусство распространилось на землях всего Советского Союза. В Казахстане же художники развивали свои идеи, близкие и понятные нашему народу и его мировоззрению. В связи с этим монументальные композиции создавались с учетом национальных культурных особенностей, демонстрирующих интерес и желание художников прославить казахскую землю и ее людей, украшая республику замечательными произведениями, наполненных ярким национальным колоритом.

Благодаря бесценному наследию монументальных произведений М.Кенбаева и Н.Цивчинского, мы имеем возможность говорить о развитии в Казахстане монументально-декоративной живописи, в частности мозаики. Художники начали облагораживать алматинскую городскую среду прекрасными мозаичными композициями, сочетающими в себе национальные мотивы декоративно-прикладного искусства, а также гармонично созданную идейно-образную систему с традиционными представителями эпосов и сказаний.

Так, в 1965 году на фасаде гостиницы «Алма-Ата» появилось мозаичное панно «Еңлік-Кебек» (рис.1). Композиция посвящена лиро-эпическому сказанию по сюжету поэмы Ш.Құдайбердіұлы.



Рисунок 1. Мозаичное панно «Еңлік-Кебек».

Взгляните насколько динамично выстроено панно! При первом же рассмотрении перед нами открывается огромное пространство, где гармонично сосуществуют прекрасные образы главных героев, батыров, куйши, которые стали настолько узнаваемыми и близкими зрителю своей точностью передачи типичных представителей казахской мифологии. Мысленно абстрагировавшись и представляя реальную картину данного сюжета, появляются именно эти образы. А почему? Созданные художниками герои являются носителями культурно богатого и духовно развитого казахского народа, в связи с этим они настолько точно отображают эту примечательную действительность в своих произведениях. Сочетание в образах национальной принадлежности и особенно чувствуемого национального духа отражается не только в традиционной одежде и ее атрибутах, а в самом характере лиц и телодвижений. Заметим, что сложный орнамент, окутывающий все части композиции, не препятствует ее целостности, а наоборот играет роль ее «собирателя». Художниками были продуманны абсолютно все детали, касающиеся создания монументального панно, отвечающего всем требованиям построения композиции, подобранному цветовому решению в соответствии с сюжетной линией изображаемого повествования, благодаря играючи сложенным мозаичным модулям. Здесь также видна разнообразная игра контрастов по форме, размеру, цвету и тону, что составило фундаментальную основу для прекрасной читаемости композиции, как в отдельных ее фрагментах, так и в целом.

Замечательный и успешный тандем художников М.Кенбаева и Н.Цивчинского подарил нам много интересных и запоминающихся монументальных произведений, ставшими своего рода символами конкретной городской среды, в особенности города Алматы. В число таких работ входит и мозаичное панно «Девушка с сувениром» (рис.2), появившееся на алматинских улицах несколькими годами позже

мозаики «Еңлік-Кебек».

Данным панно был оформлен фасад здания на проспекте Достык, на первом этаже которого располагался магазин «Казахстан», где продавали национальные сувениры и украшения. С этим фактом и был связан сюжет композиции. Собрал в себе лучшие традиции декоративно-прикладного искусства вместе с вновь прибывшим в республику монументальным искусством, художники создали прекрасное произведение, показывающее насколько важное место в отечественном изобразительном искусстве занимает национальная тема. Даже, несмотря на выбранное советской властью направление главных тем монументальных работ, которым должны были бесприкословно следовать художники, М.Кенбаеву и Н.Цивчинскому удалось внедрить в город не программные идеологические композиции, а наполненные индивидуальностью и самобытностью произведения, присущие только казахской земле.

Центр композиции – красавица, держащая в руках национальное ювелирное изделие. Грациозная и изящная девушка в национальном платье и расшитом орнаментами камзоле, в красивом головном уборе и длинными серьгами, в статной позе будто демонстрирует зрителю находящийся в руках сувенир. В характере фигуры замечается задуманное авторами чувство гордости быть представительницей казахского народа, а вместе с тем и уважение к наследию предков. Фигура героини имеет четкие очертания с ярко выраженной линией талии, со стилизованными чертами лица и рук.

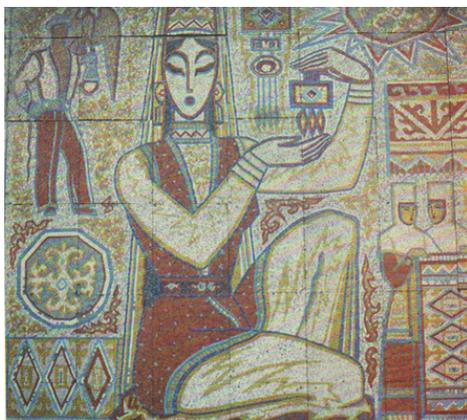


Рисунок 2. Мозаичное панно «Девушка с сувениром»

В одной из боковых сторон изображены две женщины-рукодельницы с декоративным орнаментальным изделием, присущим казахскому быту. С другой же стороны – юноша, на руке которого сидит орел, кыран. Все эти дополнительно раскрывающие тему образы также представляют нам повествование о высоком уровне развития декоративно-прикладного искусства, включающего в себя разработку текеметов, сырмаков, гобеленов, овладение ювелирным искусством, а также традиционной охотой с беркутом. Пространство вокруг фигур умело заполнено декоративными орнаментальными элементами, уравновешивая композицию в целом.

Цветовое решение панно имеет декоративную направленность, снова доказывая взятую авторами идею воплощения простой и лаконичной композиции, имеющей сходства с произведениями традиционного декоративно-прикладного искусства. В композиции применяются несколько основных цветов, так как художники не гнались за разнообразием цветовых вариаций, а, наоборот, стремились ясно и прямо реализовать задуманное. Очень разумно использован красный цвет в работе, потому как является главным цветовым акцентом всей композиции. Самое большое красное пятно – камзол главной героини. Затем уже небольшими участками красного решены брюки юноши слева и часть одежды одной из женщин справа. А также для вспомогательной поддержки красными мозаичными модулями выполнены некоторые детали декора. Благодаря данному решению цветовой и тоновой строй мозаики сбалансирован, к тому же выбранные отношения цветов и тонов отлично сочетаются друг с другом.

Х.Х. Труспекова в книге «Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана» особенно выделяет это мозаичное панно: «Положение здания магазина на проспекте Достык способствовало тому, что художник до предела обобщил образ, сделал его главным композиционным акцентом, масштабно выделив его на фоне. Во взгляде и горделивой осанке, в облике спокойно смотрящей на проходящую толпу девушки – полное достоинство. Декоративная и органичная цветовая гамма привлекала внимание зрителя и, таким образом, композиция никого «не пропускала мимо». Зрение непременно останавливалось на стене с изображением данной композиции» [1, с.130].



Рисунок 3. Мозаичное панно на фасаде Дворца бракосочетания в г.Алматы

Еще одна совместная работа М.Кенбаева и Н.Цивчинского – мозаика на заднем фасаде Дворца бракосочетания г.Алматы (рис.3). И снова нашему вниманию представлено произведение, воспевающее красоту и приверженность национальным традициям. У художников будто была своеобразная миссия с помощью таких монументальных работ напоминать о глубокой связи с историческим прошлым казахского народа и, в то же время, знакомить с ним и последующие подрастающие поколения.

В этом произведении мы видим картину, олицетворяющую любовь и нежные чувства молодых, с изображением не только жениха и невесты, но и дополнительных образов – коней и лебедей, еще больше раскрывающих сюжет. Главные герои, стоящие на пути создания семьи, изображены нежно и взволнованно, что заметно и по пластике фигур, и по склоненным друг другу головам, и по волнительным чертам лиц. Как органично и красиво преподносится казахский национальный костюм, какая красивая и утонченная невеста в орнаментальном платье и саукеле, а какой жених – настоящий джигит.

В качестве метафоры и аллегии главных героев в композицию вносятся образы двух белых коней, которые являются олицетворением чистых и искренних чувств друг другу. Взлетевшие в небо белые лебеди также играют роль усиления смысловой нагрузки композиции, воспевающей красоту, любовь и духовные ценности жизни. Фоном для существования всех образов неслучайно выбран излюбленный

алматинский пейзаж с очертаниями снежных горных вершин и ясным залитым солнцем небом.

Выбранная художниками цветовая гамма композиции радует глаз зрителя своим золотисто-холодным колоритом. Очень близкие по тону цветовые отношения разумно распределены по всей плоскости мозаики, поэтому мы не видим столь четких и явных границ между разными ее частями. Контуры силуэтов выделены лишь небольшой тонкой линией, дабы не помешать целостному восприятию всего произведения.

Этим же творческим дуэтом было создано мозаичное панно на фасаде кафе «Айнабулак» (рис.4). Здесь художники также решили следовать своему направлению в выборе тем монументальных композиций. Это вновь произведение, затрагивающее национальные особенности истории и культуры казахов.



Рисунок 4. Мозаичное панно на фасаде кафе «Айнабулак»

Изображение сцены борьбы двух джигитов, скачущих на коне, решено достаточно декоративно. Динамичные движения юношей, ввязавшихся в бой друг с другом, а также их верные кони, почти парящие над землей, создают интересную композицию, сюжет которой разворачивается по диагонали плоскости стены. Особенного внимания удостоивается и фон, казалось бы довольно чистое пространство, окружающее главных героев, выполнено в вариативной манере, совмещающей разные по форме и цвету мозаичные модули. Именно благодаря такому намеренно задуманному хаотичному решению фонового пространства и придается динамика всей композиции. Цветовой строй произведения сочетает в себе контрастные по тону ближние к зрителю фигуры коня и юноши, в то время как вторая пара

образов изображена более спокойно, передавая при этом плановость и ощущение перспективы.

Рассмотрев подробно ряд монументальных произведений, выполненных М.Кенбаевым и Н.Цивчинским, мы смогли проследить как художники развивали свои идеи в создании таких интереснейших мозаичных композиций. Большое внимание в своих работах художники уделяли композиционному решению, ведь именно удачно найденная композиция обуславливает успешность и последующую значимость произведения. В особенности этот момент крайне важен в создании монументальных панно. Чересчур детализированное изображение теряется на фоне огромных масштабов, поэтому количество таких элементов уменьшается, формы несколько упрощаются, а с помощью лаконизма и ясности цветовых масс соблюдается композиционный закон цельности. Выразительность же в произведениях художников отражается в продуманной игре контрастами, посредством чего силуэты различных фигур и предметов узнаваемы с большого расстояния.

Мастера казахской земли М.Кенбаев и Н.Цивчинский, а также их монументальные произведения демонстрируют глубокое познание ключевых культурных особенностей, что позволило свободно и независимо ориентироваться в национальной среде. Создав уникальные образы, где каждый из них имеет свою неповторимую и своеобразную историю.

Хотелось бы обратить внимание на тот факт, что наследие таких замечательных художников, творивших на благо поднятия уровня культуры и искусства Казахстана, в настоящее время не оберегается должным образом. Многие монументальные произведения советского времени были уничтожены не временем, а людьми. Поэтому мы призываем казахстанцев беречь и уважать то оставшееся богатство, завещанное нам талантливыми представителями отечественного монументального искусства, ведь это наша история, история развития монументально-декоративной живописи Казахстана.

Литература

1. Труспекова Х.Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. – Алматы: ИД Credos, 2011.

2. Монументальное искусство Казахстана: Альбом / Автор-сост. Н.М. Вул. – Алма-Ата: Өнер, 1989. – 152 с., илл.

3. Казахское искусство. Мүсін. Монументалді сәндік өнер: альбом. – 5 т. - Алматы: Елнұр, 2013. – 176 б.

ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛИИ БАБАД

*Алиева Аида Натигкызы,
магистрант КазНУИ специальности Живопись
Научный руководитель – к.искус., доцент Жукенова Ж.Д.*

Как известно, роль первых женщин-художниц в изобразительном искусстве велика. Они оставили неоценимый вклад в искусстве Казахстана – великолепные живописные произведения. Судьба каждой из них по-своему интересна и сложна. Они прошли испытание временем, перенесли многие потери, невзгоды и выстояли. Имена репрессированных художниц навсегда связаны с Казахстаном.

Одной из ярких представительниц изобразительного искусства периода репрессий была художница Эмилия Бабад, которая была репрессирована в Казахстан из Украины в 1937 году.

Годы жизни Э.Бабад: 1919-1990. Училась она у Льва Крамаренко, который считался ярким представителем в творческой среде на Украине в области монументальной живописи. Л.Крамаренко учился в Париже у Пьера Боннара и Мориса Дени и, следовательно, «французские мотивы» характерные для монументальной живописи: плоскостное решение и декоративное письмо, передал своим ученикам «по-наследству». Именно такая манера письма отражена в произведении «Портрет дочери генерала Панфилова», на котором изображена женщина средних лет, своеобразное олицетворение ушедшей эпохи (рис. 1).

На протяжении всей своей творческой жизни Эмилия Наумовна отдавала предпочтение жанру натюрморта и «Портрет дочери генерала Панфилова» – один из редких портретов, написанных ею. Этот портрет можно назвать психологическим, достаточно посмотреть на лицо натурщицы и мы многое узнаем о ней. Мы, как будто, погружаемся в то время, в которое творила художница. Противоречие и ураган чувств находим в характере портретируемой молодой женщины, это состояние, как в зеркале, отражает внутренний дух самой художницы, пропустившей через себя сложный период времени. Немного жутковато глядят на нас немигающие, напряженно-задумчивые глаза. В широких скулах, в упрямом взгляде, в нахмуренных бровях виден твердый характер дочери генерала. Ощущение тревоги в сжатых губах. Они немые. Из них не выйдет ни одного лишнего слова. Очевидно, женщина на портрете повидала много на своем жизненном пути, таком сложном и противоречивом.

Находясь в Казахстане, Эмилия Бабад не могла не знакомиться с литературным наследием казахского народа. В то время, примерно с 1925 года, выступает с заметками, фельетонами и рассказами еще мало кому известный Габиден Мустафин. Его произведения отличаются яркой образностью, изяществом выражений, широким использованием богатств родного языка, а героев характеризуют высокие нравственные идеалы, дружба, любовь и духовная чистота. Вдохновленная его произведениями, Э.Бабад пишет «Портрет Габидена Мустафина» (рис.2). Это позже Г.Мустафин будет общественным деятелем, народным писателем Казахстана, лауреатом Государственной премии Казахской ССР имени Абая, а пока с полотна на нас «смотрит» молодой, но уже зрелый мужчина.

Декоративно-плотное письмо, плоскостное решение является основной характерной манерой письма мастера. Данный художественный стиль можно проследить в представленной работе.

Изображая таких значимых людей, художница не стремилась передать в них образ застывших памятников. В портрете Г. Мустафина она сумела раскрыть душевного, творческого человека, с богатым багажом знаний и большим будущим. Прямой открытый взгляд на зрителя, голубовато-серые тона за его спиной показывают особый настрой. Картина написана в сближенных тонах, в холодном колорите. Отсутствие цветовых и тоновых контрастов придают произведению проникновенно-лирическое звучание. Общее состояние мягкости в цветовой гамме возникает благодаря возможностям света, линии и фактуры. Мазки то четко выступают на свету, то плавно исчезают в тени, выявляя нужные акценты для передачи образа.



Рисунок 1. «Дочь генерала Панфилова», холст, масло, картина №24



Рисунок 2. Портрет «Мустафин», холст, масло, 52x57, картина №187

Излюбленным жанром художницы был натюрморт. Необходимо отметить, что творчество Э.Бабад, умиротворенное и тихое, склонное к изображению скромных натюрмортов, портретов, не сложных по композиции, но всегда наполненных внутренним спокойствием.

Умело владея всеми законами и приемами композиции, цветовыми и колористическими приемами, ей удалось блестяще передать природу натюрморта. Так, например, на репродукции №3 центром композиции является кувшин в восточном стиле и разбросанные вокруг него фрукты. Эффект теплого и холодного выражается во взаимодействии голубых драпировок и теплых оттенков яблок. Играя светом и тенью, художница профессионально выявляет фактуру и материальность всех предметов. Уравновешенная композиция, множество оттенков и рефлексов, общий, мягкий, серебристо-голубоватый тон вносят в картину неповторимый колорит.

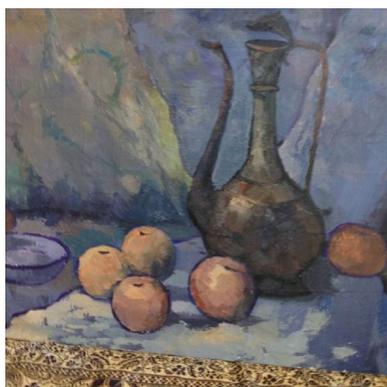


Рисунок 3. «Натюрморт», холст, масло, 75x70, 1982

Сохраняя в себе художественные традиции национальной школы, Эмилия Бабад удивительным образом сочетала их с мотивами казахской культуры. Примером служит произведение «Казахский вальс» (рис.4), написанное в 1975 году. Это был пик творчества самой Бибигуль Тулегеновой, где молодая, красивая казахская девушка являлась олицетворением всей республики, всего казахского народа. Особенностью данной работы является композиционный прием, портрет актрисы, изображенный на афише, который является центром всей композиции.

Художница сумела передать и раскрыть внутренний образ певицы. Народная артистка СССР, жизнерадостная, грациозная и обаятельная Бибигуль Тулегенова, оставалась всегда простой и близкой к своему народу. Очень интересный по своему исполнению натюрморт показывает, насколько художница сблизилась с культурой казахского народа. Национальные атрибуты в картине написаны с любовью, тем самым показывая уважение к тем традициям, с которыми художнице пришлось познакомиться, пройдя нелегкий жизненный путь на казахской земле.

Картина написана в теплом колорите. Цветы, афиша, музыкальный инструмент-домбра – все это предвестники будущего концерта. Актриса улыбается нам и передает свое настроение всем окружающим. Художница мастерски смогла передать атмосферу предстоящего праздника.



Рисунок 4. «Казахский вальс», холст, масло, 1975

Анализируя и изучая произведения Э.Бабад, логично рассуждать о том, что творчество художницы – это отражение ее духовного и внутреннего мира. Рассматривая произведения, мы видим мягкие, спокойные и гармоничные по колориту композиции, и тем самым перед нами предстает образ автора этих полотен – такой же спокойный и уравновешенный. Несмотря на тот сложный период, на беспощадное время, на насильственную идеологию сталинизма, многие художницы, пребывая в ссылке, не стремились изображать действительность того времени. А, наоборот, писали жизнерадостные натюрморты, пейзажи,

портреты, тем самым вдохновляя себя и зрителя, и давая надежду на благополучное будущее.

Литература

1. Гаврилова Е.П. Мемориал Караганды: КарЛАГ, культура, художники. – Караганда: Арко, 2003. – 198 с.
2. Попов Ю.Г. Караганда в судьбах художников: В.А.Эйфорта, Р.А.Граббе, Г.Э. Фогелера. – Караганда: Болашак-Баспа, 2012. – 147 с.
3. Плетникова Л., Сафарова Д. Когда искусство уходило из памяти...: искусство Караганды 1930-1950 гг. Закрытые страницы истории. – Караганда: Фонд Сорос-Казахстан, 2001. – 274 с.
4. Стерлигов В. Воспоминания о Петре Ивановиче Соколове. / альбом: Авангард, остановленный на бегу. – Л., 1989.
5. Каскабасов С.А., Кундакбайулы Б.К., Ергалиева Р.А. 100 шедевров искусства Казахстана. – Алматы: Жибек Жолы, 2014.
6. Кропивницкий Л. Живопись. Графика: Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1989.

БОЕВОЕ ОРУЖИЕ В КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ЭПОСАХ

Аббасова Баян,

*студентка I курса специальности Декоративное искусство
(специализация Художественная обработка металла и других материалов)
Научный руководитель – доцент Наханова Б.У.*

Оружие является одним из компонентов материальной культуры. Постоянная необходимость отстаивать и приобретать новые земли, облачившись в доспехи, за многие века подвергла определенным изменениям оружия. Следует отметить, что оно на ранних этапах использовалось в качестве орудия охоты.

Для изготовления воинского оружия казахские оружейники использовали продукты, получаемые из собственного скотоводческого хозяйства, а также сырье и природные материалы, добываемые на территории Казахстана.

Кочевой образ жизни казахов наложил отпечаток на мировоззрение, духовный мир, обычаи и традиции. Как и многим кочевым народам,

казахам свойственна устная передача информации посредством мифов, легенд, сказаний, эпосов (дастанов). А за длительную историю развития казахской культуры сформировалось немало такого рода наследия.

История культурной жизни казахского народа донесла до наших дней богатейшее наследие устного поэтического творчества. Особое место в нем принадлежит героическому эпосу.

Как известно, «эпос» – это совокупность произведений народного творчества. Он объединил в себе не только героические сказания, но и нужные нам описания декоративно-прикладного искусства кочевников. В течение многих веков эпос выполнял в духовной жизни народа огромную воспитательную и эстетическую роль.

Эпоху возникновения героического эпоса у тюрко-монгольских народов исследователи относят ко времени начала нашей эры до начала эпохи древнетюркских каганатов.

Казахские народные эпосы «Кобланды батыр» и «Алпамыс батыр» содержат ценные материалы о казахских видах оружия, которые полезны для исследования. Такого рода источники подтверждают принадлежность оружий, найденных в захоронениях, казахскому народу. Благодаря им и археологическим находкам ученые-исследователи могут дать полную информацию о внешнем виде оружий и их назначении. На многочисленных вариантах данных героических эпосов на основании сравнительно-типологического исследования выявляются традиции и преемственность искусства.

1. Бес қару (5 видов оружия)

Существовало 5 видов боевого оружия. Это связано с тем, что у каждого казахского рода было оружие, присущее только ему, со своим характером.

Очень часто в эпосах встречаются такие слова как: «Ер қаруы – бес қару», что переводится как «У воина – пять видов оружия»: «...Надел на себя стальную кольчугу, затянулся золотым поясом, вооружился пятью видами оружия и направился в степь, где паслись многочисленные табуны лошадей...» [1, с. 33].

«Бес қару» – это обобщенное название боевых оружий, которыми пользовались казахские батыры. Вот их основные функции:

- 1) метательная (лук, стрелы),
- 2) колющая (копья, пики),

- 3) режущая (мечи, сабли, шашки),
- 4) ударная (палицы, булавы, кистени),
- 5) рубящая (топоры, секиры, чаканы) [2].

Ознакомившись с казахскими эпосами, мы можем предположить, что в комплекте боевого снаряжения батыров к числу пяти обязательных видов боевого оружия относились: кылыш (киннок, сабля) или семсер (меч), садак (лук со стрелой) или мылтық (ружьё), найза (копье) или сүңгі (пика), айбалта (секира), күрзі (булава).

Перечисленные виды оружия, кроме ружья, являются наиболее древними и встречаются почти во всех эпосах. Но эпосы о Кобыланды и Алпамыс батырах являются исключением. Так как они передавались из поколения в поколение, эпосы подверглись различным изменениям. Вплоть до того, что когда в воинском снаряжении место лука заняло огнестрельное оружие, и тюрки начали применять фитильные, кремневые и пистонные ружья, это несомненно отразилось и в народных дастанах.

Допустим, когда Байбори и Аналык, долго странствуя, с целью получить долгожданного ребенка, посещали священные места, Аналык захотел мясо леопарда, Бай взял с собой ружье и вышел на охоту:

«...Аллатағала жар болса, –
Қара мылтық бар болса,
Беремін атып қабыланды.
Соңымнан ер де? Жүр жылдам,
Болмайды қабылан далада-ай.
Мұны естіп бәйбіше,
Қуанды көңлі баладай.
Осыны айтып Байбөрі,
Оқшантайын байланып,
Мойнына *мылтық* салады-ай.» [3, с. 160].

Разберем словосочетание «кара мылтық». В тюркских языках слово «кара» означает «чёрный» (здесь противопоставляется украшенному оружию). В свою очередь «мылтық» делился на два вида. С фитилем – «бітеліш мылтық» (в дословном переводе – фитильное ружье), и кремневое – «кара мылтық».

В легенде «Кобланды батыр» так же есть упоминание огнестрельного оружия, которое враг богатыря Казан использовал, направив свое

войско на Кобланды. В этом мы можем убедиться, прочитав следующие строчки:

«...Выехал навстречу Кобланды Казан,
Силой захвативший чужой скот,
...Родом он был из кызылбашей.
Искал он повсюду врага,
Тосковал, если не видел врага,
Когда он в ярость приходил,
Как снежный буран, завывал.
Кто же отстанет, коль вышел сам хан?
Сын хана Караул,
Сын бека Бегаул,
Джигиты хана – есаулы –
Все приспешники его
С *фитильными ружьями* в руках,
Черные соколы за пазухой у них,
Как трехлетки, что обскакали других, –
Все эти brave молодцы,
Подгоняя своих пеших солдат,
Двинулись с войском на Кобланды» [4, с.5].

Черпая информацию в интернете, мы нашли информацию о дате создания фитильного ружья. Она относится примерно к XVIII – началу XIX века.

Метательное оружие

К колюще-метательным холодным оружием относятся лук – «*жақ*» и стрелы – «*оқ*». Лук и стрелы считались символом царской власти, входили в состав царских регалий – знаков и степеней. Боевой лук состоял из нескольких частей, изготовленных из различных пород дерева, костей животных, сухожилий и кожи.

Как такового, нет точного описания лука и стрел, в прочитанных мною эпосах, разве что этот небольшой отрывок:

«Пусть сегодня же кровью окрасится
Железная кольчуга моя!
Увидел врага – разгневался я.
Мне ли бежать от врага?
Копью моему с зарубиной на древке

Вонзиться сегодня день настал,
Из лука болгарского бухарской стрелой
Настал сегодня день стрелять.
Копьем с зарубиной на древке
Проколю врага. Я клянусь!
Копье, что кровью напешься, клянись!
Из лука болгарского бухарскую стрелу
Выпущу. Я клянусь!
Выдержать силу мою –
Не сломаться пополам, лук, клянись!
Не пробьет тебя ни стрела, ни меч,
Железная кольчуга, что выковал Даут!» [5, с.6].

Так что будем опираться на письменные источники историков и на археологические находки.

Существовало несколько разновидностей стрел.

Стрелу с широким двухлопастным наконечником для нанесения широких ран тюрки называют «Қозы жуырын» – лопатка ягненка. Стрелы с подобным названием упоминаются в фольклоре вообще и в героическом эпосе в частности. Так, в эпосе о Кобланды-батыре встречается изречение «Қозы жауырын жебені», что буквально означает: «стрела, основание которой с лопатку ягненка».

Стрелы с трех-четырёхгранными бронебойными наконечниками называют «сауыт бұзар» (пробивающий доспех) и «көбе бұзар» (пробивающий панцирь).

Для сбивания человека с коня или для охоты применялись цилиндрические деревянные наконечники «Доғал оқ».

А для подачи звукового сигнала во время боя применялась «стрела-свистунка» [6].

В эпосе рассказывается о стрелах с золотыми наконечниками. Золото, как металл легкий в обработке и не поддающийся коррозии, в казахском вооружении применялся в основном для изготовления декоративных элементов вооружения и для декоративного покрытия.

Режущее оружие

Традиционно тюркскими воинами использовались три вида длинноклинкового режущего оружия:

1) Прямой меч – «семсер»;

- 2) Кривая сабля – «кылыш»;
- 3) Казахская шашка – «сапы».

У тюрков в прошлом существовали несколько разновидностей сабель:

- 1) «Нәркескен» – с сильно изогнутым клинком;
- 2) «Зульфугар» – с раздвоенным острием клинка;
- 3) «Алдаспан» – большие, тяжелые сабли с небольшим расширением у острия, предназначенного для увеличения тяжести удара.

Ханы, султаны, тарханы, батыры гордились остротой своего меча. Элитной считалась кривая сабля – *алмас кылыш*, из особой стали с рукоятью, украшенной драгоценными камнями, эфесами, покрытыми рельефом, часто с изображением орлиной головы. Мощными видами мечей были и *селебе*, а также *палаши – семсер*, тяжелая сабля – *алдаспан*, изогнутый меч, способный разрубить шею верблюду – *наркескен*.

Ножны для меча, шашки, сабли назывались «кынап». Португепя для его ношения – «кылышбау». Ножны изготовлялись из дерева, обтягивались кожей, бархатом, украшались металлическими накладками, декорированными насечкой серебром, золотом, драгоценными камнями. Некоторые ножны сплошь покрывались металлом.

Этот вид оружия широко использовался в битвах, которые не редко происходили в эпической жизни главных героев. Так: «Размахивая над головой огромным обоюдным мечом, Алпамыс врезался в ряды врагов, будто волк – в стадо овец» [6].

Вот несколько отрывков, которые в полне доказывают, что в те времена у казахского войска были режущие оружия, изготовленные из такого металла, как «булат» (сталь, благодаря особой технологии изготовления отличающаяся своеобразной внутренней структурой и с узором на поверхности, высокой твёрдостью и упругостью):

Алпамыс на своем пути встречает старуху – колдунью, та говорит ему: «Свет мой, Алпамыс! Что за чудовище ты выбрал себе? Натерпишься ты с ним беды. Такие твари сбивают себе копыта, проскакав чуть больше дня, и оставляют своего седока в беде, едва завидят булатный меч» [3, с. 51].

«...Проведя несколько атак, батыры бросили палицы и решили испытать друг друга в искусстве владения копьем. Но никто из них не одержал победы. Тогда они взялись за булатные мечи, и тут перевес

оказался на стороне Алпамыса» [3, с. 77-80].

Стотысячное войско хана Тайшика лавиной бросилось на Алпамыса: «О, аруах! – воскликнул батыр и бросился навстречу врагу, держа в руках булатный меч» [3, с. 75].

Булатная сталь на казахском языке называлась «алмас». Казахи различали два сорта алмаса- красный и белый.

Кинжал и нож относятся к виду короткоклинковых. Они служили для всадника вспомогательным оружием в бою. Национальный нож стал атрибутом тюркского народного костюма, и на мужском поясе – «кисе» – всегда висел тюркский нож с ножнами. Ножны, его ременная петля украшались вышивкой, аппликациями из бархата, металлическими орнаментальными накладками [7].

Колющее оружие

У тюрков имелось два вида колющего оружия: «найза» – копьё с широким наконечником и «сунги» – длинная пика с тонким граненым наконечником, предназначенная для поражения противника в доспехах. На копьё и пику тюркские воины прикрепляли разного рода опознавательные военные значки: бунчук, знамя, флажки, кисти. Знамя было общевоинским знаком, бунчук – атрибутом военачальника, разноцветные флажки служили опознавательными знаками военных отрядов, батыры имели кисть из конского волоса или шелковых шнуров [7].

В дастане о Кобланды батыре из 5 оружий воина в сражениях применялись, больше остальных, именно копьё. Это, кстати, весьма удивительно, ведь можно было скрасить эпос, добавив в него сцены с участием того же самого лука со стрелами (садак) или булавы. Вот примеры:

«...Тем временем Караман
Нацелил свое *копье*,
Чтобы пронзить Кобикты.
Он хотел было храбрость проявить,
Не благословил его аллах –
Копью, что держал Караман,
Богатырь хан Кобикты
Не дал и дотронуться до себя –
Булавою, что держал он в руках,
Отбил *копье*, словно доп...» [2, с.7].

«...Глаза его разгорелись, как у лисы,
Он вскипел. Не надеясь на оружие свое,
Вонзил он в камень *копье*,
На целую четверть вонзил...
...Нацелив *копья* на дубовых дровцах,
Постояли и пронзили друг друга они,
На колени припали кони их,
У батыров, что кололи *копьем*,
Судорогой ноги свело,
Онемели пальцы на руках.
Не смог один другого одолеть,
Ни один из них не убит.
На кинжалах они дрались,
Мечами рубились они,
Так вот бились богатыри, –
Кинжалы сломались у них,
Мечи изогнулись у них,
С кровью смешалась их слюна,
Отплевывались кровью они.
Тут Алшагыр надежду потерял
Увидеть свой многочисленный род.
Богатырь Кобланды,
Взметнув *копье*, Алшагыра пронзил,
Сдвинул *копьем* на круп коня.
Грозен был батыр Кобланды,
Кипучую силу его разве уймешь?
Копье могучим ударом вонзил –
Вонзилось до самых костей врага...» [2, с.9 - 10].
«...Вот так Биршимбай
Каждого трижды *копьем* кольнул,
В тела их *копье* он вонзил.
Когда каждого трижды кольнуло *копье*,
Когда в тела их вонзилось *копье*,
Четверо сивогривых лишились сил...» [2, с.10].

Следует отметить, что копье было не только личным боевым оружием казахского воина, но после его смерти служило как древко

знамени, т.е. имело ритуальное значение. И.Алтынсарин пишет: «... затем на левой стороне ее (юрты, где лежит покойник, – В.К.) ставят длинное копье, которое конечностью выходит наружу. На самый верх копья привязывают большой платок, смотря по тому, если умерший был молодой, то красный, если средних лет – черный, если старик – белый. Цель этого, чтобы приезжающий знал по выставленному знаку, кто в кибитке той умер и каких лет» [7].

Рубящее оружие

Казахские секиры, или боевые топоры, согласно общей классификации, относятся к ударно-рубящему холодному оружию. Боевые топоры, или секиры, представляли собой довольно грозное оружие рукопашного боя. Они состоят из двух основных частей: металлической (стальной) лопасти с острым лезвием с одной стороны и обухом с другой и длинной деревянной рукоятки. И были одним из основных видов холодного оружия казахского народа при военных столкновениях с иноземцами, об этом неоднократно упоминается как в письменных источниках, так и в казахском героическом эпосе.

Для нанесения рубящего удара применялся боевой топор «балта» с лезвием средней ширины. Рубящие и режущие удары наносились секирой «айбалта» с лунообразным и широким лезвием. Часто тыльная сторона головки топора изготавливалась в виде молотка для нанесения дробящих ударов. Рукояти тюркских топоров иногда обкладывались металлом, обтягивались кожей. По длине рукояти (топорища) казахские боевые топоры можно разделить на три группы: топоры с длинной, средней и короткой рукоятью. У тюрков самым распространенным был топор со средним топорищем. Маленький топорик с короткой рукоятью носили обычно на поясе. Секиру с длинным топорищем воины использовали при охране ханского дворца или ворот крепости [6].

Ударное оружие

Самой древней разновидностью этого вида оружия была палица «шокпар», сделанная из одного куска дерева в виде тяжелой дубины с головкой, иногда окованной металлом или утыканной остроконечными шипами. К ударному оружию относятся также: тяжелая булава «курси» с отдельно изготовленной из металла и насаженной на рукоять головкой, легкие пернаты (шестоперы) – «буздыган», у которых металлические головки имели несколько тонких ребер (перьев), и, наконец, кистень

«босмойын»), головка которого – гирия – изготавливалась из дерева и камня (либо отливалась из металла) и соединялась с рукоятью гибким способом – ремнями или цепью [6].

Этот вид оружия практичный и очень мощный. О нем много информации в эпосах: «Увидев Алпамыса, Караман подстегнул коня. Алпамыс молча смотрел на приближающегося противника, который был уже рядом. Он на полном скаку замахнулся своей чугунной, усыпанной шипами, палицей и нанес Алпамысу удар» [3, с. 40].

Этот же враг батыра после совершает глупую ошибку. В порыве злости он снимает с себя все воинское снаряжение: «Он швырнул стальной щит, будто случайно попавшуюся под руку крышку казана, а потом закинул в сторону и короткую палицу, как ненужную палку». В этом сюжете есть описание и других оружий: «Вслед за щитом и палицей батыр решил выбросить и остальное оружие. Черное копьё – трезубец воткнулось в землю, а немного погодя, сверкнув на миг вонзился в землю по рукоять и булатный меч. Затем Караман снял с себя и бросил на землю девятислойную кольчугу. Он остался в одной рубашке и скакал, блестя потной обнаженной грудью» [3, с. 41]. Здесь же говорится и об металле, из которого сделана палица: «Только одна палица, которую он держал в руке, была отлита из тридцати батпанов стали» [3, с. 71] («батпан» – старинная мера веса в несколько пудов).

В эпосе «Кобыланды батыр» герой чаще всего выступал против врагов со своей массивной булавой – шокпар, головка которой была залита для утяжеления удара свинцом. Такая булава могла не просто нанести смертельный удар, а раскроить череп, раздробить кости противника.

Древние традиции

У тюрков за многие века сложились определенные традиции, связанные с применением воинского оружия. Боевые поединки батыров служили мерилom мастерства владения оружием, силы и мужества воина. В древности, как и сейчас, у кочевников рода войск разделялись и по видам оружия. Из воинов, хорошо овладевших определенным видом оружия, создавались воинские соединения копейщиков, меченосцев, лучников, булавоносцев, секироносцев. Профессиональные воины-батыры, владевшие всеми пятью видами оружия, составляли отборные гвардейские части. Применение этих пяти видов боевого оружия

диктовало и тактику ведения военных сражений. Бой начинался обычно метанием стрел из лука с дальней дистанции, копьё (пику) использовали во время таранного удара всей конницей, а в ближнем бою переходили на другие виды оружия.

Для тюркских народов было характерно особое, священное отношение к воинскому оружию. У казахов батыров в прошлом существовал культ боевого оружия: им присягали, давали клятву, присваивали личные имена.

У кочевников сложились множество ритуалов с использованием воинского оружия. В средние века меч или сабля входили в число царских регалий (знаков власти), вручаемых правителям во время их коронации. У казахов хана, возводившегося на трон, опоясывали золотой саблей – знаком власти и ханского достоинства. Пять видов боевого оружия служили также знаками власти, ими обозначали разные степени воинского ранга, копьё с бунчуком, сабля или булава вручалась военачальникам при назначении их на должность. Люди, получившие право носить воинское оружие, пользовались особыми привилегиями в обществе. Например, у казахов при хане Тауке, по существовавшему тогда закону «Жети жаргы», правом участвовать в ханском совете пользовались только люди, носившие воинское оружие: ханы, султаны, батыры, родоначальники.

Парадным боевым оружием награждали за военные заслуги. У казахов воинское оружие как ценный предмет входило в состав приданого невесты – «жасау» и свадебного дара за невесту – «калым». Его включали в число девяти предметов в качестве главного приза за победу на состязаниях, проводимых на традиционных праздниках и торжественных поминках. Почитание воинского оружия в казахской народной традиции сохранилось и до наших дней. Потомки казахских батыров хранят как священные реликвии некоторые образцы боевого оружия, оставшиеся от их предков [6].

Таким образом, наглядное представление об использовании и внешнем виде боевых оружий кочевников дал нам процесс познания древних эпосов. Оружейные артефакты – важный источник познания истории страны. Он хранит таинственные секреты мастерства, которые развивались на основе преемственности поколений. Коллекция вооружения казахов показывает, что многие столетия кочевые племена

сохраняли традиционные виды вооружения, которые обеспечили победу и славу казахского народа в борьбе за независимость.

Племена и народы, населявшие территорию древнего Казахстана, внесли свой неоценимый вклад в процесс создания и развития оружия. Все оружия делались с учетом удобства ведения борьбы на коне. Это связано и с кочевым образом жизни казахского народа.

Профессия кузнеца считалась одной из самых почитаемых, и их главной продукцией являлось оружие, которое было необходимо каждому мужчине для защиты. Достаточно много конкретных сведений о способах изготовления различных видов наступательного оружия можно найти в образцах казахской устной литературы. Сопоставляя эти сведения с данными письменных источников и результатами исследования образцов казахского оружия из музейных коллекций, можно изучить историю создания казахского оружия.

На внешний вид оружия влияли разные факторы. Такие как: экономическое и культурное сближение с соседними странами, переселение народов и Шелковый путь. С развитием человеческого общества некоторые изделия прикладного искусства приобрели новый вид, новые формы, тем не менее все они имеют глубоко национальный колорит, не утратили своей ценности и красоты.

Литература

1. Алпамыс батыр: эпос. – Алматы: Алматыкітап, 2007.
2. Традиционное вооружение казахов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: articlekz.com/article/10815
3. Алпамыс батыр // серия «Сардар». – 1 том. – Алматы, 2006.
4. Джанибеков У. Оружие казахов. – Алматы, 1986.
5. Кобланды батыр. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kazakh.orgfree.com/index.php?dn=article&to=art&id=164&p=5>
6. Ассоциация «Бес Қару», 2010. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://beskaru.kz/rus/history/weapons>
7. Ахметжан К. Этнография традиционного вооружения казахов. – Алматы: Kiman, 2007.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А.КАСТЕЕВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЖСКОЙ И ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ КАЗАХОВ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Кастеева Айсаным,
студентка 2 курса специальности Сценография
(специализация Сценография костюма театра, кино и ТВ)
Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

*Я благодарна судьбе за то, что я правнучка
Абылхана Кастеева. Правнучка сына своего
народа и времени, «самородка» казахского
искусства. А. Кастеев очень любил свою землю,
свой народ – и судьба отвечает ему всеобщей
любовью. Моему прадеду не удалось увидеть
мир, а он так мечтал путешествовать, но
зато его работы увидели мир, а мир увидел
Казахстан через его работы.*

Живописные и акварельные работы А. Кастеева 30-х годов XX века, привлекающей непосредственностью восприятие окружающей действительности, созданы с этнографической и документальной точностью. При этом они далеки от скучного и рутинного бытовизма, по сколько несут в себе огромный заряд положительных эмоций, благодаря его стремлению естественно и без прикрас отразить эпоху и время, в котором живут его герои.

Примечательно, что в своих жанровых картинах художник не выступает в роли стороннего наблюдателя происходящих событий, прежде всего, – он великолепный знаток истории родного края, народных традиций и обычаев, красочного народного костюма. По этому произведения А. Кастеева в определенной степени могут быть использованы нами в качестве иллюстративного материала для изучения мужской и женской одежды казахов, относящейся к указанному периоду. Национальный костюм как яркая и своеобразная проявления материальной культуры прошлого, помимо соответствующих возрастных градаций и социальных отличий, имеет множество конструктивных и стилистических особенностей.

Казахский народный костюм создавался на протяжении многих столетий, и в целом, сохранил характерную для разных слоев населения общность форм, целесообразность и простоту композиций, что особенно четко прослеживается в основных элементах и покрое мужского костюма, очень хорошо приспособленного к условиям кочевой жизни и для верховой езды.

Наибольшим разнообразием отличается одежда казахских женщин, декоративность и богатство отделки, который во многом определялись материальным достатком семьи, а также строгой возрастной регламентацией. Поэтому платья с различными украшениями принято было носить молодым девушкам и женщинам до 30 лет. Материалом для пошива нарядной одежды служили шелк, бархат, атлас и парча, из хлопчатобумажной ткани шили нательные рубахи и будничные платья.

В картине А.Кастеева «В школу», написанной в 1930 г., представлен групповой портрет идущих в школу детей. На первом плане изображена совсем еще юная девушка-подросток с книгой в руке, слева от нее стоит провожающая женщина средних лет, чуть в стороне – уверенно вышагивающий мальчик с сумкой через плечо, как известно – это семейный портрет его матери, младшей сестры и самого художника в детстве. Все три фигуры объединены единым действием и радостным эмоциональным состоянием. Центральное место в картине занимает фигура девушки. Удачно выбранный композиционный прием как бы приближает ее к зрителю, что в свою очередь, позволяет рассмотреть мельчайшие детали праздничного костюма. Приталенный, расклешенный бешмет с малиновым отворотом и манжетами на рукавах, пурпурное платье из шелка с оборками по низу, красные кожаные ботиночки и крытая алым бархатом девичья шапочка с меховой опушкой сразу же привлекают внимание зрителя.

Следует отметить, что такие отрезные по талии платья (койлек), состоящие из лифа и юбки, появились в конце XIX в., а в начале XX в. практически, вытеснили прежние – туникообразные. Широкое, собранное в сборку или заложенная в складку юбка, обычно, украшалась оборками (кос етек). Лиф имел закругленную пройму, стойку-воротник, иногда с рюшами и прямой разрез, обшитый планкой-застежкой на пуговицах.

Платье с оборками носили девушки и молодые женщины, они декорировались нашивками на груди вдоль разреза, вышивкой или

тесью по краям рукавов и на подоле.

В нарядах девушек было много разных украшений из серебра: манисты из серебряных монет (алка), броши (тана или бастырма), амулетницы (тумарша колтыкша), каралловые и стеклянные бусы (моншак); часто монеты и подвески из сердолика пришивались непосредственно на камзол и по краям воротника, как это мы видим на картине.

Красный цвет, доминирующий в одежде молодых девушек является традиционным и свадебном наряде невесты. Он символизирует молодость и красоту.

Большой интерес вызывает акварельный профильный портрет сестры художника, написанный 1932 году. Тонкой линией очерчены высокий лоб, правильный прямой нос, круглый подбородок и совсем по детски припухлые губы. Ничто не ускользает от наблюдательного взгляда художника который тщательно выписывает каждую прядь ее черных, блестящих волос, сплетенные в мелкие тугие косицы. На девушке белое платье с пышными, втачными рукавами и безрукавый камзол, на отложном воротнике камзола пришиты круглые, штампованные бляхи разной величины.

В отличие от девушек, замужние и пожилые женщины носили платья с более скромным декором, украшающим в основном, нагрудную часть, реже концы рукавов и воротник. На груди вдоль разреза платья пришивали полоски из материй контрастного цвета, называемые өнір. В старину существовала разновидность нагрудного украшения, сшитого отдельно с завязками из тесемок. Такой нагрудник, декорированный вышивкой и серебряными бляхами, входил в свадебный наряд невесты. Поверх платья женщины надевали камзолы с рукавами и без рукавов, сшитые из бархата или сукна зеленого, синего, светло-коричневого цвета, которые застегивались петельно-крючковым способом с помощью парных застежек-капсырма. В холодное время года носили верхнюю распашную одежду – стеганые халаты и шубы «ішік» из меха лисы или выдры и других пушных зверей.

Жанровые картины Кастеева «Сенокос» 1934, «Молочная ферма» 1936, «Колхозный той» 1938 и ряд других дает возможность более детального ознакомления с некоторыми видами будничной одежды у женщин, можно заметить, что в ней постепенно начинают зарождаться элементы нового, современного стиля, со свойственной ему простотой

и функциональностью.

Атрибутами старого быта остаются, вышедшие уже во второй половине XX в. из моды и постоянного употребления традиционные головные уборы – кимешек. По народным обычаям женщина должна была его носить с появлением первенца и до самой старости. Кимешек шьют только из белой ткани, он закрывает шею, грудь, плечи и спину женщины. Этот светлый головной убор, придающий женщине величавую и горделивую осанку, утверждает ее высокий статус материнства.

В коллекции национальной одежды из собрания ГМИ имени А.Кастеева есть кимешеки молодых, декорированные вокруг разреза для лица вышивками, шитьем и низками из коралловых и стеклянных бус, бисером, а также речным жемчугом.

В Семиречье первый кимешек девушки шили ко времени ее замужества, в доме ее родителей и переживали на него все украшения с девичьего нагрудника. Молодая женщина могла носить его до тридцатилетнего возраста.

После этого, носить такой кимешек считалось не прилично и с него спарывались все украшения кроме вышивки. В описанном ранее групповом портрете работы А.Кастеева изображена женщина, облаченная в кимешек, свободно спадающий на плечи, его верхняя часть увенчана пышным тюрбаном, и лишь недорогие, крупные бусы являются единственным украшением ее одежды.

В заключении, хотелось бы обратить внимание еще на одно произведение художника – портрет матери, созданный значительно позже 1949 г.

Портрет поражает природной силой характера простой женщины казашки в кимешеке, очень строгом по стилю и по своей отделке, как нельзя лучше соответствующему степенности и мудрому возрасту его обладательницы. Глубоко символичен белый цвет головного убора, облагораживающий и делающий светлым морщинистое лицо матери, образу которой художник придает большое, общечеловеческое значение!

ТАСТАҒЫ ТАҢБА БЕЙНЕЛЕРДІ КАЗІРГІ ЖАҒДАЙДА КОЛДАНУ

Әлімова Бекзада,

*ҚазҰӨУ Сценография мамандығының (Киім дизайны
мамандандырылуы) I курс студенті*

Ғылыми жетекшісі – доцент Наханова Б.Ұ.

Осыдан бірнеше мың жыл бұрын өмір сүрген адамдар өз үңгірлеріне өмірдің ең басты аспектілерін таңбалап кеткен. Бұл – ең бірінші өздерінен кейінгі ұрпақ үшін жасалған әдіс. Қазіргі таңда осы әдістерді қолдану әліде деңгейіне жетпеген, зерттелуді, жаңғыртуды талап ететін жұмыстар. Біз осы суреттерге қарап, бұрынғы адамдардың қалай өмір сүргендігін, немен айналысқандығын біле аламыз. Даламыз кең болса, ондағы құнды жәдігерлер де жеткілікті. Осындай тарихтан сыр шертетін дүниелерді, қазіргі жағдайдағы дүниелерде қолдану маңызды рөл атқарады.

Тарих өткен мен бүгінгінің арасындағы алтын көпір деп тегін айтылмаған. Осылайша ежелгі адамдардың табиғатпен ара қатынасы, тұрмысынан, өмір тіршілігінен хабар беретін жәдігерлер тас дәуірінен (палеолит) бастап, қола дәуірін қамтиды.

Тастағы таңба тарихы – қазақ халқының тарихы. Тақырыбымыздың негізгі арқауы тастағы бейнелерді қазіргі таңда қолдану үшін тастағы таңбалар мағынасын терең ұғыну қажет. «Қазақ атауы ұлттық ұлылығымыздың, халықтық қасиетіміздің айшықты белгісі, бірден-бір үлкен төлқұжаты деп ұғынуымыз керек. Бір ұлттың ұлттық атының шығу тегін, мән-мағынасын анықтау сол ұлттың арғы тегі мен алғашқы кездегі тарихын түсінуге көмегі көп маңызды мәселелердің бірі. Сондықтан таңба тарихын баяндаудан алдын бұрын-соңды болжам-пікірлер мен дәлел-деректердің басты-бастыларына тоқталу» [1, б.78].

Сонау жоғарғы полеолит дәуірінде пайда болып, қазіргі заманға дейін келіп жеткен жаргас суреттері – бір жағынан, оларды салған адам баласының рухани жан-дүниесін көрсететін ашық аспан астындағы галерея болса, ал екінші жағынан, өткен дәуірлер мен қоғамдар тарихы үшін теңдесі жоқ дерек көздерінің бірі. Себебі, петроглифтерден біз ата-бабаларымыздың күнделікті тұрмыс-тіршілігіне, шаруашылығы мен кәсібіне, діни наным-сенімдері мен әдет-ғұрыптарына, дүниетанымына, қоршаған ортамен қарым-қатынасына және тағы бсқа да іс-әректтеріне

байланысты мағұлматтарды ала аламыз.

Қазақ даласы осындай мағұлматтар беретін жартас суреттері жиынтық орындарының көптігі жөнінен Еуразия континентіндегі алдыңғы орындардың бірін алады. Осы уақытқа дейін Қазақстанда әр тарихи кезенді қамтитын 200-ден астам жартас суреттерінің шоғырланған орындары белгілері белгілі болып отыр. Солардың ішінде жан-жақтылы зерттеліп, ғылыми айналымға түскендері: Ақбауыр, Арпаөзен, Баян-жүрек, Ешкіөлмес, Қойбағар, Майдантал, Мойнақ, Таңбалы, Теректі Әулие. Аталмыш ескерткіштерге байланысты еліміз бен бірқатар шетелдік баспа беттерінен арнайы еңбектер жарық көріп, өз орындарын әлем мәдениеті мен ғылымының алтын қорынан тапса, ал олардағы кейбір бейнелер-түрлі басылымдардың мұқабасын безендіріп, халықаралық конференциялар мен байқаулардың таңбасына айналып отыр. Осылайша әлемдік деңгейде көрінген бар байлығымызды өз елімізде қолданысқа енгізу, біз үшін басты міндет.

Еліміз тәуелсіздік алғаннан бері әлі толық ашылмаған өткен тарихымыз азды-көпті түгенделіп, олжамызға марқайып, айналаға асқан құмарлықпен қарайтын болдық. Талай ғасыр ашық аспан астындағы қараусыз қалған тау мен үңгір қабырғаларындағы бедерленіп, қашалып жазылған суреттер мен белгілерге деген қызығушылық артуда.

Қорық-мұражай 2005 жылы ЮНЕСКО-ның штаб-пәтерінде «Таңбалы» Бүкіләлемдік мұралар тізіміне енгізу туралы ЮНЕСКО-ның бас директоры Кончиро Мацура оның мән-маңызына деген ықыластың жоғарылығын айқындаған екен. Сонымен бірге ежелгі Жібек жолының бір тармағы болғанын да тарихи орындар айғақтайды. Таңбалы шатқалындағы талайды тамсандырған тастағы қашалған таңбалар қазіргі кезде туризм көзіне айналып, халқымыздың бай мұрасы ретінде алыс-жақыннан келгендердің назарына ұсынылып, мақтанышымызға айналуда. Осындай шетелден таңбалыдағы тастарды арнайы көруге келген қонақтар үшін тек қана тамашалау емес, елдеріне ала кететін бұйымдар арқылы біз тарихымызды таныта аламыз. Мәселен кәде сый ретінде, тастағы таңбаларды енгізгізу арқылы жасалған қолөнер бұйымдарын сатуға болады. Бұл бір жағынан елімізді шетелге таныту болса, екінші жағынан жақсы табыс көзі әрі петроглифтерді кең қолданысқа енгізуде маңызды рөл атқарады.

Тастағы таңба зор атаққа ие болу себебі бұл жерде қазақтар ұлы мереке жасап, ұран шақырып, бірел болып қосылған жері. Сондықтан алғаш ашқан ғалымдар «тарихтың зор куәлігі» деп атаған.

Ол таңбалар Орхон-Енисей ескерткіштері таңбаларымен ендес белгілер болып табылады. Бетпақдаланы зерделей зерттеген атақты инженер Ю.Шмидтің бақылауынша Таңбалы тас қазақтың жәнтәнімен ардақтайтын бір киелі тасы. Ел аузындағы көне деректерде Таңбалы таста XVIII ғасырда, дәлірек айтқанда 1710 жылында жоңғарларға қарсы соғыста үш жүздің баласы басқосып үлкен жиын еткізген. Бұл жиында Таңбалы тасқа әр рудың таңбалары басылып, бақұрым киізге ойылып таратылған, сонда қай ру таңбасы артық қалса, сол әскер келмегендігін білдірген. Сондай-ақ бұл жерде көктемгі уақытта үш жүздің баласы бас қосып, таңбаларын алып, жаз жайлау, қыс қыстауларын белгілеп жер белісіп отырған. Сондай-ақ ел басқарушылардың қол қойған аттары, ұрандары, тасқа қиып түсірген әдемі өрнектері, «қошқармүйіз», «түйе табан», «кісінің ізі», «аттың ізі» т.б. таңбалар көптеп кездеседі. Мұндай қалың жазулармен таңбалардың тұрған жерін қазақтар ерте заманнан бері қарай «Таңбалы тас», «Таңбалы жар» немесе «Таңбалы Нұра» деп атаған. Жартасқа түсірілген таңбалардың ең көнесі шамамен XI ғасырдан басталады да, XIX ғасырға дейін жалғасады.

Таңбалар ертедегі көшпелілер, соның ішінде, әсіресе, көне түркі дәуірі тайпаларының ескерткіштері сияқты прокламативтік бағытта болып келеді. Оның негізгі мотиві – әскери тұрмыс, көшпелі өмірдің қатал көріністері, билік пен байлық болса, ал салыну әдісі бойынша скиф-сақ аң стиліне өте жақын.

Ұлттық мәдениетіміздің кішкентай ғана бір пұшпағы болып саналатын- қазақ петроглифтері азын-аулақ хабарламалар мен бірнеше ғылыми мақалалар болмаса, күні бүгінге дейін жеткілікті әрі жүйелі, сайып келгенде мүлдем зерттелмеген, кең мағынасында белгісіз. Соның салдарынан ол ғылыми әдебиеттерде өзіне лайықты орын ала алмай отыр.

Осыны ескере отырып, біз қазақтың этнографиялық суреттерін мүмкіндігінше ғылыми негізде ғана емес, жалпы мәдени сабақтастық тұрғыда зерттеп, осы еңбек арқылы оны Қазақстанға емес, көрші тарихи-мәдени аймақтарға таныстыруды бірінші кезектегі міндет етуіміз керек.

Тастағы жазуларды қашау технологиясы үлкен шеберлікті қажет еткені байқалады. Суретті қашау алғашқы адамдар арасындағы ерекше өнері бар адам болғанға ұқсайды. Оған тайпа көсемі атынан зор құрмет көрсетіліп, тасқа бейнелерді қашау аманат ретінде тапсырылған. Осындай жауапкершілікпен салынған бұл суреттерді келешек ұрпаққа

да аманат етілуі тиіс. Тастағы суретті палеолит дәуірінде өмір сүрген адам салмағаны көрініп тұр. Демек, қола дәуірінде адамдардың еңбек құралдарының бірі болып табылатын қола шапқы немесе басы үшкірленіп келген үскі зат арқылы суреттердің шекілгенін білінеді. Яғни, осы кезеңде қолөнерге үлкен құрметпен қарағанын байқауға болады. Суреттердің тас бетіндегі ойылып түскені – оның ұзақ жылдар бойы ауа райының құбылмалы өзгерістеріне, суық желдің өтіне, жаңбыр мен қар суларына төтеп бергенін көрсетеді.

Өз бастауын сонау көне замандардан алатын бұл суреттер құрамы жағынан да, мағынасы жағынан да алуан түрлі. Олардың арасынан жеке бейнелерден бастап, көп бейнелі күрделі композицияларға дейін кездестіруге болады. Ерте кезең болса да композициядағы басты ережелерді жақсы қолдана білген. Сол көріністер әскери тұрмыс; зооморфты образдар мен аңшылық сюжеттер; ұста құралдарымен зергерлік өнер туындылары; қатынас тасымал көліктері; атрибуттар, символдар және культтік бейнелер сияқты бірнеше тақырыптарға топтастырылды.

Шатқалдағы биік жазық жартастағы «Күн құдайы» мен «Ай құдайы» бейнеленген суреттер бар. Екеуін он екі жан қоршап, билеп жүр. Сурет өте анық, әрі бергі беттің өзінен де көзге шалынады. Күн мен Айға табынып, оны ұлы күш, құдірет деген адамдар санын 12 деп бейнеленуі де тегін емес. Әр мүшелерді 12 жаспен түйетіміз, жылды 12 аймен атайтынымыз, сағат тілін 12 ге бөлетіміз әрі сол кездегі адамдардың осы санға тоқтағаны ата-бабадан бізге қалған ырым-жоралығы» [2, б.380]. Қалай десек те екі ортада жанды байланыс бар. Осындай таңбаларды қазіргі күнде күнтізбеде немесе сағатта қолдануға болады (1 сур.).



1 сурет. Петроглифтермен безендірілген сағат

«Қазақтың этнографиялық суреттерінде кескінделген адам бейнесін негізінен өте қарапайым түрде, яғни бетәлпеті өңсіз, бос болып, ал кеудесі мен қол-аяқтары жай сызықтармен бейнелеген. Кейбірде тік бұрыштармен өте сирек көріністерде; кеудесі- қазақтың антропоморфты мүсініне ұқсас болса, ал аяғы – қонышы кең, биік өкшелі, киіз байпақты саптама етік түрінде қалыптан тыс ұлғайтылып берілген» [3, б.9].

Қазақ петроглифтеріндегі өте шеберлілікпен берілген бейнелердің бірі – белбеу. Бедерлі және нобайлы техникалық әдістермен салынған.

«Белбеу – билік атрибуты. Билік атрибутын көрсететін белбеу-белдіктерге негізінен ру ақсақалдарымен тайпа көсемдері, хандар мен патшалар таққан белбеу белдіктер жатады» [4, б.57]. Бұндай белбеулерді қазақтардың қабір үсті ескерткіштеріндегі қошқартастада кездестіруге болады.

Қошқар – туысқандық, батырлық, мықтылық символы. Белбеу – бұл адам баласының сонау көне замандардан күні бүгінге дейін пайдаланылып келе жатқан бұйымдарының бірі. Осындай киелі бағалайтын жануарда кісе белбеу қолдану, сол кезеңдегі белбеудің үлкен рөл атқарғандығын байқатады.

Қазақ петроглифтерінде ішінара кездесетін бейнелердің бірі – үстінде адамы жоқ ерттелген және ерттелмеген аттар. Олар суретте жекелей де, қару-жарақ түрлерімен де және басқа да жағдайларда кездеседі.

Бұл – «тұл аттар». «Тұл ат деп қазақтар иесі қайтыс болған атты айтады. Мәселен, бұрынғы өткен замандарда атты қайтыс болған иесімен бірге көметін»[5, б.27]. Қазақтың көнеден келе жатқан салты бойынша мұндай аттарды иесінің жылдық асына дейін құйрық-жалын күзеп, үйірге қосып, көздің қарашығындай қорғайды. Бұдан кейін ол ғұрыптық мал саналып, «тұл ат» атанады.

Атты әскер – негізгі әскери күші бола отырып, олардың болмысы мен тұрмыс-тіршілігінде аса маңызды рөл атқарып келгені тарихтан белгілі.

Әскери тұрмыс қазақ петроглифтерінде қару-жарқтың көптеген түрлерімен қаруланып әртүрлі іс-әрекеттерді атқарып жүрген салт атты сарбаз образында берілген. Салт атты сарбаз образын сондай-ақ, қабір басына қойылған зоо-антропоморфты тас мүсіндер – қойтас-қошқартастар мен құлыптастардан да байқауға болады.

Салт атты сарбаз суреттерде жеке түрлерімен де, «Ер қаруы –

бес қару демекші көптеген түрлерімен қаруланған». Қару-жарақ бір жағынан соғыс ісінің дамуының материалдық негізі болса, екінші жағынан кез келген халықтың заттық мәдениетінің ең негізгі бөліктері болып саналады. Олар өзінің мағынасы мен безендірілуіне, саны мен сапасының ара-қатынасына және қолдану әдістеріне байланысты қоғамның дамуымен бірге үнемі жетілдіріліп, дамытылып отырған.

Ежелден көшіп-қонып, мал баққан халықтар, әсіресе, көшпелілер үшін көліктің негізгі түрі – салт ат болғандығы тарихтан белгілі. Сондықтан олар көне заманнан бері ер-тұрман жабдықтарына ерекше мән берген. Оған ертедегі көшпелілерден қалған жартасқа салынған бейнері дәлел бола алады.

Қазақ петроглифтерінде кескінделген ашық алақанның бейнелері де кездеседі. Алақанның бейнесі бақыт әкелетін – сопылық тұмар, қасиетті жерлерді жаман күштер – діни мифологиялық персонаждар – шайтан, пері және т.б қорғайтын тұмар ретінде түсіндіріледі.

Таста төрт сирағы ұзын, ал мүйізі қылыш тәріздес болып келген таутеке немесе тау архары ерекше бейнеленген. Әсіресе, тас суреттердің айналасында кішігірім еліктер мен архартектес ашатұяқты жабайы жануарлар бейнеленген.

Тақта тастағы таңбалардың орналасуы тақырыпты қамтиды. Бірінші кезекте – түйе һәм еліктер көшін бастаушы ретінде қос көсем тұлғасы айырықша орын алып тұр. Екіншіден киіктер үйірінің ортасында ерекше таңбаланған 7 мүйізді тау архарына арналған. Архардың немесе тау бұғысының басқа киіктерге қарағанда орасан болып көрінуі – ежелгі адамдардың мал киесіне табынуға деген тотемдік дәстүрлерінің орын алғанын көрсетіп тұр. Түйелер және жылқы малын қолға үйрету тақырыбы алдыменен – аталмыш жан-жануарлардың киесіне терең назар аудару қажеттігін көрсетіп отыр. Жылқының құйрығы айдаһар іспеттес болып келгені – оның қажет жағдайда қанатқа айналып ұшып кете алатын сиқырлы күші бар екенін көрсетеді. Архардың 7 мүйізді болып келуі – жеті кереметті аңғартып тұр.

Таңбалардың орталық бөлігінде төрт түрлі таңбалы тастың орындары табылды. Олар биік жартастың қиыр екі шеті мен ортаңғы бөліктерін қамтыған. Бұл жердегі таңбалар жел және топырақ эрозияларына ұшырау салдарынан аздап бүліне бастаған. Тек жартастың оңтүстік-батыс бөлігіндегі қиянда орналасқан үшкір мүйізді таутеке мен 7 мүйізді маралдың бейнелері жақсы сақталған.

Суреттер негізінен елік пен марал жануарларының дүниесіне арналған. Қола дәуір адамдарының назарын өзіне аударған елік пен марал жануарларының тасқа шекілу себептерін ұғыну оңай емес. Таудың ортаңғы бөлігінде жалпақ тастың бетіне мүйізі тым үшкір болып келетін жалғыз маралдың суреті шекілген. Марал кескінінің басқа жануарлардан бөлек шекілуі – жануарға деген үлкен құрметті көрсетіп тұр. Мұндай көрініс жартастың қиыр оңтүстік-шығысында ерекше сипат алған. Бірақ ол қара таста 4 маралдың кескіні өте шебер бейнеленген. Әсіресе, ең жоғары бөлігіндегі 7 мүйізді марал жануарының орын тепкені – адам мен табиғат арасындағы гармониялық үйлесімділікті танытып тұр. Мұндай жоғары эстетикалықтың мәдениеттің жабайы табиғат аясынан өз үйлесімін табуы – ежелгі адамдардың жабайы жануарларды тек қана азық қажеттілігі ретінде аулады деген тұжырымды жоққа шығарып отыр. Мал атаулысын тек күнкөріс қамы ретінде аулау – қола дәуірінде өмір сүрген арғы бабаларымыздың негізгі кәсібі ғана емес, сонымен қатар биосферада тіршілік етіп жатқан әр организмдердің өзіндік тылсым жаратылысы бар екені, сондықтан әр тіршілік иесіне деген адамдар тарапынан ерекше ықылас болуы шарт деген қағиданы ұстанғанын байқаймыз. Демек, аталмыш әлеуметтік құбылыс әр адамның қоршаған орта мен жан-жануарлар әлеміне деген діни-гуманистік санасын қалыптастырды. Осындай ұстанымдардағы негіздерді қазіргі таңда да қалыптастыру керек.

Қасиетті орынның алғашқы реңі қола дәуіріндегі петроглифтер сериясымен ерекшеленеді. Оның өзі техникалық-көркемдік тәсілдері ерекше, суреттерде тереңдеп ою, көлем үлкенділігі бойынша да, стильдік және иконографиялық тәсілді табанды түрде қолдану бойынша да, сол сияқты бейнелеу тәсілінің ерекшелігі бойынша да таңдандырады. Аталған ерекшеліктердің өте шеберлікпен жымдасуы Таңбалытаста алғаш рет ашылған петроглифтер сериясының маңыздылығын айқындайды [6, б.65].

«Зергерлік өнері – ұлттық мәдениетіміздің тарихында ерекше орын алады. Ол – бір жағынан халқымыздың материалдық мәдениетінің дәрежесін көрсетсе, екінші жағынан – рухани жан дүниесін, философиялық, эстетикалық көзқарастарын білдіреді» [3, б.73].

Әр тасты айналып қарап, өткеннен сыр шертетін суреттердің мазмұнының бай екендігіне таңданасың. Тағы да осы құнды ескерткіштерді зерттеудің жаңа кезеңі басталғанына қуанасың. Өйткені,

уақыт табы бейнелер салынған жартастарға өз таңбасын салып, тау жыныстары жарылып, кей жерлері құмша үгітіліп тұр.

Осылайша дамуымыздың түп-төркіні мен арғы тегі Таңбалы тастағы таңғажайып суреттермен сабақтас. Арғы тегіміздің Тәңірге табынғанын, төрт түлігін өсіріп, табиғаттың тылсым сырын ашуға алғашқы қадам жасауға пейіл-ниеті болғанын көреміз.

Таңбалы шатқалы ғылыми жағынан толық зерттелмегенін ашық айтуға тиіспіз. Жаңағы үңгірді қашау үшін қаншама күш, құрал-жабдық қажет екені айтпаса да түсінікті. Демек, Таңбалытас талай дәуірлерден бізге жеткен құнды тарихи орын, жәдігер, салт-дәстүр, мәдени құндылықтар жалғасы.

Таңбалы – аялап, қадірлейтін киелі мекен. Өйткені, ол келешек ұрпаққа ұлы рухтың мәңгілік символындай өткен мен бүгінгінің арасын жалғап жатқан ашық аспан астындағы тарихи құнды «кітап».

Тастағы таңбаларды әшекей бұйымдарда, сөмкелерде, баннерлерде, тұрмыстық қажеттіліктерге, сағаттарда, киімдерде, үйді әрлеуде, қолөнер бұйымдарында қолдануға болады.

Студенттер қатарына қосылу рәсіміне баннер дайындау керек болды. Тақырып «Ғасырлар үні» болатын. Менің ойыма бірден петроглифтер келді. Петроглифтерді тарихтағы ғасырдың үні десекте болады. Сондықтан петроглифтерді қолдануды жөн көрдік (2 сур.). Петроглифтерді білмейтін адам аз, ал оны қолданысқа енгізу туралы көбісі ойлай бермиді.



2 сурет. Б.Ө. Әлімова ҚазҰӨУ «Ғасырлар үні» афишасы

Мамандығым киім дизайнеры болғандықтан бұл рәсімде бізге топтама көрсету керек болды. Тақырып «Ғасырлар үні» және оған басты таңбасы ретінде петроглифті алғандықтан, неге киімдеде қолданбасқа деген ой келді. Бұл ойыма басқалары да келісіп, топтамамызды шығардық. Біздің бағыт авангард стилі болды. Осы стилге сәлде болсын қазакилықты беріп тұрған петроглифтер. Петроглифтерді қазақша киімдерде немесе классика стилінде қолданса жақсы үйлесім табады (3 сур.).



3 сурет. ҚазҰӨУ сценорафия «киім дизайны» 1 курс студенттерінің топтамасы

Менің петроглифтерді қазіргі таңда қолдану деген мақсаттарымның бірнешеуі орындалды десекте болады. Осы орайда қазақстанды шетелге танытып жүрген спортшыларымыздың спорттық киімдерінде қолданысқа енгізуіне ұсыныс тастар едім. Өйткені олар шетелде көп жүретін, елімізді танытатын азаматтар.

Қолөнер бұйымдарындағы тоқымада, батикада, ши тоқымада қолданысқа енгізген ҚазҰӨУ студенттері мен мұғалімдерінің жұмыстары бар (4-5 сур.).



4 сурет. П.Ш. Серікбаева ҚазҰӨУ
«Күн басты адам»



5 сурет. А.Құллахметова ҚазҰӨУ
«Петроглифтер композициясы»

Керемет шеберлілікпен орындалған бұл жұмыстар кез келген жанды таң қалдыртады. Шетелден келетін туристтерге елімізден ала кететін кәде-сый ретінде таптырмас дүние. Келе жатырған ЭКСПО көрмесіне келетін шетелдіктер үшін, тарихымыздан сыр шертетін дүниелер қызықты.

Күнделікті қолданылатын қол сөмкелерінде ерекше сән беруде осы петроглифтер қолданылады.

Сондай-ақ әшекей бұйымдарында қолданысқа енгізуіміз қажет. Мұндай әшекейлер өзінің әдемілігімен, тарихи маңыздылығымен ерекшеленеді (6 сур.).



6 сурет. Петроглифтер бейнеленген әшекейлер



7 сурет. Күн басты адам тұмары бейнесі қолданылған тұмар

Тұмар адамды кез келген қиындықтардан қорғайды. Бұл ежелден келе жатырған үрдіс. Тұмарға осындай таңба бейнелерді енгізу өзіндік мән мағынасымен ерекшеленеді. Тас дәуірі кезеңі болсада осындай таңбаларды қадірлеп оған табынған. Демек таңбаларды тұмар ретінде қолдануға болады (7 сур.).

Үй ол адамның қасиетті шаңырағы. Әр үйдің сыры басқа, түбі тарихы бір қазақпыз. Үйді қазақша стил ретінде петроглифтерді қолдансақ, елімізге деген сүйіспеншіліктің белгісі. Сондай ақ тұрмыста қолданатын дүниелерде де қолданысқа енгізуге болады.

Қазіргі таңда тастағы бейнелерді қолданысқа енгізіп жатырғандар бар. Дегенмен толық жағдайда емес. 2003 жылы «Қазақстан Петроглифтері» монеталар сериясын шығарған болатын (8 сур.).



8 сурет. Қазақстан Петроглифтер монеталар сериясы

Үш мың ғана шыққан бұл серияны көп адам біле бермиді. Тек қана монеталарда емес қазақтың ұлттық киімдерінде, қазақтың ұлттық нақышы қолданатын жерлерде көрініс алдыртуға болады. Қазақтың ұлттық киімдерінде көптеген ою-өрнектерді байқауға болады. Дегенмен тастағы бейнерді көп байқамаймыз. Ал оларды қолдану, әрбір қазақ жүрегіне патриот сезімін оятумен тең.

Ең бастысы, үш мың жыл бойы тарихи мәнін жоғалтпай келе жатқан петроглифтер кешенін әліде жалғастырып оны жаңа қырларынан көрсету. Петроглифтерді жасаушылар аспан астындағы жартасты өте шеберлікпен пайдалана білген. Мұндай шеберлікті жаңа бағытта қолданысқа енгізу өте маңызды. Таңбалытастың қасиеті де адам мен табиғаттың бірлескен еңбегінің жарқын көрінісі.

Әдебиеттер

1. Сүлеймен Т. Ұлы даланың өркениеті немесе «таңбалы тас» тағдырына алаңдаушылық. – 19 қазан, 2010. – 78 б.
2. Құрсабаев М. Таскескен таңбаларындағы петроглифтік жәдігерлер һәм найман-қала тарихнамасы // Қазақ этнопедагогикасы һәм этнопсихологиясы ғылыми-зерттеу орталығы. – Астана, 2008. – 380 б.
3. Самашев З., Жетібаев Ж. Қазақ петроглифтері. – Астана:

Ә.Х. Марғұлан атындағы археология институты, 2005. – Б. 3-134.

4. Литвинский Б.А. «Золотые люди» в древних погребениях Центральной Азии: Опыт истолкования в свете истории религии. – М., 1983. - 39 б.

5. Самашев З., Базарбаева Г., Жумабекова Г., Сунгатай С. Берел. – Алматы, 2000. – 27 б.

6. Байжан К. Балбал тас көне тарих // Алматы облысы. – Б.65-85.

СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАКОСНЫХ УКРАШЕНИЙ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Жилина Яна,

*студентка 3 курса специальности Декоративное искусство
(специализация Художественная обработка металла и других материалов)
Научный руководитель - доцент Наханова Б.У.*

На протяжении многих столетий ювелирные украшения были и остаются неотъемлемой частью национального костюма, придавая ему не только особую нарядность и торжественность, но и глубокий магический смысл. Актуальность данного исследования связана с происходящими в нашей стране процессами возрождения национальных культур, оживлением традиций и духовных основ жизни народов. Немаловажное значение в развитии современной личности играет использование всего богатства народной мудрости, которая содержит ценные идеи обучения и воспитания.

Также не стоит забывать, что одним из творческих источников современного ювелира являются народные украшения. Исходя из этого, изучение истории быта и традиций своего народа крайне необходимо.

Среди женских украшений интересны для детального рассмотрения звенящие подвески, вплетаемые в косу, как называемые «косники», или «накосники» [1]. Однако право ношения головного убора с накосником как основного элемента женской одежды остается за современными народами, живущими в евразийском пространстве от Поволжья до Сибири и от Урала до Центральной Азии. Именно эту территорию примерно в тех же границах во II тысячелетии до н. э. населяли племена, относившиеся к культурам петровского и андроновского облика. В женском ритуальном костюме эпохи бронзы, который

восстанавливается по археологическим находкам, присутствовали накосные украшения. По всей видимости, они также сочетали в себе все те же функции: эстетическую, знаковую (знак половозрастной и территориальной группы, знак социального статуса) и религиозно-магическую функцию [3].

У казахского народа накосными украшениями считаются шолпы и шашбау, украшавшие и одновременно подчеркивающие длину и густоту волос, олицетворявших девичью красу. Они подвешивались к концам кос и составлялись из цельнометаллических монет или ажурных медальонов со вставкой сердолика. Звон накосных украшений призван был охранять волосы, поскольку по казахским поверьям считалось, что в волосах обитает часть души. У казахов, как и у других народов Востока, существовало представление о том, что колокольчики своим движением и звоном способны отпугивать нечистую силу. Вес накосных украшений достигал нескольких килограммов, что, естественно, оттягивало волосы девушек назад, вырабатывая красивую осанку и походку. Причем серебряные монетки при движении создавали своеобразную мелодию, соответствующую походке каждой девушки. По этому нередко судили о ее характере и нраве [2].

Найденные в погребениях украшения, относящиеся к бронзовому веку, можно разделить на 2 типа.

Первый тип – накосные украшения в виде двух низок бусин или обойм, заканчивающиеся листовидными подвесками. Накосники могли крепиться к головному убору при помощи обойм или вплетаться в волосы.

Второй тип – накосные украшения в виде двух или нескольких низок бусин, которые заканчивались сложно составленной комбинацией из пластин, обойм, бусин и подвесок. Этот тип накосника имел в своей основе полосы тесьмы или кожи, к которым крепились детали накосника.

Головной убор с накосником был атрибутом костюма девушки, достигшей брачного возраста, девушки-невесты и молодой женщины у народов Поволжья и Урала: марийцев, карел, мордвы, удмуртов, татар, башкир. У казанских татарок-мусульманок, например, накосники являлись обязательным элементом украшения всех возрастных групп женщин. Наиболее распространенными среди них являются чулпы – звенящие подвески к косам и накосники, имеющие в своей основе полосу материи (или матерчатый чехол) с нашитыми на нее монетами,

бляхами, ракушками, бусинами. Последние крепятся к косе или голове при помощи петли и считаются наиболее архаичными. Они были известны также у башкир, марийцев, мордвы. Впрочем, девушки могли и не носить накосников, обходясь только полусферической шапочкой типа такья, украшенной бисером или монетами (удмурты, башкиры, чуваша, марийцы). У туркмен и казахов такья поверху украшалась перьями филина. Старинные женские головные уборы большинства народов Средней Азии и Казахстана (узбеки, таджики, туркмены, казахи, каракалпаки, киргизы, арабы, уйгуры) обязательно имели накосник [3].

Накосные украшения у таджиков самые популярные. Известно много вариантов формы этих украшений. Наиболее распространенными среди них являются украшения из черных шелковых или хлопчатобумажных шнуров с длинными кистями на концах – пупак; чолбанд – в форме кистей из разноцветных шелковых шнуров, обшитых бисером; ситора – полоска материи с нашитыми металлическими бляшками – крепилась у основания косы, чтобы волос не было видно.

Довольно разнообразные головные уборы с накосниками есть и у туркмен. Накосные украшения в основном предназначались для женских кос и реже для девичьих. Этот вид украшений распространен в двух видах: серебряные подвески и шелковые, с бисером. Среди подвесок выделяются асык – массивное сердцевидное украшение, гурбагга-хоза – центральная часть которого – гурбагга (лягушка) – напоминает крест, к которому присоединяется пластинка. Причем при всех вариациях головных уборов и накосников в женских костюмах народов Поволжья, Урала, Средней Азии и Казахстана остается главный принцип – у девушек волосы открыты, у женщин волосы покрыты. При этом все исследователи подтверждают то обстоятельство, что закрыванию волос придавалось магическое значение. Существует представление, кстати сохранившееся и до наших дней, о магической зависимости между судьбой человека и его волосами. «Зависимость между основными чертами женского головного убора и стремлением оберечь от магической порчи женщину, находящуюся в самом важном для продолжения рода периоде, несомненна», – пишет О.А. Сухарева [4].

Накосные украшения в самых разнообразных вариантах являлись обязательным элементом традиционного костюма народов Сибирского региона: ненцев, хантов, манси, кетов, алтайцев, хакасов,

тувинцев, бурятов и других народов. Исследователи также отмечают существующую у них разницу между накосниками для девушек и накосниками для женщин. Большое значение у этих народов придается и самой прическе, и перемене украшений. У тувинцев заплетали волосы по-женски и вплетали женское свадебное украшение чавага. У кетов девушке расчесывали волосы, заплетали по-женски, в две косы, с женским украшением тыуыран. Кроме того, накосное украшение часто отмечало факт перехода из одного рода в другой. У бурят женщина после замужества носила женскую одежду и украшения, а также своеобразную, многокосую прическу хабига (не девичья и не женская) с украшениями ханшин. И только после переплетения хабига в две женские косы она переходила в семью мужа. Накосник маркировал не только достижение половой зрелости (например, у алтайцев: при этом если девушка не выходила замуж, она продолжала носить его всю жизнь) и замужество женщины (как факт перехода в род или семью мужа), но и рождение ребенка. У тувинских женщин рождение детей отмечалось тем, что мешочки с зашитымл в них пуповинами новорожденных подвешивались к накосным или поясным украшениям. По форме и цвету мешочков было ясно, сколько и какого пола детей имеет женщина. Как у народов Поволжья, Урала, Центральной Азии, так и у народов Сибири сохранился принцип изменения вида головного убора, который предусматривал сведение к минимуму накосных украшений по мере старения и выхода из детородного возраста женщины.

Сибирские народы наделяли волосы магической силой. Например, у тувинцев дополнительную косу сосватанной девушке заплетала мать или родственница со стороны матери, обладавшая «счастливой рукой», то есть прожившая счастливую семейную жизнь, имевшая детей .

«Жива будешь – и подвески к косам, и чехлы найдутся» – так говорится в одной из калмыцких пословиц. Калмыцкая традиция отражает внимательное отношение к женским волосам, символизирующим женскую, материнскую силу. После замужества коса девушки раздваивалась, и на каждую вновь заплетенную косу надевались бархатные чехлы шиверлыки, а на концы вешались металлические подвески-обереги токуш [5].

Женский головной убор славянских народов не имеет накосных украшений в таком виде, как вышеописанные. Хотя косоплетки, ленты можно считать рудиментами накосников; южнорусский женский головной убор сорока имел назаты-леню – своеобразный матерчатый

хвост, украшенный вышивкой.

В уборах марийцев, чувашей, якутов, таджиков, туркмен и других народов на накосниках в качестве подвесок-оберегов использовали ракушки-каури. У андроновцев применялись морские раковины и пресноводные. Последние были распространены в реках Евразии, а первые жили в теплых морях, в том числе и в Черном. Необычность формы и их символическая связь с водной стихией сделали ракушки амулетом-оберегом. Клыки, резцы, фаланги, пяточные кости преимущественно диких животных (волк; лисица-корсак) также входят в магическую сферу амулетов, чья функция – оберегать здоровье матери и ребенка – сохранилась в традиционном костюме до сих пор.

Накосные украшения алтайских девушек добрачного возраста состояли из шести нитей с жёлтыми и голубыми стеклянными бусами и раковинами каури. Длина такого накосника до 30 см. С наступлением брачного возраста, когда девушке исполнялось 15-16 лет, её причёску украшали накосным убранством «шанкы». Оно состояло из раковин каури, вплетаемых в каждую косичку специальными шнурами, продетыми через металлическую петельку круглой выпуклой пуговицы. Чтобы косички не рассыпались, их скрепляли заколкой, а также пропускали под матерчатую опояску; концы которой, в отличие от способов ношения мужчинами, спускались сзади вместе с шанкы, доходящей до пят. Характерный звук трения раковин каури друг о друга, по народному поверью, отпугивал болезни и неприятности. Девушку, носившую такое накосное украшение, называли «шанкылу бала», имея в виду, что речь идет о девушке на выданье. Замужней женщине полагалось носить две косы тулун. В косы вплетали накосники-шнуры, оканчивающиеся тяжёлым украшением-раковинами каури – диламаш, нашитыми в три или четыре грани на основу. Они также обильно украшались орнаментированными бляшками, серебряными накосниками, исполненными в технике филиграни, часто с инкрустированными в них цветными или даже полудрагоценными камнями, ожерельями, составленными из бус, цветных камней, стекла. Ожерелья соединяли две косы, составляя тем самым декоративный единый ансамбль [7].

Одним из самых распространенных и любимых украшений-оберегов косы и всей наспинной части русского девичьего костюма являлся косник (накосник) – привеска, вплетаемая в косу при помощи шнура между прядями волос. Косники имели самую разнообразную

форму и выполнялись из материалов как домашнего, так и фабричного производства.

В северных и центральных губерниях России для изготовления этого вида украшений применялись шелк, бархат, парча и полупарча, реже хлопчатобумажные ткани, из которых делалась основа косника, имевшая обычно прокладку из стеганого холста или картона. Иногда сам картон красного цвета являлся основой для прикреплявшихся украшений. Наиболее популярными были косники в форме треугольника или сердца или в виде завязанной бантом ленты с нашитыми на ее концы плотными лопастями.

Поверхность косников расшивалась с обеих сторон золотными нитями, рубленным перламутром и речным жемчугом, металлическими вставками, стеклами в гладких гнездах, разноцветной металлической фольгой. Боковые стороны обшивались металлическими кружевом и бахромой, позументом.

Косники в южных регионах страны были ярче и форма их была разнообразной. Выполнялись они как из подручных, так и из покупных материалов: разноцветных шерстяных нитей, кумача, тесьмы, бисера, блесток. Некоторые из них представляли собой мягкие розетки с подвесками, выполнявшиеся из гарусных нитей, обнизанных отдельными бисерными украшениями или сеточкой из бисера. Другие имели вид плотной кисти из разноцветных шерстяных нитей с бисеринами или бусинами на концах. Часто они изготовлялись в форме объемных и тяжелых трапециевидных или треугольных лопастей, расшивавшихся бисером замысловатыми узорами и заканчивавшихся длинной бахромой из низанного бисера, третьи делались из обтянутого кумачом картона, к которому пришивалась четырехугольная подвеска из плетеного разноцветного крупного бисера с геометрическим узором. В верхней части косника делалась петля или пришивалось небольшое металлическое колечко, к которому привязывалась вплетающаяся в косу тесьма [6].

Исходя из всего вышесказанного можно заметить, что у всех народов Центральной Азии коса являлась священным носителем женской силы. Поэтому, чтобы огородить девушку от злых духов, коса закрывалась различными украшениями. Нельзя сказать точно где зародилась эта традиция, ведь находки накосных украшений находили на всей вышеуказанной территории, и датируются бронзовым веком. Также стоит отметить что по накосным украшениям можно определить социальный статус, а главное – семейное положение девушки.

Литература

1. Nomad-Kazakhstan. – выпуск №4 (22), 2008.
2. Казахская традиционная культура в собраниях кунсткамеры. – Алматы, 2008.
3. Усманова Э.Р., Логвин В.Н. Женские накосные украшения Казахстана (эпоха бронзы). – Лисаковск, 1998. – 64 с.
4. Туркменистан. – выпуск № 1-2, 2015.
5. Дядярова И. Накосные украшения женщин народов Южной Сибири: реферат.
6. Ярмарка Мастеров: Интернет-журнал по рукоделию. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.livemaster.ru
7. Яковлева К.М. Классификация украшений народов алтайской культурной общности: дисс. . . канд. ист. наук. – Якутск, 2011.

СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ОРНАМЕНТА

Аблаким Асия,

студентка 1 курса специальности Сценография

(специализация Дизайн одежды)

Научный руководитель – к. филос. н., доцент Мухтарова Г.С.

Декоративное искусство Китая интересно и многообразно. Большое значение в традиционных орнаментах этой страны отводится передаче базовых отношений человека и природы. Большинство орнаментов, сохранившихся в китайском декоративном искусстве, дошли до наших дней и имеют глубокие исторические корни.

«Как и в любой другой стране, мир природы был в Китае с глубокой древности объектом пристального наблюдения. Однако, в отличие от тех стран, где мерой всех вещей стал человек, через образ которого передавались ощущения жизни и представления о мире, в стране гор и обширных речных долин, где стихия засух и наводнений исстари властвовала над человеком, таким эталоном стала сама природа» [1. с. 13].

Искусство на протяжении всей истории Китая занимало важное место в культуре, раскрывая её скрытый потенциал и жизненные силы. Влияние китайской культуры на развитие современных мировых тенденций в живописи, дизайне, моде, татуаже неоспоримо, но далеко

не всегда те или иные орнаментальные мотивы, рожденные в Китае, используются осознанно, с учетом присущей им семантики (рис.1).



Рисунок 1. Китайские орнаментальные мотивы

Традиционное китайское искусство придавало большое значение передаче гармонии человека и природы.

«С момента появления китайской цивилизации, искусство региона развивалось по своему особому пути, а ко времени появления династии Хань, можно сказать, что этот путь разделился на четыре направления:

- 1) дворцовое искусство, ориентированное на аристократию;
- 2) искусство интеллигенции, ученых мужей;
- 3) религиозное искусство, сформировавшееся под влиянием буддизма, даосизма и прочих учений;
- 4) народное искусство, то есть искусство крестьянства» [2].

При династии Хань (206 г. до н.э. – 220 гг. н.э.) в орнаментах, помимо мифологических сюжетов, большое внимание стало уделяться сюжетам о жизни знати, о труде, музыкантам и танцорам, легендам о божествах, явлениям природы и прочему.

Распространенные мотивы орнамента династии Хань: облака, изображения четырех божеств, повозка, медная скоба с кольцом в виде головы змеи или черепахи, сценки из повседневной жизни.

Культ Неба в Китае как связь между народом, правителем и небесными силами. В Китае облака были объектами поклонения с

древнейших времён: как явление природы облака переменчивы, и в представлении людей они часто служат разными предзнаменованиями. Облака неразрывно связаны с дождем, что имеет огромное значение для сельского хозяйства. Существует даже выражение «дух облака» (рис. 2).



Рисунок 2. Рисунок Вильяма Мориса по мотивам китайских орнаментов

К зооморфной группе китайских орнаментов относятся многочисленные изображения животных и птиц, рыб и насекомых. В китайской мифологии большое внимание уделялось четырем существам: дракону, фениксу, тигру и черепахе (рис. 3).



Рисунок 3. Изображение черепахи

В большинстве стран Восточной Азии дракон считается символом счастья, потому что он сумел добыть напиток бессмертия.

Во многих легендах и сказках драконы играют доминирующую роль, а в изобразительном искусстве и в художественных промыслах они становятся основным сюжетом (рис. 4).



Рисунок 4. Орнамент, изображающий дракона



Рисунок 5. Одежда генерала Китая с изображением дракона

Количество драконов на одеждах генералов в Древнем Китае было точно регламентировано, и девять драконов могло быть только на императорском одеянии (рис. 5).

«Зимой, как свидетельствует народная традиция, драконы живут под землей, однако во второй месяц поднимаются в небо и вызывают при этом гром и первые дожди. Во многих случаях на второй день второго лунного месяца устраиваются в честь дракона торжества с фейерверками» [3]. В декоративном искусстве часто изображаются два дракона, играющих с жемчужиной (шаром грома), благодаря чему они вызывают плодотворный дождь, который обещает богатство и обильный урожай.

Изначально слово Феникс служило обозначением посланца Небесного владыки – божества ветра (ветер – фэн). Согласно китайским источникам, феникс живет в Киноварной (красной) пещере. Такая позиция привела к слиянию образа феникса и Красной птицы Чжу-цяо - символа южной стороны света (рис. 6).



Рисунок 6. Изображение птицы феникс



Рисунок 7. Изображение супруги императора и птицы феникс

Традиционные элементы изображения феникса: большое крыло, пышный хвост и гребень на голове. У нее горло ласточки, шея змеи, клюв петуха шея змеи, хвост рыбы, лоб журавля, головка утки, расцветка дракона. Перья у феникса пяти цветов – желтые, белые, красные, синие, черные. Они символизируют пять добродетелей: человеколюбие, долг, пристойность, знание обрядов, верность. Феникс – воплощение элемента Инь. Часто фениксом называли жену императора (рис.7).

Волшебная птица феникс добра и милосердна: она не клюет насекомых, пищей для нее служат семена бамбука, жажду она утоляет только из чистого родника. Происхождение птицы феникс связывают с солнцем и огнем, поэтому она символизирует тепло, неотделимое от лета и хорошего урожая.

Тигр олицетворяет силу, властолюбие, суровость, отвагу и свирепость. Он символизировал также военную доблесть (рис. 8).



Рисунок 8. Изображение тигра



Рисунок 9. Детская шапка в виде головы тигра

В китайской мифологии тигр – это покровитель и защитник от злых духов. В связи с этим, в праздник начала лета тигр с веткой полыни во рту используется как символ защиты от пяти вредоносных существ (ящерицы, стоножки, жабы, змеи и паука), и по этой же причине детская шапка новорожденного зачастую шилась в виде головы тигра (рис. 9).

Черепаша также считалась священным животным в Китае – она олицетворяла долголетие, выносливость, силу. Ее куполообразную спину уподобляли небесному своду, а брюхо – земле (рис. 10). Долголетие черепахи стало символом вечности – верили, что она живет до трех тысяч лет. Священная черепаха имела голову змеи и шею дракона. Ее изваяние служило украшением императорских дворцов и постаментов для памятников на могилах знатных людей (рис. 11).



Рисунок 10. Черепаха (живопись)



Рисунок 11. Черепаха (скульптура)

Среди геометрических фигур следует отметить прямоугольный узор и диск. Прямоугольный узор – один из древнейших в Китае, появившийся из громового орнамента на бронзовых сосудах периода династии Инь-Шан. Он состоит из бесконечного числа коротких прямых линий, соединенных вместе. Является символом дождя, несущего процветание сельскому хозяйству. Позднее благодаря тому, что этот узор можно продолжать бесконечно, он стал ассоциироваться с положительными коннотациями бесконечности, протяженности и символизировать длительный отрезок времени или перерождение в буддийском понимании (рис. 12).



Рисунок 12. Узор символ дождя

Диск возник из традиционного китайского узла, и, подобно традиционным узлам, имеет множество подвидов и форм. Он может быть квадратным, круглым или неровным, однако во всех своих модификациях сохраняет эстетическую ценность. Линии этого узора сплетаются подобно веревке в традиционных узлах, создавая ощущение отсутствия начала и конца, имея при этом особую ритмическую композицию. Основными растительными сюжетами узоров являются роза, пион, лотос, хризантема, слива, орхидея, хурма, сосна, бамбук и другие (рис. 13).



Рисунок 13. Цветочные орнаментальные мотивы

Пион, лотос, хризантема и слива – это цветы четырех времен года. Пион символизирует весну, лотос – лето, хризантема – осень, а вишня – весну. В период династии Мин было популярно сочетание этих четырех цветов в разнообразных узорах, получивших единое наименование: узоры «сплетения цветов четырех времен года» (рис. 14).



Рисунок 14. Узор сплетение цветов четырех времен года

Вся природа (реальная и фантастическая), получила свое воплощение в произведениях декоративно-прикладного искусства Китая. Драконы, священные лошади, фантастические птицы, приносящие радость и счастье, – все это, органично сочетаясь с почти реалистическим изображением цветов, условными завитками волн и облаков, создавало неповторимое своеобразие так называемого «китайского» стиля.

Литература

1. Н.А.Виноградова, Н.С.Николаева/ Малая история искусств. – 1979. – С. 13.
2. Тянь Хэ //Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – № 1, 2011 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/semantika-traditsionnogo-kitayskogo-ornamenta>
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://color-harmony.livejournal.com/216871.html>

СИН ЮН БОК – ЗАГАДОЧНАЯ ЛИЧНОСТЬ В ИСТОРИИ КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Нысанбаев Рауан,

студент 1 курса специальности Сценография

(специализация Дизайн одежды)

Научный руководитель – к.филол.н., доцент Мухтарова Г.С.

В истории живописи Кореи (периода Чосон, длившегося с 1392 до 1897 года) имя выдающегося художника Син Юн Бок (Хёвон) овеяно многочисленными легендами и тайнами. Син Юн Бок или Син Юнбок, живший в 1758-1813 гг., известно имя в истории корейского изобразительного искусства.

Несмотря на большое художественное наследие, в виде живописных картин и свитков на бумаге и шелке, принадлежащих перу Син Юн Бок, точных сведений о его жизни и биографии не сохранилось (рис.1).



Рисунок 1. Син Юн Бок «Портрет красавицы»

По одной из гипотез Син Юн Бок была женщиной и творила под мужским псевдонимом Хевон – именем ее покойного брата. Она

родилась в семье потомственных придворных художников корейской королевской династии Чосон. «Ее отец Син Хан Пхён (ок. 1735 – после 1809), написавший портреты королей Ёнджо и Чонджо, и его дед служили при дворе живописцами. Наряду с другими известными современными ему мастерами, такими, как Танвон и Ким Дык Син, был приверженцем реалистического стиля в живописи, мастером жанровых полотен. Наряду с Танвоном и художником более позднего поколения Овоном, Син Юн Бок (Хевон) составляет тройку знаменитых корейских мастеров «Три Вона» [1].

В период XVIII-XIX вв. женщинам в Корее было запрещено учиться и овладевать различными видами искусств, среди них и живописи. В связи с этим Син Юн Бок вероятно получила образование, скрывая что она женщина, переодеваясь в мужские одеяния. Такая версия предполагается в известном корейском романе Ли Чжун-мён, под названием «Рисующий ветер» (англ.«The Painter of the Wind»), где Син Юн Бок является главным героем книги.

В 2007 году была экранизация бестселлера, снятая в виде телесериала (дорамы). Главную роль в нем сыграла известная корейская актриса Мун Гын Ён (рис.2).



Рисунок 2. Актриса Мун Гын Ён в роли художницы Син Юн Бок в телесериале «Рисующий ветер» 2007 г.

В книге и фильме утверждается, что Син Юн Бок была женщиной, однако в исторических источниках каких-либо аргументов в пользу этой версии не существует (рис.3).



Рисунок 3 Афиша телесериала «Рисующий ветер» (Южная Корея), 2007 г.

Вместе с тем в 2008 году был снят и вышел на экраны уже полнометражный художественный фильм «Портрет красавицы», сюжет которого также связан с жизнью Син Юн Бок (рис.4).



Рисунок 4 Афиша к кинофильму «Портрет красавицы» (Южная Корея), 2008

Данные экранизации несомненно увеличили интерес к имени и творчеству художника. Сериал и фильм сняты по законам жанра мыльных опер, возможно там много художественного вымысла, далекого от реальности. Тем не менее не только биография, но и сама живопись Син Юн Бок очень любопытна для изучения.

Биография художницы творящей под мужским псевдонимом Хевон не единственный факт, вызывающий неожиданный интерес к ее творчеству.

Главная особенность Син Юн Бок – это смелость сюжетов, помимо изящества линий и тонкости колорита живописца. «Жанровые работы Син Юн Бока, посвящённые быту различных слоёв корейского общества, были сюжетно более свободны и раскрепощены, нежели произведения Танвона, имели эротическое содержание, что в конце концов привело к исключению мастера из королевского придворного художественного института Тохвасо. Наряду с жанровой живописью создавал также пейзажи и картины, изображающие животных. Писал свои произведения как на бумаге, так и на шёлке. Сборник из 30 картин Хевона был принят в 1970 году в список Национальных сокровищ Кореи (под номером 135)» [2].

Сдержанные сцены изображения придворной жизни аристократов, в жанровых бытовых картинах Син Юн Бок получают новое звучание, которое не встречается у других художников. Сюжеты как будто подмострены любопытным взглядом автора, которая старается изобразить окружающий мир без прикрас. Где-то сцены достаточно окровлены с точки зрения изображения флирта, любовных сцен и полуобнаженных тел, но тем не менее они высоко эстетичны и реалистичны. Несомненно по внутреннему содержанию Син Юн Бок реалист (рис. 5).



Рисунок 5. Син Юн Бок «Забава у лотосового пруда»

Большая часть Син Юн Бок отражает обычные повседневные сцены из жизни придворного двора (рис.6).



Рисунок 6. Син Юн Бок «Танец с двумя ножами»

Особенно лиричны картины Син Юн Бок, посвященные теме любви, одиночества, романтики. В них присутствует тонкие нюансы переходов цветов (рис. 7).



Рисунок 7. Син Юн Бок «Влюблённые под луной»

«В период Чосон окончательно оформилось понятие станковой живописи как самостоятельного вида искусства. Это была живопись на шёлке, бумаге, особой ткани растительными или минеральными

красками, а также тушью. Картина имела форму свитка и предназначалась для украшения храмов и дворцов. Световая и линейная перспектива отсутствовали, а линия играла главную роль в картине» [3].

Син Юн Бок или Хевон – новатор в корейской живописи периода Чосон. Благодаря смелым трактовкам жизни придворного двора и простого народа осталась, как один из загадочных и выдающихся художников в истории Кореи.

Литература

1. 신윤복 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://happysunnyflowers.blogspot.ru/2013/12/1735-1809.html>
2. Син Юн Бок/ 신윤복, по прозвищу Хёвон (1758 – после 1813) – знаменитый корейский художник. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://remch-ch.livejournal.com/278827.html>
3. Корейская живопись. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php>

ИСКУССТВО ГОБЕЛЕНА В КАЗАХСТАНЕ

Кулахметова Айдана,

*студентка 1 курса специальности Декоративное искусство
(специализация Художественное ткачество)*

Научный руководитель – к. филос. н., доцент Мухтарова Г.С.

Формирование искусства гобелена в Казахстане начинается с XX века. Это искусство было очень развито во Франции, Италии, Испании, Германии и, впоследствии, широко распространилось в Прибалтике, России и на Кавказе. В этих странах для выполнения гобелена использовались, в основном, конопляные веревки, морские травы и пряжа. В Прибалтийских странах композиционный рисунок гобелена состоял из волн, отображая природу и красоту этих мест, а на Кавказе ткачи гобелена изображали в своих работах исторические события, основные эпохальные события. Российские художники ткали ковры без ворса, но на них неизменно присутствовал сюжетный рисунок [1].

Гобелен также занимает важное место в декоративно-прикладном искусстве нашей страны. Интенсивное его развитие в Казахстане

началось в 70-е годы XX в. Неоценимый вклад в развитие этого вида искусства внесли такие художники, как К.Тыныбеков, Б.Заурбекова, И.Ярема, А.Бапанов, С.Бапанова, Л.А. Анисимова, К.Жубаниязова, С.Г. Иляева, А.Иханова, Е.П. Николаева, Н.И. Павленко, Б.Утепов, Ш.Кожаканов и другие.

Искусство гобелена отличает от других изобразительных техник декоративность художественного языка, характерная тканая фактура, богатство цветосочетаний и теплота материала, сотканного руками, а его создание – это очень трудоемкий и дорогостоящий процесс. К сожалению, именно это обстоятельство создает довольно часто ложную ситуацию, в которой спекулируют технологией ручного ткачества. Она выражается в том, что если, какое-либо произведение изобразительного искусства в наши дни соткано вручную, то оно уже самим своим фактом существования якобы обладает высокой «художественной» ценностью.

Такие гобелены – архаичные по своей сути и принципу создания, без выраженной авторской концепции, не несущие в своей структуре изобразительной образной системы, в них не присутствует усилие художника по поиску того единственного образа и композиции выражаемой темы, они являются продуктами сугубо самостоятельного характера, но не современной художественной культуры [2].

С обретением Казахстаном независимости в обществе заметно активизировался интерес к истокам этнической культуры, изучению ее древних корней, взаимосвязанности различных ее форм с категориями и понятиями мировоззренческого порядка, отражающими духовный мир нации. Особое значение уделяется изучению вопросов, связанных с традиционными видами искусства, которые являются важнейшей сферой материальной и художественной культуры этноса.

Прикладное искусство Казахстана с древнейших времен отличалось большим разнообразием видов: тканые и войлочные ковры, керамика, ткани, вышивка, орнаментированные изделия из кожи, дерева, богатейший комплекс ювелирных украшений и так далее. В каждый исторический период в прикладном искусстве отражались художественные критерии и выразительные средства, которые позволяют раскрыть преемственность культур, эволюцию форм, проследить влияния других культур и связи с соседними народами, выявить специфику предметного мира, в котором происходило становление нации [3]

Одним из ярких представителей казахстанского искусства гобелена

является Курасбек Тыныбеков. Главным результатом его творческих поисков является соединение классических традиций вязания гобелена с национальными традициями декоративно-прикладного искусства. Это изделия со сложным композиционным рисунком, гармоничным цветовым содержанием. Гобелены «Дерево жизни» (1976), «Ритмы Байконура» (1977), «Лебединая песня» (1980), «Композиция» отличаются глубоким философским содержанием. В их композиции преобладают фольклорные мотивы.

В 1970-ые годы, будучи еще студентом, Тыныбеков представил на республиканской выставке декоративно-прикладного искусства свою первую работу. Творческий путь Тыныбекова отличается завидным постоянством. При изготовлении гобелена, текемета, батиков он использует различную технику. В изделиях К.Тыныбекова, сделанных из кошмы, видны традиции народного творчества.

В текемете «Мелодия степи» (1972) мастер использует традиционные способы изготовления кошмы. А стиль текемета «Небо» (1973) – это современные методы искусства. Благодаря абстрактной композиции старый материал превратился в прекрасное изделие, в котором воплощены художественные идеи нового времени. Таким образом, для творчества Тыныбекова характерны два уровня освоения.

Современный казахстанский гобелен нельзя представить без Батимы Заурбековой, первой женщины в республике, достигшей художественных высот в этом виде искусства. Выпускница Алма-Атинского художественного училища им. Н.В. Гоголя и Алматинского государственного университета имени Абая своим неповторимым видением жизни открыла новый мир гобелена, что было отмечено многими званиями. Заурбекова Б. – член Союза художников РК, лауреат Государственной премии Казахской ССР им. Ш.Уалиханова, дипломантка международных конкурсов, Заслуженный деятель Республики Казахстан.

Творческий диапазон автора широк – ею созданы как небольшие по размеру, камерные по характеру гобелены, так и монументальные полотна. Батиме хорошо удаются как чисто орнаментальные, так и сюжетно-тематические текстильные композиции. Сейчас, когда осуществляются всевозможные эксперименты в текстильной технологии, Батима предпочитает классический гладкотканый гобелен. Произведения художницы, наполненные солнечным светом и теплом родной земли, отличаются оптимистичностью восприятия окружающего

мира. Современному зрителю особенно запомнились монументальные гобелены – «Простор» и «Весна» (1974), которые стали своего рода «классикой» казахстанского искусства. Эти гармоничные произведения, представляющие собой лирическое повествование о жизни казахского народа, являются настоящими шедеврами современного декоративно-прикладного искусства Казахстана. Это сюжетно-тематические, лирические, абстрактные и декоративные композиции, натюрморты, живописные полотна. Сейчас в пору своей творческой зрелости Батима Заурбекова продолжает радовать почитателей своего искусства новыми и яркими произведениями.

В истории казахстанского декоративно-прикладного искусства особое место занимает Ярема Ирина Зиновьевна. Она родилась в Львовской области на Украине в 1931 году, в 1965 г. окончила Львовский Государственный Институт Декоративно-Прикладного Искусства. С 1968 года проживает в Казахстане, г. Алматы. Ирина Зиновьевна является членом Союза Художников в Казахстане с 1970 года, а также лауреатом Государственной премии имени Чокана Валиханова Республики Казахстан 1980 года.

Основное направление творчества Ирины Зиновьевны - это живопись и гобелены. За свои произведения она неоднократно отмечалась на республиканских и международных выставках гобеленов. Многие ее работы находятся в частных собраниях и музеях Франции, Германии, США, Канады, Ирака, Швеции, Новой Зеландии, Польши, Украины, Казахстана и других странах.

Ирина Ярема начала свой творческий путь как художник гобелена. В ее живописи часто присутствует легкая интонация гобелена, преображающего действительность, следуя законам декоративного искусства. Иногда реальность просится на плоскость почти без изменений. Как весело заметила художница, она стремится к монолитности своего стиля, она все еще в поиске – ведь вселенная и языки искусства так увлекательны. Воспоминания о прошлом легли в основу серии картин, посвященных Средней Азии. Живопись сегодняшних ощущений окрашивает пространство ее пейзажей и натюрмортов.

Если натюрморты – это вполне конкретные букеты, то пейзажи – декоративны по своему строю и напоминают о том, что их автор – мастер художественного гобелена. Все произведения реалистичны и ясны по содержанию, они легко «читаются» и при этом обладают глубоким

неординарным смыслом, богаты и неоднозначны по звучанию, как симфоническая музыка.

Невозможно не отметить и творчество Сауле и Алибая Бапановых, выступающих дружным дуэтом. При разности возникающих композиций нельзя не ощутить связь между ними: сходное понимание ценностей жизни, в основе которых лежит народная культура и семья. Из замечательных, индивидуальных мелодий возникает притягательная полифония образных смыслов. Гобелены и войлоки Бапановых, выполненные в традиционной для казахского народа технике и удачно решенные в дизайнерском и авангардно–новаторском стиле, с богатой смысловой нагрузкой, можно встретить во многих казахстанских и зарубежных музеях, а также во многих частных коллекциях.

Сауле Бапанова продолжает создавать свои тканые и войлочные арт-объекты. И хотя они по старинке относятся к классу прикладного искусства, это, скорее, предметы чистого эстетического восприятия. Её большая мозаичная композиция, составленная из небольших живописных по цветовому решению текеметов, ассоциируется, пожалуй, не только с галактикой, но и с городом, зданием, за окнами которого реализуются чьи-то судьбы. Агаты и прочие камни здесь не только астероиды, но и обереги, сопутствующие невидимым персонажам некоего сценария жизни. Артефакты художницы близки по технологии изготовления к народным, но это, конечно, индивидуальные высказывания, субъективные прочтения орнамента бытия.

Алибай Бапанов, кроме работ в чистых видах и стилистиках искусства, стал создавать странные, на первый взгляд, композиции, в которых спасённые фрагменты старинных ковров внедрены в живописное поле. Они – признаки культуры, постепенному исчезновению которой противится душа художника. Живописно-аппликативные образы возникают благодаря игре воображения. Художник выкладывает на чистый холст «кусочек прошлого», затем по наитию – другой, третий.

Гобелены Алибая Бапанова, созданные в духе казахского миропонимания, украшают многие государственные и частные архитектурные объекты Республики Казахстан. Это интерьеры Резиденции Президента Республики Казахстана в Алматы и Астане, Посольства США в Республике Казахстан, интерьеры церкви в городе Скарздейл в США, творческий центр в ОАЭ Art Hub в Абу Даби и другие.

Достойное место в искусстве гобелена Казахстана занимает

известный современный художник и мастер гобелена Малик Муканов.

1 июля 2016 года в Национальном музее РК был презентован уникальный гобелен «Қазақстан – менім Отаным», приуроченный к 25-летию Независимости Казахстана и выполненный Мукановым Маликом в соавторстве с художником-монументалистом Жамхан Айдаром. В центре композиции выткан фасад Дворца мира и согласия с логотипом Ассамблеи народа Казахстана на фоне орнаментированного круга (символа бесконечности), который обрамлен фигурами людей в национальных одеждах этносов, проживающих в нашей стране. Посередине фигура Президента РК Нурсултана Абишевича Назарбаева, который поднимает руку в приветственном жесте – символ гостеприимства и радушия. Боковые части гобелена заполнены стилизованными изображениями казахского орнамента баскуров, символизирующих душевную красоту народа, братски принявшего в свою семью представителей многих национальностей [4].

Таким образом, по мнению Муканова Малика «современный казахстанский гобелен – интересное и перспективное художественное явление. Его быстрое становление и развитие в течение нескольких десятилетий в изобразительном искусстве Казахстана объясняется благоприятностью национальных традиций. Прикладные искусства вышивания, кошмоваления и ковроделия в совокупности стали базой для формирования этого вида декоративного искусства. Неся в себе традиции казахского декоративно-прикладного искусства, гобелен прочно занял свое место в современном изобразительном искусстве Казахстана». [2]

Литература

1. Гобелен: История. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/>
2. Муканов Малик. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gobelens-kz.com/ru/pages/12.html>
3. История зарождения гобелена. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gabelen.by/>
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.inform.kz/ru/v-nacmuzee-rk-prezentovali-unikal-nyu-gobelen-kazakistan-menin-otanyam_a2920685

КОНКУРС МАСКАРАДНЫХ КОСТЮМОВ



Рисунок 1. Работа Софии Покидько «Гамлет»

На конкурс было представлено 32 работы. В конкурсе принимали участие студенты специальностей Сценография и Декоративное искусство Художественного факультета КазНУИ, а также гости из Казахского университета технологии и бизнеса (Астана).

На конкурс были представлены номера-выходы из 2-5 маскарадных костюмов, объединенных одной идеей-темой, показ сопровождался музыкой. В номере могли быть объединены работы разных авторов.

Маскарадный костюм представлял собой полный комплект театрального костюма с маской, который меняет внешний облик лица до неузнаваемости. Маски, как полностью закрывающие лицо, так и частично (полумаски) могли быть выполнены на основе готовой базовой маски (мужской или женской) или изготовлены самостоятельно из различных материалов, типа папье-маше.

Жюри конкурса оценивало оригинальность идеи, творческую креативность автора, продуманность и законченность образа, тщательность и аккуратность выполнения работы. Оценка выставлялась как номеру в целом, так и отдельно костюмам.

Жюри конкурса отметило высокое качество работ студентов.

Гран-При и приз в виде графического планшета выиграла студентка 2 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля **Покидько София**

Дипломами и ценными призами были награждены следующие студенты:

1 место Колесникова Александра, студентка 4 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля

2 место Амангельды Айгерим, студентка 2 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля

Абдыкарим Нурболат, студент 1 курса специализации Светотехника

3 место Исенова Дамегуль, студентка 3 курса специализации Театрально-декорационное искусство

Байзуллова Нургуль, студентка 1 курса специализации Дизайн одежды

Атыханова Ажерке, Ахат Гүлнұр, Намиялиева Гүлбану, Умбеталина Айрика (руководитель: Смағұл Гүлжан), студенты 2 курса специальности Дизайн КазУТБ



Рисунок 2. Работы А.Колесниковой, Н.Абдыкарим, Н.Байзулловой

Победителями в номинациях стали следующие студенты:

- Представление образа** **Бектурсын Арайлым**, студентка 1 курса специализации Дизайн одежды
Шакер Айдос и **Аскарров Ерзат**, студенты 1 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля
- Вариации образа** **Атыханова Ажерке**, **Ахат Гүлнүр**, **Намиялиева Гүлбану**, **Умбеталина Айрика (руководитель: Смағұл Гүлжан)**, студенты 2 курса специальности Дизайн КазУТБ
Аббасова Баян, **Кулахметова Айдана**, студенты 1 курса специальности Декоративное искусство
- Оригинальность** **Манарбек Аскар**, студент 4 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля
Каирбеков Данияр, студент 3 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля



Рисунок 3 Работы А.Амангельды, Д.Исеновой

Сертификатами участников были награждены студенты:

Азнабаева Молдир, Саттыбаева Саида, Кадыбаева Айгерим, Зулпыхар Айдос, Уразалинова Гулсана, Багашар Диана, Кемелбаева

Назерке, Хасенова Ажар, Ордабаева Айзат, Абылгазы Еламан, Ахмедина Алия, Холганат Айнур, Жусип Асем, Бейсенбаева Алина, Ходен Жандос.

За активную работу в организации и проведении выставки студенческих работ и конкурса маскарадных костюмов, посвященных Всемирному дню театра и ЕХРО 2017, были отмечены следующие студенты:

Покидько София, студентка 2 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля;

Абылгазы Еламан студент 1 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля;

Ордабаева Айзат, студентка 3 курса специализации Театрально-декорационное искусство



Рисунок 4. Работы Атыхановой Ақерке, Ахат Гүлнұр, Намиялиевой Гүлбану, Умбеталиной Айрика, Смағұл Гүлжан (КазУТБ, Астана)

Подписано в печать 14.02.2017 г. Формат бумаги 60x84 1/16
Усл.печ.л. 20. Тираж 30 экз. Заказ № 184

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ