



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Роль и место сценического костюма в хореографическом  
коллективе»

Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

55,5 % авторского текста  
Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«01» 02 2023г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-407-118-3-2  
Женисканова Маржан Нуржанкызы

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент кафедры хореографии

Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск

2023

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	8
1.1 Основные этапы развития сценического костюма.....	8
1.2 Требования и особенности создания сценического танцевального костюма.....	17
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ И ТАНЦЕ.....	27
2.1 Композиционные особенности казахского бытового костюма.....	27
2.2 Символика орнаментально-декоративных составляющих казахского национального костюма.....	37
2.3 Создание костюмов для детских танцев (из опыта работы ансамбля танца «Сармат» г. Алматы).....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	57

## ВВЕДЕНИЕ

Во все времена люди стремились выражать свои эмоции или отношение к чему-либо в танцах и песнях, но костюмы для танцев специально не выбирались и не готовились. Однако уже знаменитые средневековые балы с их театрализацией дали начало появлению целой индустрии производства танцевальных аксессуаров.

Следует различать понятия «одежда», «костюм», «национальный костюм». Одежда выступает в качестве искусственного покрова человека, призванного защищать от внешних воздействий природы. В одежде всегда проявляется индивидуальность человека, его половозрастная, социальная, этническая, профессиональная и иные принадлежности.

Костюм – это образно решенный ансамбль, объединяющий одежду, обувь, прическу, грим, различные аксессуары. Костюм всегда несет определенную эстетическую функцию. Костюм нельзя относить к обыкновенной одежде.

Костюм в танце – это один из важнейших компонентов оформления сценического номера, отвечающий требованиям как конкретного идейно-образного содержания, так и специфике хореографического искусства в целом. Роль костюма в танце значительнее, чем в любом другом виде искусства, так как танец лишен словесного текста, и его зрелищная сторона несет повышенную нагрузку.

Сегодня существует большое количество различных стилей танца. Под каждый стиль имеется свой костюм, который в момент выхода танцора на сцену позволяет зрителю сразу же получить представление о характере будущего действия. Испанку мы узнаем по кастаньетам и цветку в волосах, наличие вееров укажет на китайский или корейский танец, кавалер во фраке и дама в бальном платье, скорее всего, будут танцевать вальс. Костюм во время танца может подчеркнуть и определенные движения, выразительность самого танца. Так, «шопеновская пачка»

делает балерину воздушной и легкой, фантастически невесомой во время осуществления прыжков. Балетный хитон дает возможность зрителю видеть прекрасную фигуру танцовщицы, а также мельчайшие подробности ее профессиональной техники. Костюм для народного танца также дает большую свободу движений, но сам эффект данного танца обуславливается историческим национальным колоритом. Другими словами, наряд помогает облегчить зрителю восприятие танца, а исполнителю – до конца раскрыть образ.

Сегодня костюм – это не просто часть сценического оформления танца, а самостоятельный феномен искусства, который становится объектом изучения для создания современных дизайнерских проектов.

В аспекте нашего исследования мы остановимся на особенностях народно-сценического костюма при создании хореографического произведения. На примере казахского костюма мы рассмотрим одежду не только как часть материальной культуры, но и как явление духовной жизни народа, тесно связанную с обычаями, традициями, обрядами, включая эстетические и религиозно-магические представления.

Актуальность исследования вызвана еще и повышением интереса к наследию предков, к углубленному изучению казахской культуры. В настоящее время этническая направленность в бытовой среде и, естественно, в сценическом искусстве, становится более популярной, знаковым для современного казахстанского общества. В связи с этим возникает необходимость более деликатного обращения с этническим материалом, использования орнаментальной символики, цвета и кроя.

История сценических костюмов связана с историей развития и становления театрального искусства Казахстана. Созданный Гульфайрус Исмаиловой в 30-е годы прошлого столетия костюм для первой профессиональной танцовщицы Шары Жиенкуловой, стал образцом для создания в последующем народно-сценических танцевальных костюмов. Найденные новые формы кроя, оформления с их специфически

театральной выразительностью оказались очень плодотворны для дальнейшего развития декорационной сценографии.

На современном этапе хореографические коллективы во время зарубежных гастролей, участвуя в международных фестивалях национального искусства, через свои танцы, а значит и костюмы, рассказывают о казахском народе, его оригинальном и неповторимом искусстве, создавая тем самым имидж Казахстана как государства.

К сожалению, сегодня мы часто видим выступления артистов, особенно любительских коллективов, в костюмах, решенных в псевдонациональном стиле. Концертные организации и всевозможные пошивочные мастерские из-за экономической выгоды разрабатывают и шьют сценические костюмы без учета традиции, поверхностно подходу к первоисточнику, смешивая элементы костюмов разных народностей, увлекаясь чрезмерной декоративностью. Все это оказывает отрицательное влияние на качество самого костюма, и, главное – ведет к формированию у зрителей и участников ложных представлений об истинной национальной культуре казахского народа.

Конечно, есть исключения. Этнически достоверными являются костюмы государственных ансамблей танца «Салтанат» (Алматы), «Шалкыма» и «Наз» (Нур-Султан), «Ак-ку» (Караганда), в таких фильмах, как «Кочевник», «Биржан сал» и других с исторической точностью выполнены костюмы всех персонажей.

Развитие сценической хореографии, формы стилизации народного танца выдвигают новые требования и к созданию сценических костюмов, совмещающих характерные особенности традиционной культуры с актуальными чертами современных стилей. Кроме этого, при постановке хореографического произведения, особенно в детском коллективе, костюм выполняет не только эстетическую функцию, но и имеет огромное просветительское и воспитательное значение, обеспечивая передачу подрастающему поколению духовного и исторического опыта народа.

Рассмотрение данных вопросов стало основополагающим при выборе темы исследования «Роль и место сценического костюма в хореографическом коллективе».

Объект исследования – сценический костюм как неотъемлемый художественный элемент и средство передачи образа при создании хореографического произведения.

Предмет исследования – казахский народный костюм как источник создания костюмов для народно-сценических танцев.

Цель исследования – выявить роль и место сценического костюма в хореографическом коллективе и обозначить проблемы изучения, сохранения и использования этнических традиций при создании костюмов для казахского танца.

Основные задачи работы:

- раскрыть роль костюма в танце и обобщить методы и средства создания сценического костюма;
- показать традиционный казахский костюм как часть материальной культуры общества;
- выявить роль и значение орнамента как элемента казахского декоративно-прикладного искусства;
- раскрыть способы современного конструирования народно-сценического казахского костюма как формы функционирования этнических традиций.

Источниками исследования явились обобщающие труды по истории развития костюма (Л.М. Кремер, Ф.М. Пармон, Р.В. Захаржевская, Г. Шимырбаева и др.). Результаты изучения казахского народного костюма освещены в издании «Народы Средней Азии и Казахстана» В. Вострова, монографии И. Захаровой и Р. Ходжаевой «Казахская национальная одежда» и ряде других работ. Проблемы проектирования современной одежды на основе казахского национального костюма раскрывают С.Ж. Асанова, Н. Нуртазина, Э.К. Тогузбаева, Л.К. Шильдебаева и др.

Отдельную группу источников составляют описания музейных экспонатов и образцов элементов традиционного казахского костюма (зарисовки Ч. Валиханова, эскизы А. Исмаилова, иллюстрированные альбомы А. Галимбаевой и У. Джанибекова). Вопросы эволюции балетного костюма раскрывают Л.Д. Блок, Т. Портнова, М. Молчанов, Т. Михиенко и др.

Гипотеза исследования: мы предполагаем, что

1) наличие соответствующих сценических костюмов считается гарантией успешного выступления хореографического коллектива и более глубокого осознания номера как участниками, так и зрителями;

2) создание сценического костюма как художественного произведения, независимо от направления танцевального искусства, возможно только при осмысливании и творческой трансформации традиционного народного костюма.

Методы исследования: анализ литературы по теме, изучение эскизов, рисунков и других изобразительно-иллюстративных материалов, просмотр концертных программ ведущих коллективов Казахстана с целью выявления особенностей создания сценических костюмов.

Практическая значимость: работа может быть интересна руководителям творческих самодеятельных коллективов, которым приходится порой самим создавать костюмы для выступлений своих участников. Материалы исследования могут служить дополнением к теоретическому курсу для учащихся и студентов по дисциплине «История костюма».

База исследования: детский ансамбль танца «Сармат» г. Алматы.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список литературы, приложения.

# ГЛАВА 1. СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## 1.1 Основные этапы развития сценического костюма

Воспринимать танцевальный костюм только как декоративный элемент, оттеняющий основное действие, было бы ошибкой. Это целая история, которая переходит из поколения в поколение, сохраняя традиции и подпитываясь новыми течениями.

Сценический наряд, соответствующий настроению танца, – залог яркого и неординарного выступления, он дарит эстетическое наслаждение зрителю и осознание собственного совершенства танцору. Костюм является не только внешней формой танца, он органически связан с его содержанием, является лицом хореографического произведения, его «визитной карточкой» [21].

Искусство – это всегда творчество, это пробуждение творческого начала, раскрытие и закрепление творческих способностей человека. Искусство – это образное отображение жизни: явлений природы, деятельности человека, событий и фактов, общественного сознания и т.д. Танцевальное искусство тоже определяется особенностями жизни человека в отдельности и государства в целом. Создание танца всегда связано с созданием определенного образа. Существенным выразительным средством при этом является костюм.

Костюм – это обувь, одежда, украшения, головные уборы, грим, прическа, различные атрибуты, помогающие и дополняющие создание образа. С помощью костюма можно раскрыть внутренний мир героя, его облик, характеристику среды, эпохи, в которой происходит действие. Поскольку основным выразительным средством в танце являются движения исполнителя, постольку существует определенное стремление в костюме к максимальной свободе этих движений [22].



История возникновения костюма берет начало с первобытного общества. Но на самых ранних этапах развития человечества такого понятия как костюм не существовало. В плясках человек использовал собственную одежду, которая, прежде всего, выполняла практическую функцию защиты от жары и холода, дождя, ветра и т.п. Постепенно помимо целесообразности одежда стала носить и эстетическую функцию, носить отпечаток красоты и расценивалась как предмет декоративно-прикладного искусства [6].

Прямыми предшественниками одежды были окраска тела и татуировки, которые впоследствии, с появлением волокнистой одежды, стали переноситься на ткань. Многие из этих татуировок стали национальным узором различных стран. Так, например, у древних кельтов существовал клетчатый узор, который сегодня является национальным узором шотландской ткани. Известными брендами стали египетские узоры, рисунки племени майя и т.д. Также узоры укреплялись на ткани за счет разнообразных техник: печатный рисунок, рельефный декор, вышивка. В историческом костюме расширялась и возрастала роль всевозможных украшений, которые имели помимо эстетического значения, еще символическое и сословное [6].

Первые примитивные виды одежды определялись формой тела и образом жизни человека. Из переплетенных растительных материалов и звериных шкур образовывались прямоугольники, круги, которые завязывались или обматывались вокруг тела в разных направлениях, либо набрасывались на бедра или плечи. В зависимости от места крепления и появились два типа одежды: плевой и поясной. Ярким примером таких форм одежды в современном дизайне является такой неизменный атрибут женского индийского костюма – сари. В Древней Индии женщины носили только однотонные сари, а когда была освоена техника росписи, сари превратились в настоящие произведения искусства. Сегодня можно встретить сари самых разнообразных цветов, но, тем не менее,

предпочтение отдается только натуральным цветам, даже если они кажутся не совсем естественными из-за чрезмерной яркости. [18] Это говорит о сохранившихся представлениях о сари как о ритуально-неоскверненной одежде, а белый цвет по-прежнему считается самым чистым.

Но наиболее древней формой считается драпирующаяся одежда, которая сама по себе окутывала все тело и закреплялась с помощью поясов, застежек и завязок. Данный вид одежды является традиционным для Древней Греции. Драпировка позволяла как скрывать недостатки фигуры, так и подчеркивать ее достоинства, не сковывала движения, и, несмотря на обилие ткани, казалась легкой и воздушной [23]. Не случайно, именно эту форму одежды выбрала Айседора Дункан для создания композиций в своей манере «свободного танца».

Со временем появился новый вид одежды – накладной. Одежда состояла из сшитых по бокам полотнищ тканей, согнутых вдоль основы, с прорезями для рук в верхней части сгиба и отверстием для головы в центре сгиба. Различали распашной и глухой покроем. Накладную глухую одежду надевали через голову, распашная имела спереди разрез сверху донизу.

Первые театральные костюмы были похожи на бытовые, в них вносили различные условные детали, помогающие зрителям лучше увидеть и понять сценическое действие. Для каждого костюма имелся свой определенный цвет, дополнением служили маски. В эпоху феодализма ярким представлением была мистерия, костюмы для которой отличались нарядностью и богатством. Тогда же появляется условность в costume. Так, святые одевались в белые одежды, «черти» в фантастические; боги выступали в золотых одеждах, а актеры, олицетворяющие зло и пороки – в черных. Таких же цветов делались и маски [13; 14].

В каждой стране оставалось свое представление о costume. Во Франции стремились более к этнографической и исторической точности, в Италии при отмене масок сохранялись соответствующие костюмы и грим [17, с. 67].

В XIX веке понимание «костюм» изменилось и потеряло свой первоначальный смысл. Его стали употреблять в значении театрального или исторического костюма. Теперь костюм представлял собой комплекс одежды и аксессуаров, несущих в себе образ определенного человека или группы людей. Таким образом, мы можем сделать вывод, что понятие «костюм» более яркое и емкое, чем «одежда», поскольку костюм всегда является одеждой, но не вся одежда может быть костюмом.

Наиболее полно представить, как менялся костюм, можно проследив историю балетного костюма, поскольку именно балетная сцена диктовала моду на сценические костюмы и оказала существенное влияние на проектирование костюмов для народно-сценического танца.

В XVIII веке закладывается система классического танца, балет выделяется в самостоятельный жанр. Танец становится искусством и одним из основных выразительных средств его создания становится создание костюмов. Костюмы, в которых выступали артисты придворного балета, при изготовлении подчинялись моде дворцового церемониального этикета и не были рассчитаны на танцовщиков. Сам танец (особенно женский) состоял преимущественно из смены поз и положений, многочисленных поклонов и реверансов. Танцовщицы выступали в длинных юбках, с нижними каркасами, напоминавшими широкий колокол. Нелепые фижмы препятствовали свободе, ловкости и живости танца, они лишали фигуру изящества и правильных пропорций, уменьшали красоту движений рук, «хоронили грацию» [42]. Завершали неудобный костюм тяжелые головные уборы, парики, туфли на каблуках. Танцовщица Клэрон упразднила фижмы, Тереза Тальен заменила тяжелые ткани на легкий газ и креп, Мари Комарго укоротила юбку и отбросила каблук.

Нельзя не согласиться с мнением великого реформатора балета Ж-Ж. Новерра, что танец, являясь искусством движения, должен быть освобожден от всех оков, мешающих его исполнению. «Если концы драпировок будут развеиваться, принимая новые очертания, по мере того,

как будет ускоряться и оживляться движение – вся картина будет казаться легкой и воздушной. Прыжок, быстрое па, бег и, соответственно этому, различное колыхание покровов – вот что приблизило бы нас к живописи и тем самым к природе» [42, с.57].

Костюмы того времени были внутренне неподвижны, глухи к образу, художники, порой создавая костюмы, даже не знали сюжета танца. Очень образно высказывается по этому поводу Ж-Ж. Новерр в своих «Письмах о танце»: «Разнообразие и правдивость в costume встречаются редко. Грек, римлянин, пастух, охотник, воин, фавн, жрец – одежды всех персонажей выкроены по одному образцу и отличаются друг от друга только цветом и украшениями. Всюду одна мишура, ею блещут крестьянин, матрос и герой» [42, с.70]. Но несмотря на схематичность и одноплановость образов, костюм того времени был определенным шагом в развитии.

Костюм – результат взаимного влияния двух искусств – танца и живописи. Для художников костюм – вечно живой источник творчества, время и сам танец меняет их подход к этому источнику. Сохранившиеся зарисовки, эскизы, описания балетов того времени остаются для нас образцом, воскрешающим нравы и обычаи ушедшей эпохи. Так, костюмы А. Истоминой в роли богини цветов Флоры кисти неизвестного автора, Е. Колосовой в образе Дианы, Ф. Гюлень-Сор в образе Золушки – это поиски формы романтического костюма, утверждение которого связано с именем Марии Тальони и ее Сильфидой в одноименном балете. Полупышная пачка подчеркивала совершенство форм, струящиеся складки, венки на голове придавали дополнительный декоративный эффект. В это время балерина встает на пуанты, что создает у зрителя впечатление легкости, невесомости, парения над землей. В гравюрах запечатлены тонкие, хрустальные образы неземных существ, олицетворяющих неуловимую и хрупкую мечту о красоте девушки [34].

Существенный вклад в развитие сценографии театра внесла реформа костюма Ш. Дидло, который ввел трико, дающее большую свободу

движениям, что повлияло на развитие техники классического и характерного танца [34].

Начало XX века характеризуется не только новым качественным скачком в искусстве хореографии, но и новым взглядом на сценический костюм. В этом плане интересны работы художников-«мирискусников» – А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина, Н. Рериха, Е. Пономарева и др. Эскизы костюмов к балетам «Петрушка», «Павильон Армиды», «Весна священная», «Жар-Птица» в постановке М. Фокина, «Конек-Горбунок», «Корсар», «Дон-Кихот» А. Горского, говорят о появлении нового стиля, когда живопись и хореография действуют во взаимосвязи [34]. Эскизы костюмов у художников становятся живее и подвижнее, чувствуется свободный полет воображения. Художники заставляют костюм жить и играть «изнутри», костюм становится яркой характеристикой персонажа, он неотделим от актера и становится полноправным действующим лицом.

Успех «Русских балетных сезонов» в Париже во многом был обеспечен сценографией А. Бакста. Критики отмечали пластическую организацию, удивительную красоту костюмов и декораций. В каждом костюме балета «Петрушка» можно было увидеть определенный социально-нравственный тип того времени. Игрушечный и драматический мир Петрушки, Арапа, Балерины – главных героев выделялся на фоне колоритного обобщенного образа народного балагана с уличными танцовщицами, фокусниками, шарманщиками, цыганами, ряжеными и мастеровыми, извозчиками, купцами и гусарами. Эскизы персонажей противопоставлялись толпе, одетую хаотично, в почти лишенную какой бы то ни было логики композицию темного на светлом. Однако и костюмы героев, и костюмы толпы созданы в полном единстве, дополняя и обогащая друг друга [27].

Костюмы К. Коровина [30] отличаются большим цветовым разнообразием, пышностью и несут в себе импрессионистическое начало. Как и сам художник, герои наделены бурным темпераментом, яркими

страстями, эмоциональностью. Соответственно яркими, насыщенными по цветовой гамме получаются и костюмы. Художник старается передать через костюм внутренний мир героя, душевные движения образа. Поэтому костюмы героев к балетам «Жар-Птица», «Саламбо», «Раймонда», «Дон-Кихот» и другие приобретают большую силу эмоционального воздействия.

Период с конца 20-х годов прошлого века (его называют советским) считается наиболее значительным и плодотворным за всю историю театральнo-декорациoннoгo искусства. Для творчества таких художников, как: М. Бобышев, С. Вирсаладзе, В. Дмитриев, М. Курилко, В. Рындин, Ф. Федоровский, В. Ходасевич и др.. характерно глубокое осмысление специфики музыкально-хореографического действия, основанное на единстве и содружества танца и живописи [30]. Творчество художников невозможно рассматривать изолированно от концепции балетмейстера. Создаваемые костюмы основывались на знании пластики и психологического рисунка роли, сюжета и замысла постановщика. Так, костюмы к балетам К. Голейзовского отличаются графическая строгость, четкость, симметричность геометрических форм, сочетание светлых и темных пятен, характерные для плакатной графики 20-х годов XX в [40].

С появлением новых тем, постановкой новых спектаклей растет и профессиональное умение в создании декорациoннoгo решения в целом и костюмов в частности. Художники работают в разных ракурсах: обобщенно-монументальном, камерно-психологическом, лирическом, трагедийном, историко-документальном, сказочно-фантастическом. От эскиза к эскизу вырабатывается собственный стиль и манера рисунка, способ организации образа сценического костюма. Главное, на что обращают внимание художники, это на соответствие костюма личности артиста, на возможность через костюм проявить артисту свою индивидуальность [30]. Так появляются «индивидуальные» костюмы. Как «мирискусники» создавали костюмы специально для Т. Карсавиной, А. Павловой, В. Нижинского, так и советские художники работали над

костюмами для Е. Гельцер, М. Семеновой, Г. Улановой, М. Плисецкой, Н. Бессмертной и т.д. Из набора многочисленных предметов костюма, украшений, дополнений выстраивался ансамбль, который соответствовал внешности, характеру, темпераменту артиста, и в тоже время отвечал всем требованиям сценического костюма: отсутствие излишней декоративности, безупречность форм, сбалансированность пропорций, соответствие хореографической лексики.

История мужского балетного костюма начиналась с костюмов такой сложной конструкции, что сейчас очень тяжело себе представить, как в подобных нарядах можно было хотя бы просто ходить, не говоря уже о том, чтобы исполнять различные сложные трюки во время танца. Но со временем балетные танцовщики одержали победу в нелегкой борьбе за освобождение не только от сложных и неудобных костюмов, но и от большого количества одежды в принципе [34].

Первые балетные танцовщики выступали в масках и высоких париках с пышно взбитыми волосами, поверх которых надевался головной убор. Из одежды на них были юбки на каркасе длиной до колена, длинные мантии и т.п. Танцевали мужчины в башмаках на высоком каблуке. К концу XVIII века техника танца усложняется, и костюмы становятся более легкими и изящными. И на протяжении последующих столетий костюмы становятся все легче и откровенней. Сегодня танцоры классического балета обычно выступают в обтягивающем трико и водолазках или с открытым торсом, поражая зрителя грацией своих движений и совершенством тренированного тела [34].

Костюмы «принцев» (колеты или камзолы) в различных спектаклях могут считаться настоящим произведением искусства, так как в отделке используется большое количество парчи, бархата, золотых и серебряных шнуров и тесьмы, различной бижутерии и камней. Костюмы второстепенных персонажей, хотя и не имеют яркой отделки, но тоже выглядят интересно, например – доспехи рыцарей или стражи султана.

Анализируя творчество художников-декораторов, сценографистов, просматривая наглядный материал (фотоальбомы, видеозаписи спектаклей и т.д), можно вывести типы сценических костюмов, сложившихся в процессе исторического развития театрального искусства. Это:

1. Традиционный балетный костюм (тюник или пачка), сложившийся в эпоху романтизма и используемый для персонажей из сказочного, иллюзорно-вымышленного мира («Сильфида», «Жизель», «Шопениана»).

2. Балетный костюм с характерными национальными или историческими деталями – на основе пачки («Эсмеральда», «Конек-Горбунок», «Раймонда» «Лебединое озеро» и др.).

3. Костюм с натуралистическими деталями для волшебных персонажей: цветов, фей, бабочек, птиц, драгоценностей и пр. («Бабочка», «Талисман», «Спящая красавица», «Сон в летнюю ночь» и др.).

4. Театрализованные этнографические и исторические костюмы в основном для мимических персонажей.

Такое разделение сохраняется и в настоящее время, в основном при постановке спектаклей классического наследия.

Самая важная функция костюма – знаковая, благодаря ей зритель узнает самую важную информацию о человеке, о его характере, культуре, религии, о его социальном статусе. Функции костюма:

– возрастная – отвечает за обозначение или маскировку возраста человека (через цвет одежды, головной убор);

– социально-гендерная – указывает на семейное положение человека, женский и мужской костюмы имеют явные отличия по крою, фасону;

– сословная (групповая) – выделяет принадлежность к определенному сословию или социальной группе, социальному классу;

– профессиональная – определяет профессию или род занятий человека (белый халат у врача, мантия у адвоката и судьи, мундир у солдата, фартук у рабочего и т.п.);



– региональная – показывает региональные традиции в одежде, которая связаны с образом жизни народа, с национальными традициями, с климатическими особенностями региона;

– религиозная – определяет принадлежность к религии (применяется для обозначения принадлежности относительно определенного персонажа: священник-католик, поп, дьяк, монах, мулла и т.д.)

– эстетическая – выражает выбор и эстетический вкус каждого человека, также может выражать общий взгляд о красоте, эстетический идеал конкретного времени и народа.

Наименьшей эволюции был подвержен костюм для народно-сценического танца. Актуальными вопросами создания таких костюмов стали с возникновением в 1936 году ансамбля под руководством И.А. Моисеева и с распространением ансамблевого движения на профессиональной и любительской сцене. Основываясь на народном костюме, художники создают образцы, отвечающие требованиям к проектированию и созданию сценического костюма.

Таким образом, на протяжении истории театрального искусства художники умело пользовались своим театральным опытом и опытом прошлого, с их помощью находили интересные изобразительные костюмные решения. Сегодня сценический костюм, подвластный всем переменам, которые происходят в технике танца, сохраняет особую эмоциональную силу, живет по законам времени и исторической памяти.

## 1.2 Требования и особенности создания сценического танцевального костюма

Проблема проектирования и создания костюма хорошо изучена. Наиболее глобальным исследованием дизайна как целой сферы художественного проектирования являются труды советского теоретика В.Л. Глазычева, в которых процесс разработки теории дизайна упрощается и конкретизируется в соответствии с тремя основными критериями:

функция, конструкция, форма [32] Г.И. Петушковой разработана эволюционная теория симметрии костюма (ЭТСК), касающаяся выявления законов организации формы и механизмов ее исторических смен. Вопросами проектирования костюма (в том числе и на основе этнического материала) занимались Г.С. Горина, Е.В. Ильичева, Л.Б. Рывинская, З.Н. Тимашева, Г.М. Гусейнов, В.В. Ермилова [32].

Об использовании этнических традиций в процессе проектирования современного костюма впервые упоминается в трудах Н.П. Ламановой в 1920-е годы. Однако, в течение долгого времени эта идея не находила теоретического подкрепления [10]. Лишь 1970-е годы профессором Ф.М. Пармоном был разработан метод системного анализа народного костюма (на примере русского), который мы используем в данном исследовании [46].

Однако, следует подчеркнуть, что перечисленные авторы рассматривают проблему создания костюма главным образом с точки зрения технологического конструирования, а не художественного проектирования, и практически не уделяют внимания развитию образной концепции в дизайне одежды.

Теоретических трудов, раскрывающих технологии создания сценических костюмов непосредственно для танца, сравнительно мало. Заслуживают внимания учебные пособия Н.И. Заикина [21], Р.В. Захаржевской [22; 23], Т. Портновой [47].

Сценический костюм, независимо от направления танца, предполагает наличие зрителя, который находится от выступающих на расстоянии 5-6 метров и более в зависимости от глубины зрительного зала. Поэтому при создании костюмов необходимо учитывать и соблюдать законы зрительского восприятия. Костюм в танце является не только одеждой конкретных персонажей, но выступает элементом целостного художественного решения отдельного номера или целостного спектакля. В связи с этим первоочередной задачей при создании костюма можно

считать его колористически-цветового согласования с декорациями, выделение главных персонажей на фоне массы, «вписывания» в единую изобразительную картину [48].

У многих народов определенные цвета имеют только им одним присущую символику. Так, в казахском искусстве традиционно в течение многих веков используются следующие цвета: синий – цвет неба; белый – символ истины; желтый – цвет мудрости, нравственности, печали; зеленый – молодости, весны [43]. Какой цвет в постановке будет ведущим, нужно ли сокращать или расширять цветовую гамму – решает балетмейстер вместе с художником, исходя из замысла, содержания и динамики танца. Например, в массовых танцах костюмы могут быть выполнены в одном цвете, или в разных, или разбитыми по парам, группам. Унификация костюмов соответствует единству и общности всей танцевальной композиции и подчеркивает ее эмоциональное состояние. Благодаря цветовому решению можно выделить солистов через акцентирование, использование принципа контраста в зависимости от конкретного образного содержания танца.

Задача постановщика – сделать каждый танец уникальным по своему содержанию и образу, наполнить его смысловым звучанием. И здесь костюм должен раскрыть замысел балетмейстера. Все детали должны не только гармонично сочетаться по своей цветовой гамме, крою, орнаменту, отделке, но и нести смысловую нагрузку, «работать» на образ.

Часто при создании костюмов художник и постановщик сталкиваются с противоречиями, связанными с требованиями с одной стороны, образно-характеристической конкретности, и танцевальности, с другой. И чрезмерное «обытовление», и схематичное обеднение костюма являются крайностями, которые могут быть оправданы замыслом, содержанием или сюжетом того или иного хореографического произведения. Мастерство руководителя коллектива народного танца, как художника, состоит в преодолении этих противоречий и крайностей, в

достижении органичного единства образности и танцевальности. Конечно, не все из жизни приемлемо для сцены, не все, что создал художник, можно воплотить в костюме. Как писал Ж.Ж. Новерр, «нелепо смешивать костюм, принятый в живописи, с костюмом, пригодным для сцены» [42, с. 56]. Нужно выбрать самое интересное: оригинальные и характерные рисунки и орнаменты в вышивке, необычную манеру в технике исполнения, отличительные особенности в форме и фасоне кроя.

Чтобы работа по претворению народных первоисточников в сценический вариант была успешной, постановщику, а главное художнику необходимо владеть методикой обобщения и обработки художественного воссоздания фольклора. Нежелание изучать этнографические и исторические материалы ведет к поверхностному, а порой к неправильному, искаженному решению костюма, нерациональному использованию финансовых средств. Сегодня в интернете можно найти достаточно информации – это и наглядные материалы музеев, и видеозаписи концертных выступлений профессиональных коллективов, и презентации культуры различных народностей и этносов. Все это помогает руководителям коллективов увидеть, насколько предлагаемый образец создаваемого сценического костюма близок к оригиналу.

Этапы разработки сценических танцевальных костюмов на основе народной одежды:

1. Определение соответствующего постановке территориального народного художественного стиля и выявление наиболее самобытных, выразительных в художественном отношении его особенностей.

2. Определение прототипов для сценических костюмов с учетом жанровой специфики коллектива и постановки.

3. Выбор способов варьирования декора и структуры костюмов в рамках установленного образца и территориального стиля, а также методов имитации традиционных материалов и технологий в целях удобства сценического костюма и экономии средств.

Традиционный костюм можно считать некоей условной схемой, и дизайнер, приступая к процессу художественного проектирования костюма, тем или иным способом сохраняет определенные элементы этой базовой структуры, используя творческие приемы ассоциативного характера. В костюме, как в музыке, мы сталкиваемся с ассоциативными представлениями о различных явлениях или предметах [9].

Раскроем характерные особенности проектирования костюма.

Ритмический строй костюма выстраивается вдоль продольной оси тела человека. Линия талии и в мужском, и в женском костюме, занимает свое естественное место. Тональное и цветовое решение костюма чаще всего контрастное и выражается в противопоставлении цветов.

Каждый костюм имеет собственную типическую художественно-композиционную структуру.

Композиционное решение фронтальной части костюма, его задней части и профиля различается. Фасад, как правило, более акцентирован, нагружен декором и элементами конструктивного характера. Орнаментальные композиции сложного вида выстроены за счет использования различных категорий симметрии. Широко распространены ленточные орнаменты (каймы, фризы и пр.), располагающиеся вдоль борта, подола изделия или параллельно различным линиям конструктивных членений. Плоскости, равномерно заполненные филигранно проработанным декором, в котором сплетаются элементы растительного характера – побеги, стебли, листья, колосья, бутоны цветов – мы отождествляем с образом природы, наполненной жизнью [9].

Различия между костюмами-образами проявляются в пропорциональных соотношениях, комплектности, в головных уборах, прическах, украшениях, в цветовом и тональном решении. Элементы национального орнамента представляют часть декоративной структуры костюма, его ритмической образующей; иногда орнамент приобретает статус композиционного центра [9].

Мы выявили черты сходства современного и старинного народного костюмов:

- 1) сохранилось трехчастное деление костюма;
- 2) фасон костюма остался без изменения (наличие вертикальной оси и горизонтальных ярусов);
- 3) сохранился орнамент и его стилистические формы;
- 4) в современных костюмах сохранились головные уборы (форма, назначение, образ);
- 5) стремление к соответствию качества тканей и расцветка костюма.

Каждый художник, в соответствии с индивидуальными особенностями своей манеры, подходит как к выбору источника, так и к его переосмыслению. В ходе проведенного исследования нами установлено, что современные дизайнеры оперируют разнообразными элементами структуры народной одежды и применяют различные методы проектирования к этим элементам, что может выражаться в следующем:

1. Использование традиционных материалов в сочетании с современным кроем, силуэтом, технологией.
2. Использование традиционной цветовой гаммы и материалов, стилизованных под традиционные.
3. Использование традиционных орнаментальных узоров, элементов декора, свойственных традиционному народному костюму.
4. Незначительная трансформация или стилизация первоисточника (сохранение структуры, видов и форм одежды, силуэта).
5. Эkleктика (сочетание элементов традиционного костюма со стилевыми признаками других культур).
6. Применение к базовым формам традиционного костюма новейших методов: трансформации, деконструкции, инверсии, кинематики и пр.

При создании костюма для народно-сценического танца важно учитывать особенность и колорит национальной бытовой одежды и всех сопутствующих атрибутов и украшений.

Создание костюма для народно-сценического танца почти всегда предполагает стилизацию. Стилизованный костюм выступает как обобщение, сохраняет общие черты традиционного кроя, силуэта и колорита, имеет ряд характерных черт и декоративных деталей. Стилизация позволяет осуществить постановку с меньшей затратой средств при условии, что детали будут подобраны удачно.

Национальная одежда – это своеобразная летопись исторического развития и художественного творчества народа, поэтому создание костюма это в большей степени сохранение и развитие народной традиционной культуры. При разработке эскиза необходимо сохранить все, что касается покроя и принадлежности одежды, повода и актуальности одевания. В тоже время необходимо развить и обогатить рисунок, сделать его фактурным и «читаемым» из зрительного зала. Но при этом не допускается вносить в народный костюм чуждые элементы и мотивы, не свойственные данному народу [50].

В создании хореографического произведения участвует исполнитель, поэтому костюм, прежде всего, создается на него. Костюм должен помогать, а не мешать движению. Существуют разработанные технологии раскроя именно танцевальных костюмов. Брюки кроются по особым лекалам, которые позволяют беспрепятственно исполнять присядки, различные трюковые движения. Пройма рукава также имеет свои особенности кроя, если необходимо сделать максимально облегающий рукав и при этом не мешать движению рук вверх. Сам исполнитель должен уметь носить костюм, как бы «вжиться» в него, сделать усиливающим дополнением создаваемого образа.

При создании костюма необходимо учитывать характер и динамику движений. Быстрый, технически сложный танец требует более легких тканей, в медленных хороводных танцах есть возможность показать всю красоту и богатство костюма в комплексе [51].

Выразительную структуру танцевального костюма определяют:

- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая);
- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т.п.);
- освещение сценической площадки. Необходимо при выборе ткани учитывать изменчивость цвета при различном освещении. Например, голубой цвет при дневном свете выглядит ярким и тускнеет при электрическом. Ткани пастельных тонов (розовые, сиреневые, бежевые и т.д.) при неправильном освещении могут стать совершенно выцветшими, насыщенные темные цвета при приглушенном свете будут неотличимы друг от друга.

Таким образом, на создание сценического костюма в целом влияет множество внешних и внутренних факторов. На основе изучения народных традиций в одежде, анализа и систематизации полученных знаний можно создать костюм, отражающий специфику народного костюма и отвечающий требованиям культуры на современном этапе развития общества.

Существенный вклад в изучение отдельных аспектов проблемы создания современного костюма на основе казахского национального костюма внесла С.Ж. Асанова. Ею был разработан ряд методик проектирования одежды на основе этнического материала и особенностей изготовления образцов традиционного костюма с использованием современных технологий производства [2].

Создание казахского костюма для сценических танцев относится к периоду 30-х годов XX века, с постановкой первых балетов в Алматинском театре имени Абая. В спектакле «Кыз-Жибек» балетмейстер А. Александров совместно с художником А. Ненашевым разрабатывают новую форму танцевального костюма. В основном работа ведется по пути облегчения традиционного народного костюма. Национальная бытовая



одежда, ее покрой, фактура, цветовое звучание, головной убор и украшения, сохраняясь по стилю, совершенствуются в интересах танца. Тяжелый бархат заменяется легкими тканями, исключаются громоздкие детали верхнего платья и головных уборов. [44]

Женский костюм становится легче: шелковое длинное платье, широкий подол и расклешенные рукава которого украшены несколькими рядами воланов. Поверх платья надевается камзол без рукавов. Неизменное украшение танцовщицы – серьги и серебряные мониста. Постоянным головным убором становится маленькая тканая шапочка «такыя», украшенная пышным пучком перьев филина. Для ног – легкие, из цветной мягкой кожи ичиги [53]. Мужской костюм более прост: яркая, современного покроя рубашка с глухим и высоким воротом, атласные шаровары, заправленные в ичиги. Камзолом, подпоясанный широким кушаком. На голове цветная атласная косынка.

Современные костюмы казахских танцев отличаются красочной живописной декоративностью и орнаментализмом. «Косалка», «Карлыгаш», «Каз катар», «Кусбеги», «Утыс би», «Майра», «Мереке», «Тотыкус», «Асатояк», «Акку», «Балбраун», «Боз инген», «Ынгойток» - это малая часть казахских танцев, исполняемых на сцене.

Танец учит художника видеть пластику тела, а эскиз костюма в свою очередь открывает для танцовщика огромные выразительные возможности его тела. И не только музыка линий, ритмов и узоров костюма созвучны танцу, но сам танец близок эстетическому сознанию художников.

Таким образом, народный костюм является богатым творческим источником для создания современных сценических костюмов. В основу художественного проектирования положен целый комплекс стилистических характеристик традиционного костюма. В практике хореографических коллективов, особенно профессиональных ансамблей и театров танца, наблюдается разработка костюмов на основе традиционных материалов и цветовой гаммы казахского национального костюма,

достаточно широко используются элементы и мотивы национального орнамента.

В рамках проектирования сценического костюма выделяются два базовых направления:

1. Обращение к этнографическим источникам – практически буквальное цитирование первоисточника (сохранение основных композиционных приемов, заложенных в народной одежде): художники сохраняют крой народной одежды и ее основные пропорции; усиливается декоративность костюма: подчеркивается, укрупняется вышивка, отделка; создаются новые композиционные формы построения костюма.

2. Стилизация – выявление и использование отдельных элементов структуры народного бытового костюма и его образных характеристик и сопряжение их с современным костюмом (в современный силуэт вводится народный орнамент, костюм кроится в зависимости от расположения орнамента на оригинале).

Выводы по первой главе.

1. Танцевальный костюм прошел большой и сложный путь в развитии. В своей первичной форме он был тесно связан с магическими культурами и религиозными обрядами, с укладом жизни. Долгое время он имел устойчивые формы, сравнительно мало менявшиеся. Через орнамент, цвет, форму костюма обозначался пол, возраст, сословие, национальность.

2. Костюм в танце является не только одеждой конкретных персонажей, но выступает элементом художественного решения отдельного номера или целостного спектакля. Это соединительное звено в синтезе изобразительного искусства, музыки и хореографии.

3. Успех танца в большей степени зависит от хорошо и правильно выполненного костюма, который придает яркую эмоциональную окраску, подчеркивает индивидуальность, национальную и историческую самобытность в зависимости от замысла постановщика.

## ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

### 2.1 Композиционные особенности казахского бытового костюма

Народный костюм – это один из самых ярких и самобытных элементов культуры. В нем наглядно отражаются не только половозрастные и социально-профессиональные характеристики человека, но и его менталитет. Одежда сочетает в себе различные материальные и духовные компоненты: расцветка и фактура ткани, особенности кроя, приемы и технологию изготовления, способы ношения, состав костюмного комплекса, орнаментика, использование в обрядах и т.д. Каждая музейная этнографическая выставка обязательно включает в себя предметы одежды. В зависимости от территории и времени проживания мы можем видеть многообразие форм и видов одежды. Все это вызывает интерес к изучению костюма как своеобразного маркера этнической идентичности [20]

Одно из первых описаний казахского костюма встречается в сочинении Сейфи Челеби, написанном в 1582 году. Ценные данные, касающиеся одежды народов Центральной Азии, содержатся в произведениях Плано Карпини и Гильома Рубрука. Однако вплоть до конца XVIII века попытки провести научный анализ одежды казахов не предпринимались. Начало XIX века ознаменовалось принципиально новым подходом к изучению национального костюма, именно в этот период были написаны работы, которые можно с полным основанием считать этнографическими. Казахское прикладное искусство, костюм, головные уборы обстоятельно характеризуют в своих трудах Г.Н. Потанин, И.Г. Георги, А.И. Левшин, Ч.Ч. Валиханов, В. Бартольд [10]. Эти первые значимые исследования носят описательный характер: они дают характеристику видов, форм, кроя, особенностей декора, изготовления традиционного костюма, но практически не раскрывают его семантику.

Во второй половине XX века историки, этнографы пытаются проследить эволюционный процесс становления, динамику развития и закрепление основных вариантов форм, видов одежды, кроя в глобальном контексте эволюции центрально-азиатского костюма, выявить взаимодействие и преемственность в формировании комплекса одежды этносов, населяющих данный регион. Уникальные реконструкции средневекового костюма Центральной Азии и Казахстана выполнены М.В. Гореликом, Л.А. Бобровым, Ю.С. Худяковым.

Большую роль в понимании исторической достоверности казахского костюма оказали исследования доктора исторических наук Назиры Нуртазиной [44] и этнографа Узбекали Джанибекова [16]. Они рассматривают казахский костюм в комплексном варианте, исходя из требований адаптации к природной среде, и отвечающих функциям жизнеобеспечения и материального производства.

Также детальное исследование комплекса казахского национального костюма проведено И.В. Захаровой [24], Р.Д. Ходжаевой [54]. Семантику казахского национального костюма рассматривает в своей монографии Н.Ж. Шаханова [57]. Символическое значение отдельных элементов структуры казахского национального костюма раскрыто и в работе Б.А. Ибраева. Комплекс украшений казахского национального костюма досконально изучен Ш.Ж. Тохтабаевой: проведен анализ художественной структуры, технологии, выявлена символика орнаментально-декоративных составляющих и материалов. В других работах этого автора раскрыты семантические особенности казахского национального костюма, выявлена знаковая функция его отдельных элементов. В трудах М.Ш. Омирбековой [45] с большой полнотой изучена орнаментика казахского декоративно-прикладного искусства в целом (и костюма в частности).

Таким образом, костюм как предмет бытового назначения и как объект сохранения и передачи социокультурных традиций был тщательно изучен в XX веке.

В настоящее время существует общая классификация характерных костюмов-образов, в которых наиболее ярко отразились особенности быта и бытия казахского народа. Рассматривая традиционный костюм как исторический феномен, необходимо отметить удивительную устойчивость его структурных элементов, типов, художественного оформления.

Говоря о становлении казахского национального костюма, следует выделить два его базовых основания: исторически-материальное и духовно-эстетическое. Первое определяет эволюцию базовых форм одежды с позиций прогресса технологий и производства материалов, усложнения кроя, улучшения функциональных качеств в различные исторические периоды. Духовно-эстетические предпосылки определяют художественную структуру костюма с позиций заложенного в него смысла, символики отдельных составляющих, что напрямую связано с мировоззрением нации, общими культурно-эстетическими предпочтениями, религиозными убеждениями [9].

Простейшие виды одежды начали складываться еще во втором тысячелетии до н.э., и в ходе многовекового развития претерпели существенные изменения как в области кроя и технологии, так и в сфере художественно-декоративного оформления.

Уже в V-XII вв. на территории Казахстана развивалась не только скотоводческая кочевая, но и оседло-земледельческая и городская культуры, которые взаимовлияли друг на друга и взаимообогащались. Одежда кочевников того времени была приспособлена к жизни в степи и способам хозяйствования степняков. Вплоть до XV века отличительными особенностями одежды были: туникообразный покрой, отсутствие излишеств в крое, низкая степень детализации, многослойность, которая и в дальнейшем продолжала оставаться одним из базовых композиционных принципов. Традиционным видом верхней одежды у тюрков, туркешей был длинный халат с высоким воротником, запахивающийся на правую сторону. Левостороннее запахивание халата характерно для кыпчаков, и в

этом историки усматривают влияние Китая. Головной убор напоминал современный казахский тымак. Халат перепоясывался наборным поясом, либо кушаком. Мягкие замшевые или кожаные штаны заправлялись в войлочные сапоги без каблуков. Зимой тюрки и карлыки носили меховые шубы, а летом вместо тымака - легкую войлочную шляпу с узкими полями.

Своеобразной была одежда кангар-печенегов и кыпчаков. В отличие от тюрков они носили короткие кафтаны без рукавов, поверх которых одевались легкие халаты из замши и кожи, либо из тканей. Обувь чаще всего была на высоком каблуке, очень неудобная при ходьбе, но прекрасно приспособленная к верховой езде – каблуки позволяли крепко держать стремя. Широкие штаны кыпчаки и кангары не заправляли в сапоги, а носили навывпуск. Самым распространенным видом головного убора были войлочные колпаки с широкими полями и высокой тульей. Зимой носили меховые круглые шапки и тымаки. [16]

Надо сказать, что у казахов особое отношение к меху и изделиям из него. Казахи никогда не покрывали себя необработанными шкурами животных. Но в сегодняшних видеоклипах и сценических постановках сплошь и рядом изображаются батыры со шкурой волка или другого зверя на плечах и груди. Отличительная особенность нашей зимней национальной одежды в том, что в шубу («ішік») шили мехом во внутрь, то есть мех служил подкладом. Сверху шуба покрывалась плотной тканью – сукном, бархатом, парчой и т.д., и лишь края одежды обшивались мехом. К тому же, путешественники-этнографы отмечали высокое качество кожевенной индустрии казахских кочевников, говоря, что искусно выделанные и покрашенные в красный цвет кожи ягнят становятся почти как бархатная ткань и имеют большой спрос на рынках Средней Азии [16].

Женщины одевали платья и халаты, которые шились из цветной, хлопчатобумажной или привозной шелковой ткани. В обиходе были и короткие кафтаны из замши и кожи. При обращении к первоисточникам, фотодокументам и т.д. убеждаешься, что чрезмерно пышное женское

платье с расширенными рукавами – это чистая фантазия, таких платьев никто в казахской истории не носил. Абсолютной выдумкой являются многочисленные оборки на рукавах и подоле. На самом деле было всего два ряда оборок («кос етек»).

Отрезные по талии, с двумя оборками платья – это татарская мода, проникшая в казахскую степь в конце XIX в. До этого времени в степи господствовал цельнокроенный туникообразный покррой. Конечно, «татарский» фасон прижился, стал устойчивым элементом казахской одежды; о платье «кос етек» поэты успели сочинить стихи и т.д. Так что называть его неказахской уже нельзя [24].

Знать одевалась более богато, чем простые кочевники. Некоторое представление о богатстве каганского рода может дать описание буддийского монаха Сюань-Цзяня, посетившего в начале VII в. ставку западно-тюркского кагана. «Каган был одет в халат из зеленого шелка, – пишет он. – Его сопровождали более двухсот тарханов, одетых в халаты из парчи, заплетенными в косы волосами. Остальные воины, облаченные в одежды, подбитые мехом, и мягкие головные уборы, держали бердыши, луки и знамена» [37, с.12]. Письменные источники пронесли сквозь века сведения о богатой и неповторимой культуре.

К общим особенностям, характерным для казахского национального костюма XV-начала XIX века, можно отнести:

- статичный, прямой, расширенный книзу силуэт изделия, массивность, как правило, нарастающая книзу;
- трехчастное деление костюма по принципу «верхний – средний – нижний мир»;
- архаичные формы кроя, обусловленные шириной материала, который использовался при пошиве одежды;
- общая композиционная симметрия, в том числе в деталях, отделке, дополнениях;
- большое значение головного убора в композиции костюма;

- преобладание принципа метрического ряда при формировании узора вышивки;

- использование домотканой, а позднее фабричной ткани, отделка вышивкой, позументом, мехом.

Начало XIX века – знаковый период в эволюции казахского костюма. Первопричиной коренных изменений в крое и способе производства одежды является общий научно-технический прогресс, вовлечение Казахстана в экономическую систему Российской Империи с расширяющейся системой промышленного производства. Для этого периода характерны следующие признаки:

- усложнение формы кроя как верхней, так и нижней одежды;
- использование материалов и отделок фабричного производства;
- увеличение количества горизонтальных членений в покрое платья-койлек;

- постепенное упрощение формы тюрбанообразных женских головных уборов;

- заимствование некоторых видов городской одежды, изначально не свойственных традиционному казахскому костюму.

Знакомясь с документальными источниками XVIII-XIX веков, можно встретить интересные сведения о такой детали мужской казахской одежды, как чапан. Удивляет разнообразие чапанов – их фасонов, цветов, элементов декора и орнамента. [45]

Некоторые исследователи считают, что чапан – одежда Бухары, пришедшая к нам от узбеков. Хотя до сих пор, точно определить страну происхождения этого предмета гардероба никто не может. Ведь похожее убранство было не только у народов Средней Азии, но и Восточной Европы. У киргизов был шапан, у казахов – чапан, у таджиков – чапон, у украинцев – жупан, а у русских – зипун [55]. На Востоке чапан был одеждой, которая свидетельствовала о принадлежности ее владельца к мусульманской вере. Выйти из дома без чапана считалось неприличным.



В оригинале традиционный халат вполне соответствовал размеру человека, имел свойственный мужскому костюму скромность и благородство, был только темного цвета, прост, и вопреки стереотипам, «национального орнамента» на нем практически не было. Известна фотография нашего великого поэта и мыслителя Ибрагима (Абая) Кунанбай-улы. Абай был состоятельным человеком, и мог позволить себе разукрашенный всякими узорами и золотом халат. Но мы видим его в белой рубахе, темном скромном халате, на голове – черная мусульманская тюбетейка. И ничего лишнего. Если чапан и украшался орнаментом, то он был выполнен большей частью в древовидной многовариантной форме. Привычный нам зооморфный узор «кошкар муиз» («бараньи рога»), наносился только на кошму, которую стелили на пол. Сегодня же многие действуют по принципу: чем больше на тебе узоров «кошкар муиз», тем более ты – казах! Лишь праздничный костюм девушек, невест, парадная одежда правителей-ханов могла быть по краям украшена вышивкой.

Принципы ислама запрещали излишествовать в одежде, предписывали скромность и простоту, мужчина не должен был носить шелк, золото. Вместе с тем казахские султаны и кожа (представители среднего сословия) часто носили яркие, пестрые средневековые халаты из шелка и других материй. В ряде письменных источников зафиксированы многие наряды хана Жангира, который, будучи большим щеголем, любил и умел одеваться красиво и изысканно. Современники описывают его то в изумрудно-зеленом, то в фиолетовом или алом чапане, то в камзоле [58].

Из документальных источников известно, что чапаны, которые были парадной одеждой представителей правящей элиты, шились из бархата или кармазинового сукна в основном различных оттенков красного цвета – пурпурного, алого, терракотового, малинового.

Современные чапаны, продающиеся в магазинах, – это результат влияния театральных костюмов, которые шились так, чтобы зритель на большом расстоянии мог различать его элементы.

Кроме одежды большую семантическую нагрузку несли ювелирные украшения казахов. Согласно письменным источникам прошлых веков, по очертаниям перстней-печатей можно узнать сословие, к которому принадлежал хозяин печати. Так, каплевидная форма была характерна для правящей элиты, святое сословие (кожа) носило перстни круглой формы, старшины и батыры – овальные, грушевидные и квадратные.

Обязательным элементом костюма были головные уборы. Кроме традиционных конусообразных шапок казахская знать (особенно та ее часть, которая имела более тесные связи с традиционной мусульманской элитой Центральной Азии) носила белую или красную чалму.

Один из больших вопросов – девичья шапка и ее украшения. Любой профессиональный этнограф, работник музея скажет, что самым распространенным и популярнейшим головным убором казахской девушки во всей тюркской центральной Азии и далеко за ее пределами в течение многих веков была такая – тюбетейка [53].

Такая – небольшая круглая шапочка из бархата, богато украшенная драгоценными камнями, жемчугами, кораллами и т.д. (но не орнаментом!). На макушку или сбоку пришивали пучок перьев филина [53]. Еще в довоенный период в советском Казахстане все артистки носили такая: танцовщица Шара Жиенкулова, певица Гульбахрам (Куляш) Байсеитова и др. Но потом женская такая вдруг исчезает и ее вытесняет борик, а точнее, его искаженные, видоизмененные варианты, появились какие-то непонятные конусообразные шапки, типа шлемов и пр.

Борик – зимний головной убор мужчин и женщин – круглая шапка, отороченная мехом выдры или ондатры (ни в коем случае не лисы или песца – как это мы видим сегодня!). Все народы имели зимний вариант одежды. И мы можем видеть танцоров в душегрее, шапках-ушанках, рукавицах и валенках, но только в композициях на зимнюю тему («Валенки», «Зимние забавы» и др.). В качестве национального костюма у всех народов в основном демонстрируются именно летние варианты. У нас

же существует патологическая страсть ко всякого рода тымакам, малахаям, меховым шапкам и шубам. Ведь если рассматривать традиционную песенно-танцевальную культуру казахов с точки зрения календаря, то мы увидим, что все народные празднества приурочивались к лету и ранней осени, на время, когда аул находился на джайляу – летовках. Именно на джайляу казахские модницы демонстрировали все свои наряды и украшения. И именно такая была универсальным головным убором – ее носили и дети, и девушки, и мужчины. Но, в принципе, если строго следовать традиционным правилам пошива, борик тоже является вполне изящным и красивым головным убором, который соответствует размеру головы, гармонирует со всем костюмом [53].

Особо надо сказать о перьях филина («үкі» – филин, сова). На самом деле это был скромный пучок перьев священной птицы, служивший оберегом. О его величине, высоте и мягкости можно судить по тому, что в прохладную погоду, по вечерам девушки могли поверх таких и бориков с перьями повязать большой цветной платок или шаль.

Мы же видим на голове сегодняшних артистов сложную техническую конструкцию, которую завершает на самом верху «ветвистое дерево» (впервые такой борик надела певица, народная артистка СССР Роза Багланова, по слухам – хотела выглядеть выше ростом). Перья филина могли не носить, например, если родители не верили в сглаз. Такие фотографии молодых казашек в красивых тюбетейках, но без птичьих перьев, тоже сохранились до наших дней и известны специалистам.

Здесь же можно затронуть интересный вопрос о прическе девушек. Даже на фотографиях конца XIX-нач. XX вв. можно видеть, как казахские девушки заплетали не две, а множество, десятки кос. Живший среди казахов русский ученый А. Левшин оставил рисунки – изображения девушки с множеством косичек, ниспадающих на плечи [33]. Такой привлекательный для современной молодежи элемент традиционной прически мы теперь приписываем узбекам и уйгурам.

Также немаловажно указать, что казахи носили нижнее белье из тонкой белой хлопчатобумажной ткани: длинную рубашку и шаровары. Шаровары носили и женщины. В хореографических постановках необходимо учитывать такой деликатный элемент одежды казашки, без которого ее костюм не будет соответствовать традиции.

Мы видим, что традиционная одежда казахов, эволюционировала и видоизменялась. В ходе анализа комплекса казахского национального костюма можно выделить ряд факторов, оказавших существенное влияние на формирование его структуры:

- природно-климатические условия;
- утилитарное назначение предмета; его роль и применение в повседневном обиходе;
- степень развития техники и технологии;
- способ изготовления предмета; характер орудий труда и материалов, использованных в процессе производства;
- традиционные, выработанные веками эстетические представления и каноны;
- ритуально-религиозные, обрядовые функции самого предмета или отдельных его составляющих;
- политическая ситуация;
- степень подверженности влиянию других культур.

При значительной общности черт с костюмом других этносов региона, казахский национальный костюм в декоративно-прикладном искусстве народов Центральной Азии занимает особую нишу. Он формировался на базе традиционного костюма кочевых племен – саков, уйсуней, канглы, и в особенности – тюрков, но, вместе с тем, воздействие социально-политической ситуации заставило его в различные моменты времени воспринять отдельные черты арабского, монгольского, русского городского костюма. Тесные этногенетические связи прослеживаются с костюмами узбеков, каракалпаков, таджиков, туркмен и, в особенности,

киргизов, что обусловлено общностью и исторических, и культурных связей, многовековым взаимодействием. Влияние костюма сопредельных народов прослеживается преимущественно в деталях, материалах, видах отделки. Основной крой, силуэтная форма, размещение и распределение декора имеют тюркское происхождение. За единый канон сегодня взяты те образцы, которые окончательно сформировались к XX веку. [37]

Классификация образцов женского казахского костюма:

- девичий костюм;
- свадебный костюм;
- костюм женщин первого года замужества;
- костюм молодых женщин,
- костюм женщины после рождения ребенка;
- костюм пожилой женщины.

Мужской костюм, не столь дифференцированный по возрастному признаку, предлагает три базовых варианта:

- костюм юноши;
- костюм зрелого мужчины;
- костюм пожилого мужчины.

Традиционный казахский костюм отличается глубокой смысловой наполненностью и разнообразием символических составляющих в соответствии с представлениями тюркской космогонии.

## 2.2 Символика орнаментально-декоративных составляющих казахского национального костюма

Трудно сегодня представить казахский костюм, не украшенный национальным орнаментом, истоки которого, по данным археологических исследований, уходят в глубокую древность.

Орнамент (от латинского «орнаментум») – украшение, узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов. По-казахски орнамент называется «ою-

орнек» от слов «ою» – выкройка и «орнек» – узор [4]. Стремление человека украшать родилось уже на первых ступенях развития культуры и встречается в примитивном виде у древнейших народов. Еще в дописьменные времена кочевники отображали особенности своей жизни и быта при помощи изделий прикладного искусства, выражая свои мысли в орнаментах. Отдельные казахские узоры до деталей сходны с мотивами андроновского орнамента, нанесенными на керамику эпохи бронзы гребенчатыми штампами. Казахские войлочные ковры не только по технике изготовления, но и по орнаментации удивительно похожи на войлочные изделия, выявленные в Пазырыкских курганах (Алтай, эпоха ранних кочевников). Возможно, это и есть свидетельство связи времен, преемственности в развитии искусства и ремесел [4].

Орнамент издавна считался передачей духа и настроения человека, создающего его на основе своего мышления. В народных поверьях мастерское сочетание геометрических фигур и узоров, считалось своего рода хранителем, отгоняющим злых степных духов, поэтому орнаментировались и одежда, и жилище казахов. Основу казахского орнамента составляют знаки-символы, узорные мотивы, для разработки которых источником послужили явления и предметы окружающего мира, трансформированные творческой мыслью и фантазией многих поколений народных мастеров в соответствии с их представлениями о красоте и гармонии. В настоящее время учеными обнаружено около 230 видов орнаментов. Одним из таких мастеров, собравшем на протяжении целую коллекцию орнаментов является известный казахстанский художник – графист Нурбулан Утепбаев [8].

Развиваясь на протяжении веков в логической преемственности художественного мышления, казахский орнамент дошел до нас, сохранив свою самобытность и своеобразие. На изделиях изображены части тела животных: рога, копыта, птичий клюв, лисья голова, волчье ухо, собачий хвост, а также многие виды растений. Согласно поверьям древних тюрков,

птица была символом неба, рыба – воды, дерево – земли. То есть, в орнаменте четко прослеживаются зооморфные, растительные, космогонические, геометрические и другие мотивы. Рассмотрим их.

#### Зооморфные мотивы.

В казахской степи орнаменты совершенствовались в различных направлениях. Разные регионы нашей страны отличались особенными, только им присущими орнаментами, своеобразием их стилей. Несмотря на это, основным элементом считается орнамент, широко известный в искусствоведческой литературе под формально-типологическим названием муйиз – рог, в котором преобладают роговидные и дуговидные линии. «Муйиз» можно назвать истоком, первоосновой казахского орнамента, а другие виды создавались на его основе. Менялись только названия: кошкар муйиз – бараньи рога, кос муйиз – двойные рога, кыныр муйиз – кривые рога, сынык муйиз – сломанные рога, сынармуиз – однорогий и т.д. [8]

К зооморфным мотивам в казахском орнаменте относятся также: табан – след, узор сердцевидной формы; оркеш – горб, узор, напоминающий шею и горб верблюда; каз мойин – гусиные шейки и другие. В резьбе по дереву, камню, изделиях из металла, в вышивке преобладают дуговые линии, всевозможные завитки, которые в своей основе являются растительными [8].

Некоторые исследователи считают стилизацией узора «кошкар муйиз» древнейший космогонический мотив шимай – спираль, который символизирует мировое пространство, Вселенную. Шимай идентичен во многом мотиву битпес – нескончаемый, который в свою очередь является символом вечного движения не только у казахов, но и у некоторых других народов. На это нельзя не обращать внимания, так как сохраняющаяся инерция не видеть в казахском орнаменте других мотивов, кроме узора «кошкар муйиз», может привести к сужению его образности и выразительных возможностей. Орнаменты типа «муйиз» бывают очень мелкими, а порой крупными. Мелкие используются в украшении

ювелирных изделий, в рисунках вышивок, крупный орнамент используется в элементах одежды. Размеры отдельных узоров определялись в соответствии с формой изделия [4].

#### Растительные мотивы.

Определенный смысл и значения заложены в растительных мотивах казахского орнамента. Все они, как в отдельности, так и в сочетании друг с другом, например, переплетение цветка и бутона, раскрывают «понятия единства, причинно-следственной обусловленности и вечности бытия». Растительные мотивы жапырак – листья, уш жапырак – трилистники, шиыршык – бутон, гуль – цветок характерны для вышивок тамбуром, гладью, золотом, серебряной канителью. Они вышивались на головных уборах, деталях костюмов и т. д. Казахские девушки были искусными вышивальщицами. Задолго до свадьбы они готовили себе приданое: вышивали одежду, головные уборы, постельное белье, скатерти, полотенца и другие принадлежности быта. Фрагмент каймы свадебного платка (1886 год, Атбасарский район) дает представление об использовании в вышивках растительных мотивов [33].

#### Космогонические мотивы.

Казахи в прошлом не имели понятия о существовании компаса, не пользовались часами, но по солнцу, луне, движению звезд безошибочно ориентировались в степи, определяли днем и ночью точное время, могли предсказывать те или иные явления природы. Эти знания, а также представления о строении мира, Вселенной легли в основу космогонических мотивов казахского орнамента, сформировавшихся, по всей вероятности, преемственности культур древних племен и народов. Так, солнце, небо символизирует донгелек – круг, четыре стороны света – торт кулак – крестовина. Космогоническим являются также шугыла – луч солнца, изображения звезд, луны, месяца. Иногда внутренняя плоскость узора «шугыла» заполняется листьями. Таким образом, раскрывается символика этого узора как источника жизни на земле [8].



## Геометрические мотивы.

Многочисленны геометрические мотивы казахского орнамента. Это суйир – ромб, ирек – зигзаг, тумарша – треугольник, многогранники, кармак, шынжара – сетчато-пересекающиеся линии. Традиционно они применяются в сочетании с растительными узорами, в частности с вариациями узора агаш – дерева жизни, вертикального стержня с ответвлениями, в виде деталей, связующих элементов, заполнений.

Все мотивы казахского орнамента: зооморфные, растительные, космогонические, геометрические – свободно сочетаются друг с другом, что позволяет создать практически неограниченное число орнаментальных композиций. Как известно, запрещение исламом изображения живых существ на протяжении веков сковывало творческие силы народа и привело к условности схематизации в изображении предметов. Но даже в этих условиях народные мастера каждый раз создавали свои индивидуальные варианты того или иного узора. Наиболее талантливые из них разрабатывали собственную систему орнаментации [8].

Казахские узоры легко поддаются не только интерпретированию, но и преобразованию одного в другой. Например, народные мастера Мангышлака разрабатывают мотивы узилмес – вьющийся стебель, переходящий в пальметту; откизбе – роговидный завиток в удлиненный стебель, завершая его снова трилистником или пальметтой, создавая тем самым ритмическое единство орнаментальной композиции. Иногда один из узоров, входящих в орнаментальную композицию, в соответствии с замыслом мастера трансформируется, «подчиняется» доминирующему. Так, в орнаменте Чимкентской области, растительный в своей основе агаш – дерево жизни, подчинен зооморфному – табан [4].

Казахский орнамент «податлив» к использованию в различных материалах с одинаковым художественным эффектом. Один и тот же узор без изменений структуры и стиля орнамента может быть применен в мягком и жестком материале. Это свойство используется и сегодня.

В казахском орнаменте, отразившем условные формы интерпретации и эстетического осмысления окружающего мира, нетрудно заметить истоки взаимосвязей культур. Отдельные казахские узоры совершенно сходные с узорами соседних народов, только имеют другие названия. Например, узор кыныр муйиз (кривые рога) у ферганских киргизов называется туя моюн (верблюжья шея), ирек (зигзаг) – тай туяк (копыто жеребенка). Омыртка (позвоночник) именуется у узбеков юлдуз (звезда), а торт кулак (крестовина) – муйиз нуска (роговой узор). [4]

Каждый узор казахского орнамента может рассказать свою историю. Например, у казахского народа долго сохранялся обычай, согласно которому девушка, вышедшая замуж и переехавшая в другой аул, должна была прислать родителям подарок, сделанный своими руками. И часто в нем с помощью орнамента она описывала свою жизнь. Если она изображала символически худого человека рядом с полным – это означало, что ей живется плохо. А если клюв птицы – то девушка живет как вольная птица, и родители собирали всех родственников и друзей на пир – той [38].

Народный орнамент – эти древние письмена казахов. В символах заключена, прежде всего, информация, которую наши предки закодировали в узорах. Так, например, изображения кошкар муйиз (бараньи рога) и аша туяк (раздвоенное копыто) обозначают материальное благополучие скотовода [38].

Одежда, украшенная узором туйетабан (верблюжья ступня) сшита для дальней дороги. Когда человек желает кому-то счастья, свободы, независимости, то дарит вещь с орнаментами кус мурын (птичий клюв), кус канат (птичьи крылья). Изображение двух рогов животных, парных кобыльих сосков, верблюжьих горбов – оркеш, используется как пожелание достатка и размножения [38].

Если говорить на языке орнаментов, то много еще нераскрытых тайн хранят они. Специалисты говорят, что в их основе лежат сведения о вселенских процессах, страх человека перед природной стихией и его

страстное желание защитить себя. Не случайно в женском костюме узор предназначался для защиты владелицы и ее будущего дитя.

Чтобы создать орнамент, сначала делается образец из бумаги. При этом важно соблюдение законов симметрии: обе его стороны должны быть равными. Кроме законов симметрии, при создании орнаментов необходимо также соблюдение ритма – повторение в орнаменте одного и того же элемента. Например, повторение несколько раз элемента «кошкармуйиз» – бараньего рога – это ритм. Если «кошкармуйиз» повторяется 5, 6 и более раз – это называется бордюрный орнамент [38].

При создании орнамента важное значение имеет цвет: яркие цвета передают радостное настроение, благополучие, бледные говорят о грустной поре, тоске, тревоге. Так, голубой цвет является традиционным для тюркских народов. На государственном флаге Казахстана он означает бесконечность неба над всей землей и людьми, а также является символом общего благополучия, спокойствия, мира и единства.

Всем видам казахского орнамента свойственны общие черты: равновесие между плоскостью, занимаемой фоном и узором, симметричное расположение по вертикальным осям, контурная четкость рисунка, контрастная гамма красок.

В настоящее время орнаменты, утратив свое символическое значение, в быту воспринимаются только с эстетической точки зрения и одежду декорируют для красоты. Символы народного орнамента привлекают своей краткостью и простотой. Но далеко не всегда оно, к сожалению, органично увязывается с формой изделия и поэтому превращается порой в простой псевдонациональный атрибут. Но в целом, сегодня наблюдается тенденция более серьезного, профессионального отношения к использованию традиций национального орнамента, сочетая их с современными требованиями. Орнаменты совершенствуются во времени, обретая все более богатое содержание и новый вид. Орнаментальное творчество по праву считается национальным богатством казахов.

### 2.3 Создание костюмов для детских танцев (из опыта работы ансамбля танца «Сармат» г. Алматы)

В настоящее время хореографическое искусство Казахстана представлено профессиональными и любительскими коллективами разных видов, жанров, форм. Искусство любителей-одиночек, мастерски исполнявших народные танцы в начале XX века, сегодня выросло в огромную армию творческих ансамблей. По своему художественному профилю современные хореографические коллективы являются не фольклорно-этнографическими, а народно-сценическими.

Каждый коллектив решает задачи сохранения и развития народной традиционной культуры на региональном, республиканском уровне, и в тоже время представляет Казахстан на мировой культурной и политической арене, утверждая престиж республики. По выступлениям казахстанских артистов, через народные танцы, мир узнает о стране, о ее традициях, особенностях культуры. И первое впечатление складывается от увиденных костюмов.

В связи с этим резко возросла потребность в сценических костюмах. В настоящее время существуют как профессиональные театральные мастерские, так и частные организации, индивидуальные предприниматели, которые изготавливают костюмы для хореографических коллективов. Прежде всего, это кампании «Сымбат», «Макпал», дизайнеры Айгуль Касымова, Салтанат Баймухамедова, Жаркын Баймаханов. Разработкой имиджевых костюмов для исполнителей-солистов, образцов казахского сценического костюма занимаются Муслим Жумагалиев, Светлана Сохорева, Берик Исмаилов и другие мастера.

В творчестве современных художников находит отражение весь комплекс характерных черт художественной структуры казахского национального костюма. При этом костюмы приобретают новое звучание, поскольку они «оживлены» современником и для современников, с учетом

их эстетических предпочтений и многовекового культурного опыта. Направленность подобных творческих изысканий – это поиск корней, уточнение этнической принадлежности. В связи с модернизацией технологий и материалов мы можем говорить и о реновации традиционного костюма, актуализации отдельных его элементов [41].

Костюм – это «подвижный» элемент изобразительного оформления танца, он может вносить в него динамическое начало, наполнять ритмами, может тормозить движение и, наоборот, сделать его легким и воздушным. В этом смысле костюм является своеобразным соединительным звеном в синтезе изобразительного искусства, музыки и хореографии [51].

Детский хореографический ансамбль «Сармат», является одним из ведущих коллективов Казахстана. Они являются призерами многих Международных и Республиканских фестивалей и конкурсов.

В этом году у ансамбля юбилей – ему исполнится 5 лет. Занимаются в коллективе 82 девочки. Это дети разных классов и они разделены на возрастные группы: две младшие группы по 18 человек (девочки 1-3 классов), две средние – по 15 (4-6 классы), одна старшая – 16 человек (7-9 классы). Они приходят, чтобы научиться танцевать, познакомиться с культурой и национальными традициями разных народов. Алматы – город многонациональный, как и весь Казахстан. И в ансамбле у нас тоже есть представители разных национальностей. Поэтому через хореографию мы стараемся приобщить наших детей к народному творчеству, народной культуре как казахов, так и других этносов. Кроме этого, в танцах мы стараемся раскрыть, прежде всего, индивидуальные и творческие способности юных танцовщиц.

Каждое выступление – это экзамен всей нашей учебно-творческой группы – педагогов и детей. Успех танца в большей степени зависит от хорошо и правильно выполненного костюма, который придает яркую эмоциональную окраску, подчеркивает индивидуальность, национальную и историческую самобытность в зависимости от замысла постановщика.

Основу нашего репертуара составляют народные танцы. Сценический народный костюм должен не только соответствовать эталону национальной культуры, но и создавать художественный образ, выражающий и утверждающий этнический и эстетический идеал, служить идее возрождения самобытной национальной культуры.

Разработкой эскизов, пошивом костюмов мы занимаемся сами. Несмотря на наличие своей швеи и костюмера, нам помогают родители, сами девочки старшей группы (оформление костюмов – расшивают пайетками, бусами, вырезают аппликации и многое другое).

При изготовлении детских костюмов существуют свои требования.

Детский танцевальный костюм, несмотря на видимую однотипичность, достаточно разнообразен. Помимо делений на принадлежность к определённому жанру танца, детский костюм для танцев делится по гендерному признаку (костюм для танцев мальчика и костюм для танцев девочек).

Если рассмотреть костюм для мальчика, то это как правило брюки, реже шорты свободного покроя из эластичной ткани, рубашка, футболка, жилет с отделкой для верхней части костюма.

Детский танцевальный костюм для девочки гораздо разнообразнее. Самый простой вариант – это купальник и юбка, которые могут быть и репетиционной формой, и танцевальным костюмом. Так черные купальники мы использовали в номере «Необычный урок», где действие проходило на уроке танца, и такой костюм был уместен и оправдан замыслом постановщика.

Разноцветные купальники мы использовали в танце «Радуга» для средней группы. Помимо таких вариантов, как правило, очень часто в танцах мы используем дополнительные атрибуты. Это гетры, колготки, перчатки, пояса, различные платки или шарфы, головные уборы. То есть основу костюма составляет униформа, а атрибуты позволяют разнообразить ее, сделать похожей на танцевальный костюм.

Главное выдержать стиль направления и сценической аранжировки танца. Помимо внешнего вида, гармоничного сочетания с декорациями или костюмами партнеров основополагающим качеством любого детского танцевального костюма, является его удобство. Костюм делается из эластичных тканей, приятных к телу, гипоаллергенных, способных облегчать фигуру и растягиваться при движениях в танце.

Кроме этого, детские костюмы должны соответствовать нормативным санитарным нормам и гигиене, поэтому при выборе ткани необходимо учитывать ее износостойкость, то есть костюмы должны выдерживать многократную стирку, чистку и глажку. Танцевальный костюм всё же является не выходным костюмом, а скорее профессиональной униформой танцора или танцовщицы. Главное – научиться воспринимать костюм не как одежду для танца, а как важнейший элемент индивидуальности, образа, комфорта, уверенности в себе. Это то, из чего во многом складывается победа.

В ансамбле поставлены детские танцы: «Джаз», «Зонтики», «Капитошка», «Лягушата» для самых маленьких. В танце «Лягушата» дети одеты в костюм, сшитый костюмером по особым раскройкам. Цвет костюма естественно-зелёный, на голове в виде глаз и рта одета шапочка, а сам костюм представляет собой комбинезон, на ногах тапочки в виде лапок лягушат. В танце «Джаз» девочки одеты в брюки и жилеты, отдельно от жилета, сшиты рукава-манжеты. На голове – небольшая шляпка. Цвет костюма бордовый с переливами. Шапка, воротничок, манжеты серебристая парча (ткань «диско»). Этот детский танцевальный костюм не затрудняет движениям в танце, и он смотрится легким, воздушным. Костюм соответствует танцу и возрастным особенностям детей. В «Зонтиках» мы к цветным купальникам сшили юбки «солнце-клевш», подъюбки из фатина, что сделало низ костюма объемным, пышным. Яркие зонтики добавили зрелищности и настроения этому танцу. Потом мы использовали эти юбки в танце «Стиляги». Ещё один из детских

танцев средней группы «Мы – маленькие дети». Костюм (брюки и свободного кроя блуза) сшит из блестящей пайеточной ткани. Ярким и ослепляющим он смотрится на сцене. За счёт структуры ткани костюм светится и отражается от света. Этот костюм можно использовать не только в одном танце.

Особо нужно остановиться на народном костюме. Народный танец не стоит на месте, он развивается и с ним развивается костюм. Детский народный костюм, в отличие взрослого, может быть ярким и праздничным. Здесь больше используется принцип стилизации.

К празднику Наурыз (мусульманский Новый года 22 марта) мы поставили сюиту «В семье единой». Наурыз – это не только символ весны, это еще и праздник единения всех народов Казахстана за одним большим дастарханом (столом). Это праздник для всех. В эти дни, а у нас это государственный праздник, проходят массовые мероприятия, концерты, на которых каждый народ представляет свою кухню, угощает, показывает обычаи и обряды. Наурыз не обходится без песен и танцев. Мы тоже подготовили большую праздничную программу.

«В семье единой» рассказывается о дружбе народов Казахстана. Ограниченность в средствах не позволило сделать массовые танцы. Но значительным плюсом данной хореографической постановки стало создание сольных танцевальных номеров. Дети смогли еще больше показать свои возможности, раскрыть себя.

В сюиту вошли следующие танцы: казахский, русский, белорусский, корейский, немецкий, украинский, армянский, татарский, дагестанский.

Сначала были продуманы эскизы костюмов каждого танца. Мы смотрели видео, фотоматериалы профессиональных коллективов, находили яркие отличительные черты костюма каждой национальности, обсуждали с детьми цветовую гамму, фасон платья. Девочки даже выбирали сами, кому больше подходит тот или иной танец по настроению, по национальности. Уже на первоначальном этапе, еще не начав учить



танцы, дети узнали много нового, причем инициатива исходила от самих девочек.

Перед тем как поставить танец мы изучили происхождение, то есть его историю, характер исполнения движений и сам характер танцующих. Сдержанность корейцев, задор украинцев, широта русского народа, зажигательный темперамент народов Кавказа – все мы попытались отразить в танце и в костюме.

При изготовлении костюмов мы опирались на критерии, которым должен соответствовать костюм:

1. Прежде всего – удобство. Костюм должен хорошо сидеть, не сползать во время танца и не стеснять движения. Надо помнить, что каким бы красивым не был костюм, на первом месте все же, должен быть танец. А костюм лишь его дополнение и украшение.

2. Несомненно, костюм должен соответствовать характеру танцу и помочь до конца раскрыть образ танцевального номера. Не секрет, что костюм восточного танца отличается от цыганского, а платье для вальса – от костюма для исполнения хип-хопа.

3. Отдельные требования к ткани, из которой будет сшит костюм. Ткань должна быть не только яркой, красивой и эффектной, но еще и эластичной. Не годятся жесткие материалы, которые придадут дискомфорт и будут сковывать движения. О каком танце может идти речь, если у ребенка что-то, где-то колет, натирает и т.д. Естественно он будет думать не о движениях, образе и т.д.

4. Украшения и аксессуары должны также соответствовать танцу и не «утяжелять» костюм. Их главная задача – придавать ему роскошный и безупречный вид. У нас в казахских костюмах стало модным делать отделку из пухового боа. Для детей данные элементы могут вызывать аллергическую реакцию. Стараемся в казахских костюмах применять в меру блеск, стразы, блестящие ткани. Иногда за этой декоративностью ребенка не разглядеть, не говоря про танцевальные движения.

5. Танцевальная обувь является неотъемлемой частью костюма. Она должна отвечать характеру танца, быть качественной и, конечно же, удобной. Неправильно подобранная обувь может испортить самый красивый номер. Если исполняется народный танец, необходимы народные туфли с ремешком, если это классический танец – то балетные туфли (сегодня это не проблема). Чешки уходят в прошлое, их можно использовать разве что мальчикам. В чешках стопа кажется тяжелой, не пластичной и не эстетичной. Главное, обувь должна быть не скользкой.

6. Особое внимание прическе. Безупречно уложенные волосы танцовщиков могут также передать настроение танца и создать нужное впечатление об образе. Обычно мы договариваемся об определенной прическе на танец. Прическу детям либо делают родители, либо делаем мы сами, тем, у кого нет возможности сделать прическу дома. Когда танцуем несколько номеров, тогда чаще всего просто собираем волосы в шишку. Прическа нейтральная, подходит практически ко всему.

7. Очень важно, для какого мероприятия шьется костюм: одно дело выступать в камерной обстановке в репетиционном зале, другое – на сцене. Костюм, прекрасно смотрящийся с расстояния 3-7 метров, со сцены может выглядеть бледно и неубедительно. И наоборот – эффектный костюм при ближайшем рассмотрении может оказаться несколько неряшливым и безвкусным. Так что перед тем как шить костюм, нужно представлять для каких случаев он может пригодиться. Особенно на это надо обращать внимание при отделке костюмов, где используется вышивка или аппликация. В сценическом варианте рисунки орнаментов должны быть несколько крупнее, «читаться» издалека, гармонировать с основой костюма.

8. Необходимо грамотно выбирать цвет ткани костюма. Именно цвет придает номеру зрелищность и дает сильный эмоциональный толчок. К тому же удачное сочетание освещения и костюма производит неизгладимое впечатление на зрителей. Не все костюмы при сценическом

освещении просматриваются. Обычно искажается цвет. Поэтому не желательно брать матовые цвета, пастельные тона – розовые, сиреневые, песочные, молочные и др. По-разному ведет себя и синий цвет. Ярко голубой при дневном свете (а именно при таком освещении мы обычно и покупаем ткань) посереет, поблекнет при электрическом освещении. Поэтому мы, когда выбираем ткань, выкладываем её и отходим на расстояние, просим отнести ткань в помещение с электрическим светом.

9. Смотреть так же надо качество ткани. Сегодня текстильный рынок предлагает огромное количество всевозможных тканей, от дешевых – до дорогих. Обязательно мы советуемся со швеями – как поведет себя ткань при раскрое и шитье. Так красивая парча будет сыпаться, а лаке или стрейч не на каждой машинке можно прострочить. Для этих тканей нужны профессиональные машинки со специальными функциями и иглами.

10. При раскрое необходимо учитывать технику танца, амплитуду движений рук у девочек в платьях, использование приседаний при изготовлении брюк как для девочек, так и для мальчиков. У многих народов есть костюм с облеганием верхней части тела – грузинские, армянские, особенно казахские, где очень много движений рук. В танце рука должна подниматься легко. Скроенное по стандартным лекалам, такое платье будет неудобным – при поднятии руки будет подниматься весь лиф. Поэтому кроить такие костюмы нужно по технологиям балетного костюма. Трикотажные ткани (королевский велюр, стрейч) облегчают задачу. Но на эти ткани плохо наносится казахская аппликация, вышивка, да и по цене эти ткани дороги для нас. Особый покрой рукава, вставка ластовицы – характерны для танцевальных платьев облегającego силуэта. Поэтому либо костюмы должен шить профессионал по изготовлению сценических костюмов или сам хореограф должен разбираться в тонкостях создания костюмов: выкройки, лекала, эскизы.

11. И особо скажем еще об одной очень важном дополнении к костюму – настроении Красивая улыбка способна украсить самый простой

костюм, а вот негативный настрой, переживания и мрачное лицо – испортить даже дорогое и роскошное платье.

Таким образом, костюм в танце играет огромную роль. Это половина успеха номера. Он является ярким отражением его характера и некоей визитной карточкой танцовщика и коллектива в целом. Костюм помогает до конца раскрыть созданный образ, который отличается своей неповторимостью и индивидуальностью. Костюм, обувь, украшения, прическа и отличное настроение – все это придает танцу величия и блеска и делает его запоминающимся и зрелищным.

Выводы по второй главе.

1. Казахский национальный костюм является выразителем исторического опыта нации и ее мировоззрения. В его основе лежат знаковые для тюркской культуры мифопоэтические образы. Каждая деталь комплекса одежды имеет свою символику.

2. В основу создания современных сценических костюмов положен целый комплекс стилистических характеристик традиционного костюма.

3. Успех танца в большей степени зависит от хорошо и правильно выполненного костюма, который придает яркую эмоциональную окраску, подчеркивает индивидуальность, национальную и историческую самобытность в зависимости от замысла постановщика.

4. В практике хореографических коллективов, особенно детских ансамблей танца, разработка эскизов и пошив костюмов имеет свои особенности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роль костюма в хореографическом произведении значительнее, чем в любом другом виде искусства, так как танец лишён словесного текста, и его зрелищная сторона несёт повышенную нагрузку.

Костюм в танце – это вторая оболочка танцовщика, нечто неотделимое от его существа, видимый элемент его театрального образа, который должен цельно сливаться с ним. Костюм – это главное средство для обогащения выразительности мимики, жеста, и, конечно же, прежде всего движения, пластики артиста, это средство сделать всю фигуру исполнителя более понятной и звучащей сообразно творимому им художественному образу.

Целью данного исследования было доказать важность, определить роль и место сценического костюма для хореографического коллектива, используя

теоретические и практические методы исследования.

В начале исследования были поставлены задачи и предположена гипотеза: наличие соответствующего сценического костюма является залогом успешного выступления хореографического коллектива и лучшего понимания номера. Для решения задач и подтверждения гипотезы была проделана следующая работа:

- проанализирован понятный аппарат;
- изучены профессиональная и учебная литература, затрагивающая разные области, связанные со сценическим костюмом: от истории развития костюма и его видов до выбора ткани и цвета;

У сцены свой эстетический кодекс. Танцевальный костюм – один из важнейших компонентов оформления номера, отвечающий требованиям как конкретного идейно-образного содержания, так и специфике хореографического искусства в целом. Костюм характеризует персонажей, выявляет их исторические, социальные, национальные, индивидуальные

особенности. Вместе с тем, он должен отвечать требованиям танцевальности, то есть быть легким и удобным для танца; не скрывать, а выявлять структуру тела; не сковывать движения, а подчеркивать их.

Народный костюм – это уникальное проявление материальной культуры народа, неиссякаемый источник для разносторонних исследований в области этнографии и искусства. Внимательное изучение и освоение богатейшего наследия этой составляющей мировой художественной культуры способствует воспитанию художественного вкуса, становлению представлений в сфере истории культуры, делает более значительным внутренний мир человека.

Изучение казахского костюма показало, что некоторые его виды, формы, материалы, технические приемы и орнаментальные мотивы восходят к далекому прошлому. В силу политических, экономических, социальных изменений в жизни казахского народа, а также под влиянием современной моды, замены материалов, украшений, народный костюм даже в самых традиционных видах претерпевает сегодня определенную эволюцию. При этом он, сохраняя свое значение в историческом и эстетическом планах, продолжает бытовать в новых условиях.

В исследовании мы:

- показали роль народного костюма как творческого источника при создании сценического костюма;
- определили принципы создания современного сценического танцевального костюма с учетом трансформации наиболее отличительных признаков, характерных для народного костюма;
- рассмотрели структуру традиционного казахского костюма и раскрыли символику орнаментально-декоративных составляющих;
- обозначили особенности костюма для детского танца.

Неоценимую помощь руководителям творческих коллективов, которым приходится самим создавать костюмы для выступлений, окажет творческое освоение декоративно-орнаментального искусства народного

костюма. Данная работа обогащает знания, дополняет, а иногда и разрушает устоявшиеся стереотипы в создании сценического костюма.

После детального изучения всего собранного материала и выделения главного, стало возможным разработка авторских эскизов сценического костюма для детского хореографического коллектива.

Основные требования к костюму:

- учет удаленности исполнителя от зрителя;
- необходимость облегчения веса костюма с целью обеспечения большей свободы движений исполнителя;
- взаимообусловленность цвета костюма, грима и света;
- соответствие жанру и стилю танца.

Сценические костюмы для народных танцев должны отвечать всем требованиям современности и при этом сохранять самобытность национального костюма. Это требует от хореографов, дизайнеров, художников-сценографов знаний не только в области современных тенденций моды и интуиции в вопросах их развития, но и профессиональных навыков по стилизации.

На основании этого мы выделили ряд требований к созданию современного сценического костюма:

1) художник, дизайнер (порой постановщик и руководитель коллектива) должен в совершенстве владеть приемами стилизации, заимствование элементов народного костюма не должно переходить в точное копирование, модели должны выполняться только по мотивам национальных костюмов;

2) для сцены более уместным будет использование современных форм, деталей, а также материалов;

3) форма, крой, выбор цвета и материалов должны соответствовать характеру образа танца, его настроению и содержанию;

4) разнообразие костюмов должен объединять единый образ, который складывается из формы, объемов, цвета, характера персонажа.

Искусство создания костюма, как и всякое другое искусство, требует от создателя мастерства, знаний, фантазии, вкуса, определенных навыков.

Влияние народного костюма на сценические неоспоримо и в нем ярко проявляется то глубокое единство человека и природы, которое помогает людям творить поистине вечное, всегда нужное всем искусство.

Создавая сценический вариант костюма, обогащая орнаменты и узоры, подчеркивая красивое и типичное, нужно стремиться отобрать из фольклора наиболее выразительное, тщательно следить, чтобы в новом сценическом варианте не было чуждых элементов, искажающих народную основу.

Сценический народный костюм должен не только соответствовать определенному эталону национальной культуры, но и создавать образ, выражающий и утверждающий этнический и эстетический идеал, служить идее возрождения самобытной национальной культуры.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алимжанова, А.Ш. Динамика эстетических ценностей художественной культуры казахского народа /А.Ш. Алимжанова. – Алматы: Раритет, 2004.
2. Асанова, С.Ж. Академия моды «Сымбат» / С.Ж. Асанова. – Алматы, 2006
3. Бажонкин, А.В. Сценический костюм (методические рекомендации) / А.В. Бажонкин // отв. за выпуск Н.М. Хрящева. – Горький: ОНМЦ, 1989
4. Басенов, Т.К. Орнамент Казахстана / Т.К. Басенов. – Алматы, 2011
5. Бережнова, М.Л. Русский народный костюм сегодня: развитие традиций или конструирование образа // Материалы междунар. науч. конф. – Барнаул, 2008. – Вып. 7. – С. 303-305.
6. Блохина, И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. – Минск: Харвест, 2009.
7. Брун, В. История костюма / В. Брун. – М., 1996.
8. Володева, Н.А. Семантика и символика комплекса казахской национальной одежды / Н.А. Володева // Известия НАН РК. Серия общественных наук. – Алматы, 2009. – №6. – С. 136-142.
9. Володева, Н.А. Художественные традиции казахского национального костюма в современной практике дизайна одежды / Н.А. Володева // «Простор». – Алматы, 2009. – №10. – С. 178-183. – URL: <http://dislib.ru/iskusstvovedenie/> (дата обращения 12.09.2022)
10. Володева, Н.А. Этнический костюм как творческий источник в дизайне одежды (на примере использования элементов кроя казахского национального женского костюма) / Н.А. Володева // Искусство в мировом культурном и образовательном пространстве. Сб. докладов науч-прак.конф. КазНАИ им. Т. Жургенова. – Алматы, 2006. – С. 149-154.

11. Глебушкин, С.А. Традиционный народный костюм в современной культуре и системе образования / С.А. Глебушкин. – URL: <http://www.glebushkin.ru/let19.shtml> (дата обращения 24.02.2022)
12. Горина, Г.С. Моделирование формы одежды / Г.С. Горина. – М.: Легкая пищевая промышленность, 1991.
13. Градова, К. Театральный костюм. Мужской костюм / К. Градова. – М., 1997.
14. Градова, К.В. Театральный костюм. Женский костюм / К. Градова, Е.А. Гутина. - М., 1998.
15. Гумилев, Л.Н. Древние тюрки /Л.Н. Гумилев. – М.: Наука, 2012
16. Джанибеков, У. Казахский костюм / У. Джанибеков. – Алма-Ата: Онер, 1996
17. Джексон, Ш. Костюм для сцены / Ш. Джексон. – Искусство, 1984.
18. Дмитриева, Н.А. Загадки мира моды: Очерки о культуре моды / Н.А. Дмитриева. – Донецк: Сталкер, 2004. – 464 с.
19. Доде, З.В. Костюм как репрезентация историко-культурной реальности / З.В. Доде // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.2. – Донецк, 2005.
20. Жигунова, М.А. Современные проблемы изучения народного костюма в Сибири / М.А. Жигунова // Исторические науки. – 2017. – № 1(13). – URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения 24.02.2022)
21. Заикин, Н.И. Костюм и сценическое оформление танца: учебное пособие / Н.И. Заикин. – Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012. – 84 с.
22. Захаржевская, Р.В. Костюм для сцены. 2-е изд., перераб. и доп. / Р.В. Захаржевская. – М.: Советская Россия, 1973. – 112 с.
23. Захаржевская, Р.В. История костюма. От античности до современности / Р. В. Захаржевская. – 3-е изд., доп. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2008. – 287 с.

24. Захарова, И.В. Казахская национальная одежда / И.В. Захарова. – Алматы: Онер, 2013
25. Исенко, С.П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение / С.П. Исенко. – М. : МГУК, 1999.
26. Калининская, Н.М. История костюма // Н.М. Калининская. – М., 2005.
27. Кастанье, И.А. Костюм народов Средней Азии / И.А. Кастанье. – М.: Искусство, 1999
28. Кириллов, А.П. Мастерство хореографа: Учебное пособие для студентов хореографических отделений вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М., 2006. – 154 с.
29. Козлинский А., Фрези В. Художник и театр / А. Козлинский, В. Фрези. – М.: Советский художник, 1975, 2006.
30. Комиссаржевский, Ф. История костюма / Ф. Комиссаржевский. – М., 1998
31. Композиция костюма: учебное пособие для вузов / под ред. М. Гусейнова. – 2-е изд. стереот. – М.: Академия, 2004. – 431 с.
32. Костюмы Средней Азии / Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. – Л., 1998
33. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 528 с.
34. Кремер, Л.М. Лекции по истории костюма / Л.М. Кремер. – Алматы, 2005.
35. Лившиц, П. Сценический грим и парик / П. Лившиц, А. Темкин. – М.: Искусство, 1967, 2003.
36. Лобачева, Н.П. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана / Н.П. Лобачева // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1989. – С. 5-38.

37. Маргулан, А.Х. Казахское народное прикладное искусство / А.Х Маргулан. – Алматы: Онер, 2011
38. Мерцалова, М.Н. Костюм разных времен и народов. В 3 кн. / М.Н. Мерцалова. – М., 1999.
39. Молчанов, М., Михиенко Т. (сост.). Художники театра Касьяна Голейзовского 1918-1932 // Каталог выставки галереи «Элизиум», 2012.
40. Национальный костюм в дизайнерской практике. – URL: <http://referatdb.ru/kultura/29753/index.html> (дата обращения 26.11.2022)
41. Новерр Жан Жорж. Письма о танце. / Ж.Ж. Новерр// Перевод с французского под редакцией А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – М: Планета Музыки, 2007. – 384 с.
42. Нурланова, К. Символика мира в традиционном искусстве казахов / К. Нурланова // Кочевники. – Алматы: Гылым, 2009. – 356 с.
43. Нуртазина, Н. Казахский национальный костюм. Возрождение. – URL: <http://www.centrasia.ru/> (дата обращения 05.09.2022)
44. Омирбекова, М. Традиционная культура казахов / М. Омирбекова. – Алматы: Онер, 2004
45. Пармон, Ф.М. Народный костюм: истоки дизайна (на примере русского народного костюма). Монография / Ф.М. Пармон. – М.; Легпромбытиздат, 1994. – 200 с.
46. Портнова, Т. Эволюция балетного костюма. Семь искусств, 2013. – № 5(43). – URL: <http://www.7iskusstv.com/> (дата обращения 21.09.2022)
47. Ратнер, Я.В. Эстетическая природа зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М.; 1980, 2004.
48. Сафина Л.А., Проектирование костюма: учебник / Л.А. Сафина. – Казань: КГТУ, 2010
49. Сидоренко, И.В. Особенности проектирования сценического народного костюма. – URL: <http://dramateshka.ru/index.php/suits/folk/> (дата обращения 11.04.2022)

50. Сидельникова А.М. Создаем танцевальные костюмы / А.М. Сидельникова // Учитель. – 2010. – №5. – С. 75-76. – URL: <https://rucont.ru/efd/454799> (дата обращения 11.10.2022)
51. Сухарева О.А. Вопросы изучения костюма народов Средней Азии / О.А. Сухарева. – М., 2000
52. Тогузбаева Э.К. Разработка методов анализа и классификации казахского национального женского костюма (в аспекте проектирования моделей современной одежды) / Э.К. Тогкзбаева // Диссертация на соискание степени канд. техн. наук. – Алматы, 2006.
53. Ходжаева, Р.Д. Казахская национальная одежда / Р.Д. Ходжаева. – Алма-Ата, 1998
54. Хэрольд, Роберт. Костюмы народов мира: иллюстрированная энциклопедия / Р. Хэрольд; пер. с англ. А. Гостева. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – 239 с.
55. Шатковская, М.Л. Формирование элементарного базиса прототипов при проектировании одежды на основе народного костюма: Автореф. дис. канд.техн.наук / М.Л. Шатковская. – СПб, 2009.
56. Шаханова, Н.Ж. Мир традиционной культуры казахов / Н.Ж. Шаханова. – Алматы: Казахстан, 1998. – 174 с.
57. Шимырбаева, Г. Исследования истории народного костюма / Г. Шимырбаева. – Алматы, 2008