

ХАБАРШЫ ВЕСТНИК

«Көркемөнерден білім беру» сериясы
Серия «Художественное образование»
№3-4 (32-33)

Алматы, 2012

ANALYSIS AND APPLICATION OF CHINESE TRADITIONAL PATTERN IN CERAMIC JEWELRY DESIGN

Zheng-Hui Wu – *Hanshan Normal University of Art and Design Department Guangdong, China*

Abstract: Chinese traditional pattern a wide range and rich in content, these traditional pattern not only in China, is also unique in the world culture, it is a symbol of Chinese culture and pride. This paper attempts to research and application of traditional Chinese patterned the ceramic jewelry in discussed in the context of the rapidly growing global the ceramic jewelry, ceramic jewelry personalized and nationalization of provide a reference design.

Keywords: Traditional Auspicious Pattern Ceramic jewelry

ключевые слова: Традиционный Благоприятный Орнамент Керамического украшения

With economic development, people's living standards large extent is improved, no longer simply satisfied with the material conditions, a greater level began to seek the enjoyment of the spiritual realm, which had only emphasis on functional ceramics craft, opened up a new path of development - ceramic works of art for the leading role in a decorative function. Ceramic jewelry is ceramic works of art a new category, there will be unlimited prospects and development of space, because the Recent years, jewelry has gained new understanding and insights, pearl, agate, diamond, jade, coral, crystal, metal and other rare substances constitute broken before jewelry, more and more people to lookturned to ceramic jewelry, and not just because and ceramic jewelry drawn from low hazards, low prices and other aspects, and the greater the level of emphasis on ceramic carrier by this carrier to spread the spirit of traditional culture.

Ceramic jewelry design, we can learn from the traditional pattern inexhaustible supply of inspiration, but immutable imitation will make the traditional culture will lose its vitality, inherit and the sublation is its continuity power, plus personality and particularity of the production methods of traditional culture in the form of language, decided ceramic jewelry is a unique work of art. As a result, we achieve the perfect combination of traditional culture and ceramic jewelry design, use a variety of methods to learn and has a great variety of manifestations of the ceramic jewelry, ceramic design with amazing form of artistic expression, reflecting the inner spirit of the Chinese nation.

Ceramic jewelry from the following aspects of Chinese traditional pattern to use and draw on:

– **the use of directly with changes**

China's traditional patterns, modeling simple generosity of many pattern ornamentation, and the pursuit of retro and modern aesthetic ideas unity, the traditional elements of a glance some bright spots, the traditional symbol of the application to add a the quaint. In this circumstances, the pottery workers can directly this type of pattern applied to the jewelry gives a intuitive impression. But such a direct reference to the copy not the so-called copy, but the original traditional pattern simple art of choreography by modern production methods, in order to achieve the perfect combination of pattern and shape. For example, the Interception of repeat, to change the size and and other simple changes In Figure 1, the designer directly painted traditional Chinese cloud pattern decoration of porcelain pieces by modern machines cutting, grinding, and traditional mosaic process to create a pattern simplicity, and in line with the modern aesthetic ceramic jewelry works of art, Wearing fingers, ears, neck, combined with ceramic glazed blue and white with a natural and elegant ornamentation, fully demonstrated the charm of the era of traditional culture, and this is not a substitute for other materials jewelry.

And with the progress of the times, people also increased the level of art appreciation. Traditional ornamentation in modern applications can not simply depict, but must be the change of the times, it will become a stumbling block to modern art or traditional pattern. Modern application of traditional ornamentation should be based on the traditional-source, the pattern of change, choice, made more suitable for modern aesthetic trendy patterns. Only the traditional pattern modernizing, and then with ceramic material combined design belonging to the modern ceramic jewelry, In this case, the ceramic jewelry can be based on the forest and modern jewelry. The modernization of the traditional pattern is no longer a pattern size, the size of the change, but rather considering the modern consumer culture, social, economic, artistic style, aesthetics and other factors, then the mystery of the Orient, fresh international and Times of features combined reshape the image of the traditional pattern in modern jewelry. For example, figure 2 in the shape of a dragon pendant, intentionally weakened in other parts of the dragon body, firmly grasp the head of the characteristics of the performance, the use of hyperbole, add a little fun to the outward manifestation of ceramic jewelry, combine traditional with modern organic, this is the product of

the combination of the traditional with the designers of the new ideas.



Figure 1



Figure 2

– The use of auspicious patterns

From «the traditional auspicious patterns» a book written to “Long years, our ancestors created many auspicious connotations, the pursuit of a better life, and longing for the freedom of the pattern. clever use of these patterns of characters, wild animals, birds and flowers, the sun and the moon Morning Star, thunder and lightning storm, text, etc., to the theme of myths and legends, folk sayings, by analogy, pun, homonym, a symbol of the way in the matter, to create graphics and auspicious perfect combination of art forms. This has a historical origin, rich folk characteristics, but also the implication auspicious hoping the pattern we call Chinese traditional auspicious patterns.” It can be learned traditional auspicious patterns to find the ancient people in their lives era to pray for peace, longevity thinking of emotion of well-being and the perfect performance. "The map will be intentional, intended auspicious" fully reflects the traditional auspicious patterns decorative content. Around us surrounded by those familiar with auspicious patterns visible auspicious ornamentation has been widely used in various places around since ancient times. however, use these auspicious patterns in ceramic jewelry, is bound to be affected by the favor the favorite traditional culture of the people as well as foreigners interested in traditional Chinese culture, local features for creating ceramic jewelry, creating unique jewelry decorative style carry forward the spirit of the Chinese nation has a great significance. Pomegranate decorations hanging of Figure 3, since ancient times, the pomegranate is implication descendants prosperous, happy life auspicious patterns. full pomegranate fruit, seed heart overlap, it is fruitful, Chinese homonym of "seed" and "multi-multi-sub" - the so-called many sons, the ancient descendants prosperous family prosperity, from generation to generation happiness flag. This way, ceramic jewelry is no longer a simple ornament, but rather a piece of cultural treasures, not only because of the traditional pattern decorative imply good decorative while to reach the scenes, subtle Meaningful artistic effect, and the traditional pattern has a unique national sentiment and national spirit, is not a substitute for any decorative pattern.



The use of words

the Chinese character can be said most tension with creative text, for example, the pictographic character, Oracle, seal character the own there is a strong pattern. The ceramic jewelry learn this regard, The chirography Chinese characters with carving, scratching or writing printed on above the the carrier, and combining the different carriers mud and characteristics appropriate adjustments, In order to do as a decorative symbol at the same time promote national culture, showed a long history of national culture. In ceramic jewelry design and more been used to decorate the text, Blessing (Figure 4), life, happy, etc., the way of the people's good wishes

expressed in words, As early as the Han Dynasty, when the use of it is a very wide range, unprecedented development in the Ming and Qing Dynasties. undoubtedly the most unique "life", however, such Chinese characters has long been patterned, artistic, and become a symbol of auspicious luck, this symbol is of course also being used as an important ceramic jewelry patterns appear. Modern ceramic jewelry in addition to the longevity of such an auspicious text, Also joined the young favorite elements to write love beautiful jewelry gift friendship worn on the body. In summary, the text in decorative ceramic jewelry is also indispensable.



To sum up, the traditional pattern is an important part of Chinese traditional culture, it is a valuable wealth of the Chinese nation, traditional pattern formed by the collision of traditional culture and modern creative with the combination of ceramic jewelry. How to learn the essence in the traditional pattern, the absorption of nutrients, How to find a balance between tradition and innovation, It is now ceramic jewelry designers the foremost scrutiny part, this also requires the

traditional patterns in the the ceramic jewelry design in not simply "Bringing Principle", but a combination of modern social environment, cultural background and economic structure of the traditional pattern of development and innovation. To make it in the global balance of power in the next, fully embodies the unique national spirit of the Chinese nation, based on modern decorative design.

1. Zheng jun. *«Traditional auspicious patterns»* – Beijing: Beijing Arts and Crafts Press, 2011.
2. Yang zhi. "Creative Ideas in Design of Ceramic Jewelry" *China Ceramic* 2009 (4).
3. Wang xueyan. "The Study of Modern Ceramic Jewelry Design" *Journal of HeZhou University*, 2010 (2).

ЖОБАЛАУДАҒЫ СУРЕТ ЖӘНЕ СУРЕТ САЛУДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫҢ НЕГІЗІ

М.Абдрахманов – Абай атындағы ҚазҰПУ-нің көркем сурет факультетінің
«Академиялық сурет және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі» кафедрасының аға оқытушысы

Суреттегі жобалау дегеніміз – көз мөлшері бойынша контурлы сызық, түртпекше және дақ сияқты графикалық тәсілдердің көмегімен қолмен салынған суреттемелі көріністің жобасын айтамыз. Оның орындалу мінездемесі және техникасы, қызметі, тақырыбы, жанры, сурет салу әдісі бойынша бірнеше түрлерге бөлінеді. Әдетте сурет бір түсте орындалады. Суретте жарықтық және реңдік әсерлер, пластикалық модельденуі, түртпекшелердің комбинациясымен дақтар мен сызықтардың әр түрлі үйлесуінің нәтижесінде пайда болады. Жоғары кәсіби деңгейде жобалау орындалған суреттің дара көркемдік құндылығы болады.

Суретті қолдану аймағы кең, ол ғылыми көмекші, қолөнерінің мінездемелі және техникалы түрінен көркемсуретке дейін созылады. Адамның сөзінің жазбаша түрде көрінуі сияқты суретте ойлау барысын айқындап басқа адамдармен араласуға мүмкіндік береді. Сурет мәдениеттің бір бөлігі бола отырып, ой-өрісінің дамуына және қалыптасуына ықпалын тигізеді. Қайта жаңғыру кезеңінің итальяндық ұлы суретшісі Микеланджело Буонорроти (1475-1564) былай деп жазған: "Басқа сөзбен нобай өнері деп аталатын сурет, кескіндеме, мүсін және архитектураның жоғарғы нүктесі, сурет – кез келген ғылымның түп қазығы" – деген.

Кез келген зат жобаның суреттеу нысаны бола алады, бірақ, адамдар бізді қоршаған дүниені әр түрлі қабылдайды. Ол адамның тәрбиесіне, жалпы дамуына, мәдени деңгейіне, қызметіне байланысты. Көру мүшелері кез келген адамға заттың сапасын сезінуге, түсін, пішінін, кеңістігін, қозғалысын, көзбен көріп қабылдауына мүмкіндік береді, ал суретшінің бойында мұндай қабілеттер ерекше асқынған. Суретші үшін сурет сыртқы дүниені тану тәсілі және заттық – бейнелі тіл болып табылады, оның көмегімен көрерменмен пікірін бөліседі.

Көркемсурет өнерінің барысында жобалау суреті жетекші пәннің негізі болып келеді.

Жобаның сапалы суретін сала алу қабілеті кез келген кәсіби маман үшін өте маңызды, өйткені жоба суреті қолөнер бұйымдарын жасау істерінде, сондай-ақ көркем сурет өнерінің барлық салаларында (кескіндеме, графика, мүсін) және пластикалық өнердің, қол-өнерінің және дизайнерлік қызметтің негізін қалаушы болып табылады.

Жоба суретінің оқып-үйренудегі мақсаты, көзбен көру қабілетін және көлемді - кеңістік ой-өрісті дамыту, композициялық ойды “Заттандыру” барысында құралдық-тәжірибелі талаптарды суреттің көмегімен шешуден тұрады. Кәсіби жұмыскердің шеберлігінің өсуі, шынайы жобалы суреттің техникасы мен тәртібін қаншалықты меңгергеніне байланысты.

Жобалы суретті салуды үйренуді, пішіні мен бейнесін қолөнер бұйымының қарапайым түрінен бастау керек. Қарапайымнан күрделі бейнеге өту – шынайы өнер мектебінің көркем суреттеу сауатын меңгеру принципі міне осындай болып табылады. Қазақтың белгілі суретшісі Әбілхан Қастеевтің пікірі бойынша “Жас суретшілерге білім берудің негізінде шынайы, реалистік өнер жатуы керек” – деген теорияны айтқан. Ежелгішығыс цивилизациясының өнерінен бастап, Ежелгі Египет және Ежелгі Греция, ортағасыр кезеңінен қазіргі күнгі уақытқа дейін көркемсурет өнеріне үйрену, суретті зерттеп меңгеруден басталады. Жазықтық бетінде суреттеменің құрылуының негізгі тәртібі Ч.Ченина., Л.Б. Альберти., Леонардо да Винчи, А.Дюрер сияқты белгілі суретшілердің көңілдерінің ортасында болған. Сурет мектебінің дамуына К.П. Брюллов (1799-1852), А.И. Иванов (1776-1848), И.П. Крамской (1837-1887) және т.б. деген суретшілер үлкен үлестерін қосқан.

Бүкіл дүние жүзілік көркем суреттеу өнерінің бай тәжірибесі шынайы суретке сүйене отырып, өмірдегі және өнердегі ғажайып құбылыстарды сүйіп бағалай білуді үйретеді, эстетикалық мәдениетті меңгеруге кеңес береді. Көркем суреттеу сауатының негізін оқып үйрену оймен сезімнің жігерлі қызметін талап етеді.

Жобалы сурет бойынша тәжірибелі тапсырмаларды орындаудың алдында, теоретикалық білімнің негізінде жатқан жалпы әдістемелік талаптармен танысу керек. Сонымен қатар құралдармен, жұмыстың тәсілдерімен, әдістерімен, көркем суреттеу әдістерімен танысқан жөн, ол көркем суреттеу сауатын толық меңгеруге көмектеседі.

Шығармашылық барыстың ең маңызды аймағы, жобалау, ол мұқият талдауды, салыстырманы талап етеді. “Композиция” – деген сөз латын тілінің “compositio” – деген сөзінен шығады, тікелей мағынасы біріктіру, бөлшектерді қосып, белгілі тәртіпке келтіру. Бұл сөздің бастапқы мағынасы кең түсінікті білдірген: Рим құқығында екі жақты татуластырудан бастап, цирк алаңындағы күрескерлерді қарама-қарсы қоюға дейін. Бұл терминнің әр түрлі айтылуына қарамастан, олардың барлығына ортақ мағына бір тұтастықты білдіретін екі жақтың болуында.

Қазіргі кездегі сөздік мынандай анықтаманы береді: “Жобалаудың қолөнердегі шығармашылығы, нақты құрылымы, кез келген өнер шығармасының ішкі құрылысын таңдап алу, гармониялық тұтастықты құрайтын көркем тәсілдердің тәртібі және топтасуы” – деген ұғымды білдіреді. М.В. Алпатов деген өнертанымалының пікірі бойынша, композиция дегеніміз қандай да бір құбылыстардың барлық құрастырушы элементтерін бірлестікке ұйымдастыруының жалпыға тән мінездемесі бар: “Органикалық және неорганикалық табиғаттың құрылуының бөлек принциптарына еліктей отырып, адам композицияны көркемдік творчествоның негізі етеді, сонымен қатар өзінің нақты жағдайға қатынасын білдіруде композиция адамның қолында табиғатты тану және бағындыру тәсілі болады. Осындай ұғымда композиция өнердің барлық түріне тән.

Мынандай талаптардың сақталуында жобалау сәтті құрылған деуге болады:

- тұтастықты бұзбай, бүтін нәрсенің бірде-бір бөлігі өзбетінше алына алмайды, немесе басқа затпен алмастырыла алмайды.

- мұндай тұтастыққа зиян келтірмей бөтен элемент қосыла алмайды.

Жобалау бойынша творчестволық жұмыс істеу барысы, шебердің жеке бейнелі ойлау түсінігінің көрсеткіші болып табылады. Нақты көркем шығармасында іске асатын идеялары мен елестерді білмей шынайы творчествоның болуы мүмкін емес. Симметрия, тепе-теңдік, ритм, құрылудың орындылығы, алуантүрлі бейнелер, колористік құндылық, бейнелеу форматы мен көлемі – композицияның осындай элементтерін шебер өзінің ойына бағындырады.

Жобалау қатаң ғылымдарға жатады. Оның тәсілдеріне үйреніп, кез келген көркем шығармасының шығармасын есептеп шығаруға болады. Ол үшін жасшеберлер композиция бойынша жаттығуларды көп орындаулары керек, мұндай жаттығуларды көп орындаулары керек, мұндай жұмыстың нәтижесінде суретшіні қалыптастыратын творчестволық даралық пайда болады.

“Жобалау” – деген термин көп мағыналы: ол шебердің өзінің ойын құралта білдіретін құрастыру процессін ғана емес, сонымен қатар творчестволық қызметтің соңғы қортындысы, ол көркем шығарманы білдіреді. Композиция деп автордың идеясын білдіретін нобайды түсінуге болады. Жобалау дегеніміз ол барлық элементтерді бірлестікке ұйымдастыру тәсілі. Осы талаптарды шашу композициялық тәсілдердің

және әдістердің көмегімен іске асады, оның ішіндегі ең маңыздысы пропорция, өйткені композицияның барлық элементтерінің пропорциясын сақтаудың көмегімен өнер шығармасының гармониялы үйлесуіне қол жеткізуге болады. Әдетте “пропорция” терминнің Цицерон біздің дәуірге дейінгі бірінші ғасырда алғаш рет қолданған деп саналады. Латын тіліне аударғанда платондық термин “аналогия”, тікелей түсінігі “қатынас” – дегенді білдіреді.

Қолөнерде пропорция, өнер шығармасының элементтерінің көлемдерінің қатынасын анықтайды. Сонымен пропорция деп тұтас күрделі заттың ішкі құрлысын құраушы бөліктерінің байланысын айтамыз, яғни бір көлемнен басқа көлемге дейінгі қозғалыс. Өлшем категориясының құраушы элементі болып, эстетикалық бейненің құрылу заңдылығын айқындайды. Ерте заманның суретшілерінің өздері, пропорцияның сақталуында сұлулық негіз байқаған. “Алтын пропорция” – принцип ежелгі өнерде негізін қалаушы болған. Осы “Алтын пропорцияны” зерттеген және мақтан тұтқан Леонардо да Винчи оны алғаш рет “Алтын кесік” – деп атаған. Сол кезден бастап “алтын кесік” өнердің каноны болып есептелінеді. “Алтын пропорция” өлшем ретінде, табиғат заңы ретінде көптеген табиғи құбылыстардың негізін құрай отырып, адам творчествосының өлшемі, сұлулық заңдылығы болып табылады. Пропорцияның дұрыс ойласуы, көркем бейненің тұтастығының белгісі.

Қолөнердегі жобалау дегеніміз – ойды толық және қуатты көріктілікпен көрсету үшін сурет жазықтығында бейнелеу элементтерінің орналасу тәртібі. Бірнәрсе жайлы айту үшін сөз қажет, ал маңызды және қызықты ойды сенімі жеткізу үшін мәнерлі сөздер керек. Кескіндемеде де дәл осылай, көрерменнің назарын аулап, толғандыру үшін суретші күшті және көрікті бейнелеу тәсілдерін іздестіруге тырысады. Әрбір шебер композицияны құрастыру кезінде нысанның ең әдемі жағын айқындауға ұмтылады.

Қосымша мағыналы бөліктері негізгі және маңызды бөлігіне бағынып, артық бөлшектерінің барлығы артқа қарай сырылады. Шығармадан келетін әсерлі сезімдер оның ішкі мағынасына байланысты. Қолөнер бұйымындағы композициялық құралымның барлық элементтері бірге таңдап алынған форматы, қарау нүктесі, жарықтану мінезі, композициялық орталықтың орналасуы. Мұның барлығы суреттің эмоционалды әсердің болуына ықпалын тигізеді.

Қолөнер бұйымдарындағы жобалық құрылымның дайын рецептті болмайды. Бірақ, қолөнер бұйымының композициялық құрылуы өмірде байқалатын топтарға негізделетінні және табиғи нысандардың үйлесуіне, көріп қабылдау ерекшелігіне байланысты екені анық. Көне шеберлер қолданған “үшбұрыш”, “диагональ” принциптері бойынша ғана қолөнер бұйым суретінің композициясын құрастыруға болмайды. Суретте қойылған талаптарға байланысты композиция да өзгереді. Шығарманың композициялық құрылысының мінездемесі табылған идеялық ойдан шығады және мағынасымен анықталады.

Шынайы қоршаған ортадан суретші өзінің суреттеріне кейіпкерлермен қатар, композициялық құрылымның негізін табады.

Өзінің творчестволық жұмыстарында, композицияны құрастыруда суретші көру қабілетімен, табиғат заңдылықтарына сүйенеді. Симметрия, тепе-теңдік, ритм, құрылымның мақсатқа лайықтылығын, қарау нүктесінің бірлестігі, колористік тұтастық, көріністің көлемі мен форматы – композицияның осындай барлық элементтерін суретші ойдың айқындалуына бағындырады.

Резюме

В статье автором анализируется творческая деятельность художника и особенности творческих работ при проектировании декоративных изделий о необходимости композиционных решений.

Summary

In clause the author analyzes creative activity of the artist and feature of creative jobs at designing a decorative product about necessity of the composite decisions.

ШЫМ-ШИ ӨНЕРІНІҢ ОРТА АЗИЯ МЕН ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ШЫҒУ ТАРИХЫ

Л.Ж. Аденова – сәндік қолөнер кафедрасының аға оқытушысы, Абай атындағы ҚазҰПУ

Ши тоқу өнері бұрын көшпелі және жартылай отырықшылықта тіршілік еткен Орта Азия халықтарына (қазақтар, қырғыздар, түрікмендер, жартылай отырықшы өзбектер, қарақалпақтар) көне заманнан белгілі. Күнделікті тұрмыс пен шаруашылық қажетіне тоқылған ши қазірге дейін кең түрде пайдаланып келеді. Оны киіз үйдің құрамды бір бөлігі ретінде кереге үстіне сыртына тұтуға, сондай-ақ қазақтар мен қырғыздарда оларды үйдің ішіндегі аяқ-табақ, ошақ басын қоршап қою үшін де қолданады. Тоқылған шиді киіз үйдің есігіне ұстау үшін де пайдаланады. Оны әр түрлі шаруашылық мүддесіне, мәселен киіз үй басу сияқты жұмыстарда пайдаланады. Сондай-ақ киіз үйде төселген киіздің ылғал тартып бүлінбеуі, тез тозып қалмауы үшін төсеніш ретінде киізді астына төсейді.

Тоқылған шиді қазақтар сияқты қырғыздар да, жартылай көшпелі басқа да шығыс халықтары да пайдаланып келеді. Мәселен, оны құрт жайып, тары сүзу үшін шыпта жасау сияқты күнделікті тұрмыс қажетіне де ерте заманнан-ақ пайдаланған [4.58].

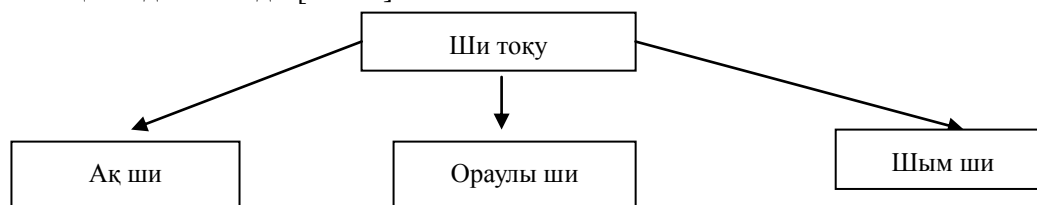
Тығыз тоқылған шиді күннің суық кезінде киіз үйдің керегесіне тұтқанда үйдің жылы болуына туырлығын жоғары түріп, үй іші салқындауға жақсы.

Ши өңдеу, тоқу өнерімен қазақтар, қырғыздар, сондай-ақ Орта Азиядағы басқа да халықтарда көбіне әйелдер айналысқан. Жай ғана ақ шиден өзіне керекті күнделікті тұрмыста пайдаланылатын затты әрбір әйел өздері тоқып алады.

Ерте кезде тұрған үйдің негізгі түрі тек киіз үй болған уақытта ши дайындауға топтанып, әйел кісілермен ер кісілер де баратын болған. Ерлер жағы ши өсімдігін түбімен қопарып оны түйеге, өгізге немесе атқа арту сияқты ауыр жұмыстарды атқарған. Шиді күзге қарай дайындаған.

Қазақ халқының қолөнер саласында ши өңдеу, оған жүн орап, өрнектеп безендіру, түр салып тоқу ісі де ғасырлар бойы атадан балаға мирас болып келе жатқан ұлттық өнер болып табылады. Ши бұйымының жалпы сырт көрінісіне қарай: ақ ши, ораулы ши, шым ши деп үш топқа бөлінеді. Мұндай ши түрлері қазақ арасында әр қайсысы өз орнымен әр түрлі мақсатқа пайдаланылады. Мысалы, қабығынан тазартылған ақ шиді көбінесе құрт, ірімшік т.б жаю үшін қолданылатын болса, ұзына бойы түсті жүмен немесе жібекпен оралған шым ши киіз үйдің сәнді жиһазының бірі болып есептеледі. Ал ен бойы тұтас оралмай әр жерінен араласып оралатын шиді орама ши немесе ораулы ши деп аталады [3.30].

Жалпы сырт көрінісіне қарай тоқылған ши үш түрге бөлінеді: ақ ши, ораулы ши, шым ши (шымораулы ши). Бұлардың әрқайсысының қолданылатын орны бар. Ақ ши – шидің бояулы жіп оралмай, өрнексіз, шидің тек өзінен тоқылған түрі, шидің қарапайым түрі. Оны киіз басуға, өре жасауға, сүзгіге, мал сойғанда еттің астына салуға, жерді төсеуге, кірпішке салынған үйдің ішкі төбесін жабуға пайдаланады. Ши тоқуға ашасы бар екі ағашты жерге қағып, екі ашаға көлденең ағаш қойып, арнайы жасаған қарапайым құралды қолданады. Ши түрлерімен оны тоқуға қатысты қалыптасқан бір алуан атаулар бар. Алғаш тоқи бастаған 3 не 4 шиді бірден салып қабаттап, ширатылған жүн жіппен айкастыра орап, қосу таңбасы сияқты байланыстырады. Оны шидің алақаны деп атайды. Тек үш шиден қабаттап, байланыстырған түрі шыбын қанат деп аталады [4.57 б.].



Кесте-1. Ши түрлері

Демек, киіз үйдің керегесін орай тұтуға көбінесе жоғарыда айтылған шидің соңғы екі түрі: шым ши мен орама ши пайдаланылады. Шым шиді кейде «жез ши» деп те атайды (бұл ерте уақыттағы жез оралған кезден қалған атау болса керек).

Шым ши тоқу – қазақтың қолөнер саласындағы ұлттық өнерінің ерекше бір түрі. Өрнектеп шым ши тоқуда болсын, халық қолөнерінің қайсібір саласында болмасын, қазақ әйелдерінің шеберлік, көркемдік талғамы өзінің табиғи шынайлығымен көз тартады [4.58 б.].

Шым ши токуда, негізінен, оюдың композициялық жағынан толық жекелеген және тұтас ою, бір беткей ұзындық ою, екі жақты ұзындық ою компоненттері бойлай да, көлденең де тепе-теңдігі ұзынды қою) болып бөлінеді. Шым ши току өнерінде кездесетін қазақ оюларының ішіндегі жоғарыдағы аталған жекеленген және тұтас ою формасын «Шаршы ою» деп атайды. Оған белгілі геометриялық фигурадағы төрт бұрышты, дөңгелек, үшбұрышты, тағы басқа көп бұрышты оюларды жатқызуға болады. Олар шым шидің бетін тұтас сәндеуге қолданылады. Мұндай оюлардың қайталанып келіп отыратын күрделі композициялы киын түрлері сәуле, шахмат, ұзындық оюларын ашық жерге түсіргенде геометриялық қоршау, көмкеру кезінде сол мативтегі бөлшектермен оюланып, жиектеледі. Бұл сияқты шым ши бетін әшекейлейтін қазақ, қырғыз оюларының негізі кейбір геометриялық мотивтегі элементтері мен өсімдік және зооморфтық, тағы басқа оюлардан құралған ба, деген ой келеді.

Шым ши токуда геометриялық ою элементтері ромбы, төртбұрыш, шаршыдағы жұлдыз, үш бұрыш, көп бұрышты немесе сүйірлеген бұрыштанып келген крест тәрізді болып келеді. Бұдан геометриялық ою элементтері шым ши току өнерінде ғана сақталған деген ой тумауы керек. Мұндай оюлар ерте заманна керамика, үй құрылысында және күнделікті үй мүліктерінде алаша, кілем киіз өрнектеу салаларында жақсы сақталған. Алайда геометриялық оюдың шыққан тегі анықталды деп үзілді кесілді айту қиын. Дегенмен, мұндай оюлардың түрі алғаш рет еңбек құралдарын бейнелеу, кейін бақташылық дәуірде үй жануарлары мен жабайы аңдарды белгілі жерге дағдыландыру орындарын суреттейтін бізге келіп жеткен ромбы, көп бұрышты ұқсас қолдан тоқылған кескін үйлесімінен шықты деп шамалауға болады.

(Сурет-1. Шым-ши. Фрагмент. Шым-ши, жүн тоқымасы, XX ғ, Жамбыл обл. (ГМИК) .Ә.Қастеев. атындағы ММ.



Бұны еркектер алдымен қалың шидің ішінен ұзындығы мен жуандығы бірқалыптыларын тандап, іріктеп кесіп әкеледі. Әйелдер оны аршиды. Бір келкі ғып бас-аяғын кеседі. Онан соң екі басына тас байланған қызылды-жасылды жіппен кілем құсатып тоқиды. Жіпті ауыстыру, аттату арқылы неше түрлі көз сүрінтетін өрнектер түскен шымши өте қиындықпен, таң тамаша шеберлікпен көз майы бітіп, бармақтардың басы қанғанда әзер бітеді. Бұны тоқитындар – бұл кәсіптің арнаулы мамандары. Оларды ат сабылтып, еңбегін төлеп үй көтеретіндер зорға әкеледі.

Шымши керегенің сыртынан ұсталады. Бұл сәнге де, жылылыққа да, мықтылыққа да керек. Бұл да шиден тоқылады. Әр шидің арасын бөліп, қосатын жіп біркелкі келеді де, араларынан құртты кептіретін саңылау қалып отырады. Мұндай есеппен, дәлдікпен жасалынбаған нәрсеге құртты кептірсе, асты көгеріп, құрттап кетеді. Қазақ әйелдері оқымаса да, өмірдің өз тәжірибесінен үйренген. Өреннің бұл қызметін – кереметін мың өзгертіп, мың есептеп, өреден басқаға құрт кептірсең, бәрі бір шіриді. Өреннің құрт кептірудегі қасиетіне ғылым да өзгеріс енгізе алмайды. Оны қазақтың таңғажайып ғалым әйелі жасаған. Қазіргі ауылдағы құрттардың оңбай жүргені де осы өреннің жоқтығынан.

Ас ши мен есікши де өреннен тоқылады. Өзгешелігі: үлкен, кішілігі, жасалуы. Атқаратын міндеті: Есік ши жаңбыр суын киізге сіңірмей ағызады. Ас ши босаға жақтағы ыдыс-аяқты, әйелді төрдегілерге көрсетпейді.

Осыдан біз халық қолөнер шеберлерінің ұзақ жылдар бойы көшпелі тұрмыс жағдайына сәйкес жасаған заттары негізгі кәсібіне орайлас өрістегенін байқаймыз. Мысалы қолөнер жиһаздарының ішінде өрнектеп тұр салынған шым ши тоқушы: Шәмі Айтмағанбетова, Ермек Өмірбердиева, Нілболла Биімбетова Дариға Жантоқова, Бибі Сәрсенбаеваларды, т.б ерекше атауға болады. Өнердің мұндай түрімен Орта

Азиядағы басқа халықтардың ішінде қырғыз халықтары да ертеден айналысқан. Өрнектеп шым ши тоқудың технологиясы мен әдістері кейбір Кавказ халықтарына да белгілі. Мәселен, Азербайжан тұрғындары күрдтар да шатырдың қабырғасын әсемдеуге пайдаланады.

Өрнектеп ши тоқу өнерін де қазақ шеберлері қолданғандардың ши бетіне салынған түрлері жүзтеру деп аталады.

Ши тоқу – ши сабақтарын белгіленген, яғни күйдіріп белгіленген жеріне қарай бірінен кейін бірін қарапайым құрал арқылы 12-15 жерден жіппен шалып байластыруда ши тоқу дейді.

Шаршы – біртұтас өрнекті қамтыған шидің бөлігі, шаршыға әр түрлі өрнек түрі түсуі мүмкін, оның жүзтеру, патшайы, қошқар мүйіз деп атайтын түрлері бар.

Шыбық – шаршы гүл түрі салынған шидің өн бойына бір үсті әр түрлі жүннен оралған шидің бөлігін айтады.

Ала қанат – шидің өрнегі тозып, қажалып кірлемей, көшіп-қонғанда бөлінбеу үшін шыбын қанатқа жалғастыра ақ шиден сиректеу етіп, шидің екі жағынан 20-40 см шамасында тоқылады. Осы тоқылған бөлігі алақанат деп аталады.

Шабу – шиді тоқып болған соң екі шетін тегістеп қырқып тастауды атайды.

Ши есік – шым шиді киізге тігу әдісімен киіз үй есігінің ішкі жағын әсемдеу үшін пайдаланылады. Етек жағы әшекейленбей жай ғана әдіптеліп көмкеріледі.

Бұдан басқа Р.Каруцтың айтуы бойынша қазақтың адай тайпасында түрлі зат қою үшін текше сөре жасауға да пайдаланған. Өрнекті шым ши тоқу үшін шиді дайындағанда өте ұқыпты түрде, ши сабағының әрі ұзын, әрі жіңішкесін сұрыптап жинайды. Оны бір- бірлеп түрлі түске боялған қой жүнімен немесе көктемгі көпсіп тұрған түйе жүнімен орайды. Дәулетті, тұрмысы жақсы кісілер жібекпен де орайтын болған. Мұны ши орау дейді. Қысқасы тоқылған шым шиді қазақтар өте жоғары бағалайды және оны өте ұқыпты тұтынған. Өйткені, оны жасау үшін көп уақыт және айтарлықтай қаражат жұмсалады [5.19 б.].

Қолөнер саласының басқа да түрлері сияқты шым ши тоқытып үйретілетін арнайы орын бұрынғы кезде болмаған. Тек ұрпақтан-ұрпаққа дәстүр бойынша қалып отырған.

Қыздар мен жас келіншектер шешелері мен әжелеріне көмектесе отырып, олардың жұмысына, өнеріне зейін қойып жүріп, үйреніп алатын болған. Атақты шеберлер қолөнер саласындағы бірнеше өнердің техникасын меңгеріп тұс киіздер мен сырмақтар жасап, өрнекті шым ши тоқумен бірге, тігіншілікпен киіз үйдің бау-басқұрларын да жасай алатын болған. Мұндай жұмыстарға ерте заманда заттай ақы төлеген, оған көбінесе мал беретін болған. Мысалы, үлкен бір қанат ши үшін екі қой төленген.

Қазақтың өрнекті шымшиі ең алдымен өзінің декоративтік жарқын бейнелігімен ерекшеленеді. Әрине, бұдан жайнаған және көп түсті бояулармен берілгендіктен деген ұғым тумау керек, қайта қолөнер саласындағы бұл өнердің ерекшелігі, оюларына сәйкес келуі, көбінесе қызыл, ақ, көкшіл кілемнің басымдылығынан көрінеді. Басқа сары, жасыл, қоңыр түстер бос қалған жерлер мен жиектерін толықтыру үшін түсірілетін майда түрлер салу үшін қолданылған. Тоқылған ши түрін қарастыра келіп, композициясы, негізгі түрі жағынан бірнеше топқа бөлуге болады: тоқылған шидегі барлық кеңістікті жауып тұратын түрлері; Торкөзді түрлер (кеңістіктің тікбұрышты немесе көлбеу торланып келуі); Тұйық композициялы түрлер.

Тоқылған ши түрлерінің құрылысы жағынан жоғарыдағыдай орналасу тәртібін сипаттай келе, мұндағы көрсетілген үлгілерді ши тоқуда жиі кездесетіндіктен, құрлысы жағынан шартты түрде бөліп айтып отырмыз. Негізінде, ши тоқуда салынатын түр үлгілерін түгел қамтып, құрылысы жағынан жіктеп, қағаз бетіне түгел түсіруі мүмкін емес.

Шеберлер қолымен тоқылған шымшида, кілемнен немесе алашалардан табиғаттың төрт мезгілін көруімізге болады және олар жасыл дала, биік тау, қалың орман мен тау қойнауында ағып жатқан бұлақ көрінісін тұспалдап, ұтымды бере білген. Бояулардың ішінде қазақ қолөнерінде ақ бояу көбірек қолданылады. Ақ түс халқымыздың қуанышын, бақытты кезеңдерін бейнелейді, ал сарғыш қоңыр, қара түстер халқымыздың мұңын, соғысты, қайғыны бейнелейді. Мұның бәріне өткен, көне деп қарамауымыз керек.

Қазақ қолөнеріндегі бояу мен түстерді таңдап пайдаланудың символдық мәні болған. Ондағы қолданылатын бояу түстерінің мазмұнындағы ой мен идея халықтың болмысын көрсетуге өзіндік шешім тауып отырған. Біз дәстүрлі қолөнердегі бояу түсінің танымдық, тәрбиелік белгілері туралы сөз қозғағанда, қазақтың өзіне тән колориті, танымдық ерекшеліктері бар екендігіне көз жеткіземіз. Қолөнерде қолданылатын бояу мен түстердің мәнін жіктесек, халық барлық тіршілікте қайсібір түстің символдық мәні: көк түс – аспанның символы; қызыл түс – оттың, күн көзінің символы; сары түс – ақыл, парасаттың, қайғы-мұңның символы; қара түс – жердің символы; жасыл түс – жастықтың, көктемнің символы деп белгіленеді.

Халқымыздың салт-санасы, эстетикалық талғамы, табиғаттағы түр-түстері (бояу мен түсті) таңдап орналастыр тарихында өзіне тән талғамы мен тағылымы қалыптасқан. Бояу түстерінің табиғилығы танымдық тұрғыдан халықтың болмысын, ой-арманын, әдет-ғұрпындағы, ырымындағы наным-сенімдерін анықтайды.

Шебердің түр өрнегін белгілі дәстүр бойынша ши бетіне түсіргенімен, әрбір шебердің ой-өрісі, талғамына сәйкес, өзінше әр түрлі жаңалықтар ендіріп, бояуының түсіне кейбір түрлерді орналастыру, жиектеу, әдіптеу, жалпы көркемдеу шешіміне байланысты бірін-бірі қайталамайтын өзгерістер мен өзіндік ерекшеліктерге толы өрнек тудырып отырған. Сондықтан, ұлан байтақ республикамыздың бірқатар облыстарын аралап, онда ши тоқу өнеріндегі кездесетін өзгешеліктерді түгел сарапқа салып болмайынша, үзілді-кесілді пікір айту қойған мақсатымыздың өзі, ши өңдеу мен тоқу өнерінің жалпы да балса тарихи жағын байланыстыра, қысқаша мәлімет беру. Халқымыз қастерлеген, ұлттық өнеріміздің жас ұрпақтарға үлгі боларлық тәрбиелік маңызын баяндау.

1. Әбдігапарова Ұ.М. Қазақтың ұлттық ою-өрнектері. – Алматы, 1999 – 19 б.
2. Кілем мен тұскілем тоқып үйренеміз. – Алматы, 2009. – 25 б.
3. Тохтабаева Ш., Бекқұлова А., Амирова Б., Асанова Б. Войлок казахов вчера и сегодня. – Алматы, 2008 – 2 б.

Резюме

В данной статье рассмотрены истории шым-ши в Центральной Азии и Казахстане.

Summary

This article describes the history of Shym-Shi in Central Asia and Kazakhstan.

КӨРКЕМДІК СЫН – БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ ҚҰРАМДАС БӨЛІКТЕРІНІҢ БІРІ

Ш.Ә. Ақбасва – доцент, пед.ғ.к.ғ Абай атындағы ҚазҰПУ-нің көркем сурет факультетінің «Академиялық сурет және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі» кафедрасы

Өнертану – өнерді зерттейтін қоғамдық ғылымдар жиынтығы. Өнертану тұтас алғанда қоғам тудыратын бүкіл көркем мәдениеттің бірін зерттейді және өнердің әр саласын өзінше жеке-жеке қарастырады, олардың ерекшелігі мен болмысқа қатынасын тексереді. Өнердің пайда болуын, өркендеу қалыптасу сатыларын, адамзат тарихынан алатын орнын, атқаратын қызметін, мәдениеттің және де басқа құбылыстардың арақатынасын нақтылайды, көркем шығармалардың мазмұн мен түр мәселелерін анықтайды.

Өнертануға әдебиеттану, музыкатану, театр тану, кино тану ілімдері жатады. Өнертану ғылымы мұнымен бірге көркем өнердің кеңістіктік және пластикалық түрлері (архитектура, сәндік қолданбалы өнер) кіреді.

Демек, өнертану бейнелеу өнердің, архитектура мәселелерін, сәндік қолданбалы өнер мен дизайнды зерттейтін ғылым болып табылады. Сонымен өнертану ғылымы бірімен-бірі тығыз байланысты өнер теориясы, өнер тарихы және көркем сын деп аталатын негізгі үш саланы қамтиды.

Өнер теориясы дәуір талабын, эстетикалық талғам-тілекті ескере отырып, қоғамдық пластикалық өнер және оның жеке түрлері жөніндегі әлеуметтік-философиялық көзқарастарды қорытып әрі дамытып отырады. Ол өнердің идеялық мазмұны, көркемдік тәсілі, көркемдік формалары, бейнелеу құралы, өнер техникасы мен технологиясы, түр мен жанр ерекшелігі т.б. мәселелерді өзара байланысты күйінде алып зерттейді.

Сонымен қатар өнердің жалпы заңдылықтарын, объективті логикалық дамуын, қоғаммен ара-қатынасын, ұжым мен жеке адамдарға әсерін жан-жақты қарастырады.

Өнер тарихы өнердің даму жолын дүние жүзі көлемінде тұтас, не кейбір елдің немесе жеке дәуірдің өнерін де зерттеп бағалайды, өнердің белгілі бір түрі немесе бүкіл бір бағыт пен ағымның пайда болу, жетілу-тоғысу себептерін түсіндіреді. Көркем сын замани көркем өмір құбылыстарын, қазіргі өнердің жанрлары мен түрлерін, бағытын, оның шеберлерінің шығармашылығы мен жеке көркем шығармаларды талдайды және бағалай отырып, көркемдік сын береді.

Көркем шығарманы толық мәнді (қабылдай) түйсіне білуге апаратын бағыттың бірі ол – «көркем сын». Мұнда ол өнер тарихы сабағының төңірегінде қарастырылып, магистранттарға бейнелеу өнерінің тарихи және теориялық даму процесі жөнінде тереңірек білім беріп, көркем шығарманы талдауға және ол туралы өз пікірлерін сауатты жеткізе білуге үйретеді.

Көркемдік сын, әсіресе өнер тарихы мен теориясымен және оның іргелі салаларымен тығыз байланысты.

Көркемдік сын – бейнелеу өнерінің арғы-бергі тарихын танып-таразылайтын, ондағы тарихи, мәдени-

рухани және көркемдік-эстетикалық принциптерді байыпты бағалайтын, көркем туынды мен шығарманың мазмұн-құрылымын, жүйесі мен желісін, көркем образды үйлесімі мен стильдік сипаттарын кең көлемде қарастырып, артық-кем тұстарын тамыршыдай тап басып көрсететін бірден-бір жетекші пәннің бірі болып табылады.

Көркемдік сын - өнертану ғылымының арналы салаларының бірі ретінде көркем туынды табиғатын анықтайтын пәндердің қатарына жатады. Өнертану ғылымында көркемдік сын, оның көркемдік-эстетикалық деңгейі, зерттеу нысаны мен бағыт-бағдары жан-жақты айқындалған. Көне кезеңнен қазіргі дәуірге дейінгі аралықтағы өнер үдерістерінің тууы мен қалыптасуы, даму жолдары да сын мұратынан, зерттеу жүйесі мен көзқарас эволюциясынан жан-жақты көрініс табады. Қысқасы, көркемдік сын – бейнелеу өнерінің іргелі саласы ретінде көркемөнердің, әсіресе бейнелеу өнерінің дамуының тыныс-тамырын анық айқындап, көркемдік құпиясына еркін енетін, тақырыптық-жанрлық ерекшеліктерді жіті зерделеп, көркем образды ойлау жүйесін байыпты барлап, нақтылы бағыт-бағдар беретін рухани әлем – десек шатаспаймыз.

«Көркемдік сын – көркем шығармаларды талдап, баға беріп, олардың идеялық-көркемдік мәнін, даму процесіндегі алатын орнын анықтайтын өнертану ғылымының негізгі бір саласы. Сын – бейнелеу өнерінің тарихымен және теориясымен тығыз байланысты. Айталық, өнер тарихы мен көркемдік сын бір-бірімен жалғас, бірін-бірі толықтырып тұрады. Өнертану теориясы бейнелеу өнері процесінің заңдылықтарын, көркем шығармаларды идеялық, стильдік ерекшеліктері тұрғысынан талдау принциптерін анықтау болса, көркемдік сынның негізгі міндеті көркем шығарманы нақты тексеріп, жетістік-кемшіліктерін саралап, көркем-эстетикалық баға беру.

Өнер тарихы мен теориясы пәнінің негізгі міндеті бейнелеу өнерінің кеңістік пен уақыт аралығындағы, көркемдік ырғағындағы форма мен образдың көріну сипатын ашу. Кеңістік – біз үшін геобиологиялық, әлеуметтік, рухани және мәдени орта. Уақыт – тарихи кезең. Берілген пәннің міндеті - заманның әлеуметтік және рухани талап-тілектерінен туындайтын мәселелер, өнер шығармасы, көркемдік образ және осы образды сомдаушы суреткер жөнінде, көркем құбылыстар мен стильдік бағыттар туралы мағлұматтар беріп, осылардың ішкі бірлігі мен үндестігіне, өзара қатынасы мен табиғи байланыстарына деген теориялық танымды тереңдету болып табылады.

Теориялық мәселелерді талдау барысында сонымен бірге мынадай проблемаларға көңіл бөле отырып, міндеттер қояды:

– көркемөнердің синтездік қасиетін ескеру: мәдени құбылыстың ұлттық сипаты, форма мен образдың табиғи үйлесімділігі кеңістіктік бойлықта, әрі уақыт ырғағында шындалып, тарихи бейімделудің негізінде рухани, мәдени, діни дүниетанымдық және психикалық, әлеуметтік тәжірибелерге байланысты қалыптасады.

Бейнелеу өнерінде табиғат көріністерін, адам бейнелерін, тарихи оқиғаларды бейнелейтін жүздеген картиналар, графикалық және мүсін туындылары көптеп саналады. Бұлардың танымдық тәрбиелік мүмкіндіктерін мектептегі бейнелеу өнері сабақтарында пайдаланудың әдістерін анықтау әлі де болса жеткіліксіз болып келе жатыр. Өнер туындыларын бейнелеу өнері сабағында оқу материалдары ретінде пайдалану үшін мұғалімге белгілі дәрежеде өнертану дайындығының болуы шарт. Өнер арқылы оқушылардың тәрбие жұмысына дайындау болашақ мұғалімдердің өнертану білімдері мен өнертану дағдысын қалыптастыру мәселелерімен тығыз байланысты. Себебі өнер арқылы оқушылар тәрбие беру барысында мұғалім өнер бұйымдарының көркемдік ерекшеліктерін дұрыс қабылдауға үйретеді. Бұл міндетті атқару үшін мұғалімге жеткілікті дәрежеде өнертану білімі мен өнер туындыларын талдау дағдылары қажет. Қазіргі жалпы білім беретін мектептерде өнер шығармалары арқылы оқушыларды тәрбиелеуге қажетті мұғалімнің өнертану білім мен іскерлігі жеткіліксіздігін көрсетеді. Бірақ, болашақ мұғалімдер үшін мұндай өнертану дайындығы өте қажет. Себебі мұндай дайындық мұғалімнің оқушыға эстетикалық, тәрбие беру үшін керек дайындық болып табылады.

Ғылыми, педагогикалық және өнертану әдебиеттері саралау негізінде балаларға өнер арқылы тәрбие беруге қажетті өнертану дайындығы өнер шеберлерінің қызметіне, өнертану түсініктері мен терминдеріне байланысты білімдер жүйесінен құралатындығы анықталды. Бірақ қазіргі жоғары оқу орындарында оқушыларды өнер арқылы тәрбиелеуге қажетті болашақ мұғалімнің өнертану дайындығын қалыптастыруға жеткілікті көңіл бөлінбеуде. Мұның себебі, болашақ мұғалімге қажетті өнертану дайындығының үлгісі, мазмұны ғылыми-педагогикалық тұрғыда нақты айқындалып болған жоқ. Өнертану-бейнелеу өнерінің, сәулеттік, сәндік қолданбалы өнердің және дизайнның мәселелерін зеріттейтін ғылым болып табылады. Өнертану ғылымы өнер теориясы, өнер тарихы және көркем сын болып үш салаға бөлінеді.

1. Өнер теориясы-бейнелеу өнердің мазмұнын, көркемдік формасын, көркемдік тәсілін, бейнелеу мүмкіндігін, орындалу техникасы мен технологиясын, рең мен түстер және жанр ерекшеліктері мәселелерін

өзара байланысты алып көрсетеді. Бұлармен бірге өнердің объективтік дамуы, логикалық тұтастығы, қоғаммен байланысы айқындалады. Сонымен қатар оның ұжым мен жеке адамдарға әсері қарастырылады.

2. Өнер тарихы – бейнелеу өнерінің белгілі бір өнер түрін, кейбір елдің, жеке дәуірдің өнерін зерттеп бағалайды. Өнердің белгілі бір түрі немесе бүкіл бір бағыттың, ағымның пайда болу, даму себептерін түсіндіреді.

3. Бейнелеу өнеріндегі көркем сын замана көркем өміріндегі құбылыстарын, өнердің түрлері мен жанрларын бағалайды, өнер шеберлерінің шығармашылықтарын немесе жеке көркем шығармаларды талдайды, баға береді.

Өнертану ғылымы эстетикаға тығыз байланысты болып келеді. Ол көркем шығармаларға эстетикалық баға беру үшін, шығарманы мазмұнына, формасына, түр-түсіне зерттеу жүргізеді. Бейнелеу өнерінің барлық түрін бір ғана тәсілмен зерттеу мүмкін болмайды. Себебі бейнелеу өнерінің әрбір түрінің өзіндік даралық сипаты, көркесдік ерекшеліктері болады. Мысалы, қолөнер шеберлері шығармашылығы туралы өнертану түсініктерін мына жүйе бойынша жинақтау мүмкін:

1. Өнер шеберлерінің түрлері; қолөнер шеберлерінің қызметі; қолөнер шеберлерінің өмірі мен қызметінің байланысы; қолөнер шеберлерінің таңдаулы шығармалары.

2. Өнер шеберлері жасаған бұйымдарды талдау және баға беру: көркем бұйымды жасайтын материалдары оның композициялық құрылымы, ою өрнегі, (эргономикасы) тұтынуға бейімділігі, (техникасы) бет бедері, экономикасы, (жұмсалған шығынымен байланысты) т.б. бағыттарды қамтиды.

3. Өнер шеберлері шығармашылығының тарихынан білімдер меңгеруі: – ежелгі шеберлер өнері, кәсіпқой шеберлер шығармашылығының тарихы, ұлттық қолөнер шеберлері, қолөнердің даму тарихы мәселелерін біріктіреді.

4. Өнер шеберлері шығармашылығын, қазіргі даму бағытын зерттеу: металл өңдеу шеберлері, ағаш өңдеу шеберлері, кілем тоқу шеберлері, қыш өңдеу шеберлері, киіз үй шеберлері, ұлттық киім шеберлері, ат-абзелдерін жасайтын шеберлерді зертеу бағыттарын қамтиды.

5. Өнер шеберлері шығармашылығымен айналысатын кәсіпорындар өнертану бағыттарының бірі болып табылады. Бұлар – ағаш, қыш, металл өңдеу, кілем тоқу, ою-өрнектермен безендіру, киім тігу, киіз үй жасау сияқты т.б. қызмет саласына бөлінеді.

6. Жеке өнер шеберлерінің шығармашылығын зерттеу мынадай бағыттарды қамтиды: а) қолөнер шеберлерінің түрлері; қолөнер қызметінің түрлері; қолөнер шеберлерінің жасайтын бұйымдары; көркем бұйымды жасауға қажет материалдар; қолөнер шеберлерінің мекен-жайы туралы мәліметтер; б) жеке қолөнер шеберлерінің өмірі мен шығармашылық ерекшеліктері туралы зертеу. в) қолөнер бұйымдарының көркемдік ерекшеліктері; қолөнер бұйымдарындағы ою-өрнек; қолөнер бұйымдарының композициясы; көркем өнердің қазіргі сұранысы, көркем бұйымның экономикалық құндылығы.

Қорыта айтқанда, болашақ суретші-мұғалімдердің өнертану бағытындағы кәсіби даярлығы дегеніміз – өнердің түрлері, дамуы, қалыптасуы, ерекшелігі туралы білімдер жүйесін меңгеру, өнер шығармаларын талдау, оларға баға беру, даму бағытын айқындау, олардың өнертану іскерлігі мен дағдыларын қалыптастыру болып табылады.

1. Байжігітов Б.К. Өнер тарихы мен теориясы, - Алматы, 1999, - 198 б.

2. Машанов А. Өнер мен ғылымның тоғысқан шұғыласы // Жұлдыз, №9, 1975.

3. Байжігітов Б.К. Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: Кеңістік пен уақыт ырғағындағы тұрақты сурет үлгілері, - Алматы, 1998, - 192 б.

4. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов: Этнографические очерки, - Алматы, 1998, - 184 с.

5. Байжігітов Б.К. Ою-өрнектің тұрақты белгілерінің табиғи сипаты //Ізденіс-Поиск, 1996, №1, Б. 79-89.

6. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. В кн. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. –Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1974.

7. Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. - СПб., 1999.

8. Ильина Т.В. История искусств. - М.: Высшая школа. 1989.

9. Алтатов М. Всеобщая история искусств. - М.-Л., 1948. Т.1.

10. Ривкин Б. Өнердің ықшам тарихы. – Алматы: “Өнер”, 1988.

Резюме

В данной статье рассматриваются вопросы художественной критики как неотъемлемой части изобразительного искусства. А также автор анализирует и дает определение предмету история и теория изобразительного искусства.

Summary

This article discusses issues of art criticism as an integral part of the fine arts. The author analyzes and defines the subject

of the history and theory of the Visual Arts.

ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД В ОБРАЗОВАНИИ ПО ВНЕДРЕНИЮ В ПРАКТИЧЕСКУЮ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

А.К. Ахметова – к.п.н., доцент, зав. кафедры музыкального образования и хореографии,
КазНПУ им. Абая

Выбранная нами **проблема интегративного подхода в образовании** будущего учителя рассматривается как диалектическое единство профессиональных и личностных характеристик, позволяющих успешно осуществлять профессионально-педагогическую деятельность, которая на сегодняшний день представлена, на наш взгляд, следующими основными компонентами (содержательным, личностным, профессиональным). Кроме перечисленных компонентов, еще включают знания, умения и навыки, необходимые для осуществления профессиональной музыкально-педагогической деятельности в соответствии ее целям, и личностным характеристикам будущего учителя музыки.

При этом необходимо помнить, что организация подготовки будущего учителя музыки по дисциплинам дирижерско-хоровых, теоретических, исполнительских циклов на основе реализации принципа интеграции педагогической и музыкальной составляющих способствует развитию профессиональной компетентности будущего учителя музыки и позволяет органично сочетать в себе формирование общепедагогических знаний и музыкально-исполнительских умений (работу над культурой и техникой исполнения, воспитание умения познавать музыкальный образ через постижение содержания и воплощения ее в конкретном звучании и т.д.).

Реализация принципа интеграции, способствующая формированию профессиональной компетентности будущего учителя музыки, на наш взгляд, рассматривается как целый комплекс профессиональных и личностных характеристик, позволяющих успешно осуществлять профессионально-педагогическую деятельность.

Ведь, если рассматривать основу реализации принципа интеграции в качестве системы педагогических условий развития профессиональной компетентности будущего учителя музыки, то можно считать, что она включает: профессионально-педагогическую направленность преподавания специальных дисциплин предметной подготовки; ориентацию на развитие опыта самообразования и самостоятельности студентов; использование различных видов и форм занятий (мелкогрупповых, индивидуально-групповых, открытых занятий, мастер-классов) в процессе профессиональной подготовки будущего учителя музыки.

Поэтому, в соответствии с замыслом и логикой выбранной проблемы, рассматривая сущность профессиональной компетентности будущего учителя музыки, возможно через осуществление функционального анализа профессиональной деятельности педагога-музыканта, который позволил бы обосновать особенности и специфику ее компонентов – составляющих (музыкального и педагогического).

При этом, необходимым направлением проведенного анализа остается теоретический анализ опыта музыкально-педагогического образования, а также профессиональная подготовка на современном этапе, который помог **обобщить достижения** в области подготовки учителя музыки в условиях вуза и **выявить недостаточное внимание** к выбранной проблеме.

Известно, что музыкально-педагогическая деятельность учителя музыки интегрирует в себе весь комплекс педагогических и специальных (музыкальных) знаний, умений, способностей.

Однако, в организации профессиональной подготовки педагога-музыканта далеко не всегда находит отражение важный принцип организации процесса профессиональной подготовки – **единство педагогической и специальной** (музыкальной) подготовки.

В связи с этим существенно расширяется понятие о значении интегративной направленности в процессе профессиональной подготовки учителя музыки. Интеграционный подход в музыкальном образовании предполагает осуществление интегративных идей в любом компоненте педагогического процесса в соответствии с задачами обучения и воспитания, что **способствует целостности данного педагогического процесса**.

На сегодняшний день преподаватели высшей школы способны переломить негативные последствия дифференциации наук с помощью интеграции научного знания. Она имеет целью получение студентами действительно музыкально-педагогических знаний, умений, когда педагогика и музыкальное искусство не только дополняют друг друга, но и происходит их гармоничное соединение музыкальных дисциплин и его синтез.

Наши наблюдения за учебным, музыкальным и педагогическим процессом и проведенного анализа

позволяют сделать следующие выводы:

1. Профессионально-личностной составляющими профессиональной компетентности педагога-музыканта являются личностные характеристики;

2. Включая в себя различные компоненты-составляющие (педагогический, хормейстерский, музыковедческий, исполнительский, концертмейстерский, вокальный, лекторский), музыкально-педагогическая деятельность учителя музыки интегрирует в себе весь комплекс педагогических и специальных (музыкальных) знаний;

3. Интегративный подход в образовании, открывающий путь к содержательным обобщениям и последующему внедрению их в практическую музыкально-педагогическую деятельность будущих учителей музыки, дает позитивные результаты, что является своего рода профессиональной компетентностью.

Таким образом, интегративный подход в образовании, открывающий путь к содержательным обобщениям и последующему внедрению их в практическую музыкально-педагогическую деятельность будущих учителей музыки, дает позитивные результаты, что является своего рода профессиональной компетентностью.

1. Терентьева Н.А. Музыкальная педагогика и образование. История и теория развития от истоков до современности. Текст. / Терентьева Н.А. - СПб., 1997. - 168 с.

2. Технология совершенствования подготовки педагогических кадров: теория и практика // Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4; под ред. Маликова Р.Ш. - Казань: Изд-во Казанск. гос. пед. ун-та, 2004. - 174 с.

3. Технология совершенствования подготовки педагогических кадров: теория и практика // Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 5; под ред. Нигматова З.Г., Маликова Р.Ш. - Казань: Тат. Кн. изд-во, 2005. - 343 с.

Түйін

Бапта адамның табиғаты қалыптастыру және әбден жетілдіруді мәнмәтінде музыкалық білімнің ерекшелігінің сұрақтары рухани-адамгершілік қаралады.

Resume

Integrative approach to education, opening the way to meaningful generalizations and the subsequent implementation in practical music-teaching career future music teachers, giving positive results, which is a kind of professional competence.

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МАМАНЫНЫҢ БАЛАЛАР ХОРЫН ҰЙЫМДАСТЫРУШЫЛЫҚ ҚЫЗМЕТІ

М.С. Бегалова – аға оқытушы, Б.Алтынсарин атындағы Арқалық мемлекеттік педагогикалық институты

Еліміздің білімді азаматын тәрбиелеуді алдына қойған жалпы білім беретін мектеп бағдарламаларының мақсатын шешу барысында болашақ музыка мамандарына үлкен жауапкершілік жүктеледі. Музыка жанрларының қай саласын алсақ та, өз ерекшелігімен бала тәрбиелеуде үлкен білім бұлағы мен құралы бола алады. Соның ішінде ән жанры. Ән салу қызметі үлкен жауапкершілікті, еңбектенуді қажет етеді десек, ал ән үйрету процесі үлкен кезеңді, жүйеліліктің арқасында нәтижеге жетеді. Аталған жұмыс балалар дауыстарын жетілдіру мақсатында жүргізілетін жұмыстардың теориялық және практикалық дәлелденген ғылыми баспалардан шыққан әдіскер музыкант-педагогтардың еңбектері, музыкалық білім теориясы өзінің жағдайларында музыка сабақтарын оқытудың шарттарын қоса алғанда педагог-музыканттың балалар хорларымен жұмыстарының теориялық-дидактикалық негіздерін, хормен ән айту іс-әрекеттерінің бағытын ашады. Жоғары оқу орындарындағы: «Хорды жүргізу және хормен көркемдеу», «Хор сыныбы мен хормен тәжірибелік жұмыс», «Хорға дирижерлік жасау сыныбы», «Жекелей ән айту сыныбы» курстары болашақ музыка мұғалімінің осы саладағы негізгі ептіліктерін қалыптастырып, білімін айтарлықтай толықтырады. Музыкалық білім әдістемесі музыкалық теорияға сүйене отырып, бірінші кезекте музыка мұғалімінің іс жөніндегі ептіліктері мен дағдыларына айналуға тиісті хормен ән айту іс-әрекеттерін басқарудың тәсілдерімен әдістерінің мәнін, түрлі жастағы оқушылардың музыка сабағында және сабақтан тыс уақыттардағы іс-әрекеттері жағдайларындағы хормен ән айту мазмұнының ерекшеліктерін ашуға көмектеседі.

Бастапқы жалпы білім сатысындағы оқушылардың хормен ән айту іс-әрекеттері мыналарға көмектесе алады:

- Оқушылардың хормен ән айту мәдениетінің қалыптасуына;
- Оқушылардың хормен ән айту сабақтарына деген қызығушылығының, әншілік дауысының, музыкалық есту қабілетінің, музыкалық еске сақтау қабілетінің бейнелік және қауымдастық ойлауының, қиялдауының, хормен ән айту үрдісіндегі шағармашылық мүмкіндіктерінің және музыкалық түсініктерінің дамуына;

- Оқушылардың хормен ән айту туындылары мен хормен ән айту туралы білімді, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз жеке және хормен ән айту мүмкіндіктерін, ноталық жазбаға бағдарланған әнді айтуды, туындының музыкалық бейнесін көрсетудің ән айтушылық-орындаушылық құралдарын, импровизациялық ән айтушылықтың түрлерін игеруге;

- Оқушылардың музыкалық туындыға деген өзінің қарым-қатынасын білдіруге және музыкалық – орындаушылық ойды жеткізуге арналған хормен ән айтудың іс жүзіндегі дағдылары мен ептіліктерін, театрландыру мен сахналау тәжірибесін, әндерді орындау мен үйрену кезіндегі музыкалық-шығармашылық іс-әрекеттердің орындаушылық түрлерін пайдалануды меңгеруіне;

- Оқушыларда музыкалық талғамның, адамгершілік ұстанымдар мен әдептілік сезімдерінің, адамға, өзінің отанына, халқына деген сүйіспеншіліктің, өз халқының және әлемдегі басқа мемлекеттер халықтарының хормен ән айту мәдениетіне және дәстүрлеріне деген құрметтің, хормен ән айту шығармашылығына сезімдік-тұтастық қатынастың тәрбиеленуіне.

Бастапқы мектептегі музыка сабақтарында оқушылардың өз халқының және әлемнің басқа халықтарының әндерін, сонымен бірге, кәсіби музыканың қарапайым әрі балаларға қолайлы болып табылатын отандық және шетелдік композиторлардың әндерін, балалар мюзиклдерінің хормен және жекелей орындайтын үлгілері мен тағы басқаларды айта білулері және жаттаулары қарастырылған.

Оқушылардың әншілік дауыстарын дамыту, олардың хормен ән айтудың қажетті дағдылары мен ептіліктерін меңгеруі мақсатында сабақтардың мазмұнына хормен ән айту жаттығулары мен әндетулер кешені енгізіледі.

Оқушылардың хормен ән айту іс-әрекеттеріндегі музыкалық-шығармашылық тәжірибесі импровизациялық ән айту, жатталатын туындыдағы музыкалық бейнені жүзеге асыруға арналған мәнерлілік құралдарын іздестіру мен оны орындау және сонымен бірге әндерді сахналау, ноталық жазбаға бағдарланған әндетулер, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз жеке және хормен ән айтулар барысында қалыптасады.

Білім берудің бастапқы кезеңіндегі хормен ән айтуға тәрбиелеудің тұрақты әрі маңызды міндеттерінің бірі – дауыс ырғағымен жақсы айта алмайтын балалармен («дабылдатқыштар» деп аталатын) жұмыс жүргізу болып табылады. Тәжірибе барысы байқатқанындай, бірінші кезекте нақты бір оқушыдағы аталған құбылыстың себептерін анықтап алу қажет: есту қабілетінің нашарлығы, ән айтудан тәжірибенің болмауы кесірінен есту қабілеті мен дауысындағы үйлестірудің жетіспеушілігі немесе дауыстық байланыстарының науқастануы және тағы басқалар.

Бірінші жағдайда жұмыстың түрлі тәсілдері ұсынылады, соның ішінде соңынан аталған бала үшін қызықты және қалыпты қозғалысты қарапайым әуендерді орындау негізінде «жұмыс дауысы» диапазонын біртіндеп кеңітетін оның пимарлық дыбыстарының аймағының ерекшеліктерін анықтаудың орны бөлек. Сонымен бірге төменгі сөйлеу дауысын әндетуге ұластырмас үшін жоғарғы регистрдегі дыбыстар шабуылы («кішкентай торғай», «қоңырау» сияқты әндетулер) тәсілдерін де қолдану ұсынылады. Дегенмен барлық жағдайларда дауыс ырғағымен дұрыс айта алмайтын балалар әнді жақсы айтатындармен қатар отырып, олардың әндетулеріне құлақ түргендері дұрыс болмақ.

Келесі жағдайда науқасты алып тастау және баланы қайта тексеру үшін ларинголог-дәрігердің көмегі қажет.

Бастапқы мектепті бітірер кезде мұғалім шәкірттерін төмендегілерге дайындауы керек:

білуге:

- әншілік дауысын сақтауға, хормен және жекелей ән айтудың негізгі түрлерін;
 - дирижерлік нұсқауларды (демді алу мен ұстау, әндетудің басталуы мен аяқталуын, туындыны орындаудың динамикасы мен шапшаңдығының белгілерін, баса айту, айтылым ерекшелігі және басқаларды);
 - орындау сипатының музыка сипатына сәйкес келуінің қажеттілігі туралы;
- меңгеруге:*
- өзінің дауысына айшықтық мүмкіндіктері бойынша сирек кездесетін «музыкалық аспап» ретінде ұқыпты қатынаста болуды;
 - мұғалімнің қолы бойынша сыныппен унисонда әндетуді;
 - әншілік нұсқауларды сақтауды;

- дұрыс артикуляциялауды;
- әндерді сұлу, орайласқан, әндетілген дыбыстармен орындауды;
- әндету үрдісінде музыканың көңіл-күйі мен оның өзгертулерін сезініп, түсінумен айшықты түрде бере алуды;

- әндік туындыларды шығармашылық өзіндік өзгешелікті білдіруге ұмтылысты көрсете отырып, жалғыз дауыстық және қос дауыстық элементтермен, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз орындауды;

- жеке дауыста бірнеше халықтық және композиторлық әндерді (оқушының таңдауы бойынша) орындауды.

Негізгі жалпы білім сатысында оқушылардың хормен ән айту іс-әрекеттері мыналарға бағытталған:

а) оқушылардың музыкалық және көркемдік талғамын, хормен ән айту сабақтарына сезімдік-құндылық қатынасын, оның зияткерлік-бейнелік және сезімдік саласын, шығармашылық қуатын, қиялдауын және ойлауын тәрбиелеуге;

ә) жалпы музыкалылық пен әншілік дауысын (музыкалық есту қабілетін, музыкалық еске сақтау қабілетін, көңіл-күй сезімдерін, бейнелік және қауымдастық ойлауын) одан әрі дамытуға;

б) хормен ән айту іс-әрекеттеріндегі тәжірибелік ептіліктер мен дағдыларды жетілдіруге;

в) хормен ән айтудың әлемдік мәдениет пен хормен ән айтудағы өз халқының дәстүрлеріне, сондай-ақ, осы іс-әрекеттерге тұрақты қызығушылықты қалыптастыруға.

Осылардың барлығының жиынтығы оқушылардың хормен ән айту мәдениетінің, музыкалық мәдениеттің ажырамас бөлігі ретінде қалыптасуына жол ашады.

Сабақтардың мазмұнына балалар опералары мен мюзиклдерінің және басқаларының хормен және жеке айтылатын үзінділері, өз халқының және басқа да халықтардың әндерін, түрлі тарихи дәуірлердегі, ұлттық мектептердегі, стильдік бағыттардағы отандық және шетелдік композиторлардың әндері мен хормен айтылатын туындыларын орындаулар мен жаттаулар қосылады.

Әншілік дауыстарының одан әрі дамуы мен барынша күрделі хормен ән айту дағдылары мен ептіліктерін алудың қажеттілігіне байланысты осы сабақтарда қолданылған хормен ән айту және әндету кешені айтарлықтай байытыла түседі.

Оқушылар музыкалық-шығармашылық хормен ән айту іс-әрекеттеріндегі тәжірибені бір дауыстық және көп дауыстық, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз жекелей және хормен ән айту үрдісінен; мәнерлілік құралдарын сонымен бірге, жатталған туындылардағы музыкалық бейнелерді көрсетуге қажетті сахналау құралдарын іздестіруден; ноталық жазбаға бағдарланған ән айтудан; аспаптық туындылардағы негізгі тақырыптарды лайықтаудан; импровизациялық тұрғыда ән айту мен әндерді сахналаудан алады.

Негізгі мектептегі оқытудың аяқталу кезеңіне таман мұғалім балалармен бастапқы мектепте алынған білімдер мен ептіліктерді бекітуге тиісті. Сонымен бірге оқушыларды төмендегілерге дайындауға міндетті:

білуге:

- өзгерістер (мутациялану) кезеңінде әншілік дауысын сақтауға және ән айту тәртібін;
- көп дауыспен ән салу тәртібін;
- халық әндері мен басқа да халықтар әндерінің бірнеше үлгілерін, қазақ және шетелдік классик композиторлардың әндері мен хормен ән айтуды арналған туындыларын, сондай-ақ, осы заманғы композиторлардың шығармаларын;

меңгеруге:

- классик композиторлар мен осы заманғы композиторлардың әндерін, бірнеше халық әндерін, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз мәнерлі түрде жеке орындауды;

- хормен ән айту талаптары мен тәртіптерін сақтай отырып, қарапайым екі дауыстық хорда өзінің партиясын орындауды;

- әндік туындыны орындаушылық түсіндіруде өзінің нұсқасын ұсынуды;

- түрлі қайталауларды салыстыру арқылы негізгі түрде олардың арасынан барынша қолайлы нұсқаны таңдауды;

- тандалған қайталауды өзінің орындауында жүзеге асырудың сапасын бағалауды;

- мұғалімнің дирижерлік нұсқауларына ілесіп отыру, сүйемелдеумен және сүйемелдеусіз (әншілік нұсқамалық, дыбыс жасаушылық, әншілік тыныстау, артикуляция) ән айтудағы дыбысталу сапасындағы, музыкалық бейне жасау үрдісіндегі өзіндік бақылау мен есту қабілетін бақылауды жүзеге асыруды.

Жүктелген тапсырмаларды шешу жолында мұғалімге балалар хорымен жұмыста әншілік іс-әрекеттерін ұйымдастырудың әдістемелік саласында барынша жан-жақты болу қажет. Бұл жағдайда жан-жақтылық тек түрлі әдістемелік тәсілдерді білумен ғана шектелмейді, сонымен бірге оларды өзінің әншілік

тәжірибесінде сауатты түрде қолданумен де ерекшеленеді.

1. Алиев Ю.Б. Музыка сабақтарындағы ән салу, сабақ конспекттері, репертуар, әдістеме. – М., 2005.
2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М., 1983.
3. Ариайнен Л. Хоровое пение в Казахстане. – Алматы, 1965.
4. Әсембекова К. Хорға арналған шығармалардың кейбір ерекшеліктері. – Алматы, 1979.
5. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Музыка мұғалімінің музыкалық-педагогикалық технологиялары. – М., 2005.

Резюме

В данной статье говорится об уроках хора, а также изучения хора необходимые методики достижения результатов.

Summary

In given clause is spoken about lessons of chorus, and also study of chorus necessary techniques achievement of results.

ФЕРЕНЦ ЛИСТ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ МӘНІ

С.А. Ермакова – аға оқытушы, көркем сурет факультетінің
«Музыкалық білім және хореография кафедрасы», Абай атындағы ҚазҰПУ

Ференц Лист – өткен ғасырдағы атақты музыканттар мен қоғам қайраткерлерінің ішіндегі ең ірі және де дарынды суреткерлердің бірі болған.

Лист музыкалық өнерінің әр қырына қызығып, оны зерттеп жүрген суреткер. Ол көптеген еуропалық елдерінің музыкалық өміріне қызу қатысқан жан еді, мұндай елдердің ішінде: Франция, Германия, Италия, Швейцария, Австрия, Венгрия, Россия еді.

Лист дарынды пианист, талантты композитор, жоғары дәрежедегі жазушы, атақты критик, оқытушысы, дирижер және жаңа музыканың ағартушысы болған.

Бүкілгермандық музыкалық одағының ұйымдастырушысы және ең ірі музыкалық фестивальдарының басшысы ретінде ол еуропалық интеллигенцияның арасында үлкен құрметке бөленген.

Тек концерттік сахналарда ғана емес, қоғамдық салонадарда да Лист үлкен жетістіктерге жеткен. Лист турасында әртүрлі пікірлер тараған. Оның мейірімділігі, бүкіл еуропа астаналарындағы концерттік сапарларының ірі жетістіктері, әйелдерге деген махаббатық сезім, өзінің артисттік тұлғасы мен католик шіркеуіне бағынушылық – осы суреткер турасында көптеген қарама-қарсылық пікірлер туғызған. Жас кезінде ол өзінің мінез-құлқын үлкен топтан жасырғана да жоқ, ал қартайған шақта оларға көңіл салмай жүрсе де, бұл сөздер Листке дамыл бермей қойған.

Жоғары деңгейдегі пианисттік атағы Листке тез арада келген. Ал композитор атағына жету үшін жас суреткер көп күш салған. Ол үшін Лист көп күрескен, керек болса атақты композитор Шуманмен де шайқасқан.

Веймарда тұрған жылдары Лист неміс музыкалық өнерінде 50-ші жылдары қайта құрылып дами бастаған "академистік" және традиционалисттік ағымға қарсы басшылық жасаған.

Листтің ұйымдарстырған "веймарлық" шығармашылық мектебі Мендельсонның қайтыс болғанынан кейін, консервативтік музыкалық күштермен басылып алған "лейпцигтік" мектебіне қарсы күрес бастады. Олар болса, өз жағынан сол кездегі еуропа өнерін, олардың айтуынша, тым батыл "неоромантиктерден" қорғаған еді.

Листтің идеялық-суреткерлік көзқарастары бірден аңғарыла бастады. Бірақ бұл неоромантикалық көзқарастар анық болмаған.

Өмірдің түрлі қырының себептерінен Лист көптеген қалаларды шарлап шыққан. Соның арқасында өмір оған не париждік кербез киімін, кейде венгрдің көне костюмын, не докторлық мантиясын, немесе концерттік фракты, не католик шіркеу аббатының киімін кигізген [1].

Франц Лист 22 қазанның 1811 жылында Венгрияда, князь Эстергазидің именьесінде дүниеге келеген, ол жерде оның әкесі, басшы приказчик ретінде қызмет еткен.

Жас кезінен бастап, Францтың (венгрше Ференц) музыкаға деген ыстық ықыласы көзген көріне бастады. Әсіресе цыган халқының билері мен әндері оның жанын әбден тебіrentті. Цыган музыкасына деген сүйіспеншілік Листтің жүрегінде өмірінің аяғына дейін сақталды. Соның арқасында, Листтің музыкалық "сөздігінде" венгр цыгандарының халық әуендері бірінші орын алған.

Листтің фортепиано аспабында ойнау қабілеті жоғары сатыда еді, оның орындаушылық дарыны жас

кезінен-ақ көріне бастады. Музыкадан бірінші сабақтарын ол әкесінен алып, 9 жасында Лист өзінің бірінші концертіне қатысып, соның арқасында атақты венгр меценаттарын өзіне қаратады. Жас музыкант Венадан музыкадан дәрежелі сабақ алу үшін, олар Ференцке қаржы жинап, сол қалаға жібереді.

Венада Лист атақты оқытушы Карл Черниден фортепиано аспабынан, ал композициядан Сальериден сабақ алады. Бұл оқытушыдан Бетховен мен Шуберт кезінде сабақ алған.

1822 жылы Лист алғашқы концертін беріп, веналық тыңдаушылардың алдында асқан жетістікке жетеді. Келесі жылы терең Бетховен Листтің бетінен сүйгеннен кейін, ол консерваторияға түсу мақсатымен, әке-шешесімен бірге Парижге аттанады.

Парижде болған (1820-25) жылдары, Листтің суреткерлік көзқарасының дамуына үлкен ықпалын тигізген. Бүкіл еуропалық өнерінің тарихы үшін үлкен ролін атқарған бұл бетбұрыс кезең, әсіресе Париждің қоғамдық-суреткерлік өмірінде көріне бастады. Өнердің негізгі мәселелері турасындағы дау, өнердің қоғамдық ролінің өсуіне сенім, сол елдің саяси-идеялық өмірімен тығыз байланыс, суреткерлік білімнің қойылған шарттары мен алдыңғы қатарлы философиялық идеяларының ықпалы – осының бәрі де жас либералды-буржуазиялық интеллигенцияны тебіріктіп, суреткерлік шығармашылықты жаңа мазмұнымен толтырып, тынымсыз, кейде түсініксіз ойлар мен жаңа сезімдерді оятты [2].

Бірақ осындай көтерілген романтикалық толқынға сол кездегі париждік өмір дұрыс бағыт бере алмаған: июльдік монархияның реалдық өмірі романтикалық қиялдардан, утопиялық иллюзиялардан, теориялық идеялардан өте алыс болған.

Соның арқасында қызу, жас, таза жүректерге скептицизмнің, сенімсіздіктің уы кіре бастады. Осы себептерден социализм киімін киген алдыңғы қатарлы діни идеяларға бой салушылық дами бастады.

Лист те осылай, әкесінен айралып, бір тиынсыз қалған жас музыкант, аббат Ламентенің "романтикалық христиандық" уағызына еріп кетеді.

Шет елдің тұрғыны ретінде, Париждік консерваториясына алынбаған Лист, осы жағдайға қарамастан, вундеркинд атағына тез арада жетеді. Бірақ арзан концерттік жетістіктер, аристократ салондарының адамның рухын басатын орта жас музыкантқа ешқандай суреткерлік және моральдық тыныштық бере алмаған.

Лист неғұрлым өсе берген соң, қоршаған ортаға зейін сала беріп, осындай ерке тоты өмірдің арсыздығын түсіне бастайды [1].

1827 жылы әкесінің өлімінен кейін, Лист өмірдің қиыншылықтарымен кездесуге мәжбүр болады. Ол музыка пәніне сабақ бере тұрып, өзі де көп дайындалады, өзінің үйіндегі ала алмаған оқуын толықтырады.

Лист әдебиетке шомылып, көп оқиды, театр өнерімен танысады, философиялық мақалаларды зейін салып зерттейді. Әрине, оның бүкіл ынтасы романтиктердің жағында еді, олардың барлығы да бүкіл өнерді радикалды түрде өзгертуге ат салысып, өткен тоқырап қалған суреткерлік дәстүрлерді өзгертуге тырысқан.

Шілдедегі революция француз ұсақ-буржуазиялық романтизмнің ықпалын одан әрі күшейте түседі, бірақ та романтиктердің арасында көптеген түсінбеушілік те туғызады. Лист Берлиоз сияқты республикалық идеяларымен қызығып, соның арқасында «Революцияшыл симфонияның» жоспарын жазады, ал 1834 жылы лион тігіншілердің көтерілісінің ықпалының арқасында, шілделік монархияға қарсылығын көрсету үшін "Лион" атты фортепианолық пьесасын жазып шығарады.

Бірақ болып жатқан жағдайларды нағыз критикалық түсінікті Листтен табуға болмайды. Романтикалық екіжақтық, түсінбеушілік, идеялық қарама-қайшылықтар оның суреткерлік дарынымен де өсе береді. Париждік өмір оның толқып кеткен сезімдерін одан әрі өсірте береді. Берлиоздың "Фантастикалық симфониясының" ықпалы, Мейербердің "Роберт-дьявол" және Паганинидің асқан орындаушылық концерттері, аббаттардың философиялық, моральдық-этикалық уағыздары оның жанында өнер мен діннің этикалық мақсаттарымен араласып жүреді.

Лист темпераменті, оның жүрегі махаббатық жағынан да көріне бастады. Париждік салондарының еркіндігі жас вундеркиндтердің сезімталдығын, ләззат сезімдерге тартыныс одан әрі өрлей түседі. Жас еркін түрде тәрбиеленген әйелдер жас дарындылардың жанын тебірікте білген. 1834 жылы Лист те 30 жастағы сұлу графиня д'Агу деген сұлуға ғашық болады. Ол болса өзінің күйеуін тастап, жас музыкантпен Швейцарияға кетеді. Мұнда осыншама тыныш жерде Лист өзіне түсініксіз жағдайларды, артистің қоғамдағы ролі, өнердің қоғам алдындағы жауапкершілігі туралы ойларға шомылады.

Ол Женева консерваториясында жалақы алмай сабақ бере бастайды. Оның үстіне, "Альбом путешественника" («Серуенші альбомы») атты шығармашылық жинағына кірген көптеген фортепианолық пьеса-

лар жазады., бірнеше опералық шығармалардың фортепианоға арналған транскрипциясын және атақты "Путевые письма бакалавра музыки" («Музыка бакалаврының жол хаттары») атты мақалалар жинағын жазады. Бұл жинағына жаңа ойлар мен идеялар "веймарлық мектебінің", кейін "жаңа германдық" деп аталып кеткен мектептің суреткерлік негізі болып қалыптасқан.

"Бакалавр хаттарында" Лист нағыз суреткердің осы қоғамда өзінің жалғыздығы, "программалық" музыкасының артықшылығы, эстетика критикасының мыңыздылығының және де музыкалық кең білімінің керек екендігі турасында жазған еді. Бұл жерде ол "академиялық" музыканттарға қарсы өзінің күресін бастаған, өйткені олар атақты классик композиторларының даңқының арқасында, өнердің жаңа туған талпыныстарын тұншықтыруға тырысқан.

Листтің осы ойлары Берлиоз бен Шуманның жазған мақалаларымен бір уақытта шыққан еді. Олар музыкалық практика турасында, бірдей ойларға шомылып, өз еңбектерінде көрсете алған.

1836 жылы Тальбергтің концерттері турасында көп жылы естіп, Лист бұл шебердің орындаушылығын есту үшін Парижге аттанады. 1837 жылдың көктемінде Тальберг пен Листтің арасында атақты тартыс өтеді, бұл концерттер келешек пианистердің артистік болашағына көп ықпалын тигізеді. Лист концерттік өмірге деген жаңа құлшыныс сезіп, бұл жұмысына жаңа түсінік тауып, оның үстіне бұл концерттердің "көрсетімдік" жағын жақтап тұрып, бүкіл Европа елдеріне жаңа музыканы таныстыру мақсатымен гастрольдік сапарына аттанады [2].

Әрине, оның париждік концерттерінің тартыстық атмосферасы "романтикалық" жасампаздығы да көп ықпалын тигізген. Иә, Лист концерттік сахнаны жақсы көретін еді, бұл сахна ол үшін театр да, ораторлық трибуна да, және де діни уағызға арналған орын еді. Бірақ та ол осы концерттік гастрольдерінің жоғары идеялық-суреткерлік ролін өз-өзіне дәлелдеуі керек еді. Ал олай болмаса, оның жаны тыныш таба алмайтын еді: себебі ол атаққа деген ұмтылысын, тыңдаушылардың алдында үлкен жетістікке жетуге, шеберлікке қызығушылығы үшін өз-өзін ұрысқан. Енді, Тальбергпен тартысынан кейін, Листтің жанының тыныштығы үшін жаңа идеялық бағыт табылған, ол жаңа сенімсіздік сезіміне қарсы негіз болған.

Листтің концерттік сапарлары соншалықты ірі масштабтар деңгейіне жетті. Он жылдың арасында (1837-1847) ол бірнеше рет Европа – Англиядан Турацияға дейін, Мадрид пен Копенгагенге дейін, бүкіл Европа елдерін шарлады. Ол әлем астаналары мен кішігірім қалаларда үлкен жетістіктермен концерттер беріп, аристократ салондары мен кішігірім Елизаветградтағы адамдардың алдында, ал кей-кезде цыган таборының алдында да өз шеберлігін көрсетеді.

Әртүрлі наградалар, ордендер мен марапаттаулар, бағалы және ақшалай сыйлықтар осының бәрі Листтің басына бақ ретінде құйыла берді. Ол су тасқынында қалған адамдарға көмектесу мақсатымен, Бетховенге ескерткіш салғызу үшін ақшасыз да концерттер берген.

Дәл осы жылдары Лист көптеген фортепианолық транскрипциялары мен парафраздарды шығарып, соның арқасында пианистердің репертуарларын Бетховеннің симфонияларымен, Шуберттің әндерімен, Паганинидің капристерімен, Моцарттың, Россинидің және Мейербердің операларының үзінділерінен парафраз жазып, олардың репертуарын кеңейткен.

Оның үстіне, Лист тамаша фортепианолық шығармаларды, "Годы странствий" («Серуен жылдары») екінші музыкалық дәптері мен венгр рапсодияларын жазған.

1847 жылы Лист пен Мария д. Агу арасындағы байланыс аяқ астынан үзіледі, ал екі жылдан кейін Лист Польшаның княгинясы Каролина Витгенштейнмен кездеседі. Бұл уақиға Листтің тағдырына үлкен ықпалын тигізген. Витгенштейн княгинясымен байланысының әсерінің арқасында, ол пианистік карьерасынан қол үзіп, терең музыкалық шығармашылығына үңіледі. Соның арқасында Саксон-Веймарлық гросгерцогтың шақыруымен Лист Веймар қаласында тұрақтануға аттанады. Оның бүкіл шығармашылық және музыкалық-қоғамдық қызметі жылдар бойы осы қалада өткен.

Веймарда Лист өзінің ең ірі оркестрге және фортепианоға арналған шығармаларын жазып, жаңа опералардың қойылымдарына басшылық жасап, дирижер, пианист ретінде сахналарға шығады. Гете мен Шиллер турасында көптеген ірі музыкалы-критикалық мақалаларын шығарып, оның үстіне жаңа Веймарлық қоғамына басшылық жасайды, кейін бұл ағым "веймарлық мектеп" деп аталып кетеді.

Лист өзінің қасына дарынды жастарды жинайды, олардың арасында: Бюлов, Таузиг, Корнелиус, Рафф. Ол Вагнер, Иоахим, Рубинштейн, Брамс, Берлиоздармен, ешбір нәтежие әкеле алмаған Шумандармен де араласады.

Лист Веймарды Европаның суреткерлік өнерінің орталығына айналдырғысы келген. Бірақ қатаң өмір оның жоспарларын іске астырмады. Осыған қарамастан, Лист Веймарда жаңа, бұдан бұрын қойылмаған немесе көрермендеге ұсынылмаған опералардың қойылымдарына басшылық жасаған. Олардың арасында

Шуманның "Геновевасы", Берлиоздың "Бенвенуто Челлини", Вагнердің "Лоэнгрини", бірнеше ескі, оның үстіне опералық репертуарларға енген опералық туындылардың қойылымдарын іске астырады. Оның үстіне, Лист өзінің симфониялық шығармаларымен Берлиоздың симфонияларын да тыңдаушыларға ұсынады. Лист көпшілікке танымды болмаған Берлиоз бен Вагнердің туындыларына арнап музыкалық апталықтарды ұйымдастырады. Әсіресе ол Швейцарияға қашқан Вагнерге көп жақсылық жасаған. Негізі Лист тек Веймарда ғана емес, көптеген неміс қалаларына барып, сол жерде "веймарлық мектебінің" шығармашылығын насихаттайды. Оппозиция болса, Листке қарсы көптеген әрекет жасаған, бірақ оған қарамастан, асқақ мінезді Лист оларға бас имей қояды, керісінше, бұл күрес Листті әбден шабыттандырып, рухани күш әкеледі.

Сонымен оппозицияның қысымына қарамастан, Лист өзінің симфонияларына да дирижер ретінде басшылық жасап, өзінің діни шығармаларын орындай берген, оның үстіне ("Цыгане и их музыка в Венгрии") «Сығандар мен олардың Венгриядағы музыкасы» атты брошюрасын шығаруға қорықпаған. Лист өзінің концерттік сапарлары мен шығармашылығын одан әрі жалғастыра береді. Өкінішке орай, атақты композиторға қарсы ұйымдастырылған оппозицияға атақты өнер адамдары, көрнекті қоғам қайраткерлері де кірген, олардың арасында: Клара Шуман, Брамс, Иоахим және де Листтің бұрынғы досы Бюлов та еді. Листтің симфониялары мен жаңа концерттері турасындағы Гансликтің критикалық мақалалары, діни туындыларының орындалуына орай, шіркеу қызметкерлерінің наразылықтарына, оның үстіне сыған музыкасы турасындағы жазылымына венгр аристократтарының қарсылықтарына қарамастан, Лист өзінің шығармашылығы мен орынаушылық шеберлігін одан әрі нығайта түседі. Сөзге келгенде, сыған халқының музыкасы, венгрлердің ұлттық музыкалық стилінің дамуына үлкен ықпалын тигізгені туралы алғаш Лист жазған еді. Дегенмен, оппозицияның әрекеттері Листке өзінің қатерін тигізген жоқ. Оны қатты ренжіткені тек бір жәйт ғана: ішкі дүниесінің, махаббатына қатысты жайылған сөздер. Листке қарсы жасалған оппозицияның әрекеттері Веймардың қарапайым адамдарының ойларын да бұрмалайды [3].

Осындай себептердің арқасында Лист Римде қалып, бірнеше жылдан кейін, осы жалған өмірден бас тартқысы келіп, католик шіркеуінің аббатының қызметіне тұрады.

Листтің ең соңғы қоғамдық-музыкалық іс-шараларының бірі 1859 жылда Веймарда ұйымдастырған Бүкіл музыканттардың съезі еді. Дәл осыдан кейін Бүкілгермандық музыкалық одағы өз жұмысын бастаған, ол "веймарлық мектебінің" идеялық-суреткерлік негізінде құрылған.

Лист өз суреткерлік мектебінде біріншіден формализммен күресті. Бұл жұмысын өзінің ең басты мақсаты деп көздеп, өнердегі форма мен мазмұнының біртұтастығын дамыту жолына көп күш салған. Лист пен оның әріптестері жаңа суреткерлік мазмұнды іске астыру үшін жаңа музыкалық мәнерлі әдістерін іздеген еді. Бұл Листтің басшылығымен жасалған "веймарлық" немесе "жаңа веймарлық" бағыт. Олар суреткерлік шығармашылықты әртүрлі жаңашылықтан, модадан және ескі дәстүрлерден босатқысы келген, оның үстіне суреткердің өзі тыңдармандардың талаптарынан еркін болуын көздеген.

Бұл идеялық суреткерлік бағыт өз уақыты үшін негізінен прогрессивті еді: ол музыкалық өнердің келешектегі эволюциясына өзінің үлкен ықпалын тигізген еді. Бірақ та осы идеялық бағытта керексіз романтикалық сезімдер, екіжақтылық, идеологиялық қарама-қайшылықтар. Оның үстіне олардың өте еркін және батыл жоспарлары әлсіз мүмкіндіктеріне, суреткердің қоғамдағы жалғыздылығы, қоршаған орта тәуелділігіне тірелген болатын.

Сондықтан да Лист 15 жыл бойы Веймарда жүргізген тынымсыз, нәтижесіз жұмыстан әбден көңілі қалып, соның салдарынан осы күресінен бас тартады.

Негізінен бұл бүкіл "веймарлық мектебінің" жеңілісі болып саналды, өйткені бұл ағымның мақсаттары, 19 ғасырдың 50-60 жылдардағы бүкіл Германия қоғамының идеологиясына қайшы келген [1].

Листтің Римде қалып қалуы, кейбір өзінің жоспарларымен сәйкес келген. Біріншіден ол Веймарда шіркеулік-католикалық және ораториялық музыкасының шығармашылығымен қызығып кетеді. Енді ол клерикализмнің орталығында өзінің ертедегі мақсатын аббат Ламенннің "либеральдық католицизмнің" тәрбиешілік идеяларына сәйкес шіркеу музыкасының реформасын іске астырғысы келген. Әрине, бұл мақсаты іске аспай қалған.

Ақыры, Лист дұшпандарымен қақтығысқанынан әбден шаршап, өзінің тыныш шығармашылық жұмысына үңіледі. Бұл шешімге келуге Римге сапарының алдында, бір жыл бұрын болған қайғылы оқиғасы да себеп болған: бұрынғы әйелі, княгиня д.Агуден туылған жалғыз баласы Даниэль қайтыс болады.

1865 жылы Лист аяқ астынан католик аббатының киімімен бүкіл музыкалық әлемін әбден таңдандырады. Бұл негізінен әдейі жасалынған акт еді. Княгиня Витгенштейннің заңды күйеуі аяқ астынан қайтыс болады, оған қарамастан княгиня Листпен некелесуінен бас тартады, бұл жәйт композитордың жанына

қатты батқан. Ол кездегі 50 жастағы княгиня аяқ астынан фанатты католикшы болып, соның салдарынан ол некелік киімін шіркеулік киіміне ауыстырады. Ал Лист болса, княгинямен бірге осы жалғаннан кеткенін бүкіл қоғамға көрсеткісі келген.

Дәл осы оқиғадан кейін Листтің өмірі қарама-қайшылықтармен тола берді: тыңдармандардың алдында ол жабық концертте Вебердің "Биге шақыру" атты шығармасын орындайды. Ал аббат киімін кигеннен кейін, ол Будапештке келіп, соны құрметтеуге келген халықтың алдында, өзінің роялін терезеге қарай жылжытып, венгр рапсодияларын орындап береді. Бірнеше айдан кейін Лист, аяқ астынан Парижге келіп сол қалада бүкіл аристократ қоғамының алдында аббаттың киімімен кербезденіп жүреді. Ақыры, бірнеше неміс қалаларын шарлап, музыкалық одағының съездеріне қатысып, Лист тағы да музыкалы-қоғамдық жұмысына шомылу үшін, Веймарға тұрақтануға аттанады.

Ол Веймарда қарапайым адам ретінде тұрып, музыка пәнінен сабақ береді. Оған көптеген музыкалы дарынды адамдар, болашақ атактылар, олардың арасында: Зилоти, Д.Альбер, Зауэр, София Менгер, Рейзенауэр, оның үстіне дүние жүзінің атакты композиторлары да келеді, мәселен орыс композиторы Бородин Листпен кездескені турасында керемет естеліктер қалдырған.

Бірақ Листтің өмірі тек сабақтар мен қонақтарды қарсы алумен ғана шектелген жоқ. Ол шығармашылығымен де айналысып, фортепианоға арналған жаңа симфониялық және опералық шығармаларды өңдеп, ал ең бастысы Германияның, Венгрияның, Италияның қоғамдық-музыкалық өмірінде қызу қатысады. Ол Будапештте де көп тұрып, туған елінің суреткерлік өмірін көркейтуіне көп күш салып, консерваторияда қызмет етеді, концерттерге дирижер ретінде басшылық жасайды. Германияда Лист жыл сайын Музыкалық одағының съездеріне қатысуымен қатар, Вагнердің Байреттегі музыкалық драмалардың қойылымдарына қатынасады. Вагнермен кейбір келіспеушіліктеріне қарамастан, әсіресе атакты опералық реформатордың қайтыс болғанынан кейін, Лист оның музыкасы мен Байрет театрін көпшілікке танымал етуге көп күш салады [4].

1884 жылы Бүкілгермандық музыкалық одағының 25 жылдығының мерей тойы өтеді. Веймардағы осы шара, Листтің мерекесіне айналады. 1885 жылы Лист Пешт қаласындағы венгр опералық театрдың ашылуына орай, "Венгр корольдік әнін" шығарып жазады, бірақ революцияшыл әуендердің қолданғаны үшін, цензурамен бұл шығарманың орындалуына тиым салынады. 1886 жылда Лист ең соңғы рет Парижде, Лондонда, Антверпенде және Люксембургте концерттер береді. Жаздың күндері ол Байретте Вагнердің опералық қойылымдарына қатынасады. Лист әбден қартайып, қатты ауырады, бірақ оған қарамастан әрдайым тыңдармандардың алдында көрінеді. 24 шілдеде ол ең соңғы рет опера спектаклінде қатысып, 30 шілдеде қайтыс болады.

Осылай 75 жастағы музыкалық романтизмнің атакты батырының өмірі үзіледі. Лист өмір бойы алдыңғы қатарлы, еркін идеялық-мазмұнды өнер үшін күресіп, әртүрлі ұлттық жас композиторлардың шығармашылығын насихаттаған. Ол еуропа қоғамының алдында ең соңғы музыкалық классикалық өнерінің ұлы өкілі болып, Бетховеннің соңғы мұрагері еді. Листтің осы трагикалық келбетін аз адам ғана түсіне білген, тарих алдында өзінің жауапкершілігін сезген ол, жалғыздығының арқасында, өзінің әлсіздігін түсінген. Жаңа музыкалық идеяларының тұқымын өсірткен Лист, өкінішке орай, оның құлпырған кезеңін көре алмай, керісінше әбден әлсіреген түрін көрген.

Листті тек қана бір ғана нәрсе қуантқан – ұлттық мектептерінің үлкен суреткерлік жетістіктері, олардың арасында венгр, орыс, чех және скандинавтық мектептері болатын.

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2 – М., 1978.

2. Гивенталь И.А. Гингольд Л.Д. Музыкальная литература. – М., 1976.

3. Кельдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Т.1 – М., Советская энциклопедия, 1973. – 1070 с.

4. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 3 Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года середины XIX века – М., 1976.

Резюме

Данная статья посвящена жизненному и творческому пути выдающегося композитора эпохи романтизма Ференцу Листу, а также художественным особенностям произведений великого мастера.

Summary

Given clause is devoted to vital and creative ways of the outstanding composer of epoch of romanticism Ференцу to a Sheet, and also art features of products of the great foreman.

СУРЕТ ӨНЕРІ АРҚЫЛЫ ЖАСТАРДЫҢ КӨРКЕМДІК ҚАБЫЛДАУЫН ДАМЫТА ОТЫРЫП ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІС-ӘРЕКЕТКЕ БАУЛУ

С.Қ. Жаманқараев – проф., көркем сурет факультетінің «Академиялық сурет және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі» кафедрасы, Абай атындағы ҚазҰПУ

Қазіргі әлеуметтік, экономикалық күрделі дамуды басынан өткізіп отырған егеменді еліміз нарықтық қоғамның талап тілектеріне толығымен сәйкес келетін, шығармашылық белсенділігі мен адамгершілік болымысы бірдей үндеске, өзіндік дара мүмкіндіктерін, интеллектуалдық қабілеттерін іс-әрекетінде зерделі қолдана алатын тұлға даярлау мәселесі туындап отыр.

«Қазақстан Республикасының 2015 жылға дейінгі білім беруді дамыту тұжырымдамасында» [1] білім жүйесінің деңгейіне, даму бағытына байланысты екендігі ескертіліп, өзін-өзі дамытуға және өздігінен жауапты шешімдер қабылдауға қабілетті, шығармашыл тұлғаны баулу міндетін қояды. Осы себептерге байланысты жоғары мектептің оқу-тәрбие процесіне жаңаша тұрғыда қарап, студенттердің білім, білік, дағдыны менгеруі ғана емес, сурет өнері арқылы шығармашылық іс-әрекетке баулудың қажеттігі туындайды. Олай болса осы айтылғандардың аясында кезегін күтіп тұрған мейлінше қажеттілігі айқын бір нәрсе – ЖОО-ның көркем сурет факультетінде академиялық сурет сабағында студенттерді шығармашылық іс-әрекетке баулу арқылы көркем білім берудің ұшан-кияр жолдарын қарастыру. Сол шығармашылық іс-әрекетті өз қолымен жасауға ұмтылдыру. Ал табиғатында тумасынан таланты бар болса, оның сезімін оятып, дамытуға көмектесу. Сонымен бірге бейнелеу өнерінің саласы сурет өнерінің өзіндік ерекшелігіндегі атқаратын қызыметіне көңіл бөліріп, шығармашылық іс-әрекетке жастарды баулу қажеттігі туындайды.

Өнерлі жастарды көркемөнерден шығармашылық іс-әрекетке баулуды қалыптастырудың мүмкіндігі, оның күрделі де, ұзақ үдеріс ретінде бірқатар философиялық, психологиялық, педагогикалық еңбектерде көрніс тапқан.

Адамның бойында шығармашылықты дамыту жөніндегі ойларды ежелгі философтар, қайта өрлеу дәуірі ғалымдары Аристотель, Платон, И.Кант, эль-Фараби, Ж.Баласағұн; ал еліміздің философтары Ә.Нысанбаев, К.Б. Байжігітов, Ж.Т. Берстен, Қ.З. Халықов және т.б. еңбектерде қарастырылған.

Психологиялық әдебиеттерде Л.С. Выготский, В.С. Кузин, А.Н. Леонтьев, М.Мұқанов, Қ.Б. Жарықбаев және т.б. ғалымдардың тұлғаның шығармашылық қабілетінің психологиялық аспектілері тұжырымдалған.

Шығармашылық іс-әрекетке баулудың педагогикалық негізі туралы алғашқы ойларды, олардың жүзеге асырылуын әлемдік педагогика классиктері Я.А. Коменскийдің, А.Дистервергтің, И.Г. Пестолоццидің, К.Д. Ушинский, П.П. Блонский, С.Т. Шацкий, Н.Н. Ростовцев, В.С. Кузин, В.Неменский, Н.М. Сокольникова, Д.Т. Уметалиеваның, Алехин А.Д., Г.И. Алекперовтың, Е.Н. Петровтың; отандық ғалымдар Ы.Алтынсарин, А.Байтұрсынов, М.Жұмабаев, М.Дулатов және т.б. еңбектерінде әр қырынан зерттелген.

Өмірдегі шынайы көрініс сурет өнерінде рең, сызық, дақ күдіретінің күшімен образды түрде қайта түрленіп көрінеді. Бейнелеу өнерінің ішінде сурет саласының кереметтігі өмірдегі барлық рең түрлерінің байлығын ашып, өзіне тән шығармашылық жұмыстардағы ерекшелікті айқындайтындығында. Бейнелеу өнерінің сурет саласында рең күшінің бейнеге жан бітіруі көрушіге шынайылық тұрғысынан қатты ықпал етеді. Сондықтан сурет өнерінен шығармашылық іс-әрекетке баулудың әсері мен ықпалы шексіз екендігі мәлім. Жастардың өзінің бейнелеу өнерінің сурет саласынан шығармашылық іс-әрекетін іске асыру барысында өзінің психикалық қабілетін және қиялдау қабілетін дамыту мүмкіндігіне ие болады.

Психологтардың зерттеуі бойынша, әрбір баланы жасынан көркем шығармашылыққа баулуға өзек болардай өзіндік ерекше қабілеті, бейімділігі бар болады екен. Сондықтан да жастардың бойындағы ізденімпаздық – шығармашылыққа апаратын бірден-бір жол болып есептеледі. Шығармашылық тұлға қалыптастыру үшін студенттердің өзін-өзі тануына өзіндік «менін» қалыптастыруға, сол «менінен» шығармашылық тұлғаға жетуіне ықпал жасау әр оқытушының міндеті делінген. Міне осы себептерге байланысты ЖОО-ң көркем сурет факультетінде сурет өнерінен шығармашылық іс-әрекетке үйретудегі теориялық негіз қандай дегенді білу қажет.

Ал, енді шығармашылық іс-әрекет адамға ықпал етіп, білімділікке, біліктілікке, іскерлікке жетектейді, оған ұмтылыс пен құлшыныс туғызады. Сондықтанда шығармашылық іс-әрекетке жүктелетін осындай күрделі міндеттің бір бұтағы эстетикалық жолмен қабылдау және оны сезіну болып табылады.

Шығармашылық жұмыс бүгінгі заман талабына байланысты іскер, белсенді, қандай жағдайда жол таба білуге бейім тұлғаны тәрбиелеуді қажет етеді. Сондықтан да ЖОО-ң көркем сурет оқу орындарында жастардың көркем шығармашылық қабілетін дамытуға үлкен мән берілуі тиіс. Шығармашылық – әр адамның жеке-дара ой еңбегі. Шығармашылық жұмыстар жүргізу арқылы оқытушы студенттердің таным белсенділігін, көркем ойлау жүйесін дамытуға көмектеседі.

Шығармашылық сөзінің төркіні – «шығару», «іздену», «ойлап табу» дегенге көп саяды. Демек, бұрын тәжірибеде болмаған жаңа нәрсе ойлап табу, жетістікке қол жеткізу деген сөз. Энциклопедиялық сөздікте «Шығармашылық деген қайталанбайтын тарихи қоғамдық мәні бар, жоғары саладағы жаңалық ашатын іс-әрекет», – деп тұжырымдалады. Ал, Л.С. Выготский «Шығармашылық» деп – жаналық ойлап табатын іс-әрекетті атаған [2, 36 б.]. Шығармашылық мәселесін терең зерттеген Я.А. Понамарев оны «даму» ұғымымен қатар қояды [3, 61 б.]. Өйткені, әрбір шығармашылық жұмыс, әсіресе, интеллектуалдық тұрғыдан, жастарды жақсы техникалық санаға көтереді.

Ал, көркемдік шығармашылық қабілеттерді қалыптастыру бірнеше кезеңдерден өтеді: өнерге дұрыс көзқарас және көркем шығармаларды терең түсіне білуге белсенді бағыт ұстау, өнер жөніндегі білімге құштарлық туғызу және оны дағдыға айналдыру. Бұл салада белгілі дәрежеде зерттеу жүргізген ғалымдар бар. Сондықтан да оқытушы ең алдымен өнерлі жастарды көркем еңбекке дағдыдыландыруы керек, алдына қойған мақсатқа жетуге, нәтижесін көре білуге, болжауға үнемі үйретуі тиіс. Мұнсыз көркемдікті түсінуге жастардың өз бетінше іс-әрекет етуі өзінің маңызын жоғалтады.

Осы себептерге байланысты тәрбиенің маңызы жағы, студенттер бойындағы көркем шығармашылыққа деген қасиеттерді қалыптастыруға көмектеседі.

Осы айтылғандарды білумен бірге шығармашылық жұмысты жете ұғып, ол туралы көкейге қонарлық, келелі пікір айтарлықтай болуы да керек. Айталық шығармашылық жұмыс көркем сөздің мәнерлі де сиқырлы, сырлы сөзі болуы, жанрлық ерекшелік пен өнерге тән әдістерді, олардың тарихи шарттылығы дегендерді білуді керек етсе, сурет өнерінің өзіндік ерекшелігіне байланысты рендік, сызықтық, дақтық қатынастардың шығармашылық жұмыста дұрыс көрсету керектігі, тұтастықты сақтау, оны көрсету жолдарын жетік меңгеруді керек етеді. Мұндай біліммен қарулану көркемдік пен сұлулықтың терең мәнін, оның шығармашылық іс-әрекетте берген бейнелерді дұрыс бағалауға көмектеседі. Осы айтылғандар негізінде болашақта жастарда көркемдік талғампаздық пайда болады. Студенттердің сұлулық атаулыны тануы, оны бағалай білуі де жеткіліксіз. Сұлулықты жасаушы тұлға болғандықтан, сол сұлулықты жасауға өзі ұмтылуы заңды. Олай болса студенттердің шығармашылық белсенділігі өмірдің сұлулығын жасай, оны құра да алады. Шығармашылық белсенділіктің іске асуы көркемдікті қабылдау негізінде болады.

Адамға бір затты қабылдану барысында тіл – зор рөл атқарады. Осыған байланысты адам затты сөзбен түсіндіріп, сезім арқылы бейнелейді дей отырып орыс ғалымы Д.Н. Ушаков тұсындағы түсіндірмелі сөздікті қарасақ, бұл сөздің ол төрт түрлі мәнін ашып көрсетуге тырысқан. «Ол «Көркем өнер» іс-әрекеттің шығармашылықпен жасалған көркем түрі десе, екіншіде, көркемдік іс-әрекеттің шығармашылықпен істелген тармағы дейді. Үшіншісінде, әлде қандай бір практикалық шеберлік істің әдісі мен тәсілінің жүйесі деген сияқты ұғым ұсынылыпты. Төртінші бір түсінікте қолдан келушілікпен шапшаңдық және істі өте бір нәзіктілікпен орындаушылықты көрсетеді» – деп түсіндіреді [4, 203 б.]. Осы бір айтылған сөздерге қарасақ өнер адам баласының өмір сүруіне, қиялының дамуына, жалпы адамзаттық мәні бар және барлық адамға керекті іс-әрекет, қызыметі екендігі аян. Өнердегі шығармашылық іс-әрекет барлық адамның жасы мен қызыметіне қарамастан бірдей әсер етеді. Шығармашылық жұмыс – мейлі әдебиетке, мейлі музыкаға, болмаса кескіндемеге байланысты ма, әйтеуір белгілі бір образдық түрде істелген, орындалған бейненің өзгертіліп, өңделіліп берілген өмір шындығының көрінісі. Өнердегі шығармашылықтың әсер етуін қарастырсақ, біреулер тікелей санаға, енді біреулер адамның материалдық мұқтаждығын өтей отырып, оның ойы мен сезіміне әсер етеді дейді. Қарастырып келгенде шығармашылық жұмыс шындықтың өнер арқылы көрінуі. Адам баласы айналасындағы қоршаған әлемді, дүниедегі әдемілікті меңгеруге керекті ең тиімді, бояуы мен реңі қанық, мазмұны анық, тұнықтықпен тұтастықтың көрінісі. Ал адамның шығармашылыққа деген қатынасы оны қабылдауынан көрінеді. Ол оның бар ісінде, айналаны қабылдауында байқалады. Жастардың іс-әрекетіндегі бейненің суретін өмір шындығында көркемдікті қабылдаудағы оның ерекшелігі десек, оны шығармашылық іс-әрекеттің мазмұны деуге болады. Өйткені, ол санаға да, сезімге де әсер етерлік көркем образдың тұтастықтың нақты көрінісі. Бұл шығармашылық жұмыстың өзіндік ықпал етудің құралы, сол арқылы ол адамның қиялына, ойына, сезінуіне әсер етіп, оны қабылдауға ықпал етеді.

Әйгілі ғалым А.В. Бакушинский өнермен қарым-қатынас жасаудың негізгі өзегі болып эстетикалық

тәрбие болып табылатынын атап көрсеткен [5]. Шығармашылық – бүкіл болмыстың, қозғалыстың, дамудың, бір сөзбен айтқанда, тіршіліктің көзі. Қоғам құбылыстарында, жеке адамның, ақыл-санасында, іс-әрекетінде, ішкі жан дүниесінде шығармашылықтың табиғи үрдістері үздіксіз жүріп, белгілі бір жүйемен дамиды. Ішкі шығармашылық үрдістерін табиғат өзі басқарады. Ал сыртқы факторды басқару, реттеу жеке адамның ой-санасына, айналысатын ісіне байланысты.

Адамның шығармашылыққа деген ұмтылысынан оның өз даралығын, өз қабілеттерін іске асыруына жол ашады. Шығармашылықтың мәнін аша отырып, оның «әрекет» ұғымымен тығыз байланысты екенін анықтауға болады. Әрекет шығармашылықты тудырып, оны нақты болмысқа айналдырса, ал шығармашылық әрекет оларды реттейді, оның амалдарын, тиімділігін анықтайды. Шығармашылық әрекет арқылы жан-жақты қабілеттер қалыптасады, әрі қарай дамиды.

Адамзат тарихында шығармашылыққа деген қызығушылықты жуырда ғана арнайы зерттеулерге қосылды, бірақ шығармашылықты түсінудің алғы шарттары біздің дәуірімізге дейін бір мыңжылдықта белгіленді. Содан кейінгі дәуірлерде белгіленген мәселелер нақты рәсімдеулер мен анықтамаларға ие болды, лайықты терминологиялық және әдіснамалық аппараттар жетілдірілді. Шығармашылыққа қатысты сұрақтар жиынтығы және оны түсіну ұстанымдары екі жарым мың жыл ішінде көптеген философиялық, ғылыми, діни тұжырымдамаларға әсер етекен, бірталай өзгерістерге ұшырады. Өзгерістер шығармашылықты түсінуде ғана емес, сонымен қатар оған мәдени және жеке құндылық ретінде қараудағы аксиологиялық қатынасына да әсер етті. Бірақ шығармашылықтың келелі мәселелерінің негізгі жиынтығы XIX ғасырдың аяғына дейін өзгермеді, оның нақты ғылыми тұрғыдан зерттеле бастауы және шығармашылық, оның ұстанымдары мен танып білу әдістері жайлы сұрақтар жиынтығы кеңейе түсті. Шығармашылықты түсінудегі негізгі амалдарына қысқаша тоқталып өтейік. Орта ғасыр философиясында шығармашылық ұғымы, құдайдың тұлға ретінде, әлемді еркін жаратушы түсінігімен байланысты болады. XIV ғасыр ойшылдары шығармашылық қабілеттілік, дарындылық тек өнер адамдарында ғана байқалады деп есептеген. Аристотель көркем өнер туындысының интеллектуалдық іс-әрекетпен байланысты екендігінде айтады. Грек философтары шығармашылықты құдайдың құдіретінен дей келе, оны дамытуда білім мен тәрбие берудің маңызын жоққа шығармайды.

Шығармашылық болмыстың жоқтығынан болмыс шығарушы, жігерлі акт ретінде беріледі. Құдай мен адамды байланыстырып отырған ақыл ғана емес, сондай-ақ ерік және сенімнің жігерлі актісі, жеке әрекет мағынасына ие болып, дара шешім құдайдың әлемді жаратылысына үлес қосуының формасы; бұл шығармашылықты бірегей және қайталанбас ретінде түсінуге болжайды. Алайда, шығармашылық өрісінде тарихи, өнегелілік-діни әрекет саласы ерекше орын алып, ал көркем және ғылыми шығармашылық керісінше екінші орынға шығады. Ал, енді адамның шексіз шығармашылық мүмкіндіктерінің ұлғая түсуі қайта өркендеу дәуірінде пайда болды. Шығармашылық енді ең алдымен көркем шығармашылық ретінде түсіндіріледі. Оның маңызы шығармашылық пайымдау деп есептелді. Шығармашылық бастауының алып жүрушілері ретінде данышпандарға табыну, шығармашылық актінің өзіне және суретші тұлғасына қызығу пайда болады. Енді тарихты таза адамдық шығармашылық өнім сияқты тану тенденциясы шықты. Италияндық философ Дж.Вико адамды философияда тіл, әдет-ғұрып, салт-дәстүр, өнерді жаратушы ретінде таныды, демек, негізінде ол тарихтың жаратушысы. Ал ағылшындық философтар шығармашылықты сәтті, бірақ көп жағдайда бар элементтерден пайда болған кездейсоқ әрекет деп түсіндірді (Ф.Бэконның таным теориясы және әсіресе Гоббс, Дж.Локк, Д.Юм шығармашылығы); Шығармашылық ойлап шығарушылықпен қатар қойылды. Шығармашылықтың нақты аяқталған тұжырымдамасы XVIII ғасырда И.Кантпен құрылады. Ол өнімді елестету қабілеттілігі туралы оқуда шығармашылық әрекетті арнайы талдады. Елестету қабілеттілігі көп түрлі сезімдік әсер мен ақыл ұғымдарының бірлігі арасындағы байланыс ретінде беріледі, өйткені, ол біруақытта әсер көрнекілікпен және ұғымның синтездік күшіне ие. Сөйтіп «Трансценденталдық» (логикалық ойлаудан, тәжірибеден тыс идеалистік философиядағы ағым) елестету жалпы пайымдау мен әрекеттің негізі ретінде беріледі, сондықтан шығармашылық іс-әрекет танымның негізі болып табылады деп санады.



Ал енді біз ең бірінші адам дүниені қалай таниды деген мәселеге келсек, ол – ең әуелі философиялық проблеманың бірі болып саналады. Одан кейін әр еңбек процесі кезінде адамдар сыртқы дүниеден алған мәліметтерді шығармашылықпен өңдеу, заттардың сырын терең түсіну, олардың ішкі қасиетін, заңдылықтарын білу қабілеті қалыптасады. Философия ғылымын қабылдау сипатының толық айқындалуы үшін одан басқа да факторлардың қатысатынын айта келіп, ол факторларда ең алдымен адамның мүдесі мен мақсаты және оның бұғанға дейінгі тәжірибесінің, және мамандығы мен білім дәрежесінің қатысты болатындығын сөз етеді. Жалпы алғанда түсіндіру және қабылдау сөздің мағынасын айқындауға керекті сөз қолдануда философтар әртүрлі көзқараста болғанымен қабылдау дегеніміз не дегенге жауап ретінде бәрі де «Қабылдау дегеніміз – сезім мүшелеріне тікелей әсер ететін сыртқы материалдық заттың тұтас бейнесі» – деген қағиданы ұсынады [6, 117 б.].

Ал психологтар шығармашылықты қабылдау дегенді «айналадағы ортаның заттары мен құбылыстары адамның сезім органдарына тікелей әсер еткенде, адамның сол заттар мен құбылыстарды өзінің сезімімен бейнелеу процесі» – деп түсіндіреді [7, 142 б.]. Алайда шығармашылық жұмысты қабылдау үшін, жұмыстың арнайы сезім органына әсер етуінің бір өзі жеткіліксіз. Жалпы алғанда оқу процесіндегі жұмысты шығармашылық жұмыс деп қабылдау үстірт болмысы үшін, оны түсініп, көңіл бөлу арқылы қарастыру керек. Шындықты айтқанда студенттердің шығармашылық жұмысын қабылдау әрекетінде болатын қиындықты болдырмау үшін, ойлау, көңіл бөлу, тыңдау, түсіну процесінің белсенді болуы да шарт екендігін айтып ескертеді. Осының бәріне оқытушының арнайы ұйымдастырған әрекеті болуы керектігі айтылады.

1. Қазақстан Республикасында 2015 жылға дейінгі білім беруді дамыту тұжырымдамасы // Егемен Қазақстан. – 2003. – 26 желтоқсан.

2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1991. – 3-изд. – 211 с.

3. Пономарев Я.А. Состояние, тенденции и перспективы развития психологии творчества // Психол. журн.

1986. Т.7. №2. - С. 3-12.

4. Энциклопедической словарь нового художника. – М.: Педагогика, 1983. – 293 с.

5. Бакушинский А.В. Художественное творчество и воспитание, - М., 1925.

6. Философия: Дидактикалық және тарихи материализм // Аудар.: Жұмабаев Ш., Маханбетқалиев Ш., Егенбердиев Ф. – Алматы: Қазақстан, 1972. – 381 б.

7. Якобсон П.М. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971. – 48 с.

Резюме

В данной статье автор рассматривает некоторые вопросы развития творческой деятельности и художественного восприятия молодежи при изучении предмета «рисунок».

Summary

In this article, the author examines some issues of the development of creativity and artistic perception of young people in the study of the subject image.

MODELING OF THE PROFESSIONALLY-CREATIVE ACTIVITY OF THE FUTURE TEACHERS OF FINE ART IN THE PROCESS OF THE PLEIN-AIR INTERNSHIP

З.Ж. Рабилова – зам. декана по УР Художественно-графического факультета КазНПУ им. Абая

Contemporary situation in socio-cultural and spiritual life of the Republic of Kazakhstan is characterized by the intensively developing process of democratization, establishment of humanitarian relations, motivation of creative self-consciousness of people and liberation of their potential abilities and possibilities. This process deeply penetrates into the various spheres of people's life activity, determines and fills with new content different spheres of pedagogics and practice. At the present stage of modernization of pedagogical process the new aims and objectives of universities, open up wide possibilities for creativity, search of active methods of teaching and training of interns. Thereby, modern tendencies in the development of the system of professional education change the approaches to the training of specialists.

The urgency of this problem is determined by the changes of requirements to the higher professional education in the new conditions of social development.

On the basis of above-listed information one of the major tasks of education in universities is the development of creative abilities of each student, future teacher, the development of his professionally-creative activity. For the time being in society appeared a social order for creative personality, capable to think in a new way, and offer original decisions, that is for specialist, who has the demand for self-development. Only creative teacher can train creative youth. Thereby, preparation to creative activity of the future teacher of fine art, the development of his professionally-creative activity is the main course of educational process of artistic - graphical faculties of universities, particularly during the plein-air internship. That's why the following existing antagonisms will be objective for our research:

- between the requirements of society in the creative personality, that was formed in the process of professional education and insufficient readiness of the programs of its formation in the process of plein-air internship;
- between the necessity of the organization of the student's creative activity in the process of plein-air internship as the subject of educational process and established tradition of the attitude to student as to the passive object of pedagogical impact;
- between the possibilities of a plein-air internship and their insignificant usage in university;
- between the necessity of formation of the professionally-creative activity of the future teachers of fine art and the lack of necessary methodological developments. The search of necessary effective pedagogical conditions for the formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of plein-air internship in the terms of artistic - graphical faculty of university became a problem of our research and determined the choice of topic: «**Modeling of the professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of the plein-air internship**».

In the first part of our research we examine the scientific-theoretical basics of the formation of professionally – creative activity of the future teachers of fine art in the process of plein-air internship. We explain methodological basics of notion “professionally-creative activity” in philosophical, psychological and pedagogical perspectives. Further we concretize the specific components of this notion for the teachers of fine art, explain the possibilities of plein-air internship in the formation of the following professional quality of the future teachers of fine art. Hence the pedagogical model of formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the

process of plein-air internship was developed.

Theoretical model corresponds to the clearly fixed connection of elements with the definite structure. It is generally known that the models represent objects, phenomena in the mental, sing or material form. Before the person is going to work with the definite object, he designs the model mentally. Methodology of pedagogical researches includes the presentations of the structure of model-based object. The scientists Krayevsky V.V. and Slastenin V.A. agree that the integral description of pedagogical model should include target, substantial and procedural elements [1, 2]. Being simultaneous and spatial formation, educational model cannot transfer all details of the future result and covers only its common outlines.

Theoretical basic of research of notion «professionally-creative activity» in philosophical, physcological and pedagogical spheres and such categories as «creativity», «creativity», «personality» became the basis of compiling of the hypothetical model of formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of plein-air internship. While we were working on this model, we used transactions of famous scholars who worked in the sphere of common pedagogics and psychology (Kuzmina N.V., Leontiev A.N. [3, 4]. and many others). We also used transactions of famous artists-pedagogues such as Alekhin A.D., Kuzin V.S., Shpikalova T.Ya., Medvedev L.G., Sokolnikova N.M., Ivakhnova L.A., and many others [5, 6, 7, 8, 9, 10]. The analysis of transactions of artists-pedagogues showed that, traditionally there are three aspects in the basics of professional training of the teachers of fine art: artistically-practical, fine arts (theoretical) and pedagogical (methodological). This is a classical model of the training of future teacher of fine art, but in our research we prefer to use integrated model. Thereupon, in our research the model of formation of professionally-creative activity is triplicate, and includes the modeling of aim, content and technologies of the content of a plein-air internship.

The target element of model is developing with a glance to demands of the teaching of art and demands of personality in the sphere of education, particularly in the study of plein-air painting. We develop the aim of formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of plein-air internship by the way of students' achievement of different levels of internal motivation (desire for mastering of plein-air painting), development of reflection (understanding of the progress and results of work on plein-air), development of creative abilities of student (development of creative abilities, thinking, creative activity in the process of mastering of plein-air painting), the development of needs in self-education (search of additional resources in mastering of plein-air painting).

The substantial element of model includes the content of knowledge to meet a requirement of the growth of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of plein-air internship. «Such content along with the state standard should include personal self-development, that is components that actualize the personal structures of students' consciousness.

The substantial element of the whole system of artistic and pedagogical education (including such structural element as plein-air internship), that facilitates the formation of professionally-creative activity, are the values of cognitive, operational, aesthetic and creative types. In whole the content of artistically-pedagogical formation includes categories of rational (reasonable) and irrational (the unconscious). The category of rational defines regularities and principles of the teaching of a plein-air painting, that have common pedagogical ground. Irrational that is beyond the intellect is not always expoundable from the logical point of view. The irrational seed is less investigated by the artistic pedagogy (intuitive, more inspired), than rational. Though, the irrational component attracts great interest in the content of fine art. It defines the essence of the artwork and has a great influence on the process of formation of the professionally-creative activity of the future teachers of fine art. Thus the irrational component in plein-air painting gives the possibility to touch the highest spheres of life. As painting cannot transmit the sound and the smell directly, it transmits an artistic image of nature, but together with that great landscape painters are succeed to transmit the feeling of the sound of leaves rustle, the smell of the forest grass, thunderstorm and many other natural phenomena.

The procedural element is a direct continuation and addition to substantial. In concordance with the regulations of conception of personally-oriented education, the content is inseparably linked with the means of its conception. In fact any process (pedagogical) looses the sense without reliance on the "Sense-generated possibilities of consciousness", the content does not exist out of the process of its implementation. Thus, the meaningful component, is defined by us as dominant, but it is impossible, regardless of the target and procedural.

The ability provided within the need-motivational component is aimed at the formation of an active position in relation to self-mastering and self-development, it also provides direction for creativity and self-realization.

Need-motivational component plays an orientational-activated function in the formation of professionally-

creative activity of the future teacher of fine art, that is, it contributes to the development of targets of the future teacher's personality for creative self-development. This component, on the one hand, directs the process of formation of the artistic personality of students, and on the other - provides the inclusion of students in creative activity.

The basis for the allocation of need-motivational component in the structure of professionally-creative activity of the future teachers of fine art was the position that behavior, activity aspect of any basis of personality is motivated and regulated by the system of motives, expressing a conscious attitude to activity (Rubenstein S.L.) [11], determining the orientation of the personality on certain objects and ways of interactions with them. **Motive** in the psychology means the notion that motivates human activity, for which it is performed. In modern psychology, the term "**motive**" is used to indicate the variety of events and conditions that cause activity of the subject.

The most numerous works devoted to the **motives**, are carried out by representatives of *behaviourism* and the so-called *depth psychology*. Behaviorists generally mean any stimulus both external and internal ("motivational variables") by any motives, that can cause or intensify the behavior.

In depth psychology the major role of the main **motives** is ascribed to the biological instincts and inclinations of a human (being), which are influenced by the social conditions and partly suppressed in favor of its indirect, symbolic forms (psychoanalysis of S. Freud and others) [12]. An important contribution to the development of the doctrine of the **motives** was the development of ideas about the subjective-objective nature of the **motives** (the concept of "motive force" of things, of the German-American psychologist Kurt Lewin) [13], the independence of human motivation in the elementary biological needs (G.Allport, USA) [14] and the "ideational" deliberate nature of the motives, expressing the system of human life values (J.Nyutten, France) [15]. According to the Moscow School of Psychology, the motive is a component of the motivational sphere of personality. MSL is the totality of its motives, which is formed and developed over a lifetime. Some motives are relatively stable and dominant, forming a "core" of the entire life of the whole sphere (in which the orientation of the personality is developed). Differentiation and integration of motives occur in the course of a person's life and on the basis of one of them the others are formed. Motives are associated with specific situations and depend on it. Different people have different ratios of stable and changeable motives. The development of the motivational sphere is based on the principle of «bedding» of some motives on others. Dynamic is the level of awareness of different needs, the underlying motives.

Teplov B.M. separates "short" and "long" motives [16]. Kovalev V.V.: situational (due to the specific situation) associated with a particular activity, are associated with life in the team, associated with the society as a whole. The derivative needs (eg, aesthetic) are formed on the basic needs. The needs dictate people's behavior.

The demands of society as well as the his own needs and demands are reflected in the motives of individuals. The impelling force for the subject motive is the cause of his behavior. The source of the incentive power of motive are the requirements (Leontiev A.N.) [17, 4].

Thus, the motive for us is a selection of activities, determined by actual needs, as well as the capabilities and limitations laid down in the situation. And needs is the initial form of activity of the individual, the state of the need in something that is necessary for his normal functioning. The need (the booster of actions) can be conscious and unconscious. When it is conscious the person has the urge to work. Motive is the conscious and the materialized demand, subjective reflection of the need. It is therefore considered that the need is objective and the motive is subjective. The need-motivational sphere is the source link of direction, which acts as a system property of the personality. Orientation is the system of the dominant motives (Myasishchev) [18].

Then the system of motives that stimulate the professional and creative activity of the personality, make the following list:

- The broad social motives that are expressed in needs by means of creative activity to fulfill the social order, formulated for the modern school by the conditions of new social and socio-cultural situation;
- The motives of professional achievement, aimed at finding of new ways that let to solve urgent problems of the educational process more effectively;
- Motives of personal prestige, based on a desire to establish himself as a creative teacher;
- Cognitive motives, aimed at meeting the needs in the development of professionally-creative activity;
- The motives of creative achievements, suggesting the possibility of optimal realization of his creative and personal potential by means of professionally-creative activity;
- The motives, aimed at resolving conflicts arising from a mismatch between individual experience, internal creative impulses and external professionally-educational standards.

Thus, we have listed the system of motives belonging to the first component of the future model of the formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine arts. Now, we should define the term "criterion". Objective assessment of the results of formation of professionally-creative activity has always been one of the most complex problems and it should be based on clearly defined criteria, "What to check?" "How to check?" Criterion in pedagogy (Greek criterion) is a sign on which the educational facts and phenomena are evaluated and classified by. In identifying the criteria we took into account the basic requirements to them such as: objectivity, adequacy, validity, complexity, integration.

Defining the criteria in our study is due to the general logic of the work, where the criterion is considered as an indication for assessing the level of formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art during the plein-air internship. There are general requirements for the allocation and justification of the criteria in the theory and practice of pedagogical education. The criteria should reflect the patterns of the formation of personality, and with their help, the connections between the components of the system are established, as well as qualitative measures act in unity with the quantitative. Determination of criteria and search of indicators, combining internal and external factors, determine the course of the process, causes the evaluation of the effectiveness of formation of the professionally-creative activity of student.

Development of criteria was carried out on the basis of person-oriented (Bondarevskaya E.V., Serikov V.V.) and personal-professional (Verbitsky A.A., Slastenin V.A.) approaches [19, 20, 21, 2].

Personal-oriented approach is the basic valuable position of teacher, which defines the subject-subject relationships with each student and staff, democratic style of activity, cooperation and co-authorship. It promotes a holistic student's personality, the formation of his intellectual, emotional, spiritual and creative potential.

Personal-professional approach is to create conditions for active participation of individual in acquiring professional knowledge, skills and abilities during the plein-air internship.

All of these two approaches are interrelated and reflect a common position on the importance of purposeful formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art during the plein-air internship. Thus, the main criterion for need-motivational component is the focus on creativity. We distinguish the indicators of this component as follows: the active involving in the plein-air internship, the desire for creativity and continuous self-improvement, sustained interest in the chosen profession.

The first indicator of this component is an active participation of students in the plein-air internship. This means not only a constant, daily internship, but the constant striving for the mastering of the plein-air painting: a phased mastering of patterns of realistic pictorial images, technologies and techniques of watercolor, oil, tempera and gouache paintings, to consult with the head of a plein-air internship. From this figure logically follows the other - the desire for creativity and continuous self-improvement. It means striving not only to master the plein-air painting at the reproductive level (level of reproduction), but also to try to create a painterly creative work (level of creative interpretation of the obtained knowledge during the plein-air internship), as well as the desire for continuous self-improvement in the plein-air painting. The third indicator is a strong interest in their chosen profession. It is the willingness and desire to work as a teacher of fine art.

The next component of the model of the formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine art in the process of the plein-air internship is a substantial component. This component includes on the one hand, means and ways of understanding reality, carried out through the process of thinking (knowledge), but on the other hand - heuristic (self-transfer of the previously acquired knowledge to new situation, the search for alternatives), the combined skills is a combination of the known methods of activity, linkages). For the teacher who organizes the process of forming a professionally-creative activity of the future teacher of fine arts in the process a plein-air internship this means a creation of a supportive creative environment in which the figures of this component are formed.

This component is characterized by the following criteria: knowledge and skills in plein-air painting and the opportunity of their creative use. This criterion includes the following system of knowledge, skills and abilities in plein-air painting:

- The stages of historical development of the landscape genre, its main characteristics (from the painting of China, Renaissance, Impressionism, stylistic peculiarities of the Russian landscape, the academic school of landscape, peculiarities of the works of Kazakh landscape painters, etc.);
- Knowledge of various techniques and technologies of landscape genre (the properties of the used materials: watercolor, gouache, acrylic, oil);
- A combination of different styles and artistic ownership of a brush, palette knife landscape, *ala prima* technology, possession of form-building plastic styles, and many other artistic and plastic techniques of a plein-air

painting;

- A system of knowledge in plastic and anatomical images of animals;
- A system of knowledge in the image of architectural elements.

And the most important thing in this component is the use of all this knowledge by the future teachers in solving the problem-creative tasks. Such for example, are a combination of different styles of performance in the author's work, the use of various pictorial and graphical materials and much more. Thus, the nature is an inexhaustible source of creative ideas. It is important to learn, to see, to choose, to get the creative impulse of visual images, notice the beauty of nature - the plastic shape, silhouette, line, rhythm, harmony of color combinations.

We distinguish as indicators of this criterion the following: the quality of knowledge, abilities and skills in plein-air painting and the ability to self-transfer to the new situation, the impact of participation in the process of the plein-air internship, the ability to apply knowledge creatively in solving the problem-creative tasks.

And finally, the last component of the model of the formation of professionally-creative activity of the future teachers of fine arts is the artistic and practical. This component is perhaps the most important in the classical preparation of the future teachers of fine art, as a practical competent acquisition of the skills of landscape painting is our main goal. The professionally-creative activity cannot be formed without a competent acquisition of knowledge.

This component is expressed due to the criteria: practical mastering of the technology and techniques of a plein-air painting and the ability to do a creative work. It is defined by the following indicators:

- Mastering the basic steps of plein-air painting, ways of working with various art materials and the technique of carrying out the tasks in the sphere of plein-air painting;
- The practical ability to do a creative work in plein-air painting (which structurally includes: the developed coloristic vision, the ability to work quickly, and so on).

The first indicator of this criterion includes the following system of theoretical and practical knowledge:

1. featuring of the composition sketch, which comprises (a choice of motive, theme, plot, choice of the point of view, figurative synthesis of nature by means of graphics, imaginative generalization by means of painting, the choice of image format);
2. The preparatory drawing: the determination of proportions; typification of the basic forms, individualization of the details of composite center;
3. Generalized pictorial-plastic image (color modeling forms): definition of a common background color, the transfer of a large and a general tone of relations, which are proportional to nature; the generalized modeling of three-dimensional shape, revealing of gradations of light and shade and their careful study with a glance to the picturesque aerial perspective;
4. Completion of sketch: the final identification of primary and secondary structure in the color sketch, the subordination of all parts of the image to whole, the strengthening or weakening of the details of the color hue, brightness and saturation;
5. Using the invoice basis, keeping it in the shadows and the plans, fine residence, glazing, the use of multiple size brushes, a variety of strokes in the direction and pressure; pastose of light and color.

The second indicator of analyzed criterion includes the following system of practical knowledge: The color system of each state in nature, dictates its approach in textured solving of motive. Fine and cloudy conditions conceal and generalize much detail, the colors become ash-gray or silver-tone, the tone development goes in closer range. In such cases, the motive is filled with the large masses of the generalized-rhythms. This compilation reports a broader interpretation of the picturesque, absorbing all the small and random. Sometimes gloomy state sets graphically sound to motive, when all silhouettes have a clear and readable structure. In such situations, the spokesmen of the motives are the readable large and small rhythms that are successfully combined with the broadly interpreted environment. The difference in texture and clear interpretations of generalized plans, forces them to work on the expression of each other, just as the colors opposite in spectrum in close proximity activate each other.

Many scientists think that, a significant gap in the student's acquisition of skills and abilities of the landscape is the fact that the plein-air internship in most universities (according to State Standard) is held during the I, II, and IV courses, for one summer month. For the development of a color vision and the development of personality of an artist-pedagogue it is desirable the plein-air internship to being held in the spring and fall, as it allows to see the different range of colors throughout the year. At the moment, between the summer internship, most students do not picture a landscape. Future teachers of fine art should obtain the developed coloristic vision because they have

to do assignments with students related to landscape according to the curriculum. And the landscape, the genre, which allows you to observe the nature in various states: morning, afternoon, sunset, dawn, rain, storm, under different lighting, which cannot be achieved in the studio. Indeed, the lighting of a various plan provides by an abundant material for the development of a color vision.

Also work on a plein-air forces to work at top speed, which in turn, forms a very important quality of the artist - to make a decision quickly. This work contains the author's constant pressure and tempers disciplined creative nature. The state of color in nature is constantly changing and the author does not have the ability to reason and think for a long time. The work is mostly on a subconsciously-sensory level. All artistic senses and accumulated experience are at full capability, been already acquired, are concentrated in one instant, in one burst. This type of work needs to be combined with work in the studio, which involves a more analytical search of artistic decisions. This will give the balanced development of the artistic personality.

The third indicator of this component is the ability to develop a creative activity of pupils through the plein-air painting. All of the knowledge gained during the training of the future teachers at the university of fine art, especially during a plein-air internship should be directed to the process of pupils training. It therefore becomes important not only to master professionally the subject of teaching, but also to be able to "apply" learning material to students that emphasizes the special importance of this indicator as the ability to develop a creative work of students through the plein-air painting.

On the basis of the structural model, the levels of formation of the studied quality of the future teacher of fine art are defined, reflecting the various degrees of the intensity of indicators (Kuzmina N.V.) [3].

A high level: strong motivation to all kinds of educational-cognitive activity, including the plein-air internship. The nature of the assimilation of the content of a plein-air painting is creative: the desire to work independently on the plein-air, enthusiasm, focus. Systematically involved in craft shows, clearly showing independence and initiative, expresses the deep strong interest to creative activity and to chosen profession, feels a constant need for self-development and self-improvement, is able to freely use the acquired knowledge, abilities and skills during the plein-air internship in solving of creative tasks, showing active perseverance in overcoming of obstacles in achieving the goal; capable to an adequate self-esteem and self-awareness of his activity and professionally-significant qualities of the self.

Intermediate is characterized by the motivated and intelligent mastering of knowledge, the activity is displaced with a large dependence on the mood, tries to show interest in creative plein-air painting and to the chosen profession, understands the importance of continuous self-improvement and self-development, tries to be independent and proactive, to use the acquired knowledge, abilities and skills in solving creative tasks; manifestation of abilities is situational and depends on the positive (negative) assessment; tends to adequate self-esteem and self-awareness of his activity and professionally-significant qualities of the own personality. Student is initiative, but manifests creativity selectively (due to the relationship with the teacher). He tends to take up landscape painting, its characteristic features and recognizes the need for self-improvement, but does not persevere in this direction.

Low: low degree of orientation on intrinsic motivation, dependence of personality on external circumstances, does not show independence and initiative, doesn't show enough interest in creative activity and the chosen profession, does not feel the need for self-improvement and self-development, cannot freely use the acquired knowledge, abilities and skills in solving creative tasks, showing little desire to overcome obstacles in achieving the goal, is not capable of an adequate self-esteem and self-awareness of his activity and professionally-significant qualities of the self. The student has a satisfactory level of knowledge. The nature of acquiring knowledge is reproductive, the educational work in the plein-air is formal, purely technical. If he loses an interest in plein-air work, he even can stop it. Creative skills are underdeveloped, the lack self-improvement. Professional "self-concept" is interpreted only in general terms.

We examine the professionally-creative activity of the future teacher of fine art as a result of the student learning activity and the process of mastering of professional skills, specific to creative activity, and as a special kind of cognitive activity of search, discovery and appropriation of new knowledge for him. In this chapter we have defined what constitutes the professional and creative activity of the future teacher of fine art:

- Target attitudes on performing of professional activity by the unconventional methods, new to himself and others by the result (can be both traditional and unknown to student), interest and responsibility in carrying out of plans;

- The search for optimal forms, methods and ways to get the final result, based on the informed and reasoned choices (the choice of the most relevant methods and means of artistic execution to the creative work in the plein-

air, the choice of a particular composition, most clearly reveals the author's intention, etc.);

- The ability to have a moral and aesthetic satisfaction from academic and professional activity during the period of internship (the ability to experience the aesthetic satisfaction from working in the plein-air);

- Interior installation of the continuity of initiation to the results of creative activity and the skills of its phased implementation.

Thus, in our opinion, the concept of professionally-creative activity is the ratio of internal and external activities of the future teachers of fine art, aimed at achieving of these goals.

In a study in this chapter, we have shown the possibility and pedagogical conditions of the plein-air internship in the formation of the desired professional quality of the future teacher of fine art, which gave a rise to the following conclusions:

- Plein-air internship is an important part in the system of training of teachers of fine art in view of the fact that it checks and gives meaning to the other forms and methods of training, thus creating wide opportunities for the formation of a variety of components of professionally-creative activity of the future teachers of fine art;

- In the current literature and scientific research, a plein-air is treated in different ways: we study the theoretical issues related to the disclosure and use of the laws of physiology and psychology of perception of color and shape of objects and much more. However, the issue of professionally-creative activity of the future teachers of fine art during the plein-air internship was not considered;

- the history of the development of a plein-air internship shows that anytime graphic art, its means and devices were not only the component of art but the basic factor of creativity of an architect, artist, the process of origination, development and establishment of image. Meanwhile plein-air internship stimulates the formation of creative thinking, creative activity of the future artists-pedagogues and gains the huge possibilities in the formation of their professionally-creative activity;

- The following possibilities of the plein-air internship might be effectively realized under the definite pedagogical conditions: - development of aim of the personality of future teacher on the creative self-development; - development of the creative environment; - active usage of modern pedagogical technologies.

Above-listed conditions and theoretical regulations of the first chapter let us to develop the model of formation of professionally-creative activity of the future teachers of art in the process of plein-air internship. This model contains three components: demand-motivational, substantial and artistic-practical. These components are also divided on the criteria and rates that we have listed above.

1. Krajewski V.V. *General framework of pedagogy: studies. Benefit - The Academy*, 2009, - 456 p.
2. Slastenin V.A. *Formation of the personality of the Soviet school teachers in training*. - M.: Education, 1976. - 160 p.
3. Kuzmin Akmeology N.V. - *the study of the factors to achieve peaks in professional activities*. // - *The problems of increasing the professionalism and efficiency of educational activities*. - Shuya, 1999. - 45-58.
4. Leontiev A.N. *Activity. Consciousness. Personality*. - M.: Pedagogy, 1975. - 220 p.
5. Alekhine A.D. - *Teacher training art: Abstract ... on ped. Science*. - M., 1992. - 32 s.
6. Kuzin V.S., Kuzin V.S. *Psychology of painting: the manual*. - 4th ed., Ext. and revised - M.: Onyx 21. - 2005. - 304.
7. Shpikalova T.Ya., Shpikalova T.J. *Model of continuous artistic and educational system of teaching folk art "school - institutions of further education - college - high school" // Folk Art Culture and Education: Proc. the All-Russian Scientific and Practical Conference*. - Shuya. - 1996. - P. 3 – 10.
8. Medvedev L.G., Medvedev L.G. *Criterion for assessing the artistic image as a factor in the development of creative abilities of students*. - Alma-Ata, 1980. - 88.
9. Sokolnikova N.M., N.M. Sokolnikova *Art and technique of teaching it*. - Moscow Academy, 2002. - 368.
10. Ivakhnova L.A., Ivakhnova L.A. *Professional work of fine art teachers: the manual*. - Omsk: OmSPU, 2003. - 130 p.
11. Rubinstein S.L. *Fundamentals of General Psychology* - St. Petersburg: PiterKom, 1999. - 234 p. etc.
12. Freud Z. *The main psychological theories of psychoanalysis. Sketch of the history of psychoanalysis*. - St. Petersburg, 1998. - 378 p.
13. Levin K. *The conflict between Aristotelian and Galilean modes of thought in contemporary psychology*. - In.: *History of Psychology (10's - 30's. Opening period of the crisis): Texts / Ed. Galperin, A. Zhdanov*. - Yekaterinburg: Business Book, 1999. - 456 p.
14. Allport G.W. (1937). *The American Journal of Psychology*, 50, - pp. 141-156.
15. Nyutten J. *phenomenon of motivation. Experimental Psychology / Ed.-comp. P.Fress, Piaget*. - M.: Progress Publishers, 1975. - 456.
16. Teplov B.M. *Psychology*. - Uchpedgiz, - M., 1953 - 234 p.
17. Kovalev N.E. *Paradise B.F., NA Sorokin Introduction to pedagogy*. - M.: Education - 1975. 176 with.

18. Myasishchev V.N. *Psychology relationship*. - М.: Institute of Applied Psychology, VN 1995. - 356 p.

19. Bondarevskaya. *Value foundations of personality-oriented education // Education students*. - 1995. - 5. - S. 29.

20. VV Serikov *Personal approach to education: concepts and technologies. Monograph*. - Volgograd: Change. - 1994. - S. 112-114.

21. Verbitsky A.A. - *Creating a positive attitude of students to personal and professional self-improvement. // - Higher Education in Russia - 1999. №5. - P. 18-23.*

22. Vershlovsky S.G. *Adult education as a subject // Education, 2003, №8. - 34-43.*

Түйін

Бұл мақалада болашақ бейнелеу өнері мұғалімдерінің кәсіби-шығармашылық белсенділігін пленэр практикасы үдерісінде қалыптастырудағы кездесетін теориялық және әдістемелік мәселелерді табиғат көрінісін бейнелеудегі қолданылатын заңдылықтар мен әдістерге үйрету арқылы сараптама жасау қарастырылады.

Резюме

В статье рассматриваются теоретические и методические проблемы в контексте формирования художественно-творческой активности студентов в процессе пленэрной практики и дает анализ обучению студентов пленэрной практике, где рассматриваются вопросы изучения методов и закономерностей изображения пейзажа.

ИСКУССТВО ИКЕБАНЫ

Р.Х. Канапьянова – к.п.н., ст. преподаватель кафедры «Декоративно-прикладного искусства»,
КазНПУ им. Абая

Япония издавна славится непревзойденным искусством составления букетов и композиций. «Икебана» – термин, для которого нет перевода, – означает традиционное для японцев искусство создания художественных композиций из цветов, связанное с их религиозно-философскими воззрениями; готовые композиции нельзя ни дарить, ни продавать. Возникло оно много столетий назад. С течением времени икебана изменялась и совершенствовалась, появились новые школы и направления, но основным принципом остались естественность и близость к природе.

Слово «икебана означает живущие цветы, («ике» – жизнь, «бана» – цветок): считается, что в такой композиции цветы продолжают жить, но в иной форме. Ученые считают, что искусство икебаны возникло около пятнадцати столетий назад – примерно в середине VI века, начавшись с цветочных композиций, посвященных Будде, древнему божеству Востока. Буддийские храмы украшались роскошными сосудами с цветочными композициями из прямых веток и цветов с прямыми стеблями, которые словно «смотрели в небо» тем самым символизировали веру. С наступлением разных эпох икебана постепенно менялась, формировались различные стили, которые в последствии стали развиваться и изучаться в специальных школах.

Каждая школа придерживалась своего определенного стиля и направления. Сегодня в Японии существует несколько десятков школ икебаны, каждая из которых имеет свои правила и традиции [7].

Из самых распространенных в Японии стилей икебана – «рикка», «чока», «нагайре» и «чабана». Все эти стили были учреждены в школой выдающегося мастера икебаны Икенобо. Школа Икенобо была основана в XVI веке, строго придерживалась определенных канонов. Просуществовала она примерно до начала XX столетия. Цветочные композиции в стиле «рикка» были довольно высоки – они могли достигать 1,5 и даже 1,8 м высоту. Постепенно стали появляться различные формы аранжировки [12].

Для икебаны используются цветы красивой формы, яркой окраски. Очень важно, чтобы их листья были здоровыми, а плетеножки длинными. Цветы, предназначенные для использования в композиции, должны хорошо распускаться в воде и долго сохраняться. Поэтому так важно их правильно срезать и ухаживать за срезанными цветами. Здесь необходимы профессиональные знания и навыки, поскольку срезать разные цветы следует в разное время их раскрытия. Все цветы срезают ранним утром или вечером, однако, например, тюльпаны, нарциссы, водяные лилии, следует срезать в фазе окрашенных бутонов. Очень красивы в икебана могут быть ветки зимних деревьев, лишенные листьев, или весенние побеги ее набухшими почками и на половину распустившимися молодыми зелеными листочками, которые придают композиции волнующую прелесть пробуждающейся природы. Великолепны распускаются ветки боярышника смородины, малины и желтой акации, ольхи, лиственницы, тополя; впечатляют цветущие ветки вишни, миндаля сливы. В икебана символичны не только отдельные растения, но их

сочетания. Например, соседствующие в композиции ветви сосны и цветы розы означают вечную молодость, сосны и сакуры – преданность и рыцарство. Оригинальная икебана сопровождает многие праздники в Японии: например, семейные праздники и про его дружеские встречи принято украшать икебаной, которая носит название «Четыре друга?». Это композиция из хризантем, сливы, бамбука и дикой орхидеи. Мастера создают изумительные по красоте цветочные композиции как из изысканных цветов, таких как орхидеи, камелии, розы, хризантемы, лилии, так и из самых простых, таких, например, как обычный подсолнух, с ярко-желтыми цветами и шляпками с черными семенами. Великолепные икебаны создаются из белых веток ивы, изогнутых в виде спирали, багряных веток мелколистного клена и ярко-зеленых побегов эвкалипта. Для икебаны могут быть использованы не только листья, но и плоды различных растений: монстеры, пальмы, аспарагуса и даже..., цветной капусты. Все элементы икебаны несут уникальный смысловой оттенок: ни одна деталь композиции не случайна. Мастера икебаны создают букеты из живых цветов, сухих веток и трав, корней, кусков деревьев, вазах и без них, используя в каждой аранжировке небольшое количество цветов. Но все цветы изящны, сочетания их отличаются тонким вкусом и покоряют своей необыкновенной элегантностью и простотой. Почти в каждой японской композиции основу составляют три элемента (по принципу трех плоскостей), которые выражаются ветками. Самая длинная ветка (по-японски «син») символизирует небо, средняя («сое») – человека и короткая («хикае») – землю. Благодаря оптической связи концов этих трех ветвей всегда создается треугольник неравными углами. Длина этих ветвей строго определена, но их расположение совершенно произвольно [18].

Любая японская композиция отражает времена года и показывает растения в развитии. Так, почки бутоны говорят о будущем, символизируют возрождающуюся жизнь, полураспустившиеся цветы свежие листья олицетворяют настоящее, а распустившиеся цветы и сухие листья прошлое. Для весны характерны композиции, полные экспрессии, стеблями энергично вздымающиеся ввысь, летом составляют широкие и пышные, а осенью – редкие и тонкие, более изысканные, и наконец, зимой – спокойные, застывшие, несколько мрачные композиции.

Сегодня икебана – искусство, распространенное и пользующееся популярностью не только в Японии, но во всем мире. Она прочно вошла в культуру многих стран, дав начало множеству других направлений фитодизайна. Икебана сегодня является модным украшением для больших открытых пространств и водных поверхностей

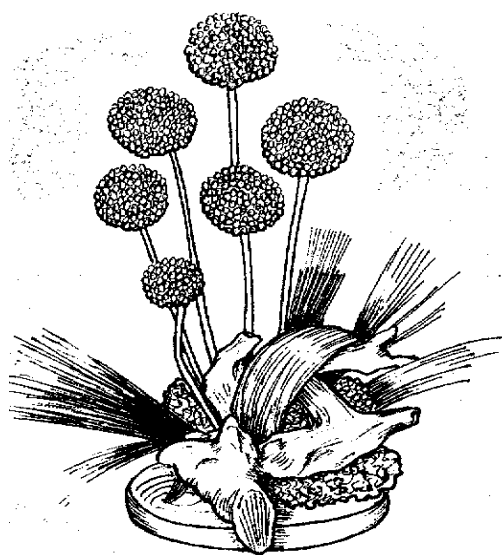


Рис. 86. Икебана в стиле «чоке»

1. Фитодизайн интерьера. - СПб.: «Издательство – ДИЛЯ», 2005. - 224 с.
2. Бухолц К. Флористический дизайн. Серия «Хит сезона». - Ростов на-Дону: Феникс, 2002. - 352 с.
3. Цветы. – М.: Изд дом «Фантазия», 2004. – 234 с.

Түйін

Бұл мақалада Жапон елінде пайда болған икебанна өнері, оның әрбір стилдері және бағыттары туралы сөз қозғалады.

Summary

In this article Japanese style Ikebana is examined and its directions.

ҚАЗАҚ ГРАФИКА ӨНЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ӨРЛЕУ КЕЗЕҢІ

М.Ғ-М. Канленов – «Графика және дизайн» кафедрасының аға оқытушысы

Қазақ халқының бейнелеу өнері сан қырлы, сан салалы. Оның пайда болуы, дамуы көне дәуірлерден бастау алады. Оған дәлел – қазақ жерінен табылған «таңбалы тастар», қазақ халқының зергерлік бұйымдары, тұрмыстық заттары, тарихи ескерткіштері және т.б. Тас бетіне қашалып, ойылып жасалған жан-жануарлардың суреттері, әртүрлі таңбалар – петроглифтер біздің заманымызға тарих қойнауынан жетіп отыр. Қазақ жеріндегі бейнелеу өнерінің бір көрінісі – жартастарға салынған суреттер. Олар мазмұны жағынан екі топқа бөлінеді: біріншісі – салт аттылар, қаумалап аң аулау, көшіп-қону, жекпе-жек бейнеленген көріністер; екіншісінде саятшылық, аңдардың бейнелері көп беріледі. Салт атты жауынгерлер бейнесі – түрік қағанаттарының әскери-саяси сипатын танытады. Олардың қолында ту бейнеленген. Тасқа қашалған жауынгерлер бейнесі олардың тартыс пен ерлікке толы ғасырлар тереңіндегі өлмес рухын бейнелейді.

Графика – бейнелеу өнерінің бір саласы болып табылады. Графика өнерінің техникалық мүмкіндіктері өте мол және өзіндік терең тарихы бар сала. Өнер саласында станокты басылымның көптеген түрлері бар, соның ішінде ксилография, офорт, литография, линогравюра сияқты басылым түрлері өзінің әдемі техникалық әдістері, сәнді мәнерлерімен бейнелеу өнерінің жоғары деңгейінен көрінді.

Графика саласы Қазақстанда кәсіби тұрғыда тек XX ғасырдың бірінші жартысынан бастап қарқынды дами бастады. Осы кезеңдерде қазақ ақын-жазушыларының шығармаларының көптеп басылуына байланысты безендіру (иллюстрациялау) жұмыстары қолға да алына бастады.

Атап айтқанда, батырлар жыры, қазақ эпостары мен жыр-дастандар, ақындардың жыр жинақтарына осы шығармалардың табиғатын ашып көрсеткен, мазмұны мен тақырыбына сай көркем иллюстрациялар жасалды.

Әбілхан Қастеевтің шығармашылығы ұлттық көркемөнердің дамуына зор ықпал етті. Суретшінің еңбектері қазақ бейнелеу өнерінің алтын қорына айналды. Оның шығармашылығы тұтастай қазақ халқының тұрмысы мен өмірін бейнелеуге, сондай-ақ туған табиғаттың көріністерін бейнелеуге арналған. Қазақтың тұңғыш суретші-графиктерінің бірі – Әубәкір Ысмаилов. Оның «Қарағанды», «Қарағанды шахталары» және т.б. туыспен орындалған графикалық жұмыстарында жылдам айқұш-ұйқыш сызықтар, композициялық дәл құрылым, жарық пен көлеңкенің үлкен жазықтықтарының қайшылығымен еңбек тақырыбын бейнелеуде динамика мен экспрессияға қол жеткізеді. Ә.Ысмаилов графикалық өнердің плакат және карикатура сияқты жанрларында көп еңбектенді. 20 жылдардың аяғы мен 30 жылдардың басында көркемөнер сахнасына ағалы-інілі Қожахмет пен Құлахмет Қожықовтар шықты. Құлахмет Қожықов көркем фильмдерге арналған киім үлгілерінің эскиздері, декорациялармен көп жұмыс жасады. Сондай-ақ суретші кітап безендіруге көп көңіл бөлді. Ол ксилография техникасын қолданып, ұлы Абай өлеңдері мен Тарас Шевченко шығармаларын иллюстрациялады. 70-80 жылдар аралығында аса талантты суретші Мақұм Қисамединов графика саласының дамуына зор үлес қосып, өзіндік қолтаңбасын қалдырды. Суретшінің немістің ұлы ақыны Гетенің «Фауст» поэмасына жасаған иллюстрациялары, Махамбет портреті т.б. көптеген туындылары асқан шеберлікпен орындалған. Сондай-ақ осы кезеңде суретші-график Әлімхан Смағұлов шығармашылықпен өнімді еңбек етті. Ол «Ақсауыт» жинағына, «Қобыланды батыр» эпосына, дастандарға және т.б. шығармаларға иллюстрациялар жасады.

Қазақ бейнелеу өнерінде Сахи Романовтың өзіндік орны бар. Ол кино суретшісі, график. 1955 жылы Мәскеу Бүкілодақтық киноматография институтын бітіріп, Қазақфильм студиясында жұмыс істеген. «Қырық өтірік» ертегісіне жасалған иллюстрациялардың, «Құрманғазы өмірі мен творчествосы» суреттер топтамасының, «Жайлау кеші», «Жас шопандар» «Туған өлке» картиналары мен көптеген портрет, пейзаж және графикалық суреттердің авторы. «Алдар Көсе», «Ән қанаты», «Құлагер» т.б. фильмдердің декорация эскиздерін жасады. С.Романовтың барлық шығармалары бай мазмұнымен, баяндалу үлгісінің нақтылығымен, өзіндік айқын қолтаңбасымен, өмірді дұрыс түсінуі сияқты шығармашылық ізденісінің сан қырлылығымен дараланады. Суретші-график Исатай Исабаев Мұхтар Әуезовтың «Абай жолы» роман-эпопеясының желісінде тақырыптың толық мазмұнын ашатын бірнеше жұмыстар орындады. Белгілі суретші, линогравюра саласының шебері Темірхан Ордабеков «Бес ғасыр жырлайды» жинақтарына, Доспанбет жырау және ақиық ақын Мұқағали Мақатаевтың өлеңдер жинағына иллюстрациялар жасап, портреттік

жанрда М.Әуезов, Д.Қонаев бейнелерін шебер сомдады. Сондай-ақ ұлттық тақырыпта өзіндік қолтанбасымен Қадырбек Каметов, Балтас Оспанов сияқты т.б. көптеген суретшілер шығармашылық туындылар орындады.

График-суретшілер литография, офорт, линогравюра, ксилография, станокты графика саласында жұмыстар орындайды. Белгілі суретші Ағымсалы Дүзелханов «Айман-Шолпан» және «Қыз Жібек» лирикалық эпостарына иллюстрацияларды литографияда орындаған. Осы тас бетін бедерлеу арқылы қағаз бетіне түсетін графика өнерінің бұл ерекше түрін суретші эпостық шығармаларға өте ұтымды пайдалана білген. Бұл туындыларды көргенде, ата-бабалардан қалған «Таңбалы тастағы» бейнелер қайта тірілгендей әсер қалдырады. Өнердегі сабақтастық пен ата дәстүрі жүйелі жалғасын тапқан. Әдеби шығармалардың желісімен жүріп, тым әдемі иллюстрациялар жасаған суретшілер аз емес. Литография техникасында В.Сидоркин, А.Дүзелханов, Қ.Каметов т.б., ал линогравюра техникасында Т.Ордабеков, офорт техникасында И.Исабаев, К.Бекенов т.б. суретшілер тамаша шығармалар жасады.

Қорыта айтқанда, графика бейнелеу өнерінің бір үлкен саласы ретінде қалыптасып, одан әрі дамып-өркендеуде.

Түйін

Бұл мақалада қазақ бейнелеу өнерінің графика саласында еңбек еткен суретшілер шығармашылығы туралы айтылады.

Резюме

Статья посвящена теме возникновения и развития казахского изобразительного искусства, в частности графики.

Summary

The paper concerns the origin and development of Kazakh art, particularly graphic.

НАТЮРМОРТ ЖИВОПИСІНДЕГІ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ БАСТАУЛАРДЫҢ ТҮПКІ ОЙЫНЫҢ, ӨНДІК ЖӘНЕ ТҮСТІК КОНТРАСТЫЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСТІГІ

Т.М. Қожағұлов – п.э.к., проф., Живопись кафедрасының меңгерушісі, Абай атындағы ҚазҰПУ

Студенттердің живописік біліктерін дамыту процесі модельді біртұтас қабылдауға және оның живописік бейнеленуіне, бастапқы композициялық шешім туралы түсінікті қамтитын қалыптасқан түпкі ойға, сондай-ақ теориялық білімдер мен бейнелеу әрекеттері бірізділігінің жалпы бағытталуына негізделген өсіңкі жүйені білдіреді.

Қабылдау мәселелері жөніндегі психологиялық зерттеулер оның живописік біліктерін дамытудың тиімділігін арттыру үшін маңызы зор ерекшеліктерін айқындауға мүмкіндік берді. Ең алдымен, живописік іскерліктер тек түпкі ойда қалыптасатын, түпкі ойды жүзеге асырушы біліктер туралы түсінікті қамтитын тапсырманың мақсаты мен идеясы айқын болған жағдайда ғана табысты дамитынын атап айту қажет. Қабылдау деңгейінде түпкі ой өзінше бір эталон рөлінде болады, қабылданатын модель сонымен салыстырылады. Белсенді қабылдау қабылданатын модельдің тек сыртқы ұқсастыққа ғана емес, сонымен бірге неғұрлым нәзік ішкі, сырттай білінбейтін ассоциацияларға негізделген ассоциациялық салыстырулардың болуын көздейді.

Тәжірибелік жұмыс процесінде түпкі ой затты саналы түрде мақсатқа сай қабылдау арқылы байытылады, материалдық формаға ие болады, нақты композициялық шешімде айшықтылық алады және басқалардың қабылдап, бағалауы үшін қолжетімді болады. Бұл жағдайда живописік біліктерін меңгеру пәндік-эстетикалық қызметтің көрінісі болып табылады және композициялық міндеттерді шешумен байланысты болады.

«Композиция» ұғымының күрделілігі мен көп қырлылығына қарамастан, бастапқыда оны студенттер бүкіл бейнеленетін материалды живописің жазық бетіне (кеңістікті, сұлбаларды, түсті, жарықты және т.б.) бөлу деп түсінеді. Кейіннен жекелеген композициялық компоненттер құрылымдалады да, олардың арасында әр түрлі – психологиялық, біркелкілік, пластикалық, түстік және т.б. қатынастар пайда болады. Композиция тек түпкі ой, бейнелеу идеясы ретінде ғана бар, онда негізгі ой айқын білдірілген, ортақ шешім табылған және барлық бөліктер өзара біте байланысқан деп ұғынылады.

Композиция суретшіден дерексіз ойлау қабілетін және қорытылған, оңайлатылған, геометриялық күйге

келтірілген формалармен және сұлбалық фигуралармен әрекет жасау біліктігін талап етеді. Суретшіге айшықты әрі алғыр ұштастыруларға қол жеткізуді, олардың эстетикалық мәні мен мазмұндылығын бағалауды үйрену қажет. Композициямен жұмыс жасағанда алдымен көлемді формаларды жеңілдетіп, қорытып алу әбден қажет. Бастапқы түпкі ой нақ осы жеңілдетілген формалармен қорытылып жеткізіледі. Жұмыстың басында бұл – сұлбалар, түстік дақтар, тиісті жұмыс жасағанда олар өзінің мағынасы мен көркемдік мәніне ие болады.

Сәтті мағыналық шешімін тапқаннан кейін оны композициялық реттеумен айналысу керек. Әр түрлі заттарды композицияда орналастырған кезде мұның сыртқы әсер үшін жасалмайтынын, басты мақсаты – негізгі түпкі ойды ашу болатын болашақ бейнелеу үшін дайындық жұмысы болып табылатынын естен шығармау керек. Композициялық білікті дамыту мен көркемдік талғамды тәрбиелеу үшін өнердің тарихын зерделеу, қазіргі заманғы суретшілердің шығармаларымен танысу, қызықты композициялық шешімдерді көшіріп алу, олардың құрылу қағидаттарын талдау қажет.

Шеберлердің шығармаларын зерделей отырып, эскизден картинаға дейінгі жасалу жолын емес, керісінше, картинадан эскизге дейінгі жолды байқап-қадағалап, картинаның дүниеге келу сырын ұғынуға тырысқан орынды.

Композицияның ең күрделі мәселелерінің бірі – бұл картинадағы түс композициясы. Сонымен қатар сызықпен берілген сұлба пішінінің ауданы, түспен толтырылған фигурасы бар. Осы түс қаншалықты қарқынды (мысалы, қызыл) болса, ол көзге соншалықты күшті әсер етеді де, осындай түспен толтырылған сұлба белсенді берілген дақ ретінде қабылданады, бұл композицияны құру міндетін шешу үшін аса маңызды, өйткені басқа түстер мен реңктердегі дақтарды орналастыруға саналы қарау қажеттілігін тудырады, яғни компановка жасап, живописік бейнелеуде колорит құруға мүмкіндік береді.

Түстің композициясы үйлесімділікке, белгілі бір бояулар гаммасына, ортақ өңге бағыныштылыққа негізделеді. Ортақ түстік өң тұрақты құрамдас шама ретінде барлық түстерді түйрей өтіп, байланыстырады, сонымен түстер алуан түрлілігінің белгілі бір тұтастығын құрайды. Реңктердің бүкіл нюансировкасы, контрастылардың өзара әрекеттестігі, көлемдерді жасау осы тұтас құрылымның ішінде болады. Әрине, живописіте тұрақты қатып қалған жылы және суық бояулар жоқ. Әр түрлі жағдайларда бір түстің өзі әр түрлі үнге ие болуы: бірде суық, бірде жылы реңк алуы мүмкін. Барлығы түстік қатынастарға байланысты болады. Ақшыл және күңгірт бояулармен пластикалық формалардың көлемдері жасалады, бірақ живописіші үшін ақшыл мен күңгірттің өзгерулері – түстердің өзгеруі.

Кез келген композиция бастапқыда эскизде материалданатын түпкі ойдан басталады. Живописітегі эскиз – бұл картинаның жобасы. Барлық негізгі мәселелерді эскизде ойластырып, шешу керек, ең алдымен, бұл идея, сюжеттік түпкі ой, түсінікті және оңай жеткізілуге тиісті негізгі ой. Бұдан арғы жұмыста басты ойды көркемдік жеткізу мәселелерінің мәні арта береді, алайда түпкі ойдың мазмұны әрқашан басты, жетекші және басқаның барлығын өзіне бағындырушы болып қалады. Жаңа бастаған жас суретші алғашқы қадамдардан бастап өзін кез келген шығармашылық жұмысты эскизден бастауға үйрету қажет. Эскиз тек картинаны, портретті, пейзажды, натюрмортты шешу үшін ғана емес, сонымен қатар натурадан ұзақ академиялық бейнелеу үшін де қажет. Тіпті оқу нобайлары да не үшін жасалғаны белгісіз, кездейсоқ бола алмайды. Олар белгілі бір мақсатты – қозғалысты, мінезді, пластиканы, көңіл-күйді, колоритті сезіп-байқауды көздейді.

Эскизбен жұмыс жасағандағы басты міндет – көркемдік бейнесін іздеуде айшықтылыққа, жалпы әсердің нанымдылығына қол жеткізу. Композицияның бөліктерін – заттар тобын орналастыру, сұлбаларды, олардың пластикалық формаларын, негізгі сызықтарын, шығарманың колоритін құратын түстік дақтарын орналастыру осында кіреді; дегенмен де жұмыстың басты мақсатын – үйлесімді бейне жасауды назардан тыс қалдырып алмау керек. Яғни, эскиздің өзі – композиция. Бірақ композиция эскизде аяқталмайды, ол мұнда тек басталады да, оның дамуы живописік жұмысты бағетке салып безендіргенге дейін жалғасады.

Композицияда барлығы теңгерілген болуға тиіс, тіпті динамика берілетін жағдайда да. Бұған суретшілер өз жұмысында тепе-теңдіктің координаталарын, тік және көлденең осьтерін сезініп, жүктемені ескеріп, оң жақта да, сол жақта да, жоғары мен төменде де ұтымды бөліп орналастыру сезімін өз бойына дарыту арқылы қол жеткізеді. Тепе-теңдіктің кенептің нақ ортасы арқылы өтетін осінің мәні үлкен. Пластикалық көлемдердің, бояулардың жүктемесі соны ескеріп анықталады, басты іс-қимыл түйіні табылады, бір бөліктегі ашық түсті дақ басқа бөлікте қолдауды талап етеді.

Табиғатта бәрі симметриялы немесе асимметриялы болады, бұл жанды нәрсенің бәріне шексіз алуан түрлілік енгізеді. Сондықтан композиция компоненттерін теңгеру мүлдем абсолютті геометриялық симме-

триялыққа ұмтылуды білдірмейді, керісінше, түпкі ойды қанағаттандыратын композициялық сызба құруға ұмтылады.

Натюрморт живописінде суретшіге өмір құбылыстарын көре білу, терең ұғынып, сезіне алу, оларды түйсініп, қағаз бетінде кескіндеп жеткізе білу қажет болатын ең қарапайым сюжеттің шешімі аса маңызды орын алады. Кәсіпті және кәсіби сауаттылықты меңгеру қолдан келетін шығармашылық процесте тиімді өтеді, бұл суретшінің өзінің живопистік біліктерін дамыту жөніндегі мақсатқа бағытталған белсенді қызметін білдіреді.

Композициялық процестің аса маңызды құрамдас бөлігі живопистегі колорит болып табылады. Белгілі суретші әрі ғалым Н.Н. Волковтың атап көрсетуінше, живопистегі колорит түстік өңдердің үйлесімді ұштасу заңдарын, ақшылдық және түстік контрастылар құбылыстарын, түстердің оптикалық жылжу заңдарын қамтиды. Сонымен бірге, живопистегі колорит көркемдікті жеткізу құралы болып табылады және көркемдік формасы ретінде живопистік шығарманың логикалық-мағыналық және бейнелі мазмұнымен тығыз байланысты. Шынайы өмірді сауатты бейнелеуде, яғни кеңістіктегі жарық-көлеңкелі живопис-те түстерді сәйкестіре ұштастыруды ұйымдастыру жүйесі ретінде оның негізін түстік және өңдік қатынастар, нюанстар, жартылай өңдер, реңктер және т.б. құрайды [1].

Табиғатта түстер көбіне ауа ортасымен үйлесім тауып, қорытылады, живопись жазығында бұл жоқ. Живопис-те шеберлік ең алдымен контрастылы арақатыстардың күшін, түстер массаларының шамасын және олардың басты акценттерін анықтай білу біліктігіне байланысты болады. Өңдік колорит бейнеленетін натураның шынайы түстерін емес, әдейілеп үйлестірілген және ортақ түстік өң арқылы берілген түстерді жеткізеді. Картинадағы өң – бұл суретші натурадағы өңнің барлық сапаларын жеткізетіндей етіп өңдеген бояу дағы.

Кеңістікті ортада заттардың айналасындағы жарық бір-біріне әсер ететін және түстік өңнің бірлігін түзетін рефлекстердің өзара байланысты жиынтығын білдіреді. Эпюдте ала-құлалықты болдырмау үшін суретші рефлекстердің кеңістіктегі ойынын беруі қажет, сондықтан оған көріп қабылдаудың ерекшеліктерін біліп, өз шығармашылығының көркемдік логикасының заңдылықтарымен ара қатысын табу керек.

Г. В. Беданың пайымдауынша, өң мәдениетін меңгеруде бір түсте (грязальмен) орындалатын эпюдтер көп пайда береді, онда заттардың формаларын ақшылдығы бойынша салыстыру арқылы, бір бояудың (мысалы, табиғи умбраның) мүмкіндіктерін барынша пайдаланып, умбраның ақшылдығы мен күңгірт жақпасының ақ бояуға дейінгі диапазонында үлкен алуан түрлілікке қол жеткізген кезде айқындауға баса назар аударылады. Бұл ретте алынған дағдылар барлық бояулар палитрасымен жұмыс жасауда, табыс көзі көбіне ақшылдық қатынастар живописіндегі дұрыс шешімге байланысты болатын кезде сөзсіз көрінеді. Бірақ осы қатынастардың рөлі ең алдымен жарық-көлеңке грацияларының арқасында жасалатын көлемді форманы берумен шектелмейді [2, 39 б.].

Натурадан живопистік бейнелеу модельдің мағыналық және эстетикалық мазмұнын айқындауға қажетті көріп бағалау мен пайымдаулардың бірізді қатарын: қойылымның жалпы колоритін; негізгі түстер дақтарын; көлемді затты құрайтын өңдік қатынастардың талдауын білдіреді. Бұл жерде живопистік қайта жаңғырту, түстердің өзара қарым-қатынас ерекшеліктерін білу маңызды.

Бір-бірінен тек ақшылдығы бойынша ғана ажыратылатын барлық түстер, яғни барлық таза ақ, сұр және қара түстер *ахроматикалық* (аударғанда «түссіз» дегенді білдіреді) деп аталады. Қандай да бір кішкентай түс реңкі бар түс ахроматикалық болмайды. Таза ақ, сұр және қара түстерден басқа түстер *хроматикалық* (түрлі-түсті) деп аталады. Олар да бір-бірінен ақшылдығы бойынша ажыратылады. Краплагтың түсі киноварьдың түсінен күңгірттеу, ал киноварь лимонды кадмийден күңгірттеу. Алайда киноварьдың түсі лимонды кадмийдің түсінен күңгірттеу болғандығымен ғана ажыратылмайды, сонымен қатар ол қызыл, ал кадмийдің түсі – сары. Түсті қызыл, қызғылт сары, сары, жасыл және т.с.с. деп атаған кездегі оның белгісі *түстік өң (түстердің өңі)* деп аталады.

Қандай да бір бояуды (ақ бояу мен қара бояудан басқа, кез келгенін) ақ бояу мен қараны қосып, осы қоспаның ақшылдығы алынған бояудікіндей етіп құралған сұр қоспамен араластырғанда, көп жаңа түстер алуға болады. Олардың барлығы бірдей ақшылдықта болады. Бояуды ақшылдау ету үшін, оған бұдан да неғұрлым ақшыл, ал күңгірттеу болуы үшін – неғұрлым күңгірт бояуды немесе бояу қоспасын араластыру керек; ал ақшылдығы бірдей сұр қоспа араластырса, түс ақшылданбайды да, күңгірттенбейді де, бастапқы түстің түстік өңі өзгермейді, өйткені араластырылатын қоспа ешқандай реңкі жоқ, таза сұр түсті. Хроматикалық түсті оған ақшылдығы тең ахроматикалық түстен ажырату дәрежесі *қанықтық* деп аталады. Демек, сұрды кез келген бояуға қосудан оның түсінің қанықтығы өзгереді.

Хроматикалық түстер бір-бірінен ақшылдығы, түстік өңі және қанықтығы бойынша ажыратылады.

Қанықтық – түстік өннің айшықтылық дәрежесі, түстілік дәрежесі. Лимонды кадмийдің түсіне қарағанда, краплагтың түсінде, ал одан да көбірек – ультрамариннің түсінде түстік өң басымырақ, анығырақ байқалады.

Ақшылдықты, түстік өнді және қанықтықты *түстердің негізгі қасиеттері* деп атайды. Олар түсті өте дәл анықтайды. Осы сипаттамалардың ең болмағанда біреуінің сәл ғана өзгеруі түстің ауытқуына әкеліп соғады.

Жарық жақсы берілген кез келген картинада бояу жарықта тығыз корпусты жатқызылған кезде көлеңкенің мөлдірлігін көруге болады. Күннің жарығын жақсы беретін картиналарда да жарық түсірілген объектілер түсінің ақшылтымдау екенін байқауға болады.

Жарықтың түсуін жеткізе отырып, суретші бейнеленетін объектілерде жарық-көлеңке градацияларын қайта жаңғырту арқылы сонымен бір мезгілде заттардың көлемділігін де береді. Жарық-көлеңкені дұрыс беру формалардың көлемділігін қайта жаңғыртады. Жарық-көлеңке – көлемді форманы бейнелеп жеткізудің негізгі құралы. Жарық қатты түскен кезде ақшыл заттардың жарық түскен жағында түстік реңктер байқалмайды деуге болады: ақшыл заттарда олар тек көлеңкеде ғана көрінеді. Ақшылдығы орташа заттарда қатты жарық түскен кезде неғұрлым бай түстік градациялар байқалады, ал күңгірт заттарда түстік ауысымдар қарқындылығы орташа жарық түскен кезге қарағанда анағұрлым көбірек көрінеді.

Ақшылдығы орташа заттарға жарық түсуінің орташа қарқындылығы көлеңкеден жарыққа өтудің аса бай ауысымдарын береді. Ал өте ақшыл және өте күңгірт заттарда жарық-көлеңке ауысымдары аз байқалады. Жарық әлсіз түскенде жартылай өнді градациялар тек ақшыл және өте ақшыл заттарда ғана көрінеді. Барынша бай жарық-көлеңке градациялары ақшылдығы орташа заттарда жарық түсудің кез келген қарқындылығында байқалады. Жылы және суық реңктер көлемді формалардың беттерінде әр түрлі жағдайларда әрқалай, бірқатар жағдайларға байланысты бөлінеді. Көлеңкеде қоршаған объектілерден шағылысып түсіп, көлеңкеге жарық түсіретін жарықтан туындаған рефлексдер, яғни реңктер жиі байқалады. Рефлексдер көлеңкеде ғана емес, сондай-ақ шағылысқан жылттарда (бликтерде) де көрінеді. Металл емес заттардағы шағылысқан жылттардың әрқашан жарық түсу түсі болады (ақ жарықта – ақ, жасылда – жасыл және т.с.с.). Ал рефлексдер туындауының ықпалымен шағылысқан жылттардың түсі өзгереді. Ашық кеңістікте шағылысқан жылттар көбіне көгілдірлеу болады (көгілдір аспан рефлексі). Күннің жарығы тікелей түскен заттарда шағылысқан жылттар сарғыштау немесе сары болады. Жол-жөнекей металдардың шағылысқан жылттары түрлі-түсті болатынын айта кетейік: алтын мен мыста – сары, қызғылт сары, күмісте – көгілдірлеу.

Әр түрлі хроматикалық фондарда ахроматикалық түстерді байқап-қарай жүріп, түрлі-түсті фондардың әсерінен осы түстердің боялғандық дәрежесін алатынын байқау оңай; сұр дақ қызыл түстердің қоршауында – жасылдау, сары түстердің қоршауында – көкшілдеу, ал жасыл түстердің қоршауында қызғылттау түске айналады. Түстердің ақшылдығын емес, олардың түстік өңін не қанықтығын (не екеуін де бірге) өзгертетін, оның үстіне ахроматикалық түстерде түрлі-түсті реңк пайда болатын контрастының түрі *хроматикалық* контраст деп аталады.

Хроматикалық контраст өзара әрекеттесетін түстердің ақшылдығы шамамен тең болған кезде анағұрлым қатты байқалады. Неғұрлым қанығырақ фон қанықтығы аздау фонға қарағанда контраст түрде күштірек әсер етеді, бірақ қанықтығы неғұрлым аздау фондарда хроматикалық контраст анағұрлым әсерлі көрінеді. Хроматикалық контрастының әсерін бейтараптандыру үшін, түс басқа түстің қоршауында өзгермес үшін осы түске оны қоршаған фонның реңкін беру керек. Мысалы, жасылдау-сұр дақ жасыл фонда тұрғанда таза сұр болып көрінеді де, егер оның қажетті жасылдық дәрежесі дұрыс табылса, қызғылт реңк алмайды.

Көк және жасыл түстер қызыл мен сары түстерге қарағанда контраст түрде күштірек әсер етеді. Көру алаңын бөлшектеу көршілес түстерден туындаған контрастылы боялымның таралуы ықтимал шекара қызметін атқарады. Мысалы, егер сұр алаң жасыл алаңмен шекаралас болса және алаңдардың шекарасынан біршама қашықтықта сұр алаңның үстінен сызық жүргізілсе, онда көршілес жасыл түстің контрастылы әсерінен туындаған сұр алаңдағы қызғылт боялым тек осы сызыққа дейін ғана таралады. Пішін контрастының әсерін төмендетеді: егер түстік дақтың пішіні болса, онда оның түсіне қоршаған түрлі-түсті фонның әсері күрт төмендейді немесе мүлдем болмайды.

Түстік дақтардың жанасу шекарасының бойында – олардың шеттерінің бойында неғұрлым күшті контраст байқалады. Егер бір жағына біркелкі жарық түскен, ал екінші жағы – біркелкі күңгірттелген ақ кубқа қарасақ, кубтың жарық түскен жағы күңгірттелген жағымен шектес жерінде неғұрлым ақшыл болып, ал күңгірттелген жағы жарық түскен жақпен шектес жерінде неғұрлым күңгірттеу болып көрінетінін бай-

қауға болады. Түстік дақтардың шеттерінде байқалатын контрастының мұндай формасы *шеттер контрастысы* деп аталады. Түстердің тиісуі, яғни түстік дақтардың жанасу шеттеріндегі түстік қатынастар нақ сол шеттер контрастысымен тығыз байланысты. Көлемді ақшыл затты неғұрлым күңгірт фонда қараған кезде заттың күңгірттелген бөлігінің фонмен жанасу сызығында ақшылданғанын көруге болады. Егер аталған затты осындай фонда бейнелегенде заттың көлеңке бөлігінде ақшылдануы мүлдем ескерілмесе, бейнелеудің рельефтілігі төмендейді. Егер осы ақшылдануды күшейтсе, бейнелеуде форма бұзылады: ақшыл шеті көлеңкеде теренге кеткендей болып емес, керісінше, алға шыққандай болып көрінетін болады. Сондықтан түстердің бір-бірімен тікелей жанасу нүктелеріндегі қатынастарына аса абай болу керек.

1. Волков Н.Н. *Цвет в живописи*. - М.: Искусство, 1984. – 320 с.

2. Беда Г.В. *Основы изобразительной грамоты*. – М.: Просвещение, 1981. - 239 с.

Түйін

Бұл мақалада негізгі композиция заңдылықтарын сақтай отырып, студенттердің живописьтік білігін дамыту жолдары қарастырылады.

Резюме

Данная статья рассматривает основные законы композиции, способствующие развитию живописных умений у студентов. Автор выделяет ряд педагогических условий, которые формируют эти способности с помощью законов композиции.

Summary

Given article considers the organic laws of a composition promoting development of creative abilities at students. The author allocates a number of the pedagogical conditions promoting formation of these abilities through studying of laws of a composition.

ӨНЕРГЕ АДАЛДЫҚ ҚАЖЕТ

Е.Ж. Мұстафаев – оқытушы, күйші, Абай атындағы ҚазҰПУ

Қазақ халқында 6 мың күй бар дегенді жастайымыздан естіп өстік. Кейінгі уақыттарда өнер зерттеушілері қазақта 10 мың күй бар деп айтады.

Халқымыздың өнерінің басқа өнерден жоғары тұратыны, қайталанбас ерекшелігі бар екені, яғни басқа ұлттың музыкасына ұқсамайтыны қазақ халқын биік белеске көтереді.

«Қазақтың 1000 күйі» антологиясы шыққанда қатты қуандық, тіпті антологияға енбей қалған қаншама күйлер барын да білеміз. Бірақ, жоғарыда аталған 10 мың күйді табу, бәрінің таспасын табу мүмкін болмаса да (мүмкін болмайды да), ең болмаса күйлердің аттарын табу, оларды зерттеу, өнер сүйер қауымға ұсыну келешектің ісі дейміз.

Кейінгі кездері бір байқайтынымыз – күйлердің ескі нұсқаларының (варианттарының), ұмытыла бастауы, сирек орындалуы. Күйшілер сайысында, Республикалық түрлі конкурстарда күй орындаушылар барлығы бір адамнан үйренгендей, құдды бір-бірімен келісіп алғандай әсер қалдырады. Әрине, қазақ халық аспаптар оркестріне түсірілген күйлерді барлық күйші бірдей орындағаны дұрыс, ал жеке орындалатын күйлер де сол оркестрлік күйлердің кейпін кигені көңілге қонымсыз. Олай дейтін себебіміз, күй өнерінің байлығы оның көп нұсқалылығында (разновариантность), орындаушылық ерекшелігінде, дыбыс шығару байлығында, мәнерлеп ойналуында емес пе еді.

1980-90 жж арасында консерватория қабырғасында оқып жүргенде майталман күйшілердің ортасында күй ырғағының бай әлемінде жүргендей сезінетін едің. Нұрғиса Тілендиев, Қали Жантілеуов, Рүстембек Омаров, Рысбай Ғабдиев, Айса Шәріпов, Әзидолла Есқалиев, Шәміл Әбілтаев, Қаршыға Ахмедияров, Нұрахмет Жорабеков, Сәдуақас Балмағамбетов, Мағауия Хамзин және т.б күй шеберлерінің ойнау тәсілдерін көріп, іштей-сырттай дәріс алғаныңмен қоса, Мәкәлім Қойшыбаев, Латиф Хамиди, Кенжебек Күмісбеков, Мәлғаждар Әубәкіров, Құбыш Мұхитов, Нағым Меңдіғалиев, Айтекеш Толғанбаев, Айтқали Жайымов, Абдулхамит Райымбергенов және т.б оқытушыларды күнде көріп жүруіңнің өзі бір ғанибет болатын.

Сол уақыттардағы тартылатын күй нұсқалары неліктен қазір ұмытылып барады? Бірізділік неге басым? Көпнұсқалылық қайда жоғалды деген сұрақтар туады.

1974 жылы жарық көрген 8 күйтабақтан құралған антологияның (1 күйтабақ қобыз күйлерінен тұрады) ішіндегі күйлердің көбісін орындағандар Қали Жантілеуов және Шәміл Әбілтаев екені баршаға мәлім. Ойымызды түсінікті жеткізер болсақ, қазіргі кезде сол ескі нұсқалар бір-бірімен араласып кеткен. Мысалы, М.Хамзин және Ә.Хасенов орындаған Тәттімбеттің «Бес төресі» екеуі екі әдемі күй еді, қазір екі нұсқа бір күй болып кеткен. Құлағы тесік тыңдаушы нұсқалардың араласып кеткенін тез аңғара алады. Сол сияқты Т.Момбеков орындаған және Г.Асқаров тартқан Сүгірдің «Шалқымасы» да солай «винегрет» болған. Мұндай мысалдарды көптеп кездестіруге болады. Мысалы, Құрманғазының «Қайран шешем» күйін Дина әжеміздің орындаған дара нұсқасымен араластырып ойнар ма едіңіз?

Кешегі оңтайландыру саясаты кезінде талай музыка мектептері жабылып, байларға сатылып, кинотеатрлар ресторандарға, түнгі клубтарға айналып, балалар бос уақытын өткізетін үйірме таппай сандалып кеткенде, ақсақалдар мен балалардың арасын дәнекерлейтін орта буын күйшілер азайып, көбі қаржы тапшылығынан және басқа да себептермен өнерді тастап басқа салаға кетіп қалған болатын. Уақыт орнында тұрмайды, жоғалтқан нәрсені орнына келтіру оңайға соқпайтыны рас.

Оңтайландыру саясаты айналып өткен мемлекеттер жоқтың қасы. 1991 жылы Түркия елінде болғанымызда бір түрік өнертанушысы «сендер, қазақтар, өздеріңнің ұлттық аспаптарыңда ойнайсыңдар, қандай бақыттысыңдар, біздің түріктің ұлттық аспаптары мұражайларда тұр, ойнайтын адам таппай отырмыз» деп еді. Сол оптимизация бізді де айналып өтпеді, талай зиянын тигізіп кетті, өнер мектептері, үйірмелер жабылды. Әсіресе, ауылдық жерлерде мәдени ошақтарға қара құлып тағылды, ал қазақтың қарадомалақтары ауылда тұратыны белгілі.

«Өткенге топырақ шашсаң, болашақ сені таспен атады» деген сөз бар. Біз өткеннен үлгі-өнеге ала отырып болашаққа қадам басамыз. Айтарым сол, біз байлығымызды өзіміз азайтып, кемітіп көрсетіп отырмыз. Осы бағытпен кете берсе 6 мың күй түгіл, 2 мың күйге де жеткізе алмай қалармыз.

Сондай ескі күй нұсқаларын орындайтын күйшілердің бірі Тасболат Сқақов еді. Ол 1970 жылы Қызылорда қаласында алғаш домбыра үйірмесін ашқан бірегей болатын. Санап жатқан ешкім жоқ, сол ағайымыз 300-ге тарта күйдің басын қайыратын, қызықты әңгімелер айтатын.

1940 жылы туылған Тасболат ағай Ақтөбедегі мәдени-ағарту училищесіне түсіп, Әлмұрат Өтегеновтан дәріс алған екен (өзі солай дейтін). 1934 жылы Құрманғазы атындағы оркестр құрылғанда еліміздің батыс өңірлерінен жеті домбырашы келеді. Қали Жантілеуов, Оқап Қабиғожиндермен қатар Әлмұрат та келген болатын. Бірақ «тентек судан» аздап көретіні бар Әлекең көп кідірмей еліне кетіп қалады. «Әлмұрат репертуары бай керемет күйші еді, Дина шешейден сабақ алдым, Мәменді көрдім деп отыратын» деп Тасболат еске түсіреді.

Осы жолдарды жазып отырған автор, Тасболаттың шәкірті, 1982 жылы консерваторияға қабылданғанда сол ағайымның күй нұсқаларын орындайтынмын, сонда көне көз, кәрі құлақ ұстаздар «бұл нұсқаларды қайдан алдың» деп сұрағанда, Әлмұрат Өтегенов осылай тартқан екен деп ағайымның айтқанын қайталайтынмын. Сонда ол кісілер «онда дұрыс, Әлмұрат деген керемет күйші болған» деп келісетін. Демек, мен оқыған уақытта Әлмұраттың көзін көргендер, күйін тыңдағандар арамызда болғанына көзім анық жетті.

Қазақ өз жанына мейірімі келмейтін, салғырттығы басым халық қой. Кезінде Мұрат Өскенбаевтың үйіне барып таспаға жазамыз деп жүргенде 300-ден астам күй білетін ағамыз о дүниеге аттанып кете барып еді. Сүгір ағамыз да 1959-60 жж. консерваторияға келгенде, біреулер «сендей күйші бұл жақта да көп» деп еліне қайтарған екен. Бір жылдан соң, яғни 1961 жылы Сүгір ағамыз да өмірден озған болатын. Әлмұрат та ашылып таспаға жазыла қоймаған жан болған-ау шамасы. Әлмұрат жайлы деректер өте аз, сонда да азғантай деректерді келтіре кетейік.

1997 жылы 13 маусым күні басылған «Заман-Қазақстан» газетінің бетінде жарияланған К. Нақыптың қазақтың күйші-композиторы, дирижер, Қазақ КСР-і және КСРО халық артисі, Халық Қаһарманы, еліміздің біртуар азаматы Нұрғиса Тілендиевпен сұхбатында мынадай жолдар бар. «Дина апамның үйіне жиі барушы едім... Мен Дина апамның үйіне келгенде көбіне аулада ол кісінің алдында бұрынырақ келген Ығылман Әлжанов пен Әлмұрат Өтегенов отырады. Ол кісіден күй үйрену бақытына ие болған – осы үшеуіміз», дейді Нұраға. Тағы бір жерінде Нұрғиса Тілендиев былай дейді: – «Өткенге ой жүгіртсем, домбырадағы менің алғашқы ұстазым – Дина Нұрпейісова. Сонымен қатар Ахмет Жұбанов, Қали Жантілеуов, Қамбар Медетов, Оқап Қабиғожин, Темірбек Ахметов, Әлмұрат Өтегенов сынды теңдессіз өнер қайраткерлеріне шәкірт болып жүрген жылдарым естен кетпес бақытты кезең екен» [1]. Жүз жылда бір туатын Нұрғиса ағамыздың Әлмұраттың есімін қайта-қайта атауы бекер емес шығар деген ой түюге болады.

Тасболат ағай ұстазының өмірбаяны туралы көп айтпайтын-ды. Тек «былай тартатын» деп күйді күйкылжытатын. Шебер домбырашы еді, өзі де жанынан күй шығаратын өнерпаз болатын.

«Заманың түлкі болса тазы боп шал» деген қағиданы мен ұстанбадым. Сол баяғы Тасболат ағайым үйреткен варианттармен әлі күнге дейін тартып жүрмін. Өз оқушыларыма да солай үйретуге тырысып бағамын. Меніңше, бір конкурстан жүлде алу үшін ғана қазіргі заманға сай нұсқамен ойнау, ескі нұсқаларды іздемеу, іздеуге ұмтылмау – болашақты ойламау деп түсінемін. Болашақтың шабысынан қазіргі табысым артық деген пендешілік ойдың шырмауы болар. Тағы да қайталап айтайын, мұндай тірлік қазақ өнерін байытпайды, керісінше инкубатордан шыққан жұмыртқадай барлық күйшілерді бірізділікке итермелейді, жан-жақты зерттеуді тұсайды.

Батыс Еуропаның өзінде нота жазуы арқылы тайға таңба басқандай етіп жазып тастап кеткен дегеннің өзінде, әлемге әйгілі болған композиторлардың шығармаларының орындалуы, трактовкалары, басқа нұсқалары баршылық. Қазір, құдайға шүкір, интернет, таспалар бар, аңғаруға болады. Ал қазақ күйлері осыдан 50-60 жыл бұрын ғана нотаға әлі толық түспеген болатын. Құйма құлақ қазақ ата-бабаларымыздан мұра боп қалған төл өнерді саф алтындай сақтап келмеп пе еді, жазу-сызу болғанға дейін ес-жад арқылы ұрпаққа жетіп еді ғой. Әрине, мына күйші былай орындаған деп нотаға түсіріп, кітап етіп шығаруды, солай орындалуды талап етуді қолдамасқа шара жоқ. Бірақ екі немесе үш нұсқаның бір нұсқаға айналғанына қарсылық білдірмей болмайды. Көз алдыңызға тек сары гүлдерден топталған даланы елестетіңізші. Енді сол сары гүлдердің арасында қызыл, көк, ақ гүлдер аралас болса, дала тоқылған кілемдей әдемі көрініс бермей ме? Сол секілді, күй өнерінің байлығын толық көрсете білген жөн. Күй нұсқаларының сан алуан болғаны шексіз қазына ғой. Охап, Қали, Рүстембек, Рысбай аталарымыз тіріліп келсе не дер еді? «Біз өмірден өтіп едік, күйлерге не көрінген» демей ме?

Домбыра аспабының басқа ұлтқа телініп кетпей (Ақсақ Темір, Қожанасыр, Сабыр Рахимов сияқты) қазақтың еншісіне бұйырғанына қалай ғана алақайлап қуанбайсың. Ресей империясының бізге жасамаған қиянаты аз. Қазақты соғыспен де, аштықпен де қырып көрді. Кенесарының басын денесіне қоспай қорқып отыр. Тайқазанды 80 жылдай Эрмитажда ұстап, 1989 жылы ғана қайтарды. Орыстандырып көрді, әлі де орыстандыруда. Қаймақтарымызды сылып алды. Бірақ халық жадында мөр болып қалған өнерді өшіре алмады. «Жер дауы мен жесір дауы – қасиетті» деп жауға тілімдей жер бермеген батыр бабаларымыз мына кең даланы көздің қарашығындай сақтап қалдырғандай, өнерді де сол күйінде бұзбай ұрпақтың қолына ұстатты. Дауылды күйлермен елге рух берді, жай күйлермен ана жүрегін елжіретсе, шертпе күйлерімен махаббат сыйлады, дархан даланың табиғатына деген сүйіспеншілікті дарытты.

Тағы бір айта кететін жайт – қазіргі күй орындаушыларының сахнаға шығып алып домбыраны қырғызша тартуы (домбыраны иыққа салу, аударып-төңкеру, тарсылдату, ұруды т.б. солай атадық). Сол күйшілер тыңдарманның емес, көрерменнің көңілін ғана аулаушылар деп есептейміз. Тыңдаушыға сай орындаушы келген заман туды. Техникалық прогресс заманында өмір сүріп жатырмыз, тез тарту қажет деушілер көбейді. Әрине, көрерменнің көңілінен шығу, ыстық ықылас пен қошемет көру дұрыс, тек күйдің барлығына соны телу бұрыс. «Ойбай, башпайымен күй тартқандар болған» деп айды аспанға шығаратындар да жетерлік. Бірақ, данышпан ақсақалдар айтқандай біздің жеті атамыздан да үлкен қасиетті домбыраға аяқ тигізу әбестік емес пе?

«Домбыраны тарта алмаған – сабалаған, өлеңді айта алмаған – абалаған» деген ауырлау тиетін сөз бар қазақта. Көрерменнің көңіліне жол таба отырып көрген арзан марапат пен атақ-даңқты қуып жүріп, болашақтың барын да ұмытпағанымыз абзал. Жеріміздің байлығын ғана емес, өнеріміздің де бай мұрасын таза, адал күйінде табыстағанымыз жөн.

Ендеше ешқандай ұлттың өнеріне ұқсамайтын бірегей күй өнері мәңгілік жасай береді деген сеніміміз мол болғай.

1. «Заман Қазақстан» газеті. 1997 жыл 13 маусым – Нұрғиса Тілендиевпен сұхбат.

Резюме

В данной статье автор рассматривает проблемы забытых и редко исполняемых вариантов кюев казахского народа. Без знания старых вариантов народной инструментальной музыки, домбровое творчество не будет развиваться в должной мере. Казахские кюи передавались от деда к внуку, и потомки выучивали их наизусть на память.

Ученые говорят, что у казахов существуют 10000 кюев. И мы должны сохранять и передавать это богатство подрастающему поколению.

Summary

In this article the author examines the problems of forgotten and less performing versions of *kyuys* (melody, epic) of Kazakh nations.

ҚОРҚЫТ – ЕСКІ ЗАМАНДАҒЫ ҚАЗАҚ-ТҮРІК ХАЛҚЫНЫҢ БІРЛІГІНЕН ТУҒАН ТАРИХИ БЕЙНЕ

Қ.Б. Намазова – доцент, Абай атындағы ҚазҰПУ

Қазақтың көне тарихымен бірге жасасып келе жатқан қасиетті қобыз аспабының ел арасына кең тарауына өлшеусіз үлес қосқан Қорқыт бабамыздың мұрасын жастар жалғастыруда. Қорқыт ата – қара қобызды түркі жұртының әруақты аспабына айналдырған ұлы күйші, түркі саз өнерін қалаушы. «Күй атасы – Қорқыт», дейді қазақ халқы. «Қорқыт шығыстың ең алғашқы бақсысы», – дейді ғалым Шоқан Уәлиханов. Осы пікірлердің бәрінде шындық бар. Күй өнері, қобыз тарту үрдісі Қорқыттан басталғаны тарихи зерттеліп, негізделген. Бұған айғақ – он үш ғасыр жоғалмай, сиқыры мен сазын сақтап бізге жеткен – Қорқыт ата қобызы мен күйлері. Және Қорқыт ата қалыптастырған күй мектебін біздерге жеткізген Кетбұға, Асан Қайғы, Ықыластардың дәстүрлі мектептері.

Қорқыт ата – бүкіл түркі жұртына ортақ имандылық пен сыйластық, әдептілік пен ізеттілік өлшемдерін кейінгі ұрпағына өсиет етіп кеткен данағөй бабамыз. 17-ғасырдан жеткен Қорқыт баба жырларында әке мен бала, аға мен іні, қалыңдық пен күйеу, ер мен әйел арасындағы сүйіспеншілік, бірі үшін бірі жан киноға әзір екендігі ерекше суреттелген! Тіпті «Жауыңның өзін сыйла, опасыздық жасама, намысына тиме», деп өсиет қалдырған, дана Қорқыт.

Жалпы түркі жұртына ортақ қонақжайлылық пен меймандостықтың, имандылық пен адалдықтың түп негізі қайда жатқаны «Қорқыт ата» кітабынан табылады. Қорқыт атаның рухани мұрасы – бүкіл түркі халқының 7-8 ғасырдан кейінгі мәдениетіне негіз болып қаланған іргетас.

Қорқыт ата кітабы – «Баят рухында «Қорқыт ата» дейтін білікті, сәуегей адам болыпты. Тәңірі зердесіне салған соң, оның болжамдары қатесіз болған... оғыз тайпаларында Қорқыт ата ең қиын мәселелерді шешкен. Қандай да қиын іс болмасын Қорқыттың кеңесін алмай ел ешбір жұмысқа қол ұрмаған. Ел оның барлық өсиетін бұлжытпай орындаған, – деп бастаған. «Қолына өткір қылыш алып, соны жұмсай білмеген қорқаққа қылыш сілтеп, күшінді сарп етпе» делінген, 7-ғасырдан жеткен Қорқыт баба үні: «Батыр туған жігіттің садағының оғы да қылыштай кесіп түседі... Ат жемейтін ащы шөптің гүлденіп өспегені жақсы. Адам ішпес ащы судың жылға қуып ақпағаны жақсы. Атаның атын былғаған жетесіз баланың әке омыртқасынан жаралып, ана құрсағында шырылдап тумағаны жақсы. Ата даңқын шығарып, өзінің тегін қуған балаға ешкім жетпейді», деп *шырылдаған*. Қорқыт ата. Қорқыт атаның бұл қағидалары осыдан 13 ғасыр бұрын емес, күні бүгін жазылғандай отаншылдық рухымен халықты баурап алады.

Қорқыт туралы аңыз-әңгіме, өлең-жыр, эпостық шығармалар мен тарихи жазба-деректердің Евразияны ежелден мекен еткен түріктердің қазіргі ұрпақтарында сақталып қалуы өткен өмірдің бірегей құбылысы, ортақ тарихымыздың алатын дінгегі.

Сондықтан 19-ғасырдың басынан бастап, Қорқыт жайындағы үлкенді-кішілі зерттеулер қазіргі түркі халықтарында ғана емес дүниежүзінің өркениетті елдерінде үздіксіз жазылып, жарық көруде. «Қорқыттың дәуірі 7-10 ғасырлар арасы сахара тарихының көрнекті дәуірі. Бұл – патриархал – ру сатысы біраз өзгеріп, қазақ халқының тарихи заманнан рулары болған қаңлы-қыпшақ жұртының қауым тіршілігі, мәдени өркендеу жағынан бірсыпыра ілгері басқан кез еді» – дейді, академик – Ә.Марғұлан. Академик Бартольд «Орта азия» деген кітабында: «Қорқыт Оғыз жұртының атақты ғалымы, философы, жыршысы, музыканты еді, Қорқыттың аты 10-ғасырларда пешене қыпшақтарға берілген болатын. Қорқыт – ескі замандағы қазақ-түрікмен халқының жұртшылық бірлігінен туған тарихи бейне. (Оғыз-қаңлы кітабының: 73-88 б., 112 б., 460-590 б.) Ол тарих заманнан Сырдарияның өлкесін жайлайтын Қаңлы-қыпшақ жұртынан болған. Қаңлы ұлысынан тараған оғыздар 7-8 ғасырлар арасында Сырдариядан үшінші – Каспийге дейін зор мемлекет құрып, Арал теңізінің қасындағы Жанкент қаласының саяси мәдениет орталығы болды. Тарих пен шежіре сөзіне қарағанда Оғыз да, Қорқыт та қаңлы ұлысынан өскен. Ол кезде бұрынғы қаңлылар енді Қаңлы-қыпшақ, не Оғыз-қыпшақ аталған», деп жазған.

Қазақстанның тұңғыш президенті Н.Назарбаевтың өз халқына жолдаған нақтылы ғылыми-стратегиялық бағдарламасында: «2030 жылға қарай Қазақстан Орталық Азия барысына айналады және өзге дамушы елдер үшін үлгі болады деп сенемін», делінген. Президент өз ұмтылыстарында, жеңістері мен сәтсіздіктерінде бір ананың сүтін тең емген өзінің бауырлары – Түрік, Өзбек, Қырғыз және басқа да Орта Азия барыстарымен дәйім бірлікте болып, олардың өрлеуі мен жетістіктерін мақтаныш етеді.

Біз бүкіл түркі халықтарының қасиетті ата жұрты – Қазақстан Президентінің тұжырымында: «Осыдан 14 ғасыр уақыт бұрын ғұмыр кешкен Қорқыт атаның асқақ рухымен, даналық ойларымен үндестік табамыз. Барша қазақстандықтар мен түркі бауырларымызды Қорқыт ата өсиет еткендей, ел қамын жеген ерлеріміздің төңірегіне топтастыруға шақырамыз» делінген.

Қорқыт жырларындағы отаншылдық пен ерлік, ізгілік пен әдептілік, сабырлылық пен төзімділік, – бәріміздің ата-бабаларымызды қандай қиын сыннан алып шыққан түркілік қанымызда бар асыл қасиеттер. Осы болмысымыз бен дүниетанымымызды келер ұрпақтарымыз да мәңгілікке жалғастырып, адамзат өркениетінің тарихында лайықты орнымызды иелену үшін біз Қорқыт ата мұрасын асқан ұқыптылықпен жинап, жан-жақты зерделеп, өскелең буынға үнемі үлгі-өнеге етуіміз қажет.

ҚР президенті Н.Ә. Назарбаев бәрін сараптай келе: «Ашық мінез бен жан ізгілігі мұқтаж адамды жылытуға, онымен қолдағы барымен бөлісуге дайын екені қазақ халқының генетикалық қасиеті болып табылады. Ол ешкімге және ешқашан жеккөрушілік немесе артықшылық танытып, сондай сезіммен қараған емес, ешқашан да ұлтаралық жанжалдық шоғын маздатуға қызмет еткен жоқ», деген пікірі де қалыптасқан.

Қобыз – бір ғана қазақ халқы емес, бүкіл Орта Азия, Алтай жерлерін мекендеген түркі тілдес тайпаларға ортақ музыкалық аспап. Оған қатысты деректерді әл-Фараби, Ибн-Сина, Әбдіразман Жәми, Дәруни Әлі оғыз дәуірінің тарихи-мәдени деректерімен қамтыған. Қашқари жазбаларынан да табамыз, – дей келе, өнертану ғылымының докторы Т.Қоңыратбаев қобыз түрлеріне сипаттамалар берген:

1. **«Қобыз (қыл қобыз)»** – көненің көзі, ұзақ ғасырлар бойы халқымызбен бірге жасасып келе жатқан марка музыкалық аспап. Ертеде шаман-бақсылар осы қос ішекті қобыз аспабымен өздерінің сырлы да сазды сарындарын тартып, бақсылық үрдес жүргізген. Әр бақсының өзіне тән музыкалық сарыны, мақамы болған. Мұндай мақалалардың аймақтық ерекшеліктері де елеулі. Олар көбіне халық поэзиясына тән 7-8 буындық жыр өлшеуімен айтылған.

2. **Нар қобыз** – қобыздың жорықта қолданылған атауы. Осы ертеде оғыз батырлары қастерлеп, қасиетті аспап санаған. «Қорқыт ата кітабының» батырлары жауға қарсы шығар кезінде нарқобыз сарыны естілетін болған. Оғыз батырлары жорыққа аттанып бара жатып, өзімен бірге қобыз аспабын алып жүрген. Оның сарыны батырларға күш-қуат, жігер беріп, ерлік істерге рұхтандырып отырған. Қорқыт пен қобыз үнемі егіз десек, Қорқытты тарихи тұлға ретінде тануға негіз боларлық қосалқы тарихи айғақтардың бірі – осы қобыз сарыны.

3. **Месқобыз, желқобыз** – деген атаулар қобыздың өзінен гөрі оның сыртқы түріне, құрылысы мен орындалу тәсіліне қатысты. Сонымен бірге аталған аспаптардың тарихи-этнографиялық ерешеліктері де байқалған. **Месқобыз** бен **желқобыз** белгілі бір аспаптың орындалуын айғақтаса, **жезқобыз, тілқобыз** атаулары оның нендей заттан жасалғанын білдіреді.

4. **Шаңқобыз** – жержүзі халықтарының басым көпшілігіне ортақ музыкалық аспап. Орта Азияда оны **чанг**, деп атаса, қазақтар **шаңғы ауыз**, деп атайды. Бұл аспапта дыбыс ұзынша келген сым темірді қозғалысқа келтіріп, оны ауыз қуысында жүйелеу арқылы шығарады.

Міне, жоғарыда аталған музыкалық аспаптардың барлығы **«қобыз»** сөзімен байланысты болса да олардың құрылысы, орындалу ерекшеліктерінде айырмашылықтар бар. Осы аспаптардың ішінде қазақ халқына жақыны – **қыл қобыз**. Халқымыздың жан серігіне айналған аспап қанша көне болса оның музыкалық сарыны да соншалық марка. Қобыз аспабын тыңдай отырып, ата-бабаларымыздың тұрмыс-тіршілігімен танысқандай боламыз. Енді қобыз сөзінің төркініне келетін болсақ, академик А.Жұбанов қобыз аспабын **«абыз»** атауынан тудырғаны бар. Бұл – қобыз аспабының ұрпақ парызы десек, екіншіден, егемен ел болып өткеніміз тұтанып жатқандағы халқымыздың еңсесі көтеріліп, болашаққа деген үміттің артқандағы еліміздің қуанышы.

Қобыз басқа аспаптар тәрізді тез үйреніп, меңгеруге көнбейтін, бір қарағанда қарапайым болып көрінгенімен одан үн шығарып, меңгеру орындаушыдан жоғары музыкалық қабілетпен қоса аса жауапкершілікті талап етеді. Ал, Қорқыт атаның тарихта болған нақтылы тұлға екеніне музыкалық мұрасы дәлел. Олар: «Қорқыт, Аққу, Башпай, Әупбай, Желмая, Елім-ай, халқым-ай, Сарын, Тарғыл тана, Ұшардың ұлуы» т.б. күйлері. Қорқыт атаның күйлерінде айқын кездесетін өмірді бейнелеу тәсілінің тұрақтылығы мен әуен сазындағы бақсы сарындарының үндестігі мен қарапайым көнелігінде дара тұлғаның қолтаңбасы айқын аңғарылады.

Қобыз – бір ғана қазақ халқы емес, бүкіл Орта Азия, Алтай жерлерін мекендеген түркі тілдес тайпаларға ортақ музыкалық аспап.

Қобыз аспабы, өнер ретінде эстетикалық тәрбие берудің маңызды жолдарының бірі болып табылады.

Күнделікті өмір балаға музыка тілімен жетеді, сондықтан, күнделікті қобыз үні адамның рухани дамуын тәрбиелеуге көмектеседі, ой-өрісін қалыптастырып, эстетикалық мәдениетін өсіреді.

Мінеки, бізден кейінгі жас буынды тәрбиелеп, өмір мен өнерге баулуда **Қорқыттың** күйлері мен **нақыл** сөздері және **Қобыз** әуендері әрқашан да үлгі-өнеге болмақ.

Резюме

В данной статье говорится о истории казахского музыкального инструмента, а также дают основные сведения о легенде Коркыт-ата.

Summary

In given clause is spoken about a history of the Kazakh musical tool, and also give basic сведения about a legend Korokit-ata.

ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТА НОВОЙ ФОРМАЦИИ В ТВОРЧЕСКИХ ВУЗАХ КАЗАХСТАНА НА ОСНОВЕ ОБЕСПЕЧЕНИЯ МОДЕРНИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

М.И. Джексембекова – д.п.н., доцент КазНПУ им. Абая, Деятель культуры Республика Казахстан

На сегодняшний день, в условиях реформирования национальной системы образования, ее интеграция в мировое образовательное пространство обязывает нас знать современную практику образования, которая направляет на изучение состояния, закономерностей и тенденции развития системы в сопоставлении с различными странами и регионами мира. Доказано, что углубленное изучение образовательной практики других стран, не только помогает усовершенствовать системы обучения и воспитания в своей стране, но и способствует распространению в другие страны.

На наш взгляд, совершенствование процесса обучения и воспитания будущих специалистов в современной высшей школе Казахстана с помощью зарубежного опыта должно быть основано на существовании практики одинаковых приоритетных направлений, что, в свою очередь, станет базой для вхождения Казахстана в мировое образовательное пространство на равных.

Включение казахстанской системы Высшего образования в Болонское пространство еще ярче обозначило необходимость применения современных образовательных концепций и технологий. В этом контексте особенно актуальным становится вопрос о разработке методологии общей теории музыкально-педагогического образования, способной обеспечить реализацию ключевой задачи государственной политики в сфере культуры, искусства и образования в подготовке специалистов творческих ВУЗов.

На сегодняшний день, «Болонский процесс» – это процесс структурной перестройки, которая предусматривает реформирование европейских национальных систем высшего образования, изменения образовательных программ. Поэтому, Болонская декларация требует от тех государств, которые уже подписали провести преобразования в национальных системах высшего образования и повысить качество образования.

Не случайно, стремление Казахстана войти в число 50-ти лучших стран мира заставляет ее развитие осуществлять в рамках тех тенденции, которые существуют в мире, именно, начиная, с 1991года система образования перетерпела, несколько этапов развития и правового урегулирования.

За эти годы были приняты Закон «Об образовании» (1999 г.), Госпрограмма (2000 г.), Стратегия развития образования в РК до 2010 г., Концепция развития системы образования РК до 2015 г. (2004 г.) и др.

Анализ перечисленных документов, содержащих в себе основные задачи и направления деятельности по повышению эффективности национального образования, свидетельствует о необходимости повышения качества профессионального статуса, как преподавателя, так и студентов ВУЗа, которому в качестве носителя организационных ценностей является кафедра.

Если помнить, что качество – нормативный уровень, которому должны соответствовать продукт образования и, по мнению Н.А. Селезневой (**Россия**) критериями качества являются признаки степени соответствия качества установленным нормам, требованиям, стандартам. Поэтому, современные процессы модернизации образования требуют совершенствования творческого, профессионального роста потенциала преподавателя в подготовке специалистов.

На современном этапе, формирование новых интеллектуальных потребностей и ценностных ориентаций в современном обществе актуализирует проблемы повышения качества подготовки специалистов в

творческих ВУЗах, реформирования системы музыкально-педагогического образования, совершенствования его методологической основы и поиска эффективных образовательных технологий и т.д.

Учитывая, актуальные проблемы современной дидактики на основе Концепции целостного педагогического процесса, которая всегда играла ведущую роль в обществе как институт передачи и распространения профессиональных знаний при развитии новых технологий обучения, можно сказать, что качество образования остается важнейшим показателем, определяющего долгосрочное развитие любого общества.

В контексте Концепции, сказано, что основной тенденцией развития высшего образования является повышение качества подготовки специалистов, обеспечивающих новые направления подготовки, инновационного развития, при интеграции с интенсивной научно-исследовательской деятельностью, поэтому тесная связь вузовских исследований с потребностями общества на основе совершенствования образовательных и информационных технологий будет более совершенным.

Тем более, на сегодняшний день, системе высшего образования в современных условиях уже приданы новые качества, общественный статус, и понимание ее как особой сферы, оставляющей за собой одной из первоочередной задачей – опережающую подготовку высококвалифицированных специалистов, способных гибко и конкурентоспособно применять полученные профессиональные знания в практической деятельности.

Поэтому, подготовка специалиста новой формации, обладающего широкими фундаментальными знаниями, инициативного, способного адаптироваться к меняющимся требованиям рынка труда и технологий, будет зависеть от усиления мотивации всей системы высшего образования на предоставление качественных образовательных услуг через демократизацию образовательного процесса, через формирование новых принципов и практики управления ВУЗами, внедрение системы стратегического планирования и повышения автономности ВУЗов, через разработку и внедрение механизмов, определяющих ответственность руководителей вузов за предоставление качественных образовательных услуг.

В основе подготовки специалистов высшей квалификации использована кредитная технология обучения, которая обеспечит не только её непрерывность, аккумуляцию учебных достижений, но и взаимопризнание образовательных программ. При этом, конкретное содержание устанавливается типовыми учебными программами дисциплин с учетом мирового опыта, трансформированных в систему подготовки кадров через бакалавриат.

Бакалавриат является уровнем высшего образования, в котором первые два курса должны быть максимально унифицированы, а на последующих 2 курсах бакалавриата подготовка будет вестись по базовым дисциплинам, и в рамках ВУЗовской компоненты осуществляться профильная подготовка.

Необходимо помнить, что содержание бакалаврского образования предполагает широкую базовую профессиональную подготовку, направленную на достижение фундаментальности предметных знаний будущих специалистов, для обеспечения выпускника-бакалавра общей интегральной методологией профессиональной деятельности, на развитие у них профессионального творчества, формирование потребности в самообразовании.

Если, на сегодняшний день музыкальные **учебные заведения России** в различные периоды социально-политического состояния общества брали на себя инициативу музыкального просвещения, становились форпостами подлинной музыкальной культуры в различных регионах страны, то в **Казахстане**, сегодня не редко перемещается центр тяжести при проведении массовой художественно-воспитательной и культурно-просветительской работы, именно на факультеты творческих вузов. Именно они, сосредоточив значительный творческий потенциал, могут выполнять эту ответственную роль и часто делают это с успехом.

В творческих ВУЗах, существующие помимо студенческих оркестров, хоров и ансамблей, предусмотренных требованиями основных образовательных программ, при КазНПУ им. Абая работают художественные коллективы на разных факультетах, активизируется музыкальная и культурно-просветительская деятельность, ежегодно поддерживаемый **ректором университета академиком С.Ж. Пралиевым** проводится Республиканский конкурс вокалистов «Арай»; домбровый конкурс «Абай алемі»; ҚР Президенті Н.Ә. Назарбаевтың «Жалпыға Ортақ Еңбек Қоғамына қарай 20 қадам»; «17 қараша – Халықаралық студенттер күні» – Республиканский форум; «Біз таланттарды іздейміз!» – конкурс. На праздничных мероприятиях, концертах выступает оркестр народных инструментов, студенческий сводный хор, танцевальный коллектив, звучат эстрадные песни современных композиторов Казахстана и зарубежные, по сегодняшний день радующие своим профессионализмом и артистичностью на подмостках концертных залов города.

Таким образом, главной целью остается удовлетворение интересов общества, государства и личности в получении качественного высшего образования, предоставление каждому специалисту широких возможностей в выборе содержания, формы и сроков обучения на основе модернизации национальной системы образования.

1. Селезнева Н.А. *Качество высшего образования как объект системного исследования*. – М., 2004. – С. 87.

2. Аванесова В.А. *Универсализация учебной практики как условие повышения профессионализма студентов ВУЗов культуры по специализации «музыкальное образование»* / Аванесова В.А. – Автореф. дис. канд. пед. наук, 13.00.02. – М., 1997. – 16 с.

3. Гриняк, А.П. *Формирование дирижерской культуры будущего учителя-музыканта* / Гриняк А.П. // *Личность – слово – социум: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф.* – Минск: Паркус плюс, 2008. – С. 93–96.

Түйін

Бапта білімнің Ұлттық жүйесінің жаңғыртуын қамтымның негізінде Қазақстанның Шығармашылық ЖОО-ларындағы Жаңа формацияның мамандарын әзірлеудің сұрақтарын қаралады.

Resume

A primary objective is remained by satisfaction of interests of society, state and personality in the receipt of quality higher education, grant to everybody of wide possibilities in the choice of maintenance, form and terms of educating.

ФЕНОМЕН ПОП-АРТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Т.А. Вдовина – магистрант 2 курса специальности 6М041600 – «Искусствоведение» кафедры «Истории и культуры Казахстана», ИМиД РНД КазНПУ им. Абая

Осмысление феномена поп-арта в западном искусствознании, культурологии и философии искусства 1960-х годов – один из ключевых этапов в развитии современной теории искусства. Энтузиазм, с которым в определенных кругах было встречено это новое направление, не в последнюю очередь был связан с тем ощущением единства искусства и жизни, которое, казалось, было навсегда утрачено в предшествовавший поп-арту период господства абстракционизма (1940-1950-е гг.). «Ранняя» теория поп-арта (в Великобритании формировавшаяся уже в 1950-е гг.) носила ярко выраженный антиконсервативный (в нашей терминологии) характер. В то время для многих теоретиков поп-арт выполнял функцию репрезентации новой социальной действительности. (В этом отношении он был чем-то средним между русским конструктивизмом и социалистическим реализмом).

Большие перемены в социально-экономической жизни западного общества, появление массовой культуры и «общества потребления» должны были привести, как тогда казалось не только художественным критикам, к возникновению новых представлений о природе искусства, олицетворением которых и стал поп-арт. Последний почти не рассматривался вначале вне «магистральной» линии развития европейской цивилизации, рождении на рубеже 1950-1960-х гг. «нового мира» и «нового человека», которые одновременно являлись победным завершением проекта Просвещения и воплощением модернистской утопии.

При этом революционная роль отводилась новым технологиям и средствам репродуцирования: можно сказать, что 1960-е гг. реанимировали теорию Вальтера Беньямина, изложенную им в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости», согласно которой новые технические средства отображения действительности (фото- и киносъемка) сами по себе способны революционным образом изменить мировоззрение современного человека. «Новым Беньямином», правда, консервативного толка, стал Маршалл Маклюэн, говоривший о расширении (благодаря электрической технологии) центральной нервной системы человека до масштабов вселенной, упразднении пространства и времени, а также слиянии индивидуальной и коллективной форм познания [1]. Современность для Маклюэна характеризуется переходом от письменной к устной культуре, которая преодолевает (благодаря средствам массовой информации и новейшим технологиям) обусловленную печатной культурой фрагментацию человеческой психики, восстанавливает единство чувственности и мышления.

Новые технологии, таким образом, возвращают человеку его целостность. Они воздействуют, с точки зрения Маклюэна, не на уровне мнений или понятий; технологии меняют чувственные пропорции восприятия, поэтому «серьезный художник – единственный, кто способен без ущерба для себя встретиться с технологией лицом к лицу» как эксперт, осознающий изменения в чувственном восприятии [2].

У Беньямина, как и у теоретиков поп-арта, новые технологии были связаны с демифологизацией таких

понятий как гениальность и аура, критикой оппозиции высокое (элитарное)/массовое искусство, темой демократизации искусства. Не случайно Беньямин определил ауру как «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [3].

Так, демократизация культуры – центральная тема работ впоследствии эмигрировавшего в США британского теоретика искусства, автора термина «поп-арт» Лоренса Эллоуэя. В то же время главный недостаток старой «аристократической» культуры, по Эллоуэю – ее неспособность осмыслить феномен технической революции и ее последствия для культуры.

Новая экономика не только предлагает более широкий спектр товаров, чем экономика, основанная на ручном труде. Индивидуумы сохраняют свою идентичность внутри новой культуры, которая предоставляет большие возможности для ее индивидуальных интерпретаций.

В статье «Широкий фронт культуры» Эллоуэй критикует аристократические концепции культуры Т.С. Элиота и его американских «последователей» Дж. Кр. Рэнсома и А.Тэйта. Бурное развитие средств массовой информации, появление новых каналов передачи информации, по его мнению, застало врасплох хранителей священного огня старой культуры. Новая «эстетика множественности» противоречит традиционным представлениям о культуре как собственности элиты.

В традиционном обществе «хранители очага» культуры от поколения к поколению передавали сравнительно небольшой свод освященных традицией текстов, внося в него лишь незначительные изменения. Современная культура предлагает беспрецедентное изобилие знаков и символов, которое невозможно анализировать с точки зрения ренессансных представлений об уникальности искусства. В наши дни величайшие произведения живописи и популярные журналы, классическая поэзия и рассчитанные на массовую аудиторию кинофильмы сосуществуют, по мнению Эллоуэя, в рамках нового культурного континуума.

Мысли Л.Эллоуэя о «демократизации культуры» развивает в статье «Изящные искусства в масс-медиа» известный теоретик и практик поп-арта Джон Макхейл. По его мнению, для современного общества характерен плюрализм элит, поэтому властные отношения в нем могут быть названы «горизонтальными», в отличие от «вертикальной» системы власти традиционного общества во главе с одной элитой [4]. В то же время преодоление монополии единственного канала визуальной массовой коммуникации – изобразительного искусства – не означает, с точки зрения Д.Макхейла, вульгаризации культуры. Британский теоретик полагает, что массовая аудитория достаточно разнообразна и мобильна, чтобы гарантировать такое же разнообразие предлагаемого ей информационного товара. Но, поскольку «изящные искусства» (fine arts) в их традиционном понимании как «канонической» формы передачи информации, согласно Макхейлу, принадлежат прошлому, растворившись в многообразии каналов визуальной коммуникации, использование термина «изящные искусства» в средствах массовой информации служит утверждению стереотипных представлений об искусстве и «творческой личности», а также других мифов капиталистического общества.

В статье «Пластмассовый Парфенон» Д.Макхейл вплотную подходит к центральной для постмодернистской эстетики проблеме. Он утверждает, что преклонение перед уникальным произведением искусства является рецидивом экономики старого типа, основанной на дефиците материальной базы, экономии, в которой вещи ценились больше, чем люди. В современном обществе единственным незаменимым, уникальным элементом является сам человек. Человек выходит из маргинального существования в доиндустриальную эпоху. Автоматизация возвращает человеку его достоинство и делает информацию, носителем которой он является, наиболее «дорогостоящим» товаром.

Поп-арт как концептуальное искусство лишил живопись ее «плоти», подобно тому, как теории «технологического мистицизма» лишили человека его тела. Новые антропологические теории позволили не только реабилитировать тематику поп-арта, но и объяснить такие его стилистические особенности как «абстрактность» и «плоскостность». Плоскостность – ключевое понятие формалистической эстетики Гринберга, направленной против «иллюзионизма» старых мастеров, и вместе с тем – один из признаков массовой тиражной графики (плакатов, комиксов) и фотографии. Помещая плоскостные образы популярной культуры в контекст искусства, указывая тем самым на их сходство с формальным языком современного авангарда, художники поп-арта принимают «антропологическую» точку зрения на современную культуру. Для британских теоретиков искусства «Джона Бергера и Питера Фуллера плоскостность является отличительной чертой видения горожанина.

Впрочем, уже в 1960-е гг. британский художественный критик и теоретик искусства Сьюзи Габлик, выделяет две противоположные концепции современного искусства (и соответственно две различные

интерпретации поп-арта), лишь одну из которых можно назвать «антропологической». Согласно первому взгляду, мы живем в эпоху, когда, по словам М.Маклюэна, вся «человеческая ситуация» стала производением искусства. Согласно Маклюэну, искусство вообще перестает существовать как самостоятельный вид деятельности, как «анти-среда». Художники поп-арта пытались создать «анти-среду», но вместо автономного искусства, они получили неизменную среду. Поэтому искусство, подобно жизни, должно расширить свои границы, чтобы соответствовать революционным образом изменившейся, благодаря средствам массовой информации, окружающей среде. Прошло время «бессмертных» шедевров, прочных резервуаров человеческой энергии. Квантовая механика открыла новый мир, отличный от вневременного, вечного, детерминированного мира евклидовой геометрии. Изменения, произошедшие в сознании, не могут не отразиться в искусстве. Мир, в котором все находится в постоянном изменении, требует нового искусства, которое не признает границ между различными видами искусства, высокой и низкой культурой.

Интерпретации поп-арта и современного искусства в целом, борьба которых и стала предметом нашего исследования. Габлик, очевидно, склоняется к версии, согласно которой искусству предстоит «слияние с жизнью». Более того, она верит в возможность примирения этих двух противоборствующих теорий. На наш взгляд, поп-арту ближе другая интерпретация современного искусства как отказа от репрезентации. Элемент «аутизма», дублирующие соответствующие тенденции социальной жизни (культ специализации), превалирует в поп-арте.

Британский искусствовед Джон-Рассел называет поп-арт «строгим», («an art of austerity»), «ответственным», «эрудированным» искусством, искусством «монументальных высказываний» и даже «исцеляющим» искусством. Поп-арт может быть назван также «ответственным» искусством, поскольку он не уводит нас от объективной реальности. Поп-арт, по Расселу, не сатирическое, а аффирмативное искусство. Оно имеет мало общего с дадаизмом, так как в нем нет ничего нигилистического. В интерпретации Джона Рассела поп-арт основан на неприятии полярных ситуаций и принципа «или-или», что не делает, однако, искусство поп-арта двусмысленным.

Поп-арт, согласно Д.Расселу, был порождением совершенно иной социокультурной ситуации. Впервые, поп-арт был следствием «экономики изобилия», экономики нового типа, не имеющей аналогов в истории. Ее пароль: «Я потребляю, следовательно, я существую». Другим фактором способствовавшим возникновению поп-арта явилось доминирование абстрактного искусства в 50-е и 60-е годы.

Затрагивает Д.Рассел и существенный для поп-арта социальный аспект. По его мнению, поп-арт был частью реальной или воображаемой классовой борьбы, своеобразным движением сопротивления против истеблишмента вообще и художественного истеблишмента в частности. В американском же поп-арте, доминировала лояльность по отношению к традиции. Английский поп-арт выступал в защиту современности и в еще большей степени в защиту будущего, но ему было безразлично прошлое, и те изменения, которые произошли в Великобритании после 1945 года не вызвали сожаления у его сторонников. Взоры британских поп-артистов были обращены к Америке. Поэтому эмиграция в США Лоренса Эллоуэя и Джона Макхейла – главных английских теоретиков поп-арта – не была случайной. Благодаря более развитой, чем в Европе, системе средств массовой информации и новейшим технологиям, Америка казалась в то время страной безграничных возможностей.

Отношение поп-арта к массовой культуре не получило однозначной оценки в научной литературе. Созданные механическим путем образы поп-арта отразили «тоталитарную сущность» популярной культуры, отрицающей автономию искусства и личности. По мнению некоторых исследователей, в этом сказывается зависимость поп-арта от господствующих американских идеологий. Другие исследователи (например, Алэн Синфильд) подчеркивают, что провозглашая искусство товаром, поп-арт отказывается от иллюзий «искренности» и «глубины», которые активно эксплуатировала популярная культура, в частности поп-музыка [5].

Тем не менее, поп-арт как один из ярких примеров «нечеловеческого» в искусстве напоминает о том, что воля современного искусства к безмолвию имеет социальные корни. Как указывает Т.Адорно, со времен Бодлера (времени появления высокоразвитого капитализма) искусство становится современным лишь «посредством мимезиса по отношению к основному и отчужденному; именно благодаря этому, а не в силу отрицания бессловесного и немого обретает оно свою красноречивость».

Возникновение феномена поп-арта было обусловлено целым рядом социокультурных факторов – развитием средств массовой информации, формированием экономики нового типа, демократизацией культуры, появлением новых каналов «визуальной коммуникации» и потребления как «тотально идеалистической практики по манипулированию знаками» (Ж.Бодрийяр). Как американские пописты, так и

представители европейской фигуративности 60-х годов (В.Адами, Б.Рансийак, Р.Китай) использовали в своем творчестве образы рэди-мэйд, поэтому грань между поп-артом и европейской фигуративностью 60-х годов является условной. Трактовка стереотипных представлений и визуальных клише тесно связана с эстетикой поп-арта.

1960-е годы в истории искусства стали своеобразной «эпохой Просвещения», связанной с демократизацией культуры и «демистификацией» живописи. С другой стороны, поп-арт интерпретируется как один из ярких примеров «нечеловеческого» в искусстве. Несмотря на то, что отношение к идеям поп-арта менялось в зависимости от господствовавших в науке в то или иное десятилетие идей и взглядов, эстетика поп-арта оказала большое влияние на семиологическое и социологическое направления в современном искусствознании. Она основывалась на новых представлениях о человеке, выработанных в рамках психоанализа, семиологии и неомарксизма.

В ранних работах попистов 1960-1961 годов искусство становится «средством сообщения». 1970-е годы на Западе стали временем экономического кризиса, структурной перестройки западной экономики и промышленного спада, спровоцировавших возникновение консервативных тенденций, как в политической, так и в культурной жизни западного общества. По словам Н.Маньковской, искусство этого периода часто называют «неоконсервативным постмодернизмом».

То новое, что появляется в искусстве XX-XXI вв., представляет собой продукты распада классической изобразительной системы, приобретающие автономный характер, которые используют для создания различных визуальных форм игровой деятельности. Искусство выходит из залов художественных галерей на городские площади и улицы, осваивает огромные земные пространства, ударяясь в массовость и зрелищность, стирая различие между художником и зрителем, музеем и повседневной жизнью. Художник навязывает обществу свой культурный канон, состоящий из какой-либо акции, события, которое вызывает у вовлеченного в него зрителя чувства отвращения или восхищения [6].

1. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. Николаева В.Г. Жуковский М. – Киев, 2003, – 3 с.
2. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / Пер. Юдина А. – Киев, 2004, – 49 с.
3. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. Ромашко С.А. – М., 1996, – 24 с.
4. Alloway L. The long front of culture // Pop Art Redefined / Ed. by Russell J., Gablik S. – New York-Washington, 1969, – 42-43; 47 p.
5. McHale J. The fine arts in the mass media // Pop Art redefined / Ed. by Russell J., Gablik S. – New York-Washington, 1969, – 49-50 p.
6. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. Дранова А.В. – М.: Республика, 2001. – (Философия искусства). – 527 с.

Түйін

Бапта поп-арт көркем бағыттың мысалындағы қазіргі өнердің табиғатының мәселелерін қаралады. Поп-арт ХХІ ғасырдың өнерінің эстетикасында көпшілігінде бағдарлаушы бас болды.

Summary

In article considered problems of the nature of modern art on the example of the artistic direction of pop art. Pop art was largely a guide to the aesthetics of art beginning of the XXI century.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХОРОВОГО СОЛЬФЕДЖИО НА ЗАНЯТИИ ПО ХОРОВОМУ КЛАССУ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА СТУДЕНТОВ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Л.Ш. Какимова – к.п.н., доцент КазНПУ им. Абая

«Певческий голос, как и музыкальный слух, является очень ценными качествами человека, которые нужно правильно распознавать, раскрыть и развить с помощью упражнений в процессе вокально-хорового пения, при этом применяя определённые методические приёмы и формы»

А.Анисимов

Хоровое сольфеджио тесно связано с развитием музыкального слуха. Многие ученые, музыканты-исследователи (А.Анисимов [1], С.В. Попов [2], В.Ильин [3], И.И. Левидов [4], В.П. Морозов [5], А.Менабени [6] и др.) рассматривая проблему развития музыкального слуха, считали, что оно является «ценным качеством, которое нужно правильно развивать с помощью упражнений в процессе вокально-хорового пения» [1], учитывая их применение в определении исполнительских задач для закрепления певческих приёмов [Цит. по: 3, с. 11], вырабатывающие чистоту интонирования /Б.Незванов/ [Цит. по: 3, с. 12], которые формируют умения слышать, слушать, воспроизводить и запоминать.

Если способность к речи воспитывается «путем слышания речи», то и в основе певческой способности, прежде всего, лежит слушание и восприятие музыки, – пишет М.И. Джексембекова [3]. Тем более, что слуховое восприятие – это самый первый этап приобретения любого певческого навыка. Излишне говорить, какое огромное значение имеют методические принципы, формы и способы развития музыкального слуха. При этом, основная задача педагога в развитии музыкального слуха учащихся, вокально-хоровых навыков сделать эти ощущения осознанными. А специфика слуха в качестве вокальной интонации, – как отмечает ученый, – заключается в том, что выделение основного тона происходит из тембра именно певческого голоса [3]. По определению И.И. Левидова [3, 12], вокальный слух связан, не только со способностью различать в голосе малейшие «оттенки, нюансы, краски», но и с возможностью «определить, ... движениями каких мышечных групп вызывается то или иное изменение в звуковой окраске». Из сказанного следует, что в механизмах вокально-слухового восприятия участвуют не только слуховой орган, но и другие жизненно важные органы чувств, воспринимающие пение извне и контролирующие работу собственного голосового аппарата, осведомляют центральную нервную систему в том, как протекает певческий процесс. Благодаря этому и осуществляется обратная связь с центральным «пультом управления» и мозгом. Отсюда музыкальный слух – главный регулятор голоса и речи. Определяя основное понятие, что такое вокальный слух и голос, исследователь В.М. Морозов [5, 13] пишет: «Вокальный слух – это, прежде всего, не только слух, а сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на вибрационных, а может быть ещё некоторых других видов чувствительности», успех которого зависит от музыкальности обучающегося. Поэтому различают **пассивный музыкальный слух**, как способность узнавать музыкальные звуки, подмечать неточности в исполнении мелодии и т.д., и **активный музыкальный слух**, как способность точно воспроизводить голосом или на музыкальном инструменте услышанную мелодию, высоту отдельных нот и т.п. Ученый экспериментально доказал, что физиологической основой развития вокального слуха является условно-рефлекторные связи, возникающие в результате осознания соотношения характера раздражителя и комплекса ощущений, полученных от наших органов чувств, так как он имеет прямое отношение к восприятию певческого голоса, и к его воспроизведению.

По мнению ученого Б.М. Теплова [7], который занимался проблемой музыкальных способностей человека, задачей музыкального слуха заключается не только в умении различать их, но и в умении воспринимать комплекс звуковысотных отношений. В частности, психолог А.Н. Леонтьев [8] отмечал, что слух основан на способности выделения отдельных компонентов – слуховое восприятие (внешний слух) и области внутренних музыкальных представлений (внутренний слух). В связи с чем, в исследованиях по

данному вопросу рекомендуется развивать вокальный слух на воспитании ладового, ритмического чувства (Б.М. Теплов). Овладение техническими приемами развития музыкального (вокального) слуха определяется в тесной связи с развитием интонационного слуха, а важным условием художественно-образной передачи музыкального текста на основе формирования навыка пения или сольфеджирования.

Таким образом, хоровое сольфеджио представляет собой комплекс методических приемов и упражнений, предназначенных для развития музыкального слуха, музыкальной памяти, музыкальной грамотности студентов, развития гармонического слуха, чувства ритма и т.д. и проводится непосредственно на занятиях по хору. Условно весь материал хорового сольфеджио разделяется на 3 уровня хоровых занятий, которые зависят от систематичности занятий, а также от сопутствующих условий, таких как есть ли преемственность между хоровым сольфеджио и общим сольфеджио, используется ли музыкальный материал из разучиваемого хорового репертуара. Хоровое сольфеджио почти не дает систематических теоретических знаний, а лишь опирается на них в ходе занятий, где оно оказывается единственным средством развития музыкальной грамотности, вокального слуха, музыкальной памяти, формированием чистоты интонирования и т.п.

Анализ методической литературы свидетельствует, что методисты-практики рекомендуют придерживаться следующих советов по ведению хорового сольфеджио:

- все упражнения хорового сольфеджио следует вести, постоянно пользуясь методическими приемами проведения «чисто» вокальных упражнений, так как в идеале упражнения хорового сольфеджио, с одной стороны, являются вокальными распеваниями, а с другой – способствуют развитию музыкальной грамотности, гармонического слуха и т.п.;

- хоровое сольфеджио должно быть неразрывно связано со всей работой хорового коллектива, в процессе которого нужно максимально использовать навыки, полученные в ходе учебной и исполнительской деятельности;

- в хоровом сольфеджио принимают участие (занимаются) все участники хорового коллектива, то есть – это коллективная форма работы на уроке;

- методика апробации хорового сольфеджио вобрало все лучшие методические приемы и способы работы, разработанные в педагогике музыкального образования, и связанная с именами ведущих учителей музыки, методистами, хормейстерами Венгрии, Чехии, России: З.Кодаи, К.Орфа, Д.Кабалевского, В.Попова, Г.Струве, Н.Добровольской и другими. В разнообразных методических приемах используется: система относительной сольмизации (ручные знаки, ритмические упражнения, упражнения по воспитанию ладового слуха, звуковысотности), использование национального материала в развитии пения в два-три голоса. Поэтому в комплексе с другими упражнениями у учащихся обнаруживается развитие абсолютного слуха, тонального слуха, которое находится в тесной связи с развитием музыкального слуха, музыкальной памяти и пр.;

- большое место в хоровом сольфеджио занимает чтение нот с листа, так как первый признак музыкальной грамотности учащегося – умение прочесть тот или иной музыкальный текст. Упражнения хорового сольфеджио включают в себя целый комплекс разнообразных двух- и трехголосных примеров, которые можно использовать для коллективного чтения с листа (в процессе разучивания отдельной партии группой хористов). Полезно в данном случае выученные наизусть хоровые произведения пропевать на репетициях хора по нотам, определяя гармонические функции, отдельные отрывки произведения пропевать секвенционно, отстукивая отдельные трудные в ритмическом плане места хоровой партитуры и т.д.;

- необходимо исполнять упражнения хорового сольфеджио *с динамическими оттенками*. Нужно стремиться к тому, чтобы каждое упражнение сольфеджио углубляло и укрепляло понятия учащихся о музыкальной форме, о построении музыкальных предложений и периодов, имело логическую музыкальную кульминацию. Особенно важно помнить о динамических оттенках при использовании в качестве упражнений отрывков из хоровых произведений.

Следует сделать вывод, что хоровое сольфеджио – неотъемлемая часть всей вокально-хоровой работы на занятии и использование распевания и отрывков из хоровых партитур является одной из методических рекомендаций в процессе всей работы хормейстера.

Итак, следует начинать хоровое сольфеджио с развития мелодического слуха. Они дают понятия о высоких и низких звуках, понятия о длительностях, чередовании метроритмического соотношения музыкального текста, устойчивости и неустойчивости звуков, различного рода скачках, тетрахордах, секвенциях и пр.

1. Пение в унисон составляет неотъемлемую часть вокально-хорового пения. Такие упражнения выглядят примерно так: мелодия и мелодические обороты просты, диатоничны. Зачастую это попевки народ-

ных мелодий, музыкальные фразы из известных и доступных по слуху песен, фрагменты известных произведений.

В нашей практике мы разделяем освоение ступеней на 4 этапа. Первый этап – самые простые упражнения в пределах 2-х-3-х звуков. Ко 2-му этапу диапазон упражнений расширяется – вводится VII ступень. К 3-му этапу можно расширить диапазон до октавы, включив VI ступень. К 4-му этапу можно использовать пение хроматизмами. А также пение на различные интервальные скачки вверх и вниз.

II. Развитие гармонического слуха.

А) пение аккордов в унисон.

Б) Пение двухголосных упражнений. Например, гаммы; пение параллельными квартами, октавами, встречных движений голосов.

В) фрагмент хоровой партитуры. Здесь зачастую можно использовать репертуар хорового класса: сложные места хоровой партитуры, дивизи в партиях, аккордовые соотношения и т.п.

Д) пение в три-четыре голоса (например, одна партия держит звук, другие ведут мелодию).

Е) самый сложный – пение с листа фрагмента хоровой партитуры.

III. Упражнения на развитие ритмического чувства.

Цель таких упражнений – правильное ритмическое восприятие студентами музыкального материала, а также воспитание у них навыков ритмического аккомпанимента. Примером может служить метрическая четвертная пульсация при помощи равномерного отстукивания. Четвертная пульсация – основная особенно на начальном этапе, но она не исключает другой ритмической пульсации – скажем, восьмыми. Четвертная пульсация отстукивается ладонью левой руки, а ее дробление – (сначала на восьмые, а затем и на триоли) – указательным или средним пальцем правой руки. В этот момент ритмический рисунок воспроизводится голосом.

Другим примером может служить дирижерская схема. Сначала студенты правой рукой дирижируют, а левой отстукивают дробление основного метроритма (четвертями, восьмыми, триолями и т.д.).

Метод ритмической пульсации остается и на примере разучиваемых на хоровом занятии материала, пропевания знакомых мелодий на различные слоги. Например, это упражнение – фрагмент из произведения, которое сначала дается только ритмически, затем звуковысотно и, наконец, в разных тональностях (используются упражнения на пунктирные, синкопированные ритмы). Такого рода упражнения на хоровом сольфеджио продолжает расширять музыкальный багаж, учит навыкам элементарного музицирования, способствующие музыкальному развитию студентов, прежде всего возникновению у них чувства ансамбля, усвоению понятия об унисоне, двухголосии и т.д.

IV. Хоровое сольфеджио на развитие музыкальной памяти. Используются упражнения на небольшой мотив из произведения в простой тональности, а хор повторяет сначала на закрытый рот или слог, а затем и с названием нот. В подобных упражнениях необходимо чередовать постепенное движение мелодии с интервальными скачками. Данный способ создает реальные предпосылки для развития музыкальной грамотности и становится одним из действенных средств развития музыкальной памяти студентов.

Таким образом, хоровое сольфеджио на занятиях по хоровому классу вырабатывает очень важный навык – умение сознательно участвовать в пении, чувство и понимание задач хорового ансамбля, развивает навыки хорового строя. Впоследствии, разучивание многих хоровых произведений будут даваться студентам с легкостью, в которых они научатся читать с листа, проводить гармонический анализ хоровой партитуры, возможность узнавать не только свою, но и соседнюю хоровую партию и в целом, научит слышать хоровую партитуру в целостном ее исполнении.

1. Анисимов А. Работа с самостоятельным хором. – Л., 1938. – 159 с.

2. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самостоятельного хора. – М., 1961. – 121 с.

3. Джексембекова М.И. Творческие упражнения – школа вокально-хорового мастерства будущего учителя. – Алматы, 2006. – С. 10-16.

4. Левидов И.И. Вокальное воспитание детей. – Л., 1939. – С. 30.

5. Морозов В.М. Вокальный слух и голос. – М., 1965.

6. Менабени М.А. Самостоятельная работа студента при обучении сольному пению. / Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. – М.: Музыка, 1981.

7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. / Проблемы музыкальных различий. – М., 1961.

8. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1977.

Түйін

Бұл мақалада болашақ мамандарды дайындау кезінде хор класында сольфеджиомен айтылатын әдіс тәсілдерімен

таныстыра отырып әр түрлі жаттығуларды пайдалануға болатының жөнінде мәселе көтеріледі.

Summary

In this scientific article the problem of the use of methodical reception and exercises rises on Sol-fa in a choral class in preparation of future students of music masters.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ

Е.В. Воронина – к.п.н., доцент кафедры живописи МПГУ

Изображение предмета в изобразительном искусстве как отражение реального мира основывается, прежде всего, на зрительных ощущениях и восприятиях.

Зрительные ощущения возникают путем воздействия электромагнитных волн на световой рецептор нашего глаза. Благодаря зрительным ощущениям человек познает множество особенностей и закономерностей предметов и явлений природы. Среди них одной из главных особенностей служит освещенность предметного мира, дающая возможность ощущать и воспринимать такие свойства предметов, как их цвет, объем, величина, положение в пространстве и многие другие. Источники собственного и отраженного света, вместе взятые, составляют световую среду, которая делает мир полным жизни и красочного многообразия. Конечно, предметы, различные по своей окраске, являются также источниками отраженного света, они и составляют основной цвет наших зрительных ощущений и восприятий. Освещенность предметов – основное условие самых различных зрительных ощущений, когда даже едва заметный предмет выступает источником света и, действуя на глаз, оставляет у нас определенный зрительный образ. Ощущение света – это результат взаимодействия лучистой энергии с органом зрения и восприятия этого взаимодействия сознанием человека. Путем такого взаимодействия человек получает разнообразнейшие ощущения света и цвета, благодаря чему он воспринимает богатейшие цветовые градации, характеризующие предметы и явления природы. Ощущение света является важнейшим средством познания материального мира. Таким образом, цветоощущению следует понимать как результат воздействия материального мира на зрительный анализатор.

Зрительные ощущения и восприятия как звенья единого процесса чувственного познания, как формы отражения реальной действительности неразрывно связаны друг с другом. Вместе с тем они имеют и свои особенности.

В отличие от ощущения, благодаря которому мы приобретаем знания об отдельных свойствах и качествах предметов, в процессе восприятия мы получаем целостный образ предмета или явления. Будучи связующим звеном, между ощущением и мышлением в едином процессе познания, восприятие представляет собой более высокую, по сравнению с ощущением, степень познания действительности. *Восприятием* мы называем процесс отражения предметов и явлений действительности во всем многообразии их свойств и сторон, непосредственно влияющих на органы чувств. Являясь сложным психическим процессом, обуславливаясь совокупностью и взаимодействием различных ощущений и протекая одновременно с ними, восприятие не сводится, однако, лишь к простой сумме ощущений. Одна из особенностей его состоит в том, что наряду с ощущениями здесь участвует и прошлый опыт в виде знаний и представлений о том или ином предмете. А.А. Унковский отмечает: «Осмыслить сущность воспринимаемого можно только при условии сопоставления наблюдаемых предметов и явлений с ранее виденными, а также при условии конкретных знаний, почерпнутых из прошлого опыта. Восприятие предмета, обусловленного цветовой средой, пространством – одна из первых и сложных задач постижения законов живописи» [2, С. 6].

Видение художника, в отличие от “житейского” видения, имеет качественное своеобразие. Так, одним из необходимых условий в практике живописи считается цельность зрительного восприятия. Именно на этом базируется основное требование в обучении – умение цельно видеть даже в тот момент, когда работа ведется над деталями изображения. В живописи нельзя воспринимать целое, не видя частных, как нельзя воспринимать отдельные участки натуры, не видя объект в целом. Способность к цельному восприятию, или широкому смотрению, которому учил П.П. Чистяков, сильнее проявляется у людей с художественными способностями.

Целостность зрительного восприятия нужно считать необходимым требованием, как для учебного этюда, так и для картины. Она вырабатывается путем систематических упражнений, когда решаются вопросы постижения свойств живописи. Нельзя зрительно воспринимать предметы цельно и образно, если игнорировать такие элементы в натуре, как общий колорит, взаимодействие цветов и пластический

характер формы. Поэтому художественное видение формируется у студентов в неразрывной связи с процессом овладения ими профессиональными средствами живописи.

Эмоциональное отношение художника-профессионала к пейзажу, например, при работе на пленэре, невозможно без верного определения освещенности. В то же время образная передача на холсте состояния природы невозможна без эмоционального настроения, без чуткого восприятия окружающего мира.

Сложность процесса живописи заключается, прежде всего, в том, что восприятие предмета в натуре и его изображение на плоскости имеет существенное различие. Так, наблюдая пейзаж в природе и пейзаж, написанный на холсте, можно сказать, что в первом случае мы видим непосредственно саму натуру, или первоисточник нашего образного представления, а в другом – его живописное изображение на холсте. Совершенно справедливо называя восприятие предмета в рисунке опосредованным, профессор Н.Н. Волков писал: «Ясно, что восприятие предмета на рисунке опирается на неполную совокупность ощущений, потому что и в случае законченного рисунка цветом (живописи) исключены ощущения глубины и рельефа, поскольку весь световой поток идет в глаза от плоской поверхности картины» [1, с. 387]. И далее: «... Если восприятие рисунка ничем бы не отличалось по своей природе от восприятия предмета, то в процессе обучения рисунку было бы совершенно достаточно развивать это последнее. Напротив, если восприятие рисунка – особенное восприятие, надо, кроме умения видеть предмет, развивать и умение видеть рисунок» [1, с. 42].

Это положение может быть в полной мере отнесено и к восприятию живописи, так как изображение предмета в цвете, так же как и рисунок, остается изображением на плоскости.

Необходимо определенным образом направлять усилия студента, изображающего средствами живописи наблюдаемые предметы. Студент должен знать, что изображение создается в определенном материале с использованием средств живописи, после анализа, проведенного художником, после отбора наиболее существенных качеств объекта, установления закономерностей цветовых и тоновых отношений в живописи, порой скрытых в натуре множеством несущественных деталей. Причем для полноты реалистической живописи важна именно взаимосвязь между восприятием предмета и его изображением. Ведь если студент в восприятии натуры не способен дать верную оценку цветовым отношениям предметов постановки, то это обязательно отразится и на восприятии живописного изображения по ходу его выполнения.

В художественной практике под умением видеть понимается не простое созерцание предметов, а умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в натуре. Процесс наблюдения натуры художник начинает с определения конкретной задачи ее изображения, в данном случае средствами живописи. Тогда, еще не начав писать, он в основных чертах уже будет представлять живописное решение своего будущего этюда. Это качество видения и отличает художника-профессионала от начинающего живописца. В то же время восприятие живописного изображения предмета на плоскости опирается на предшествующее представление о цветовом облике самой натуры.

Таким образом, восприятие цветовых отношений в натуре и сущности этих отношений в выполняемом этюде уже во многом обеспечивает реалистическое изображение передаваемого предмета или явления природы. Умение установить цветовые отношения позволяет достичь на полотне необходимой совокупности цветов, характеризующих живописное состояние предметов и явлений природы. Эта совокупность цветов, наделенных предметным смыслом, определяет *колорит* изображения.

Обучение с натуры базируется на приобретении умения сопоставлять тончайшие градации и изменения цветов, как по их светлоте, так и по цветовым оттенкам, выявлять различия на холсте, исходя из цветовых решений, заложенных в натуре. В процессе работы глаз профессионала воспринимает наиболее существенное из поступающей к нему внешней информации, обладая способностью игнорировать те моменты и детали, которые стоят вне изобразительной задачи. Это качество восприятия позволяет художнику охватить взглядом весь наблюдаемый мотив сразу как единое целое.

Воспринимая группу предметов, художник не просто констатирует те или иные цветовые сочетания, но ищет гармонию, стремясь согласовать порой далеко не гармоничные в натуре сочетания тех или иных цветовых поверхностей, находящихся рядом. Умение установить гармоничные отношения цветов, общую освещенность, характер колорита, пластический рисунок предметов – одна из основных особенностей художественного восприятия.

В процессе обучения изобразительному искусству, и в особенности живописи, которая, по сравнению с другими видами изобразительного искусства, обладает возможностью наиболее полного воспроизведения внешнего облика и свойств предметов, внимание студента направляют на верное зрительное восприятие предмета в определенной световой среде.

Обычный наблюдатель (не художник) чаще всего не способен сделать нужный вывод о цветовых характеристиках предметов, необходимый для дальнейшей работы в процессе живописи. Для художника важно, прежде всего, видеть в предмете и явлениях природы те свойства и закономерности, которые объясняют то или иное их состояние, зависящее от предметного цвета, от условий освещения среды. Значит, для этого нужно видеть «художественно верно».

Известно множество высказываний мастеров искусств, указывающих на важность данного вопроса. В них подчеркивается, что смотреть – еще не значит видеть, то есть воспринимать. Академик И.Э. Грабарь писал: «Для того чтобы быть художником, недостаточно просто видеть физически, а надо еще видеть художественно» [3, с. 108].

Требование видеть художественно относится ко многим аспектам, в которых эстетически оценивается наблюдаемый предмет. Что же касается его живописного состояния, то это, прежде всего, выражается в видении цветовых отношений и общего цветового строя, отвечающего содержанию будущего произведения. Недостаток в восприятии живописных качеств предмета нередко сказывается в том, что студент не постигает закономерностей в живописи предмета, находящегося в пространстве. У начинающего художника часто не хватает опыта в целенаправленном наблюдении натуры, так как он не анализировал, в чем суть того или иного колористического облика предмета или мотив пейзажа, испытывающего влияние световоздушной среды.

Даже если студент хорошо видит в натуре цвет и световые градации, это еще не означает, что он напишет этюд профессионально. Он сможет лишь передать случайные цветовые градации, которые в живописи «работать» не будут. Наблюдая натуру, художник должен в основных чертах уже видеть ее будущее образное живописное решение в этюде с учетом определенного материала.

В изобразительном искусстве, кроме анализа, большую роль играет первое впечатление, которое, казалось бы, легко отнести лишь к непосредственному восприятию, но ведь одно дело – первое впечатление неопытного художника или любителя, и совсем другое – первое впечатление профессионала, воспринимающего самое главное в предмете или явлении природы. Взгляд на предмет опытного художника не ограничивается лишь стадией случайного эмоционального воздействия, которое дает еще очень неполное поверхностное представление. Так, при первом наблюдении элементов пейзажа неспособность оценить весь мотив с точки зрения общего тона не дает возможности образно передать затем на полотне определенное состояние природы. В этом случае полученное впечатление не представляет еще ценности, так как оно односторонне. Творческий опыт, накопленный в живописи, приведет к образному отражению в искусстве окружающей действительности.

Художественное образное восприятие цветового облика предмета в определенном освещении тесно связано с методами и способами передачи зрительных впечатлений на плоскости холста.

1. Волков Н.Н. *Восприятие предмета и рисунка*. – М., 1985. – 387 с.
2. Унковский А.А. *Цвет в живописи*. – М.: «Просвещение», 1983. – 64 с.
3. Юный художник. – Л.: 1961, – 108 с.

Түйін

Мақала өнердің визуальних туындысының сұрақтарын зерттейді, басты бейнемен кескіндемелер. Кескіндеме, сияқты бейнелі өнердің ешқандай сырттың көрінісі мүмкін ең нәзік эмоциялы рәуіштерге деген сезімтал.

Summary

The questions of visual works of art, mainly paintings. Painting, like no other art can be sensitive to the most subtle emotional nuances.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА В ОБРАЗОВАНИИ

М.В. Галкина – д.п.н., проф., заведующий кафедрой народных художественных ремесел факультета ИЗО и НР МГОУ

Аннотация: Статья направлена на изучение принципов и условий интеграции декоративно-прикладного искусства и дизайна в современном художественно-образовательном пространстве Художественно-графических факультетов ВУЗов. Оцениваются перспективы изучения декоративно-прикладного искусства как элемента современного дизайна и формообразования.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн, интеграция, художественно-образова-

тельное пространство, перспективы развития.

Abstract: the Article is aimed at the study of the principles and conditions of the integration of decorative-applied art and design in the contemporary artistic-educational space of the Artistic-graphic faculty of the Universities. Estimates prospects of the study of decorative and applied art as an element of modern design and shape.

Key words: decorative-applied art, design, integration, artistic and educational space, prospects of development.

Жизнь в эпоху научно-технического прогресса становится все разнообразнее и сложнее. И человек требует не шаблонных, привычных произведений и изделий, а подвижности и гибкости мышления дизайнеров, быстрой их ориентации и адаптации к новым желаниям современного общества потребления, творческого подхода к решению больших и малых проблем. Если учесть тот факт, что доля работы дизайнеров почти во всех профессиях постоянно растет, а вся большая часть исполнительской деятельности перекладывается на машины, то становится очевидным, что творческие способности человека следует признать самой существенной частью его интеллекта, и задачу их адекватного использования – одной из важнейших задач в образовании современных студентов. Под художественно-творческой деятельностью понимается деятельность по созданию новых и оригинальных продуктов, имеющих общественное значение. Вопрос о развитии творческих способностей студентов в теории и практике обучения стоит особенно актуально, так как исследования последнего времени выявили у учащихся художественно-графических факультетов значительно большие, чем предполагалось ранее, возможности усваивать и применять знания, как в привычной, так и в нестандартной ситуации.

Декоративно-прикладное искусство находится во взаимосвязи и взаимодействии с другими видами творчества, в первую очередь, с техническим и художественным. Результатом взаимодействия технического и художественного творчества являются промышленные образцы, художественно-конструкторские решения внешнего вида изделий, образцов интерьера, оформление проектных работ, что принято называть дизайном. Яркий пример подобного сотрудничества можно проследить не только на примере модерна как стиля, оказавшего наибольшее влияние, как считают, на формирование дизайна в 20-м веке. Произведения модерна до сих пор в некоторых отраслях дизайна обоснованно лидируют по степени выразительности форм и совершенства композиции и цвета.

Говоря о дизайне, мы, прежде всего, имеем в виду создание моды. Мода, как один из важнейших аспектов современного мира, постоянное стремление человека к новизне, к изменению всех форм проявления культуры, заставляло людей искать новые формы и конструкции. Правда, раньше художников, причастных к созданию костюма, посуды, средств производства и утилитарных товаров не называли дизайнерами. Это были мастера по кружеву, вышивке; ремесленники-гончары и литейщики; портные и ювелиры, и т.д., что является неотъемлемой частью декоративно-прикладного творчества. В перспективном развитии дизайна мы подразумеваем соответствующее перспективное развитие декоративно-прикладного искусства: «...стиль может быть ультрамодным или созданным несколько сотен лет назад – главное, чтобы он был интересен аудитории» [4, с. 60].

Хочется рассмотреть два особо важных вопроса, которые все чаще поднимаются во взаимосвязи декоративно-прикладного искусства и дизайна:

1. *Опирается ли в своем развитии дизайн на декоративно-прикладное искусство?*

2. *Есть ли перспективы интеграции современного дизайна и декоративно-прикладного искусства?*

При каких условиях педагогический потенциал декоративно-прикладного искусства в дизайне будет выступать как эффективное средство воспитания студентов художественно-графических факультетов ВУЗов? На сегодняшний день все еще существуют проблемы внедрения в художественно-творческую деятельность студентов большего объема занятий по творческому освоению декоративно-прикладного искусства с интеграцией в дизайн. В некоторых случаях это бывает вызвано недостаточной материально-технической базой, нехваткой или полным отсутствием соответствующе подготовленных специалистов. Так, например, очень часто преподавание декоративного искусства сосредоточено на изучении технологии, копировании, создании изделий только художественного свойства, оторванных от контекста современной жизни. Творчество ради творчества, без возможности поиска применения изделий декоративного искусства как элементов ландшафта, интерьера; внедрения аксессуаров, наполненных эстетикой декоративного искусства в повседневный обиход.

Созидающая новые материальные и духовные ценности, обладающая общественной значимостью, профессия дизайнера является основой в контакте человека и искусства. Данный критерий применим к оценке труда выдающихся ученых, художников которые создают общественно значимые продукты. В

любой художественно-творческой деятельности, где имеет место проявление активности, самостоятельности мысли, инициативы, оригинальности суждений, творческое воображение корректирует и создает перспективы развития и наполняемости жизни человека предметами и изделиями, повышающими не только качество жизни, но и мотивирующими на определенный вектор деятельности. Деятельность современного дизайнера базируется на научной основе широкого спектра наук, включает наряду с традиционными, распространенными, новые эффективные и перспективные технологии. Анализ исследований, посвященный проблеме развития творческих способностей и воплощения творческих идей современных дизайнеров, позволяет сделать вывод о необходимости неразрывности понятий дизайна и декоративно-прикладного искусства.

Во многих случаях анализ проблем современного формообразования приводит к однозначному выводу: современные изделия дизайнеров высокотехнологичны, произведены сугубо промышленным способом, предназначены для универсальной аудитории и поэтому не могут быть рационально интегрированы с декоративным [чаще всего национальным] декоративно-прикладным искусством. Конечно же, возвращение в эпоху грубой эклектики не может быть вариантом синтеза декоративного искусства и дизайна. «Если посмотреть на вопросы культуры в широком смысле слова, то мы здесь тоже наблюдаем очень большую опасность потери культурной идентичности следующими поколениями. Поэтому главная задача современности: сохранить нашу высокую культуру, которая складывалась тысячелетиями. Пусть она дифференцируется, взаимообогащается контактом, диалогом культур и массовой культурой, которая все больше коммерциализируется, но сохранит свои великие основы» [2, с. 11-42.] Перенос принципов и понятий декоративного искусства в сферу деятельности дизайнера иногда просто невозможен по специфике решаемых им задач, но, в то же время, дизайнеры неоднократно предъявляют свои возрастающие требования к художникам декоративно-прикладного искусства в частности, и декоративному искусству вообще.

Академик С.П. Ломов в своей монографии, посвященной проблемам современного художественно-образовательного пространства четко указывает «...особенностью сегодняшнего этапа развития России является то, что происходящие в стране социально-экономические преобразования совпали во времени с общемировыми тенденциями перехода от индустриального к информационному обществу» [3, с. 95]. В этом контексте можно сформулировать вопрос: а является ли декоративно-прикладное искусство сугубо национальным, если опыт и вариативность декоративного искусства в равной мере используются и в процессе создания изделий декоративно-прикладного искусства и в процессе конструкторско-художественного творчества дизайнеров? Ведь одна из характерных способностей, которая делает человека человеком, это стремление хорошо выглядеть, хорошо одеваться, стремиться наполнить свою жизнь современными аспектами художественного творчества. В то же время, сегодня крупнейшие центры моды, дизайнерские и рекламные агентства уделяют большое внимание разработке не унифицированных, «безликих», изделий и товаров, а объектов, направленных на следование потребностям если не индивидуумов (что привело бы к излишней элитарности продукции), то по крайней мере, рассчитанных для определенных групп потребителей.

Современные тенденции в дизайне появляются, в первую очередь, рационально определяя формирование личности человека, его эмоционально-нравственной культуры. Продукция, предлагаемая дизайнерами, в большинстве своем, имеет под собой глубокую региональную основу. Мы не рассматриваем случаи позиционирования товаров только для определенных национальных или социальных групп, наоборот, взаимопроникновение национального и мирового декоративного искусства подчас предлагает решение фундаментальных проблем современного мультикультурного общества, таких как проблема самоидентификации искусства в широко информационном обществе.

На примере многих современных дизайнеров можно сказать, что основой их творчества является глубокое проникновение и интеграция в декоративное искусство. Даже такие, на первый взгляд, высокотехнологичные сферы деятельности дизайнеров как Web-дизайн и рекламные технологии, часто прямо показывают свою ориентацию на декоративное, этнически направленное искусство, как на наиболее близкую любому потребителю составляющую современного жизненного пространства.

1. Галкина М.В. *Стратегический ресурс декоративного искусства в реализации целей художественно-эстетического образования. Автореф. дисс. на соискание уч. степ. д.п.н.* – 2011.

2. *Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года // Вестник образования.* – 2002, №6. – С. 11-42.

3. Ломов С.П. *Дидактика современного образования.* – М., 2010, – 105 с.

4. Ткачев О. *Visual бренд.* – Альпина Бизнес Букс, 2009 г. – 226 с.

Түйін

Мақала дәстүрлі көркем естің шоғырлануының өзгешелігінің зертте-қазіргі дизайнды-білімге арнаулы.

Summary

The article deals with the specifics of the integration of traditional artistic consciousness in contemporary design education.

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОГО ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

К.К. Келденова – старший преподаватель кафедры живописи КазНПУ им. Абая

Казахский народный орнамент, представляет собой один из наиболее ярких и интересных разделов декоративно-прикладного искусства Казахстана. Основной период формирования богатых и разнообразных традиций орнамента приходится на VI-VIII вв. Складывается та база, на которой в XI-VIII вв. определяется национальное своеобразие казахского декоративно-прикладного искусства. Важно правильно оценить роль и влияние на художественный процесс VI-VIII вв. культуры других государств. Одной из немногих областей искусства, в которой позитивно сказалось влияние арабских, иранских и тюркских традиций, были орнамент и узор, получившие название у арабов, приобретшие значение почти универсально-выразительного языка. До нас дошли многочисленные предметы посуды из керамики и бронзы, ювелирные украшения, ковры и другие изделия. Изучая историю развития казахского орнамента можно сказать о сложности его состава, о глубокой древности его истоков, значительной давности развития многих его компонентов на местной почве, о воздействии на него художественных культур многих кочевых и оседлых народов.

Слово «орнамент» в переводе с латинского «ornamentum» означает «украшение». Орнаментом называют украшение, построенное на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов. Если обратиться к научно-историческим документам, то можно обнаружить влияние древних кочевых племен на становление казахского орнаментального искусства, которое следует считать летописью казахской этнокультуры. Оно прекрасно передает богатство и красоту родного края, образный мир казахов. Стилистические особенности орнаментального искусства тесно переплетаются с культурой народа, восприятием прекрасного и национальной спецификой.

В орнаментике Казахстана как системе четко выделяются три крупных группы орнаментов, каждая из которых характеризуется определенными приемами формообразования элементов и мотивов, устойчивым их набором, повторяемость на протяжении длительных отрезков времени и связана с определенными материалами и предметами. Такие группы узоров С.В. Иванов называет «типами орнаментов», а «совокупность различных признаков орнамента – тех или иных мотивов, композиционных приемов и символов симметрии, технических приемов и типов орнамента, характерных для определенного периода его истории», – орнаментальным комплексом. Эти понятия (используемые вместе с терминами, отмеченными ранее) очень удобны для изучения орнаментов и в синхроническом срезе, и в диахронии. Кроме того, они охватывают орнаментальное искусство любого периода как систему. Отмеченные три группы орнаментики – три типа орнаментов – и составляют комплекс казахского орнамента конца 19 – начала 20 веков.

Первый из орнаментальных типов, наиболее древний по происхождению, отличается простотой геометрического построения элементов и мотивов, состоит из прямых и ломаных линий, простейших геометрических фигур и несложных их комбинаций. Появившиеся еще в каменном веке отдельные его элементы и мотивы сложились в некое структурное единство в эпоху бронзы и с этого времени являются непременным составляющим степных орнаментальных комплексов, правда, с разной долей участия в них. К первому орнаментальному типу относятся полосы, пояса из вертикальных и косых параллельных полосок, треугольников, ромбов, квадратов; шевроны, меандры, кресты, свастические знаки. Простота их форм и многозначность символики, а также легкость и автоматизм их воспроизведения в некоторых техниках, например, в ткачестве, стали причиной необычайно широкого применения их в различных видах прикладного искусства и архитектуре. В архитектуре многие из этих мотивов воспроизводились в кладке из камня, в конструкциях из кирпича, дерева, тростника. Органичны узоры этой группы и для плетения циновки, тканей, украшения керамики. Эти свойства очень рано сделали орнамент данной группы не только системой символических знаков, но и активной декоративной системой, эстетическая роль которой со временем все более выдвигалась на ведущее место. Именно эти орнаменты, особенно в качестве лент, бордюров, сеток, обладают наибольшей «конструирующей» ролью, в отделке различных предметов и

сооружений они разграничиваются, обрамляются, связывают отдельные части целого ансамбля.

Исследователи П.Агапов и М.Кадырбаев отмечают, что «в таком качестве эти орнаменты используются в пазырыкских и берельских коврах, росписях Некрополя Скифского, отделке и окантовке одежды, на венчиках посуды саков и скифов». Геометрические орнаменты в скифское время редко выступали в самостоятельной роли, похоже, что их функция стала чисто служебной в конструировании предметов и организации плоскостей, а значит, и сводилась в основном к эстетической. Возможно, что в сознании ранних кочевников еще сохранилось отношение к ним как к освященным традицией узорам, но семантика их была переосмыслена.

Сложившийся в докочевнический период, главным образом под прямым воздействием плетения и изготовления керамики, этот орнаментальный тип семантически был связан с кругом идей, ассоциируемых с жертвенными сосудами (погребальная и «парадная» керамика). Сама круглая их форма, соответствующая древнему универсальному знаку вселенной и отвечающая ранним представлениям о движении, способствовала превращению сосуда в микрокосм. Главное, что должна отражать ритуальная керамика, это идея включенности ритмически упорядоченных проявлений жизни и природы в единый циклический процесс, в котором все сущее снова и снова «возвращается на круги своя», бесконечно повторяясь и возрождаясь. Этому, по мысли древних, способствовали не только регулярно производимые ритуальные действия, но и орнаментация ритуальных сосудов. Состоящая из различных кольцевых бесконечных узорных полос, она как нельзя лучше подходит для образного выражения такой обобщенной емкой идеи. Семантика каждого отдельно взятого знака в таком широком контексте не могла быть однозначной. Одни и те же знаки, например, ломаные линии, могли означать и воду, и молнию, и атмосферную влагу, и периодичность каких-то процессов внутри большого цикла. Примерно такие же ассоциации должны были вызывать поиски меандров. Несколько иной, но соприкасающийся с вышеуказанными явлениями круг представлений, могли отражать цепочки ромбов, квадратов. С этими знаками связываются космические тела и идея возрождения жизни через плодородие, но в качестве единственного или главного мотива они могли выражать идею вечности мира, бесконечно повторяясь при круговом движении сосуда. Глобальная идея движения, творящего мир, подчеркнута изображением свастических знаков на донцах керамических сосудов эпохи бронзы.

Неоценимый вклад в теоретическую и методологическую разработку изучения проблем народного творчества внес выдающийся ученый-этнограф и фольклорист академик А.Х. Маргулан (1904-1985). В его фундаментальных трудах затрагиваются вопросы происхождения, истории и эволюции казахского народного декоративно-прикладного искусства, дается классификация произведений, характеризующих быт, обычаи и обряды казахов. В первую очередь следует отметить работу «Казахское народное прикладное искусство».

Большой интерес представляет также исследование этнографа М.С. Муканова «Казахские домашние художественные ремесла» (1979), в которых прослеживаются истоки народных ремесел, дается научная классификация казахского орнамента, рассказывается о войлочном производстве, ковроделии, плетении циновки и вышивках. Как справедливо замечает ученый, «задача исследователей в области народных промыслов заключается в необходимости обобщить наследие прошлого, подметить новые веяния в этой области, оградить истинно народное творчество от чуждых ему «новшеств» и тем самым способствовать эстетическому восприятию его лучших образцов».

Пристального внимания и изучения заслуживает работа Т.К. Басенова «Орнамент Казахстана в архитектуре», где автор последовательно и обстоятельно рассказывает о зарождении и развитии казахских орнаментов, их разновидностях и использовании в архитектурном искусстве. Одним из основных источников по казахскому народному декоративно-прикладному искусству можно считать книгу С.Касиманова «Казахское прикладное искусство» (1962) – своеобразную краткую энциклопедию по народному творчеству. Исследователь дает описание всех видов произведений народных промыслов от орнамента до национальных костюмов, а также рассказывает о технологии их обработки и изготовления.

Богат и самобытен язык народного орнамента: каждый узор может рассказать свою историю, где всегда исходными мотивами для него являлись осмысленные и переработанные форма флоры и фауны. Большое место в ее создании играла схематизация тех или иных понятий быта и знаковые изображения явлений природы. Отсюда традиционные названия отдельных мотивов: «бараньи рога», «птичий глаз», «верблюжий след» и т.д. ряд исследователей казахского орнамента изучали его именно в этом плане. Наиболее распространенными из них были узоры в виде головы, рогов, копыт животных, лапок и клювов птиц и др. Всякий цвет имел свою символику: голубой означал небо, белый – радость, счастье, желтый –

знание, мудрость, красный – огонь, солнце, зеленый – юность, весну, черный – землю.

Существует несколько видов орнамента. Геометрический орнамент состоит из точек, прямых и пересекающихся линий, зигзагов, кругов, звезд. Из мира живой природы человек взял элементы растительного и звериного орнамента. Гирлянды ветвей и листьев, цветов и плодов украшают произведения ювелирного искусства, керамики. Орнамент-узор, построенный на ритмическом чередовании геометрических или изобразительных элементов. История орнаментов, их названия и сюжетное содержание восходят еще к нашим предкам. Старинные казахские орнаменты изобиловали образами и рисунками, описывающими скотоводство, охотничье дело, кочевой образ жизни.

Изобразительные мотивы из фантастики и реальных зверей и птиц или отдельных частей фигур образуют зооморфный, или зверообразный, орнамент, известный в народном ткачестве или вязании. Примечательно также, что изобразительная трактовка зооморфных образов и «звериный стиль», получившие распространение в искусстве болгар домонгольского периода, не были реалистическими, отличались условностью и определенным схематизмом, декоративной стилизацией формы. Данные изобразительные принципы в передаче живых существ, сложившиеся еще в эпоху болгарской языческой культуры, нашли дальнейшее развитие в период расцвета мусульманского искусства, когда был осуществлен постепенный переход в его сюжетах от мифологической образности к символической, условно-декоративной. Таким образом, развитие принципов отображения природного мира в болгарском искусстве характеризовалось переходом от изобразительности, свойственной доисламскому мировосприятию, к орнаментальности мусульманского искусства. Истоки условно-стилизованной трактовки образов восходят к традициям древнетюркской кочевой и полукочевой культуры.

Под влиянием мусульманских воззрений зооморфные мотивы и сюжеты, присущие языческому искусству, к концу домонгольского периода (10-начало 13 вв.) постепенно заменяются цветочно-растительными и геометрическими узорами. "Цветочный стиль" с его живописной системой орнаментальной композиции определяет образный строй художественного языка болгарских, позднее, татарских мастеров, выражает метод поэтического видения мира и его изображения не в реальном содержании, а в условном обозначении – формах растительной орнаментики.

Растительный орнамент, как и в искусстве мусульманских народов, схематизировался, его элементы абстрагировались. Абстрагирование шло от конкретных, характерных для орнамента татар, видов растений; иногда в композиции объединялись различные по происхождению мотивы. Некоторые из них были связаны с фольклором (например, стилизованные под орнамент изображения птицы, гуся, филина, змеи), поэтическим иносказанием, живым наблюдением природы. Для орнаментального языка постепенно становятся присущими обобщенность, подчиненность композиционному ритму, условность построений. Появляются мотивы отвлеченного содержания. Некоторые из них, например розетка, трилистник, полупальметта, व्यюнок являлись наиболее общим и абстрагированным выражением растительной природы. Так, утверждение зооморфного орнамента в прикладном искусстве как основного мотива определялось историческими и социально-экономическими условиями жизни народа. В частности, изображения бараньих рогов сохранились на керамике, золоте и бронзовых изделиях найденных археологами на территории Казахстана (2-е тысячелетие до н.э.). Описывая комплекс Бугулы II и Исык-Курган, К.А. Акишев отмечает: «один из найденных горшков по всему тулову был орнаментирован роговидным штампом, напоминающим элементы казахского «рогового орнамента» – «кошкар муииз».

Элементы зооморфного орнамента более разнообразны, основными из них являются «кошкар муииз» (бараньи рога), «туие табан» (верблюжий след), «кус канат» (птичье крыло), «жылан бас» (голова змеи), «ит куйрык» (собачий хвост) и т.д. В данных народных названиях ясно раскрывается смысловое содержание орнамента, его внешний вид и форма.

Элементы растительного орнамента носят обобщенные названия: «Гул» (цветок), «Жапрак» (листья), «Уш гул» (трехлистки), «Бес гул» (пятилистники), тюльпан с бутончиком и т.д. Геометрический мотив орнамента представлен в виде меандр и различных фигур – квадрат, ромб, треугольники, линии, зигзаг, кружочки и т.п.

Геометрические орнаменты, их элементы хорошо сохранились в архитектурном декоре, на изделиях декоративного искусства и на предметах быта – ковровых изделиях, войлочных коврах, сумках, посуде, мебели.

Нередко встречаются и применяются «магические орнаментальные мотивы» – космогонические – талисманы, символ неба, полумесяц, звезды и т.д. При выполнении орнаментальной композиции применялись разнообразные художественные приемы и технологии: роспись, резьба по дереву, камню, ковка,

литье, вышивка и т.д. Только со второй половины XVIII в. в образцах ковров, одежды, посуды появляются измельченные детализованные, ритмически неоднородные орнаментальные формы и первые признаки полихрома. В более ранних произведениях народных мастеров орнамент всегда крупный, обобщенный, масштабный изделю; цветовая гамма – сочетание теплых тонов синего, желтого, красного и зеленого; силуэт ярко выражен контурами цветочных полей.

Одной из основных целей изучения специфики орнаментального искусства признается раскрытие таких композиционных средств и свойств, как, точка, линия, пятно, цвет, пластина, линейная форма, рельеф, фактура, объем. Прежде всего, большинству орнаментальных систем присущи понятия «фон» и «основной мотив». Орнаментация рукописей, керамика, резьба по дереву имеют четко выраженный рисунок, противопоставленный фону. Казахский орнамент отличается, в основном, отсутствием этого разделения на фон и рисунок, точнее, отсутствием понятия «фон». Казахский орнамент идеально плоский. Очень часто он «позитивно негативен»: фон и рисунок динамично взаимно заменяются в процессе восприятия. Из двух мотивов, составляющих общую орнаментальную композицию, каждый можно прочесть и как рисунок, и как фон.

1. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник // Краткие сообщ. / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. 1952. – Вып. 15. – С. 8-18.
2. Агапов П., Кадырбаев М. Сокровища древнего Казахстана. – Алма-Ата: Кипан, 1986. – 121 с.
3. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Т.1. – Алматы: Онер, 1986. – 256 с.
4. Муканов М.С. Казахская юрта. – Алма-Ата, 1981. – с. 185.
5. Басенов Т.К. Прикладное искусство Казахстана. – Алма-Ата: Каз.гос. издательство художественной литературы, 1958. – 234 с.
6. Касиманов С. Прикладное искусство казахского народа. – Алматы: Казахстан. 1995. – 240 с.
7. Акишев К.А., Акишев А.К. Археологические памятники. Древние свидетели культуры. – Алматы, 1966. – 235 с.

Түйін

Мақалада қазақ орнаментального өнердің дамуының тарихы және оның негізгі көріністері қарастырылады.

Summary

History of development of the Kazakh a decorative pattern is art and their basic kinds are examined in the article.

ИСТОРИЯ ВИТРАЖА

С.С. Киргизбекова – ст. преподаватель кафедры Графики и дизайна КазНПУ им. Абая,
Е.Т. Байкулаков – ст. преподаватель кафедры Графики и дизайна КазНПУ им. Абая

Более пяти тысяч лет человек владеет тайной создания стекла. Наиболее вероятно, что стекло было случайно обнаружено египетскими или месопотамскими гончарами при обжиге своих изделий.

Стекло – это образ чистой тонкой материи, пропускающей свет. Проходя сквозь цветное стекло, луч света, разбиваясь на спектральные оттенки, окрашивается в яркие тона, чистоту и насыщенность которых невозможно передать с помощью других материалов. Благодаря прозрачности и своим оптическим свойствам, стекло обладает уникальной способностью преломлять проходящие сквозь него лучи света, приобретая блеск драгоценного камня.

Развитие производства цветного стекла и положило начало новому виду монументально-декоративного искусства – витражу. Витраж – это стеклянная картина, чьи краски никогда не меркнут, не тускнеют, «играя» не только от яркого солнечного света, но и от мягких тонов заката и сверкающих вечерних огней. Окрашенный таким образом свет способен пронизывать все окружающее пространство. Поэтому витраж оказывает сильное эмоциональное воздействие на зрителя и способен активно воздействовать на внутреннюю атмосферу интерьера, подчеркивая в своих изображениях характер и назначение сооружения и дополняя его художественный образ.

Витраж – искусство тесно связанное с развитием архитектуры, со сменой стилей, эстетических воззрений. Витражи, представлявшие ранее набор цветных стекол, нередко служили случайным украшением помещения. С течением времени совершенствовалась их композиция, рисунок, художественная обработка стекла и техника исполнения. Витражи становились подлинными произведениями искусства, неотъемлемой частью строго продуманного монументально-декоративного убранства зданий /1/.

Мозаика из небольших пластинок цветного стекла была обнаружена в древнем Риме времен империи и в храмах первых христиан. Окна Софийского собора в Константинополе, ставшем столицей Византии в 330 году н.э., были застеклены цветными стеклами, по-видимому, вскоре после сооружения собора.

Цветное остекление окон первоначально представляло собой стеклянную мозаику, вставленную в каменные и деревянные проемы ажурных окон. Затем появилась мозаика из цветных стекол, вырезанных и собранных в свинцовой оправе в виде узора, геометрического или растительного орнамента. Первые достоверные сведения о применении свинцовой пайки относятся к X-XI векам. Это было крупным техническим достижением. Такие мозаики собирались в металлической раме и устанавливались в оконных проемах.

Применение цветных стекол для украшения окон началось с того времени, когда христианство стало официальной государственной религией в Римской империи (в конце IV столетия н.э.). Началось оживленное строительство в соответствии с новыми требованиями, предъявляемыми к плану, фасаду и интерьеру храма. Появление оконных проемов в зданиях, в отличие от архитектуры храмов Древней Греции и Древнего Рима, поставило вопрос об их оформлении.

Ведущая роль в искусстве романского стиля принадлежала архитектуре, отличавшейся тяжеловесностью форм. Мощные стены, узкие оконные проемы, ступенчато-углубленные в стену порталы, массивные столбы и колонны, придававшие зданию суровый крепостной вид – отличительные черты сооружений романского стиля.

В раннехристианских базиликах Рима и Равенны заполнением оконных рам служили алебастр и селенит, которые приглушали в интерьере яркий дневной и создавали своеобразный декоративный эффект благодаря игравшему в полумраке прихотливому узору естественных прожилок. Базилика, украшенная фресками и мозаикой, не нуждалась в фигурах на окнах. Наоборот, цветное окно, сильно акцентированное фигурами, уменьшало бы силу выразительности стенной живописи.

В V-VI веках н.э. мозаикой из цветных стекол украшались окна церквей в разных городах Галлии, откуда это искусство проникло в германские города и другие страны. Один из самых первых, известных нам сейчас, витражей был обнаружен в монастыре С-Павла в Jarrow в Англии. Он датируется 686 годом нашей эры.

Цветное остекление постепенно образовало особую отрасль декоративного искусства и стало равноправным в числе других отраслей и видов искусства. Используемое стекло было очень неоднородно и не очень прозрачно, но по-своему выразительно и неповторимо.

С течением времени повысились требования к рисункам стеклянной мозаики. Попробовали оттенять цветные стекла наложением более темных красок. Результаты оказались положительными. Техника окраски стекол при помощи обжига была открыта в IX веке. Этот новый прием нашел широкое распространение. Таким образом, в конце X века возникла и развилась живопись по стеклу. Роль художника в живописи по стеклу в эту пору, вплоть до XIII столетия, продолжает оставаться незначительной: рисунок примитивен, фигуры довольно условны, орнаменты, люди, животные набросаны парой сочных контуров, лица и прочие детали сделаны из цветных стекол. Самыми старыми законченными витражами Европы являются пять фрагментов из Аугсбургского Собора.

Старые мастера не злоупотребляли свинцом и черной краской, иначе при малой площади окон витражи пропускали бы мало света. Каждый главный контур, проведенный свинцом или черной краской, у них был логичен. Рассчитывая, что витраж будет рассматриваться издали, художник прибегал к приемам монументальной живописи.

Он проводил широкие густые штрихи, а затем объединял их тремя-четырьмя все утончающимися параллельными штрихами. Прорисовка волос на голове и бороде, линий на ладонях рук, морщин на лбу. Все было рассчитано на восприятие издали. То, что вблизи кажется для глаза резким, например черный штрих и белый промежуток, то на расстоянии сливается в гармонически оттененный контур. В рисунках все было ясно распределено, контуры четко отделяли красочные пятна.

Фигурные изображения не занимали всего оконного пространства, а только его середину. Их окружали орнаментальные бордюры, пальметты, надписи и узоры на одежде. Рисунок или буквы наносились кистью или выскабливались из фона. Отдельные детали короны, края одежды инкрустировались мелкими кусками цветного стекла, имитирующего драгоценные камни /2/.

Готика – подлинный венец средневековья. Готическое искусство оставалось преимущественно культовым по назначению и религиозным по тематике. Для готики характерны символично-аллегорический тип мышления и условность художественного языка. От романского стиля «готика» унаследовала главенство архитектуры в системе искусств и традиционные типы зданий. Основополагающее место в искусстве «готики» занимал собор – высший образец синтеза архитектуры, скульптуры и живописи (преимущественно витражей).

Несоизмеримое с человеком пространство собора, вертикализм его башен и сводов, подчинение скульптуры ритмам динамичности архитектуры, многоцветное сияние витражей оказывали сильное

эмоциональное воздействие. Атмосфера грандиозных готических соборов, заполненных льющим из разноцветных окон феерическим светом и сиянием драгоценных украшений, является воплощением небесной возвышенности, похожей скорее на сон, чем на явь. Как бы ловя свет и отдавая его в новом качестве, витраж придает интерьеру неповторимое настроение, украшает его, делает торжественнее. Его словно и не касались разрушительные воздействия времени, не тускнели его краски, радостно и возвышенно «поющие» до захода солнца.

Конструктивные особенности готических сооружений не требовали массивных стен, и наружные промежутки между столбами-контрфорсами заполнялись громадными стрельчатыми окнами. Эти окна украшались витражами, которые к этому времени отличались уже высоким художественным уровнем. На их качество оказывало влияние развитие живописи вообще и живописи на стекле в частности. Появление новых красок обогатило палитры художников, теперь можно было передавать тонкие цветовые нюансы, светотень, живопись стала исключительно выразительной. Живопись витражей становилась сложнее, краски обладали поразительной красотой.

В эту эпоху тесное сотрудничество архитектора и живописца по стеклу стало совершенно необходимым, причем ведущее начало принадлежало зодчему. Общий характер и композиция живописи по стеклу находится в полном согласии и сочетании с архитектурой сооружения. Мистика раннего средневековья придавала витражу выразительность огромной силы. Это период высшего расцвета, витражей.

Одна витражная панель в средние века состояла часто из сотен кусочков стекла. Затем некоторые кусочки изымались и расписывались матовыми эмалевыми красками и повторно обжигались. Готовые кусочки скреплялись свинцовыми H-образными профилями. Окна достигали высоты шести метров, а некоторые – были более восемнадцати метров. Для прочности такие большие окна делили на панели, которые прикреплялись к расположенной снаружи металлической решетке.

Королевская церковь аббатства Сен-Дени стала совершенным визуальным воплощением духовных сюжетов. Окна Сен-Дени явились исключительным новаторством. В панно были включены жизнеописания святых, Марии и Христа, их родословные и, возможно, первый крестовый поход. Расходясь широкими веерами, синие, красные, золотистые лучи омывали стены. Обычный дневной свет, проникавший сквозь витражи в собор, воспринимался как мистический. А изображения походили на иллюстрации к манускриптам. Окна становятся эквивалентом рукописных текстов, описывающих жизненный путь христианских святых /3/.

В эпоху готики витражи создавались целыми циклами, как например циклы витражей в готических соборах в Шартре и Бурже во Франции, в Кельне, Ульме и Нюрнберге в Германии и т.д. К памятникам архитектуры эпохи готики относятся соборы, ратуши, башни, замки и другие здания, возведенные в основном в XIII-XIV столетиях.

В эпоху Возрождения витраж обретает популярность в Италии, Швейцарии, Польше и особенно в Англии (Вестминстерское аббатство в Лондоне, собор в Уэльсе).

В XV веке обрамления в витражах прорабатывались весьма детально. Фигуры в витражах перестают быть условными, абстрактное превращается в конкретное, реальное. Движения фигур менее скованы, более динамичны, драпировка одежд становится богаче. Изображение в витражах прорабатывались весьма детально, фигуры облачались в богатую одежду, которая передавалась на стекле с удивительным умением и красотой. С большой силой выражены душевные переживания изображаемых персонажей, с непостижимой виртуозностью передавались трогательные моменты повествования. Крупнейшие художники эпохи Возрождения (Донателло, Учелло, Лоренцо Гиберти) выполняли эскизы витражей. Но витраж понимался ими больше как живопись по стеклу. В это время намечается тенденция к подражанию масляной живописи, тщательной моделировке и светотеневым эффектам. Витражные картины более поздних времен Возрождения содержат разные аллегорические фигуры и символические знаки. Вместо орнаментального фона появились чуждые для изображения пейзажей и интерьеров. Живопись по стеклу никогда в дальнейшем не достигала такого высокого художественного уровня.

Для искусства барокко, пришедшего на смену маньеризму, знаменовавшему собой распад искусства Возрождения, характерна пышность декоративных форм, синтез архитектуры с другими видами изобразительного искусства. Основными объектами строительства являлись дворцы и церкви. Однако к формированию торжественных и богатых красками барочных интерьеров витражи почти не привлекались.

Вновь витраж обрел популярность в XIX в. Знаменитый английский теоретик и практик художественных ремесел Уильям Моррис возродил эстетику средневековья и старые технологии создания классического витража. В фирме Морриса работали знаменитые художники-префаэлиты Эдвард Берн-Джонс и Габриэль Данте Россетти. Рисунки для витражей выполнял также швейцарский живописец Арнольд Бёклин (1827-1901 гг., картон для витража Флора) и модернисты.

Новый импульс искусство витража получает в конце XIX века, связанное с возникновением стиля «модерн». В основе стиля – тезис, согласно которому любое самое прозаическое содержание может быть представлено в высокохудожественной форме. Источником этой «новой формы» стали природа и женщина. Модерн – стиль женский. Этому стилю свойственны изысканность, утонченность, одухотворенность, изменчивость. Из этого следовал определенный набор цветов – блеклые, приглушенные; преобладание плавных, сложных линий. Набор символов – причудливые цветы, морские редкости, волны. Близок модерну и сам образ женщины. Модерн, в отличие от импрессионизма, стиль, прежде всего дизайнерский. Он изначально направлен на привнесение искусства в частную жизнь человека, эстетизацию, украшение действительности и, в первую очередь, мира вещей, окружающих человека /4/.

В эпоху «арт нуво» витраж возродился как вид не только монументальной живописи, но и часть декоративно-прикладного искусства, широко используемого для украшения изысканных интерьеров. Американцы Луи Комфорт Тиффани и Ля Фарж усовершенствовали способ соединения цветных стекол разной формы. Их края обклеивали медной фольгой (фолией), а затем спаивали. Так появилась возможность соединять стекла не только в одной плоскости, но и придавать разноцветной поверхности выпуклые, объемные формы. Помимо этого новая технология позволяла скреплять даже очень маленькие кусочки стекла, соединяя их изысканно-витиеватыми, похожими на паутину линиями спайки.

Особое внимание было уделено созданию новых видов стекла для воплощения новых художественных замыслов. Цвет, текстура, фактура были нерасторжимо связаны с формой произведения, характером изображения, его живописностью, составляющей резкий контраст с плоскостной средневековой системой. Производство таких витражей требовало много времени и усилий: каждый элемент надо было точно подобрать для достижения нужного эффекта. Мастерам требовались воображение и художественные способности, собирая тысячи частиц стекла и представляя, как будет выглядеть целое. В результате создавались удивительные по красоте и изысканности витражи с пейзажной тематикой, где основную роль играла не живопись по стеклу, а само окрашенное в массе стекло всевозможных оттенков и неповторимых фактур.

Около 1899 года Тиффани применил технологию производства витражей для изготовления новых и очень эффектных изделий – абажуров для электрических ламп, изобретенных Томасом Эдисоном (известные на весь мир абажуры для ламп фирмы «ТИФФАНИ СТУДИОС»). Благодаря таким осветительным устройствам можно было получить мягкий теплый свет и в вечернее время в дополнении к оконным витражам, рассчитанных на светлое время суток. Привлекают удивительные по красоте нарядные лампы, люстры, торшеры, поражающие великолепием убранства, тонкостью и мастерством исполнения /5/.

В истории XX века существует много витражей, созданных выдающимися живописцами и искусными мастерами. Круг известных художников, работавших для витражей или в живописи по стеклу, необычайно широк. Имя автора или мастера нередко подсказывает нам художественную ценность того или иного произведения искусства. Витражи проектировали такие архитекторы и художники, как Анри Ван-де Вельде, Фрэнк Ллойд Райт, Чарльз Рени Макинтош, Пауль Клее, Пит Мондриан, а позже, в середине века, Анри Матисс, Жорж Руо, Фернан Леже, Марк Шагал.

Витражи в России были не так распространены, как в Европе, но все же достаточно широко представлены, по крайней мере, в обеих столицах. Они украшали как светские, так и церковные здания (Исаакиевский собор, Петропавловский собор в Санкт-Петербурге). Особенно славился витражами Санкт-Петербург. Витражи радовали глаз в гостиницах, во многих доходных домах, лечебницах, гимназиях, особняках, ресторанах. В Москве особенно известен витраж «Рыцарь» Михаила Врубеля в особняке Морозова.

За многовековую историю существования витража в этой технике было создано множество подлинных произведений искусства, которые завораживают, вызывают восхищение зрителей, не оставляя никого равнодушным. Вышедший из недр архитектуры, витраж занял самостоятельное достойное место наряду с другими видами изобразительного искусства. И в настоящее время это светоносное искусство востребовано, продолжает развиваться, радуя взгляд каждого, соприкасающегося с ним /6/.

1. Рагин, Хиггинс. *Искусство витража. От истоков к современности*. – М.: Искусство, 2001. – 121 с.
2. Фостер В. *Витражи: Руководство по технологии изготовления*. – М.: Фолиант, 2003. – 245 с.
3. Спирито Ди. *Витражи: цветочные композиции*.
4. Морас, Хеттингер, Хубер: *Ростись витражными красками*.
5. Черил Оуэн. *Ростись по стеклу. Современный дизайн*.
6. http://www.iso-muzika.ucoz.ru/PROEKT_Vitrasch_TSCH_2.doc.

Түйін

Бұл мақалада монументальды-сәндік өнердің жаңа түрі-витраждың бастауына жол салған түсті шыны өндірісінің

дамуы байкалады.

Summary

In this article development of production of color glass which began a new type of monumental and decorative art – to a stained-glass window is traced.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

Г.В. Лапп – к.п.н., доцент КазНПУ им. Абая

Все развитые страны мира рассматривают высшее образование как приоритетную сферу в своей инвестиционной политике, так как качественное образование становится одним из главных геополитических и геоэкономических факторов развития не только государства, но и развитие отдельно взятой личности.

Республика Казахстан придает огромное значение системе образования и одной из стратегических задач – переход на новую модель формирования студенческого контингента, так как в современных условиях обществу требуются специалисты, способные к творческой самореализации, гибкому мышлению. В связи с чем, одной из важнейших задач педагогических ВУЗов – готовить студентов надежными педагогическими работниками, способные самостоятельно решать любые вопросы, с которыми им придется встретиться в профессиональной деятельности. Формированию мотивации обучения способствует развитие творческих способностей.

Нужен радикальный пересмотр прочно утвердившихся «предметных» стереотипов от предметного мышления к способности мыслить профильно-дисциплинарно, от психологии простого поставщика знаний к психологии творческого участника процесса обучения в целом [1, с. 79].

Все это подтверждает необходимость перехода к интерактивным методам обучения, с которыми связаны многие методические инновации в профессиональном образовании. Интерактивность – не просто процесс взаимного воздействия субъектов друг на друга, а специально организованная познавательная деятельность, носящая ярко выраженную социальную направленность. Следовательно, к интерактивным методам в профессиональном обучении могут быть отнесены те методы обучения, которые организуют процесс социального взаимодействия, на основании которого у студентов возникает некое «новое» значение, родившееся непосредственно в ходе этого процесса, либо является его результатом.

Но эффект работы с интерактивными методами в обучении заключается в следующем:

- обеспечивается реальная возможность воздействия друг на друга с целью творческого решения или преобразования обсуждаемой проблемы;
- участие в совместном творчестве, созидание нового знания способствует сознательному усвоению знаний и умений;
- формируется кооперативная стратегия профессиональной деятельности;
- развивают психологические и когнитивные стимулы учебно-познавательной деятельности будущих специалистов;
- обучение позитивной коммуникации в процессе их взаимодействия [2, 190].

Интерактивная деятельность преподавателя в педагогическом процессе выражается в творческом конструировании учебных ситуаций, учете и инициировании дальнейшего развития способностей каждого студента, создании активно-познавательной среды, в которой будущие специалисты самостоятельно добывают, анализируют, моделируют и конструируют научно-теоретические знания. Современные научно-теоретические знания должны содержать такие источники, которые являются основой творческой и познавательной деятельности.

Поэтому первой и главной задачей высшей школы является распознавание и развитие творческих способностей для привития им самостоятельности и способности работать творчески.

Учитывая, что адаптационная фаза происходит на 1-2 курсах обучения и именно в этот период существует реальная возможность нахождения форм формирования творческих способностей, то есть создание с первых дней творческой атмосферы. А именно активные формы обучения позволят студентам развивать мышление, не просто воспроизводя усвоенные знания, но, и используя их в практико-ориентированной деятельности; способствуют их вовлечению к решению проблем, максимально приближенных профессиональным.

В связи с чем, на 2 курсе по предмету «черчение» большое значение приобретает педагогически продуманная система учебных заданий, которая должна привести в соответствие учебные цели, задачи,

содержание усваиваемого материала и степень сложности выполняемого студентами чертежа.

В формировании готовности педагога специальности «изобразительное искусство и черчение» к профессиональной деятельности на занятиях по черчению при изучении тем: «Сопряжение» и «Лекальные кривые» актуально использовать специально разработанные нами семестровые творческие графические задания для выполнения чертежей по рисунку с предварительным мыслительным преобразованием и использованием видов сопряжения и лекальных кривых. Выполнение таких семестровых заданий активизирует мышление, которое требуют способности мозга быстро переходить от одного геометрического построения к другому. Вариативность графического мышления проявляется в способности студента воспроизводить разнообразные чертежи, развивая тем самым творческого мышления.

Семестровые творческие задания преследовались следующих принципов и требований:

1. Семестровые задания должны привить студентам умение мысленно преобразовать рисунок в чертеж.
2. Выполнение таких творческих заданий должно способствовать формированию пространственного воображения, развитию логического и творческого мышления.
3. Задания следует вводить в учебный процесс с учетом индивидуальных особенностей студентов.
4. Объем требуемых знаний при выполнении заданий не должен превышать содержания тем «Сопряжения» и «Лекальные кривые».

Таким образом, выполнение данных семестровых творческих графических заданий позволяют:

- а) более полно и глубоко раскрыть студентам назначение графического изображения как орудия мышления метода познания и творческой деятельности человека, а не только как средство фиксации и передачи информации о предмете;
- б) создать условия для формирования у студентов более глубоких навыков графического выполнения сопряжения и лекальных кривых;
- в) осуществить межпредметную связь черчения с рисунком;
- г) создать условия для развития подвижности пространственных представлений у студентов;
- д) интенсифицировать учебный процесс, усилить мыслительную, познавательную активность студентов и повысить интерес к учебному предмету.

Семестровые творческие задания посвящены проработке, закреплению знаний студентов по вопросам сопряжения линий на чертежах и лекальных кривых, а также практическому использованию этих знаний при выполнении ими преобразования рисунка в чертеж, развивая тем самым творческое мышление.

В вариантах заданий представлены контуры рисунков, очертания которых состоят из дуг и прямых, плавно переходящих друг в друга. Последовательность вычерчивания любого контура, в основном, зависит от его формы, поэтому необходимо подробно проанализировать форму, а также решить, какие геометрические построения необходимо будет выполнить при вычерчивании. В начале на чертеже проводят его симметрии и центровые линии, затем строят прямолинейные очертания, которые не связаны с сопряжением. И далее выполняют округление углов и проводят дуги, центры, положения которых известны, затем строят участки сопряжения дуг с другими дугами и в заключении наносят обводку.

«Уровень графической подготовки человека ныне определяется, главным образом, не степенью овладения им техникой выполнения графических изображений, а в большей мере, насколько он готов к мыслительным преобразованиям моделей, насколько подвижно его мышление» [3, с. 15].

В творческой, преобразующей деятельности человека графические изображения выполняют две взаимосвязанные функции: во-первых, служит своеобразным орудием, инструментом мышления, познания; во-вторых, являются средством фиксации и передачи мысли. Поэтому в учебной творческой графической деятельности, связанной с формированием навыков графического конструирования необходимо умение осуществлять мысленное преобразование и выполнять чертежи по рисунку.

Предлагаемые нами семестровые творческие задания по черчению вызывают особый интерес, основательное выполнение работы, что говорит о серьезном научном подходе, выявляют индивидуальный, творческий характер и успешно развивают творческого мышления студентов.

Все это свидетельствует о том, что сегодня ценность такого сформированного умения в процессе овладения будущей профессией и в социальной политике не вызывает сомнения.

Педагогический опыт показывает, что интерактивность в профессиональной и учебно-познавательной деятельности играет высокую эффективность в образовательном процессе профессиональной подготовке будущих педагогов. Для этого преподавателю необходимо знать сущностные характеристики и основные функции интерактивных методов обучения (обучающая, воспитывающая и развивающая) для достижения

образовательной цели.

1. Байұзакова Г.С., Мукаева А.М., Бейсембиева Г.Е. Совершенствование методики преподавания технических дисциплин. – Алматы, 2002. – 79 с.
2. Ишанов П.З. Интерактивность как условие развития творческой личности будущего специалиста. – Караганда, 2006. – 190 с.
3. Ботвинников А.Д., Ломов Б.Ф. Научные основы формирования графических знаний, умений и навыков школьников. – М.: Просвещение, 1979. – С. 15.

Түйін

Мақалада көркем мамандықтың студентінің шығармашылық әлуетінің дамуының мәселелері оқу үдерісте қарастырылады.

Summary

In clause the development of creative potential of students in educational process of mastering by the future trade is considered.

НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ-МАТЕРИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

А.Н. Мамбетбаева – магистрант I курса, специальность 6М010700 «ИЗО и черчение»,
кафедра «Истории и культуры Казахстана» ИМиД PhD, КазНПУ им. Абая

На протяжении многих тысячелетий самым притягательным и неиссякаемым источником творческого вдохновения мастеров искусств являлся образ женщины. Эта тема раскрывается в современном искусстве каждый раз вновь и вновь, она неисчерпаема, бесконечна, так как женский образ воистину многолик...

Уровень искусства во многом определяется его способностью выразить проблемы общечеловеческой значимости в формах, адекватных современным реалиям и эстетическим запросам. Одной из таких проблем является образ женщины, широко интерпретированный в литературе и искусстве всех времен. Изображали женщин ещё с доисторических времён, древние мастера создали образ женщины по образу моделирования повседневной обычной жизни.

Со временем роль женщины в обществе все больше утверждается. Признается не только красота женщин, но и их образ прочно вошел в творчество тех, кто любит искусство. Образ женщины, который символизирует мать и жену, четко отражается в художественных произведениях, имеет эстетичность и глубокую гуманность, хранит эпохальные культурные ценности народа. Несмотря на частое обращение к женскому образу в изобразительном искусстве, эта тема до сих пор является центральной в творчестве многих художников. Между тем этот образ – не только тема искусства, ведь динамика современной жизни внесла новые нюансы в понимание бесконечно глубокой природы феномена женской природы. Эти изменения мы ощущаем и в наших современницах.

Меняются и прежние стереотипы – женский образ и социально, и психологически становится разнообразнее и утонченнее. В искусстве время портретов тружениц полей и ударниц производства ушел в старое-доброе прошлое, новые, творческие видение образа женщин в современном искусстве отличаются по технике, композиции, сюжету, освещению, колориту. Однако при всей изменчивости форм изобразительного искусства в современное время образ женщины, ее нравственно-эстетическая сущность присутствует всегда.

Современные художники эстетику в образе женщины рассматривают как форму общественного сознания, как органичное единство созидания, так как художников всех времен объединяет одна художественная задача, это вызывать эстетическое сопереживание и отклик у зрителя.

Во все века образ женщины вдохновлял художников и писателей, они прославляли её в своих произведениях. Дени Дидро сказал: «Когда хочешь писать о женщине, обмакни перо в радугу и стряхни пыль с крыльев бабочки». Но сколько бы много и красиво мы не говорили о женщине, на свете есть более дорогие святыни, озаренные именем «мама», потому что с этим именем связано само понятие жизни.

Проблемы современности, новые творческие идеи и новые замыслы, своя содержательная программа отражаются в творчестве каждого художника, и почти каждый из них, восславляя образ женщины, посвящает хоть раз свои искусство именно теме материнства. Образу матери посвящено множество произведений искусства. Но прежде чем анализировать образ женщины-матери в современном мире, стоит вспомнить образ женщины-матери в творчестве таких художников как К.Петров-Водкин и А.Дейнека.

Творческая манера К.Петрова-Водкина своеобразна и в то же время тесно связана с традициями европейской и русской живописи. Очень важным для Петрова-Водкина был образ матери. В его творчестве всегда присутствовала мысль о непреходящей ценности вечно возобновляющейся жизни, о святости материнства. Одним из самых значительных произведений на эту тему стала картина «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна», 1920 г.). Молодая женщина, прижавшая к себе ребёнка, изображена на балконе; её окружает городской пейзаж, написанный нежными, ясными красками. Приметы трудного времени (например, группы людей, которые стоят в очереди за хлебом) привлекают внимание не сразу – настолько сильны внутренняя просветлённость, чистота и самоотверженность, исходящие от героини. В облике молодой матери сочетаются черты портретов итальянского Возрождения и древнерусских икон. Творчество Петрова-Водкина на первый взгляд кажется погружённым в атмосферу великих эпох прошлого, однако он привнёс и нечто новое.

Также, работа «Мать» – одно из значительных произведений в творчестве Дейнека А. Это произведение написано с «оглядкой» на пленэр, в нем много света, появляются тональные переходы цвета. Вечная тема материнства здесь решена в пределах канонических черт портрета, некой скрытой силы. «Мать» – образ женщины сильной духом и телом, способной быть опорой и защитой своему ребенку, взять на себя функции и отца, и матери.

Несомненно, образ женщины в искусстве менялся, время внесло новые нюансы в понимание феномен женской природы. В ритме и динамике современного времени образ женщины подчеркивающие самоотверженность, готовность к самопожертвованию ушел в прошлое, но в современности образ женщины не стал слаб, он просто изжил прежние стереотипы. Образ женщины, а особенно образ матери актуален и по сей день, ведь в душе и в сердце каждого человека, независимости от времени всегда существуют некие святыни, самые сокровенные и почитаемые образы и истины. Мать во многих мировых культурах является символом жизни, святости, вечности, тепла и безграничной любви к своему ребенку, вспоминая мифологию, одним из примеров такой матери – древнегреческая богиня Гейя. Она породила титанов, циклопов, пятидесятиглавых великанов, все боги Олимпа были её потомками. Гейя не различала добра и зла одинаково любила и морских змеев с циклопами жутких монстров, и беспредельное, светлое небо Уран [1].

Тема образа женщины-матери стала близка и современному художнику Владимиру Горбунову. В его творчестве чувствуется особенный взгляд на природу и свойственное только ему одному видение. В работах «Мадонна» и «Материнство» нет явного изображения матери и дитя, всего лишь стилизованные округлые силуэты теплых оттенков земли, что символизирует Богиню-Мать, которая соотносится с Землей и является полнейшим воплощением женского творческого начала. Как и богини других, более поздних религий, ее образ восходит к доисторическому образу Богини-матери, так как она в разных культурах ассоциируется также с пещерами (которые воспринимаются как лоно богини), водной стихией, растительностью астральными объектами, что указывает на универсальный характер культа этого божества. А округлости всех форм, символ женского начала и плодovitости. Мать дарует жизнь, поэтому самый важнейший её атрибут – плодovitость.

Также женский образ стал центральной темой в творчестве одного из современных художников Нурлана Килибаева, чье творчество изобилует яркими и запоминающимися произведениями. Теме Женщины-Матери посвящена работа «Бесик жыры». Фон работы выполнен в фиолетовом и синем цвете, символизируя духовность. Если представить цвета радуги в виде круга, то чтобы соединить концы этого круга, нужно первый цвет (красный) соединить с последним – фиолетовым. И тогда мы увидим, что фиолетовый цвет находится между красным и синим цветом. Именно эти два цвета – красный и синий – при смешении образуют фиолетовый цвет. Поэтому значение фиолетового цвета определяется значениями красного и синего цвета. Красный – символ Любви Бога и человека, синий – символ Святого Духа. Поэтому неслучайно фиолетовый цвет отличается особой духовностью.

На переднем плане изображен гранат. Этот экзотический восточный плод обладает богатейшей позитивной символикой. Гранат – древневосточная эмблема солнца, недаром в первом слого его имени звучит древнеарийское слово «Ра» («Солнце»). Цвет гранатового сока настолько напоминает кровь, что

греки уверяли, будто гранат наполнен кровью самого Диониса. Кровь – носитель жизненной энергии, поэтому и кроваво-красный гранат расценивался ими как символ жизни. Глубоко символична и структура этого удивительного плода: множество зерен, скрытых под единой оболочкой, навевали античным философам ассоциации с единой в своем многообразии Вселенной. Кроме того, гранат является символом плодородия и изобилия, возрождения и бессмертия, эмблемой сексуальности, любви и брака. В мировых религиях гранат ценился ничуть не меньше: мусульмане видели в нем символ нравственного очищения; буддисты считали его одним из трех благословенных плодов, а христиане разглядели в зернистом плоде аллегория на саму церковь.

В современном искусстве образ женщины не потускнел, он просто изменился согласно ритму времени. Современный образ женщины многогранен, так как это символ бесконечной жизни, то каждый современный художник предоставляет зрителю возможность увидеть этот образ вновь, и каждый раз по-новому.

Образ женщины во всех его проявлениях актуален всегда и везде. И в этом контексте искусство кино и мультипликации не исключение. Анализируя образ матери в советских мультфильмах, вспоминается, безусловно, один из самых любимых в детстве мультфильмов «Мама для мамонтёнка», где образ матери обозначал для маленького мамонтенка весь смысл жизни. И «ему не страшны не волны и ветер, ведь он плывет к единственной матери на свете».

В мультфильме говорится, наверное, о самом важном чувстве в жизни – материнском инстинкте, и принято считать, что проявление материнского инстинкта начинается с рождением ребёнка (в случае приёмных матерей с момента принятия детёныша), ведь в мультфильме добрая мама-слониха, без вопросов признала сыном бедного сиротку-мамонтенка, Образ матери показан с большой ответственностью и любовью [2].

Также хотелось вспомнить мультсериал «Осторожно, обезьянки!» производства киностудии «Союзмультфильма» по сценарию Григория Остера. Весь мультфильм есть буквально-таки гимн материнскому подвигу, и мартышка олицетворяет человека, мать-героиню, притом, мать-одиночку.

Несомненно, советские мультфильмы, на которых выросло не одно поколение, мультфильмы, которые можно смотреть бесконечно и любить за их чистоту и поучительность. Они создают образ женщины-матери, что несет в себе «исконно женское предназначение», огромный материнский инстинкт и заботу, но в нынешних мультфильмах образ матери стал современнее, но не менее любящий.

Взять к примеру полюбивший многим взрослым и детям мультфильм студии «Blue Sky Studios» и «20th Century Fox» – «Ледниковый период». В третьей части «Ледниковый период 3 – Эра динозавров» мамонт Манфред (Мэнни) вместе со своей возлюбленной Элли, готовятся стать родителями, Образ будущей мамы показан веселым и беззаботным, и даже будучи беременной, не боится опасности и смело отправляется вместе с друзьями спасать Сиду.

Другой персонаж пучеглазый ленивец Сид – обладатель фиолетового носа и выпученных глаз. Сид обладает длинной шеей, шерстью зеленоватого цвета и огромным запасом юмора. Он игнорирует любые добрые советы, пока не придёт беда. Он наивен и мечтателен, но, как ни странно, однажды пробудившиеся в нем «материнские» чувства навсегда превратили его в весьма показательный образ мамы – любящий, современный, так как он совмещает воспитание и поучительные добрые разговоры, он не суров и тем не менее справедлив, и при этом также активно участвует в других сферах жизни, даже таких опасных как показано в мультфильме [3].

А какой великолепный образ матери показан в полнометражном анимационном фильме режиссёров Натана Грено и Байрона Ховарда «Рапунцель: Запутанная история» по мотивам сказки братьев Гримм «Рапунцель». По сюжету однажды на землю упала волшебная солнечная капля, вследствие чего появился волшебный цветок, способствующий вечной молодости и красоте. Данный цветок нашла старая женщина Готель. Используя дар солнца для личной выгоды, Готель не захотела делиться им с миром. Но в королевстве случилась беда – умирала беременная королева, и только волшебный цветок мог спасти её от смерти. Цветок был найден и королева исцелилась. Затем родилась принцесса Рапунцель, волосы которой обладали волшебной силой. Когда она была ребёнком, её похитила Готель, не желавшая расставаться с молодостью и красотой. И каждый год в день рождения Рапунцель в королевстве проводился фестиваль огней в память о потерянной принцессе. В мультфильме образ матери-королевы полон любви, надежды и веры на долгие годы, и при этом, будучи матерью, она совмещала ответственность за все королевство [4].

Осуществляя даже такой поверхностный анализ современного образа Женщины-Матери, очевидно, что он никуда не исчезал, а только изменился, как и время изменило старые стереотипы о женском

образе. Гендерное равенство внесло изменение в современном искусстве всех направлений. Женский образ, в частности образ Женщины-Матери стал трактоваться как «супермама», ведь в реалиях современности приходится соответствовать массе требований, которые предъявляет наше время к материнству, таких как: мама – специалист своего дела, мама – врач-универсал, мама кулинар-диетолог, мама – стилист, мама гейша и гетера, мама гувернантка, мама домработница, мама – йог и т.д.

Современное искусство культивируется современным обществом. Облик и содержание современного искусства определяется общественным мнением и общественным заказом различных слоев общества. Современное искусство несет в себе мощный эмоциональный потенциал.

Страхи, стрессы, интересы, эмоции современного мира, его стремительность и напряженность, окрашивают современное искусство в перламутровые пульсирующие краски. Современное искусство живет, огорчается, удивляется, радуется, оно претворяет наши ощущения в реальность.

Современное искусство рассматривает нравственно-эстетический образ женщины в реалиях современности и требований времени, и пусть он несет в себе изменение, он по-прежнему пропитан любовью, пронизан добротой, огромным милосердием, нравственностью и эстетикой. В мире природы каждый цветок имеет свою особую красоту, а также свой особый аромат. Подобно цветам, каждая женщина обладает своим обликом, характером и душой.

Вне зависимости от времени и общественного сознания, искусство всех времен, по-прежнему объединяет одна мечта, художественная задача – вызывать эстетическое сопереживание и отклик у зрителя.

1. www.greekroman.ru/haea.htm.
2. www.interfax.by/article/95628.
3. www.ru.wikipedia.org/wiki/Ледниковый_период.
4. www.ru.wikipedia.org/wiki/Папуница:_Запутанная_история.

Түйін

Мақалада ана-әйелдің этникалық-моральдық бейнесі қазіргі заманның өнерінде сонымен қатар киноөнерде де қарастырылды.

Summary

There is analyzed moral-ethnical image of woman-mother in the modern art including in the cinema art.

ОПТИМИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ОБУЧЕНИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ

Н.В. Михайлов – ГОУ ВПО МГОУ, «Московский государственный областной университет»

Аннотация.

Современное образовательное пространство в формате федерального компонента образования насыщено предметами гуманитарного цикла. В освоении декоративно-прикладных ремесел важнейшую роль играет практическое применение творческих возможностей студентов, что определяется подходом к преподаванию традиционных кистевых росписей. Нарботка индивидуального стиля и развитие экспериментально-творческого отношения к учебным заданиям как основа успешного формирования профессиональных компетенций.

Ключевые слова: образовательное пространство, специфика художественной культуры, результативность процесса образования, культуросопреемственность и культуросообразность современного мультикультурного мира.

Abstract.

Modern educational space in the format of the Federal component of education is saturated with subjects of a humanitarian cycle. In the development of decorative and applied crafts plays a key role in the practical application of creative capabilities of students, which is determined by the approach to the teaching of traditional hand-painting. Hours of individual style and development of experimental and creative attitude to the educational tasks as the basis of successful formation of professional competences.

Key words: educational space, the specificity of artistic culture, the effectiveness of the process of education, culture succession and consistency of culture of the modern multicultural world.

Декоративно-прикладное искусство является важнейшим элементом реализации потенциала системы художественно-педагогического образования студентов и не может не считаться неотъемлемым элементом целостной модели системы профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства. Как система профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства в процессе высшего художественно-педагогического образования в контексте современных социокультурных тенденций и комплекса общих, частных и специфических дидактических принципов определяет направленность деятельности педагогов на самосовершенствование и понимание роли интегративных связей разных видов искусства в образовательном процессе?

Наличие программ учебных дисциплин, учитывающих специфику художественной культуры национального и регионального уровней, обеспечивающих личностное развитие студентов, их профессиональное становление, включение в участие в научно-исследовательских, культурно-образовательных, выставочных проектах определяет повышение уровня профессиональной компетентности и квалификации студентов. Народное искусство, являясь первоосновой профессионального искусства, способствует формированию художественного вкуса, основных эстетических критериев, развитию эстетического отношения к профессиональному искусству... [4, с. 14]. Характеризуя особенности личностного развития в процессе освоения разных видов изобразительного и народного искусства, освоение разных типов художественного творчества на личностном уровне в изобразительном искусстве, предоставление свободы выбора цели творчества в изобразительном искусстве и опора на образы-концепты в народном искусстве позволяет педагогу ускорить развитие творческих способностей студентов и их готовности к осуществлению самостоятельного художественного поиска.

Процесс профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства в системе высшего художественно-педагогического образования с учетом полифункциональности, интеграции изобразительного и народного искусств предполагает решение одной из наиболее важных современных проблем в преподавании декоративно-прикладного искусства – проблему повышения интереса студентов художественно-графических факультетов к самостоятельному изучению многообразия народных художественных ремесел.

Внедрение в образовательный процесс, направленный на профессиональное становление будущего учителя изобразительного искусства разнообразной научной и внеаудиторной деятельности (участие в выставках, мастер-классах и др.) определяет развитие отдельных качеств личности (художественный интерес, художественно-творческая активность).

В своих работах на начальном этапе изучения кистевых росписей студент не способен определить и разработать критерии оценки качественного исполнения учебного задания. Концепция познавательного, коммуникативного и компетентностного развития личности как компонентов профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства, в системе высшего художественно-педагогического образования ставит задачи по самоопределению творческого уровня выполнения учебных заданий в зависимости от восприятия декоративно-прикладных ремесел как средства развития, прежде всего критически-усовершенствованного подхода к заданиям.

Общие условия результативности протекания целостного процесса обучения, определяемые особенностями организации процесса обучения изобразительному искусству определяют уровень практических способностей студентов по принципу соответствия выполняемых ими учебных заданий образцам декоративно-прикладного искусства, установленных как эталонные. Психолог Е.И. Игнатьев, изучая проблему восприятия, писал, что для передачи образа представления необходимо держать в памяти все компоненты изображаемого [2, 56]. Очень часто способности студентов, характеризующие особенности личностного развития в процессе освоения разных видов изобразительного и народного искусства не соответствуют принятым методическим рекомендациям. Поиск индивидуального стиля в освоении традиционных кистевых росписей трудная, но очень важная задача. Определение критериев и показателей познавательного и компетентностного развития личности, составляющих основу профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства невозможно установить для всех студентов без понимания их индивидуальных качеств.

Для современного студента художественно-графического факультета, изучающего традиционные кистевые росписи поиск и выбор сюжета для росписи авторской матрешки не может не опираться на существующие принципы определения стиливого решения и образцы («Обряд и традиционная вышивка в культуре разных народов», «Деревянная архитектура России: усадьба, храм, деревенский дом, лабаз», «Народный художественный костюм: вышивка, ткачество, мозаика», «Народные художественные росписи: прялки, посуда, изделия из бересты» и т.д.). М.А. Некрасова писала, что «...понятие «народный

художественный промысел» не исчерпывается деятельностью какого-то одного предприятия на территории бытующей культурной традиции...» [4, 58].

В то же время копирование уже выполненных, качественных работ, не способствует профессиональному становлению студента как мастера кистевых росписей на заключительных этапах обучения, но совершенно необходимо в период изучения приемов и примеров выполнения элементов росписи.

В связи с формированием системы ценностей, идеалов и компетенций, в которой происходит осознание и рефлексия своей субъектно-объектной роли в профессионально-творческой среде, на основе освоения, присвоения и использования личностью содержания художественных образов разных видов искусства, в педагогическом и межличностном пространстве, где учитывается творческий, социальный и народный опыт – поиск индивидуального стиля в выполнении учебных заданий является совместной работой педагога и студента.

Интеграция и взаимосвязи изобразительного и народного искусства, влияющие на результативность художественного образования будущего учителя изобразительного искусства осуществляют создание художественно-развивающей среды и гуманизации процесса обучения, направленного на ситуацию успеха художественно-образовательной деятельности будущего учителя изобразительного искусства.

Художественное образование – это процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства.

Анализ теории и практики художественного образования, показал, что процесс преобразования копирования в самостоятельную художественно-творческую деятельность происходит неравномерно и неоднозначно. Постепенное накопление научных знаний о методике художественного творчества, позволивших сфокусировать особое внимание на проблеме индивидуальности видов декоративно-прикладного искусства, выявило место традиционного искусства в современной постиндустриальной культуре, где народное искусство выступает фактором самоидентификации общества в системе культур преемственности и культур сообразности современного мульти культурного мира. Виды искусства изучаются в процессе социального взаимодействия и общественного воздействия, в ходе которого может воспитываться, образовываться и развиваться личность, усваивающая социальные нормы, ценности и опыт, способная творчески интерпретировать имеющиеся знания и применять навыки самостоятельного творческого поиска. Изобразительное и народное искусство аккумулируют знания и воззрения о художественной культуре, т.е. весь культурный потенциал, оказывающий влияние на процесс профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства.

Художественно-практический опыт, отражающий овладение компетентностным опытом художественно-творческой деятельности, выработанный в процессе освоения разных видов декоративно-прикладного искусства, своеобразия эстетических единиц изобразительного искусства, включающий знания о специфике художественного образа объекта (вещи) в изобразительном и народном искусстве формирует художественно-творческий опыт, опирающийся на освоение, использование, присвоение и интерпретацию творческих принципов разных видов искусства, (в народном искусстве – повтор, вариация, импровизация, в изобразительном – творческие законы и принципы, включающие знания и умения в художественно-творческой деятельности, трансляция их в педагогической практике и решении новых задач по созданию художественных образов). «...постановка вопроса о формировании педагогической культуры в процессе подготовки педагога непосредственно затрагивает проблему соотношения фундаментальности и прикладного характера профессиональной подготовки студентов педагогического университета» [1, с. 5].

Постижение будущим учителем изобразительного искусства феномена народной художественной культуры позволяет ему включиться в процесс художественно-творческой деятельности на основе мотивированной потребности, новых операционных действий, эмоциональной окрашенности, раскрывает новые стороны профессиональной компетентности, ценностных ориентиров и коммуникативных связей через самоопределение вектора творческого поиска в изучении традиционных кистевых росписей.

1. Галкина М.В. *Стратегический ресурс декоративного искусства в системе художественно-эстетического образования. Автор. дис. д.п.н.* – М., 2011. – 40 с.

2. Игнатьев Е.И. *Психология изобразительной деятельности детей.* – М., 1961.

3. Ломов С.П. *Роль народного искусства в формировании гармонически развитой личности школьника.* – М.: изд-во МГОУ, 2007 – 42 с.

4. Некрасова М.А. *Народное искусство России в современной культуре XX-XIX век.* – М., 2003 – 332 с., ил.

Мақалада жеке стильдің пайдаланымының үдерісінің ұйымының сұрақтары және эксперименталді-шығармашылық қатынастың дамуы оқу тапсырмаларға сияқты кәсіби құзырдың табысты құралымының негізі қарастырылады.

Summary

The questions of organization of the achievements of individual style and the development of experimental and creative approach to teaching assignments as a basis for the successful formation of professional competence.

УДК 371:2

ПОЗНАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ ПУТЕМ НАБЛЮДЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

Д.С. Сыдығалиев – доцент, к.пед.н., Таразский государственный педагогический институт, г. Тараз

Воспитание эстетического вкуса и эстетических представлений должно решаться приобретением школьниками художественной культуры через ознакомление лучшими образцами прошлого и настоящего и воспитанием у них способностей воспринимать и оценивать искусство и архитектуру.

Только рассказ об искусстве недостаточен и непонятен. Архитектурное произведение можно понять и получить эстетическое наслаждение непосредственно находясь в нем и около него, наблюдая и познавая его, и иногда оно станет источником эмоциональных переживаний. Именно понимание архитектуры дает возможность пережить такие моменты душевного подъема, что человек становится способен к крупным свершениям, способен разрешить сложные творческие задачи.

Воздействие архитектуры не ограничивается эмоциональными переживаниями. Понимание совершенства большой архитектуры, эмоции, возникающие под воздействием этой архитектуры, не перестают в более глубокое чувство любви к своему городу, своей стране. В этом одно из начал воспитания большого патриотического чувства.

Не случайно многие народы мира пытаются разрешить задачу изучения архитектуры своей родины. Так, например, в Японии в течение двух месяцев летних каникул всех школьников от 6 до 16 лет возят по стране, знакомя их с древнейшими памятниками и самыми современными сооружениями, прививая им интерес к национальной архитектуре. В Польше хранители знаменитого Вавельского замка специально готовятся, чтобы принять в воскресенье десять тысяч школьников.

Наша необъятная родина так велика, что конечно каждый школьник не может увидеть всех памятников. Это и не обязательно. Надо изучать все то, что ближе и то, что возможно увидеть. В самых отдаленных местах нашей страны можно встретить великолепные архитектурные памятники – истории и культуры, прикладное искусство и т.д. Не менее впечатляющи промышленные сооружения прошлого и настоящего.

Массовые экскурсии школьников с целью изучения архитектуры и искусства своего края могли бы иметь огромное воспитательное значение. Это было бы не только интересным и культурным отдыхом в выходные дни, но также и большим патриотическим делом.

Опираясь на опыт проведения экскурсий в 1, 2 и 3 классах можно предположить систему занятий, которая сочетает наблюдение, накопление опыта с детским творчеством. Занятия можно проводить 2 раза в году – весной и осенью. Они состоят из трех элементов – экскурсия, по специально разработанному маршруту, сочинение или рисунок и беседа в классе. Наглядность сравнения позволяет детям увидеть отличительную особенность в каждом здании. Постепенно усваиваются стилевые различия и уникальные черты. Увиденное воспринимается по разному: в зависимости от интересов и склонности характера. После экскурсии беседа в классе проходит живо и непринужденно. Каждый наполнен впечатлениями и хочет поделиться ими. На основе самостоятельных рассуждений выявляется личное отношение. В живом разговоре формируется оценка увиденного, а главное интерес.

Приведенный пример – сочетание наблюдения, творчества и последующей беседы – весьма эффективен во всех отношениях: он позволяет достаточно глубоко пережить увиденное, развивает наблюдательность, самостоятельность мышления, понимание законов красоты. В этом его преимущество от искусствоведческой лекции, воспринимаемый пассивно.

Целесообразность самого широкого внедрения экскурсии, начиная с младших классов с изображением или описанием увиденного и с проведением беседы можно рекомендовать как весьма эффективный отработанный прием.

Проблемы воспитания современного человека как преобразователя природы и общественной среды

требует развития у учащихся творческих способностей к созиданию. При этом не следует забывать, что дети прирожденные зодчие, они начинают строить в раннем возрасте, едва научившись держать предметы. Строят из кубиков, песка, снега, камешков на морском берегу – крепости, замки мосты, плотины, шалаши. В школе эта детская игра прекращается. Не получает дальнейшего развития и одна из жизненно важных врожденных склонностей человека.

В связи с задачей воспитания творчески активного человека в средней общеобразовательной школе должен состояться переход от репродуктивных методов обучения к проблемным творческим. С этой целью уроки труда и изобразительного искусства должны быть использованы для постановки новых заданий, имеющих явно направленный творческий характер. В ряде случаев могут быть комплексные задания, совмещающие воспитание трудовых навыков с художественным творчеством.

Принимая во внимание все вышесказанное, следует начинать творческий созидательный процесс обучения как игру с первых классов, постепенно усложняя задачу. Этот последовательно развивающийся процесс – от игры к творчеству и общественно полезному труду можно представить себе следующим образом, проводя его на уроках труда и изобразительного искусства.

В младших классах первом и втором возможна постановка такой задачи как строительство из готовых элементов на темы знакомые детям из литературы и жизни. Например, построить просто дом или замок, крепость или какое-то фантастическое сооружение. В своем творчестве дети отталкиваются от сложившихся у них представлений и образов на основе ранее виденного и запомнившегося им. Но это только начало работы. Сам процесс творчества ведет автора дальше, подсказывает ему порой создание самых неожиданных образов. Именно поэтому в первых двух классах детям должна быть предоставлена свобода творчества, свобода выражения, свобода выбора темы.

В третьем и четвертом классе задачи, поставленные перед учащимися, постепенно усложняются, расширяются. Целесообразна постановка коллективного творчества. Это даст возможность менее способным подтянуться и увидеть частицу своего труда в большой коллективной работе, а это всегда заинтересовывает, дает удовлетворение, закладывает начало будущей работы в трудовых коллективах.

Начиная с четвертого класса можно начать выполнение объемных элементов выпиленных из дерева или склеенных из бумаги – цилиндра, конусов, кубов, призм. Создание таких элементов может быть подготовительным упражнением для более сложных заданий, а также заготовкой строительных элементов /методических пособий/ для 1 и 2-го классов.

В 5 и 6 классах можно перейти к самостоятельным творческим композиционным заданиям в макетах. Это могут быть замки и крепости, мосты и плотины, театральные декорации и детские городки. Такие композиционные задания должны быть дополнены в 6-ом и 7, 8 классе задачами выполнения наглядных пособий для различных предметов, включая модели, диаграммы, плакаты, а также участием в создании интерьера школы. Практическая направленность заданий особенно важна, каждый должен быть приучен к активной, творческой, общественно полезной деятельности.

Следует специально остановиться на таком задании как аппликация на тему: ковер, ткань, тарелка, клумба на школьном дворе, дно бассейна, а также на тему архитектуры виденной на экскурсии. Аппликация как форма изображения не новость. Можно встретить ее и в детских садах и работах известных художников. Важна постановка задачи, система и постепенное усложнение ее. Аппликация вырабатывает глазомер, умение вырезать из бумаги, компоновать на листе, воспитывает тщательность, аккуратность, а главное композиционные навыки, чувство цвета, умение условными скупыми средствами выразить свои мысли.

Предлагаемая программа последовательного ознакомления детей и подростков с познаниями в области архитектуры, а также развития их творческой активности, образного мышления и хорошего вкуса, может быть успешно решена при соблюдении ряда условий.

1. Архитектура должна стать важным аспектом культурного развития учащихся в системе средней школы.

2. С целью повышения общей культуры архитектурные знания должны проникнуть во все виды общеобразовательной деятельности.

3. При пересмотре учебных программ необходимо:

– включить в них разделы архитектуры, связав их с общеобразовательными предметами, обеспечив, таким образом, межпредметные связи;

– разработать цикл систематических экскурсий, начиная с первого класса, с целью ознакомления с памятниками культуры и архитектуры, со своим городом и его окрестностями;

- включить в программы по изобразительному искусству и технологии задание, стимулирующие созидательное художественное творчество, связав их с трудовой общественно-полезной деятельностью;
- при переиздании учебников и учебных пособий необходимо включить в них знание по архитектуре, также соответствующие иллюстрации архитектурных произведений;
- особенно желательно издание учебных пособий по художественному созидательному творчеству;
- необходимо создание учебных фильмов по городам республики СНГ и крупнейшим столицам мира;
- одним из важнейших мероприятий следует считать включение в программы педвузов курса элективные или спецкурсы по истории искусств и архитектуры, а также осуществление системы повышения квалификации учителей в этой области;
- необходимо решать задачу создания учебно-воспитательной среды, которая бы с наибольшей степенью обеспечила комфортность обучения и была бы красивой художественно полноценной средой. В этом будет заключаться одно из серьезных воздействий архитектуры на эстетическое воспитание и развитие общей культуры.

Таким образом, богатство архитектуры обладает многими качествами, которые развивают самые разнообразные качества: воображение и интуицию, творчество, вкус, а также сыграет важную роль в духовном развитии учащихся, одновременно являясь частью художественно-эстетического воспитания, которые в совокупности со всеми видами обучения и воспитания дает возможность гармонического развития личности.

Түйін

Макалада бакылау және қабылдау арқылы мектеп оқушыларына эстетикалық тәрбие беруде сәулет өнерінің алатын орны қарастырылған.

Summary

The role of architectural art in the process of esthetical upbringing through observation and acquisition is observed in the article.

УДК 371:2

К ВОПРОСУ О ВКЛЮЧЕНИИ АРХИТЕКТУРЫ В СИСТЕМУ ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

Д.С. Сыдығалиев – доцент, к.пед.н., Таразский государственный педагогический институт, г. Тараз

Особо актуально в современных условиях развития общества и образовательного пространства стало воспитание всесторонне развитых людей, жизненной целью которых и потребностью является творческий труд.

В этом процессе велика роль всех видов искусств и, тем не менее, особенно значительны возможности архитектуры в том, чтобы пробудить молодого человека к творческому преобразованию жизни.

Имеются в виду духовные ценности архитектуры, тот необъяснимый подъем чувств, который охватывает вас.

Окружающая среда – природа и город, памятники архитектуры и современные произведения архитектуры могут оказать самое серьезное воздействие на формирование духовного мира молодого человека, участвовать в его нравственном, патриотическом и эстетическом воспитании, но при условии, если он будет подготовлен к восприятию архитектуры как искусства.

К сожалению, программа средней школы этого не полностью это предусматривает. Архитектура не нашла должного места в системе образования и воспитания. Учащиеся не получают элементарных знаний об организации окружающей среды, они не готовы к эмоциональному восприятию памятников и современных произведений архитектуры.

Было бы ошибкой думать, что строительство городов и сел, организация пространственной среды решается только узкими специалистами. Преобразование жизни есть результат созидательного труда всех слоев нашего общества от рабочего до руководителя в городе и на селе. А это требует от всех творческой активности, культуры чувств, хорошего вкуса.

Именно поэтому формирование учащегося как личности, подготовленной к активной творческой деятельности, как человека-преобразователя требует понимания элементарных основ архитектуры, воспи-

тания чувств, творческой активности.

Возникает актуальная проблема определения реальных путей и методов архитектурного воспитания в общеобразовательной школе.

Нами предлагаются методы включения архитектуры в систему обучения и воспитания средней общеобразовательной школы, которая обеспечит принцип компетентности, последовательности и целенаправленности воспитания.

Основной принцип предлагаемого направления базируется на единстве теоретических знаний, эмоционального восприятия архитектуры и детского творчества.

Соответственно предлагаются три направления изучения архитектуры в средней общеобразовательной школе, начиная с младших классов.

■ **Познание архитектуры** путем включения соответствующих разделов в курс общеобразовательных предметов: истории, литературы, географии, математики и физики.

■ **Формирование эстетического вкуса** и эстетических представлений через натурное ознакомление с лучшими образцами прошлого и настоящего.

■ **Развитие творческих способностей** и практических навыков в области архитектуры на уроках технологии труда и изобразительного искусства.

Ниже дается расширенное содержание предлагаемых нами направлений в изучении архитектуры в комплексе с общеобразовательными дисциплинами.

Получение разносторонних знаний об архитектуре может быть осуществлено путем включения отдельных разделов архитектуры в курс истории литературы, обществоведения, географии. Такое всестороннее комплексное изучение предмета не осложнит прохождения курса общеобразовательных дисциплин, а наоборот послужит развитию наглядных образных представлений, приблизит преподавание отдельных предметов к жизни, к практической деятельности, усилит межпредметные связи.

История и архитектура.

В настоящее время, когда задача состоит в сохранении и умножении культурного богатства общества, изучение истории совместно с отдельными этапами развития архитектуры и техники должно занять в воспитании школьника существенное место.

С этой целью можно принять историко-архитектурный принцип, согласно которому архитектурные особенности городов и отдельных сооружений рассматриваются в тесной взаимосвязи с характерными особенностями породившей их эпохи, уровнем производительных сил, состоянием производственных отношений, эстетических воззрений. Такой принцип даст возможность сохранить последовательность изложения материала в соответствии с историей общества, учитывать развитие стиля, связанного с историческими и историко-культурными предпосылками. Примеры архитектуры могут способствовать более активному восприятию истории при изучении древнего мира и средних веков, нового и новейшего времени, глубокому осознанию детьми сложных процессов развития человеческого общества.

В историческом цикле дисциплин необходимо рассказать школьникам, что в годы Великой Отечественной войны гитлеровцы уничтожили сотни городов и тысячи населенных пунктов, превратили в руины шедевры мировой архитектуры, показать разрушенные памятники истории и культуры. Рассказать о том огромном уроне материальной и духовной культуры народов нашей страны, который был нанесен действиями гитлеровских полчищ XX века. Тем самым побудить в школьниках интерес к творческим ценностям, созданным простым народом, к красоте древних памятников. Если в результате знакомства с архитектурой, у школьника сложится представление о национальной самобытности, и он сможет оценить некоторые особенности национального зодчества в их совокупности (как, например, гармоническая связь с ландшафтом, гуманистический характер архитектуры, проявляющийся в масштабности и соразмерности сооружения с человеком, силуэтность и объемность, пластичность и живописность, ансамблевость, использование цвета, монументального изобразительного искусства), то его исторические знания станут осязаемыми и прочными.

Литература и архитектура

Основополагающее воспитательное значение литературы в средней школе вне сомнений. Наряду с духовной информацией, жизненно важной человеку, в литературе содержится чувство родной природы, пейзажа, чувство родной истории и народа. Лицо страны составляет не только географический ландшафт, но и результаты человеческой деятельности – анонимная народная архитектура и архитектура монументальная. Именно потому мы и говорим о Санкт-Петербурге Пушкина, Гоголя, Достоевского, вспоминаем привязанность Ш.Валиханова к степному краю. Архитектура входит в сознание учащегося в контексте с

литературным описанием, как часть культуры. Через литературу раскрывается зависимость архитектуры от социальных условий жизни общества.

Задача педагога обратить внимание учащегося на описание архитектуры, в которой действуют герои литературного произведения.

Большой воспитательный эффект заложен в посещении школьниками литературных мемориалов. В этом проявляется уважение к культурному наследию родины.

География и градостроительство

Наряду с естественной природой предмет географии призван выявить роль «второй природы» - искусственной, вносящей существенные изменения во взаимоотношения человека с внешней средой.

Можно выделить задачу раскрытия непосредственной роли архитектуры и градостроительства в воспитании учащегося. Атмосфера города, его архитектура является огромным воспитательным фактором. Привязанность учащегося к своему двору, своему городу должна идти через знание истории города, запечатленной в памятниках архитектуры и культуры. Использование различных слайдов, фотографий и плана города на уроках географии стимулирует у детей развитие пространственного воображения, но в меньшей степени, чем целенаправленная экскурсия по городу. Обе формы необходимо развивать, имея в виду обучение географии.

Математика и архитектура

Математика превратилась в абстрактную науку, тогда как создавалась она исходя из практических требований архитектуры. Полезно было бы в водной беседе рассказать учащимся, что учение в числах как основа соразмерностей создавалась для нужд строительства еще в Месопотамии, что исторический вклад Древнего Египта – развитие геометрии, а вслед за ней стереометрии и тригонометрии был обусловлен необходимостью строительства пирамид и каналов. Говоря о подобии и методах геометрического числового пропорционирования, можно говорить о «священном» египетском треугольнике, об элементах мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави, стенах, минаретах, арки, крыши, барабанов и куполах, о двух взаимосвязанных мерах длины у древнерусских мастеров – простой и косой сажени, использовавшихся для построения квадрата, о «золотом сечении» в интерпретации Жолтовского и т.д.

Природоведение, ботаника, биология и экологические проблемы

Природоведение – один из предметов, создающих необходимую основу для изучения отдельных дисциплин естественного цикла. Само природоведение, как познание природы, позволяет человеку рационально ее использовать, преобразовывать, сохранять, идет навстречу экологической проблематике, которая сейчас приобретает важнейшее значение.

Современные города представляют собой сложные экологические системы, включающие социальные, технические и биологические процессы. Между тем, деградация окружающей среды как в городе, так и в сельской местности, вызывает самые серьезные беспокойства архитекторов, социологов, литераторов, экологов.

Перед обществом в целом стоит проблема борьбы с последствиями загрязнения среды, бесхозяйственностью нерационального использования ресурсов.

В решении предохранительных мероприятий и природовоспроизведения большую роль должны играть школьники. Школьное обучение должно приблизить их к непосредственному участию в организации заповедников, сохранении природного ландшафта, в комплексе мероприятий по охране флоры и фауны, сохранении в городе мест обитания птиц, их подкормку в зимнее время.

С этой целью должны получить развитие отделы охраны природы, детские экологические станции. Однако этого недостаточно. В предметах природоведение, ботаника и биология должны найти место экологический аспект воспитания школьников и понимание ими ответственности за судьбу природы будущих поколений.

Архитекторами формируется концепция сопряженного развития города и его природного окружения. Задача состоит во вращении природы в город, в обеспечении человеку комфортных условий проживания.

Академик Б.Лихачев отметил, что нет пропасти между экологией биологической и культурной. Природная среда необходима человеку для его биологической жизни, среда культурная – для его нравственной духовной жизни.

Таким образом, включения архитектуры в систему комплексного эстетического воспитания направлено на достижение следующих задач: развитие творческого мышления, воображения, вкуса, способности эмоционально воспринимать памятники истории и культуры.

Түйін

Мақалада мектеп оқушыларына керкемдік білім және эстетикалық тәрбие беруде сәулет өнерінің маңыздылығы қарастырылған.

Summary

In the article about conditions which are necessary for art-esthetic upbringing of the students are considered

ОҚЫТУДЫҢ ЖАҢА ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫН МЕҢГЕРУ – ЗАМАН ТАЛАБЫ

М.С. Сұлтанова – п.ғ.к., доцент

XXI ғасырда ақпараттанған қоғам қажеттілігін қанағаттандыру үшін білім беру саласында компьютерлік техниканы, интернет, компьютерлік желі, электрондық және телекоммуникациялық, интерактивті құралдарды, электрондық оқулықтарды оқу үрдісіне тиімді пайдалану арқылы білім сапасын көтеру міндеттерін шешу көзделіп отыр. Білім мен ғылымды және тәрбиені инновациялық технология бағытымен дамытуымыз үлкен үміттің басты нышаны болып табылады. Еліміздің қарыштап дамуы үшін өзімізде отандық жаңалықтардың ашылуы, оның қолданысқа енуі және инновациялық дамуды қолға алудың маңызы аса зор. Осы тұрғыда, атап өту қажет, қазақстан жастарына зор әсер қалдырған – «Қазақстан білім қоғамы жолында» атты терең мазмұнды, сәулелі биік интерактивті дәріс. Онда көптеген мәселелердің басып қозғап, әлемдік деңгейдегі жастардың толғандырған сұрақтарына толыққанды жауап беріп, егжей-тегжейлі түсіндірген Елбасы жаһандану заманында кемелді де өркениетті ел ретінде индустриалды революцияға қол жеткізіп, дүниежүзілік аренада жоғарғы орынға ие болу үшін еліміздің үш тағаны (триада) – ғылым, білім және инновацияға ерекше назар аудара келе, ұлттық білім жүйесін жаңарту, білім алу және жоғары технологияны дамыту мәселелеріне ерекше тоқталып, маңыздылығын баса айтты [1].

Барлық қазақстандықтардың мақсаты – инновацияның негізінде қоғамның құндылықтарын сақтау, оны әрі қарай көбейту, дамыту және нығайту болса, жоғары оқу орындарында білім беру жүйесін жаңғырту, инновациялық әдістерді тиімді қолдана отырып, білім беру сапасын жақсартып, жетілдіру мәселелерін шешудің нақты жолдары, «...заманауи әлемде елдің қуаты, ең алдымен, білім мен ғылымда болатын уақытқа келдік. Сол білімді қажетке, тұрмыс игілігіне жарата білуімізбен ғана бағаланады. Инемен құдық қазғандай, қиын да күрделі, орасан қажыр-қайрат пен ерік-жігерді талап ететін білімсіз өмір тұл», – маңызды мәселелері Елбасының сөзінде аталынып көрсетілді. «Әлемдегі халықты бір-бірімен теңестіретін тек білім ғана», – А.Байтұрсынов пікірін айтқан соң, «...сендердің білімдеріңнен еңбектеріңнің нәтижесі көрінеді. Сендер неғұрлым көп еңбектеніп, білімді өздігінен жетілдірсеңдер, соғұрлым дүниені тани түсесіңдер. Біз білімді мемлекеттің экономикалық ресурсы, өндірістің факторы ретінде қарастырамыз. Біз ұлттық білім жүйесін дәйектілікпен жаңғыртамыз, оны халықаралық стандарттарға жақындатамыз», – деген Қазақстан Президентінің ой-толғаныстары жастарға шығармашылықпен ізденуге, білімдерін жан-жақты толықтыруға, іргелі ғылымға бет бұруға бағыттайды және де өзі атап өткендей, бұл заман білекке емес, білімге сенетін заман екендігін нақтылай түседі.

Сындарлы саясат, аталы сөзге негізделген инновациялық бағыттағы бұл интерактивті лекцияның мән-мазмұны түйсігі бар ойлы жастарға үлкен бағыт-бағдар, жанып тұрған шам-шырақ деп түсіне аламыз.

«Мектеп – жеткіншек ұрпақтың ойын қалыптастыратын шеберхана, егер болашақты қолдан шығарып алғың келмесе, оны қолда берік ұстау керек», – деп ұлы жазушы Анри Барбюс айтқандай, расында да, ұрпағы білімді де тәрбиелі халықтың болашағы бұлыңғыр болмайды. Жас ұрпаққа сапалы білім, өнегелі тәрбие беру – бүгінгі күннің басты талабы десек, оған сәйкес инновациялық технологиялар оқу-тәрбие үрдісінде кеңінен, қарқынды да белсенді қолданылуда. Ол білім алушының танымдық іс-әрекетін белсендіруге, шығармашылығын дамытуға, музыкалық мәдениетке деген қызығушылығын арттыруға, жалпы жеке тұлғаның рухани әлемінің қалыптасуына ыңғайлы да ұтымды деп танылады. Оқытудың инновациялық технологияларын болашақ маманның құзыреттілігіне негіз болатын білім алушылардың инновациялық және шығармашылық тәжірибелер жинақтауына ықпал етеді. Оқытудың белсенді әдістері, шындығында интерактивті, себебі белсенді әдістер ықпал ету әдістерінен оқытушы мен білім алушылардың қарым-қатынастарына ұласады. Ал ол болса, тұлғаның өзін-өзі дамытуының жолы болып табылады.

Жеке тұлғаны рухани, мәдени қалыптастыруда, олардың адамгершілік қасиеттері мен дүниетанымдық көзқарастарын, шығармашылық қабілеттерін дамытуда оқытудың инновациялық технологияларын пайдалану арқылы келесідей нәтижелерге жетуге, атап айтқанда, технологиялық құралдар арқылы алынатын білімдер мен мәліметтердің түсініктілігін арттыруға, жалпы компьютерлік сауаттылығын дамытуға, білім

мен тәрбиенің бірізділігіне, оқыту мен тәрбиелеудің жылдамдығын арттыруға болады.

Қазіргі заманғы техникалық құралдар компьютерлік анимация немесе тіпті ойын түріндегі айтарлықтай ауқымды, мазмұнды оқу құралдарын әзірлеуге мүмкіндік береді. Электронды оқулықтар – оқушылардың қызығушылығын тудыратын, шығармашылық қабілеттеріне ықпал тигізетін көрнекілік құрал, әрі инновациялық технологияның белсенді әдісі ретінде қазіргі таңда оқу-тәрбие үдерісінде кеңінен қолданылуда. Білім беру жүйесінде электрондық оқулықтарды құрастыру және оларды тиімді пайдаланудың технологиялары Л.П. Добро, О.Е. Митина, В.И. Чижиков, Е.И. Трофимова, С.В. Федягин, В.А. Тихоненко, Л.Я. Боровский, Е.Аленичева, Н.Монастырев, Е.Г. Гаевская, А.А. Ульман, С.И. Ферхо, Ж.Қ. Абельдина және т.б. ғалымдардың еңбектерінде кеңінен қарастырылған. Электронды оқулықтарды сабақта қолдану барысында білім алушылар алған білімін кеңейтіп, өз бетімен шығармашылық тапсырмалар орындайды. Электронды оқулық арқылы түрлі суреттер, видеокөріністер, дыбыс және музыка тыңдап, орындауға, барлық материалдарды түрлі қызықты анимациялармен көрсетуге мүмкіндік болады. Бұл, әрине, мұғалімнің тақтаға жазып түсіндіргенінен әлдеқайда тиімді де әсерлі. Меңгерілуі қиын сабақтарды электрондық оқулықтардың көмегімен оқушыларға ұғындырса, жаңа тақырыпқа деген баланың құштарлығын, қызығушылығын оятуға болады.

Электронды оқулықтың негізгі мақсаты – музыкалық сауаттылық негізін қалыптастыру, қазақ халқының ән және аспаптық өнері жайлы және оның өмірмен байланыстылығы, ұлттық би музыкасы туралы білімдерін қалыптастыру. Сол сияқты музыкалық шығармалардың сипатын ажырата білу, музыкалық шығармаларды тыңдау арқылы балалардың музыкалық есту қабілетін, ырғақты сезіну дағдыларын және әртүрлі сипаттағы әндерді орындай білу шеберліктерін дамыту. Электронды оқулықты музыка саласында да пайдалану тиімді. Тақырып бойынша толық және қосымша мультимедиялық материалдар қамтылады. Музыка сабағында атқарылатын негізгі іс-әрекеттер тыңдау, музыка сауаттылығы, ән айту айтарлықтай әсерлі орындалады. Музыкаға деген қызығушылығы арта түседі. Осы орайда, 12 жылдық жалпы орта білім беру жүйесі бойынша дайындалған «Музыка» атты электронды оқулықты ерекше атап кетуге болады. Электрондық оқулық келесідей модульдер мен тақырыптардан тұрады: Бірнеше тақырыптардан тұратын / Нота сызықтары; Ноталар атауы; Музыкалық кілттер; Дыбыс динамикасы, Жылдамдық / *нота сауаттылығының құпиясы модулі; Менің халқымның сүйікті әндері* / Халық әндері мен сазгерлік әндер; Әннің құрылымы; Балаларға арналған тұрмыс-салт әндері; Табиғат туралы әндер /; *Халық аспаптарының әуендері* / Алғашқы музыка аспаптары; Домбыра; Қобыз; Қазақтың халық аспаптары; Халық аспаптар оркестрі; Дирижер /; *Ұлттық билердің би мәнері* / Ұлттық би, Аспаптық би музыкасы, Ән-би музыкасы /. Музыка сабағында оқушылар әр модульді ашып, түсініктерді тыңдап, өз білімін интерактивті тапсырмалар орындау арқылы бекітіп отырады. Өз білімдерін тексеруге тест сұрақтары да берілген. Электрондық оқулықтан «Тыңдаймыз» деген функциясынан халық шығармаларымен бірге кәсіпқой сазгерлердің де шығармаларын тыңдауға болады. «Орындаймыз» функциясы оқушыларға балаларға арналған әйгілі әндерді үйренуге көмектеседі. Музыка сабағында электронды оқулықты пайдалану – музыкалық өнерді еліміздің мәдени мұрасының бір бөлігі ретінде сүюге және құрметтеуге мүмкіндік береді [2].

Инновациялық технология – алға қойған мақсатқа жетудің тиімділігін қамтамасыз ететін оқытудың әдіс-құрал және түрлерінің жүйесі арқылы оқыту мазмұнын жүзеге асыру жолы. Музыкалық білім беру үрдісінде интерактивті құралдарды қолдану мұғалімнің жеке тәрбиесіне, шығарма-шылық ізденісіне байланысты. Интерактивті құралдар оқыту формасын ұйымдастыруды түрлендіруге, дәстүрлі оқыту әдістеріне жаңалық енгізуге мүмкіншіліктер жасайды. Интерактивті құралдарды орынды қолдану оқыту сапасын жетілдіруге көмектеседі.

Ұлтты ұлт етіп, оны әлемдік деңгейге көтеретін – дарынды да талантты ұрпақ. Әрбір ұстаз алдындағы міндет – өзі оқытатын пәнінен көкірегінде сәулесі бар, талантты шәкіртті тани біліп, оқушы дарынын ашып, оған бағыт-бағдар беріп, дамыта білу. Оларды баулып, қамқорлыққа алып тәрбиелеу – ортақ шара. Оқушы бойындағы дарынын қырағылықпен көре білу – мұғалім үшін аса қажетті қасиет. Ол үшін әр мұғалім өзі ізденіп, ерінбей еңбектеніп, баланың ерекше қабілеттерін байқауда күнделікті сабақта, тәрбие жұмысында, үйірме жұмысында оқушыны үзбей бақылап, бала бойындағы дарындылықты немесе жүйелі білім алуға қабілетті тұлғаны анықтайды. Сол тұлғаның пәнге деген қызығушылығын туғызып, танымдық іс-әрекетті қалыптастыру үшін интерактивті оқыту үрдісін пайдалану өте қажет.

Жаңа технологияны меңгеру мұғалім мен оқушылардың интеллектік, кәсіптік адамгершілік, рухани азаматтық және де басқа көптеген адами келбетінің қалыптасуына игі әсерін тигізеді, өзін-өзі дамыту оқу-тәрбие үдерісін тиімді ұйымдастыруына көмектеседі. Технологияны мұғалім түрліше іске асыруы мүмкін. Бұл жерде технологияны жүзеге асырушының тұлғалық көріністері, белгілі бір ерекшеліктері

елеулі түрде әсер етеді, сонымен бірге оқушының әрекеті, оның қабылдауы, ынтасы құштарлығы негізгі рөл атқарады.

Қазіргі заман мұғалімінен тек өз пәнінің терең білгірі болуы емес, тарихи танымдық, педагогикалық-психологиялық сауаттылық, саяси экономикалық білімділік және ақпараттақ сауаттылық талап етілуде. Ол заман талабына сай білім беруде жаңалыққа жаны құмар, шығармашылықпен жұмыс істеп, оқу мен тәрбие ісіне еніп, оқытудың жаңа технологиясын шебер меңгерген жан болғанда ғана білігі мен білімі жоғары жетекші тұлға ретінде ұлағатты саналады. Мектептердің білім деңгейін көтеру және онда интерактивті құралдарды пайдалану арқылы оқу-тәрбие үрдісін тиісті деңгейге көтеру, мектеп ұстаздарының, басшыларының, педагогикалық ұжымның жүйелі басшылыққа алған бағыты деп есептейміз.

Сонымен, инновациялық технологияларды барлық жалпы білім беретін орта мектептердегі пәндерге ендіру лайықты бағдарламалық құралдардың пайда болуына, олардың мазмұнының толығына, мұғалімдердің кәсіби қызметін ақпараттандыру технологиялары мен оқытудың жаңа әдістерін дайындауға мүмкіндік береді. Электронды оқулықты пайдалану өте тиімді. Ең бастысы ол білім алушының сабаққа, пәнге деген қызығушылығын арттырады. Қызығушылық бар жерде, білім де сапалы болмақ. Бүгінгі күн жаңалықтар мен жаңа көзқарастарды талап етеді десек, оқу үдерісі де, әдістері де заманауи талапқа сай болуы тиіс. Білім алушылардың қызығушылықтарын арттыру барысында оқытудың жаңа әдістерін, жаңа құралдарын іріктеп, оны сабақ барысында тиімді пайдалану, жаңа ақпараттық технологияларды игерген мамандарды дайындау бүгінгі күннің өзекті мәселесі.

Олай болса, қазіргі уақытта музыка мұғаліміне қойылатын негізгі міндеттерінің бірі, ол өз жұмысында жаңа әдістерді, яғни инновациялық технологияны әрдайым жоғарғы деңгейде қолдана алуы тиіс, сол арқылы сынып оқушыларының музыкаға қызығушылығын тудыруға қолайлы жағдайлар жасай алады. Ол үшін ең қажетті материалдардың бірі музыка сабағындағы шығарманы таңдау, талдау, қорытындылаумен қатар сыныптан тыс уақыттағы лекция-концерт, лекция-сабақ, баяндама, әңгіме т.б. жасалынатын жұмыстар десек, музыка сабағындағы барлық іс-әрекеттерді (музыка тыңдау, талдау, ән айтуға дайындау, музыкалық сауаттылық т.т.) біріктіретін де, оның тиімділігін арттыратын да мұғалімнің технологиялық шеберлігі. Сондықтан қайткенде баланың ойына, сезіміне серпіліс ендіруді мақсат ете отырып, сан алуан әрекет арқылы ақыл-ойды ұштау, жетілдіру, жеке тұлғаның өзіндік идеясын, көзқарасын, сенімділігін, жауапкершілігін, музыкалық талғамын біртіндеп дамыту жолдарын іздестіру – бүгінгі қажеттілік десек, музыкалық білім беруде мұғалімдерге тынымсыз еңбек, шығармашылық қабілет, өнер арқылы өмірдің алға қойған бағыттарына эстетикалық талғамы жоғары жас ұрпақты лайықтап өсіру міндетіне сай лайықты іс-әрекеттер керек.

«Терең білім – тәуелсіздігіміздің тірегі, ақыл-ой – азаттығымыздың алдаспаны», – Н.Ә. Назарбаев айтқандай, оқытудың жаңа технологияларын меңгеру – болашақ музыка мұғалімінің кәсіби даярлығының аса қажетті де маңызды құрамдас бөлігі. Музыка мұғалімі – ғылыми философия, психология, педагогика, музыкалық педагогика, музыкалық білім беру ғылымдарының негізін, әдіснамасын терең меңгерген, қоғамдағы, білім беру саласындағы болып жатқан инновациялық өзгерістер мен реформаларды жүзеге асыратын, өзіндік көзқарасы, белсенділігі қалыптасқан озат, шығармашыл, жаңашыл зерттеуші демекпіз. Аса жылдам қарқынмен дамып келе жатқан өркениет көшінен қалмай, ғылымы мен білім беру жүйесі озық елдердің қатарында боламыз десек, заман талабын ескеріп, соған сәйкес батыл қадам жасауға тиіспіз.

1. Назарбаев Н.Ә. Қазақстан білім қоғамы жолында. Интерактивті дәріс // Егемен Қазақстан. – 2012. – 6 қыркүйек. – №588-589. – 1-6 б.

2. Электрондық оқулық. Музыка 2 сынып. – Алматы, 2008.

Резюме

В статье рассматриваются содержательная направленность интерактивной лекции, значимость и основные возможности электронного учебника – одного из вида инновационной технологии обучения.

Summary

In article the substantial orientation of interactive lecture, the importance and the main possibilities of the electronic textbook – one of a type of innovative technology of training is considered.

THOUGHTS ABOUT DOMBYRA

Ж.А. Турдугулова – профессор кафедры декоративного искусства, художественно-графического факультета, КазНПУ им. Абая

The researches of the first academician of Art, the founder of the national orchestra Akhmet Zhubanov on Kazakh national instruments are remarkably great. Akhmet Zhubanov founded the first conservatorium in Almaty in 1944.

For a long time he studied peculiarities of national instruments, gaining a significant success in improving and simplifying structural and tone qualities, to ease performance process.

Everybody knows about discoveries made by a famous musicologist Bolat Sarybayev, who managed to restore about 30 types of ancient musical instruments. It was a result of a long and scrupulous work. An ethnographer, specialist on ancient musical instruments Bolat Sarybayev together with his peers O.Beisebai and A.Aukhadiev had been restoring for about 10 years instruments which were in oblivion.

By ethnographic notes and pictures they rebirthed many samples of ancient musical instruments. During archeological excavations, on the base of poems and folk legends, laboriously gathering facts the researchers revealed 25 types of various ancient instruments of the past.

B.Sarybayev not only restored musical instruments but convinced that they are appropriate to play on and demonstrated them participating in concerts with different orchestras and bands: some of the concerts are recorded on gramophone and tape.

A special place among investigated instruments could be applied to dombyra.

Dombyra is an ancient favorite Kazakh musical instrument widely spread having long history.

Dombyra has really become a glorious instrument which shared happy days and moments of a nation, encouraged folk in the moment of despair.

Dombyra served the Kazakhs as pen and paper, stage and script.

Dombyra is the most ancient stringed musical instrument. There are many legends narrating its holiness. What ties dombyra and music? How do they harmonize: an instrument and artistic creation?

Thus, a third participant is a musician. These three phenomena should harmonize with each other. That is why it is important to differentiate between dombyra to accompany singing and to perform kjuui. This nuance is familiar to every craftsman, to every music amateur.

The requirements to dombyra for kjuui performing.

First is that sound should be pure and tenderly harmonize with each other.

Second – dombyra should be handy, with mellow phonation being able to convey to a listener beauty and spirit of Kazakh kjuis.

Dombyra with rough annoying sounding unpleasantly affecting on listeners with keen ear lowers artistic quality of a melody.

In the case a dombyra neck is thick performing is harder as fingers get tired soon.

A badly designed dombyra encourages no performance, especially a beginner's. On the contrary, it is a great pleasure to play the skillfully designed one. Fingers play themselves, they move easily and comfortably.

In this case they say "flexible dombyra".

If a young dombrist starts with a good instrument it is a pledge of his love first to dombyra, then to peace of music.

It might be a pledge of great creative revelations.

If a musician will get interested in esthetical decoration and design technology it will be a tremendous award.

All types of art originate from one root. We can consider having followers if young generation will inherit this truth.

In Art Schools they set the goal – to hand entirely down art achievements to next generation in authentic variant.

Not every Art School student can find personal style as the chosen path is not easy.

A craftsman's goal could be achieved if a musician perfects performance of melody due to a good quality of an instrument.

Making of musical instruments is a very delicate craft as music conveys some simple human feelings and impressions. If melody of one nation will touch a soul of the whole humankind it really proves being every human's possession.

At present moment there many musical instruments. They are at equal demand. Instruments are varied in sounding according to their design quality. Consequently quality of performance depends on instrument. Compositional peculiarities of a melody may vary in concern of performer's skills and composers' wish.

Now we have to pay attention to very important issues of music art:

Music acoustics – branch of theory which investigates physical features of performance and comprehension of music. Music acoustics studies pitch, force and weakness of sounds.

This branch started to study peculiar features of folk musical instruments since the early XX th century.

The researchers began with the foundation of theoretical basis of instrument crafting.

Zh. Nazhmedenov defined various features of dombyra expertising music tones and acoustics [1].

Presently there are recognized more than 20 types of dombyra. They are:

- dombyra to accompany singing;
- dombyra for performing kjuui;
- dombyra-torsyk;
- dombyra-amulet;
- triangle dombyra;
- wide corpus dombyra (2 variants);
- baldyrgan (for children);
- balashyk (for teenagers);
- squeaky dombyra;
- three stringed dombyra;
- hollow-necked dombyra;
- sherter dombyra;
- orchestral dombyra;
- alt-dombyra;
- prime-dombyra;
- dombyra secunda;
- bass dombyra (2 variants) and others.

Beginning with such prominent scientists as al-Pharabi, Sh. Ualikhanov and their follower B.Sarybayev till today are investigated over hundred types of musical instruments. However, lack of special musical instruments crafts centre negatively affected the process of dombyra making. In workshops of specialized Art Schools was possible only to conduct restoration works.

Young generation is responsible for the development of our culture under the tutorship of their teachers.

Tutoring a young generation on all secrets of making Kazakh national instruments, creating new approaches, teachers help them to learn their history and philosophy of the nation because without awareness of them it is impossible to develop culture as it is.

Culture is strictly tight with art, history, labor activity, traditions and human talent.

Here, art is music, folk creation. Talent is the result of education. That is why specialist activity (musical instruments designer) is closely connected with the study of new possibilities and acoustic peculiarities of dombyra and in this respect a teacher serves as mediator between the past history, culture, philosophy and modern world.

Recreation of cultural values brings the results according to appropriate measures. In condition of market economy and because of decrease of production volume it was reduced financial and material – technical support of culture, education and science institutions. The question about training young specialists remains unsolved. Science and art are tightly bound. Science and art help human being to over think notions and events of the outer world. Goal of science is to systematize the whole complex of knowledge on outer world; goal of art is transmission of feelings and emotions about outer world. Research of feelings and emotions transmissions through different instruments is a special kind of science. According to investigations by Aitzhan Essenuuly **kjuui** – is an objective depiction of subjective world. Kjuishy is a mediator of these two notions. Dombrist is a musician,

transmitting entire emotions, ideas and thoughts of the kjuishy due to technical skills. A dombyra designer is a connecting point between dombyra, music and a performer. If kjuishy makes a melody sound better, if a singer makes a song sound better, thus, a master of musical instruments is a bridge satisfying demands and requirements of both sides [2].

Dombyra is an instrument which inspires a Kazakh favoring with happiness and supporting in hard times, it is a magic key of folk pedagogy and education. There is a saying that "true is dombyra but not Kazakh".

In our days dombyra revives a new popularity. It has began to sound in modern way in Assylbek Ensepov's performance accompanied by variety instruments. Ulytau band succeeded to reveal other features of dombyra through implementation of qualitatively different instruments – dombyra, violin, guitar which sounded unique.

Ancient dombyra was peculiar for its acoustic features as our ancestors used secrets stored for centuries, which are lost now. An instrument designer has to be aware of at least music, kjui.

A technology of instrument making has its history and passed from father to son from tutor to apprentice. Only a hard work and constant research generate an authentic skillfulness. Dombyra gives birth to song and kjui. They are – a treasure inherited from ancestors. Folk traditional craft is a historical inheritance. Notwithstanding with economic, ecological and other types of crises this art must be preserved as the main power of it is a nation. All professional singers, kjuishy, painters refer to the source of folk art and traditions, borrowing inspiration.

Different kinds of art interact and affect each other. There is no such notion as an old and new art. There are only traditional and those which demand new technologies. Theory and practice of a folk traditions a preserved till our days although with the emergence of the term "design" lead to alteration of traditional methods and means of certain arts. Tradition is a tie between history and culture, between ancient and modern time. Our main objective is to preserve national heritage through teaching young generation.

1. Nazhmedenov Zh. *Acoustic features of the Kazakh dombra*. – Aktube, 2003.

2. Esenuly Aitzhan, *Eleusizkyzy Gylperizat. Kui – the message of God*. – Almaty: "olke", 1997.

Түйін

Бұл мақалада болашақ өнер мамандарына қазақтың ұлттық саз аспабы домбыра арқылы қазақтың дәстүрлі колөнерін дамытудағы ұлттық тәрбиені дамыту туралы мәселелер қарастырылады.

Резюме

В данной статье рассматриваются о развития декоративно-прикладного искусства и проблемы национального воспитания при изготовления казахского национального инструмента домбыры.

МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФАНТАЗИИ F-MOLL Ф.ШОПЕНА

А.И. Умурзакова – доцент кафедры Музыкального образования и хореографии, КазНПУ им. Абая

«Ни один композитор, вплоть до наших дней, не превзошел поэтическое обаяние музыки Шопена, который поистине стал «душою фортепиано»... «Бард, рапсод, дух, душа этого инструмента – это Шопен», – говорил Антон Рубинштейн.

Сейчас уже трудно найти пианиста, в репертуар которого не входили бы те или иные сочинения Шопена – его величественные, трагедийные опусы или проникновенные лирические произведения.

Шопен является одним из самых близких нам, любимых самой широкой аудиторией композиторов. Его необыкновенный мелодический дар, совершенство мастерства, исключительное знание всех возможностей фортепиано, и, главное, глубина его образов, их сила – всё это покоряет аудиторию. Его музыка обращается непосредственно к сердцу и воображению слушателя. Стихийная сила его темперамента, свободно преодолевающая величайшие трудности виртуозного фортепианного стиля всегда направлена к возвышенной и яркой изобразительности, эмоциональной насыщенности.

В творчестве Шопена органично слились сочетание композиторского и исполнительского гения. Именно это сочетание дает ему возможность облекать свои творческие идеи в безукоризненную форму фортепианного стиля.

Мир звуков фортепиано заменял Шопену богатство оркестровых красок. Певучесть и выразительность фразировки имела для него вокальную лирику. И даже в тех случаях, когда композитору требовалось новое звучание, в его концертах, камерных произведениях, фортепиано остается основным базисом его стиля, вокруг которого возникают голоса других инструментов.

Но именно эта замкнутость шопеновского гения в мире излюбленных звучаний фортепиано, это добро-

вольное самоограничение великого пианиста и композитора вызвало даже среди близких ему людей некоторое разочарование. От него ждали произведений монументальной формы. Многие не могли оценить истинных масштабов его дарования, понять, что созданный Шопеном ряд фортепианных произведений, иногда небольших по форме, лаконично изложенных представляет собой одно из самых высоких творческих достижений; что в этих лирических фортепианных пьесах с исключительной глубиной проявились непосредственность, проникновенность и сила народного польского гения.

Среди некоторых музыкантов господствует ошибочное представление о Шопене только как о миниатюристе, крупным произведениям которого недостает «внутреннего единства» и «продуманной формы».

Подобная точка зрения восходит ещё к Шуману, писавшему о полном отсутствии связи между частями сонаты «b-moll», и к Листу, высказавшему о крупных произведениях Шопена взгляд, что в них больше воли, чем вдохновения.

Долгое время буржуазная критика видела в Шопене несколько изломанного, болезненного мечтателя; скорбного певца меланхолических, а подчас интимно-салонных переживаний. Ему отказывали в строгой логике формы, в его музыке усматривали, главным образом, создания импровизационной, мимолетной фантазии. Однако сейчас, когда его творчество понято и досконально изучено, можно сказать, что Шопен – один из самых содержательных музыкантов-поэтов.

Фортепиано не было для Шопена бескрасочным инструментом. Колорит, окраска звука играли для него большую роль. Кантилена Шопена, идущая во многом от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и длящегося звука. Причем певучестью проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос.

Огромны заслуги Шопена и в области фортепианной техники. Его совершенно новые фортепианные пассажи, поразительные своею красотою, оригинальностью, гармоничностью, изяществом и благородством, наконец, его замечательная, ни у кого не встречающаяся аппликатура пальцев и знание самых сокровенных тайников своего инструмента, всё это заставляет признать в нем реформатора фортепианной игры» (1).

Зрелый Шопен поражает смелостью своей музыкальной драматургии, стройностью композиции, концентрированностью формы. Например, его фа-минорная фантазия – произведение не очень большое. А между тем, по глубине и масштабности, по тематическому богатству, широте дыхания – это одно из самых значительных произведений во всей мировой музыкальной литературе.

Фантазия фа-минор (соч. 49) – выдающееся произведение великого композитора. В ней наиболее полно раскрылись основные черты, присущие творчеству Шопена, его бунтарскому духу и вместе с тем тончайшим внутренним переживаниям. Фантазия – произведение уникальное, ставшее своеобразной кульминацией музыки композиторов-романтиков первой половины 19 века. Созданная в конце 1841 года, фантазия фа-минор имеет в некотором смысле обобщающее значение, она объединяет в себе основные черты, характерные для сонат, баллад, скерцо и полонезов Шопена. По словам музыковеда Л.Мазеля, фантазия «особенно родственна балладам Шопена, однако превосходит каждую из них богатством и разнообразием тематических образов» [2].

Исполнение фантазии – задача чрезвычайно сложная, требующая от исполнителя огромной ответственности – и дело не столько в технических трудностях и эмоциональной свободе исполнителя, сколько в масштабах произведения, в умении исполнителя «охватить» всё произведение, раскрыв заложенный в нем глубочайший смысл.

Фантазия во многом предвосхищает черты музыкального языка Листа и Вагнера и в большей мере обобщает романтические идеи и средства музыкальной выразительности, чем другие крупные произведения Шопена.

«Мы не располагаем какими-бы то ни было высказываниями самого Шопена о содержании и характере этого произведения. Как и относительно большинства других произведений Шопена, мы ничего не знаем о каких-либо непосредственных впечатлениях, под влиянием которых могла возникнуть эта фантазия» [3].

В письме к Ю.Фонтана от 20 октября 1841 года Шопен сообщал, что закончил фантазию, и что у него тоскливо на душе. Далее следуют слова: «Если бы было иначе, то мое существование, может быть, никому ни на что бы не пригодилось» [4].

Этот душевный надрыв, который ощущается в произведениях, налагает ряд трудностей, связанных с его исполнением, при обязательной свободе и эмоциональности исполнитель должен постоянно контролировать себя, не позволяя «чувствам взять верх над разумом».

Одна из первых трудностей, возникающих в начале работы над произведением, это его форма, общая музыкальная схема. Само название – «фантазия» как бы освобождает от требований четко продуманной формы.

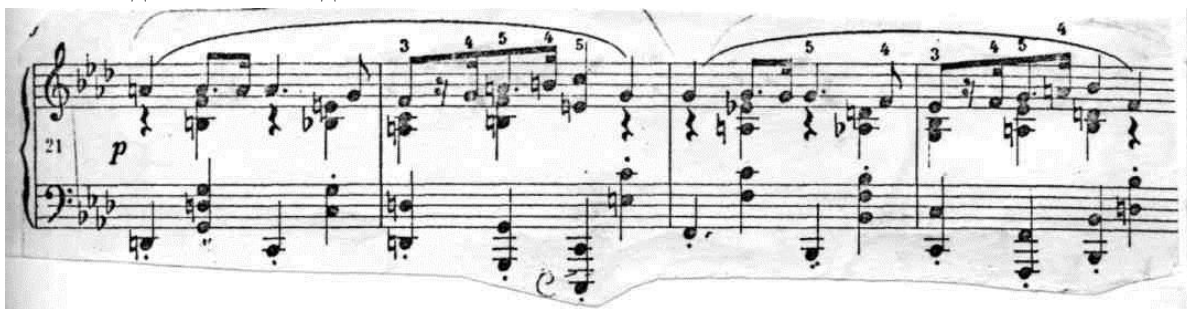
Поэтому необходимо тщательно разобраться в элементах различных схем, составляющих ее основу. Фантазия представляет собой две основные схемы – соната и рондо-соната, слившиеся в одну новую схему. Такое слияние вообще достаточно характерно для некоторых крупных произведений Шопена, таких, например, как баллада. В фантазии есть четко различимые экспозиция и реприза, однако чередование главных тем дает основание говорить о чертах, присущих форме рондо-сонаты, для которой характерен также центральный эпизод; в фантазии такты (199-222), составляющие самостоятельный эпизод, основанный на новом тематическом материале. Наличие этого эпизода не позволяет отнести общую схему фантазии ни к сонате, ни к рондо-сонате, так как резкая смена темпа и метра придают эпизоду функции медленной части циклической формы. Кроме того, развернутое вступление к фантазии представляет собой также самостоятельную часть тематизм которой в дальнейшем нигде не повторяется.

Фантазию открывает развернутый пролог-вступление. Как и во многих литературно-поэтических произведениях романтиков, «вступление дает возможность ввести читателя сразу в центр действия и в дальнейшем ускорить естественное внутреннее развитие этого действия путем тех или иных ассоциаций со вступлением, в частности, путем привлечения образа рассказчика» [5].

Пролог состоит из двух самостоятельных эпизодов. В первом из них (такты 1-20) весь тематизм сконцентрирован в первых четырех тактах и в связи с этим сразу же возникает ряд трудностей исполнительского характера. Начальная тема проводится четыре раза и исполнителю необходимо суметь развить этот первый четырех такт, проведя тему через четыре тональности от «пиано» к «фортиссимо».

Необходимо четко соблюдать пунктирный ритм (т.т. в 3-4) – пролог носит характер медленной маршеобразной поступи (этот ритмический рисунок ещё не раз будет повторяться впоследствии). Кроме того, два элемента, составляющие первый эпизод пролога, контрастируют, а значит требуют разного характера исполнения. Но при этом нельзя забывать, что эти элементы – часть единого целого и нужно добиваться чрезвычайно ровной линии в исполнении пролога.

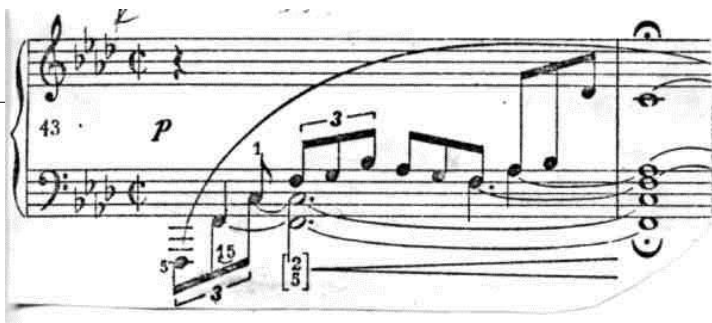
Маршеобразное движение сохраняется и во втором эпизоде пролога, однако характер повествования несколько меняется – музыка становится более просветленной (т.т. 21-36), что роднит её с лирическими ноктюрнами Шопена. Тему, проходящую в верхнем голосе, так же, как и в первом эпизоде пролога нужно исполнять на едином дыхании, но во втором эпизоде, в отличие от первого, левая рука должна играть сопровождающую роль, роль аккомпанемента. Басы должны быть мягкими и глубокими, а аккорды – гармонически дополнять мелодию.



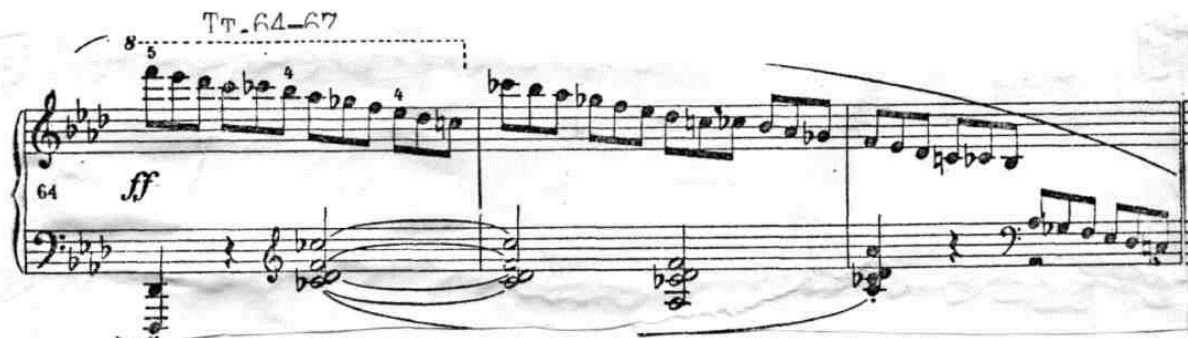
В конце пролога снова появляется тема первых двух тактов, переходящая в развернутое вступление.

Вступление во многом контрастирует с прологом. Если там господствовала маршеобразная строгость, то здесь музыка носит речитативно-импровизационный характер (большие ускорения, замедления, остановки с фермой). В прологе, в основном, сопоставлялись два тематических элемента, а во вступлении проводится одна мелодическая фигура. Вступление очень тесно связано с прологом в смысловом отношении, но в то же время, оно приводит к главным темам фантазии, их страстной эмоциональности.

Первые такты вступления носят сосредоточенный характер, но затем, с каждым новым проведением движение становится всё стремительней и завершается октавными аккордами, которые предвосхищают дальнейшие «события» фантазии.



Наконец движение становится непрерывным и приводит к появлению первой темы главной партии. В связи с этим возникают трудности чисто технического характера – развитие линии правой руки в тактах (59-66) требует тщательной технической работы, при этом нужно добиваться, чтобы на органном басу левой руки каждая нота пассажа была мелодически озвучена. Этот пассаж можно назвать первой кульминацией, завершающей пролог и вступление. Высшая точка пассажа (фа четвертой октавы) переходит в нисходящую гаммообразную линию, которая в свою очередь приводит к главной партии.



Главная партия состоит из двух тем – фа-минорной и ля-бемоль-мажорной, причем тему контрастируют друг с другом. Этот контраст и составляет основной конфликт главной партии. Звуки мелодии фа-минорной темы не совпадают ни с сильными, ни с относительно сильными долями такта. Музыкальная фактура состоит из трех элементов – мелодии (проводимой в левой руке), триольных фигурации и восходящего движения линии баса в левой. Эти три элемента необходимо дифференцировать при исполнении. Скрытая полифония, заложенная в этом разделе, создает определенные трудности при исполнении. Вместе с тем, синкопированное движение придает с одной стороны большее напряжение мелодической линии, а с другой – как бы подчеркивает ее независимость от триольного сопровождения. Тема носит беспокойный взволнованный характер (*aditato*). Необходимо также подчеркивать восходящее движение темы.

Контрастирующая ля-бемоль минорная тема также носит взволнованный характер. Это более светлый и более женственный образ. Специфический фортепианный эффект основан здесь на том, что двойные ноты партии правой руки почти совсем не даются как параллельное движение терциями или секстами, а представляют на протяжении каждого четырех такта самые разнообразные интервалы – от секунды до октавы. Этот прием имел очень большое значение для дальнейшего развития фортепианной техники.



Вторгающийся уменьшенный септаккорд образует новый, резко акцентируемый одно тактовый аккордовый мотив. Опевание основных звуков септаккорда и его разрешения требует тщательной технической работы. Этот восьми такт (тт. 86-92), выполняющий функции связующей части, имеет важное самостоятельное выразительное значение.

Дальнейшее развитие носит драматический, бурный характер. Своей кульминации это развитие дости-

гает в побочной партии, изложенной расходящимися октавами. Это – наиболее высокая эмоциональная точка экспозиции фантазии.

Заключительная партия (тт. 127-143) тесно связана с побочной. Она написана в той же тональности и носит столь же ясно выраженный маршеобразный характер. Аккордовое изложение также как бы объединяет фактуру заключительной партии с материалом разработки. Однако имеет место и определенный контраст – во-первых, происходит смена регистра, во-вторых, аккорды теперь берутся «пиано» и «стаккато» и выделяется лишь верхний голос, общий характер звучности становится приглушенным и завуалированным. Заклучительная партия, завершающая развитие экспозиции, заканчивается вторгающейся прерванной каденцией, после марша как бы происходит некая катастрофа и воспоминания об исторических шествиях внезапно сменяются взволнованными тревожными комментариями и восклицаниями рассказчика, вновь возвращающегося к драматической судьбе своих героев. Основные лирические темы появляются непосредственно после этого построения. Появляющиеся снова главные темы теперь являются уже частью разработочного построения, однако вторая тема проводится в этом построении в тональности соль-бемоль-мажор /в отличие от ля бемоль мажора главной партии/, более светлой и «прозрачной» тональности, поэтому в разработочной части главные темы звучат менее приподнято, чем в экспозиции. В целом, рассматриваемое построение является той «характерной для многих романтических разработок частью, в которой дается как бы «уход от жизненных бурь» [6].

Далее следует отрезок, сходный по построению с аналогичным отрезком в конце вступления. В тактах 194-196 эта фигура, достигая крайней высоты, становится совершенно прозрачной и замирает.

Октавы
как преж
ный, цен
одной ст
роль «от

Тт. I09–III



ными,
мажор-
изии. С
играет

сосредоточенное размышление, возможно, это воспоминания героя о былых днях, отход от жизненных бурь через успокоение к внутреннему созерцанию».

С другой стороны, траурный, «реквиемный» характер эпизода – это ещё одна характерная черта, присущая музыке романтиков. В этой связи достаточно вспомнить мажорную середину третьей части си-бемоль-минорной сонаты Шопена. Впоследствии музыкальный материал центрального эпизода в несколько измененном виде появится в коде фантазии, однако там он будет более контрастировать с общим бурным развитием событий, приведших к драматической развязке. Таким образом, центральный эпизод можно считать как бы предвосхищением, предчувствием трагической развязки.

Центральный эпизод обрывается резко вторгающимся уменьшенным септаккордом – возвращение к драматическому повествованию создает огромный контраст между созерцательной серединой и репризой фантазии. Удары октав приводят к появлению главной темы, изложенной на этот раз октавами, что придает ей ещё больший драматизм. Проведение лирической темы двойными нотами также, гораздо более драматично, чем в аналогичных местах экспозиции и разработки. Появление тональности ре бемоль мажор – как бы последний «всплеск» светлых чувств автора, Исполнять начало этой темы необходимо «форте», а не как в экспозиции, «пиано», потому что звучание в столь высоком регистре при одновременном смещении басового звука октавой ниже очень слабое и при исполнении «пиано» тема совершенно утратила бы свой характер, граничащий с глубочайшим душевным надрывом. Очевидно, именно это имел в виду композитор, перемещая тему в столь высокий регистр, хотя никаких авторских указаний по этому

поводу не осталось. Дальнейшее развитие целиком повторяет развитие экспозиции, однако на этот раз маршеобразный эпизод и последующее за ним заключение приводят к трагической развязке. После нисходящего хроматического пассажа появляется тональность ля бемоль мажор, движение резко останавливается (*adagio sostenuto*) и будто бы далекое воспоминание о светлых днях звучит заключительный речитатив, родственный по настрою центральному мажорному эпизоду фантазии.



После резкого и острого звучания уменьшенного септаккорда с хроматическим «вихрем» и после полнозвучных «органных» аккордов, этот речитатив, освобожденный от всякого гармонического сопровождения и от строгого метрического остова (он исполняется *al libitum*, содержит ферматы в трех местах и кроме того *Ritardando*, что роднит его с импровизационным началом вступления) несет значение очищения, освобождения от всего земного.

После доминант септаккорда в сравнительно низком регистре начинается непрерывное движение, постепенно «возносящееся» в высокий регистр и там замирающее. Однако фантазия на этом не заканчивается. После такта пауз следуют два заключительных аккорда, имеющих очень большое значение. Закончилась большая трагедия, по меткому выражению Я.И. Зака «скала оборвалась в море». Эти аккорды соответствуют неоднократно встречавшимся в фантазии «октавным восклицаниям» и могут быть сравниваемы с заключительным восклицанием рассказчика, выводящего слушателей из того оцепенения, в котором они застыли в конце рассказа.

Место, занимаемое фантазией среди романтических свободных форм, исключительно важно не только благодаря её образному содержанию, но и благодаря оригинальности её композиции. Здесь и необычно смелая и свободная трактовка сонатной экспозиции и слияние форм сонаты и рондо-сонаты, и сочетание одно частности и цикличности. Например, медленное вступление к сонатной форме приобрело настолько самостоятельный характер, что воспринимается почти как часть циклической формы.

В целом в фантазии ощущается теснейшая связь типичных романтических образов и антитез с богатым лирическим и в то же время героическо-эпическим сюжетом, по-видимому, сочетающим исторический элемент с легендарным. Можно предположить, что если бы жизненная ситуация не поставила Шопена в условия неотвратимой изоляции от его родины, если бы его биография сложилась более благополучно, то не было бы того драматического Шопена, не было бы его гениальной фа-минорной фантазии.

1. Мазель Л. Исследования о Шопене. – М., 1971.
2. Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы. – М., 1974.
3. Кортю А. О фортепианном искусстве. – М., 1965.
4. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1960.

Түйін

Мақалада Шопен музыкалық туындысының игерушілігінің әдістемесі сияқты бір музыкалық білімнің қажетті кезендерінен зерттеледі.

Summary

In this article the method of development of music by Chopin as one of the necessary stages of music education.