

ХАБАРШЫ ВЕСТНИК

**«Көркемөнерден білім беру:
өнер - теориясы - әдістемесі» сериясы**

**Серия «Художественное образование:
искусство - теория - методика»**

№ 1 (26), 2011

**Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті
Казахский национальный педагогический университет имени Абая**



ХАБАРШЫ ВЕСТНИК

**«Көркемөнерден білім беру:
өнер - теориясы - әдістемесі» сериясы**

**Серия «Художественное образование:
искусство - теория - методика»**

№ 1 (26)

Алматы, 2011

Хабаршы. «Көркемөнерден білім беру: өнер - теориясы - әдістемесі» сериясы. – Алматы: Абай атындағы ҚазҰПУ. - 2011. – №1 (26).- 80 бет.

Вестник. Серия «Художественное образование: искусство - теория - методика». - Алматы: КазНПУ им.Абая. - 2011. - №1 (26). - 80 с.

Бас редактор

пед.ғыл.д., профессор **Б.А.ӘЛМҰХАМБЕТОВ**

Редакция алқасы:

ҚР СО мүшесі, пед.ғыл.к., профессор **Б.Е.Оспанов,**
пед.ғыл.д., профессор **Л.К.Керімов,**
пед.ғыл.к., доцент **Н.А.Михайлова,**
өнер. ғыл.к., аға оқытушы **М.Э.Султанова,**
пед.ғыл.к., доцент **Н.Б.Рахметова,**
пед.ғыл.к., доцент **Ш.Ә.Ақбаева (жауапты хатшы)**

Главный редактор

д.п.н., профессор **Б.А.АЛЬМУХАМБЕТОВ**

Редакционная коллегия:

член Союза художников РК, к.п.н., профессор **Б.Е.Оспанов,**
д.п.н., профессор **Л.К.Керимов,**
к.п.н., доцент **Н.А.Михайлова,**
к.иск., ст.преподаватель **М.Э.Султанова,**
к.п.н., доцент **Н.Б.Рахметова,**
к.п.н., доцент **Ш.А.Ақбаева (ответ.секретарь)**

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ И ОБУЧЕНИЕ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ

Б.А. Альмухамбетов -

доктор педагогических наук, профессор,

А.П. Белов –

кандидат педагогических наук

Художественное воспитание и обучение относится к ранним формам общественного развития человека, начало которого следует искать в первобытном обществе. Известный исследователь Н.Дмитриева пишет: «Если художественная деятельность есть своеобразная форма познания и творческого труда, то истоки ее гораздо более древни, поскольку люди трудились и в процессе этого труда познавали окружающий мир еще задолго до разделения общества на классы» [6, с.11].

Говорить о возникновении художественной педагогики, методах обучения и воспитания как составляющей художественной деятельности наиболее целесообразно в период, когда мы находим первые произведения искусства, в эпоху верхнего (позднего) палеолита. В этот период первобытнообщинный строй достиг определенной зрелости, человек к этому времени овладел речью, физическими качествами почти не отличался от современного человека, изготавливал довольно сложные орудия труда из дерева, кости, камня, на которых мы находим изображения человека. В основном это женские фигурки, где передавались общие черты, присущие женщине: широкие бедра, массивные груди матери-кормилицы. В этот период древнего скульптора не интересовали черты лица, он их не изображает, как не изображает ступни ног. Матюшин Г.Н. в книге «У колыбели истории» отмечает, что «подобные изваяния находят на всем пространстве от Испании до Байкала – это одна и та же фигура – полная женщина с громадными грудями, большим животом, заплывшей поясницей и широкими бедрами» [4, с. 126]. Таким образом создавался образ женщины-матери. Для освоения такого уровня изображения человека необходимо было наладить передачу опыта несколькими поколениями мастеров.

Художественное воспитание возникает, когда появляется потребность призвать предков, силы природы, высшие силы для достижения желаемых результатов в охоте, рыбной ловле, трудовой деятельности и т.д. С этой целью первобытные люди украшали лицо, тело, одежду изображениями, призывая духов, предков, родовых животных помочь им в борьбе, с этой целью на предметах обихода, орудиях труда гравировались, знаки-обереги. На стенах пещер наносились изображения животных, на которых предстояла охота. Перед нами встает система обрядов, своеобразный «полигон» для отработки точности попадания копьем, камнями, другими предметами в предстоящую жертву. Оно должно было психологически подготовить охотника к неравной схватке с животным, зверем, закалить его волю, вселить

бесстрашие, уверенность для предстоящего поединка. А поскольку охота могла быть только коллективным действием, то в этом игрище принимали участие все, кому предстояло вступить в борьбу, как правило, взрослой части объединения. Нам представляется, что такие «мишени» создавались не только в пещерах, их можно увидеть и на открытом воздухе, у обрывов, выступах скал. В пещерах такие «полигоны» были целесообразны в ледниковый период, в зимнее время. С легкостью, с которой древние мастера изображали лошадей, буйволов и других животных, говорит о том, что этот процесс для них есть повседневность, что этим они занимаются постоянно, а, возможно, и с детства, получая настоящую школу анималистического мастерства в совместном и постоянном творчестве. В одной из дискуссий видный скульптор-анималист В. Ватагин сказал, что «завидует художникам палеолита, учится у них жизнерадостному мастерству, реалистической передаче звериного мира далекой ледниковой эпохи» [8, с.72].

Исследования показывают, что изображения в пещерах, на скалах, сделанные руками первобытных мастеров, отличаются высоким сходством с животными, зверями, птицами, которых они изображали, знанием анатомического строения, пропорций тела. Выдающийся исследователь первобытного искусства А.Окладников приходит к выводу, что первобытных художников «волновали мамонты и лебеди, змеи и современницы-женщины то утрированно объемистые, то худощавые», и это было «наполненное реалистическим пафосом искусство» [8, с.54]. Такие навыки изображения, уровень графики, росписи требуют длительных тренировок, соединенных с опытом не одного поколения художников, выработывавших этот опыт.

Художники знают, какую школу изобразительной деятельности нужно пройти, чтобы так цельно видеть объект, как его видели древние художники, изобразившие быка и лошадь и др. в пещере Ласко во Франции.



Бык.



Лошадь

Пещера Ласко. Франция. Палеолит

На фресках, возраст которых соотносится примерно с XVIII и по XV в. до н.э., первобытные художники, опираясь на опыт своих предшественников, учителей-сородичей, уже умели изображать шерсть, они это делали параллельными штрихами, передавая опыт, технику использования красок с различными оттенками жёлтого и красного. Первобытная художественная школа нарабатывала технику изображения цвета на шкурах животных – бизонов, быков, лошадей. Они уже замечали и изображали темные и светлые

части тела животного, усиливая или ослабляя контур в зависимости от освещенности, подчеркивая светлые и темные части фигуры. Они могли изображать складки кожи и густоту волос в гривах лошадей, подчеркивали массивные загривки бизонов, передавая, таким образом, объём. В отдельных случаях, чтобы подчеркнуть детали, они врезались в каменную, скальную поверхность, углубляя линию.

В XII тысячелетии до н.э., как считают исследователи, пещерное изобразительное искусство достигло своего расцвета. Первобытные мастера того времени передавали своим подмастерьям-помощникам секреты объёма, перспективы, цвета и пропорции фигур, движения. Благодаря такой школе обучения мастеров первобытного изобразительного искусства, были созданы громадные живописные «полотна», покрывавшие своды глубоких пещер. Свидетельством этому служат открытые в 1868 г. в Испании в провинции Сантандер пещеры Альтамиры. А.С.Альмарик и А.Л.Монгайт так описывают увиденное в пещере: «Потолок и стены были изрисованы охрой и углем. Рисунки изображали зубров и других животных и были столь искусно и живо выполнены, что им позавидовал бы любой современный художник» [2, с. 22]. Открытие в пещере Альтамира стало первым из многих десятков и сотен наскальных изображений, найденных позднее на территории Франции и Испании: Ла Мут, Ла Мадлен, Труа Фрер. Подобные памятники известны в Азии, в Северной Африке, в России. В Казахстане, как пишут известные археологи П. Агапов и М. Кадырбаев, «известно большое количество пещер и гротов. На стенах и потолках здесь и сейчас можно увидеть древние рисунки животных и людей, выполненных красной охрой» [1, с.23].

Исследуя наскальные изображения в пещерах и на костях животных, следует отметить, что пытливый ум человека знал пропорции, конструкцию, анатомию того или иного животного, на которого он охотился, и этот опыт накапливался поколениями и переходил в пластическое решение на определенной плоскости.

Проанализируем пластическое решение древних художников на изображенных ими животных. За основу возьмем пропорции, выделенные выдающимся английским скульптором и педагогом на рубеже XIX и XX веков Э. Лантери в книге «Лепка» [7, 429, 430]. Э. Лантери дает конструкцию и сравнительные размеры быка, которые позволяют сделать сравнительный анализ конструкции и пропорции в пещере Ласко во Франции, относящиеся к эпохе палеолита.

Анализ конструкции и пропорций корпуса быка позволяет сделать вывод, что художник достаточно точно сумел изобразить животное, выдержать конструкцию корпуса, пропорции его деталей. Очень выразительна голова быка с красивыми мощными рогами, которые художественно и пластически выполнены на высоком профессиональном уровне, со знанием их перспективного положения. Первобытный мастер, выполнив на высоком художественном уровне корпус животного, голову и рога, примитивно и достаточно условно намечает конечности животного,

которые непропорциональны к его корпусу. Так же представлено изображение лошади в пещере Ласко (Франция). Красиво и экспрессивно изображается корпус лошади и тут же примитивно показаны конечности, которые явно не пропорциональны такому мощному и красивому животному. Для первобытного мастера главным у животного видится корпус, голова с рогами, а ноги не имеют особого значения в предстоящей успешной охоте. Такое представление о животном, о его пластике складывалось несколькими поколениями мастеров, передавалось в процессе художественной деятельности подрастающему поколению, которое принимало участие в создании этих росписей.

Исследование произведений, созданных первобытным человеком, на примере пещерных росписей, керамической посуды, резьбы по кости и других, дошедших до нашего времени предметах, позволяет говорить о них, как о произведениях, выполненных на достаточно высоком художественном уровне. В этих произведениях создана целесообразная форма, присутствует украшение изделий, цветовое решение. Эти качества мы наблюдаем в росписях в пещерах. Мы можем констатировать, что первобытный человек обладал развитым художественным мышлением.

Б.М.Неменский писал: «Постройка, изображение, украшение, известное каждому первобытному народу, и является формой художественного мышления: конструктивного, изобразительного и декоративного» [5, с.100]. Это художественное мышление формировалось в процессе передачи художественного опыта, знаний умений и навыков от старшего поколения младшему и занимало тысячелетия.

Первобытный человек в своем пространстве и времени успешно использовал художественное мышление для создания условий обеспечения жизни себе и своему потомству в борьбе с суровыми жизненными обстоятельствами и накопленный опыт передавал последующим поколениям. Так, основой сооружаемых жилищ служили «огромные бивни мамонта, в строительство шли и другие кости животных, получалось сооружение куполовидной формы, напоминающее современную юрту» [8, с. 53].

Археологические исследования жизнедеятельности первобытного человека в далеком прошлом, изучение отдельных племен, позволяет моделировать общественные, художественные процессы, в том числе и процессы передачи опыта, навыков, знаний от одного поколения последующим.

Как показывают исследования ряда ученых, в первобытном обществе детей воспитывали, вовлекая их в доступную для них деятельность. С ранних лет они принимали участие в добывании средств пропитания, собирая съедобные растения, плоды. Взрослея, доля их участия в совместном труде с членами рода увеличивалась. Вкупе со старшими дети и подростки приобретали необходимые жизненные и трудовые художественные умения и навыки.

Вместе с тем существовало различие в воспитании, подготовке к жизни мальчиков и девочек. Мальчики рано участвовали вместе с мужчинами в охоте и рыбной ловле, их учили стрелять из лука, кидать острые предметы, управлять животными, ездить верхом, участвовать в ритуалах, предшествующих охоте, помогать в росписи сцен охоты. Девочки вместе со старшими женщинами следили за маленькими детьми, помогали готовить пищу, участвовали в изготовлении и художественном оформлении одежды и посуды. Все дети, как правило, ухаживали за животными, участвовали в земледелии и собирательстве. Дети являлись непременно участниками общинных праздников, которые становились средством художественного и эстетического воспитания через обрядовые игры, пляски, пение.

Родовая община поручала старшим, умудренным опытом людям знакомить молодое поколение с особенностями, своеобразием и эстетической стороной родового костюма, обрядов, традиций.

Переход первобытного хозяйства к занятию скотоводством, земледелием и ремеслом ознаменовался созданием условий для новых форм художественного обучения и воспитания. Родовая община заинтересована в эффективности воспитательного процесса. Подрастающему поколению стали более целенаправленно прививать трудовые и художественные, музыкальные навыки, знакомили с религиозными верованиями, передавали предания, обучали письму. Воспитание начало занимать особое место, и им стали заниматься особые люди. Навыки изобразительной деятельности, при изготовлении художественных изделий подросток получало в процессе семейного воспитания, в своеобразных ремесленных мастерских.

Методы художественного обучения и воспитания в первобытном обществе могли быть аналогичными тем, которые используются и сейчас в производствах с натуральными формами. Они представляются в словесных, наглядных, практических формах передачи информации [3, с.23].

Список использованной литературы

1. *Агапов П., Кадырбаев М. Сокровища древнего Казахстана. - Алма-Ата Жалын, 1979.*
2. *Амальрик А.С., Монгайт А.Л. Что такое археология. - М.: Просвещение, 1966.*
3. *Белов А.П. Художественно-эстетическое образование в средних школах Казахстана: Диссертация ... к.п.н. - Алматы. 2009.*
4. *Матюшкин Г.Н. У колыбели истории. - М.: Просвещение, 1972.*
5. *Неменский Б.М. Мудрость красоты. - М.: Просвещение, 1987.*
6. *Дмитриева Н.А. Происхождение искусства. Всеобщая история искусств. - М.: Искусство, 1956.*
7. *Лантери Э. Лепка. - М.: АХСССР, 1963.*
8. *Окладников А. Открытие Сибири. - М.: Молодая гвардия, 1979.*

Түйін

Бұл мақала алғашқы қауымдық құрылыс кездеріндегі көркем тәрбие мен білім беру мәселелеріне арналған. Авторлар сол кездердегі көркем білім беру мен тәрбиелеу мәселелерін терең талдап сараптауға ұмтылады.

Summary

This article discusses the issues of artistic education and instruction in a primitive society. The author emphasizes that even in the primeval society, people can achieve quite good results in mastering different drawing methods and techniques.

ЗАДАЧИ ПЕДАГОГА В ВОСПИТАНИИ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА

Ж.У. Досанова –

*ст. преподаватель кафедры методики преподавания спецдисциплин,
музыки и хореографии КазНПУ им. Абая*

Подготовка молодого певца включает в себя как задачи образования, т.е. вооружение необходимыми знаниями, умениями, навыками, сообщение ему необходимых сведений из различных дисциплин, развитие его умственных и музыкально-художественных способностей, так и воспитательные задачи. В процессе обучения, путем систематической работы с учеником, педагог не только передает ему необходимые знания, но и воспитывает его как личность: формирует его мировоззрение, направляет развитие его интеллекта, участвует в формировании его характера, прививает ему общую и музыкальную культуру и т.п.

Конечно, воспитательные задачи, как и задачи профессионального обучения в КазНПУ имени Абая или КазНК имени Курмангазы, которые лежат на педагоге по сольному пению, идут рука об руку с воспитательной силой коллектива учебного заведения, со всей системой воспитания и обучения в музыкальном учебном заведении. Все же роль вокального педагога в вопросе воспитания ученика является основной.

Педагог по специальности всегда является одним из самых больших авторитетов для ученика. Без авторитетности невозможны успешные занятия. Поскольку контакт с педагогом почти ежедневный, сила его воспитательного воздействия на ученика является ведущей. Таким является мой педагог - народный артист Республики Казахстан профессор Б. Жилисбаев. Важное место среди воспитательных задач, которые стоят перед педагогом-вокалистом, является формирование в ученике качества современного человека. Педагог призван воспитывать в ученике скромность, уважение к

персоналу и коллективу, правильное понимание своего места в искусстве, развивать такие качества, как принципиальность, честность, дисциплинированность, чувство ответственности перед коллективом. Вместе с тем, до сих пор еще встречаемся с проявлениями самомнения, зазнайства среди наших талантливых учеников. Некоторые из них плохо уживаются с коллективом, переоценивают свой талант, замыкаются в себе, используют учебное заведение в узкопрофессиональных целях, желая получить диплом, не считаясь с интересами общества. В задачу педагога по специальности входит борьба с самыми элементарными проявлениями указанных качеств.

Педагог должен стремиться глубоко изучить своего ученика. Следует знать, каков он как певец и музыкант на уроке. Необходимо знать, что он представляет собою как личность вне учебного заведения. Его моральный облик, внутренний мир, поведение в жизни должны быть известны педагогу, чтобы оказать на них направляющее воздействие. Для этого мало встреч со студентами в аудитории, необходимо более широкое общение, а также постоянное внимание к его поведению в коллективе. Следует всегда внимательно следить за отношениями ученика к занятиям по другим предметам, за отношением его к общественным обязанностям, за активностью в общественной жизни. Во всем этом проявляются те стержневые качества его личности, которые следует направлять систематическим воспитанием в нужную сторону. Надо знать круг интересов ученика, направленность его личности, особенности темперамента и характера. Поэтому вокальный педагог обязан быть в определенной степени психологом: наблюдать достоинства и недостатки психологического склада ученика, быть вдумчивым в отношении выбора метода воспитательного воздействия. Педагог должен не только владеть своей специальностью, то есть быть певцом-музыкантом, но и уметь это передать ученику. Никакие беседы с учеником, никакие убеждения и примеры не будут так действенны, как личный пример педагога. Если сам педагог проявляет себя активным, целеустремленным, идейным человеком, стоящим в курсе современных событий, задач, стоящих перед страной, если он в своей деятельности выявляет принципиальное отношение к тем или иным явлениям, не мирится с недостатками, показывает трудолюбие, то действенность такого педагога на формирование личности ученика будет всегда велика. Если даже весьма опытный и квалифицированный педагог проявит себя в педагогическом процессе мало дисциплинированным, безынициативным, мало заинтересованным судьбою ученика, сторонящимся общественных интересов, будет показывать узкий политический кругозор, он не справится с задачей воспитания певца.

Одним из важнейших педагогических качеств является глубокая заинтересованность в каждом ученике, преданность и любовь к своей профессии. Только тогда легко налаживается контакт с учеником, когда он чувствует постоянное, неослабевающее к нему внимание, чуткое желание помочь ему стать певцом, выработать необходимые для этого качества.

Такая заинтересованность педагога судьбой ученика заставляет его постоянно думать о пути, которым следует вести каждого из них, постоянно анализировать их недостатки, искать приемов к их исправлению. Постоянное беспокойство и чувство ответственности за взятое на себя обязательство и перед учеником и перед обществом является побудительной силой, заставляющей педагога постоянно искать новых путей, лучших приемов, повышать свой педагогический уровень. Как только ослабевает заинтересованность педагога в судьбе ученика, тотчас начинает нарушаться контакт.

Истинный педагог постоянно думает о судьбе своих учеников. В свободное время он подбирает для них репертуар, составляет упражнения, думает об их быте, поведении, подыскивает литературные и художественные произведения, которые могли бы помочь в воспитании у них вкуса. Следует отметить, что большинство наших вокальных педагогов - энтузиасты своего дела, бескорыстно отдающие много времени своим ученикам. Эти педагоги показывают примеры истинно человеческих отношений. Поэтому часто отношения между педагогом и учеником напоминают родственные.

Исключительно большую роль должен сыграть педагог в воспитании мировоззрения своего ученика, в развитии чувства прекрасного. Необходимо руководить формированием вкуса учеников. Это касается не только развития чувства музыки, приобщения к пониманию музыкального языка, но и к овладению чувством прекрасного вообще. Прекрасное заключено не только в искусстве, но и в природе, в обществе. Умение видеть внутреннюю красоту человека, красоту идеи, красоту подвига, умение видеть прекрасное в различных проявлениях деятельности человека, как и в природе, зависит от развития в человеке чувства прекрасного. Чувство прекрасного обогащает человека. Люди стремятся к тому, что прекрасно. Посещение спектаклей драматических и оперных театров совместно с учениками, особенно совместное посещение концертов и живое обсуждение виденного - лучшее средство воспитания вкуса учеников. Совместные посещения симфонических и камерных концертов особенно важны, так как позволяют более конкретно и наглядно анализировать как особенности исполнения: манеру интерпретации, технические приемы, так и музыку композитора. Это относится к концертам певцов и оперным спектаклям, где имеется возможность давать оценку и общей постановке, режиссерской и дирижерской трактовке произведения, и профессионализму отдельных исполнителей. Весьма важен анализ особенностей интерпретации того или иного исполнителя и подробный разбор вокально-технических элементов. Анализ вокальной техники певца при совместном слушании концерта педагогом и учеником - чрезвычайно полезен, так как он не только воспитывает вокальный слух молодого певца, но и помогает ему глубже понять требования своего педагога и лучше осознать ошибки своей технологии пения.

Чрезвычайно большую пользу приносят постоянные прослушивания звукозаписи исполнения великих певцов прошлого и настоящего: Р.Баглановой, Б.Тулегеновой, Е.Серкебаева, А.Неждановой, И.Архиповой, Ф.Шаляпина, М.Калласа, М.Кабалье, П.Доминго, Л.Паваротти, Х.Кореррроса, М.Мухамедкызы, Н.Усенбаевой, Т.Мусабаева и других. Анализ вокальной технологии, стиль исполнения музыки различных авторов, особенности исполнительного стиля и вокальной технологии различных национальных школ пения - все это чрезвычайно развивает вкус ученика, расширяет его кругозор, способствует формированию мировоззрения, воспитывает понятие о вокальном идеале. Такое живое общение педагога с учеником, обмен мнениями по только что прослушанному исполнению - в высшей степени полезное дело. При этом важно предоставить инициативу критики ученику, требуя обоснования высказываемых суждений. Активность ученика в этом анализе помогает его развитию, учит анализировать и формулировать свои наблюдения.

В развитии эстетического чувства большое значение имеет репертуар, на котором строится воспитание ученика в аудитории по специальности. Этот репертуар должен основываться на лучших классических образцах музыки прошлого и настоящего. Репертуар, который ученик проходит в аудитории педагога по специальности, повторяясь многократно из урока к уроку, хорошо фиксируется памятью и входит в его репертуарный багаж.

Особое внимание следует уделять современности. Надо обязательно включать в репертуар ученика сочинения современных авторов, приучать его вслушиваться в новый круг музыкальных интонаций, чтобы он знакомился со стихами современных поэтов. В стихах в поэтической форме оживают интонация современного языка, обороты речи, живой язык сегодняшнего дня. Современные стихи, его ритм, ударения, его музыкальная структура отражает пульс современной жизни, характер чувств, настроений. Необходимо слушать и знать современных казахских певцов и музыкантов: Ж.Аубакировой, А.Мусакожаевой, М.Бисенгалиева, Ж.Серкебаева, сестры Накыпбековы, Г.Мырзабековой, М.Мухамедкызы. Особенно важно читать отдельно от музыки поэтические тексты вокальных произведений современных композиторов. Необходимо усвоить тот язык, те интонационные обороты, почувствовать те образы, которые вызвали к жизни музыкальные мысли композитора. В исполнении произведений современных авторов особенно выразительно и осмысленно должны звучать слова. Умение достигать органического слияния интонаций живого слова и отличного вокала - обязательное качество современного певца. На развитие этого положения должно быть постоянно направлено внимание педагога.

В произведениях талантливых современных авторов живут образы сегодняшнего дня, переживания и чувства человека нового общества. Эти образы и чувства очень близки современному исполнителю. Если язык и музыка поэтического текста легко доходят до певца, то музыкальный язык композитора в силу консерватизма нашего слуха - более трудно усваивается.

Необходима большая работа, определенное напряжение, усилие, чтобы проникнуться строем новых интонационных и гармонических оборотов. Непривычные для уха произведения новых авторов кажутся молодым певцам очень сложными, нелогичными по структуре, по гармонизации. Однако по мере распевания и освоения, если композитор талантлив, эти произведения начинают нравиться, доставлять удовольствие. Нередко, молодые певцы встречают такой репертуар с нежеланием, разучивают его с неохотой. Нужна настойчивая повседневная работа педагога над воспитанием в молодом певце чувства нового, умение заразить его этим новым, раскрыть перед ним ту ценность, которую несут произведения современных авторов. Именно консерватизм слуха и боязнь вокальных трудностей - причина пассивности большинства молодых певцов в отношении современной музыки с ее сложным языком. Педагог призван по возможности преодолевать этот разрыв между современной музыкой и традиционным классическим воспитанием слуха и техники молодых певцов.

Педагог должен стремиться быть образованным музыкантом, иметь хороший вкус, хорошо знать искусство вообще, отлично знать творчество современных композиторов. Важно, чтобы ученик видел постоянную работу своего педагога над расширением знаний, интерес к новой музыке, живописи, литературе, работу над освоением новых вокальных произведений. Развивая в ученике чувство прекрасного, совершенствуя его музыкальные способности, воспитывая чувства музыки, надо одновременно воспитывать в нем певца. Молодой певец не может ясно не ощущать те национальные корни, которые питают музыку и исполнительский стиль.

1. Әбікейұлы Қ. Кәсіби әншілік өнері. – Алматы, 2004.

2. Баймульдина Ж. Как овладеть голосом. – Алматы, 1995.

Резюме

Берілген мақалада оқытушының студенттерге эстетикалық тәрбие беру жолдары қарастырылған.

Summary

In given article describes the problems of teachers in aesthetic education of students.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПОРТРЕТА В ЖИВОПИСИ

Е.В.Подлубная –

преподаватель кафедры живописи КазНПУ им. Абая

Портретная живопись. Сколько интересных и сложных задач ставит она перед художником. Какое приятное чувство испытываешь, когда впервые удается передать внешнее сходство. Еще больше радуется, что смог передать настроение портретируемого, уловить особенности его осанки. Через поворот головы, изгиб губ, взгляд рассказать о его внутреннем мире, переживаниях.

Портрет, наверное, один из самых привлекательных жанров для начинающего живописца. Но научиться его писать для многих оказывается гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Учебной программой предусмотрен перечень заданий, помогающий освоить технические приемы, особенности и закономерности портретной живописи. Речь идет о выполнении работ в технике гризайли, краткосрочных и длительных портретных этюдах с разновозрастных натурщиков с определенными, конкретно поставленными задачами.

По ходу выполнения запланированных заданий студенты сталкиваются с некоторыми проблемами. А именно:

- поиск «цвета кожи»,
- взаимосвязь цвета и тона в передаче формы головы,
- передача влияния цвета фона на локальный цвет кожи натурщика,
- цельность изображения.

Исходя из опыта работы, в качестве преподавателя живописи хочется поделиться некоторыми методическими приемами работы, которые помогут решить эти проблемы в живописи портрета.

Поиск оттенков кожи, ее локального цвета – одна из первых и сложных задач занятий по портретной живописи. Начинающий живописец часто «упрощает» себе задачу поиска палитры, постановки, используя в работе уже готовые смеси с необходимым, как ему кажется, разбелом. Это перечень всевозможных розовых, охристых оттенков красок, которые сейчас имеются в ассортименте художественных салонов. Но работа с подобными смесями требует определенного опыта. Не имея его, как правило, студент получает невыразительный, тусклый, разбеленный вариант воплощения постановки на холсте. Многими упускается из виду индивидуальность оттенков кожи портретируемого (его бледность, смуглость или румянность). А это во многом обедняет создаваемый образ.

Прежде чем приступить непосредственно к портрету, рекомендуется выполнить ряд упражнений, направленных на приобретение навыков работы с небольшим количеством красок, дающих очень красивые и разнообразные оттенки кожи человека. Это такие краски, как охры, умбры, сиены, марсы, кость жженая. Выполнив ряд цвето-тоновых растяжек, смешивая

вышеперечисленные краски с белилами, ультрамарином, волконскоитом, студент сможет в последующей работе легко обойтись данным набором красок, не прибегая к разбеленным готовым смесям. Также в первых портретных этюдах полезно будет использовать данные растяжки как ориентир для определения палитры той или иной постановки.

Помимо этого, конечно, не стоит пренебрегать выполнением краткосрочных этюдов-нашлепок, направленных на выявление общего колорита постановки. Предварительные этюды, выполняемые за небольшое количество времени (20 – 30 мин.), приучат концентрировать внимание на постановке в целом, не замечая мелкие детали, отмечать главное, избегая второстепенного в оценке колорита постановки.

Передача взаимосвязи цвета и тона в живописи головы – одна из самых сложных задач портретной живописи. Портрет, не выдержанный в тоне, теряет свою выразительность, выглядит либо пресным, либо замученным. А ведь именно в портрете необходимо сохранить свежесть, сочность письма.

Поэтому прежде чем приступить к выполнению этюда живой модели, необходимо усвоить главные закономерности объемной формы. Анализ конструкции модели должен быть доведен до наблюдения простых форм, которые и составляют ее объем.

На начальном этапе сложно вести работу от общего к частному, не увлекаясь мельчайшими подробностями, второстепенными деталями. Копирование поверхностных особенностей приводит к путанице в моделировке больших объемов. Портрет превращается в набор цветных пятен. Модель на этюде выглядит либо слишком состаренной, либо совершенно невыразительной.

Чтобы избежать подобного, необходимо выполнение этюдов в технике «гризайль» с одновременным присутствием подле живой модели гипсового слепка (обрубки) с четким делением объемов на основные плоскости, которые помогут ориентироваться в письме живой модели. Не лишним будет выполнение этюдов в технике гризайль, а позже в цвете, направленных на выявление больших объемов в мозаичной технике. Именно мозаичная техника поможет, во-первых, разобраться в объемах головы, во-вторых, связать тон и цвет в моделировке объемной формы. Преподавателю важно проконтролировать ход работы, так как начинающий живописец может выполнить это задание чересчур дробно. Прописывая детали, углубляясь в подробности строения деталей лица, необходимо помнить об их взаимосвязи, о разноплановости их нахождения, о цельности. Желательно проводить выполнение этюдов с разных ракурсов, с различными источниками освещения.

Очень важна работа на палитре. Как правило, тех, кто в первый раз сталкивается с задачей написания портрета, охватывает паника, нетерпение по поводу скорейшего переноса краски с палитры на холст. В итоге неверно найденные оттенки переносятся быстро, многократно исправляются. Этюд

получается замученным, невыразительным. Чтобы избежать подобной ситуации, помимо предварительного поиска основных оттенков на палитре, можно воспользоваться тонированием холста в спокойный, среднего тона оттенок, являющийся основным в колорите постановки. Перед тем как приступить к живописи, необходимо проанализировать соответствие тона и оттенка холста определенным частям постановки, чтобы было легче выстроить тоновой строй плоскостей объемов головы в этюде.

Следующая проблема, с которой сталкивается начинающий художник, – передача влияния фона на локальный цвет кожи натурщика. Часто в процессе работы уделяется недостаточно внимания действию рефлексов, изменению локального цвета под влиянием света, отраженного от соседних предметов, плоскостей. Один раз найдя на палитре «верный цвет кожи» студент продолжает писать этой смесью совершенно разные по колориту постановки.

Чтобы избежать данной ошибки, перед началом практической работы в цвете следует внимательно проанализировать постановку. Вспомнить теорию цвета, основы цветоведения. Сопоставить прежде выполненные этюды с новой постановкой. Уловить разницу. Не торопиться переносить цвет с палитры на формат.

Программой предусмотрены этюды постановок с различным цветотоновым строем. Этюды головы натурщика на теплом и холодном фоне с естественным источником освещения хорошо дополняют друг друга в плане поиска колорита этюда. Перед тем как приступить к работе на основном формате, можно сделать несколько этюдов небольшого формата, повесив за натурщиком сначала холодный фон, затем теплый и в конце – яркий фон. Полезным будет выполнение копий с работ мастеров с целью изучения палитры картины, ее особенностей. А также написать этюд головы натурщика на ярком фоне с искусственным источником освещения, где рефлекс в постановке будут явными, хорошо заметными. Не следует забывать о том, что цветовой рефлекс ложится не на бесцветную поверхность, а на поверхность кожи, которая имеет свой локальный цвет. Даже в тених в той или иной степени присутствует локальный цвет объекта изображения. Цветные рефлекс на бледной коже будут совершенно иного оттенка и тона чем на загорелой. «Попадание» в оттенок кожи, обогащение ее рефлексами верной яркости и тона делает этюд живописным и выразительным.

И, наконец, самая трудновыполнимая задача для многих студентов – это сохранение цельности изображения в этюде, умелое его завершение.

Можно порекомендовать посещать музеи и изучать произведения выдающихся живописцев. Внимательно посмотрев ряд картин, можно заметить, что авторы намеренно обобщают множество маловажных подробностей, выделяя то главное, характерное в натуре, что усиливает ее выразительность, психологическую характеристику. Конечно, трудно удержаться и не начать сразу прописывать детали глаз, изгиб губ, блеск

волос. Но именно эти детали, очень подробно написанные, и губят по-настоящему живописный этюд.

Чтобы научиться писать обобщенно, нужно выполнить ряд упражнений, способствующих развитию цельного видения природы.

Во-первых, попробовать научиться видеть природу боковым зрением, то есть смотреть не в упор на лицо, а немножко мимо. При этом этюд ставится рядом с природой. Сразу будут видны детали, неверно взятые в тоне пятна, дробящие форму.

Во-вторых, хорошо помогают развитию цельного видения краткосрочные этюды, выполняемые за 30-40 минут на маленьких форматах без нанесения рисунка, от пятна. Студент просто не успевает застрять на той или иной детали. Такие этюды, конечно, рекомендуется выполнять, приобретая некоторый опыт в портретной живописи.

В-третьих, хорошо тренирует цельность зрительного восприятия на начальной стадии изучения живописи портрета выполнение этюдов с живой природой с ярко выраженным боковым освещением. Лицо натурщика как бы делится на две половины – светлую и темную. Боковое освещение делает контрастными черты, расположенные по центральной осевой. Оно смягчает скуловые, височные области лица. На выполнение этюда отводится одно занятие, что позволяет не заикливаться на деталях и сохранить его цельность. Важно как можно чаще отходить от формата, смотреть работу на расстоянии.

Основы цветоведения, правила работы различными живописными материалами, последовательность выполнения живописной работы и другие теоретические материалы – неотъемлемая часть обучения живописи. Но практика показывает, что без личных наблюдений, проб и ошибок, практических наработок процесс обучения идет очень вяло и трудно. Добиться положительных результатов, решить сложные задачи портретной живописи возможно лишь при соблюдении последовательности в работе, при постоянном самоконтроле и интересе к данному виду изобразительного искусства.

Түйін

Бұл мақалада студенттерге кітап графика сабағында жұмыс барысындағы ұйымдастыру жолдары қарастырылады және суретші кітапті безендірудің қыр-сырын меңгеруді мақсат етеді. Баспаларда жұмыс жасауға лайықты мамандарды даярлау әдістерін анықтайды.

Summary

In article is brought the problem of organization of students activity on Book graphics studies. The aim of this activity is to fullscreen the specifics of artists work at the Book. How to make the preparation of specialist more alike to the propriate work in state editions. This is the manner (mode) of “business

ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Н.А.БЕРНШТЕЙНА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ХОРМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Л.Ш.Какимова -

кандидат педагогических наук, и.о. доцента КазНПУ им.Абая

Проблема соотношения художественной и технической стороны изучения музыкального материала – одна из наиболее дискуссионных в педагогике музыкального образования. Взгляды специалистов по этому поводу расходятся полярно. Одни указывают на приоритет технического исполнения музыки, другие, отходя от традиционной точки зрения, выступают за развитие художественного начала, отдавая предпочтение работе с высокохудожественными произведениями, что не исключает обращение к технической стороне содержания музыкального материала.

В истории педагогики музыкального образования единство технического и художественного развития музыканта прослеживается два метода освоения музыки – слуховой и двигательный. Так, Г.Коган, как и другие представители психотехнической школы, чутко отметил, что надо научить ученика развивать слух: сосредоточенно вслушиваться во время игры, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя. В своей книге *«Работа пианиста»* автор касается специальных вопросов игры на инструменте, выделяя три основных этапа работы: 1) предварительное проигрывание; 2) разучивание по «кусочкам» и заключительный этап - 3) «сборка» произведения целиком. Его рекомендации целенаправленно указывают на то, что многое зависит от изучаемого произведения, от опыта и возможностей самого исполнителя [1].

Методологическая установка «от слуха» (внутреннеслуховых представлений) к движению имеет место в исследовании Я.И.Мильштейн, который утверждает, что техника перестаёт быть средством и берёт на себя роль создания художественного образа, если из поиска звукового образа (технические приёмы), анализируя обе стороны из которых слагается исполнительский процесс», с помощью активной поисковой деятельности, (когда удачно найдено движение), можно будет ярче выявить образ исполняемого произведения и достичь художественно значимых результатов [2, 59]. Сказанное означает, что в теории и практике музыкального образования зародилась тенденция единства технического и аксиологического в становлении и развитии личности музыканта. Тому пример, исследования последних лет. Психофизиологическая теория Н.А.Бернштейна о движении как рефлексивном развивающемся функциональном органе, обладающей дифференцирующей структурой, находит своё продолжение в исследовании Г.С.Бикбаува [3]. Теория учёного служит для автора одним из важнейших аспектов методической основы реализации принципа единства аксиологического и технического аспектов в

фортепианной подготовке будущих специалистов. С позиции аксиологического подхода исследователем выделяются следующие показатели-механизмы: поиск, ценностное осмысление и оценка, свободный выбор. С позиции технического подхода – параметры «технического» уровня исполнителя: мера активности деятельности музыканта; способность учащегося мобильно реагировать на замечания педагога; способность освоения принципа «повторение без повторения».

На наш взгляд, данная теория нашла бы своё место и в дирижерской подготовке специалиста-музыканта. Так, в ней разработана иерархия уровней построения движения, а именно, органы чувств, указывает Г.С.Бикбаув, в восприятии музыки определяют двигательную функцию каждого уровня. Объём статьи не позволяет нам подробнее рассказать о данной гипотезе исследователя. Но, в свою очередь, мы бы хотели отметить, что все уровни, а их пять, опосредованно и не опосредованно влияют и на хорошоуправленческий процесс работы дирижера-хормейстера. В частности, по мнению Н.Бернштейна, уровень «А» - это подготовка и руководство к деятельности. К примеру, это вибрационные ритмические действия на фортепиано, движение пальцев левой руки скрипача. Если провести параллель к дирижерской технике это может быть показ внимания, ауфтакт к вступлению и начало движения руки под музыку. Многие хормейстеры также указывают на то, что перед исполнением партитуры хором следует её проиграть, вслушиваясь во все оттенки гармонии, фактуры, чтобы «вжиться» в музыкальный образ сочинения, внутренне пропеть хоровые партии и «услышать» музыку произведения в целом.

Следующий уровень «В» проявляется в том, считает исследователь, что характеризует функцию (уровень) «А», деятельность которой зависит от комплексной работы реформаторов-рецепторов, которые сообщают мозгу информацию о величине суставных углов, о скорости перемещения в суставах, о силе и направлении давления на мышцы и глубокие ткани конечностей и туловища. В данном случае, для построения движения необходимо учитывать три важных качества: приспособление тела к работе мышц, способность стройно и отлажено вести движение во времени; способность к повторяемости движений не только по времени, но и по рисунку действий. В практике постановки дирижерского аппарата корпус дирижера должен строго соответствовать тому, чтобы он не был напряженным, сутулым, а движение руки и пальцев должны строго показывать определенную метрическую схему и двигаться в определенном направлении, строго, сглажено и синхронно перемещать позиции рук в заданном векторе. Первое условие, предъявляемое к рукам дирижера, - пишет Л.Н.Маталов, - их полная свобода, то есть независимость их движений от корпуса, ненапряжённость мышц, таким образом, естественное равномерно-ускоренное падение тактирующей руки к точке удара и непринуждённый, лёгкий её подъём [4, 16]. Известно, что дирижерская техника моделируется с учетом физиолого-возрастных возможностей

студентов, музыкально-художественных задач и целей изучаемого произведения и в этом есть оригинальность и неповторимость самого процесса дирижирования. Как справедливо указывал К. Ольхов, каждый студент дирижирует от природы по-своему. В связи с этим приведем весьма интересное и важное его высказывание: «*В основе свободного владения дирижерским аппаратом лежит правильно найденное соотношение между физическим и нервным, психическим напряжением. Все движения дирижера приобретают значение только в соотношении друг к другу*» [5, 27].

Уровень «С» назван академиком уровнем пространственного поля и считал его одним из самых ответственных в построении движений. На него работают, в первую очередь, рецепторы зрения, расширяющие и увеличивающие объём и качество поступающей в мозг информации. Особенности пространственного уровня являются: метричность и геометричность; способность к модификации своих движений, т.е., пишет Г.Бикбаув, поиску новых путей в осуществлении незнакомых действий. В данном случае, показ агогики в построении музыкальной ткани и есть то пространственное поле, когда незначительное отклонение движение руки от основного темпа и возврат к первоначальному, осуществляется для передачи музыкально-художественной выразительности, средств музыки, образа произведения. Темп музыки отражается в скорости, с которой следуют друг за другом единичные дирижерские жесты. В медленных темпах при коротких ритмических длительностях счётная доля обычно меньше метрической, а в быстрых – больше её, в средних темпах счётные и метрические доли совпадают, - пишет в своей книге К.А.Ольхов [5]. При постепенном изменении темпа – *accelerando* (итал. – ускоряя; каз. – *жылдамдата, тезірек*) или *rallentando* (итал. – расширяя, замедляя; каз. – *кеңіретте*) – важна именно постепенность, плавность перехода от одного к другому, указывает музыкант. При *accelerando* и *rallentando* исполнителю приходится избегать рывков, которые могут привести вместо постепенного к внезапному изменению темпа. Если же смена темпа, по указанию автора, происходит без предварительной подготовки, нужно следить за тем, чтобы более медленному темпу не предшествовало *rallentando*, а более быстрому темпу – *accelerando*. Особенного внимания дирижера требует подвижные темпы. В связи с этим, стоит остановиться на следующих терминах, как *crescendo* (итал. – усиливая звук; каз. – *дыбысты күшейте*) и *diminuendo* (итал. – уменьшая звук; каз. – *дыбысты баяулата*). Внешне это выглядит следующим образом. Чтобы показать *crescendo*, достаточно расширить ауфтакт, - пишет известный дирижер, хоровой деятель и учёный В.Л.Живов [6], - придав его замаху, направление в сторону, обратную от доли, на которую приходится усиление звука. Для показа *diminuendo*, достаточно уменьшить жест и приблизить руки к себе. Гораздо сложнее передать изменения амплитуды (*франц. – объем дирижерского взмаха*) жеста длительное нарастание или убывание звучности. Здесь важно экономия дирижерских средств. Лучше всего длительное крещендо начинать не с

увеличения амплитуды движения, а с усиления его внутренней насыщенности. Изменение силы звучности или же ее сохранение в прежнем виде в дирижерском показе связано с использованием различных движений как внутри единичного жеста (в фазах), так и соединении нескольких жестов. Если сохранение данной силы звучности, указывает исследователь, показывается равномерными движениями, то усиление и ослабление звучности непосредственно с ускорением (при усилении) и замедлением (при ослаблении) скорости движения руки в рамках времени данной счетной доли, притом, что темп остается неизменным. Так, показ *crescendo* осуществляется ускоряющимися движениями, а показ *diminuendo* – замедляющимися. Следует, однако, помнить, что ускорение или замедление движениями руки при постоянном темпе вызывает изменение амплитуды взмахов и степени акцентирования точек. При равном времени счётной доли дирижер меняет амплитуду размаха именно для того, чтобы ускорить или замедлить скорость движения руки. При ослаблении звучности происходит обратный процесс. Линии движения руки становятся почти прямыми и уменьшается скорость движения музыки. (Например – хор «*О, скорбный день*» из оперы Ш.Гуно «Ромео и Джульетта». Длительное *crescendo*, связанная с усилением хоровой звучности партитуры и расширением амплитуды дирижерского взмаха на слова «*снова вражда*», и *diminuendo*, ослабление хоровой звучности и уменьшением амплитуды на слова «*О, скорбный день, о день суровый*» и зависит степень акцентирования точек. Интенсивность «удара» в точку возрастает при ускоряющемся движении и ослабевает при замедляющемся. Резкая смена динамических градаций готовится с помощью контрастного ауфтакта. Например, после нарастания силы звучности в такте на слова «*в гнев нас вела*» наступает резкое её ослабление, которое показывается контрастным ауфтактом на последней счётной доле перед ослаблением звучности. Первая фаза жеста соответствует оттенку *forte* (*итал.* - *сильно*), и включает относительно длинное движение, а вторая фаза соответствует оттенку *piano* (*итал.* – *тихо*) и включает более короткое движение.

В свою очередь, уровни «*Д*» и «*Е*» обеспечивают смысловое использование с целью изменения движения. Уровень «*Д*» характеризует их высокий автоматизм, различие в действиях правой и левой руки. Уровень «*Е*» создает «мотив для двигательного акта и осуществляет его смысловую коррекцию». Процесс выработки и автоматизация движения рук в метрических схемах позволяют работать над музыкально-художественным образом произведения, от которого зависит соответствие слухового восприятия, воображения, внутреннего представления и результат движения, в частности, дирижерский аппарат. В теории и практике постановки дирижерского аппарата сложилась единая установка, что естественным и рациональным следует признать правило: правая рука тактирует, то есть ведёт основной ритм и метр музыки в её динамике и характере, тогда как функцией левой руки отводится показ динамики, характера музыки, показ вступлений отдельным голосам или группе хоровых партий, оркестру,

солистам, то есть она служит средством выражения эмоционально-художественной стороны дирижирования. Таким образом, при таком разумном и целесообразном распределении функций рук дирижера создаётся возможность показа всех сторон произведения. И в соответствии всех разнообразий и функций обеих рук их действия строго скоординированы и ведут к единой цели – наиболее полно и разносторонне воспроизвести музыку хора во всех её деталях. Поэтому первоначальный опыт обучения дирижера проводится одной правой рукой и к работе над левой рукой, следует приступить только после основательного освоения всех функций правой руки.

Анализ и апробация психолого-физиологической теории движений Н.А.Бернштейна с позиции обучения игре на фортепиано привело в итоге к основному положению, разработанному исследователем о том, что единство аксиологического и технического – данная необходимость и результативность методической подготовки педагога-музыканта. Уместно было бы привести вывод исследователя о том, что «задача педагога – развивать технику учащегося, с одной стороны, не ломая его природных данных, а развивая их, с другой – органически связать развитие технических возможностей и аксиологического вектора образования и воспитания музыканта-пианиста» [4, 13]. Не лишним было бы привести такой вывод и для процесса дирижирования.

Итак, если дирижерский жест хормейстера выражает характер звука, его начало, длительность, прекращение, показ паузы, синкопы, динамики звука и скорость музыки, соединяя логическую связь между отдельными звуками, фразами, одним словом, – всё, кроме музыкальной интонации, то он действительно ведёт мелодическую линию, составляющую сущность музыкального произведения, и, следовательно, умеет показать технику дирижирования.

Использованная литература:

1. Коган Г.М. *Работа пианиста.* – М., 1963.
2. Мильштейн Я.И. *О воспитании техники пианиста //Методические записки по вопросам музыкального образования/ Ред. и сост. Н.Л.Фишман.* – М.: Музыка, 1966. - Вып.1.
3. Бикбауев Г.С. *Принцип единства аксиологического и технического в вузовской подготовке учителя музыки (на материале фортепианного класса): Автореф. ... к.п.н.* - Алматы, 2000.
4. Маталов Л.Н. *Основы дирижерской техники.* /Под ред. С.Скрипки. – М., 1986.
5. Ольхов К.А. *Теоретические основы дирижерской техники.* – 2-е изд. - Л.: Музыка, 1984. – 160с.
6. Живов В.Л. *Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* – М.: Владос, 2003. - 272с.

Түйін

Бұл мақалада Н.А.Бернштейннің қозғалу теориясынан алынған талдау және апробациялау фортепиано аспабында ойнап үйрету әдістері сонымен қатар болашақ мамандарды дайындау кезінде дирижерлық класында жетістікпен пайдалануға болатының жөнінде мәселе көтеріледі.

Summary

In this scientific article raises the question that the analysis and validation of the theory of motion N.A.Bernshteyn from a position of learning to play the piano can be successfully used in the conductor's class in the training of future specialists.

ЛИНИЯ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В АКАДЕМИЧЕСКОМ РИСОВАНИИ

Б.Е. Оспанов -

*к.п.н., профессор, директор центра «Этнохудожественная культура»
КазНПУ им.Абая, член СХРК*

Рисунок и линия принадлежат к наиболее важным средствам изобразительного искусства. В этой статье мы рассмотрим рисунок и линию как общие художественные средства. Для этого необходимо, прежде всего, выяснить взаимоотношения между рисунком и линией. Чаще всего рисунком называют изображения, выполненные линиями. Однако не каждый рисунок состоит из линий. Мастерство рисунка может проявляться и в широкой живописной манере, где трудно уловить границы форм и почти невозможно точно очертить контур. Линию можно считать существенным средством даже таких чисто живописных решений. Можно сказать, что работа линией лежит в основе любого рисунка. Воображаемая или уже проведенная линия обозначает основание оси воспроизводимого предмета, его пропорции, ракурсы, наклоны и повороты, схематично изображает конструкцию объемов. В природе нет линий как тепловых, а существуют более или менее резкие границы форм. Поэтому до некоторой степени линия всегда схематична, условна.

Линия как психологическое явление – это траектория движения взгляда, запечатлевающаяся в сознании, когда мы осматриваем предметы. В сущности, жесты художника, зафиксированные в линиях, и образуют рисунок. Довольно часто художники стремятся выделить эту эмоциональную сторону рисунка, и тогда линия получает известную независимость от строгого следования форме – она передает не только характер изображаемого предмета, но и настроения, эмоциональное состояние самого художника. Сколь разнообразна эмоциональная «палитра» линии, можно убедиться,

сравнив рисунки известного французского Мастера А.Матисса и австрийского художника О. Кокошки.

Во многих рисунках можно заменить множество самых разнообразных линий. Линии то срываются в пятно или кляксы, то бессильно угасают. Мелкие штрихи, словно в растерянности, мечутся по рисунку, колеблются, ломаются углами. Линий бывает значительно больше, они никогда не оставляют спокойного белого пространства, но общая форма остается зыбкой, неясной, что вызывает растерянность, душевный разлад, страдание.

В искусстве существовало много школ и направлений, в которых рисунок занимал основное место. Ему подчинялись все другие средства. Один из самых выдающихся мастеров рисунка во всей мировой истории искусства французский художник О. Энгр считал, что рисунок – это высшая честность искусства. «Рисовать вовсе не значит просто делать контуры; рисунок не состоит только из линий. Рисунок – это еще выразительность, внутренняя форма, план, моделировка» /1/. Он настаивал на том, что «экспрессия в живописи требует очень большого знания рисунка; она не может быть хорошо выражена вне абсолютной точности. Схватить ее приблизительно – это значит потерять ее. Достичь этой предельной точности можно только с помощью самого полного знания рисунка. Поэтому мастера экспрессии среди художников нового времени были великими рисовальщиками» /1/.

При работе над учебными академическими рисунками возникает необходимость в умелом использовании изобразительных средств для достижения правдивой и убедительной трактовки объемной формы. Разнообразные и важные функции в таком академическом рисовании выполняет линия – одно из основных графических средств. Ее умелое применение помогает рисующим передавать конструктивную и пластическую структуру модели, создавать объемно–пространственное реалистическое изображение. П.П. Чистяков говорил: «Рельеф, выступы и углубления зависят не от тушовки, а от форм, от линий, верно взятых по отношению и зрителю» /2/.

Линия используется на разных этапах выполнения учебного рисунка в академическом рисовании. Фактически каждый такой рисунок начинается с линейного наброска, передающего общие очертания изображаемого объекта.

Конструктивное построение любой натурной постановки (натюрморт, портрет, фигура человека и т.д.) обычно осуществляется с помощью линий и штрихов. Если задание предусматривает создание основательно проработанного изображения, то линейное рисование дополняется штриховой моделировкой форм, передачей светло–теневых отношений с помощью тонального решения рисунка. Но и в таких случаях линия играет важную роль; она «держит» форму, помогает выявить и подчеркнуть ее рельеф, дает возможность точно и определенно характеризовать краевые очертания изображения.

Сеченов отмечал, что «...верная передача глазом действительности

может быть доказана только для тех сторон зрительного образа, которые можно выразить на рисунке линейными очертаниями, т.е. для контура предмета и тех детальных штрихов, которыми выражают на поверхности предмета выступы, впадины, ребра, трещины и пр.» /3/.

Линейный рисунок с большими выразительными возможностями. С его помощью можно решать различные творческие и учебные задачи. В художественном наследии многих мастеров искусства можно найти большое количество интересных, содержательных, выразительных линейных рисунков. Известны великолепные рисунки великих Мастеров Леонардо да Винчи, Дюрера, Рафаэля, Микеланджело, Родена, Дега, Серова В.А. и Е.Репина и др. Линейные приемы рисования, позволяющие быстро создавать изображения, часто используются художником в работе над эскизами будущих произведений, при выполнении набросков.

Сама специфика наброска определяет особую роль линии в этом виде рисования. Известно большое количество великолепных линейных набросков, созданных мастерами искусства. В этих небольших по размеру работах с удивительной живописью и правдивостью передаются движения и пластика человеческого тела. С помощью легких, изящных линий, благодаря сочным, динамичным, активным штрихам, художники создают впечатляющие, содержательные зарисовки.

Важную роль играет линия и в учебном академическом рисунке. Об этом свидетельствуют замечательные академические работы А.П. Лосенко, А.А. Иванова, И.Е. Репина, Д.Н. Кардовского и др. В таких рисунках хорошо сочетаются линия и тональные средства создания изображения, достигается высокая степень профессионального мастерства в решении сложных учебных задач. Успешно использовалась линия при выполнении учебных анатомических рисунков фигуры человека и ее частей в русской Академии художеств в разные периоды ее существования.

Линия оказалась очень удобным, полезным, эффективным средством учебного познавательного рисования. Линейно–контурные изображения часто находят применение в учебных академических рисунках, где большое значение имеет точность в характеристике размеров, очертаний, местоположения частей тела человека, передача их конструктивной сущности (кости, мышцы).

В начальной стадии создания рисунка чаще всего используются легкие штриховые линии, которые рисующие прокладывают широкими движениями руки, стремясь создать обобщенный набросок изображаемой фигуры. В дальнейшем этот набросок уточняют, и он служит основой конструктивного построения изображения, создаваемого с помощью четких линий разной длины и интенсивности. Усиливая или ослабляя нажим карандаша на бумагу, рисующий стремится выразить пространственное положение модели, ее отдельных частей.

Уже в первоначальном построении учебного рисунка природы или фигуры человека должны быть четко определены ее общее движение,

принцип опоры, основные пропорции тела и его главных частей, их связь в единое целое, а также должна быть дана объемно-пространственная трактовка фигуры и ее элементов. Это делается с помощью линий разной длины, толщины, интенсивности. Говоря о начальной стадии выполнения рисунка, А.А. Дейнека советовал: «Намечайте большие массы, забыв на этом этапе про детали и мускулатуру. Поставьте правильно на две ноги. К плечевому поясу «привяжите» шею и голову. Уточняйте контуры, постепенно вводите в них мускульную характеристику» /4/.

В процессе дальнейшей моделировки формы линии станут более разнообразными по толщине и интенсивности, поскольку с их помощью рисующий будет не только ограничивать краевые части изображения от фона, но и станет заботиться о передаче объема, пространственного положения фигуры и ее деталей. Когда приступают к передаче светотеневых отношений, линии и штрихи используются в разнообразных сочетаниях, образуя различные по светлоте и темноте тональные участки. Если начинать рисунок с тонального пятна, а потом уточнять его, используя контурную линию, то работа неопытного рисовальщика может быть излишне рыхлой, нестрогой, небрежной. Кроме того, такой метод создания рисунка затрудняет проработку деталей и исправление ошибок.

Грамотное конструктивно-аналитическое построение рисунка, осуществляемое с помощью линий, помогает создать прочную основу изображения, облегчает дальнейший анализ форм модели, способствует правильной, убедительной трактовке пространственного положения фигуры и ее частей. Выполняя такой рисунок, студенты начинают лучше понимать целесообразность изображения объемной формы с помощью ее упрощенной характеристики методом «обрубков». В дальнейшем такое изображение обогащается светотеневой моделировкой, внимательной передачей пластических особенностей частей тела и фигуры в целом. Кроме того, необходимо ориентировать студентов на достижение цельности и выразительности рисунков.

В немалой степени художественные достоинства рисунка зависят от умелого использования линии, обобщающей изображение, выявляющей и подчеркивающей важные в пластическом отношении элементы модели. Своеобразная универсальность и ценность данного графического средства обусловлены богатыми изобразительными возможностями линии. П.П.Чистяков писал: «Если рисунок ведется научно, сознательно, по всем правилам и законам – это и есть академическое направление» /2/.

За годы обучения студенты должны на профессиональном уровне овладеть методами, средствами создания изображения в рисунке. Поэтому задачи на освоение приемов и методов рисования ставятся специально, им отводится определенное место и время в ряду других мероприятий, осуществляемых по линии курса рисунка. Нередко можно наблюдать, как студенты, не обладая достаточной подготовкой и опытом работы, стремятся буквально несколькими линиями создать эффективные рисунки фигуры

человека. Такое преждевременное «забегание» вперед, необоснованное стремление сразу достичь высокой степени совершенства в рисовании, конечно, несостоятельны.

Линейный абрис формы фигуры человека, ее контурные очертания играют большую роль в рисунке, помогают передавать конструкцию и пластику тела. В сочетании с тональной проработкой рисунка линия дает художнику возможность выполнять работы разной продолжительности и назначения. Линия помогает лучше выявить, обрисовать подчеркнуть форму тела, его частей, важных в анатомическом отношении участков, позволяет создать крепкий, выразительный рисунок.

В учебных работах контур и линия должны стать частью объемной формы, содействовать передаче пространственного положения изображаемых объектов. Рисуя фигуру человека или любую натуру, студенты решают ряд изобразительных и учебных задач, добиваясь правдивости, убедительности, а в нужных случаях и материальности изображения. В этом им помогает линейный метод рисования, тональное решение рисунка, чаще всего эти средства находятся в единстве, дополняя друг друга. При правильно поставленном обучении, активной систематической работе студенты могут достичь достаточно высоких результатов в овладении разными методами и приемами рисования, что поможет им в дальнейшей педагогической и творческой работе. Подлинно художественные, содержательные и выразительные линейные рисунки – это своего рода кульминация профессионального мастерства рисовальщика, и для овладения им нужны определенное время, соответствующие данные и условия.

Литература:

1. *Энгр об искусстве.* - М.: *Издательство Академии художников СССР, 1962.* - С. 56 – 59.
2. *Чистяков П.П. Письмо, записные книжки, воспоминания.* – М.: *Художник, 1953.* – 345 с.
3. *Дейнека А.А. Учись рисовать.* – М.: *Художник, 1961.* – 456 с.
4. *Анатомические рисунки русских художников. Альбом/ Сост. Алексич М.Н., Лейзеров И.М., Усков Б.Н.* – М.: *Издательство Академии художников СССР, 1952.* – 456 с.
5. *Косыш В., Юматов В. Язык изобразительного искусства.*- М.: *Просвещение, 1978.* – 345 с.

Түйін

Осы мақалада академиялық сурет салудың ең маңызды құралдарының бірі сызық деп аталады. Осыдан соң белгілі әдістемелік сурет салудың амалдары ұсыналады. Автордың пікірі бойынша, мұғалім дұрыс әдістеме қолданса, студенттер академиялық суретті белсенді және үнемі жұмыс істесе үлкен дәрежелерге жетеді.

Summary

This article describes the line as one of the most important means of academic drawing. Hence, formed the main methodological techniques of drawing. The author emphasizes that, when properly organized learning, active systematic work, students can achieve high enough results in the capture of different methods and techniques of painting.

РИСУНОК ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ ГОЛОВЫ ДАВИДА

Б.С.Салауатов -

доцент кафедры академического рисунка КазНПУ им.Абая, член СХРК

В старых художественных школах изучение головы начиналось с рисования деталей — носа, глаз, уха, губ. Уже в первой Академии художеств один из братьев Карраччи составил пособие по рисованию для воспитанников своей Академии под названием: «Прекрасная школа обучения рисованию всего человеческого тела», где изучение головы начиналось с рисования деталей. В дальнейшем во всех пособиях по рисованию изучению деталей головы уделялось самое серьезное внимание. Художественно-графический факультет КазНПУ им. Абая придерживается традиционной академической системы обучения. Поэтому изучение частей головы начинается с анализа и изображения гипсовых слепков головы Давида.

Давид - древнеизраильский царь, легендарная история которого подробно изложена в Библии. Статуя Давида создана величайшим скульптором эпохи Возрождения Микеланджело во Флоренции между 1501 и 1504 гг. Библейский герой изображен в момент концентрации сил перед решительным действием. Благодаря широкому обобщению и четким деталям гипсовая голова с античного слепка - ценное учебное пособие на начальной стадии обучения. Ее рисование помогает учащемуся разобраться в построении сложного объема во взаимосвязи его основных частей. Начальная практика рисования гипсовых слепков - это хорошая подготовка учащихся к дальнейшему изучению человека на последующих курсах. Эта работа приучает к точности изображения, тренирует зоркость глаза, дисциплинирует учащегося, воспитывает в нем эстетический вкус. При работе с гипса учащемуся не надо отвлекаться на решение тональных отношений поверхностей различной окраски, как это происходит при изображении живой природы, где работа тоном усложняется из-за необходимости передать цвет глаз, волос, движение головы и другое на гипсовой же модели этого нет.

Рисование с натуры гипсовых слепков деталей головы человека имеет давнюю традицию и приносит учащимся большую практическую пользу.

Тоновый рисунок глаза: глаз есть шаровидная форма, только на одну треть выступающая из глазничной впадины - костного углубления в черепе. Анатомически орган зрения человека состоит из глазного яблока, зрительного нерва, глазных мышц и слезного аппарата. Стенка глазного яблока состоит из трех слоев. Внешняя оболочка - фиброзная, называемая в разговорной речи белком глаза. Спереди фиброзной оболочки находится прозрачная роговица, через которую хорошо просматривается радужная оболочка, в середине которой зрачок глаза.

Гипсовый слепок глаза головы Давида очень выразителен. Рисунок слепка глаза начинается с намеченной на бумаге общей формы. Рисунок гипсового слепка глаза лучше всего выполнять в положении три четверти - как в правом, так и в левом поворотах - и чтобы натура находилась выше линии горизонта. Перед основным рисунком нужен подготовительный этюд, в котором следует определить компоновку, конструктивную основу формы, тоновой масштаб изображения. Правильным будет сразу «обрубить» форму на плоскости, оставив не заштрихованными места, обращенные к свету, и легко покрыв тоном, находящиеся в тени. В этом случае рисунок приобретет тот вид, в котором легче будет в дальнейшем уточнять очертания и делать необходимые сравнения. После уточнения конструктивной основы формы необходимо переходить к прокладке рисунка тоном и обобщению.

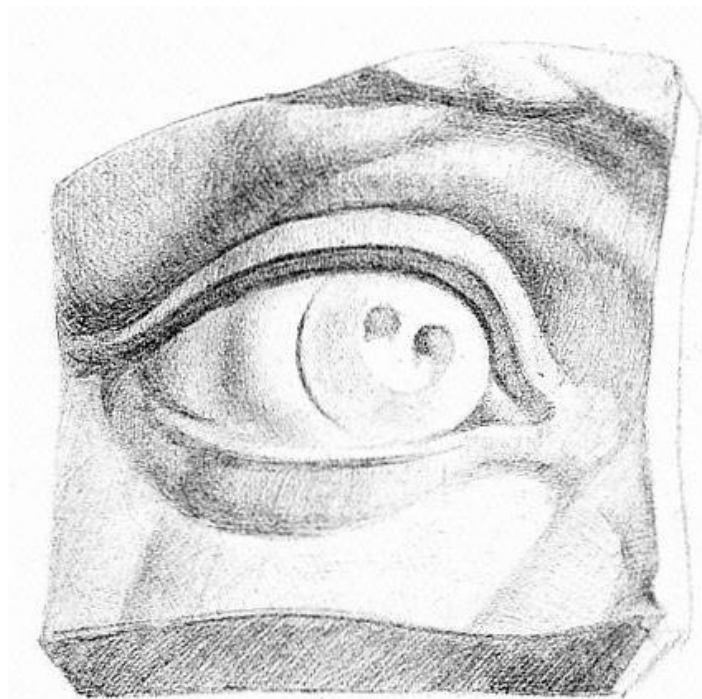


Рисунок 1. Гипсовый слепок глаза головы Давида



Рисунок 2. Гипсовый слепок губ головы Давида

Трудность в построении рисунка слепка губ головы Давида заключается в том, что форма модели ограничивается исключительно кривыми поверхностями. Плавные очертания контура губ обусловлены всевозможными выпуклостями и вогнутостями окружающих верхнюю и нижнюю губы площадок. Только при соблюдении всех закономерностей рисования возможен положительный результат. В целом рисунок с гипсовой модели ведется так же, как любой тональный, - от общего к деталям и на последнем этапе возвращается снова к общему. Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

Түйін

Бұл мақалада гипстан жасалған Давидтың басының бөлшектері сурет салу әдістемесі қаралады. Автордың ойынша, оқушыларға бас салу құрлысын, бастын бөлшектерін бірінші салуға көмектеседі.

Summary

This article reveals the methodical sequence of images of plaster casts of the head of David. The author stresses that the study of a head start with a drawing of its details, which help the student understand the complex construction of the head in relation to major parts.

ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА

С.К.Жаманкараев -

профессор, заведующий кафедрой академического рисунка

КазНПУ имени Абая

Академический рисунок довольно поздно обрел самостоятельность, оставаясь долгое время лишь подготовительным этапом при создании произведений. Рисунок бытовал как скрытое профессиональное знание, как наиболее формализованный способ объективизации изображения. Рисунку изначально присущи аналитические функции, ставящие целью изучение и фиксацию отдельных составляющих предметного мира. Свойства рисунка в силу его прикладного значения и использования, в том числе и для обучения, стали предметом разработки правил и норм. Постепенно сформировалось представление о базовой ценности рисунка как основания всех изобразительных искусств. На современном этапе, к большому сожалению, наблюдаются негативные тенденции в области художественного образования: прерываются традиции неукоснительного соблюдения академических законов, основ изобразительной грамоты.

Самой простой и самой сложной одновременно является техника карандаша в академическом рисунке. Скажем несколько слов о технике карандаша. Карандаш можно затачивать остро, наподобие иголки, тупо, кругло и плоско, на манер лопатки. Каждый рисовальщик должен сам избрать полюбившийся ему способ очинки карандаша. Нужно только помнить, что разные объекты рисования требуют и разной техники исполнения. В объемном рисунке термин «тушевание» или «тушевка» отвергнут как несоответствующий реалистическому способу изображения предмета. Рисуя какой-либо предмет как форму, состоящую из поверхностей или плоскостей, повернутых к свету или отвернутых от света, мы характеризуем эти плоскости штрихом, который накладываем по форме и усиливаем или ослабляем его в зависимости от количества света или тени на данной плоскости. Поэтому небезразлично, как положить штрих в рисунке. Если, например, заштриховывая квадрат, мы кладем штрихи вертикально, то квадрат как бы удлиняется, штрих, наложенный на квадрат горизонтально, как бы расширяет его; наложенный по диагонали – дает более точное представление о величине квадрата. Но если попытаться заштриховать косым штрихом шар, то объемная форма шара не получится, он будет казаться плоским кругом.

Бессмысленность таких штриховок не по форме очевидна. Держать карандаш в начале рисунка нужно как можно дальше от очиненного кончика, двумя пальцами – указательным и большим, опираясь на лист бумаги мизинцем, а не ребром ладони. По мере перехода к деталям рисунка пальцы приближают к очиненному кончику, а в момент нанесения тончайших штрихов для разработки нюансов карандаш можно держать тремя пальцами

(как перо). Ни в коем случае нельзя начинать рисунок, поддерживая карандаш тремя пальцами. Держа карандаш тремя пальцами, мы опираемся на лист ребром ладони и пачкаем рисунок и бумагу, тогда как, поддерживая карандаш двумя пальцами и опираясь на лист мизинцем, мы сохраняем чистоту бумаги и, кроме того, даем размах карандашу вправо и влево, чем обеспечивается длина и легкость штриха.

Начинать рисунок следует едва видимыми длинными линиями. При нанесении линии нужно сначала примериться на глаз, проследить будущий путь линии и, проводя ее, смотреть не на карандаш, а на точку, до которой в конечном результате должна быть доведена линия. Линии следует наносить быстро, одним взмахом руки. Если линия окажется не на месте, нужно, не стирая ее, провести взамен другую. Найдя правильное решение, лишние линии осторожно стирают резинкой. Резинкой вообще нужно пользоваться как можно меньше. Отсутствие резинки дисциплинирует рисующего и приучает его осторожнее прикасаться карандашом к бумаге.

В старой Академии художеств, XVIII века, в младших классах заставляли рисовать так называемым красным карандашом (род жесткой сангины), стереть который было невозможно. Даже гипсовые модели исполняли этим нестирающимся карандашом, что давало прекрасные результаты. Хорошим дисциплинирующим средством является рисование пером, которое также не допускает пользования резинкой.

Если карандаш наклонить под углом к бумаге и провести им плашмя, то получим не линию, а штрих. Если провести ряд частых коротких параллельных штрихов, то получим пятно, которым мы пользуемся для изображения теней, полутеней, а также передаем материал, его фактуру и даже до какой-то степени цвет (например, в рисунке головы серый цвет глаз, красный нос, седые волосы и т.п.). Штрих может быть очень разнообразен – широкий, узкий, тонкий, прямой, дугообразный, игольчатый, пересекающийся под углом, утолщающийся на конце или, наоборот, утончающийся, с рваными краями, подсекающий и т.д. Чем талантливее художник, тем он изобретательнее в технике и характере штриха.

Направление штриха должно соответствовать форме предмета, выявлять ее, а не наоборот. В выработке техники штриха нужно идти от строения формы предмета, подчинять штрих форме, а не делать его самоцелью. Увлечение голой техникой штриха ведет к формализму, что в корне чуждо реалистическому искусству.

В занятиях рисунком необходимо руководствоваться следующими общими принципами: идти от легкого к трудному; от общего к частному; не усвоив одного – не переходить к другому. В наши дни ситуация совершенно изменилась. Наиболее редким, вымирающим видом стал именно тщательно проработанный тональный рисунок. Столь же редко встречаем качественное освоение пространства и формы линией. Основным методом учебного рисунка остаются рельеф либо различные имитации, о которых не следует говорить как о не имеющих отношения к профессиональной деятельности.

Рельеф с его принципом повтора светотеневых характеристик вне зависимости от разнообразия изображаемых объектов и снятием проблемы тональной материальности - действительно универсальный метод моделирования изображения средствами рисунка, но лишь один из трех основных. Профессиональная школа должна беспокоиться о сохранении полноты разнообразия способов формообразования.

Литература:

1. Аксенов К.Н. *Рисунок*. – М.: Панорама, 1990. –192 с.
2. Ростовцев Н.Н. *Академический рисунок*. – М.: Просвещение, 1995. – 239 с.

Түйін

Мақалада академиялық суреттің техникалық әдістерінің ерекшеліктері қарастырылады. Оның ішінде қарындашпен сурет салу жолдары. Автор академиялық суреттің заңдылықтары, бейнелеу сауатының негіздерін міндетті түрде орындалуын белгілейді.

Summary

The article deals with specific features of academic drawing techniques, including pencil drawing. The author notes that the interrupted tradition of strict observance of academic law, the foundations of graphic literacy.

ҚАЗАҚСТАН КӘСІБИ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ КЕСКІНДЕМЕНІҢ КЕЙБІР КӨКЕЙКЕСТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Р.С.Бакаиев -

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің Көркем сурет факультетінің «Академиялық сурет» кафедрасының аға оқытушысы

Қазақстан Республикасының Президентінің Қазақстан халқына жіберілген жолдауында былай делінген: «2020 жылға қарай орта білім беруде 12 жылдық оқыту моделінің табысты жұмыс істеуі үшін үкімет барлық қажетті шараларды қабылдауы тиіс».

Қазақстан кәсіби бейнелеу өнері – басқа елдермен салыстырғанда жас өнер. Сондықтанда оның теориялық және практикалық негіздерінде игерілмеген көптеген тың проблемалар бар. Қазақстан Республикасының саяси-экономикалық дамуы мен білім беру жүйесінің қайта жаңғырылуы жағдайында жан-жақты өнерлі, білімді мәдениетті тұлғаны қалыптастыру сонымен жастарға сапалы білім алуда қолайлы жағдайлар жасау мүмкіншілігі бүгінгі қоғамымыздың өркендеу кезеңінде ерекше айқындалып отыр. Сонымен қатар, қазіргі таңда жоғарғы оқу орындарында көркем білім

беру жүйесінде студент жастарға кәсіби көркем білім беру мен тәрбиелеу суретші-педагог маман тұлғасының жан-жақты қалыптасумен тығыз байланысты және бұл мәселе дүниежүзілік қауымдастық пен ғаламдану үрдісінде әлеуметтік-экономикалық, рухани, мәдени дамуының басты көкейкесті мәселесі ретінде белгілі.

Тәуелсіз ел тірегі – білімді ұрпақ десек, жаңа дәуірдің күн тәртібінде тұрған келелі мәселе – сапалы білім беріп, ғылымды дамыту. Адам тәрбиелеу, оған ғылым негіздерінен мәлімет беру, өмір сүруге үйрету оңай шаруа емес. Бұған Елбасының білім және ғылым қызметкерлерінің ІІ сиезінде «Болашақта еңбек етіп, өмір сүретіндер – бүгінгі мектеп оқушылары, мұғалім оларды қалай тәрбиелесе, Қазақстан сол деңгейде болады. Сондықтан да ұстазға жүктелетін міндет ауыр» деген сөзі дәлел [3, 47].

Рухани және білім беру саласын дамыту, елдің мәдени мұрасының сақталуы мен тиімді пайдаланылуын қамтамасыз ету.

Алдымызға қойған мақсатқа қол жеткізу мынандай міндеттерді шешу арқылы жүзеге асырылады:

елдің маңызды тарихи –мәдени және сәулет ескерткіштерін қайта жаңғырту;

мәдени мұраны, соның ішінде қазіргі таңдағы ұлттық мәдениетті, ауыз әдебиетін, дәстүрлер мен әдет-ғұрыптарды зерделеудің тұтастай жүйесін жасау;

ұлттық әдебиет пен жазудың сан ғасырлық тәжірибесін қорыту, көркем және ғылыми толық дестелерді шығару;

Әлемдік ғылыми ой-сананың, мәдениет пен әдебиеттің таңдаулы жетістіктерінің негізінде гуманитарлық білім берудің мемлекеттік тілдегі толыққанды қорын жасау[1, 35].

Бейнелеу өнерінің қыр-сырын толық меңгеру өнерлі азаматтың толық міндеті болмақ. Тікелей болашақ өнер жолындағы жастарға, өнер қуып келе жатқан біздің жас жеткіншектерімізге сапалы білім алуда қолайлы жағдайлар жасау мүмкіншілігі бүгінгі қоғамымыздың өркендеу кезеңінде ерекше айқындалып отыр.

Көне дәуірден б.з.д кезеңде қалыптасқан. Бейнелеу өнері бай әлемдік көркем мәдениетінің аса арналы саласы. Көне дәуірден Еуразия мәдениетінің дәстүрін сақтап қалған Қазақстанның бейнелеу өнерінің әлемдік мәдениетте өзіндік орны бар. Қазақстанның бейнелеу өнерінің қалыптасуы даму үрдісі оның геосаяси жағдайына, қазақ халқының көшпелік мәдениеті мен тарихи кезеңдегі көркемдік гүлдену дәуірімен тікелей байланысты.

Халықтың этномәдени дәстүрі жиынтығында қалыптасқан қазақтың дәстүрлі дүниетанымы қазақ бейнелеу өнерінің тамыры тереңге кеткен өзіндік ерекшелігін көрсетуге негіз болды. ХХ ғасырдың басына дейін қазақ мәдениетіндегі идеялардың тұрақты ұйытқысы ретінде сақталып келген, ұлттық өзін-өзі рухани билеуі мен сана сезімінің іргетасы болған қазақтың дәстүрлі көзқарасы, балауса бейнелеу өнері үшін дүниетанымдық және мәдени дәстүрдің керемет қайнар көзі болды. Қазақтардың дәстүрлі

көзқарасы өнердің жаңа түрлеріне рухани негіз, дүниетанымдық көрініс ретінде еніп, көп жағдайда олардың даму жолдарымен сипатын анықтап отырдым. Қазақстанда кәсіби бейнелеу өнерінің рухани және көркем ерекшеліктерінің қалыптасуы бірегейленудің біршама ауқымды шамасын ойластырған халықтың дәстүрлі санасымен тұрақты әрі терең байланыстар мен сұхбаттардың негізінде жүзеге асты. Нәтижесінде, бір ғасырға жуық уақыт аралығыда өзіндік ұлттық ерекшелігі мен идеялар жинағы бар көркем өнер мектебі қалыптасты [2, 201].

Қазіргі кезде қабылданып жүрген «бейнелеу өнері» деген термин онша дәл емес әрі ол қамтитын өнерлердің сипатын толық көрсете алмайды. Бейнелеу өнері шығармаларында басты нәрсе олардың бейнелегені емес, олардың нені білдіргені екенін біз енді білеміз. Оның өзінде де егер әңгіме кескіндеме мүсіндей және графика жөнінде, яғни әлденені тікелей бейнелейтін өнерлер туралы болып отырса ғана.

Бейнелеу өнері алуан қырлы да, алуан түрлі онда жұмыс істеудің әдістері мен техникалары туралы практикалық мағлұматтар берілместен бұрын оның түрлері мен және жанырларымен танысқан жөн.

XIX ғасырға дейін сәулет өнері, мүсін өнері және кескіндеме өнердің басты үш түрі болып келді. XIX ғасырдың аяғына қарай өнердің бір түрі – графика (сурт, гравюра, литография) қызметтік және қосалқы түрден өнердің жеке және мүлдем дербес түріне айналды.

Ал, енді кескіндемеде негізінен алғанда көркемдеудегі түр-түсті ғылыми тұрғыда тануда адам баласы ғылым арқылы өнерді түсініп сезіне алған. Сондай-ақ өнердің қандай да саласы болмасын ғылыми тұрғыда зерттелініп танылмаса, өнердегі теориялық терминологиясын түсіну мүмкін емес деп қарастырған. Сонымен қатар өнер эстетиканың негізгі құралы болып қаралды.

Яғни, көркемдеу өнері адам баласының эмоцияналды –эстетикалық сана-сезімін, талғамын оятатын бір құралы болып есептелінеді. Өйткені өнер мен эстетиканың арасындағы байланыс сәндік қолтаңба өнеріндегі көркемдік нақыштың терминін түсінуде тек өнертану саласында ғана емес, сонымен қатар ғылыми мәдениеттану, этнография, өнер философиясы тұрғысында эстетиканың негізгі өнер категориясы заңдылықтарында қарастырылып, терең ұғынуға, кең түсінуге ықпал жасайды.

Суретшілер өз шығармаларында көкейкесті мәселелерінде өнер мен өмір алдындағы жауапкершілігі толғантпай қоймады. Осы тұрғыда кескіндемешілер шығармашылық тақырыптарын жалғастыра отырып, өз шеберханаларының ішкі көрінісін жиі баяндай бейнелеп, заттардың композициялық атрибуттары ретінде қабылдап келді.

Негізінде жалпы өнердегі шешуші тақырыптардың бірі-адам, қоршаған орта, қоғам болып саналды. Алайда, өнердің өткен кезеңдерінде оның біртұтастығы айқын байқалса, енді оның бөлшектенуі, біртектес болмауы, идеялық және стильдік ерекшеліктерінің көбеюі 70-ші жылдардағы өнерге тән сипатына айналған еді. Бұл мынаған байланысты болуға тиіс

қоғамдық өмірдің қилы өзгерістері, сөз бен істің арасындағы алшақтық өмір құбылыстарын табиғи бейнелемей, жасанды бейнелеуді туғызған, осыдан барып, мұның салдары ретінде- ой-пікірді жанамалап білдіруден бастап таза конъюнктураға дейінгі түрліше бейнелеушілік пайда болған. Өнердің міндеті жөніндегі түсініктің де әуені өзгерді.

Кескіндеме өнеріне 70-ші жылдардың аяғында келіп қосылған көптеген жас суретшілер де осы бағытты ұстанды. Оларды күрделі әлеуметтік проблемалардан қашқақтайды деп талай рет кінәлады. Бірақ тау мен далаға, аңыз ертегілеріне, бала кезінде жанына тұтқан - ұлттық өнерге қарай бой бұрғандары суретшілердің шығармашылығында анағұрлым адал болып шықты. Алайда, осыдан он жылдай бұрынғы өнердің негізгі тақырыбы жеке адамның табиғатпен байланысы және үзілмеген тарих пен әлем кеңістігінде өмір сүретін адамның рухани-эмоциялық дүниесі болды. Сонымен қатар кескіндеме өнерінде ескімен жаңа тұрмыс тіршілік айқындалған. Жас суретшілер барынша алдыңғы ұрпақтың тақырыптарын одан ары жалғастырды, бірақ олар бұл тақырыптарға өзгеше үндестік берді. Осыдан барып суретшілер қауымдар арасында басқаша жол ізденуіне де бірден бір септігін тиізді.

Адамды хайуанаттар әлемінен өзгешелендіретін сапалы белгісі және оның еркіндігінің көрінісі дегіміз келеді. Адам жеке тұлға ретінде әлемді тануға ұмтылған кезде оны бейнелеп қана қоймайды, ол оны жетілдіріп, дамытуға да тырысады. Сондықтан өмірді жоғарғы рухтың, үйлесімділіктің өте нәзік заңдылықтарына сәйкес өзгертем, яғни оған өз тұрғымнан үлесімді қосам деген жеке адам барлық өмірін шығармашылық әлемінде өткізеді, өмірін соған сарп етеді екен.

Ішкі және сыртқы дүниенің әсемдігін түсінумен, қабылдаумен, түйсінумен және қоршаған ортаға, айналасына әсемдік қатынас орнатумен байланысты руханилық *эстетикалық мәселелермен* байланысты. “Әсемдік әлемді құтқарады” деген ғұламадан қалған сөзге сәйкес, жастардың бойында сұлулықты сіңіре, көре білуге, ондағы үйлесімділікті бұзбауға бағыттау. Бұл жерде адамның жан сұлулығы, ой тазалығы, іс-қимыл мен ниетінің ақтығы айтылатын іспетті. Ал үйлесімділік бар жерде сұлулық та бар. Табиғат о бастан-ақ әсемділіктен құралған. Оның әрбір бөлігі қайталанбас керемет үйлесімдікпен қалыптасқан. Тек сол әсемдікті байқай білетін, сезе білетін жүрек керек. Өзінің ішкі күш - қуатымен көрермендерін сүйсіндіреді. Суретші тек табиғаттан үйренудің арқасында ғана шеберлікке жеткен. Ал рухани тоқыраудан шыға алмаған адам сомдаған өнер туындысы сырты көркем болғанымен, шын мәнінде тартымдылығы жоқ бос дүние болмақ. Руханилықтың әсемдікпен байланысы осындай. Әсемдікті көре білген, сезе білген адам оны қоғамның рухани әлемін өз тарапынан толықтыра түседі. Сөйтіп, ол өз іс-әрекеті арқылы адамдар арасындағы сұлулықпен, үйлесімділікпен көмкерілген руханилықтың қалыптасуына, оның дамуына өз үлесін қосады деп білемін.

1. 2004-2006 жылдарға арналған «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасы.

2. ХХ ғасырдың I- жартысындағы өнер. «Қазақстан өнерінің тарихы» III том I кітап . – Алматы: Өнер, 2008.

3. Қазақстан мектебі I. – 2008. – 47 бет.

Резюме

В статье рассматриваются вопросы профессионального изобразительного искусства Казахстана, в частности, история возникновения живописи и ее роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

Summary

The article deals with the professional art of Kazakhstan, and in particular the history of painting and his role in the aesthetic vospitanij the younger generation.

ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ В ОБЛАСТИ КНИЖНОЙ И ШРИФТОВОЙ ГРАФИКИ

Л.А. Ивахнова –

д.п.н., профессор, зав. кафедрой изобразительного искусства и методики его преподавания Омского Государственного педагогического университета,

А.В. Кучерова -

преподаватель кафедры дизайна и технологий медиаиндустрии Омского технического университета, Россия

Искусство оформления книги и создание рисованных авторских шрифтов является составной частью графического дизайна. Однако овладение этим искусством необходимо не только студентам–дизайнерам, но и учителям изобразительного искусства, поскольку программы по изобразительному искусству включают множество заданий по графическому дизайну и иллюстрированию. В них содержится требование - познакомить учащихся с процессом работы художника над книгой, с этапами проектирования. Следовательно, знать содержание работы художника над книгой и уметь реализовать каждый этап становится обязательным элементом профессиональной подготовки специалистов.

Требования к книжному оформлению, к искусству книги были заложены на рубеже XIX и XX века, когда стиль модерн проник в книжную графику: любое печатное издание должно быть красиво оформлено и носить художественный характер, должно стать произведением искусства. Это требование сегодня сохраняется. Образность и художественность,

мастерство, техника исполнения являются основными критериями книжного искусства. До этого момента русская книжная графика имела невысокий художественный уровень. Как отмечают современники А.Н.Бенуа и А.А.Сидоров, в оформлении книги того времени было много пошлости и ремесленничества, а вместо графики воспроизводились высокой техникой салонные акварели. Удачных рисунков к литературным произведениям было очень мало.

В конце XIX века искусству оформления книги, на протяжении своей истории создавшему множество прекрасных образцов, грозило угасание. Декор книги ограничивался золотым тиснением на переплете, вместо заставок присутствовали виньетки, линейки. Книга становилась источником информации. Именно стиль модерн вдохнул в нее жизнь. То, что не удалось модерну в живописи и архитектуре, воплотилось в иллюстрировании и книжном оформлении. Книга стала произведением декоративного и графического искусства. Идеи синтеза искусств - слова и изображения были воплощены в книге. Иллюстрация и книжное оформление соединились друг с другом. Книга стала восприниматься и создаваться как целостное художественное произведение. В сферу внимания художника вошли все элементы книги: текст, переплет, титульный лист, заставки, концовки, буквицы, различное расположение иллюстраций, которым художники русского модерна отдавали много творческих сил. Достаточно посмотреть оформление литературных произведений художниками А.Бенуа, И.Билибиным, М.Врубелем и др., чтобы понять, что в оформлении существует три взаимосвязанные линии: сюжетная, раскрывающая содержание в иллюстрациях, шрифтовая и декоративно-орнаментальная. При этом они по значимости равноценны.

Мастера книги описывали процесс работы над ее художественным оформлением. Практика создания художественного оформления книги показывает, для того, чтобы создать художественное оформление книги, необходимо хорошо знать текст, отобрать сюжетные моменты для иллюстрирования, определить элементы художественного оформления, выбрать шрифт, декор, цветовое решение. Погружение в содержание, позволит увидеть особенности характера героев, понять их поступки героев книги, определить внешний облик, поможет создать атмосферу для действия, окружение. Это предварительное представление о героях, выраженное в набросках, нуждается в последующих доработках. При этом важным этапом в создании иллюстраций является сбор подготовительного материала: наброски с фигуры в нужной позе, зарисовки костюмов, архитектурных сооружений, отражающих эпоху, которая воссоздана в тексте писателем.

Определение эпохи влечет за собой необходимость выбора шрифта, который бы соответствовал содержанию произведения. Рисунок и образ шрифта обуславливает выбор декоративного решения и определение цветовой гармонии. Все перечисленные моменты предварительной работы над книгой должны быть представлены в эскизах. Итогом работы над

эскизами является поиск средств выразительности, техники исполнения, которая должна соответствовать сюжету, содержанию произведения. Решение может быть и декоративным и реалистичным и стилизованным. Главным является то, чтобы добиться единства цвета, формы, композиции и шрифта в решении книжного листа, книжного разворота, книги в целом.

Книжная графика располагает широким диапазоном приемов и техник выполнения иллюстраций. Освоить приемы можно при помощи метода, ставшего классикой – копирование. К такому методу прибегали лучшие художники иллюстраторы. При этом художник не подражает манере того или иного мастера. Предметом изучения является лишь приемы работы и техника, а художник остается самим собой, яркой индивидуальностью. Средством выразительности может быть силуэт, пятно, ритмическая игра линий, моделировка формы цветом или светотенью, плоскостное стилизованное решение.

В профессиональном становлении будущих художников-педагогов и дизайнеров большое значение придается изучению шрифта. Сегодня шрифт проник во все сферы общественной жизни, он является не только средством передачи информации, но его также рассматривают как форму искусства, как часть культуры. По этому поводу Ю. Герчук писал, что «культура шрифта – неотъемлемая и важная часть общей художественной культуры своего народа, своего времени, своего стиля. Каждый новый шрифт создается художником именно для удовлетворения изменяющихся потребностей художественной культуры» [1, с. 7].

В дизайне работа над шрифтом представляет собой процесс художественного проектирования, который включает разработку способов и приемов создания шрифтовых композиций. Область применения шрифта имеет широкий спектр. Шрифтовые композиции разрабатывают для книжной и газетно-журнальной графики, промышленной графики, в системах визуальной коммуникации и др. Шрифт приобретает смысловые и эстетические качества, выразительность тогда, когда его применяют при решении конкретных задач, в определенной композиции и материале. Следовательно, профессиональная деятельность дизайнера по разработке и применения шрифта носит разнообразный характер, от поиска художественной формы шрифта к разработке шрифтовых композиций, отражающих форму и содержание определенных видов графического дизайна. Такой широкий спектр использования шрифта требует разнообразных знаний и умений, которые необходимы студентам для профессионального становления.

Как самостоятельный вид искусства, шрифт имеет свою историю, сложившиеся стили, терминологию, правила построения, способы начертания знаков и др. Для того чтобы студенты овладели основами шрифтовой графики, необходимо совмещать теорию и практику. Помимо приобретения знаний, умений и навыков, овладение шрифтом должно носить творческий характер. В ходе изучения основ шрифтовой графики студенты

получают представление о роли шрифта в графическом дизайне, его функциях и художественных качествах, о шрифтовой композиции и методах построения шрифта.

Изучение истории развития шрифта, позволяет студентам познакомиться с основами теории и эволюции букв, а также способствует получению знаний умений и навыков о шрифте при воспроизведении стилей письма, которые повлияли на формирование графики современного шрифта.

Исследователи данной области подчеркивают необходимость в профессиональном становлении будущих художников и дизайнеров изучения таких вопросов как: ознакомление с историей развития шрифта, его классификацией, структурой и применением. В своей работе, и художник-оформитель, и дизайнер сталкивается с применением готовых шрифтов, поэтому студенту необходимо, не только уметь правильно использовать готовые образцы, но и создавать свои шрифты, эмоционально окрашенные рисунки букв и композиции текстов для того, чтобы в этой логике строить процесс обучения шрифту учащихся. В работе со шрифтом специалисту, также необходимо знать требования, применяемые к современным шрифтам, правила и приемы в работе со шрифтом, уметь отбирать шрифты для заданной темы, создавать шрифтовые композиции. Большое значение в становлении шрифтовой культуры имеет владение высокой техникой исполнения шрифта, графическими и композиционными приемами, а также средствами выражения художественного образа.

Художественная культура шрифта это специфическая область искусства. Как отмечает Ю. Герчук: «Всякий шрифт есть художественная интерпретация алфавита. Каждый знак в алфавите имеет какие-то пределы возможных трансформаций, за которыми он перестает быть узнаваемым, перестает читаться» [1, с.8]. В связи с этим, изучая шрифт, студентам необходимо подробно остановиться на структуре шрифтовых знаков, их конструкции и способах начертания. Знание структуры букв дает возможность определить выразительные возможности одного шрифта, которые отличают его от остальных, выбрать и использовать его. Внешний вид шрифтов определяют такие его параметры как высота букв без выносных элементов, тип засечек, наклон букв и дополнительные элементы.

В теории и практике шрифтовой подготовки отмечается то, что основой шрифтовой деятельности студентов должна быть буква, так как буква является отправной точкой в творческой деятельности художника в работе над созданием новых шрифтов, надписей, знаков (логотипов). Изучение строения букв дает представление об особенностях графической формы всего алфавита, поэтому в художественной практике необходимо при изучении не только исторических, но и современных рукописных шрифтов, как латинских, так и русских, а также умение применять метод художественно-графического анализа шрифта, который включает в себя: анализ графики букв и графических особенностей письма; определение угла письма; определение последовательности и направления начертания

элементов букв; овладение рукописным шрифтом и орудием письма «(различные перья, их заточка, кисти)» [3, с. 7].

Большое значение в практике студентов приобретает изучение рисованного шрифта. Его характерной особенностью является то, что он разнороден, так как объединит все виды шрифта. Работа над рисованным шрифтом отличается от создания наборного. Целью рисованного шрифта является создание художественного произведения – надписи, композиции. Выполнение надписи это единый процесс, который не может быть разделен. Таким образом, создается целостность надписи, которая воспринимается чувственно, композиционно, фактурно, колористически, пространственно, на плоскости /4/. Надпись создается и существует по тем же законам, что и другие произведения искусства.

Следовательно, важным аспектом профессионального становления студентов является формирование умений разрабатывать рисованный шрифт.

Создавая рисованный шрифт, необходимо уделять внимание его выразительным возможностям. Одним из методов, который способствует созданию выразительности шрифта, является стилизация. Стилизация также применяется для того, чтобы подчеркнуть стилевую художественность текста, а также, чтобы связать его с определенной эпохой. Для достижения выразительности шрифта, характера его начертания, большое значение приобретают способы его выполнения, используемые материалы и инструменты, темп работы. Как отмечалось выше, шрифт приобретает большую выразительность в конкретном художественно-композиционном решении, поэтому шрифт в совокупности с фоном вызывает определенные впечатления, буквы могут быть весомыми, пластичными, заключаться в линию или представлять собой плоскость и т.д. Также выразительность шрифта может зависеть от его пропорционального и ритмического строя. В связи с этим, выполняя практические работы со шрифтом, студенты должны в полной мере раскрывать выразительные возможности шрифта. Этому способствуют уровни осмысления формы шрифта, которые выделены в теории шрифта: «изобразительность и стилистика, конструкция и пластика, пропорции и ритм. Их конкретные соотношения и взаимодействия в одном ли шрифте, в творчестве того или иного художника или в шрифтовой культуре времени и страны создают основу художественного стиля» [1, с.11].

В изучении основ шрифтовой графики большое значение приобретает разработка шрифтовой композиции. Как известно понятие «композиция» отражает объединение всех элементов в единое целое. В разработке шрифтовой композиции, как и в любом другом виде искусства для гармонизации художественной формы используют законы композиции, средства гармонизации, приемы, способы и др. «Композиционные средства гармонизации шрифтовой графики по значимости следуют в таком порядке: композиционный прием, ритм, пропорции, масштаб, цвет» [5, с. 59].

Также как и композиция любого художественного произведения, шрифтовая композиция должна быть целостной, гармоничной,

выразительной образной и др. Помимо этого важным в шрифтовой композиции должно быть стилевое единство. Для этого необходимо учитывать: «1) шрифт, который будет оформлять содержание текста; 2) компоновку текста на заданном формате; 3) размер шрифта и расположение букв в словах» [2, с. 66]. К требованиям, предъявляемым к шрифту, относятся: удобочитаемость шрифта; содержание и форма, образность шрифта; ритмический строй шрифта, цвет как средство художественной выразительности шрифта; единство стиля в шрифте; целостность, композиционная слаженность.

Одним из важных вопросов в графическом дизайне является разработка шрифта и изображения. Это обусловлено тем, что большое количество объектов графического дизайна состоят из сочетания шрифта и изобразительного элемента. Поэтому в работе над шрифтом необходимо учитывать какое значение будет занимать шрифт по отношению к иллюстрации. В проектировании объектов графического дизайна существует несколько вариантов соотношения иллюстрации и текста: «Текст и иллюстрация дополняют друг друга, текст занимает главное место, иллюстрация занимает главное место» [6, с.80]. В этой связи выделены композиционные схемы, которые обеспечивают выразительность композиции и быстрое восприятие информации. Эти композиционные схемы нами выстроены логически в обучающей презентации. В подготовке студентов этот прием способствовал изучению композиционных схем размещения текста, которые позволяют сделать работу более выразительной, а также пониманию того, что шрифт является активным, выразительным элементом композиции в объектах графического дизайна. Из этого следует, профессиональное становление студентов в области шрифтовой графики предполагает: - изучение шрифта в исторической последовательности; -элементы букв и надписи; - познакомить с графемой буквы, включающую ее образную переработку; - создание графики слова; - трансформации изображения в шрифт; - студенты должны отбирать шрифт и цветовое решение в зависимости от содержания.

Обучение студентов композиционной деятельности, включающей сюжетную трактовку, работу с цветом, шрифтом и формой, на занятиях по спецдисциплинам необходимо организовать так, чтобы знания умения и навыки, способности, которые являются важными составляющими творческого процесса надолго и прочно вошли в структуру профессиональной подготовки. Студенты должны освоить метод решения творческих задач, который будет способствовать дальнейшему профессиональному становлению будущих и учителей изобразительного искусства и дизайнеров к творческой и педагогической деятельности.

Библиографический список

1. *Искусство шрифта [Текст] / Работы московских художников книги. – М.: Издательство «Книга», 1977. – 186 с., ил.*

2. Соловьев, С.А. Декоративное оформление [Текст] / С.А.Соловьев: Учеб. пособие для учащихся педучилищ по спец. №2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства». – М.: Просвещение, 1987. – 144 с., ил.
3. Смирнов С.И. Шрифт в наглядной агитации [Текст] / С.И.Смирнов. – М.: Плакат, 1987. – 192 с., ил.
4. Э.Кузнецов <http://www.prodtp.ru/index.php?act=recipes&CODE=03&id=17>
5. Семченко П.А. Основы шрифтовой графики [Текст] / П.А.Семченко: [Учеб. пособие для вузов]. – Мн.: Выш. школа, 1978. – 96 с., ил.
7. Овчинникова Р.Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования [Текст] / Р.Ю. Овчинникова: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 070601 «Дизайн», 032401 «Реклама» / Под ред. Л.М. Дмитриевой. – М.: ЮНИТИ-ДИНА, 2009. – 239 с. – (Серия «Азбука рекламы»).

Резюме

В статье раскрываются вопросы профессиональной подготовки студентов в области книжной и шрифтовой графики. Авторы подчеркивают, что студенты должны освоить метод решения творческих задач, который будет способствовать их дальнейшему профессиональному становлению.

Summary

The article describes the issues of training students in the field of book and font graphics. The authors emphasize that students must master a method for solving creative problems, which will contribute to further professional growth.

РЫНОК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА: СПЕЦИФИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ

Г.К.Ахметова -

*магистрант 1 курса специальности 6М041600 «Искусствоведение»
Института магистратуры и PhD докторантуры КазНПУ имени Абая*

Как таковой, рынок изобразительно искусства сложился давно. Главной причиной большой коммерческой популярности изобразительно искусства в мире является высокая рентабельность картин. В соответствии с мировыми традициями, картина, в отличие от, например, автомобиля, который со временем только теряет в цене, с каждым годом значительно возрастает в цене, а при преодолении пятидесятилетнего возраста сразу становится предметом антикварного искусства.

В последнее десятилетие картины становятся предметом особо интенсивного спроса, поэтому современный рынок произведений искусства в

ближайшее время лишь продолжит стремительно развиваться. В связи с этим неорганизованный, специфический рынок искусства также разрастается. Так появились услуги страхования частных коллекций, возможность брать картины на прокат, желание использовать сферу изящного искусства в рекламных целях. Но больше всего рынок интересен финансистам как сфера значительного и практически беспроектного инвестирования, где можно получить как минимум удвоение суммы инвестиций всего за несколько лет.

Вообще арт-рынок в целом по своим потребительским группам весьма неоднороден. Спрос на искусство есть всегда, но он может иметь свою специфику. Так, например, основная масса потребителей – обычные люди, которые предпочитают посещать выставки, галереи, музеи только для получения одновременного эстетического удовольствия. Понятно, что не каждый может себе позволить приобрести дорогостоящую картину, особенно в Казахстане. Вторая, более малочисленная группа, – это люди, которые, как правило, могут слабо разбираться в искусстве, однако рассматривают предметы искусства как выгодное финансовое вложение, за которое позже можно выручить сумму, в разы превышающую первоначальную стоимость. И третья группа – это истинные ценители искусства, для которых покупка картины – возможность иметь источник постоянного эстетического удовольствия и наслаждения, нежели вложение денег. Отдельно стоящая потребительская группа (она же и активный участник) – это дилеры, которые рассматривают сферу искусства как бизнес, средство для безбедного существования. Они могут влиять на спрос, устраивать ажиотаж вокруг художника, или группы художников, или наоборот, вытеснять их на периферию рынка [1, с. 91].

Рынок изобразительного искусства не имеет границ и пределов, так как для каждого художника может существовать своя собственная ниша, главное – ее найти, занять и удержать.

Казахстанский рынок в данный момент нельзя назвать загруженным или переполненным. Его особая специфика заключается в том, что представленные продукты, будь то живопись, скульптура, графика или фотография, не могут оцениваться привычными экономическими категориями, которые применимы к обычным товарам. Как, например, вычислить себестоимость картины? Явно, это не затраты на краску, холст и время, потраченное на работу. Здесь оперируют такими понятиями, как репутация, имидж и талант. Когда работа оценивается с точки зрения ее стоимости, принимается во внимание много факторов, ведь процесс оценки произведения искусства требует тщательных исследований, но один из наиболее релевантных показателей – репутация художника, список аукционов и история продаж. Западные эксперты по оценке произведений искусства считают список продаж важнейшим компонентом портфолио художника или художественного произведения в дополнение к списку выставок и репутации художника. Так же принято указывать список стран и частных коллекций, в которых находятся картины, учитывается,

выставлялись ли картины на аукционах, особенно таких, как «Кристи» и «Сотбис» и т.п. В общем, список продаж является решающим пунктом, если решено приобрести художественное произведение определенного автора в качестве объекта инвестиций. Кроме этого, часто покупатели собирают всю имеющуюся о художнике информацию. Если художник выставляется и продается хорошо, то есть шансы, что эта тенденция спроса будет устойчивой или способна повышаться. Замечено, что картины особенно «подскакивают» в цене после смерти художника [1, с. 47].

Лучший способ оценки ценности произведения искусства: юридически заверенная оценка профессионала, обладающая надлежащими полномочиями, но к казахстанской действительности это, к сожалению, пока имеет отдаленное отношение. Во-первых, такие услуги являются дорогостоящими и потому мало распространены среди покупателей, а во-вторых, даже авторитетные оценщики допускают ошибки при выполнении своей задачи, что зачастую приводит к нежелательным последствиям и скандалам.

Хотелось бы осветить действия двух основных объектов рынка, а именно художника и галереи. Дилеры, также являются активными участниками, однако это особая группа, которая по своей сути отвечает характеристикам галереи. Хотелось бы оговориться, что в сфере арт-рынка важнейшую роль играет имидж. Это основной инструмент успеха и продвижения, и часто главный аспект воздействия на сознание покупателей.

Исследуя технологию и стратегию создания имени, необходимо помнить о специфичности самого рынка. Вообще, искусство не есть технология, и понятие «стратегия» может рассматриваться лишь применительно к позиции какого-либо отдельно взятого мастера. Однако определенные общие закономерности обозначить можно. Первое: проблема идентификации. Человек, увидевший одну работу художника, должен, увидев другие, узнать его. Это не вопрос индивидуальности. И раскручивать легче не название проекта, а индивида, имя собственное, поскольку так художник полностью «идентичен». В этом случае ему легче выстраивать собственный имидж, манеру поведения сообразно содержанию своего художественного продукта.

Второе: автор должен в достаточной степени разбираться в искусстве и каждое новое произведение создавать, учитывая, сколько творений той же стилистики, концепции уже попало в историю. Потому что, когда назначают цену его вещи, то оценивают шансы художника попасть в историю. Если он лишь копирует то, что уже увековечено, шансов у него нет.

Третий фактор – социальный контекст. Произведение искусства – это позитив или негатив истории, и ощущение времени обязательно должно присутствовать.

И четвертое – это тренд, актуальность. Быть в тренде предельно важно. В этом смысле мы можем представить себе гениального художника, живущего в провинции, не «подключенного» к этой энергетике, к

коммуникации с галереями, связанными, в свою очередь, с кураторами музеев как институтов, которые, собственно, и открывают двери в историю. Так вот, у этого «гения» ничего не получится, потому что проблематики, которой он занимается, для современного искусства не существует.

Важное место на рынке изобразительных искусств занимают художественные галереи. Их особенность заключается в том, что они собирают работы художников и занимаются их реализацией. И задача галериста - остановить внимание зрителя на своей галерее, выставке, авторе, имени. Успех галереи в первую очередь зависит от личности самого галериста, его вовлеченности, креативности, коммуникабельности, изобретательности.

Уровень галереи определяют худшие, неудавшиеся выставки, а не лучшие. Основная проблема наших галерей - слишком большой диапазон авторов: в одной и той же галерее сосуществуют очень плохие и очень хорошие художники. Таким способом невозможно сформировать репутацию. Необходимо помнить, что причиной подъема галерей в послевоенное время было доверие инвестора к галерее как гаранту качества. Если потенциальному покупателю понравилась картина, да к тому же она выставлена в определенной галерее, следовательно, она хорошего качества и ее покупают. А когда в одной и той же галерее выставлены работы разного качества, никакой гарантии нет. Значит, нет ни интереса, ни доверия. Человеку, вкладывающему деньги в искусство, важно иметь гарантию — не в том смысле, что он собирается перепродавать свою покупку, а в том смысле, что ему будет не стыдно за нее через десять или двадцать лет. Поэтому галеристу надо быть экспертом - экспертная функция галереи очень важна.

У профессионала (галериста или представителя музея) нет вкуса в общепринятом смысле. У него есть пристрастия. Есть видение. Ищешь людей одаренных и желающих «играть» в сложившейся художественной ситуации.

Когда галереи хотят осведомить публику о выставке, будь то персональная, сборная, юбилейная, благотворительная или просто выставка-продажа, то основными инструментами распространения информации о себе является Интернет (а именно собственные сайты, через которые осуществляется обратная связь, нередко продажа картин и репродукций), буклеты, проспекты, календари, которые как продаются в самой галерее, так и распространяются бесплатно в рекламных целях. Часто устраиваются выставки, которые могут быть приурочены к какому-либо событию или юбилею. В основном в таких случаях рассылаются адресные информационные письма о том, что проводится данная выставка, или рассылаются приглашения. Как правило, у каждой галереи есть своя база данных клиентов, покупателей и просто заинтересованных, платежеспособных людей, которых и стараются завлечь на выставку. Прямые рассылки по электронной почте последнее время потеряли свою былую эффективность в силу большого количества спама. Обычно письма,

рассылаемые по Интернету, не прочитываются, отсеиваясь фильтрами или удаляясь пользователем без просмотра. Гораздо эффективнее рассылать приглашения заблаговременно по почте. Лучше, если письма будут подписаны от руки и адрес получателя тоже будет не отпечатан, а написан от руки. Но и это не всегда работает. Если адресат получает слишком много бумажной почты, по шансу, что письмо от галереи будет прочитано, снижается. В таких случаях используются открытки, так как, будучи не запечатанными, вероятность ознакомления с информацией, которую они содержат, увеличивается. Касательно содержания сообщения, которое несет в себе письмо или прочий печатный материал, то оно должно быть коротким, ясным, информативным, с указанием дат проведения выставки, часов работы галереи, адреса, желательно приложить небольшую схему проезда, также важно иметь обращение. Если оно будет по имени и отчеству, то это больше привлекает внимание и значительно повышает симпатию со стороны адресата. Важно чтоб и был логотип галереи, визуализация, которая не должна быть сложной, чтоб легко запоминалась. И, конечно же, подпись, желательно самого галериста, что прибавляет вес сообщению, акцентируя значимость получателя сообщения.

Еще один способ проинформировать о мероприятиях галереи – персональный оповещение по телефону. Поскольку база потенциальных покупателей галереи сравнительно небольшая, то и данный вид привлечения внимания к галерее довольно эффективен. Конечно, если база перевалила, допустим, за пять сотен человек, то связываться по телефону придется, скорее всего, выборочно. Особенно этот метод хорош при личной коммуникации самого галериста и потенциального клиента, так будущий клиент больше ощущает свою значимость и охотней отреагирует на приглашение. Ведь первостепенная задача – побудить человека прийти в галерею. Общаясь с самим галеристом, среагировав на предложение осмотреть новые экспозиции, потенциальный клиент, как правило, не отклоняет приглашение и впоследствии чувствует себя обязанным («вроде как неловко, раз обещал прийти») посетить выставку и в 12 случаях из 15 приходит. Важно позднее поблагодарить клиента за посещение выставки либо лично, либо письменно.

Средства массовой информации являются «больным местом» у галерей. У художников в основной массе дела обстоят значительно хуже, потому что этот канал трансляции информации сейчас не эффективен, у простого художника мало шансов «случайно» попасть в статью или в телепрограмму.

Во-первых, сфера искусства сейчас не рентабельна для освещения в СМИ, мало специализированных программ и изданий, которые занимаются этой тематикой. Во-вторых, это связано с дороговизной услуг и коммерческой заинтересованностью СМИ. И большинству художников и галерей это финансово недоступно.

Тем не менее, современный рынок изобразительного искусства все

больше расширяется. В борьбе за покупателя художники и галереи все больше вынуждены прибегать к связям с общественностью, продвигаясь в своей узнаваемости и известности. В силу специфики данного рынка, его не подчиненности рыночным механизмам на первый план выходит пи-ар. Как показывает практика индивидуальность и отличительные черты самого товара, безусловно, важны, но если не используются технологии и инструменты донесения информации о существовании данного исключительного товара, то шансы стать продаваемым художником или знаменитой галерей минимальны.

В сознании участников рынка все больше просыпается необходимость использования PR-техник в своей деятельности и продвижении. Однако казахстанская действительность все еще демонстрирует непопулярность и незначительность применения инструментов PR. Арт-менеджмент больше существует интуитивно, по наитию, что не конкурентно в сравнении с хорошо организованными кампаниями на западе [1, с. 94-95].

В заключение важно отметить, что современные галереи не просто предлагают произведения искусства как товар, они создают через систему социокультурных коммуникаций определенные стандарты его восприятия и потребления, формируют стиль жизни и характер покупательского поведения. Следует помнить, что художественный рынок является частью интеллектуального развития общества [2, с. 249-251]. Без прозрачной, транспарентной экономической деятельности и соблюдения правил деловой этики бизнеса сложно рассчитывать на долгое существование в условиях международного художественного рынка.

1. *Художественный рынок. Вопросы теории, истории, методологии/под ред. Т.Е.Шехтер – СПб.: СПбГУП, 2004. – 232 с.*

2. *Балдина О.Д. Вкусы и пристрастия современного художественного рынка России. - М.: АСТ: Астрель, 2002. – 254 с.*

Түйін

Бұл мақала қазіргі кездегі Қазақстан көркем «рынок» мәселесіне арналған. Автор әлемдік көркем кеңістікте қалыптасқан жағдайлар мен мәселелерді талдап, сараптауға ұмтылады.

Summary

The present article is dedicated to the problem of studying of the modern art market of Kazakhstan. The author makes an attempt to analyze the present status and main problems of entering in international artistic space.

КРЕАТИВНОСТЬ КАК СПОСОБНОСТЬ БУДУЩЕГО ВЫПУСКНИКА К ТВОРЧЕСТВУ

В.Ф.Власюк –

профессор кафедры живописи КазНПУ им. Абая,

Н.А.Михайлова –

к.п.н., доцент кафедры графики и дизайна КазНПУ им. Абая

В последнее время в связи с развитием технологий наблюдается ускорение всех процессов, происходящих в обществе. Чтобы выжить в этом стремительно меняющемся мире, необходимо самому постоянно меняться, находить что-то новое, творить.

Творчество теперь уже не является специальностью людей искусства, быть творцом жизненно необходимо педагогу, менеджеру, программисту, тренеру и многим другим представителям разных профессий. Все чаще работодатели указывают такое требование к кандидату, как творческий подход, креативность. Креативность становится залогом успешной деятельности в нашем стремительно меняющемся мире/1/.

Креативность позволяет человеку совершенствоваться и не бояться нового, быстро адаптироваться к изменяющимся условиям и требованиям. Она создает благоприятные предпосылки для развития личности в целом, способствует ее самораскрытию, самореализации, самодостаточности и толерантности. Основной формой активности сформировавшейся личности является, как известно, профессиональная деятельность, эффективность которой во многом зависит от ее творческого характера.

В этой связи особое значение приобретает процесс развития креативности, необходимой для успешной реализации профессиональной деятельности.

Является ли креативность врожденным качеством или ее развитие зависит от воспитания или обучения? Почему действия одного человека - это постоянный источник новых идей, подходов, решений, другой же, наоборот, отличается стандартностью во всем: в мыслях, действиях, решениях?

Действительно, креативность во многом зависит от врожденных качеств, однако все же развитие у человека творческого мышления в основном определяется тем, в какой среде развивался человек, насколько эта среда стимулировала творчество, поддерживала и развивала индивидуальность человека. Креативность больше не является данной (или не данной) свыше индивидуальной особенностью личности, не является больше привилегией немногих благословенных ею, - она вызов, хотя еще и не всегда осознанный, системе общественного образования. Отметим, сделать кого-то креативным нельзя: человек должен сделать таким себя сам; нет возможности научиться творчеству по чьим-то рецептам. И вопросы, и действия должны быть собственными. При этом проявления творческой направленности личности возможны в любых сферах деятельности, а

результат творчества может выражаться в различных ситуациях, средствах, способах деятельности, эмоциях и чувствах человека.

Способность к каждой фазе может быть выражена у человека по-разному.

Существуют люди, которых называют «генераторами идей» как способных выдвигать их, но не решать, других - «разработчиками» стратегии решения готовых идей, а третьих - «исполнителями», способными творчески воплощать идеи в конкретный продукт. По этому принципу подбираются люди в творческие коллективы.

Креативность проявляется в успешном осуществлении всех трех фаз - умения самостоятельно видеть и ставить проблемы, находить их решение и творчески воплощать их в конкретный продукт.

Креативность как личностная характеристика проявляется главным образом в том, что человек творческое начало вкладывает во все виды деятельности. Творческий художник, например, может быть одновременно и столь же творческим исследователем, организатором, педагогом.

А.Маслоу считает, что креативность является универсальной характеристикой всех самоактуализированных людей.

Креативность не ищет подтверждений, она не обязательно проявляется в музицировании, стихосложении или занятиях живописью. Это скорее особый способ мировосприятия, особый способ взаимодействия с реальностью.

Креативность помогает здоровой личности выразить себя вовне, ее следы можно обнаружить в любой деятельности самоактуализированного человека, даже в самой обыденной, в самой далекой от творчества в обычном понимании этого слова. Чем бы ни занимался творческий человек, что бы он ни делал, во все он привносит присущее только ему отношение к происходящему, каждый его акт становится актом творчества. В этом смысле звание творца может заслужить любой самоактуализированный сапожник, портной или кондитер/2 /.

По мнению Л.Б.Ермолаевой-Томиной, «креативность - это личностное качество, которое базируется на потенциальных возможностях каждого человека, актуализации неосознаваемой потребности быть неповторимой индивидуальностью, свободной, но присоединяющейся ко всеобщему через продукты своего творчества, гармонически сочетающей индивидуальные и социально значимые интересы»/3,68/.

Структуру креативности можно определить как оптимальное развитие всех потенциальных возможностей индивидуальности и личности.

Функцию креативности очень образно и полушутливо определил П.Торренс: «Креативность — это значит копать глубже, смотреть лучше, исправлять ошибки, беседовать с кошкой, нырять в глубину, проходить сквозь стены, зажигать солнце, строить замок на песке, приветствовать будущее»/4/.

В развитии творческой личности важную роль играет среда с «творческой заряженностью». Именно среда обеспечивает легкость вхождения в самостоятельный творческий процесс, получения удовлетворения от результатов и процесса деятельности, меньшую усталость при большей активности и напряжении. «Погружение» индивида в вариативную нерегламентированную среду способствует развитию у него «творческой», навыков диалогического общения, способностей к самостоятельности, саморазвитию.

Таким образом, креативность является свойством, которое актуализируется тогда, когда это позволяет окружающая среда. Чтобы креативность сформировалась как глубинное (личностное), а не только поведенческое (ситуативное) свойство, формирование должно происходить под влиянием условий среды.

Поэтому для формирования креативности как глубинного свойства, выражающегося в оригинальном видении проблемы, необходимо осуществлять системное не прямое формирующее воздействие, а такому требованию отвечает воздействие через определенный комплекс условий микросреды.

Но следует заметить, что такая среда должна содержать образцы креативного поведения и его результаты. В ходе профессионального становления огромную роль играет профессиональный образец – личность педагога-профессионала, на которую ориентируется будущий специалист. Для успешного обучения, воспитания сам педагог должен быть творческой личностью.

Создавая вокруг себя атмосферу увлеченности, влюбленности в искусство, педагог раздвигает кругозор учеников, раскрывает перед ними познавательное, этическое, эстетическое значение искусства.

Преподавателю художественно-графического факультета в силу особенностей профессиональной деятельности необходимо сочетать педагогическое и художественное творчество.

Специфика педагогического творчества состоит в том, что объектом и одновременно субъектом его профессиональной деятельности является личность студента. Все другие виды творческой деятельности уступают творчеству педагогическому по своей сложности и ответственности именно в силу того, что в процессе педагогической деятельности происходит «творение» и «сотворение» личности.

Становится очевидным, что педагогическая культура является сферой творческого приложения и реализацией изобразительных и педагогических способностей личности. В педагогических ценностях личность опредмечивает свои индивидуальные силы и опосредует процесс присвоения нравственных, эстетических, правовых и других отношений, т.е. личность, воздействуя на других, творит себя, определяет свое собственное развитие, реализуя себя в творческой деятельности.

Условиями, определяющими эффективность развития способностей к

творчеству в профессиональной деятельности будущего специалиста, выступают обеспечение полноты элементов целостного педагогического процесса, их адекватность содержанию и методам профессионально-педагогической и профессиональной исследовательской деятельности студентов.

Осуществление профессиональной подготовки будущих специалистов как предпосылки развития творческой деятельности предполагает реализацию ведущих, взаимодополняющих идей этих подходов: приоритетное развитие профессиональной самостоятельности и активности студентов на основе применения инновационных методов самостоятельной работы; организация учебной деятельности, адекватной будущей профессиональной деятельности за счет соответствующего содержания учебного материала и выбора организационных форм; развитие мотивационной сферы, определяющей профессиональную и творческую направленность личности будущего учителя.

Основными условиями реализации этих идей в профессиональной подготовке на основе требований кредитной технологии обучения является разработка системы самостоятельных заданий, посредством которых студенты включаются в продуктивную учебно-исследовательскую деятельность, моделирующую профессиональную творческую деятельность, обеспечивающую дифференциацию и индивидуализацию обучения.

В качестве примера можно привести содержание практических и самостоятельных занятий по дисциплине «Специальный рисунок» на 2 курсе по специальности 5В042100 - «Графический дизайн». На практических занятиях в мастерской студенты выполняли эскизирование (клаузуру) рекламного плаката к ярмарке национальных ремесел и народных промыслов, применяя материалы и технику исполнения по выбору. Дома студенты самостоятельно обрабатывают эскизы в графических редакторах Corel Draw и Photo Shop, а также разрабатывают дизайн флаеров, приглашений билетов и открыток по данной тематике. Таким образом, у студентов есть возможность проявить себя творчески в самостоятельной работе, а также получить небольшой опыт будущей профессиональной деятельности графического дизайнера.

1. *Креативность: мысли вслух.* www.majesticarticles.ru/bisnesifinanse/marketing/29825354.html

2. Маслоу А. *Мотивация и личность.* Гл.11. - СПб., 1999.

3. Ермолаева-Томина Л.Б. *Психология художественного творчества: Уч.пособие для вузов.* - М.: Академический Проект, 2003. - 304 с.

4. Torrance E.P. *Torrance tests of creative thinking.* Personal Press, 1972, 1983.

Түйін

Бұл баптар қажетті келешек бітірушілердің сапасы сияқты креативности туралы айтады. Креативности дамыту тақырыбы өзара байланысы арқылы жаттығу және дербес жұмыстар орындай алады.

Summary

This article tells about the creation as necessary quality of the future graduates. Development the creation can be carried out by means of interrelation of subjects of practical and independent employment.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И СОВРЕМЕННЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

С.С. Киргизбекова –

ст. преподаватель кафедры графики и дизайна КазНПУ имени Абая

Влияние исторического наследия на современное развитие дизайна всегда было одной из актуальных проблем его теории и истории. Рассмотрение истории графического дизайна в связи с изучением современной практики выявляет ряд закономерностей. Первая из них, которая видна практически сразу после того, как начинаешь изучать проблему, свойственна не только дизайну, но и искусству вообще. Подобно маятнику, раскачивающемуся из стороны в сторону, сменяют друг друга "проектный" и "художественный" подходы, изощренность, перегруженность графического языка обязательно уступает место минимализму в средствах и ясности графических решений. При более глубоком рассмотрении каждого конкретного стиля обнаруживается некоторое количество направлений, многие из которых могут значительно и по принципиальным вопросам отличаться от других. Другая выявляемая закономерность не так характерна для других областей художественного проектирования, но очень важна для графического дизайна, особенно современного. Речь идет о постоянном расширении профессиональной сферы графического дизайна. До пятидесятых годов дизайнер-график был, в основном, либо художником книги, либо художником рекламы, и совмещал в себе функции типографа, иллюстратора, фотографа и, нередко, специалиста по допечатной подготовке. Изучение и систематизация современного графического дизайна показывает, что графический язык и принципы швейцарской школы снова становятся востребованы. Появление новых средств коммуникации потребовало разработки новых логических и визуальных решений в графическом дизайне. В традиционном (книжно-журнально-плакатном) графическом, а также в идентификационном (фирменные стили) дизайне применяются приемы, свойственные графическому языку интерфейсов компьютерных программ.

В последние годы графический дизайн стремительно теряет национальную идентичность, так свойственную ему в восьмидесятых и первой половине девяностых годов. На различных международных конкурсах и выставках, посвященных графике, уже невозможно навскидку отличить плакат японского мастера от плаката испанского. Подтвердить или

опровергнуть эти предположения невозможно без изучения швейцарской школы графического дизайна, его истории, корней, общественно-экономической ситуации того времени, теории и практики стиля. Изучение современного графического дизайна следует вести с акцентом на его систематизацию, выделение малых стилей и анализ их графических языков и идеологий, с последующим обобщением и проведением сравнительного анализа между швейцарской школой и современной дизайнерской практикой. Исследование интернационального стиля в контексте современного дизайна позволит выйти на новый уровень теоретического осмысления художественных проблем графического дизайна, а также способствовать развитию профессиональной сферы графического дизайна.

В литературе, доступной на английском языке, значительно больше информации по проблемам формирования интернационального стиля. В основном, информацию приходится черпать из книг, описывающих общую историю графического дизайна. Англоязычной литературы, раскрывающей проблемы современного дизайна, достаточно много. Существуют книги, содержащие большое количество иллюстраций и серьезные тексты как об отдельных областях дизайна, так и о национальных школах. Однако в этих книгах, при всех достоинствах, нет четкой классификации дизайна конца восьмидесятых-девяностых годов, который до сих пор воспринимается критиками как современный.

Современное проектно-художественное развитие графического дизайна во многом опирается на опыт формирования профессиональных основ в середине 20 века. Происходившие в этот период процессы сложения модели профессии, концептуальных предпосылок деятельности, первые теоретические обоснования роли графического дизайна, процессы стилеобразования, формирование методики и сложение эстетических и художественных критериев качества во многом определяют современное состояние графического дизайна. Цели данной работы - изучение влияния эстетики и принципов швейцарской школы графического дизайна на современные течения, выявление признаков этого влияния, а также исследование швейцарской школы, как этапа сложения классических подходов к решению основных профессиональных задач дизайнера-графика, как этапа формирования стержня современного понимания профессии дизайнера-графика.

Объект исследования — произведения графического дизайна. Предмет исследования - влияние интернационального стиля на современный графический дизайн, формирование сферы и профессиональной модели графического дизайна. Как наиболее относящиеся к предмету исследования, чаще всего рассматриваются произведения графического дизайна таких жанров, как корпоративные стили, системы визуальных коммуникаций, интерактивные информационные системы. Однако для наилучшего раскрытия темы считается возможным освещение произведений других жанров. Географическое поле исследования охватывает то, что принято

называть развитыми странами — США, страны западной Европы, Япония. Эти регионы являются наиболее развитыми в технологическом и культурном отношении, и имеют богатые художественные традиции. В отличие от России, где коммерческому графическому дизайну в его нынешнем виде не более пятнадцати лет, в Европе и США он без значительных перерывов развивается уже почти сто пятьдесят. Это, без сомнения, делает развитые страны законодателями мод в графике, и естественно, что передовые тенденции следует рассматривать именно на их примере.

Современное проектно-художественное развитие графического дизайна во многом опирается на опыт формирования профессиональных основ в середине 20 века. Происходившие в этот период процессы сложения модели профессии, концептуальных предпосылок деятельности, первые теоретические обоснования роли графического дизайна, процессы стилеобразования, формирование методики и сложение эстетических и художественных критериев качества во многом определяют современное состояние графического дизайна. Вскрыть эти закономерности, показать их влияние на современный дизайн — одна из главных задач исследования.

Для того чтобы понять, что такое интернациональный стиль, необходимо определить понятие стиля в графическом дизайне вообще. Американский исследователь и теоретик графического дизайна Стивен Хеллер называет стиль манерой проектирования, соотносящейся с временем и местом. В более узком смысле стилем иногда называют устоявшуюся совокупность требований к дизайну какого-либо вида изделий или документов, например, «сделать в стиле газетных заголовков». Применительно к данной работе, первое значение представляется наиболее ценным. Безусловно, стили в искусстве всегда ассоциировались с определенными временными отрезками в развитии цивилизации. Историки во многих случаях могут описать возраст предмета, не прибегая к датам, используя лишь слова типа «ренессансный», «барочный» или «ампирный». Стиль отражает в себе почти все срезы социальной и экономической жизни своей эпохи. Скорей, один стиль вырастает из другого, они разветвляются, существуют параллельно друг другу.

История графического дизайна тесно связана с историей общества. Если развитие промышленного дизайна и архитектуры в большей степени основывается на научно-техническом прогрессе, то графический дизайн движется, в основном, социальными и экономическими факторами. Конструктивизм и Баухауз явились продолжением эстетико-философских поисков художников начала века. Интернациональный стиль был вызван потребностями крупных корпораций в системах идентификации. Психоделический дизайн семидесятых является графическим выражением движения хиппи, столь популярного в то время. Несмотря на то, что в областях, где главенствует графический дизайн, тоже появляются новые технологии, и они оказывают на него неоспоримое влияние, все же среди дизайнеров-графиков не считается зазорным использовать в работе

архаичные методы, что совершенно недопустимо в дизайне промышленном.

Понятие «стиль» в графическом дизайне тесно связано с понятием «графический язык», и часто с ним отождествляется. Графический язык — это некий набор визуальных приемов, характерных для данного стиля. В него могут входить принципы композиции (статичная или динамичная, упорядоченная или хаотичная), характер колористических и тоновых отношений, пластические приемы (использование плашек, линеек и пр.), арсенал используемых шрифтов. Основной составляющей графического языка стиля модерн стала авторская иллюстрация, включающая в себя сложные орнаменты и индивидуальные рисованные шрифты. Модерн оказался слишком дорогим, и его повсеместная, но недолгая популярность в Европе так и не успела пересечь океан. Новые художественные течения начала двадцатого века, такие как кубизм, футуризм, супрематизм, дали жизнь такому глобальному явлению в прикладном искусстве, как модернизм. Казимир Малевич - один из тех, кому мы обязаны современным предметным миром. Его опыты супрематизма фактически были направлены на создание пластического языка будущего, свободного от какого либо украшения, состоящего из простых форм, и где основным фактором является композиция, плоскостная или объемно-пространственная.

Литература:

1. Черневич Е.В. *Язык графического дизайна.* – М., 1976.
2. Серов С.И. *Стиль в графическом дизайне. 60-70 годы.* –М.,1999.
3. Хан-Магомедов С.О. *Пионеры советского дизайна.* - М., 1995.
4. *Теоретические и методологические исследования в дизайне.* – М., 2004. – 372 с.
5. Иоханнес Иттен. *Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах/ Перевод с немецкого.* - Изд. Д.Аронов, 2001.

Түйін

Бұл мақалада автор қазіргі заман дизайнының дамуына тарихи мұраның ықпалын қарастырады

Summary

In given article the author considers questions on influence of a historical heritage on modern development of design.

ФОРМА И ЦВЕТ

Г.Ш.Ибрагимова -

старший преподаватель кафедры графики и дизайна КазНПУ им.Абая

Одним из основных и выразительных средств выражения художественного образа является - форма, а ее дополнением и мощным эмоциональным фундаментом - цвет. Цвет и форма неразрывно взаимосвязаны, между собой – это два сплетенных между собой элемента без которого не возможно выстроить композицию.

Разберем четыре варианта простейших форм пятна. На самом деле их существует огромное множество, но каждое из них можно отнести к одной из групп.

Так, например **квадрат** – это устойчивая форма, при определенных условиях это достаточно тяжелая форма, не стремящаяся к движению, тем более этой формой нельзя выразить некую легкость или «полет», статичная и угловатая.

Треугольник – достаточно активная форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Иногда выражает достаточно агрессивные образы. В положение вершиной вверх она устойчива, вершиной вниз- сверхнеустойчива. В этой форме явно выражена борьба противоположностей, что в свою очередь необходимо для создания вполне конкретных образов. **Круг**. В этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируется у человека с формой круга или его производными. Круг это обтекаемая форма, ассоциативно гладкая и мягкая по своей форме, легкая почти невесомая очень часто художники в своих композициях используют эту форму, стилизуя ее и деформируя в некоторые другие «амебные» формы. Форма **«амебы»**. Ее текучесть выражает неустойчивые по характеру образы. Романтичность, меланхоличность, пессимизм – вот их диапазон. Линиям также свойственно выражение образа. Замкнутая линия, ограничивающая силуэт пятна зависит от восприятия формы этого пятна. Линии, строящиеся на округлых кривых, ближе к образам круга, эллипса и других подобных форм, угловатые ломаные линии напоминают треугольник. В линии всегда заложено больше движения, нежели в пятне. Движение может быть стремительным, направленным или целенаправленным, хаотичным, тем самым формирующим различные образы. Одна линия – это один уровень ощущений, много линий – увеличивают воздействие восприятия и ощущения. Разные линии по своему характеру обогащают воздействие и силу восприятия, усложняют образ и силу воздействия на зрителя количество линий и форм. Помимо пятен и линий к элементам композиции выстраивающихся на плоскости формы можно отнести и точку. Это то же форма, без которой в отдельных случаях просто нельзя обойтись.

Активность восприятия точки зависит от ее «одинокости» или сочетания нескольких точек и других элементов. Сочетание тех и других форм в целом обогащает образ, дает ему определенную эмоциональную характеристику. Можно подчеркнуть, что именно выразительность формы является основным фундаментом на который в последствии одевается цвет, замысел, декоративность и пр. элементы которые, в конечном счете, воссоздают определенный художественный образ. Ощувив воздействие формы на зрителя, художник в своем творчестве обычно активно использует такие приемы как стилизация и трансформация.

Стилизация – это один из приемов визуальной организации образного выражения, при котором проявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются «ненужные» детали, подчеркивающие образ формы, выявляющие образ целого, не останавливаясь на мелких деталях.

Трансформация – это изменение формы предмета, то есть трансформирование ее в необходимую сторону – например округление, вытягивание, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей, подчеркивание угловатости, растягивание формы по горизонтали и т.д. Обычно при работе над формой стилизацию и трансформацию применяют одновременно. Один прием как бы дополняет другой, развивает при этом пластическую идею или тему.

Каждая форма как целая, так и ее детали воспринимаются по разному, простая по форме силуэта форма прочитывается быстрее, нежели сложная. Выразительность формы зависит и от найденного силуэта. Силуэт это та же форма, прошедшая определенную стилизацию и трансформацию, работа над силуэтом выраженным пятном, линией или контуром – один из важнейших этапов в создании произведения. Выстраивание силуэтного пятна основывается на методах контрастного построения - на светлом темное пятно или наоборот, он может быть выражен в тоне, в цвете, в фактуре, освещении, и читаемость и значимость их будет совершенно разной. Так например, на темном фоне белый силуэт активнее действует на зрителя, получается более запоминаемым, или если использованы ярко выраженные контрасты по цвету, допустим фиолетовый и желтый, конечно это на долго оставит впечатление от увиденного.

Особое место занимает и пропорциональность форм в композиции. Для раскрытия определенного образа важны не только пропорции цельной формы, но и ее частей. Пропорциональные соотношения частей с целым дает различные вариации ее трактовки, определенное настроение и выражение определенных идей через размер. Пропорция есть соответствие между элементами произведения и его целым по отношению к части, принятую за исходную, не чем основана всякая соразмерность. Задача автора и художника заключается в выборе наиболее выразительного решения пропорций, формы и цвета.

Чтобы понять значение цвета как средства выразительности художественного образа, необходимо разобраться в его свойствах и силе.

Только свет рождает цветовое богатство окружающего нас мира. Проблема воздействия цвета на человека, его гармония, воздействие и пр. факторы всегда привлекала людей к этим проблемам. На всем протяжении развития науки о цвете мы встречаем имена художников, философов, ученых, которые посвятили свою деятельность этой проблеме: Леонардо да Винчи, Ньютон, Гете, Гельмгольц, Освальд, Менсел и другие. Цвет сложное понятие, которое включает в себя и физиологическое воздействие на человека, и физические ассоциации, и эмоциональные. Сам цвет имеет и различные характеристики – как тон, светлота, насыщенность, чистота и гармония.

Остановимся несколько подробнее на характеристиках цвета и его воздействия.

Физиологическое воздействие цвета на человека таково, что каждый цвет несет определенную нагрузку, так например *красный* - возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий. Активизирует все функции организма, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания. *Оранжевый* – тонизирующий, действует так же как и красный, но слабее.

Желтый – наименее утомляющий, стимулирует зрение и нервную деятельность. *Зеленый* – самый привычный для органа зрения, уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры, успокаивает и облегчает мигрени. *Голубой* – успокаивающий. Снимает мускульное напряжение и кровяное давление, стабилизирует пульс и замедляет ритм дыхания. *Синий* – успокаивающее действие переходит в угнетающее. Способствует затормаживанию функций физиологических систем человека. Фиолетовый – соединяет эффект красного и синего цветов. Производит угнетающее действие на нервную систему.

Физиологические ассоциации: весовые (легкие, тяжелые, воздушные, давящие), температурные (теплые, холодные, горячие, ледяные, жгучие), фактурные (мягкие, жесткие, гладкие, колючие, шершавые, скользкие), акустические (тихие, громкие, глухие, звонкие) пространственные (выступающие, отступающие, глубокие, поверхностные).

Эмоциональные ассоциации: позитивные (веселые, приятные, бодрые, оживленные, лирические), негативные (грустные, вялые, скучные, трагические), нейтральные (спокойные, уравновешенные, безразличные).

Цвета вызывают различные психические реакции у человека, определенную реакцию и восприятие того или иного произведения в искусстве.

Чем богаче эмоциональное восприятие художника, чем острее он переживает происходящее вокруг него события, тем богаче художественные образы, рожденные им. У каждого художника индивидуальная колористическая палитра, свои образы, стиль и пр, поэтому одну и ту же тему каждый трактует по своему, метод познания сугубо индивидуален, каждое произведение – это субъективный мир переживаний художника, через цвет, который должен иметь необходимую форму, автор доносит до зрителя определенные образы и силу психологического воздействия не него.

Проблема соответствия формы и цвета заботила художников на протяжении многих столетий. Основываясь на практический опыт, эксперименты, можно отметить, что существует субъективное соответствие между эмоциями человека и комплексом пластических, звуковых и цветовых образов.

Компоновать в цвете значит располагать рядом два или несколько цветов таким образом, чтобы их сочетание было предельно выразительным. Для общего решения цветовой композиции имеет значение выбор цветов, их отношение друг к другу, их место и направление в пределах данной композиции, конфигурация форм, размеры цветовых пятен и площадей и контрастные отношения в целом.

Цвет имеет различные характеристики. Такие как, цветовой тон – качество цвета, в отношении которого этот цвет можно приравнять к одному из спектральных цветов. Ахроматические цвета не имеют цветового тона. Светлота – степень отличия данного цвета от черного, измеряется числом порогов. Относительная яркость – измерение производится путем сравнения данной выкраски с образцом серой шкалы. Насыщенность – степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического, измеряемая числом порогов различия от данного цвета до ахроматического. Чистота цвета – доля чистого спектрального в общей яркости. Самые чистые – спектральные цвета. Когда говорят о цветовой гармонии, то в основном оценивают впечатление от двух или нескольких цветов. Гармония – это равновесие, симметрия сил. Независимо от взаиморасположения цветов для создания цветовой гармонии большое значение имеет их количественное соотношение, степень чистоты и светлоты цвета.

Сочетание таких изобразительных средств, как форма и цвет, дает огромные, широкие возможности для создания художественного образа и произведения.

Отсюда можно сделать вывод что форма и цвет это два необходимых компонента, без которого невозможно выстроить композицию и создать определенный эмоциональный образ в произведении искусства. Выразительные качества формы и цвета должны действовать синхронно, поддерживая друг друга.

Түйін

Бұл мақалада форма мен түс сурет өнерінің негізгі бөлшегі болып табылады. Түстің сапасы және формасы бір-біріне бір уақытта әсер беріп, көңіл күйді көрсететін композиция құруға негіз болады.

Summary

In the given article are considered the form and the colour as two components which are in the interrelationship and without which it is impossible to create the image of art. The quality of the form and the colour acts synchronously. It interlaces one in another creating the definite emotional compositions.

КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУДЕ ҰЛТТЫҚ НЕГІЗДЕ ТӘРБИЕЛЕУДІҢ МАҢЫЗЫ

Ш.Ә. Ақбаева–

ҚазҰПУ-ң көркем сурет факультетінің «Бейнелеу өнері, музыка және хореографияны оқыту әдістемесі» кафедрасының доценті, педагогика ғылымдарының кандидаты

Біздің еліміздің ұлттық тәлім тәрбие тәжірибесі ұзақ жылдар бойы біржақтылықпен жүргізіліп келді. Жалпы адамзат атауының құнды игіліктерден оқшауланып, ұлттық сана сезімінің дамуына, мәдени рухани құндылықтардан алшақтап, ұлттық тәрбиенің бай мұраларын игеруге көңіл бөлінбей, тіпті кейбір түрлері мен бөліктеріне тыйым салынған болатын. Мұның өзі жас ұрпақтың басым көпшілігінің өз халқының өнерін, тілін, мәдениетін, дінін, салт дәстүрін жете білмеуге әкеліп соқты. Сондықтан кейінгі жылдары білім беру кеңісінде отандық, әлемдік, ұлттық негізде кеңінен білім, тәрбие беру міндетіне сай Республикамызда көптеген бағдарламалар, тұжырымдамалар қабылданды.

Халық педагогикасының негізгі мақсаты жастардың отанын, елін, жерін, ата анасын құрметтейтін адамгершілігі қасиеті жоғары, мейірімі мол азамат тәрбиелеп шығу. Осы тұрғыда тәрбиелеуді зерделеуде халық педагогикасын негізге ала отырып зерттеген бірнеше әйгілі отандық және

ТМД елдерінің педагог ғалымдарының ғылыми еңбектерін атап кетуге болады. Олар: Қоңыратбаева Т.Ә., Ұзақбаева С.А., Балтабаев М.Х., Ғаббасов С.Ғ., Қожақметова Қ.Ж., Табылдиев Ә., Волков, Измайлов т.б.

Халық педагогикасы негізінде, бейнелеу өнері, сәндік қолданбалы колөнері ішінде тұнып тұрған ою-өрнектердің табиғи ерекшелік қасиеттерін оқушы бойына сіңірту мұғалімдердің міндеті болып саналады. Халық педагогикасының құраладры арқылы мәдени ортаны және сұлулық туралы дүниетанымдық түсінігі мол, бейнелеу өнері оның ішінде сәндік қолданбалы колөнердегі терең философиялық ұғымда бейнеленіп берілген.

Халық педагогикасы – қазақ халқының сонау жылдардан бері келе жатқан ата бабадан, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып мирас, өшпес өнеге, өмірлік мұра болып келе жатқан іс тәжірибесі.

Адамзат баласының ежелден келе жатқан ортақ мүддесінің бірі-ұрпақ тәрбиесі, оның ішінде жастар тәрбиесі. Осы мақсатта әрбір халықтың әр түрлі ой-пікірлері, іс-тәжірибелері көптеген жылдар бойы жинақталған. Осы орайда халық педагогикасының озық үлгілері бала тәрбиесін жетілдіру, ана тіліміздің өрісін кеңейту, білім беру саласынан өткен кемшіліктердің орнын толықтыру, ұлттық тәрбие беруді нығайту құралының бірі болып табылады.

Ұлттық тәрбие беру мәселесі қоғамды жандандыру, адамзаттық рухани мәдениет, өнер үлгілерін үйрену, оны ұлттық қалыпқа келтіру, басқа да әлем халықтарының әлеуметтік мәселелермен тығыз байланыстыру болып келеді.

Бүгінгі таңда қазақтың халықтық салт-дәстүрлерін, өнерін жинақтап,

сол арқылы жастарды тәрбиелеудің қажеттігі өсуде.

Ұлтымыздың мәдениетін, өнерін сақтап, оны келер ұрпаққа жаңа көзқараспен жетілдіріп жеткізуде білім беру ісінің басты құралы болып саналады.

Қазіргі білім берудің негізгі мақсаты білімін, біліктілігін, дағдысын қалыптастыруға қол жеткізу ғана емес, ұлттық тәрбие негізінде ертеңгі қоғамның белсенді азаматы-бүгінгі жастарымыздың өнегелі, өнерлі тұлғасын қалыптастыру.

Ұлттық санамыз, саяси ой - өрісіміз сілкініп, өрлеу жолына түскен осы кезеңде ата-бабаларымыздың кең - байтақ өлкені қалай қорғағанын, бостандыққа жету жолындағы күресін, терең тамырлы тарихымызды, ту ұстаған батырларымыз бен көсемдеріміздің, сөз бастаған шешендеріміздің үлгі өнегесін, өнерін бүгінгі ұрпаққа ұғындырып, келешекке мирас ету-бізге парыз.

Халық педагогикасы халықтың ақындар шығармалары, салт дәстүрлерде, ауыз әдебиетінде, бейнелеу өнері мен сәнді қолданбалы өнер шығармаларында көрініс табады.

Халықтық өнерге, мәдениетке жанасу, өмірдің адамгершілік негіздері жайында толғану көптеген суретшілердің шығармашылық қызметтеріне бір ыңғайлылық ықпалын тигізді. Сонымен қатар суретшілер салт дәстүр, әдет-ғұрыптың ерекшеліктерін ұдайы зерттеудің нәтижесінде өздерінің көптеген шығармашылық композицияларының шешімін ұлттық тұрмыс тіршілігіне және қарапайым заттарды бейнелеуге арнады. Суретшілердің 60-шы жылдардағы ұрпағы алдыңғы ұрпақтың ізденістерін одан әрі жалғастырғанымен, алайда бұлардың пластикалық әдістері басқаша сипатқа ие бола отыра, баяндаушылық, аңсаушылық әуенінен үзілді - кесілді бас тартып, дәстүрді өміршеңдікі мен бекемділік тұрғысында қарастырды. Сонымен қатар, шынайы, айқын ақиқатты іздестіру жолында көптеген суретшілер мәңгі көнермейтін, тамаша тақырыптарға ден қойды. Олардың отбасы тақырыбына кеңінен тоқталғаны, өз композицияларында біртұтас философиялық ой бере отырып, көркемдеу төрінен ұлттық мектепті, ұлттық стильді іздегендері айқындалып жатты. Дәлірек айтқанда композицияларын қандай да бір тақырыпта келтірмесін ұлттық өнер деңгейін көркемдік дәстүрлі рәсімдерімен дәріптеген. Ондағы ең басты мәселе – ұлттық колөнермен байланыстыру.

Өнер өзінің бастау бұлағында халықтың тарихи жолы туралы сөз ету үшін төл сөз жеткіліксіз болып қалады, сондықтан да олар себеп - салдарлық байланыстарды орап өтіп, терең көркем оймен қабылдаудың байланыстылығын ояту үшін, символикалық және аллегориялық жинақтаулар дәрежесіне көтеріледі. Өнер өзінің бастау бұлағына, ежелгі халықтық түп негіздеріне ықылас білдіруінде оның этнографиялық, одан кейін поэтикалық дәрежелерінен өткен соң ғана, жаңа биікке шығып, оны пайымдаудың философиялық дәрежесіне көтерілді деуге болады. Сахнаға шыға бастаған суретшілердің келесі ұрпағы, тегінде, алдыңғылардың осы

бағыттағы ізденістерін жалғастыра отырып, халықтың менталитетін және өз халқының тарихы, мәдениеті, өнері жөнінде терең ұғымды тың түсінуге, сонымен қатар қазіргі заман құбылыстарын да тереңірек пайымдауға болардай етіп тәрбиелеу қажет.

Халықтық педагогика отбасындағы тәрбиенің негізі болып саналады. Сондықтан халық педагогикасы арқылы жас мамандарды тәрбиелеуде ең алдымен бірінші курстан бастаған жөн. Халықтық тәрбиені отбасы мен мектепте ұлттық үлгіде үздіксіз, жүйелі де тиімді, бірізді етіп тәрбие алып келген студент жастар, өздерінің іс-тәжірибелері мен ұлттық тәрбиелік қасиеттерін көпшіліктің игілігіне айналдыру қажет.

Қазақтың халықтық шығармашылығында көркем эстетикалық, этносимволдық (рәміздік), сакрольдық (діни-нанымдық), коммуникативтік, информациялық, ырымдық және т.б. әлеуметтік функциялар, сондай ақ ең бастысы этникалық – тәрбиелік функциялар кешенді синтездікте орын алған. Өнер тарихында көркемдік синтездің бірнеше түрі қалыптасты. Синтездеу барысында бейнелі көркем ойды жеткізуде сан алуан бейнелеу өнерінің түрлері бірігуі мүмкін. Олар: Сәулет, Мүсін, Кескіндеме, Сәнді қолданбалы өнер. Халық педагогикасының негізгі мақсаттарының бірі – өзінің бай тарихи тәжірибесіне сүйене отырып, келер ұрпақты еңбек сүйгіштікке, өнерге баулу, Отанын, халқын, жанұясын қорғай білетін арлы азамат тәрбиелеу болып табылады. Халық педагогикасының негізгі қасиеттерінің бірі «жақсылыққа-жақсылық» дегендей келер ұрпақты ұлттық тәрбиемен, өнермен сусындата білетін, ел жұрт, қоғам алдында сенімді ақтай білетін, ар ожданы жоғары, болашақ бейнелеу өнері пән мұғалімдерін ұлттық тұрғыда даярлау қажеттігі күннен күнге арта түсуде.

Сондықтан да, болашақ жас ұрпақты өз халқының өнерін, салт дәстүрін білетін етіп тәрбиелеу әрине болашақ жас кәсіби маманға жүктеледі. Сондықтан да ұлттық тұрғыда тәрбиелеуде, мектептегі жүргізілетін бейнелеу өнері пәні бойынша сан алуан тәрбие жұмыстарын халықтық педагогиканы басшылыққа ала отырып ұйымдастырып жүргізсе нұр үстіне нұр жауар еді.

Халық педагогикасында бейнелеу өнері мен қолөнері, тек тарихи мол қазына болып қана қоймай, бүгінгі күнде халықтық педагогиканың тәрбие саласында, жалпы көркемдікті қабылдап, дамытуға айрықша үлес қосып жалғаса беретінін ерекше айтпақпыз.

Сондықтанда бейнелеу өнері пәні тек қана таным мақсатында ғана көзделмей, халық педагогикасы тұрғысынан алып қарастырған жөн. Халықтың дәстүрлі сәндік қолданбалы қолөнерін студенттер өзінше әр түрлі шығармашылық жұмыстар орындап, көркем бейнелегенде халық педагогикасы арқылы ерекше жоғары сезіммен қабылдайтындай, жұмыстар болуы қажет. Олар:

1. Халқымыздың дәстүрлі сәндік қолданбалы қолөнерін түсіндіру арқылы студенттердің көркем эстетикалық талғамдары мен дүниетанымдық көзқарастарын қалыптастыру, ұлттық өнерге деген оң пікірлерін арттыру, ұстаздық, шеберлік қасиеттерін дамыта отырып, әр қайсысына жеке дара

әдістемелік көмек көрсету.

2. Бейнелеу өнерінің өзіндік табиғи, тарихи ерекшеліктерін айқындауда, студенттерге көркем шығармалар мен туындыларды сабақ барысында орындатуда, халық педагогикасының мән маңыздылығына, оның құралдарына ерекше баса назар аударуды қажет етеді.

3. Халық педагогикасының жаңа қырларын, жалпы өнердегі өзгешелігін, нақты дәйекті мысалдармен студенттерге дәлелдеу қажет. Халық педагогикасында бейнелеу өнеріміздің тәрбиелік мәнін, оның даму бағытын түпкілікті зерделеуге студенттерді міндеттеу керек.

Ұлттық мәдениетіміз бен өнеріміз, салт-дәстүрімізді жаңғыртуда университетіміз бен факультетімізде біршама іс-шаралар атқарылып жатқанын атап өтуге болады. Жыл сайын өткізілетін Наурыз, Тәуелсіздік күні, Республика күні, Тіл күні, Діни мерекелер т.б. сияқты үлкен мейрамдарда халықтық салт-дәстүрлерді жаңғырту, төл мәдениетімізде, халық педагогикасына деген студент-жастардың ынта-ықыласын артыратыны даусыз.

Болашақ бейнелеу өнері пән ұстаздарын ЖОО - да уақыт талабына сай оқытып тәрбиелеуде білім мен тәрбие жұмысын жаңа деңгейге көтеру жолдарына айқын да сара бағыт ұсынатын – осы халық педагогикасы.

Сондықтан да бүгінгі жастар тәрбиесінде ойланатын, көңіл сарасына салып, қайта қарап жаңа арнаға салар тұстарында атқарар істер өте көп, әрине бұл іс-шараларды ұлттық тәрбие тұрғысында бірлесіп шешу баршамыздың міндетіміз деп білемін.

Қорыта келе, барлық адамзат тарихында, адам ғұмырының ұзақ жолында, әр халық өзінің ұрпағының парасатты, ар – ожданы мол, адал, мейірімді болып өсуін, күнделікті тұрмыста ол қасиеттерді бойына сіңіріп, дәстүрге айналдыруы шарт.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. *Жарықбаев Қ. Халықтық психология. Қазақ тәлім - тәрбиесі. - Алматы, 1995.*
2. *Байжігітов Б.К. Өнер тарихы мен теориясы. - Алматы, 1999. - 198б.*
3. *Ұзақбаева С.А Тамыры терең тәрбие. Жоғары оқу орындары студенттеріне арналған оқу құралы. - Алматы, 1995. - 232 б.*
4. *Төлеубекова Р.К. Бастауыш класс оқушыларын адамгершілікке тәрбиелеуде халықтық педагогиканың озық дәстүрлерін пайдалану, пед.ғ.к. ...дисс. - Алматы, 1993. - 162 б.*
5. *Қоңыратбаева Т.Ә. Халық педагогикасы және оны оқу-тәрбие ісіне ендіру жолдары, Пед.ғ.к. ...дисс: 20.05.1994. - Алматы, 1994. - 134 б.*
6. *Ашайұлы Ә. Ұлттық педагогика негізінде оқу-тәрбие жұмысын ұйымдастыру жолдары:, Пед.ғ.к. ...дисс. - Алматы, 1993. - 160 б.*

Резюме

В статье рассматриваются некоторые вопросы художественно-педагогического образования и его национально-воспитательные задачи.

Summary

Here's a look at some issues of artistic-pedagogical education and their national educational tasks.

РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНОЙ ПРОГРАММЫ СИСТЕМЫ AUTOCAD В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ «ИНЖЕНЕРНАЯ ГРАФИКА»

Н.Т.Байкулаков –

ст.преподаватель кафедры «Графика и дизайн»

ХГФ КазНПУ имени Абая

Компьютерная программа по использованию системы автоматизированного проектирования (САПР) AutoCAD (2D рисование и 3D моделирование) является практическое освоение студентами новой современной технологии. Программа системы AutoCAD является не только прикладной системой автоматизации чертежно-графических работ, но и мощным средством моделирования сложных каркасных, полигональных (поверхностных) и объемных (твердотельных) конструкций, в том числе в области строительства и архитектуры [1,с.2].

Преимущества системы AutoCAD

- сокращение сроков выпуска конструкторской документации в несколько раз;
- простота освоения;
- высокая продуманность и эффективность работы;
- небольшой объем занимаемой системой памяти.

Основные возможности системы

- простановка размеров с допусками и дополнительным текстом;
- нанесение обозначений видов, разрезов сечений;
- простановка позиций и текстовых надписей;
- простановка допусков формы и расположения;
- нанесение знаков шероховатости поверхности;
- нанесение обозначений швов сварных соединений;
- нанесение обозначений неразъемных соединений;
- нанесение знаков маркирования и клеймения;
- отрисовка типовых элементов (осевых линий, линий обрыва и др.);
- вставка и редактирование текста;

- подготовка и редактирование технических требований;
- вставка и заполнение форматов и таблиц;
- вставка крепежных деталей;
- просмотр ГОСТ 2.301-2.316 (общие правила выполнения чертежей).

Основные отличительные черты системы auto.EСКД.AutoCAD

Полное соответствие ЕСКД

Система auto . ЕСКД - это российская разработка, изначально ориентированная именно на ЕСКД. Система позволяет создавать любые элементы, предусмотренные в ЕСКД, в том числе, не имеющие аналогов в зарубежных стандартах (например, дуговые размеры).

Использование технологии ObjectARX

Современная объектно-ориентированная технология ObjectARX (AutoCad Run-Time Extension) - позволяет сделать объекты системы неотличимыми от примитивов AutoCAD, в частности, редактировать их с помощью "ручек" и команды РАСТЯНИ (STRETCH).

Модификатор

В системе имеется универсальная команда редактирования (модификатор), позволяющая модифицировать любой объект системы auto. ЕСКД . AutoCAD. Например, Вы можете, указав болт, задать для него новый диаметр, при этом все изображение соответственно перерисуеться.

Динамическое отслеживание

Вы сразу, еще до полного определения объекта, видите, как он будет выглядеть, и простым перемещением "мыши" или выбором пиктограммы на инструментальной панели, можете изменить его форму и, если необходимо, тип.

Контекстно-зависимая справочная система

В системе имеется развитая контекстно-зависимая справочная система. В любой момент вы можете, выбрав пиктограмму **Справка** в диалоговом окне, получить справку по системе. Если справка вызывается во время выполнения команды (нажать пиктограмму "?" на главной панели), то будет выведен раздел, соответствующий именно этой команде.

Высокая гибкость

Система auto. ЕСКД. AutoCAD позволяет легко регулировать мощность системы. Вы можете подключить к системе новые возможности или, напротив, отключить то, что Вам в данный момент не нужно, и, тем самым, максимально упростить и ускорить работу с системой.

Улучшенная простановка размеров

Простановка размеров в системе auto . ЕСКД . AutoCAD кардинально улучшена в сравнении с размерами AutoCAD:

- полностью поддерживаются все типы размеров, предусмотренных ЕСКД, в частности, дуговые размеры;
- имеется развитая система простановки допусков и дополнительного текста, включающая автоматическую простановку

предельных отклонений;

- предусмотрена возможность автоматического нанесения линейных, угловых или дуговых размеров на группу элементов;
- при необходимости, в зависимости от расположения размерного текста, автоматически отрисовываются полка или выноска.

Вставка и заполнение стандартных и нестандартных форматов

При вставке форматов предусмотрена возможность выбора любого (в том числе, нестандартного) размера формата, отрисовка необязательных граф форматов, вставка различительного индекса предприятия. Переход в режим упрощенного редактирования происходит путем двойного щелчка "мыши" на границе ячейки.

Вставка и заполнение таблиц

Формирование и вставка любых таблиц в диалоговом окне. Переход в режим упрощенного редактирования путем двойного щелчка "мыши" на границе ячейки.

Разрезка штриховки при вставке крепежных элементов

При вставке крепежных элементов выполняется автоматическая разрезка штриховки и других примитивов (при этом штриховка остается единым целым).

Шрифты

У системы **auto. ЕСКД. AutoCAD** есть свои шрифты **cad1win, cad2win**, которые позволяют значительно ускорить ввод текста в чертеж. Управляющие символы, содержащиеся в шрифтах, позволяют вводить верхний и нижний индексы, некоторые спецсимволы. При установке **auto. ЕСКД. AutoCAD** шрифты помещаются в папку AutoCAD:/FONTS.

Редактирование "ручками"

Редактирование объектов **auto. ЕСКД . AutoCAD** так же, как и объектов AutoCAD, возможно с помощью "ручек".

Базовые системные требования

Наличие установленного на компьютере пользователя Autodesk AutoCAD 2002/2004/2005/2006. Требования к аппаратному обеспечению - аппаратные требования к Autodesk AutoCAD, а именно:

Процессор Intel Pentium III с тактовой частотой 800 МГц или выше либо иной совместимый процессор.

- Microsoft Windows XP Professional, Home или Tablet PC Editions, Windows 2000 или Windows NT 4 (SP6а или выше).
- Оперативная память 256 Мб.
- 300 Мб свободного пространства на жестком диске.
- Монитор VGA или лучший (минимальные требования - разрешение 1024x768), True color.
- Microsoft Internet Explorer 6.0.
- Мышь, трекбол или иное совместимое устройство указания.
- Привод CD-ROM [4].

В компьютерной программе системы AutoCAD рассматривается весь

процесс получения чертежей — от нанесения габаритов рабочей зоны до создания видов в ортогональных проекциях, расстановки размеров и вывода чертежа на печать с оформлением в соответствии с требованиями отечественных стандартов. Прodelав все упражнения и самостоятельно создав все примеры, студенты получит достаточно твердые навыки владения AutoCAD, которые позволят студентам приступить к работе над собственными проектами[2, с.3].

Программа рассчитана на пользователей с минимальным уровнем подготовки в области информационных технологий (Windows XP и офисные программы). Наличие твердых навыков владения ПК, а также базового инженерного образования позволит сократить срок освоения AutoCAD.

В графическом дизайне учебная дисциплина «Инженерная графика» является общепрофессиональной, формирующей базовые знания, необходимые для усвоения специальных дисциплин, выполнения студентами курсовых, дипломных проектов и для последующей профессиональной деятельности [3, с.3]. Данная дисциплина является основой графической грамотности, которая приобретает особое значение в условиях современного дизайна. Он является исходной дисциплиной, после обработки которой студенты получают целевую установку для творческого поиска. Масштабные дизайнерские проекты неосуществимы без основы черчения, то есть без знаний, навыков и умений решать инженерные задачи графическими приемами при выполнении и чтении строительных, машиностроительных чертежей в системе AutoCAD.

Данный курс представляет результаты современной компьютерной технологии и открывает широкие перспективы перед студентами в искусстве.

Основной задачей курса является овладение навыками работы компьютерной программы AutoCAD и развития пространственного воображения. Большое внимание уделяется основам черчения в машиностроении и строительстве.

Целью курса «Инженерная графика» является заложение основ знаний и навыков, необходимых студентам для выполнения и чтения строительных и машиностроительных чертежей, укрепление интереса к избранной профессии, развитие концептуального и абстрактного мышления. Цель практических работ – закрепить графическую подготовку студентов, полученную ими в средней школе скорректировать ее и углубить.

Курс «Инженерная графика» имеет значение общеобразовательного предмета, где особое внимание уделяется умению студентов свободно общаться искусством дизайна при конкретном проектировании. Раскрытие содержания данного курса позволяет осмыслить значимые принципы содействия теории и практики, а также развить художественный вкус профессионального видения.

В заключение важно отметить, что обучение студентов по компьютерной программе системы AutoCAD становится всеобщей и приемлемой задачей в вузах Республики Казахстан.

Список использованной литературы:

1. Климачева Т.Н. *AutoCAD 2007. Русская версия.* – М.: ДМК Пресс, 2007. – 488 с.: ил.
2. Полещук Н.Н, Савельева В.А. *Самоучитель AutoCAD 2009. Трехмерное проектирование.* – СПб.: БХВ-Петербург, 2009. – 416 с., ил.
3. *Инженерная графика.* В.П. Куликов, А.В. Кузин: Учебник. – 3-е изд. - М.: ФОРУМ, 2009. – 368 с. – (Профессиональное образование).
4. www.itprogress.ru/products_Autocad_Autodesk

Түйін

Бұл мақала қазіргі кездегі заманауи AutoCAD компьютерлік бағдарлама жүйесі бойынша «050421-Графикалық дизайн» мамандығының студенттеріне «Инженерлік графика» пәнін оқытудағы қажетті компьютерлік әдістер мен тәсілдерді қарастырады.

Summary

This article describes how students modern teaching methods and computer program system AutoCAD for specialty "050421-graphic design" for "Engineering graph".

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

С.А.Ермекова -

*этномузыковед, преподаватель кафедры «Методика преподавания ИЗО,
музыки и хореографии»*

Бах әулетінің шежіресіне көз салсақ, олардың ежелден музыканттар әулеті болғанын байқауға болады. Тіпті, 16 ғасырдың өзінде-ақ наубайханашы Фейт Бах шикылдаған диірмені астықты тартып біткенше цитра аспабымен ес-түссіз беріле әуен ойнайды екен. Бахтың мұнан кейінгі ұрпақтарының бәрі де музыкант болғандықтан, Иоганн Себастьян дүниеге келгенде де оның болашақта музыкант боларына ешкім шек келтірмеген. Ол кезде әйгілі Бах әулетінің ғана емес, тіпті бүкіл неміс халқының қолы жеткен рухани жетістіктерін Себастьян өзінің шығармашылығы арқылы қорытындылайды деп ешкім ойлаған жоқ-тын.

Ата-анадан ерте жетім қалған Себастьянның музыкадағы алғашқы ұстазы өзінің туған ағасы Христофор болды. Ол табандатқан 40 жыл бойы орган аспабында тек бір ғана хоралды ойнаумен шектелген. Оның шектен тыс шыдамдылығы мен сабырлығы кімде-кімнің зығырданын қайнатып, ашуын келтіретін. Христофор аса суық адам еді. Суықтығы соншалықты, ол

дәріс беріп жатқан уақытта шәкірттері музыка өнерінен безініп кетуге шак қалатын. Осының бәріне төзімділік танытқан Себастьян музыкадан безінген жоқ, қайта керісінше, ағасының іш пыстырар жаттығуларынан бір сәт босағанда, басқа да туыстарының үйіне қонаққа барып, бүкіл жан дүниесімен басқа әуендерге де құлақ түрді. Осылайша музыка саласына тереңдей түсіп, жан-жақты ізденді.

Кешкісін шырағдан сөніп, ағасы шырт ұйқыға кеткен соң, Себастьян «шынайы музыка» тығылған үлкен шкафқа барып, темір торынан қолын жүгіртіп шиыршықтап бүктелген нота жазылған қағазын суырып алатын. Жан толқытар сазға толы ноталарды айдың жарығымен бірнеше ай бойы көшірді. Сөйтіп жүріп көз жанары нашарлап кетті. Бірде Христофор Себастьянның осындай кезекті қылмысының үстінен түсті де, нота дәптерін алып қойды. Себастьян жалбарынып, көз жасын төккенімен сонша уақыт еңбектенген жұмысын қайтарып ала алмады. Содан 25 жыл өткен соң ағасы Христофор қайтыс болғанда ғана барып Себастьянның нота дәптері өз қолына тиді. Бірақ ол кезде бұл дәптердің қажеті де жоқ еді...

Иоганн Себастьян өз ағасының қысымынан құтылу үшін 15 жасында үйінен кетеді. 1700 жылы Иоганн Себастьян Люнебург қаласына келді. Құдай берген аса жоғары дарыны мен қабілетінің арқасында Бах «асыл әншілер» капелласына қабылданды. Осы қалада Иоганн Себастьян 1703 жылы музыка мектебін бітіріп, диплом алады. Бұл құжатпен оның университетке түсуіне толық мүмкіндік бар еді. Бірақ, бұл құқығын қолдана алмады. Тағдыры аса ауыр болғандықтан, қаражат, тамағын табу үшін, жас музыкант бойындағы бар күшін сазды туындылар орындауға және шығармашылық өнеріне салды. Бір өкініштісі, оның музыка саласында терең білім алуы мен жан-жақты жетілуіне жас кезінде сабақ берген оқытушылары ешқандай ықпал ете алмаған. Сондықтан, Иоганн Себастьян музыкалық қабілеті мен дарынын жетілдіру үшін өз бетінше жеке дайындалып, көп жұмыс істеді. Сан ғасыр бойы дамыған шетел музыкасының ең үздік үлгісін зерттеп, өзінің замандастарының өнерімен танысты. Осы сүбелі еңбегін ескерер болсақ, Люнебург, Арнштадт, Веймар қалаларындағы саз ошақтарын Бахтың музыкалық мектебі деп атауға әбден болады/1; 4/.

Люнебург қаласында көптеген көне неміс, итальян музыканттарының қолжазбалары сақталған еді, Иоганн Себастьян солардың барлығын жинап, зерттеп олардың шығармаларын жаттаған. Өз ағасынан құтылғаннан кейін жас музыкант Гамбург қаласындағы атақты органист Рейнкеннің сабақтарына қатысты. Сол жылдары Гамбургте канцлер Кайзердің басқаруының арқасында опера жанры құлпыра бастайды. Ромен Ролланның айтуынша Бах музыкасының тіліне Кайзердің ықпалы аса зор әсер еткен. Люнебургтың өзінде Иоганн осы қаланың шіркеуінде атақты органшы /орган аспабында орындаушы/ Георг Бёммен жұмыс істеген. Бұл аса ірі музыкантпен араларында болған жақын достық оған үлкен әсер етеді.

1703 жылы наурыз айында И.С.Бах Веймар қаласына келіп, жергілікті князьдің қалалық ән капелласына қызметке кіреді. Бірақ ол жерде көп жұмыс

істей алмайды. Өзінің кіріптарлығына өкініп жүрген оны Арнштадт қаласындағы Жаңа шіркеу басшылығы шақыртады да, сол жерге органшы қызметіне ауысады. Бірақ та бұл шіркеудің дүмше қызметкерлері мен қаланың үстем тап өкілдері Иоганн Себастьянның артынан неше түрлі сөз бен өсек таратып, дарынды да талантты жас музыкантқа жол бермей қояды. Сондықтан, Иоганн Себастьян 1705 жылы күзгі демалыс кезінде Любек қаласына атақты композитор және орган аспабының аса дарынды орындаушысы Дитрих Букстехуденің өнерін тыңдауға аттанады. Ынта мен жігер жетегінде жүрген арманшыл дара дарын қаражаты болмағандығына қарамай аталмыш қалаға жаяу жетеді. Арнштадтқа оралғаннан кейін шіркеудің дүмше қызметкерлері Иоганн Себастьянның артынан қалмай, оған қарсы сөгіс хат жазып, Бахтың отбасына дейін араласып, күн көрсетпейді /2; 4/.

Осы себептерден Иоганн Себастьян Мюльхаузен қаласына кетуге мәжбүр болады да, аталмыш қаланың шіркеуіне музыкант болып орналасады. Бірақ, бұл жерде шіркеудің ескі орган мен әлсіз хорынан басқа, жас музыканттың дарынын көркейтіп көтере алатындай еш нәрсе болмаған. Сөйтіп бір жылдай жұмыс істеп, Иоганн Себастьян амалсыз бұл қызметтен де кетеді.

1708 жылы Бах Веймар қаласына келіп, жергілікті герцогқа қызметке тұрады. Веймар қаласында Бах 10 жылдай болады. Бұл қызметті атқара жүріп Бах көптеген жетістіктерге жетеді, өйткені, бұл қызметі оның әртүрлі жанрларда тез арада музыка жазу қабілетін арттырды. Осы 10 жыл арасында оның ең атақты шығармалары жазылған. Оның ішінде көптеген органға және клавирге арналған шығармалар, атақты ре минорды токката мен фугасы және басқа шығармалары бар. Осы кезеңде өзінің орындаушылық шеберлігін одан әрі көркейту үшін Бах Антонио Вивальдидің скрипкаға арналған концерттерін орган аспабына өңдейді. Арканджелло Корелли, Джованни Легренци, Томазо Альбионилердің шығармаларын және француз композиторларының шығармашылығын зерттеп, соның арқасында клавирде ойнаудың негізін үйренеді. Веймар қаласында жазылған туындыларын Бах шығармашылығының шыңы деп атауға болады.

Иоганн Себастьян Бах жас кезінен бастап өзін аса шебер орындаушы; органшы, клавирист ретінде танытқан. Ол жыл сайын әртүрлі қалаларға сапарға шығатын. 1713 жылы Галле және Кассель қалаларында концерт беріп, шеберлігімен бүкіл тыңдаушылардың назарын өзіне тәнті етті. Келесі жылы ол өзін дирижер ретінде де таныта білді. Орындау шеберлігі соншалықты жоғары болғандықтан, онымен ешбір музыкант тартысқа да бара алмаған. Замандастарының айтуынша Иоганн Себастьян бір музыкалық тақырыптағы әуенді алып, оған әртүрлі импровизация жасап, екі сағат бойы ойнай береді екен /4/.

1717 жылы Иоганн Себастьян Саксонияның астанасы Дрезденге француздың атақты клавиршысы Луи Маршанмен тартысқа шақырылады. Тартыс алдында екеуі жүздесіп, осы қаланың сарай концертіне қатысады.

Бірақ, нағыз тартыс басталарда Луи Маршан ұтылатынын сезеді де, қорыққанынан түнделетіп Дрезденнен кетуге мәжбүр болады.

Сол жылы Бах бүкіл отбасымен бірге Кетен қаласына келеді. Бұл кезең Бах өмірінің ең бір тыныш кезеңі болған шығар. Оның «камералық музыканың басшысы» атты жаңа қызметі одан ешқандай күш те, көп уақыт та талап етпейтін. Өркениет пен мәдениеттен алыс аталмыш қалада оның ең сүйікті аспабы орган да жоқ еді. Сондықтан, бұл жағдай оның кішігірім камералық, клавирлік, ансамбльдерге арналған шығармалар жазуына ықпал етті. Осылайша Бах 1722 жылы клавирге арналған 24 прелюдиясы мен фугаларының 1-інші томын, атақты «Үздік температураланған клавирін» жазды («Хорошо темперированный клавир» «ХТК») /5/.

Бұл шығармадан бұрын Бах ре минордың хроматикалық фантазиясы мен фугасын жазған еді. Композитор бұл туындысына органға сәйкес патетиканы, жоғары деңгейдегі философиялық тақырыптарды енгізген.

Иоганн Себастьян осы шығармашылық кезеңінде ағылшын және француз сюиталарын, атақты алты Бранденбург концертін жазады.

Жоғарыда айтылып өткендей, Бах үлкен шығармашылық адамы болғандықтан өркениеттен, мәдениеттен алыс қалада ұзақ өмір сүре алмады. Мұндай тоқыраушылық күн өткен сайын Иоганн Себастьянның жанын жегідей жей түсті. Оның негізгі жұмысы жергілікті принцтің бүкіл мәдениетке қатысы бар қызметін орындау және сапарға шыққан шағында қасында болу еді. Иоганн Себастьянға бұл қаладан кету жайында нешәтүрлі ой қылаң беретін. Олай болуына бір жағынан әйелінің кенеттен қайтыс болуы әсер етсе, екіншіден, балаларына жақсы, терең, сапалы білім беру мәселесімен де байланысты еді. Көңіліндегі арманын жүзеге асыру үшін, 1720 жылы Бах Гамбург қаласындағы әулие Фома шіркеуіне органшы қызметіне орналасуды жоспарлайды.

Бұдан бұрын Иоганн Себастьян осы қалада өз өнерін паш еткен болатын. Сонда оның органда орындаған фантазиясы бүкіл тыңдармандарды таңқалдырған. Оның орындаушылық шеберлігі сондағы қарт органшы Рейнкенге қатты әсер етті де, ол Иоганн Себастьянға былай деді: «Бұл өнерді баяғыда өшіп кеткен деп жүрсем, сіздің жүрегіңізде қазірге дейін тірі сақталып келіпті». Бірақ оған қарамастан, Бахтың өтініші қабылданбай, органшы қызметі параның арқасында талапсыз, дарынсыз өзге біреуге берілді.

1721 жылдың аяғында композитор Вейсенфельс қаласы музыкантының қызы — Анна Магдаленаға үйленеді. Ұлы музыкантқа жаңа алған дарынды да, талапты әйел нағыз жан досы болып шықты. Анна Магдаленаның нәзік мінезі, тамаша даусы, оның таланты Бах үшін бір үлкен сыйлық болатын.

Кетен қаласынан кетуге деген құштарлығы күннен күнге күшейе берді. Лейпцигтегі әулие Фома шіркеуінің органшысы Иоганн Кунау қайтыс болғаннан кейін, оның қызмет орны босады. Бах осы орынға өз кандидатурасын ұсыну туралы хат жазды. Бірақ бұл жолы да өтініші бірден қабылданбады. Магистрат қызметкерлері бұл орынға тек атағы бар

музыкантты қабылдағысы келді, сондықтан, бұл орын алғашында атақты органшы Телеман мен капельмейстер Граупнерге ұсынылды. Олардың аталмыш қызметтен бас тартуына байланысты магистрат амал жоқтан «атағы жоқ» Иоганн Себастьянды органшы қылып алуға мәжбүр болды. Бах өз еркіндігіне шек қоюына және намысына тиетін кеміту әрекеттеріне көпке дейін қарсы тұра білді әрі сонысынан күдіктенді де. Бірақ амалы жоқ еді. Уақыт өте келе, көп ойланып, магистраттың оған деген қойылған қатаң талаптарымен келісті. 1723 жылдың мамыр айында Бах әулие Фома шіркеуінің әуен мектебінің канторы болып қабылданып, бүкіл отбасымен бірге Лейпцигке көшіп келді. Сонымен Бахтың Лейпцигтегі шығармашылық кезеңі басталды.

Өкінішке қарай, бұл қызметі үшін Бах шығармашылық тұлға ретінде тым адал, аңқаулау және де ...тым данышпан еді. Сондықтан да ала ауыздық пен келіспеушілік міндетті түрде туындауы керек-тін. Бахтың мойнына әуен мектебінің әлсіз күшімен бүкіл қаланың басты шіркеулеріндегі музыка сапасын күшейту жауапкершілігі ілінді. Ал, Иоганн Себастьян бұл қызметке тұрғанда, әуен мектебі әбден құлдырап, әлсіреп қалған еді. Соның салдарынан ол магистратқа ашық хат жазды. Онда композитор мектептің қаражатсыз, әбден құлдырап қалғаны туралы, оны жақсартып, түзету жұмысы үшін басшылық жағынан көптеген көмек көрсету керек екендігін жазған. Бірақта, Иоганн Себастьян Лейпцигтің үстем тап өкілдерінің сараңдығын, ақылсыздығын жеңе алмаған. Осы сәтте композиторға бүкіл басшылық қарсы шықты. Сөйтіп, оның жалақысын төмендетіп, қызметін кіші кластарға оқытушы етіп ауыстырады. Тек 1730 жылы ғана бұрынғы ректордың орнына талантты филолог Гесснер келген соң жағдай өзгерді. Ол Иоганн Себастьянға қолынан келгенше бар күшін сарқа көмек көрсеткен. Бірақ, бұл жаңа кезең көпке созылған жоқ.. Гесснердің орнына 1734 жылы басқа ректор – талантсыз, білімсіз адам - Эрнести келген еді.

Еркіндігін сақтап қалу үшін Бах өзіне саксон курфюрсттің жанындағы музыкант атағына ие болу үшін Дрезден қаласына аттанады. Сондағы жоғары қамқорлыққа үміттенген Иоганн Себастьян өзінің жаңадан жазылған си минорлы мессасын жібереді. (Месса - діни сюжетке жазылатын музыкалық шығарма). Мессасынан басқа Дрезден үшін король сарайында өтетін мәртебелі мейрамға арнап бірнеше кантата жазады. Бірақ та саксон курфюрсті Фридрих Август қарапайым адамның өтінішін қабылдау түгіл, оны оқымаған да. Үш жыл бойы Иоганн Себастьян корольдің мейірімін күткен, тек 1736 жылдың соңында ғана оның өтініші қабылданып, Бах саксон курфюрсттің сарай музыканты деген атағына ие болады. Өкінішке қарай, «сарай музыканты» деген атақ оған ешбір жақсы нәтиже де, пайда да бере алмаған /3/.

Бахтың тек артистік /орындаушылық/ нәтижелері ғана оның ауыр халін кішкене болса да көркейтті. Оның клавирде, органда ойнау шеберлігі оған көптеген жетістік пен ойдағыдай табыстар әкелді. Иоганн Себастьянды оның көптеген талантты достары қошеметтеген. Әсіресе, композитор Гассе мен

жұбайы итальян әншісі Фаустина Бордони оны ерекше құрмет тұтатын.

1739 жылы Бах музыкалық ұйымның басшысы болып, бұл қызметі оны кіріптарлық пен өсектен тағы да басқа жаман әрекеттерден құтқарады. Ол көптеген концерттерде дирижер, орындаушы ретінде өзін аса шебер маман ретінде көрсете білді. Оның жаңа қызметі композиторға жаңа талаптар қоя бастайды. Қала адамдарын қызықтыру үшін жаңа жанрлы музыка жазу керек еді. Ол үшін Иоганн Себастьян көптеген оркестрге, жеке дауысқа арнап шығармалар жазды.

Бахтың әулие Фома мектебінің канторы қызметі де одан шіркеуге арналған көп шығарма жазуды талап еткен. Лейпцигте болған бірінші он жыл ішінде аса ірі шығармалар жазған. Ораториялар (оратория – хор мен органға, кейін оркестрге арналған 4 бөлімді ірі шығарма) және атақты си минорлы мессасы жазылған/3/.

Осы шығармашылық кезеңінде Иоганн Себастьян 24 прелюдия мен фугаларын толық бітіріп, итальян концерттерін де жазады. 24 прелюдия мен фугалар «Үздік температураланған клавиір» деп аталып кеткен. Температуралық сан «до» нотасынан басталып, ең соңғы «си» нотасына дейін жетеді. Бах болса, әрбір нота мен оның айналымына (диез, бемоль) прелюдия мен fuga жазған. «Fuga» дегеніміз көп дауысты полифониялық шығарма, «жүгіру» деген мағына береді. («Полифония» - көп дауыс. Полифония өнерінде әрбір дауыс жекеше дамып, сүйемелдейтін және жеке дауысқа бөлінбей бірге дамиды. Ал гомофонды-гармониялық стилінде жеке дауыс пен сүйемелдейтін дауыс болады).

Бұл жинақтағы до мажор прелюдиясының тағдыры да өте қызық.. Бах 18 ғасырда прелюдия жазып, ал 19 ғасырдың аяғында француз композиторы Шарль Гуно бұл прелюдияға әуен жазған. Осылай жаңа шығарма пайда болған, оны «Аве Мария» прелюдиясы деп атап кеткен. Ал Италиян концертін жазғанда, Бах біріншіден итальян шығармашылығын қошеметтеп, олардың аспапшылары алдында бас иген.

Өмірінің соңғы 10 жылында қоғамдық музыкалық қызметке деген қызығушылық Бахтың жүрегіне қуаныш сыйлай алмады. Сондықтан, Бах 1740 жылы collegium musicum ұйымының басшылығынан бас тартады және келесі 1741 жылы ұйымдастырылған басқа да музыкалық қоғамдық жұмыстарға қатынаспай қояды. Сонымен, бұрынғы достарымен – қоғам қайраткері, өнер, ғылым өкілдерімен ара-қатынасы әбден нашарлайды. Соңында Бахты жалғыздықтан құтқаратын тек оның отбасы - сүйген әйелі, балалары мен бірнеше жақсы көретін оқушылары ғана қалды.

Бахтың балалары өте дарында, талантты жандар болған. Жас кезінен бастап олар бірнеше аспаптарда ойнаған, ал қызы мен әйелі болса, әдемі, әсем дауысты еді.

Бахтың балалары әкесінің көзі тірісінде атақты музыкант, ірі қоғам қайраткері болып танылды. Мәселен, Вильгельм Фридеман Дрезден қаласында органшы болған, Филлип Эммануэль Берлин қаласындағы Фридрих 2 (екінші) королінің сарай музыканты, содан кейін Гамбургтегі

шіркеу музыкасының бастығы болып тағайындалған. Иоганн Кристоф Фридрих Буккебург сарайында камералық музыкант қызметінде көп жыл бойы жұмыс істеген. Иоганн Кристиан – Милан соборының органшысы болып, содан кейін Лондондағы сарай капелласының капельмейстері болған.

Иоганн Себастьян Бах өте дарынды ұстаз да бола білді. Балалары мен тәрбиелеген шәкірттері кейіннен талантты, жоғары деңгейдегі музыкант болып шықты. Оқулық кітабын шығаруға да көп күш салған. Соған байланысты жасөспірімдерге арналған инвекциялар, клавирге арналған пьесалар жазды. Бұл кішігірім, тамаша туындылар жас музыканттың қолын дұрыс қою үшін арналған шығармалар болатын. Осылайша оның кішігірім туындылардан бастап «Үздік темпацияланған клавирге» («ХТК») дейінгі жазған музыкалық жинақтары клавирге арналған ірі орындаушылық мектебіне айналды. Оның үстіне Бах аспапта ойнау техникасына көптеген жаңалық енгізген. Өкінішке қарай, Иоганн Себастьянның ұстаздығы мен композиторлық шеберлігі көзінің тірісінде қоғам жағынан түсінбеушілікке душар болып, дер кезінде бағаланбаған. Дүниеден өткеннен кейін де шығармалары көп уақыт бойы орындалмаған.

Иоганн Себастьян Бах өмірінің соңғы жылдарында қоғамнан алшақтап, ішкі дүниенің философиялық ізденістеріне беріледі. Оның атақты жинағы «Фугалық өнерін» бұл жанрдың шығармашылық шыңы деп атауға болады. Бұдан кейін осы бағытта күрделілігі жағынан соншалықты жоғарғы деңгейде ешбір композитор фуга жаза алмаған. Композитор «Фугалық өнер» және «Музыкалық сый» атты соңғы туындыларында полифония формасының жан-жақты қырын шынайы шеберлікпен көрсете алған.

Иоганн Себастьян Бах өмірінің соңғы жылдарында көзі ауырып, осы бір дерт оның жанын қатты қинады. Жасалған операция сәтсіз болып, Бахтың көзі көрмей қалады. Бірақ оған қарамастан Иоганн Себастьян бүкіл рухани күшін жиып, шәкірттеріне ноталарды ауызша айтып тұрып музыка шығарған.

1750 жылдың 28 шілдесінде немістің атақты суреткері Иоганн Себастьян Бах дүниеден өтті. Бірақ, оның қазасы қоғамды ешбір селт еткізген жоқ, тиісті орын өкілдері тарапынан отбасының қайғысына ортақтасарлық қайырымды сөздер де айтылмаған. Тек біздің заманымызда ғана оның сүйегі әулие Фома шіркеуіне әкелініп, жаңадан сол жерге жерленген. Атақты композитордың өнеріне сүйсінетін қауым осы күнге шейін оның басына келіп, музыкасын тыңдайды.

Өкінішке қарай, Бахтың өлімінен кейін оның әйелі мен кіші қызының тағдырлары да қайғылы болған. Анна Магдалена қарттар үйінде жалғыздықтан жапа шегіп қайтыс болады. Ал кіші қызы Регина қайыршылықпен күнелтіп, тек өмірінің соңында ғана оған немістің атақты композиторы Людвиг ван Бетховен қол ұшын беріп, көмек көрсеткен.

Бахтың көзі тірісінде шығармашылығын ешкім түсіне алмай, ал оның өлімінен кейін музыкасы әбден ұмытылып кетті. Ұлы композитордың музыкасын түсіну үшін көп уақыт өту керек еді, өйткені қоғамның өзі мұндай жоғары деңгейдегі, философиялық өнерді түсіну үшін дайын болмаған.

18 ғасырдағы музыка өнерінің дамуы өте күрделі еді. Ескі феодал үстемтаптық идеологиясы басым болған, бірақ та жаңа кезеңнің де уақыты келіп, буржуазия табының философиясы мен өмірге деген жаңа көзқарасы пайда бола бастады. Сөйтіп, екі көзқарастың күрделі күресінің арқасында, ескі музыкалық формалардың күйреуі себебінен жаңа өнер туа бастады. Бүкіл қоғам галанттық өнерімен қызығып, оған елігіп, соның себебінен, жеңіл мазмұнды музыка тыңдауды керек етті. (Галанттық стиль немесе рококо еуропа өнерінде сарай зиялылары мәдениетімен байланысты туған стиль. Ықшамдылық, нақыштау ісіндегі нәзіктік пен образды тым сұлуландыру барысындағы үстірттік, мифологиялық, пасторальдік, көбіне жеңіл эротикалық сюжетке бой ұру рококо, галанттық стиліне тән қасиеттер) /5/.

Осындай жағдайда Бахтың музыкасы тым күрделі, түсініксіз болып санала бастады. Қоғам түгілі Бахтың балаларының өзі әке шығармашылығының тек ғылыми, теориялық негізін ғана тапқан. Соның салдарынан сол кездегі үстемтап өкілдері Бахтың музыкасын емес, аттары сақталмаған музыканттардың өнерін керек еткен.

Сөйтіп Иоганн Себастьянның шығармашылығы бір жағынан галанттық (рококо) өнерді жақтаушылар тарапынан мойындалмай, ал шіркеу жағынан болса, бұл өнер болымсыз, дінге қарсы деп саналып, теріске шығарылған. Иә, сол заманның тоғышар қоғамына Бахтың музыкасы ұнамады. Оның шығармаларының шынайылық пен терең философиясын ақсүйектер түсінгісі келген жоқ, түсінуге шамалары жетпеді. Ал шіркеу адамдары Бах музыкасын адамға ой салатын діннен безіндіретін өмірлік дүние деп бағалаған. Себастьян Бах өмірдің қандай қиындығына да төтеп берді және шіркеу адамдары мен ақсүйектерге жағынудан аулақ болды. Қысқасы, Бахтың таңғажайып қазынасын келешек ұрпақ бірден бағалай алған жоқ.

Тек 19 ғасырдан бастап, Бахтың шығармашылығы қайта өрлей бастады. 1802 жылы неміс тарихшысы Форкель композитордың өмірбаянын жазып жарыққа шығарады, соның себебінен қоғам қайраткерлері Бахтың өмірі мен шығармашылығына көңіл аудара бастайды. Композиторлар — Мендельсон, Шуман, Листтің белсенді насихатының арқасында Бахтың музыкасы бүкіл қоғамға жайыла бастады. 1850 жылы «Бахтың қоғамы» құрылды, оның өкілдері композитордың қолжазбаларын тауып, жарыққа шығару туралы шешімге келді. Сөйтіп 19 ғасырдың 50 жылдарынан бастап, Бахтың шығармашылығы қоғамның музыкалық өміріне, оқушылардың репертуарына ене бастады.

Ресейде Бахтың музыкасына деген жылы пікір 18 ғасырдың өзінде кеңінен орын алды. Петербургте жарияланған «Музыкаға әуес жандарға кішігірім кітапшада» Бахтың шығармашылығына өте жоғары назар аударған /6/.

Бах көзі тірісінде жазып шыққан шығармаларын өзгертіп, жаңа көзқараспен қарауға жалықпаған жан еді. Мысалы үшін, оның «Үздік температураланған клавири» («ХТК»)1 томдық қолжасбасы 4 рет өзгертіліп, жаңадан жазылған. Ал, «Иоанша азаптары» ораториясы бірнеше рет

көшіріліп, бірінші нұсқасы 1724 жылы, ал екіншісі өмірінің соңында жаңадан жазылған.

Бах ірі новатор және де жаңа музыкалық жанрлардың ірге тасын салған ұлы суреткер. Бах ешқашан опера жазбаған, бірақ та оны опералық стильді қалыптасырды деп санаған жөн. Неге десеңіз көптеген опералардың драмалық монологтарында Бахтан батырлық, философиялық, патетикалық тақырыптарды естуге болады.

Өзінің жеке дауысқа арналған шығармаларында Бах әртүрлі формаларды аса шеберлікпен пайдаланып, жеке дауыс пен аспаптың арасындағы тартысты әшкерелей білген.

Бахтың шығармашылығы күрделі симфонизммен ерекшеленеді. Сондықтан, Бах тек ұлы полифонист емес, Бетховеннің айтуынша, гармонияның ірге тасын салған композитор еді.

Иоганн Себастьян Бах қоғамның ерекшеліктерін терең түсінген. Ойшыл, философ өз шығармаларында мәңгілік тақырыптарды үлкен шеберлікпен көрсете білді - адамның ой толғанысы мен дүниедегі орнын, жақсылық пен зұлымдықтың қарым - қатынасын, ең бастысы: жаратылыс туралы пікірі мен адамзатқа деген сүйіспеншілігі, кешірімділігі өзінен кейінгі ұрпаққа сөнбес мұра болып қалды /5; 6/.

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

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

3. *Друскин М.С. Пассионы и мессы Иоганна Себастьяна Баха. - М.: Музыка, 1976.*

4. *Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — 1070 с.*

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

6. *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М.: Музыка, 1965.*

Резюме

Данная статья посвящена жизненному и творческому пути выдающегося немецкого композитора эпохи барокко Иоганну Себастьяну Баху, а также художественным особенностям произведений великого мастера.

Summary

The article is about the life and creative path of the outstanding German composer Johann Sebastian Bach.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НАЧЕРТАТЕЛЬНОЙ ГЕОМЕТРИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПЕРВОГО КУРСА ХГФ

Ж.Ж.Атчибаева -

*доцент кафедры «Методика преподавания изобразительного искусства,
музыки и хореографии» ХГФ КазНПУ им. Абая*

Огромное значение начертательной геометрии заключается в том, что ее изучение развивает общее научное мышление и совершенствует пространственное представление человека. Без знания начертательной геометрии - грамматики технического языка - невозможна успешная подготовка студентов, плодотворная деятельность учителя черчения и рисования. Методы начертательной геометрии широко применяются в черчении и в дисциплинах инженерного цикла, в практике. Можно сказать, что почти нет такой области инженерной деятельности, где начертательная геометрия применяется в инструментальном деле при определении профиля режущих инструментов; в сварочном деле при построении разверток сварных конструкций и т.д.

Особенно необходимы для практики чертежи в виде плоских изображений, на которых можно решать метрические задачи, связанные с определением натуральных длин отрезков, плоских углов, площадей и пр. Установление законов построения плоских изображений пространственного предмета является первой задачей начертательной геометрии. Имея плоские изображения пространственного предмета, построенное по законам начертательной геометрии, можно решать задачи на определение всех его геометрических свойств. Дать законы графического решения пространственных задач - вторая задача начертательной геометрии. Имея плоское изображение пространственного предмета, надо уметь определять взаимное расположение отдельных его элементов, уяснять его геометрическую форму, устанавливая его связь с другими предметами. Нахождение способов правильного представления по плоскому изображению пространственного предмета является третьей задачей начертательной геометрии.

По мере прохождения курса студент обязан выполнять ряд практических заданий, контрольных работ, составленных с таким расчетом, чтобы охватить главные разделы курса и дать возможность изучающему овладеть сущностью предмета. Изучение каждой отдельной темы сопровождается решением задач, что осуществляется на аудиторных практических занятиях. При решении задач необходимо закрепить теоретический материал курса, связать теоретические знания с практическим решением примеров. Практическим занятиям отведено значительное место в учебных планах вуза.

Цель практических занятий - углубление, закрепление и главное -

практическое применение знаний, приобретенных студентами на лекциях и в результате самостоятельной работы над учебником, конспектом. Задачи по начертательной геометрии представляют основную и необходимую часть курса. Без задачи этот курс оказался бы лишенным всякого смысла: не усматривалось бы никакой внутренней логики и взаимосвязи между отдельными теоретическими положениями, терялась бы практическая ценность и значимость его, а также связь с другими отраслями знаний. Задачи при изучении начертательной геометрии способствует не только закреплению теоретического материала и обучению студентов практическому применению теории, но и расширению их кругозора, учат логическому мышлению, развивают пространственные представления и пространственное мышление. Любую задачу, независимо от ее принадлежности к тому или иному классу, нужно сначала решить в пространстве - уяснить содержание и последовательность тех пространственных операций, при помощи которых определяется искомые элементы. В некоторых случаях для этого можно использовать модели и наглядные изображения. План решения задачи в пространстве (алгоритм) желательно сокращенно записать. Только после этого можно переходить к графической реализации плана - решения задачи на комплексном чертеже. Для решения этой задачи с помощью комплексного чертежа целесообразно одну из скрещивающихся прямых привести в проецирующее положение не нарушая этих прямых.

Для этого необходимо выполнить двойное преобразование:

А) В начале преобразовать прямую в положение, параллельное относительно одной плоскости проекций (т.е. в прямую уровня).

В) Затем - проецирующее (перпендикулярное) положение относительно другой плоскости проекций. Задача решена способом замены плоскостей.

Методы преобразования проекционных чертежей

Как известно, начертательная геометрия так же, как и другие разделы геометрии, занимается изучением пространственных форм предметов действительного мира и соответствующих закономерностей. Однако, в отличие, например, от аналитической геометрии, где исследования геометрических форм осуществляется с помощью аппарата амеры, начертательная геометрия проводит свои исследования другим, присущим лишь ей методом плоскостных изображений, т.е. графическим методом. Очевидно, что изучение пространственных предметов при помощи их плоскостных изображений предполагает, что изображения строятся по вполне определенным правилам. Эти правила получения плоскостных изображений, которые разрабатывает начертательная геометрия, основаны на методе проекций.

Наиболее часто изображения предметов строят на взаимно перпендикулярные плоскости.

Проекционный чертеж, полученным последовательным совмещением взаимно перпендикулярных плоскостей путем вращения вокруг их осей пересечения - чертеж *Монжа*, и является тем материалом, который позволяет производить изучение самих реальных объектов. Основная трудность для студентов при изучении курса начертательной геометрии и решении задач заключается в том, что многие забывают о пространственной сущности начертательной геометрии, пытаются понять тот или иной вопрос или решить ту или иную задачу только по чертежу без строгих логически, основанных на геометрических закономерностях пространственных рассуждений, а лишь выучив некоторые решения таковых задач.

Это приводит к тому, что обилием линий на чертеже студент теряет сам объект изучения - пространственный предмет. Отсюда следует и своеобразная «водобоязнь» при изучении начертательной геометрии. Чтобы этого не случилось, все задачи начертательной геометрии решать в определенной последовательности:

а) проводится строгое логическое, основанное на геометрических закономерностях, пространственное (стереометрическое) решение, при котором выясняется «что», в какой последовательности надо делать

б) решается вопрос о том, как? Выполнить строго графический составленный стереометрический план.

В начальный период изучения данной науки главное внимание было уделено «что?» надо выполнить для решения конкретной пространственной задачи и «как?» это решение можно выполнить методом начертательной геометрии, т.е. графическим, на чертеже. При этом не проводилось оценка влияния самого проекционного чертежа, на весь последующий ход графического решения.

Однако для графического решения пространственных задач далеко не безразлично, какие изображения объекта - какой проекционный чертеж имеется в нашем распространении перед началом решения задачи.

Иллюстрацией взаимосвязи чертежа и характера графического решения задачи, заданной этим чертежом, может служить важнейшая задача начертательной геометрии - нахождения точки пересечения прямой с плоскостью.

Түйін

Бұл мақалада көркем-сурет факультетінің бірінші курс студенттеріне сызба геометрия пәніне байланысты арнайы даярланған жаттығуларды шешудің ерекшеліктері мен кейбір мәселелері айқындалған.

Summary

In this article are given particular tasks on descriptive geometry students first-rate art-graphic faculty.

С о д е р ж а н и е

| | |
|---|----|
| Альмухамбетов Б.А., Белов А.П. Художественное воспитание и обучение в первобытном обществе..... | 3 |
| Досанова Ж.У. Задачи педагога в воспитании современного студента | 8 |
| Подлубная Е.В. Методические рекомендации по выполнению портрета в живописи..... | 13 |
| Какимова Л.Ш. Экстраполяция психофизиологической теории Н.А.Бернштейна в профессиональной подготовке будущих специалистов в хормейстерском классе..... | 17 |
| Оспанов Б.Е. Линия как изобразительное средство в академическом рисовании..... | 22 |
| Салауатов Б.С. Рисунок гипсовых слепков головы Давида..... | 27 |
| Жаманкараев С.К. Технические приемы академического рисунка..... | 30 |
| Бакаиев Р.С. Қазақстан кәсіби бейнелеу өнеріндегі кескіндеменің кейбір көкейкесті мәселелері..... | 32 |
| Ивахнова Л.А., Кучерова А.В. Вопросы профессиональной подготовки студентов в области книжной и шрифтовой графики..... | 36 |
| Ахметова Г.К. Рынок изобразительного искусства Казахстана: специфика и перспективы..... | 42 |
| Власюк В.Ф., Михайлова Н.А. Креативность как способность будущего выпускника к творчеству..... | 48 |
| Киргизбекова С.С. Интернациональный стиль и современный графический дизайн..... | 52 |
| Ибрагимова Г.Ш. Форма и цвет..... | 56 |
| Ақбаева Ш.Ә. Көркем білім беруде ұлттық негізде тәрбиелеудің маңызы..... | 60 |
| Байкулаков Н.Т. Роль компьютерной программы системы Autocad в графическом дизайне «Инженерная графика»..... | 64 |
| Ермекова С.А. Иоганн Себастьян Бах шығармашылығының көркемдік ерекшеліктері..... | 68 |
| Атчибаева Ж.Ж. Некоторые проблемы преподавания начертательной геометрии для студентов первого курса ХГФ..... | 77 |

ХАБАРШЫ. ВЕСТНИК

«Көркемөнерден білім беру: өнер – теориясы - әдістемесі» сериясы
Серия «Художественное образование: искусство – теория - методика»
№ 1 (26), 2011

Берілген түпнұсқадан тікелей репродукциялық әдіспен басылады

Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде
2009 жылы мамырдың 8-де тіркелген №10099-Ж
2001 ж. бастап шығады. Шығару жиілігі – жылына 4 нөмір

Басуға 28.03.2011 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/16.
Көлемі 5,8 е.б.т. Таралымы 300 дана. Тапсырыс 110.
050010, Алматы қаласы, Достық даңғылы, 13, Абай атындағы ҚазҰПУ.
Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің
өндірістік-жарнама бөлімінің баспаханасы

