

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

**Серия «Художественное образование:
искусство - теория - методика»
№ 2 (19)**

Алматы, 2009

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»

№ 2 (19)

Алматы, 2009

Хабаршы. «Көркемөнерден білім беру: өнер - теориясы - әдістемесі» сериясы. – Алматы: Абай атындағы ҚазҰПУ. - 2009. – №2 (19).- 92 бет.

Вестник. Серия «Художественное образование: искусство - теория - методика». - Алматы: КазНПУ им.Абая. - 2009. - №2 (19). -92 с.

Бас редактор

ҚР СО мүшесі, пед.ғыл.к., профессор **Б.Е.ОСПАНОВ**

Редакция алқасы:

пед.ғыл.к., доцент **С.Н.Данилушкина (жауапты хатшы),**
филос.ғыл.д., профессор **Б.Р.Қазыханова,**
пед.ғыл.д., профессор **Б.А.Альмухамбетов,**
пед.ғыл.к., доцент **Н.Г.Назарова,**
арх.к., доцент **Т.С.Қараменді**

Главный редактор

член Союза художников РК, к.п.н., профессор **Б.Е.ОСПАНОВ**

Редакционная коллегия:

к.п.н., доцент **С.Н.Данилушкина (ответ.секретарь),**
д.филос.н., профессор **Б.Р.Қазыханова,**
д.п.н., профессор **Б.А.Альмухамбетов,**
к.п.н., доцент **Н.Г.Назарова,**
к.арх., доцент **Т.С.Қараменді**

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ КАК ОСНОВАНИЯ ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ МЕТОДИК (на примере художественного образования)

Ж.Н. Шайгозова -

к.п.н., старший преподаватель КазНПУ им. Абая

Появление и стремительное распространение в современной педагогической теории такого феномена как поликультурное образование обусловлено многими причинами. Для социологов они одни, для психологов другие. Педагоги наиболее значимыми выделяют следующие: подготовка молодежи в условиях многонациональной и поликультурной среды; формирование умений общаться и сотрудничать с людьми разных национальностей, рас, конфессий; развитие планетарного мировоззрения; создание условий для формирования культурной идентичности детей и многие другие. Не осталось в стороне от этого процесса и художественная педагогика, хотя ее роль в реализации идей поликультурного образования далека от своего решения. А ведь именно искусство, по мнению М.С. Каган выполняет тем самым лишь ему доступную миссию – силой переживания создаваемой им «художественной реальности» приобщать людей к культуре своего времени и своего народа, а через нее к основному, инвариантному содержанию культуры человечества» /1/.

Изучение проблемы реализации базовых идей поликультурализма через дисциплины художественно-эстетического цикла показало, что еще не раскрыты теоретико-методологические основы интеграции художественного и поликультурного образования; не достаточно изучены вопросы подготовки будущих учителей изобразительного искусства к реализации поликультурного образования и естественно, что должным образом не определены практические (прикладные) знания педагога, т.е. четко не разработана адекватная методика поликультурного образования и воспитания. В данной статье мы попытаемся проанализировать некоторые культурологические модели, которые могли бы служить основанием поликультурных методик, адекватных содержанию художественного образования. Согласно мнению М.С. Уварова среди наиболее популярных культурологических моделей, которые могли бы служить основанием поликультурных методик, можно отметить синергетическую и структурно-функциональную, которые имеют черты сходства. При этом он отмечает, что при всех несомненных аргументах такого подхода, вызывает большое сомнение понимание поликультурности (впрочем, как и самого механизма развития культурного бытия) в универалистском ключе. Возникает ощущение, что подобные модели плохо применимы на практике и могут привести лишь к внешнему, неуправляемому размножению тактик и методик образования /2/. Так как, нас интересуют конкретно прикладные аспекты

реализации идей поликультурализма в системе художественного образования (включая уровни: детский сад–школа-колледж-вуз) попытаемся разобраться в преимуществах и недостатках тех или иных культурологических моделей в русле обозначенной проблемы. Для этого мы должны четко определиться в целях и задачах «поликультурно построенного» художественного образования. Основной целью поликультурного образования (вообще) является воспитание поликультурной личности. Художественные дисциплины обладают тем огромным воспитательным потенциалом, который необходим для формирования поликультурной личности, так как усвоение национальной и мировой художественной культуры переходит в практику создания художественных произведений, т.е. включает в себя не только «развитие художественного сознания и художественного вкуса», но и обучение «мастерству воплощения». Продолжая мысль разработчика Концепции этнокультурного образования Республики Казахстан (1996), Ж.Ж. Наурызбая о том, что усвоение национальной культуры “позволяет индивиду ощутить личную причастность к культуре народа, национальная идентификация получает индивидуальную окраску” надо добавить: усвоение мировой художественной культуры в свою очередь позволяет идентифицировать себя с общечеловеческими ценностями. В этой связи ведущая идея нашего исследования - формирование поликультурной личности - может быть осуществлена и средствами художественных дисциплин, содержание которых строится с учетом особенностей национальной и мировой художественной культуры.

Исследования в области синергетического подхода сложились в определенное научное направление в восьмидесятых годах двадцатого века. Сущность этого подхода заключается в интеграции разных областей наук (физика, химия, биология, психология, философия и т.д.) для «вычленения» универсальных законов эволюции, одинаково «справедливых как для физического, так и для биологического миров и социума» /2/. Так, в работе М.С. Кагана «Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории» /1/ рассматривается структура онтогенеза, представляемого как процесс закономерного развития антропо-социокультурной системы. Таким образом, через «призму» идей синергетики М.С.Каган выделил следующие стадии онтогенеза:

1. Первая стадия – младенчество (от рождения до 3 лет): специфически человеческое духовное общение с матерью, которое впоследствии играет огромную роль в формировании способности духовного отношения к другим людям, к сверстникам, к людям вообще;

2. Вторая стадия (дошкольные годы: 3-7 лет): время самостоятельного деятельного существования, которое характеризуется доминирующей активностью воображения, фантазии, что проявляется в художественном творчестве детей.

3. Третья стадия: познание бытия, развивается способность

абстрактно мыслить.

4. Четвертая стадия (время полового созревания): в данный период у молодых людей старшего школьного возраста резко возрастает интерес к искусству, прежде всего к тем его видам и жанрам, в которых центральным предметом изображения являются отношения любви. Именно в этом возрасте учителя должны стать «поводырями» в бесконечно богатом мире художественных ценностей и произведений современной массовой культуры;

5. Пятая стадия – стадия самовоспитания, период самостоятельно вырабатываемой иерархической системе ценностей взрослого человека;

6. Шестая стадия (старость): деятельность доминанта – общение.

Наиболее содержательными для художественного образования в данной структуре являются глобальные положения по вопросам художественного воспитания на разных возрастных ступенях (для нас интерес представляет так называемое «институциональное» время), в частности на второй стадии онтогенеза, в детских садах необходимо переоценить роль занятий изобразительным искусством и конструировать их содержание с целью развития воображения и фантазии детей (особая активность правополушарных зрительных образов). Таким образом, на данной стадии роль педагога заключается в развитии воображения ребенка.

Во время обучения в начальной школе (третья стадия) сознательно активизируется работа левого полушария, однако в этом возрасте по выражению М.С. Каган «свободная игра воображения» сохраняется. Поэтому необходимо поддержка активной деятельности фантазии с имманентной ей свободой творчества, что требует включения в программу занятий более широкий круг видов искусства – от традиционных художественных ремесел до современной художественной фотографии.

Исходя из особенностей полового созревания индивида выделяется следующая стадия онтогенеза. С позиции синергетики переход индивида (в период полового созревания) от хаоса к «самостоятельно вырабатываемой иерархической системе ценностей» неизбежный и необходимый процесс эволюции человеческого сознания. Поэтому во многом данный противоречивый возрастной период квалифицируется психологами как «трудный». И роль искусства на этом возрастном этапе становится решающей, так как оно «обладает способностью безгранично расширять поневоле узкий в пространстве и времени реальный жизненный опыт, который человек, живя в художественной реальности» /1/.

Следующая стадия – студенческая жизнь. На этом этапе воспитание приобретает новую форму самовоспитание. Тогда задача педагога высшей школы состоит в том, чтобы стимулировать студентов к самостоятельной деятельности в области расширения своего духовного кругозора. Из анализа системно-синергетического подхода к построению современной педагогической теории, разработанным М.С.Каганом выделяются

определенные черты будущих «поликультурных методик», адекватных содержанию художественного образования. Ценными для нас являются положения о пяти основных видах деятельности: познавательная (получение субъектом информации об объекте); ценностно-ориентационная (осознание субъектом значения для него объекта); преобразовательная (изменение субъектом объекта); общение как межсубъектное взаимодействие (достижение единства действующих лиц при сохранении субъектной уникальности каждого) и, наконец, художественное освоение мира (именно в нем все четыре предыдущих вида слиты воедино) /2/.

Все перечисленные виды деятельности могут быть реализованы через «поликультурно» сконструированное художественное образование: познавательная функция реализуется через усвоение национальной и мировой художественной культуры (изучение всех пластических видов искусства разных культур); ценностно-ориентационная (через изучение к пониманию и принятию «своей» и «других» культур, приводящее к формированию определенной иерархии ценностей общечеловеческого масштаба); преобразовательная (в разных плоскостях: создание практического произведения; духовно-идеального – модель, проект, мечта; культурное наследие); общение (в разных плоскостях: внутриличностный диалог, ученик-учитель, художник-зритель, диалог культур (искусств) восток – запад; между типами в рамках одной национальной культуры и т.д.) и все интегрируется в функции «художественного освоения мира» ребенком, подростком, юношей, молодым человеком.

Наиболее интересной для нашего исследования являются идеи диалога культур, формирования диалогического мышления как будущего фундамента поликультурного процесса во всех его основных проявлениях, и в частности на примере художественного образования. Идеи философии диалога разрабатывались в трудах М.М. Бахтина, В.С. Библера, М.К. Мамардашвили, Ю.А. Шрейдера, М. Бубера и других. Основные положения теории диалога культуры были заложены М.М. Бахтиным /3/. Дальнейшее обоснование этой теории продолжено В.С. Библером. По определению В.С. Библера, диалог, понимаемый в идее культуры – это не диалог различных мнений или представлений, это – всегда диалог различных культур» (в пределе – культур мышления, различных форм разумения); общение в культуре – это не обмен информацией, не «разделение труда», не «участие в общем деле» или в «общем наслаждении». Это событие и взаимодействие двух (и многих) совершенно разных миров – различных онтологически, духовно, душевно, телесно /4, с.131/. Применительно к нашему исследованию сказанное означает, что сущность «диалога культур» заключается не в простом сравнении, сопоставлении, взаимодействии культур, а в «логике диалога логик», «споре возможностей культуры». Иными словами можно сказать, что диалог национальных художественных культур - это диалог различных

культур мышления, нашедших свое отражение в произведениях национального искусства.

Исследователи выделяют несколько видов диалога: внутриличностный (противоречие сознания и эмоций); диалог как речевое общение людей (коммуникативная технология); диалог культурных смыслов, на котором и строится технология диалога культур. Следовательно, изучение художественной культуры с позиций понимания особенностей национальной картины мира, свойственной этому этносу (другим культурам и их создателям), способствует формированию в сознании обучающегося «двух различных углов зрения на предметы и явления окружающего мира, представленных двумя различными культурами». И только в этом случае возникает диалог культур, ведь «диалог культур - не столько общение разных сознаний, сколько общение образов разных культур в рамках одного сознания» /4, с. 165/. По мнению исследователей, в результате реального «диалога культур» в сознании учащегося формируется интеркультура. В современной научно-педагогической литературе под интеркультурой понимается совокупность познавательных средств и знаний о своей и чужой культурах. Итак, содержание занятий по изучению национальных художественных культур должно отражать особенности мировидения, миропонимания, картины мира конкретного этноса в конкретной художественной культуре. Задача педагога состоит в том, чтобы поднять сознание учащегося до такого уровня, при котором он почувствует необходимость сравнивать разные картины мира, представленные в разных художественных культурах (реальный диалог культур происходит в сознании учащегося, который осмысливает различия между художественными образами двух культур). Таким путем формируется интеркультура или иначе ее называют поликультурой.

1. Каган М.С. *Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории.* - М.: Наука, 1999.-С.17 – 27.

2. Уваров М.С. *Философия поликультурного образования и ее альтернативы.* - М.: Философия, 2007. – С.34-43.

3. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества.* – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

4. Тарасов Е.Ф. *Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания //Этнокультурная специфика языкового сознания/Под ред. Н.В. Уфимцевой – М.: Институт языкознания РАН, 1996. - 166 с.*

Түйін

Бұл мақалада көркемдік білім беру тәжірибесінде полимәдениеттік әдістің негізі ретінде мәдениеттік моделдер қаралған. Белгілі ғалымдардың негізгі жұмыстарына талдау жасалынған.

Summary

In given clause are considered models as the bases of polycultural techniques on an example of art formation. It is analyzed fundamental works of known scientists.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ПЕРЕДАЧИ САКРАЛЬНОГО ЯЗЫКА ЖИВОПИСИ

Б.Б.Нурбатыров -

заместитель декана по воспитательной работе ХГФ КазНПУ им. Абая

Всем известно, что любой вид искусства существует только потому, что может выразить на присущем ему специфическом языке нечто, непередаваемое никакими другими способами. Не касаясь грамматики живописного языка (стиль, сюжет, композиция, живописная техника, колорит, рисунок), обратимся к элементам, которые и составляют сакральный язык искусства. Это – прежде всего – цвет, как самодостаточная сущность; - внутренний свет, свечение живописи, и наконец, состояние, которое несет картина, составляющая «душевный резонанс» создающего и воспринимающего. Изучение основ живописного языка является не самоцелью, но все-таки основой профессионализма будущего художника-педагога. Овладение языком живописи помогает в дальнейшем автору реализовать свой «свободный» творческий порыв, выразить нечто личное в работе. Как правило, зритель, воспринимающий, не знает специфики языка (за исключением специалистов в области изобразительного искусства). Восприятие искусства - процесс интуитивный и глубоко индивидуальный, связанный не столько со знаниями, сколько с чувствами, с опытом состояний, опытом души. Будущему художнику же знание языка необходимо, так как владение в совершенстве языком и называется профессионализмом.

Сакральный язык искусства направлен, прежде всего, на воспринимающего, непосредственно на чувства и эмоции зрителя, минуя рациональную оценку. Представляете, какой уровень профессионализма должен быть у художника, чтобы вызвать тот или иной «поток» чувств и эмоций у зрителя своей работой? Ведь глобальная сущность всего искусства – это через произведения воспитывать, формировать умение видеть жизнь и красоту мира. В живописи началом всех начал является цвет. Он не только наполняет форму и строит ее, но служит идейным выражением замысла художника. «Цвет, заключенный в форму, дает образ. Соотношения цветов, распределенных в формах, есть произведение живописи — то есть законченное целое — произведение, воспринимаемое посторонним зрением,

не требующее никаких дополнений либо иллюстраций к самому себе» — пишет знаменитый русский советский художник К. С. Петров-Водкин. Таким образом, цвет не только эмоционально окрашивает зрительное восприятие, но и непосредственно связан со сверхчувственным восприятием. Вечно текущие, изменчивые цвета — чистая сфера бессознательного, связанная с несоизмеримо более высокими, по сравнению с обыденными, скоростями обработки информации. Об этом в частности свидетельствует опыт измененных состояний сознания. Выходя на уровень сознания, цвет фиксируется, становится атрибутом предмета, переходит в иное качество, но именно в цвете сильнее всего живет память о других сферах бытия. Отсюда, своеобразной сакральной функцией искусства является сохранение и развитие способности сверхчувственного восприятия.

В центре внимания психологии изобразительного искусства Н.Н. Волкова — проблемы создания и восприятия произведений искусства как проблемы создания и понимания языка живописи, смысла художественного произведения. Живописное изображение, по мысли Волкова, — не простое подражание действительности, а перевод на язык искусства, что всегда является истолкованием-интерпретацией. Это требует от живописи выработки своей системы опосредования, т.е. возникновения и развития своего языка, который изменяется от эпохи к эпохе. Меняющиеся видение и изображение художником мира изменяли восприятие зрителя, его видение и понимание изображения. Таким образом, искусство и культура в целом становятся факторами, детерминирующими развитие художественного восприятия человека. Отличительной особенностью художественного восприятия цвета как результата культурно-исторического развития, изобразительной и художественной практики человека является обогащенное восприятие цвета, когда, кроме своих основных или собственных качеств, цвет приобретает несобственные.

Эффект воздействия истинно живописного сакрального языка основан на присутствии в картине избыточной с точки зрения внешнего содержания информации — прежде всего колорита как сочетания цветов, подобного музыкальной тональности, ритма, пластики, динамики, внутреннего света, скрытых ассоциаций. Именно эти средства позволяют передавать тонкие нюансы состояний, эмоционально-чувственную информацию. В так называемом «пейзаже настроения» находят свое отражение тоска, грусть, безнадежность или тихая радость. Мастера романтического, лирического пейзажа, пейзажа настроения — это Левитан, Саврасов, Айвазовский и др. В анализах и описаниях творчества живописцев часто можно встретить формулировку «левитановский пейзаж настроения» или «саврасовский лиризм». Под этими словами подразумеваются не столько особенности манеры письма, сколько богатство особенных переживаний, запечатленных на картинах.

Начинающий художник должен многому и многому учиться,

но учебный процесс нельзя механически отделять от творчества. Занятия живописью - не формальные упражнения. Живое отношение к изображаемому, интерес, чувства, вкус — все это необходимые «участники» наших занятий. И в этом отношении пусть начинающий, вне зависимости от уровня своей подготовленности, чувствует себя именно художником, и тогда овладение изобразительными средствами будет служить этой цели. Мы хотим помочь каждому из вас раскрыть свои способности, чтобы ваша дальнейшая самостоятельная работа приносила вам радость творчества.

1. *Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. - СПб.: ДНК, 2001.*
2. *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М., 1974.*
3. *Барабаничиков В. А. Восприятие и событие. - СПб.: Алетейя, 2002.*
4. *Знаков В.В. Понимание произведения искусства // Психология искусства: В 3-х т. - Самара: Изд. Самарский гос. пед. универ. 2003. - Т.1. - С.29–33.*
5. *Зинченко В.П. Психологические аспекты влияния искусства на человека // Культурно-историческая психология. - 2006. - № 4. - С. 3–21.*

Түйін

Бұл мақалада көркем- сурет факультеті студенттерінің соқральдық живопись түрін орындай білу қабілеттілігін дамыту ерекшеліктері қаралған.

Summary

In given clause features of formation at students of is art-graphic faculty of transfer of sacral language of painting are considered. All necessary conceptual device on a problem of research proves.

ОВЛАДЕНИЕ ПРИЕМАМИ ТРАНСФОРМАЦИИ НАТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ КУРСА КОМПОЗИЦИИ

С.Н. Данилушкина –

к.п.н., доцент кафедры «Графика и дизайн» КазНПУ им.Абая

В основе творчества лежит стремление к созданию выразительного художественного образа. «Выразительность в искусстве - свойство художественного отражения в образной, наглядной, яркой форме раскрывать сущность изображаемых явлений и характеров, передавать отношение художника к материалу творчества, его переживания, чувства, оценки. Выразительность - проявление активности художника, его заинтересованного отношения к жизни, оригинальной художественной интерпретации эмоционально насыщенных образов» /1, 21-22/.

В соответствии с конкретными творческими задачами, с конкретным замыслом, каждый из художников создает художественный образ, добиваясь наибольшей его выразительности, используя различные художественные средства. Творчество художника направлено на поиск системы изображения, художественного материала, стилистики, которые в наибольшей степени могли бы выразить его внутреннее представление об объекте изображения.

Создавая итоговую творческую работу на занятиях по «Графической композиции» студент ищет средства выразительности, которые в наибольшей степени отвечают его замыслу и позволяют решить конкретные учебно-творческие задачи. При этом он может активно использовать одни закономерности языка изобразительного искусства, усиливая их звучание, и ослаблять или отказываться от других закономерностей реалистического изображения, то есть использовать условные приемы изображения.

Условность является специфической чертой любого произведения искусства, так как суть творческого акта заключается в претворении наблюдений в художественный образ. Художник творчески перерабатывает и видоизменяет реальный объект в изображении. Наличие сходства объекта и изображения в реалистическом искусстве необходимо, но степень этого сходства условна и относительна. Всякое изображение включает в себя определенную степень несоответствия образа и объекта. Мера условности определяется творческой задачей, художественной целью, необходимостью сохранения внутренней целостности образа. При этом не отвергается возможность творческой интерпретации, преобразования природы, если такими средствами можно добиться максимальной выразительности.

Художник ищет способы художественного обобщения, усиливающие эмоциональность и экспрессивность создаваемого образа. Этой цели служат разнообразные приемы стилизации природных форм. Стилизованная форма лишь в чем-то сходна с оригиналом и предполагает возникновение новой, более выразительной формы. Стилизация в определенной степени призвана

заменить слишком привычный, кажущийся малопривлекательным образ чем-то необычным, свежим, придать ему особую выразительность. Иногда изобразительные элементы настолько удаляются от реального облика, что с трудом напоминают его, но, несмотря на это они все же узнаются и надолго запоминаются. Степень творческой интерпретации натуры в произведениях разных художников различна, но задача условности - служить наиболее яркому выражению творческого замысла художника, выразительности образа. Овладеть навыками стилистической трансформации натуры студентам помогут специальные задания, направленные на композиционные преобразования формы.

Форма - это внешний вид, очертание предмета. Различают объективные и переменные признаки формы. К объективным признакам относятся объем, конструкция, пропорции, силуэт, контур, цвет, материальность. Они являются постоянными особенностями формы. В качестве переменных признаков выступают освещенность и положение в пространстве.

К основным параметрам, которые могут лежать в основе анализа произведений изобразительного искусства в процессе обучения композиции, следует отнести следующие: отношение художника к форме изображаемых объектов, характер тонального решения, цветовые, глубинно-пространственные отношения, освещение, система изображения, отношение к фактуре и ряд других. Для сравнительного анализа картин, выполненных художниками различных стилевых течений и направлений, рекомендуется использовать работы, в которых вышеназванные аспекты выражены достаточно ярко. В начале занятия желательно рассмотреть такие понятия как «форма предмета», «пропорции и пропорциональность», «система изображения», «закономерности реалистического изображения».

Если сравнить, опираясь на вышеназванные параметры, работы Матисса, Кандинского, Миро с картинами, выполненными в реалистической системе изображения, можно увидеть основные отличительные особенности. Художники упрощают, огрубляют форму предметов, иногда деформируют. Отказываются от объемно-пространственных характеристик объекта изображения. Используют условные контуры, подчеркивающие форму предметов и разделяющие яркие пятна цвета. Тональные, цветовые и пространственные отношения решаются условно. В основном художники работают в плоскости, следят за ритмичным распределением на картинной плоскости тональных и цветовых пятен. Характерно максимальное усиление выразительности цвета, часто за счет контраста дополнительных цветов.

В работах таких художников как П. Сезанн, П. Пикассо, А. Куприн наблюдается максимальное упрощение формы предметов иногда до простых геометрических фигур. Они акцентируют внимание на конструкции предметов, намеренно подчеркивая их геометрическую структуру, используя для этого прием усиления тона в местах преломления форм. Характерно наличие тональных контрастов, некоторая жесткость, графичность

изображения. В противоположность им импрессионисты отказываются от жестких контуров. В их работах предметы окутаны воздухом, они как бы тонут, растворяются в окружающей воздушной среде.

Существует пять основных видов наиболее характерных деформаций в реалистическом изображении /2/:

- карикатурная деформация - наиболее простейший и наглядный вид деформации. Он возникает, когда художник стремится подчеркнуть и заострить характерные черты;

- экспрессионистическая деформация характеризуется тем, что художник сознательно преувеличивает и искажает отдельные элементы формы, интенсифицирует цвета для усиления психологической остроты изображения, придания ему большей эмоциональности. Отличие от карикатуры состоит в том, что художник стремится не столько заостренно изобразить свой объект, сколько с максимальной полнотой выразить свое внутреннее состояние, отношение к объекту;

- деформация соподчинения возникает тогда, когда художник стремится учитывать особенности психофизиологии восприятия, видоизменения формы и окраски предметов в зависимости от их взаимоположения;

- пространственно-временная деформация характеризуется необходимостью изображения в одной картине разновременных событий (иконопись, восточная миниатюра), а также необходимостью организованно провести зрителя, как в глубину изображения, так и по всей его поверхности;

- деформации, зависящие от изобразительного материала, изобразительной поверхности и условий экспозиции произведения (реклама, плакат, декоративное панно, произведения графики). На характер графического решения изображения оказывает влияние качество изобразительной поверхности. Так, к примеру, изображение на упаковочной коробке требует большего уплощения, отказа от многоплановости и глубины изображения. Изобразительный язык рекламы и искусства имеет свои специфические черты, что объясняется специфическими условиями их восприятия и т.д.

Высокой степенью обобщения и стилизации характеризуется графика, где в создании художественного образа преимущественную роль играет линия, контур, силуэт, тональное пятно, художник может сочетать линию и тональное пятно, различные способы штриховки, использовать декоративно-орнаментальные элементы и т.д. Как правило, в графике очень ограниченно используется цвет. Зачастую происходит отказ от объемно-пространственных характеристик. Все это в значительной степени обуславливает необходимость поиска условного языка графики. Обогащение средств графики происходит посредством виртуозного их использования.

С точки зрения учебного процесса можно вычленить основные условные приемы трансформации природы в процессе разработки

композиции:

- условный прием изменения пропорциональных соотношений предметов (растяжка и сжатие по вертикали);
- условный прием деформации формы;
- условный прием изменения объема (отсутствие объема, приближение объема к геометрическим телам);
- условный прием изменения тонального решения;
- условный прием изменения цветового решения.

Пропорция - это соразмерность, мера частей, отношение размеров частей друг к другу и к целому. Пропорции определяют построение форм фигур и предметов, а также композиционное построение произведений: нахождение соответствующего формата плоскости листа, отношение размеров изображений к фону, отношение масс, группировок, форм друг к другу и т.д. Если изменить пропорциональное соотношение высоты к ширине или отношение частей предмета друг относительно друга предмет изменит свою форму. Степень трансформации формы может быть различной: от минимальной, едва уловимой, до максимальной, гротесковой, или даже карикатурной. Однако в процессе выполнения задания перед студентами ставится задача соблюдать главное условие - форма предметов должна трансформироваться до определенных пределов, предмет не должен потерять своих основных признаков, форма должна оставаться узнаваемой.

В процессе декоративно-плоскостной стилизации трансформация предметов натюрморта предполагает сознательное нарушение или разрушение пространственной перспективы, изменение пропорций предметов, их количественного состава, введение новых предметов, отказ от объемной пространственной формы предметов путем перехода на условную плоскость, силуэтную их трактовку, свободную интерпретацию светлотных отношений, поиск орнаментально-декоративных характеристик.

Во вводной беседе рекомендуется познакомить студентов с различными изобразительными приемами декоративно-пластического решения композиции, где в качестве основных изобразительных средств могут использоваться: ритмическое чередование черных и белых пятен, сочетание пятна и линии, орнаментация плоскости натюрморта, сплетение всех его частей в декоративный узор («ковровое решение»), введение локальных цветовых пятен, присутствие черного или цветного контура («витражное решение»), выявление фактуры изображаемых объектов при помощи различных способов нанесения штриха и т.д. Многообразие изобразительных систем декоративно-плоскостного решения натюрморта позволяет педагогу свободно варьировать содержание практической работы студентов в зависимости от уровня их подготовленности и конкретных задач. В процессе работы над композициями рекомендуется большое внимание обращать на поиск графических выразительных средств.

Линия - самое широко применяемое средство изобразительного языка

художника-графика. Она выявляет не только границы форм, но и выражает чувства, переживания художника. Она может быть легкой и волшебной, прихотливой и стремительной, теплой и жесткой.

Понимание всего комплекса возможностей линии в изображениях плоскостного и объемно-пространственного характера позволяет дифференцированно в зависимости от возникшей идеи изображать необходимую глубину пространства: от неглубоких композиций до иллюзии бесконечности. Линия наиболее остро передает все нюансы изменения пластических форм, особенности пластических переходов одних элементов в другие. Одинаковая на всем протяжении, несколько суховатая и свободная, живая, тончайшая в одних местах и утолщенная в других, линия создает каркас композиции. Она создает в рисунке фактуру поверхности, вносит вариантность в решение пятна.

В построении графической композиции очень часто встает проблема сочетания разных по своим свойствам линий и сохранения целостности общей графической формы. Целостность достигается тем труднее, чем сильнее различие линий. Но при резком различии четче раскрывается характер каждого графического элемента, каждой линии. Значит, требуется установление такой связи между элементами, при которой бы каждый из них выделялся на фоне другого, подчеркивал, а не «забывал» его, не создавал бы общей пестроты, подробности композиции. То есть необходимо композиционное единство линейных форм при их различии, разнообразии. Глубокое изучение, практическое освоение разнообразных средств и приемов изображения формы и пространства необходимы будущему специалисту-графику.

К.Найс /3/ выделяет ряд основных видов передачи фактуры: линиями, повторяющимися изгибы поверхности, параллельными линиями, перекрестными штрихами, точками, соприкасающимися линиями, каракулеобразными линиями, волнистыми линиями и т.д. Каждая из этих фактур и их многочисленные модификации использует художник-график при работе над творческой композицией. Художник либо выбирает один из приемов, либо в одной работе применяет несколько видов штриховки. Фактуры могут накладываться одна на другую и образовывать бесчисленные сочетания. Линии, которые использует художник, и способ, которым он их соединяет между собой, являются частью стиля, почерка, манеры художника.

История мирового искусства накопила множество примеров сознательной трансформации натуры, использования приемов стилизации, иносказательности, символики. В процессе обучения композиции необходимо создать такие условия, чтобы, студент начал искать свой стиль работы, свою манеру изображения с первых шагов обучения. Этому способствуют учебные задания, ориентированные на знакомство студентов с различными системами стилистической трансформации изображения, в результате которого каждый определяет степень их «приложимости» к себе.

Поработав в той или иной системе изображения студент имеет возможность выяснить, насколько она соответствует его собственным интересам и творческой устремленности.

1. Ермолаева Л.П. *Основы дизайнерского искусства*. - М.: Гном и Д, 2001. - 86 с.
2. Гончаров А.Д., Котляров А.С. *Теория композиции*. - М.: Просвещение, 1978. - 59 с.
3. Найс Клаудиа. *Рисунок тушью*. – Минск: Попурри, 2000. – 144 с.

Түйін

Ең қажетті ізденіс үрдісі және композицияның әдістерін оқып үйренуде үнемі керекті суретші-педагогтың объектісі практикалық тұрғыда меңгеру болады. Көркемсурет-графика факультетінің студенттердің шығармашылық ізденістерін дамытудағы ең негізгі факторлары ол оқытушының оқу-әдістемелік тапсырмаларының дұрыс қолдану және көріністі ырғақты қозғалыста түрлендіріп орындау.

Мақалада оқу процесі бойынша көзқараста шартты түрде композицияны өңдеу жолдары, көріністің ырғақты қозғалысының әдістерін және ең қызықты негізгілерін келтіреді.

Summary

This article reviews ways of improving methods of teaching discipline “Graphic composition”. The author systematizes various methods of transformation and stylization of nature

О ПРИРОДЕ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

М.Э.Султанова –

ст.преподаватель кафедры «Методика преподавания спецдисциплин и истории искусств» ХГФ КазНПУ имени Абая

Согласно утверждениям авторитетных теоретических источников, таких как эстетический словарь, ЧИСТОЕ ИСКУССТВО или ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА – это «комплекс мирозерцательных установок, творческих принципов, эстетических представлений и вкусовых предпочтений. Опирающихся на идеи самоценности искусства, его свободы от социальных запросов, общественных нужд, дисциплинарных назиданий морального, идеологического, политического характера и прочих нормативных факторов. /1, 261 /.

Как таковой, активный интерес к этому понятию стал проявляться в 18, особенно в 19 столетии, что обусловлено кардинальными историческими и мировоззренческими изменениями стран Европы. Набирающая всю большую силу буржуазия и зарождающиеся капиталистические отношения повлияли на все дальнейшие концепции культуры и искусства. И чем дальше они развивались, тем глубже становилась пропасть между духовностью общества и его рационализмом.

Нарастающий кризис этих двух категорий спровоцировал глубинные процессы, которые принято называть декадансом (*от лат. decadentia - упадок*) – *состояние упадка, увядания, в котором пребывает конкретный, локальный социокультурный мир в закатную фазу своего существования, когда угасает его внутренний нравственный пафос, медленно сходит на нет его творческий задор, когда художественное сознание еще способно создавать различные причудливые и вычурные поделки, но творить великие произведения-шедевры уже не в силах /1,129/.*

Историческая обстановка необратимо изменялась и в 19 столетии достигла своего критического уровня, за которым возврат к прошлым концепциям был решительно невозможен. Образование и последующий развал наполеоновской империи, образование в Европе двух крупных национальных государств Германии и Италии, упорные попытки Англии как сверхдержавы отстоять свое главенство, и борьба европейских стран за господство в колониях сделали 19 век переломным и для истории и для мировоззрения.

Отчаянные попытки выстоять в тех великих испытаниях, которые обусловила всемирная история, побудили людей напрячь все свои возможности, в результате чего происходит научно-промышленная революция. Именно в 19 веке появляются пароходы и подводные лодки, создается автомобиль, начинается эра воздухоплавания. Были открыты электричество и радио, изобретен телефон и телеграф, фонограф и граммофон, появляется искусство фотографии и кинематограф.

Век, принесший столь впечатляющие открытия, дающие возможность разуму восторжествовать над эмоциями, стал временем разочарования в реальности идеалов Великой французской революции, на которую возлагались такие надежды. Декаданс следует понимать как общее наименование кризисных явлений конца XIX - начала XX века. В основе этих тенденций лежал процесс *опережения темпов технического освоения мира от темпов осознания результатов этих процессов;*

Другим важным признаком перемен был выход на историческую арену огромных масс людей, в отличие от прежних эпох, где история вершилась ограниченным количеством людей. Эти людские массы начали формировать свое мировоззрение, отличное от прежнего. Этот процесс, тяжелый и болезненный, начав свое развитие в первой половине 19 века, достигает апогея на рубеже 19 и 20 веков. Наступает эпоха массовой культуры, которой

как никогда остро противостоит, так называемое, элитарное искусство. Целью прогрессивного человечества стала всемерная секуляризация жизни, критический анализ религиозных идей и учений. С конца 19 века это «любая форма освобождения от религиозных и церковных институтов, от религиозного влияния сфер жизни общества и личности» /2, 408/. Научно-технический прогресс поставил во главу угла сциентизм «(от лат. Scientia - наука) – абсолютизация роли науки в системе культуры, в идейной жизни общества» /2, 445/ т.е. веру в неограниченные возможности науки. Этот подход обусловил превращение науки не только в самостоятельное культурное явление, но в главную производительную силу общества, в доминирующий фактор культурного развития. Окончательно сформировавшийся в ту пору позитивизм как философское и научное направление, изучающее картину мира методами естественных наук, коренным образом повлиял на формирование мировоззрения и искусства.

Как целостная эстетическая концепция «чистое искусство» возникает в 19 веке во Франции, и сама мысль об «искусстве для искусства» была впервые озвучена французским философом Виктором Кузеном в 1818 г /1, 35/, хотя ранее некоторые аспекты рассматривались и Лессингом и Кантом. И это немедленно вызвало ответную реакцию у многих теоретиков и практиков от искусства, которые отрицали ее «искусство для искусства так же нелепо, как речь для речи, картина для картины, форма для формы».

Особенно много приверженцев эта формула нашла в литературном движении «парнасцев», созданном во Франции второй половины 19 века, вдохновителем и идейным лидером которого был Теофиль Готье. Он поставил себе задачей теоретически обосновать и публично представить концепцию «чистого искусства». Вообще же Готье имел множество сторонников, как среди «парнасцев», так и в других направлениях.

Когда впервые сталкиваешься с терминами «Парнас», «парнасцы», то, естественно возникает видение возвышенного безмятежного покоя, где царит абсолютная гармония и искусство светлое, выдержанное в пастельных тонах и существует оно только ради себя самого, чуждое низменности и обыденности реального мира. Это весьма поверхностное представление, так как вопреки общераспространенной точке зрения о том, что уход на позиции «чистого искусства» означает примирение с действительностью и принятие ее порядков и законов, «парнасцы» таким образом пытались выразить свой однозначный протест против окружающей их серости и бездуховности. Вся их поэзия буквально пронизана духом беспокойства, поисками «точки опоры». Прекрасно понимая, что они не могут глобально изменить мир прямо сейчас, чуждые политики и прочих социальных институтов, призванных «задушить» по их мнению все творческие силы человека, «парнасцы» решили спасти то, что еще можно и необходимо спасти от тлетворного влияния цивилизации. Для них это не было пустым бахвальством или показной акцией. Многие из тех, кто основали «Парнас»

(Готье, Леконт де Лиль, Сюлли Прюдом) и, так называемые, «проклятые» (Шарль Бодлер, Артур Рембо, Поль Верлен и пр.) в молодости пережили глубокое разочарование, напрямую участвуя в общественно-политической жизни, что спровоцировало глубокий социальный пессимизм. Бодлер был активным участником Французского сопротивления в 1848 г. и сражался на баррикадах, Рембо служил стрелком в войсках коммунаров 1871 г., Верлен, будучи невоинственным человеком, все же участвовал в Коммуне, работая в печатных органах восстания /3, 319/. Цель их искусства заключалась в отрицании рутины и в творчестве и в быту, что само по себе позитивно. Но категорическое нежелание мириться с реальностью, откровенное презрение к ней привело к отрицанию общественной роли искусства и уходу в созданный ими самими искусственный мир, состоящий из дутой истории и экзотики.

То, что наибольшее развитие «чистое искусство» получило именно в литературе и поэзии, неслучайно. Объясняется это тем, что, начиная с глубокой античности, поэзия считалась наивысшим проявлением творческих способностей человека. И то, что на определенной стадии своего возвышения и стремления к Абсолюту появляется некая надстройка, тоже обусловлено, о чем свидетельствуют исследования Гегеля. В других видах искусств это тоже имело место, хотя и не в такой степени как в литературе. Какова же причина того, что все повышающееся техническое и интеллектуальное состояние человеческого разума в 19 столетии сопрягается с большими трудностями в системе искусств?

В теории искусства часто можно встретить выражение «башня из слоновой кости». Оно придумано теми и специально для тех, кто является проповедниками «чистого искусства». Это значит, что те, кто в ней «обитает», могут считаться особой кастой, отмеченной признаком гения и потому отличающуюся от всех остальных. Учитывая историю появления этой избранной касты, можно констатировать, что она является своего рода «побочным продуктом технической теории искусства». Подобная критика с нашей стороны требует объяснений. То, что небольшая группа творческих деятелей в 19 веке окрестила «чистым искусством» или «искусством ля искусства», может рассматриваться как пагубное явление для подлинно творческой деятельности. Так, если задача настоящего художника заключается в выражении эмоций и чувств, знакомых не только ему, но всем, то он обязан разделить их. А то, что художник творит не сугубо для собственной персоны, а и для потенциальной аудитории тоже, значит, что их должен объединять общий опыт, символизирующий общее отношение к жизни. Но если художники, поэты, писатели образуют замкнутое сообщество, что мы и наблюдаем ближе к концу 19 века в Европе, то «выражаемые ими чувства будут чувствами этой группы, а в результате их творчество станет понятным только для их коллег» /4, 119/.

Мы знаем, что искусство и ремесло – разные вещи. Если думать о них как о понятиях тождественных, то в этом случае последствия и вообще

значение такого обособления были бы более чем благоприятны. Скажем, если гильдия портных или военное дело как примеры ремесла возьмут на себя труд самоорганизоваться в элитное сообщество, то их уровень значительно усовершенствуется, оставаясь верным основному своему предназначению – службе человеку. Но в случае с искусством все гораздо сложнее. Искусство выражает, а не отображает, и поэтому возникает ситуация, где художник пишет картину, заранее зная и надеясь, что она будет понята и принята только ему подобными, что, по его мнению, способно вознести его над всеми остальными. Круг замкнулся, и те, кто стремился возвестись, оказались запертыми в «башне из слоновой кости», вынужденными существовать и пытаться творить исключительно в обществе друг друга.

Подобная ситуация сложилась во Франции, но в Англии это же явление имело некоторые отличительные черты. Там, в отличие от континента, где разные кружки образовывали единое сообщество, практикующее «чистое искусство», каждый художник, поэт и т.д. стремился уединиться в собственной «башне», тем самым отгораживаясь вообще от всех, включая коллег. Английское искусство того времени – прекрасный образец, подтверждающий это.

Несмотря на то, что творческий человек действительно способен, одарен, талантлив изначально, его искусство непременно претерпит негативные изменения, если он вступит в подобное закрытое «общество». Это не принесет зла, но и не будет способствовать прогрессу, движению вперед. Художник может быть искренне предан своей идейной концепции и горячо исповедовать ее своим искусством, но он обречен «думать его мыслями и чувствовать его чувствами, поскольку его опыт не будет содержать ничего другого» /4, 120/, причем этот художник будет предельно правдив. Практикующий «искусство для искусства» не рождается в нем, он приходит к нему сознательно в течение жизни. Он обладает эмоциями совершенно разных уровней и диапазонов, способен выражать их, но, замыкаясь в узком кругу единомышленников, он вынужден отказаться от много из того, на что он способен, подчиняясь интересам узкого сообщества. А это неизбежно негативно влияет на искусство, потому что художник уже заранее знает, что ему нужно и что ему необходимо сделать для этого. Становясь членом элитного сообщества, творческий человек, незаметно для себя, отказывается от настоящей художественной деятельности. В итоге, искусство «башни слоновой кости» есть сугубо развлекательное искусство, далекое от подлинного.

1. Бачинин В.А. *Эстетика. Энциклопедический словарь.* – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2005. – 288 с.

2. *Философский энциклопедический словарь.* – М.: ИНФРА – М., 2002. – 576 с.

3. Эренгросс Б.А. *Мировая художественная культура: Учеб. пособ..- М.: Высш.Шк., 2001.- 767 с.*

4. Коллингвуд Р. Дж. *Принципы искусства/Пер. с англ. А.Г. Раскина /Под ред. Е.И. Стафьевой. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.*

Түйін

Бұл мақалада авторы Батыс Европа көркем - өнер жүйесіндегі «таза өнер» денгейің пайда болу себебі және оның табиғатын сипаттауына мүмкіндігінше тырысады.

Summary

The author of clause makes an attempt to analyse the nature and the reasons of occurrence of a category of a pure art in the West-European art system. It is capable to explain many events experienced by the fine arts in the end 19 and 20 centuries.

РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

С.К.Жаманкараев -

профессор, зав.кафедрой академического рисунка КазНПУ им. Абая

Способность графики быстро откликаться на актуальные события, выражать чувства и мысли художника, развитие техники создают условия для возникновения новых видов графики. Одним из таких видов является компьютерная графика. Редко какой фильм обходится без компьютерной графики, не говоря уж о рекламе, издательском деле, анимации и компьютерных играх. Практически ни одно производство не обходится без компьютерной графики. Такая отрасль как космическая, пользуется компьютерной графикой с самого её появления, особенно с приходом автоматических пилотируемых аппаратов. "Классическая" векторная графика до сих пор используется в различных приложениях бизнеса, включая разработку концепции, тестирование и создание новых продуктов. Компьютерная графика стала основным средством связи между человеком и компьютером, постоянно расширяющим сферы своего применения. Естественно, что подготовка специалистов в области художественно-педагогического образования не осталась в стороне. На занятиях по компьютерной графике будущие художники-педагоги выполняют композиции из сложно пересекающихся линий, объемных элементов, узоров, цветовых пятен на экране дисплея, а затем печатают на принтере полученные изображения. Особенно большое значение компьютерная графика получила

широкое распространение в художественном оформлении книг. Многие преподаватели и студенты художественно-графического факультета являются официальными иллюстраторами в издательствах республиканского масштаба, в том числе и автор этой статьи.

Появление разнообразных пакетов программ, облегчающих процесс создания изображений, чертежей и интерфейсов существенно изменило ситуацию. За десятилетие системы стали настолько совершенны, что почти полностью изолировали пользователя от проблем, связанных с программным обеспечением. В конце семидесятых в компьютерной графике произошли значительные изменения. Впервые стало возможным получение цветовой гаммы. Растровая технология в конце семидесятых стала явно доминирующей. Наиболее знаменательным событием в области компьютерной графики было создание в конце семидесятых персонального компьютера. Персональный компьютер стимулировал процесс разработки периферийных устройств. Первоначально областью применения персонального компьютера были не графические приложения, а работа с текстовыми процессорами и электронными таблицами, но его возможности как графического устройства побуждали к разработке относительно недорогих программ как в области CAD/CAM, так и в более общих областях искусства.

Художники, архитекторы, дизайнеры, уже не мыслят своей работы без использования компьютерной графики. Трехмерная графика позволяет смоделировать архитектурный объект и позволяет оценить его достоинства более объективно, чем это, возможно, сделать на основе чертежей или макетов. Дизайнер по интерьерам сейчас может предложить заказчику почти фотографическое изображение его будущего жилья, тогда как раньше, возможно было довольствоваться только эскизами.

Теперь хотелось бы раскрыть особенности некоторых программ, используемых для художественного оформления издательских продуктов. Назначением программы растровой графики Adobe PhotoShop является создание фотореалистических изображений, работа с цветными сканированными изображениями, ретуширование, цветокоррекция, коллажирование, трансформации и цветоделение и другое. Adobe PhotoShop располагает всеми традиционными методами работы с точечными изображениями, при этом имеет возможность работы со слоями и использует контуры. Любой элемент изображения строится по точкам.

Изображение в PhotoShop может состоять из нескольких слоев. Слои могут быть частично или полностью прозрачными. Изменение прозрачности слоя выполняется с помощью треугольного бегунка "непрозрачности". Можно применить дополнительные режимы отображения слоя, выбрав нужный из списка эффектов. Пиктограмма "Глаз" - обозначает, что данный слой является видимым: он выводится в окне основного рисунка с учетом параметров слоя (режима наложения пикселей, непрозрачности и т. д.). Слой

можно временно отключать. Инструменты "Карандаш", "Кисть", "Аэрограф", "Штамп", "Заливка", "Градиент" оказывают влияние только на непрозрачные области слоя. В программе имеется много всевозможных встроенных фильтров и эффектов, обеспечивающих изменение резкости, стилистики, степени деформации и других характеристик изображений. Кроме того, существует возможность подключения фильтров, разработанных другими фирмами.

Adobe Illustrator - программа для работы с векторной графикой. Эта программа разработана той же фирмой, что и программы PhotoShop и PageMaker. Поэтому существует тесная связь с этими программами. Illustrator позволяет редактировать и экспортировать файлы PDF, имеет улучшенные средства управления цветами и поддерживает ColorSync для Mac и Kodak Digital Science CMS для Windows. В программе порядка 50 фильтров. Фильтры позволяют создать спецэффекты и имитировать различные манеры художников. В этой программе используются свободно компоуемые палитры. Существуют следующие стандартные фигуры: звезда, спираль, многоугольник. Кроме того, палитру инструментов можно расширить за счет инструментов, созданных другими фирмами.

Для точного позиционирования графических объектов и текста есть вспомогательные сетки. Можно менять слой, угол, цвет сетки, стиль сетки. Мощные средства для печатной обработки (встроенное деление), треппинг объектов, выбор линеатуры полутонового раstra, преобразование любого цвета в CMYK, обработка контура для корректного смешивания цветов. Можно создать вертикальный текст, по контуру, в том числе, возможность изменять масштаб и ориентацию отдельных символов, верстку текста. Есть возможность редактирования цветов. Существует до 200 уровней "отменить-повторить", причем реальное число ограничено только объемом памяти.

Программа Corel Draw одна из интереснейших программ. Сейчас можно редактировать объекты по базовым узлам, или трансформировать их при помощи любого инструмента создания объекта. Новые растровые возможности делают размещение объекта и его изображение более плавным. Количество цветов применяемых в этой программе практически неограниченно. Аддитивный цвет получается при соединении света разных цветов. В этой схеме отсутствие всех цветов представляет собой чёрный цвет, а присутствие всех цветов - белый. Схема аддитивных цветов работает с излучаемым светом, например, монитор компьютера. В схеме субтрактивных цветов происходит обратный процесс. Здесь получается какой-либо цвет при вычитании других цветов из общего луча света. В этой схеме белый цвет появляется в результате отсутствия всех цветов, тогда как их присутствие даёт чёрный цвет. Схема субтрактивных цветов работает с отражённым светом. Данная программа наиболее популярна в книжной графике.

Немаловажную роль в компьютерной графике имеет планшет. В самом простом варианте поверхность планшета – это чувствительная область, на

которой можно писать и рисовать электронным пером, а вся информация будет отображаться на экране монитора. Причем рабочая поверхность планшета полностью соответствует всей области экрана и куда бы вы ни поднесли перо – курсор на экране сразу окажется в нужном месте. Этот принцип называется абсолютным позиционированием. Достоинства планшетов позволяют использовать их во многих областях, не только для управления компьютером. Например, таким образом можно редактировать и ретушировать фотографии – пером удобно обводить сложный контур (волосы, глаза, ресницы и т.д.) и ретушировать части изображения, изменять оттенки цвета силой нажатия на перо. Или самостоятельно изобразить объект и редактировать его, как часто это делают иллюстраторы.

Таким образом, будущим специалистам уже во время обучения в вузе предоставляется весь «арсенал» компьютерной графики.

Түйін

Бұл мақалада суретші- мұғалім дайындауда компьютерлік графиканың алатын орны қаралған. Қазіргі заман мамандарының компьютерлік графиканы меңгеруінің маңыздылығы көрсетілген.

Summary

In given clause the role computer schedules in preparation of the artist-teacher is considered. The urgency of possession computer schedules for modern experts is shown.

ОСНОВНЫЕ МОДЕЛИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

(на материале художественного образования)

К.К.Келденова -

старший преподаватель кафедры академической живописи

Одним из эффективных средств эстетического воспитания, в котором тесно переплетается формирование художественное развитие учащихся начальных классов, является система дополнительного образования.

Таким образом, дополнительное образование определяется как вид образования, основное предназначение которого - удовлетворение постоянно изменяющихся индивидуальных, социокультурных и образовательных потребностей детей. Детская школа искусств занимает особое место в системе дополнительного образования, так как выполняет две важнейшие функции: как первая ступень профессионального образования в сфере

искусства и культуры и как вид образовательного учреждения, обеспечивающего условия для развития творческих способностей и духовно-нравственной культуры учащихся. По-своему содержанию дополнительное образование детей является всеохватывающим.

Проблема дополнительного образования сегодня весьма актуальна в педагогике. Она дает основание существующей модели обучения и воспитания, определяет ее основные качества, направления развития образовательных и воспитательных процессов, на ее основе выделяются фундаментальные цели; философия образования настроена на мировоззренческое и методологическое содержание обучения, следовательно, имеет в основе своей философию человека, социально-философские воззрения которой отвечают поставленным задачам и статусу учреждения дополнительного образования. Чтобы состояться, ребенок должен в равной мере творить и слушать, смотреть, читать, чувствовать созданное. В связи с выявленными целями общего образования, доминирующим становится выделение целей образования в философии дополнительного образования. Из философских концепций в дополнительном образовании, как и в школьном, проистекают социально-этические концепции, лежащие в основе образования; соотношение личностного и социального начал в образовании; отсюда общество должно получить как результат образования воспитанность.

Философия детства особая сфера образования. Детство талантливо и своей духовностью, и своей чистотой и свежестью восприятия мира, всем тем, что утрачивается по мере взросления. Система дополнительного образования представляет ребенку возможности, как можно дольше находиться в детстве и дает возможности для его многопланового развития, предусматривающего взаимосвязь в процессе обучения, воспитания и образования.

В отличие от школы, дополнительное образование обеспечивает большие возможности ребенка общаться с искусством. Сегодня воспитание рассматривается в единстве с вопросами гуманитаризации образования, гуманитарного обучения и гуманного обращения с ребенком, формирующими в результате интеллигентного, нравственно честного человека с развитой культурой чувств и высоким уровнем интеллекта. Таким образом, дополнительное образование детей — составная (вариативная) часть общего образования, сущностное мотивированное образование, позволяющее обучающемуся приобрести устойчивую потребность в познании и творчестве, максимально реализовать себя, самоопределиться профессионально и личностно.

В настоящее время дополнительное образование детей представлено целым рядом направлений. Основными среди них принято считать следующие: художественно-эстетическое; научно-техническое; спортивно-техническое; эколого-биологическое; физкультурно-оздоровительное;

туристско-краеведческое; военно-патриотическое; социально-педагогическое; культурологическое; экономико-правовое. Этот список является открытым и может быть пополнен в соответствии с запросами детей и их родителей. Система дополнительного образования в Казахстане и во всем бывшем постсоветском пространстве формировалась из уникальных отечественных форм внешкольной работы. Отечественный опыт внешкольного (дополнительного) образования был и остается уникальным в мировой педагогической практике. Однако он вобрал в себя передовые традиции педагогических идей многих других стран, стал примером для реализации практического опыта в других странах. Отдельные элементы системы внешкольного образования были восприняты в странах Азии, Европы. В Японии существует бесплатная практика обязательного участия каждого школьника в дополнительных занятиях, не входящих в школьную программу по физической культуре, художественному творчеству, и национальным видам искусства. В большинстве стран Европы имеется система клубов по интересам, как правило, существующая на муниципальные средства или за счет финансирования общественных и религиозных организаций, а также на родительские средства.

Современная система дополнительного развития предоставляет возможность обучающимся заниматься художественным и техническим творчеством, туристско-краеведческой, эколого-биологической, военно-патриотической деятельностью, спортом и исследовательской работой - в соответствии со своими желаниями, интересами, потенциальными возможностями. Согласно, приведенным статистическим данным из года в год в республике повышается число внешкольных и дополнительных образовательных центров различного направления. Значит, и растет актуальность разработки содержания программ дополнительного образования, в том числе и художественно-эстетического направления.

В педагогической литературе сформулированы основные функции системы дополнительного образования: - социальные функции: выявление и поддержка детей, способных к творческой деятельности; предупреждение детской безнадзорности; - педагогические функции: удовлетворение коммуникативных потребностей, потребностей в личностном самоопределении; формирование духовного образа жизни школьников; - методические функции: повышение квалификации педагогов дополнительного образования; организационно-методическое обеспечение педагогических инноваций (по О.Е. Лебедеву). Таким образом, перечисленные функции системы дополнительного образования определяют поиск способов, условий ее совершенствования современными исследователями.

Согласно мнению исследователей Л.Н. Буйловой и Н.В. Кленовой сегодня в общеобразовательной школе существует четыре основных модели его организации. Первая модель характеризуется случайным набором

кружков, секций, клубов, работа которых не всегда сочетается друг с другом. Вся внеклассная и внеурочная деятельность школы полностью зависит от имеющихся кадровых и материальных возможностей; стратегические линии развития дополнительного образования не прорабатываются. К сожалению, пока что это наиболее распространенная модель.

Вторая модель отличается внутренней организованностью каждой из имеющихся в школе структур дополнительного образования, хотя как единая система оно еще не функционирует. Тем не менее, в таких моделях встречаются оригинальные формы работы, объединяющие как детей, так и детей, и взрослых (ассоциации, творческие лаборатории, “экспедиции”, хобби-центры и т. п.).

Третья модель организации дополнительного образования строится на основе тесного взаимодействия общеобразовательной школы с одним или несколькими учреждениями дополнительного образования детей или учреждением культуры — центром детского творчества, клубом по месту жительства, спортивной или музыкальной школой, библиотекой, театром, музеем и др. Такое сотрудничество осуществляется на регулярной основе. Четвертая модель организации дополнительного образования детей в современной школе существует в учебно-воспитательных комплексах (УВК). На сегодняшний день модель является наиболее эффективной с точки зрения интеграции основного и дополнительного образования детей, поскольку в ней органично сочетаются возможности обоих видов образования.

В своем труде исследователь Л.Я. Шамес рассматривает методологические основы гуманитарного знания в системе современного дополнительного образования. Автор отмечает, что эстетическое, духовное начало в личности ребенка невозможно заложить без обращения ее к истокам народного самосознания. «В современных условиях, характеризующихся регионализацией сознания, формированием потребности в национальной самоидентификации этнических общностей, резко возрос интерес к национальному наследию, национальным традициям. Живущая в большом городе семья связывала с национальным образованием возможности приобщения ребенка к своим национальным традициям, культуре, языку. Сегодня семья во многом утратила эти возможности. Пожалуй, более всего дополнительное образование призвано компенсировать то, что утеряно семьей. Приобщение к национальным традициям — путь не только возрождения национального самосознания, но и широкого гуманитарного, потому что узко национальный подход реально разрушает гуманистические ценности». Таким образом, проблема художественно-эстетического воспитания и обучения детей младшего школьного возраста в системе дополнительного образования на материале национального искусства актуальна и необходима ее разработка.

Не менее важным в области нашего исследования является труд В.С.Собкина и В.А.Левина, посвященный раскрытию особенностей

художественного развития школьников в разных возрастных периодах. Так, например нас интересует младший школьный возраст, который авторы характеризуют следующим образом: подобно игре у дошкольника, в период младшего школьного возраста учебно-художественная деятельность должна выступить как ведущая форма деятельности, обеспечив полноценное эстетическое развитие ребенка на данном возрастном этапе. По своей целевой направленности учебно-художественная деятельность ориентирована на создание гармоничных условий для перехода ребенка от игрового отношения к искусству и наивно-реалистического восприятия к собственно-художественному. При этом в качестве основной, содержательной доминанты учебно-воспитательного процесса выступает формирование у ребенка художественно-эстетической позиции по отношению к искусству и действительности. Сказанное означает, что конструируемый нами курс, т.е. содержательная и процессуальные части программы художественно-эстетического воспитания и обучения в системе дополнительного образования на материале национального искусства должны опираться на специфику перехода ребенка младшего школьного возраста от игрового, наивно-реалистического восприятия к собственно-художественному. При изучении данного вопроса мы опирались на труды известных психологов: Л.С. Выготского, Д.Б. Эльконина и многих других.

Младший школьный возраст наиболее благоприятный возрастной период для художественно-эстетического воспитания на материале национального декоративно-прикладного искусства в системе дополнительного образования. Так как, именно в этот период наиболее эффективно формируется положительная национальная самоидентификация личности через художественную культуру.

Все вышеизложенное позволяет нам сделать следующие выводы:

- дополнительные образовательные программы в области изобразительного искусства: - углубляют и расширяют базовые знания учащихся;

- делают обучение личностно-значимым для многих учащихся, т.е. способствует возникновению у ребенка потребности в саморазвитии, формирует у него готовность и привычку к творческой деятельности, повышает его собственную самооценку и его статус в глазах сверстников, педагогов, родителей; - стимулируют учебно-исследовательскую активность школьников; - повышают мотивацию к изучению ряда углубляющих курсов; -занятость учащихся во внеучебное время содействует укреплению самодисциплины, развитию самоорганизованности и самоконтроля; - однако, на данный момент современная казахстанская система дополнительного художественного образования не имеет четко сформулированной концепции и программы своего развития; - анализ существующих программ профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства показал, что в них не предусмотрены дисциплины, раскрывающие сущность

и возможности системы дополнительного художественного образования (было бы целесообразно введение в процесс профессиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства специальных курсов, изучающих специфику организации и методику обучения и воспитания школьников в системе дополнительного художественного образования);- процесс художественно-эстетического воспитания и обучения включает в себя следующие этапы: 1) формирование теоретических и ценностных основ эстетической культуры личности; 2) формирование художественной культуры личности в единстве знаний, умений, навыков, ценностных ориентаций; 3) воспитание творческих потребностей и способностей, нацеленное на самосовершенствование личности. Исходя из определения этапов художественно-эстетического воспитания и обучения, можно констатировать, что процесс художественно-эстетического воспитания и обучения детей младшего школьного возраста в системе дополнительного образования на материале национального искусства должен строиться согласно, выделенным этапам и включать задачи, способствующие их решению;

- дополнительное образование призвано компенсировать приобщение детей школьного возраста к национальным традициям, национальному искусству, национальной художественной культуре;

- в период младшего школьного возраста необходим целенаправленный и хорошо организованный процесс художественно-эстетического воспитания и обучения на материале национального искусства по следующим причинам (в соответствии с психологическим развитием ребенка): - во-первых, появляется способность видеть несколько признаков объекта сразу и соотносить их (что очень важно в процессе усвоения художественных знаний);

- во-вторых, происходят изменения в личностной рефлексии ребенка, т.е. у детей в возрасте от 9 до 12 лет появляются суждения о собственной социальной значимости – самооценка, т.е. младший школьный возраст – завершение развития самосознания, в том числе и национального.

1. Буйлова Л.Н. Особенности социологического анализа дополнительного образования детей //Известия Уральского государственного университета. -2007. - №51. – С. 2000-2008.

2. Шамес Л.Я. Методология гуманитарного знания в системе современного дополнительного образования //Всероссийская научно-практическая конференция. – М.,2000. – 274с.

3. Выготский Л. С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986.- 441с.

4. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. - 2-е изд. - М.: Просвещение, 1967. - 93 с.

5. Эльконин Д.Б. *Психология обучения младшего школьника.* - М.: Знание, 1974.-64 с.

Түйін

Бұл мақалада қосымша білім беру жүйесінің гуманитарлық білім берудегі методологиялық негізгі және жалпы білім беру мектептерінде басты жұмыс істеп жатқан түрлері мен бағыттары қаралған.

Summary

This article discusses the methodological foundations of human knowledge in the modern system of supplementary education and the main existing models and areas of additional education in a secondary school.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ, ФОЛЬКЛОР В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АНИМАЦИИ В КАЗАХСТАНЕ

А.А. Байрамгулова -

старший преподаватель кафедры графики и дизайна КазНПУ им.Абая

Официальной датой рождения казахской мультипликации считается август 1967 года, когда на всесоюзный экран вышел первый мультипликационный фильм «Почему у ласточки хвост рожками?» режиссера Амена Хайдарова. 3 июня этому признанному мастеру, вошедшего в число 50-и лучших аниматоров мира, исполняется 85. Казахстанский зритель с огромной радостью воспринял в те годы появление на экране первой мультипликационной сказки, созданной руками отечественных художников. Стремительная культурная жизнь Казахстана на тот период не переставала удивлять появлением новых имен, тенденций и событий всесоюзного масштаба в области культуры, науки. Это во многом повлияло на появление нового искусства, синтезирующего графику, музыку и выразительное движение. Рождение казахской анимации произвело фурор в области культуры Казахстана, было воспринято народом, как возрождение истинного интереса к духовным ценностям национальной культуры. Появилась возможность при помощи синтетического искусства и новых технологии того времени донести до подрастающего поколения сокровищницу казахского национального эпоса, фольклора, обычаев и истории.

К моменту запуска анимационной ленты в 1966 году, киностудия «Казахфильм» имела достаточный опыт по производству документального и художественного кино, но с технологией мультипликации столкнулась впервые. Были отобраны лучшие выпускники Алма-атинского

художественного училища, это были Галина Дусенко, Эрнст Бейсеитов, Борис Калистратов, Флобер Муканов. Молодые художники, конечно, имели представление об искусстве анимации, но с производством фильма столкнулись впервые. Им пришлось, помимо знакомых средств изобразительного искусства, осваивать непривычные для них кинематографические средства, такие как время, темпоритм, звук и монтаж. И делали они это с удовольствием и большим энтузиазмом.

Амен Хайдаров привлек для работы своих единомышленников, творческих людей с похожими эстетическими привязанностями. Музыка для первых мультфильмов «Почему у ласточки хвост рожками» и «Аксак-кулан» была написана выдающимся казахским композитором Нургисой Тлендиевым, творчество которого основано на истинно народном казахском музыкальном наследии. Его музыка настолько гармонично переплеталась с изобразительным решением, настолько эмоционально воздействовала на зрителя, что невозможно было понять, что же первично сам сюжет или музыка, написанная к фильму. Анимационный фильм «Почему у ласточки хвост рожками» сначала был задуман без реплик, и основным выразительным средством должна была быть пластика движения. Но когда фильм был почти готов, то и режиссер и художественный совет пришли к выводу, что только пластического ряда (актерской игры) и музыки недостаточно для художественной завершенности фильма. На помощь пришла художник-мультипликатор Галина Дусенко. Оказывается, к этому сценарию она написала великолепные стихи. Теперь невозможно представить себе этот фильм без ее стихов. Это яркий пример коллективного творчества, духовного единства команды, которая окружала режиссера, яркий пример синтетического искусства, вобравшего в себя изображение, пластику, музыку и поэзию. Фильм был куплен 48 странами, то есть можно сказать – это было не только творческим достижением, но и коммерческим успехом.

Драматургической основой для следующего сюжета послужило музыкальное произведение - народный кюй (мелодия) «Аксак кулан», и это было не случайно. У Амена Хайдарова, тогда еще единственного местного режиссера-мультипликатора, была определенная концепция, которой верен до сегодняшнего дня: «В фольклоре есть все - и история, и менталитет, и культура, и философия, и быт, и традиции. Фольклор - это богатейший материал для творчества. Огромная наша казахская земля богата фольклором так же, как всеми элементами таблицы Менделеева». Итак, второй рисованный мультипликационный фильм «Аксак кулан» вышел на экраны в 1968 году. Теперь уже можно было смело говорить, что у казахской мультипликации появилось свое лицо.

С появлением новых членов коллектива возник интерес к освоению других уже существующих в то время мультипликационных технологий. Режиссер Гани Кистауов решил попробовать свои силы в кукольной мультипликации. Принципиально важным было то, что сценарий,

написанный Эрнстом Бейсеитовым был адресован самым маленьким зрителям. Видимо, именно этот момент определил выбор технологии для изобразительного решения: куклы были чисто психологически ближе маленьким детям. Легкая история, созданная по мотивам казахских народных сказок, учила простым и вечным истинам о торжестве добра над злом. Следующим этапным фильмом казахской мультипликации можно назвать фильм, созданный в технологии перекладки, того же режиссера Гани Кистауова «Клад», который вышел на экран в 1970 году. Технология перекладки была очень интересна, она привлекала своими изобразительными возможностями и в то же время мобильностью. Конечно же, наши художники, владеющие искусством живописи и графики, не могли пройти мимо ее освоения. Перекладка давала возможность в изобразительном решении фильма достичь практически до совершенства. Сценарная основа фильма «Клад» опять-таки базировалась на традиционной казахской народной сказке. «Не посвящайте жизнь поискам богатства, настоящий клад - это человеческое общение», - именно эта народная мудрость рассказывается с экрана детям и взрослым.

Обращение к фольклору, в принципе, формировало общую художественную программу развития мультипликации в Казахстане. Особенностью данного фильма был творческий вклад художника-постановщика Арсена Бейсембинова, молодого, но уже состоявшегося зрелого графика, который привнес в изобразительную структуру фильма высокий профессионализм и оригинальность пластического решения образов. Привлечение профессиональных графиков и живописцев впоследствии стало визитной карточкой казахстанской мультипликации. В те годы, помимо обращения к жемчужинам фольклора, так же делались попытки расширить тематический диапазон выпускаемых фильмов. В качестве примера можно назвать фильм «Солнечный зайчик» Амена Хайдарова. Трогательный персонаж художника-постановщика Малика Мухамедкаримова Солнечный Зайчик пытается решить экологическую проблему. Этот фильм был выпущен на экраны в 1975 году, когда об экологии говорили не так уж часто.

Или, например, кукольные фильмы Гани Кистауова «Мальчик и Джинн» и «Космические приключения Джинна», снятые по сценариям Серика Райбаева, внесли в тематическую палитру фантастические мотивы, и эта тема была очень близка жителям космической колыбели. Фильм Аманжолы Абилкасимовой «Как считает машина», снятый в 1976 году, выполнен в познавательной, научно-популярной форме, маленьким зрителям разъяснялся принцип действия компьютера. Дебюты не переставали удивлять своей смелостью и индивидуальностью. На начальном этапе развития казахской мультипликации фильм молодого режиссера Жакена Даненова «Волшебная свирель» стал эталоном изобразительной эстетики. Утонченность в выборе стилистики фресок древнего Педжикента была

удивительно созвучной с притчевой сценарной основой Розы Хуснутдиновой. И драматургию, и изображение пронизывала поэтическая мелодия философского осмысления взаимосвязи времен. Казахская мультипликация пополнялась все новыми и новыми кадрами. Большинство из них были выпускниками Алма-Атинского художественного училища, Всесоюзного государственного института кинематографии, художественно - графических факультетов педагогических вузов и архитектурного института. Со временем заинтересовались анимацией люди смежных с кинематографом профессий, например, театральные деятели.

В 1977 году удачно дебютировал как режиссер молодой театральный актер Джумахан Кусаинов в кукольном фильме «Белый Верблюжонок» по оригинальному сценарию Ирка Молдабекова. В продолжение темы о заинтересованности театральных деятелей мультипликацией следует отметить работы театрального режиссера Тамары Мендошевой, которая настолько была потрясена спецификой нового искусства, его неограниченными выразительными возможностями, что решила посвятить свою творческую жизнь мультипликации. Она дебютировала кукольным фильмом «Шелковая Кисточка», снятым по мотивам алтайской народной сказки. Воспитанная на древних традициях своего народа, глубоко впитавшая в себя его философию, режиссер Тамара Мендошева будет верна и в последующих работах этой теме. Практически, алтайская тематика станет ее творческим кредо.

Я рассказала только о начальном периоде становления казахстанской мультипликации, затем последовали еще почти двадцать лет плодотворной творческой деятельности, поисков и находок. Люди жили и творили, зрители с нетерпением ждали появления новых фильмов. Анимация стала удивительным и неповторимым явлением в культуре Казахстана. Но теперь вызывает сожаление и негодование у всех создателей фильмов, что более 130 фильмов, созданных за этот период, пылятся на полках киноархивов и не выполняют своей изначальной роли пропаганды культурных и духовных ценностей в деле воспитания подрастающего поколения.

Ф.С.Хитрук в своей статье «Мультипликация в контексте культуры» писал: «Когда мы показывали в студии Диснея первый казахский фильм «Почему у ласточки хвост рожками», - с каким интересом его смотрели эти мультипликационные асы! Для них это была какая-то иная струя воздуха, пахнувшая совершенно незнакомыми травами. Ведь они не знали, что в Казахстане есть своя мультипликация, и большинство из них вообще не знало, что существует Казахстан. Современная мультипликация это гораздо больше, чем средство для удивления, развлечения, воспитания, информации. Это уже средство познания. Познания Вселенной и общества, научного прогресса и психологии личности» /1/.

Түйін

Қазақстанда анимацияның тарихы туралы көрсетілген. Бұл жерде алғашқы анимациялық фильмдері жасауға үлес қосқан режиссерлер, суретшілер, сазгерлер, ақындар туралы айтылады.

Summary

The summary In clause is done the review on history of origin of animation in Kazakhstan. It is told about directors, artists, composers, the poets who are taken part creation of the first animation tapes.

СТУДЕНТТЕРДІҢ МАЙЛЫ БОЯУ ТЕХНИКАСЫМЕН ПОРТРЕТ САЛУ БАРЫСЫНДАҒЫ БЕЙІМДІЛІК ШЕБЕРЛІГІН ӨСІРУДІ ОҚЫТУ ҮРДІСІН ЖЕТІЛДІРУ

А.К. Тлеужанов -

*Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті
Академиялық сурет кафедрасының аға оқытушысы*

Француздардың *portrait* (портрет) деген сөзі бейнелеу өнеріндегі адамның сырт келбетін бейнелейтін жанрдың баламасы болып кетті. Дегенмен сырт келбетінің ұқсастығы портреттің ең басты шарты емес. Модельдің сырт келбетін ғана ұқсатып қоймай, оның ішкі және жан дүниесін, мінез-құлық қасиетін де ашып көрсете білу нағыз портрет салушы суретшінің шеберлігі болуы керек. Портреттен белгілі бір қоғам немесе мәдениет ағымының типтік образын айқындайтын қасиет байқалса, онда ол портрет мейлінше құнды жұмыс болып саналады. Портреттік жанр табиғатының проблемаларына өнер зерттеушілерінің өте көп еңбектері арналған.

Сол еңбектерді қорытындылай келе, жұмыстың өзекті мағынасы, портрет салушы мен моделдің бір-бірімен өзара қатынасына байланысты екендігін айқындауға болады. Мысалы, ежелгі Мысыр мен ежелгі Вавилонда белгілі бір адамдардың портреттерін салса да, олардың сырт келбет ұқсастығын салыстыру қиындыққа әкеліп соғады. Ал, кейбір халықтар мен мәдениеттерде портрет өнері мүлдем болмаған, тіпті жеке тұлға деген түсініктің өзі де дамымаған. Бұл орайда, портрет өнері европада дамуына қолайлы жағдай туындап, бұл жанрда өте үлкен жетістіктерге жеткен ұлы суретшілер болды. Антикалық дәуірде, атап айтқанда ежелгі Римде, жеке адамға және жан дүниесі үлкен тұлғаға деген ерекше ықыластың арқасында портрет өнері дамуының алтын ғасыры қалыптасты. Зерттеушілер бұл өнердің жақсы дамуына ата-баба қадірін қасиеттеу мен өлген адамдардың

маскасын қалыптау игі әсерін тигізді деп есептейді. Алайда, ежелгі Римдегі халықтық республикалық қоғамындағы император билігінің нығаюының нәтижесінде, сол билікке құлшылық ұрып, ғаріптеуі салдарынан жеке тұлғаға деген ықылас әлсірей бастады.

Соның әсерінен, бастапқы кездегі мейлінше дәл де өте әсерлі портреттердің орнына тұлғаны жалпылай белгілі бір көзқарасқа сәйкестендірілген бейнелер күнделікті өмірге ене бастады. Сол кездерде христиан дінінің жеңуінің салдарынан, барлық образдарды құдаймен ұқсастыра бастауына байланысты жеке тұлғаға деген ықылас мүлдем жоғалуға айналды. Ежелгі христиан діндарлық өнерінде, тіпті императорлар мен олардың жұбайлары да табиғи нақты ұқсастықтың орнына суреттің негізгі идеясына бағындырыла жалпылай салынған бейнелеріне қанағаттанумен шектелген. Алайда, өмір сұранысынан туған Ренессанс ағымы өзінің жеке тұлға дамуымен ежелгі Рим өнеріне деген ықыласының өсуі салдарынан портрет өнерін өте жоғарғы деңгейге көтерілуіне себепші болды. Реализм түсінігін тудырған портрет өнерінің кемелденген шағы болып ХІХ ғасыр саналады.

Суретшінің өмір шындығының алдында бас июінің нәтижесінде, моделдің жеке тұлғалық бейнесіне, ішкі және жан дүниесіне ерекше назар аударуына тура келді. Тура осы кездерде, суретшінің қыл қаламынан шыққан туынды, портреттің өте шебер салынуына байланысты өз бетінше өмір сүріп кетті деген түсінік қалыптасты. Дәл осы кездерде фотография өнері де дамып жетіле бастады, аппаратта портрет бес минутта дайын болса да, суретші өнеріне деген ықылас пен сұраныс барған сайын өсе түсуде. Осы орайда портрет өнерінің құрып кету қаупі бұған байланысты емес екендігі айқындалады. Модерндік портреттің пайда болуына Ван Гог секілді суретшінің әсері көп деп есептеледі. Модельдің ұқсастығының орнына суретші өз жан тебіренісін, өз көңіл күйін, өз сезімін жеткізуді мақсат еткен. Соның нәтижесінде, қандай да болмасын, кез келген портрет суретшінің өзіне ұқсап кете берген. Ақыр соңында портреттің өзі емес, оның баламасы ғана, яғни «Ван Гогтың үстелі», «Гогеннің орындығы» секілді жұмыстар пайда бола бастады. Осылайша кез келген зат, пейзаж, натюрморт, интерьер холстқа түссе болды, портрет деп саналуға айналды. ХХ ғасыр өнерімен Пикассоның творчествосымен тығыз байланысты деп есептесек, модернизмді жеке тұлғаға табындыруының ең шеткі қосындысы екенін көреміз. Пикассо модельдің ұқсастығынан көрі өз жан дүниесінің күйзелісін, өзінің қоршаған ортаны көруімен ішкі сезім астарын ғана бейнелеуді дұрыс деп есептеген. Сондықтан да, әлемнің ондаған музейлерінде бір бейненің бірнеше келбетте салынған, біреуінде екі көзбен, екіншісінде төрт көзді портреттері пайда болды.

Нәтижесінде портрет өнеріндегі ұқсастықтың жоғалғандығы соншама, кімнің және ненің бейнесі салынғанын айыру мүмкін болмай кетті. Дегенмен қазіргі өмір талаптарынан көріп отырғанымыздай, реализм бағытындағы

портрет өнерінің даму барысы ойдағыдай дәрежеге көтерілуде. Сондықтан да портрет өнерін салуды игеруді оқыту үрдісін, майлы бояу техникасын меңгеру үрдісі негіздерінде жургізу барысында, студенттер мынадай міндеттерді орындауы қажет. Портретті салуды бастамас бұрын, салынатын адам бейнесіне ұзақ қарап, портреттің ұқсастығын мейлінше терең беру үшін көріністің ең тиімді тұсын таңдау керек. Портретті салушының көз деңгейінен модельдің басын жоғары орналастыру дұрыс. Басқа түскен сәуленің көлеңке мен жарықтың айқын ара қатынасын қамтамасыз еткені жөн.

Суреттің фонындағы матаның түсі бастың жарық жерінен қоюы, қараңғы жерінен ашық болғаны абзал. Бұл мата бояуының қанықтығы бет бояуының түсін дұрыс анықтауға көмектеседі. Көлеңке жақтарын жалпак және сұйық қылып жазып алғаннан кейін беттің формасын жарықтан көлеңкеге қарай сомдай бастау керек. Жұмыс істеу барысында анатомиялық және перспективалық құрылымды ойластыру, бейнеге жарық пен көлеңкенің дұрыс және барлық портреттік ұқсастықты дәл ашуға керек қатынасты есептеу қажет. Бет бөлшектерін бастың үлкен формасына бағындырып орналастыру дұрыс болады. Құрылымдық орналастыру мен форманың жалпы бейнесінің рендік қатынасын анықтауды үйрену үшін кішірек форматқа этюд жазу ұсынылады.

Натураға түсіп тұрған жарықтың әр тапсырмада әр түрлі жағдайда болғаны, студенттердің өзіндік үй жұмыстарының басты шарты болса, холст жазықтығына құрылымдық шешімді дұрыс қарым-қатынастық сәйкестікпен орналастырса, қойылған мақсатқа жетуге өте үлкен әсерін тигізеді. Жұмыс барысында, этюдтің жарық жері мен қараңғы тұсын үнемі салыстырып, реңнің тереңдігін үнемі айқындап отырса ғана портреттің анық та қанық бояу реңін табуға болады. Бастың иық белдеуімен салынған портретін жасауды игеру барысында мойынның және бастың анатомиялық құрылымына, кеуде-омырау бұлшық еттеріне өте маңызды назар аудару керек. Этюдте бас пен дененің өзара байланысын айқындай холст бетіне орналастыру өте орынды. Бұл қойылымды терең фонда, яғни шеберхана қабырғасынан алыс жерге отырғызып, арқалығын қою түсті матамен қабаттаған абзал. Бұл жерде, фонның тереңдігі мен ауа кеңістігінің әсері және натураның рендік қатынасының дұрыс құрылуына баса назар аудару өте маңызды. Майлы бояу техникасын игеру мен қатар кішірек размердегі этюдтарды акварель бояуымен де сала беру студенттердің шеберлігінің өсуіне үлкен әсерін тигізеді.

Этюд жазу үстінде реңнің жарықтығы ұқсас жерлерін жұмсақ бояп, көлеңке жерлерін айқын қанық бояумен бояу қажет. Бұл ретте қайта түскен жарыққа баса назар аударған өте маңызды міндет болып табылады. Портретті әр түрлі размерлі қылқаламмен жазу керек және де бейнені бүтіндей көріп қабылдауға кедергі келтіретін артық кейбір бөлшектерді құрылымды құрастыру кезінде алып тастау қажет. Сонымен қатар салынған портреттің

сырт келбетінің ұқсастығы ғана емес, оның психологиялық тұрпаты, жан дүниесі мен ішкі болмысының ашыла жазылуы үнемі есте ұсталғаны абзал. Этюдтердің барлығы бір деңгейде аяқталуы керек, себебі кей жердің өте детальді жазылуы, ал кей жердің көмескі берілуі жұмысты тұтастай қабылдауға кері әсерін тигізеді. Жалпы майлы бояу техникасын игеру үрдісін меңгеруді оқыту кезінде теориялық білім берумен қатар тәжірибелік жұмыстың маңызы өте зор екендігі белгілі. Сондықтан да живопись сабағында форманы сомдау мен бірге рендік қатынастың дәл табылуына ғана назар аудармай, этюдті дұрыс реттілік жазу тәртібімен қатар жұмысты аяқтау барысында дер кезінде тоқтай білу де маңызды шарт болып табылады.

1. Семенова М.А. Развитие художественно-творческих способностей студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов в процессе занятий акварельной живописи на пленэре: Автореф. ... к.п.н. - Омск: ОмГПУ, 2006. – 16 с.

2. Смирнов Г.Б. Живопись. Оқулық. - Тарту, 1975.-136 бет.

Резюме

В данной статье рассматривается процесс совершенствования подготовки специалистов художественно-графических факультетов при изучении академической живописи, в частности техники живописи.

Summary

In given clause process of perfection of preparation of experts of is art-graphic faculties is considered at studying the academic painting, in particular techniques of painting.

ОФОРТ ТЕХНИКАСЫНДАҒЫ АКВАТИНТА МӘНЕРІН ҮЙРЕНУ ЖОЛДАРЫ

М.Ғ–М. Канленов -

Абай атындағы ҚазҰПУ көркемсурет–графика факультетінің графика және дизайн кафедрасының аға оқытушысы

Аквантита (латын сөзінен алғанда *agua–су, tinta–түс*)–деген сөздің мағнасын береді. Бұл көлемді, әр түрлі жазықтықтағы түстік ерекшеліктерді бере алатын офорттың негізгі бір мәнері. Акватинта тондық ерекшеліктерді жақсы көрсете алатын және кенінен таралған офорттың негізгі мәнері болып саналады. Акватинта мәнерінде жасалған суреттің басылымы сулы бояу, акварельмен салынған жұмыстарға ұқсайды. Мәнердің аталуы осыдан пайда болған.

Акватинтадағы ойылудың ұстанымы мынада, металл тақтасының бетіне қышқылға төтет беретін ұнтақ канифоль, лак себіліп тор көздердің пайда болуын жасайды. Осы тор көздерің ашық жерлерін қышқыл әр түрлі терендікте күйдіріп кішкентай дақтар арқылы түстік көріністер береді. Бұл мәнерде дақтар әр қилы болып шығуы мүмкін, себебі күйдіру кезінде лак немесе канифоль ұнтақтарын сепкен кезде өзіне керекті реңдік дақтарды шығаруға болады.

Офорт өнерінде акватинтаны басқа да мәнерлермен араластырып қолданады және онда жақсы үйлесімін табады, көбіне жеке таза өзімен ғана жасалады. *Тақтаны дайындау.* Акватинтаны әртүрлі материалдарда орындауға болады, бірақ көбіне қышқылға жақсы көнетін мырышқа орындаған дұрыс. Металл тақтасының бетіне шайырды жақпас бұрын тақта бетін спирт, ацетон немесе суға езілген бормен майлы дақтардан жақсылап тазартып алады. Тақтаға акватинта қолданбай тұрып тақта бетіне суретті дұрыс орналастырып алу керек.

1.Егер сурет көмек ретінде қызмет атқарса онда реңдік көріністерді тақта бетіндегі төсемде инемен қыру арқылы дақтарды, көріністерді орындауға болады. Жобаны инемен қатты бастырып түсірсе басылымын алған кезде қышқылмен күйдірмей ақ сурет айқын түседі. Айқын басылған суреттің жобасы акватинта төсемінің астынан жақсы көрінеді.

2.Егер бірінші кезеңде акватинта арқылы реңдік шешімін табу керек болса, онда таза тақта бетіне графит қарындашымен сурет жобасын салып алғаннан кейін акватинта қолданылады. Алдын ала сурет жобасын салу әдісі қышқылда жылдам күйетін мырыш металында қолданылады, ал қышқылда күйдірілуі ұзақ болатын мыс, темір металдарында графит қарындашымен салынған сурет жайылып көрінбей кетеді. Сол себептен бұл металдарда суретті инемен ақырын басып орындаған дұрыс. Металға литографиялық, түсті немесе майлы қарындаштармен салу қажеті жоқ, өйткені қышқылмен күйдіру кезінде майлы жерлер қышқылға көпке дейін берілмейді де ол жерлер ұзақ күйдіріледі. Осыдан ойлаған сызықтарын дұрыс шықпайды.

Тақта бетіне канифольды немесе шайырды жағу. Канифоль–қалқанды ағаш шайырын скипидармен араластырып қайнатқаннан қалған қалдығы. Түсі ашық сарыдан қара қоңырға дейін болады.

Асфальт–табиғи қазба шайыры немесе битумға қою қара қоспа қосындысы. Ерітілген канифоль және асфальт метал бетіне жақсы жабысады, қышқылға күймейтін төзімді. Мыс пен темір тақталарын асфальтпен жаққан дұрыс, ол қышқылға төзімді және ұзақ мерзімде қышқылда күйдіруге болады. Канифоль жылдам ериді оны көбіне мырыш металына қолданады. Канифоль мен асфальтты ұнтақтап оны әр түрлі ұсақтықта сұрыптап ірі, ұсақ және тозаң түрінде жеке бөліп аламыз.

Акватинтаны қолдану әдісінің екі түрі бар, олардың әр қайсысы өздерінше ерекшеленеді.

Механикалық әдіс. Бұл әдіспен жұмыс жасау үшін біріншіден арнайы

ауа сорғыш қорап дайындап алу қажет. Ауа сорғыш қораптың өлшемі әр түрлі болуы мүмкін ені 70–80 см., ұзындығы 100–120 см, биіктігі 60–70 см. деп өзіміздің көзқарасымызға байланысты өлшемін аламыз. Бұл қораптың ішіне суретке арналған тақта еркін сиып жан-жағынан кеңістік қалуы керек. Қораптың төменгі жанынан желдеткіш орнатылады, желдеткіш қораптың ішіндегі ауаны сыртқа шығарып тазартып отырады. Қораптың алдыңғы бетіне ішкі көрінісін көру үшін шыныдан немесе мөлдір оргалиттен ашылатын есік жасалады.

Қораптың ішіне үгітілген канифоль ұнтақтарын, тозаңын себеміз. Осыдан кейін сурет салынған тақтаны қораптың ортасына, бетін жоғары қаратып орналастырамыз. Қораптың есігін жауып желдеткішті қосамыз. Желдің әсерінен көтерілген канифоль тозаңы пайда болады. Желдеткіш сөндірілгеннен кейін тозаң ақырындап отырады. Осындай әдіспен орындалған канифоль тозаңы тақта бетіне бір қалыпты отырып, қышқылмен күйдірген кезде әдемі реңдік көрініс береді. Бұндай әдіспен канифольдің ірі ұнтақтарын себе алмаймыз, сол себептен көбіне ондай ұнтақтарды қолымен немесе сүзгімен орындайды.

Қолымен орындау әдісі. Акваинтаны қолымен сеуіп орындауды офорт өнерінде жие қолданады. Ұнтақталған канифольды матадан жасалған қапқа салып аузын түйіншектеп қояды. Матаның тығыздығы әр түрлі болуы мүмкін, ол ұнтақталған канифольға және оны сұрыптап бөлуге байланысты.

Тозан шашатын тақтаның асты қара бояумен боялған немесе қара қағаз төселу керек, сонда тақта бетіне түскен тозаң анық көрінеді. Ұнтақталған канифольды бар қапшықты ағаш немесе темір таяқпен ақырын ұрғанда қапшық тесіктерінен канифоль тозаңы тақта бетіне тегіс түседі. Қапшықтың ішіндегі ірі үгінділерін қолымен алып себуге болады. Тозанды тақта бетіне түсіргенде жан жағынан жел соқпағаны дұрыс. Егер тақта бетіне себілген тозаңның үстіне тас түйіршіктері түсіп кетсе онда пинсетпен немесе саусағынды сулап ақырын түйіршікке тигізіп алып тасталынады.

Канифольды балқыту. Акваинта мәнерінде канифольді балқыту жауапты жұмыстың бірі. Тақтаны қыздырып дайындау үшін электроплитка, майшам, керосин шамын т.б. қолдануға болады. Ол үшін қыздыратын плитканың үстінен 10–15 см. биіктікте майыспайтын тегіс темір тақтасын орнатамыз. Сол тақтаның үстіне салынған сурет тақтасы қойылады, сонда канифоль бір тегіс ериді.

Канифольді бірнеше кезең бойынша еріту үлгілері қолданылады. Жеңіл еріту кезінде ұсақ бөлшектер жиырылып ашық мөлдір түске айналады, канифольдың ұсақ бөлшектері бір-біріне бірігеді. Еріту аяғына дейін жеткізілмесе канифоль нашар жабысып күйдіру кезінде ұзақ мерзімге төтет бере алмай осал болады және ара қашықтықтары алшақ болып орналасады. Ал одан әрі қыздырса канифоль жайылып тақтаға нық жабысып дөңгеленіп түскен мөлдір дақтар айқын көрінеді және металл тақтасының ашық жерлері азаяды. Тағы да ұзағырақ қыздырса канифоль жайылып ирелендеген жалпақ

дақтарға айналады да өзінше ерекше көріністер пайда болады. Осындай көріністерді суретшілер шығармашылық жұмыстар жасаған кезде көп қолданады. Канифольдың еруін қадағалай отырып өзіне керекті бір деңгейге жеткізіп қыздыруды тоқтату керек. Қыздырылған тақтаны плиткадан алғаннан кейін де канифоль еруін жалғастырады, әсіресе мыс тақтасы ұзақ суиды, соны ескеріп қыздыруды уақытында тоқтатуын қадағалау керек. Қызып тұрған тақтаны жылдам суыту үшін суланған салқын матаның үстіне тақтаны қоюға болады.

Тақтаны төсеммен жабу. Күйдірілген офорт сызықтарына қарағанда акватинта төзімсіз. Сол себептен акватинта қышқылда аз ұсталады, соған байланысты тақтаның шетін, артқы бетін жылдам кебетін лакпен жабуға да болады.

Күйдіру. Офортқа қарағанда акватинтаға арналған қышқылды әлсіздеу жасау керек. Қышқылы мықты болса онда канифоль металдан ажырап кетеді. Акватинтада реңдік көріністі беру үшін дайындалған тақтаны 1–2 секунд қана қышқылда ұстаймыз, ал реңді қарайту керек болса қышқыл құйып мықтылығын беру қажет емес, тек сол қышқылда көбірек ұстаса болды.

Тақта бетінде нақты керекті реңдер шығару үшін алдымен бір тақта бетіне әртүрлі уақыт өлшемі бойынша күйдіру орындалады. Қанша уақытта қандай реңдік көріністі көрсететінін біліп отырамыз. Ол үшін акватинта себілген тақтаны бірнеше бөлікке бөліп бірінші бөліктің бетін лакпен жабамыз да тақтаны қышқылға саламыз. Уақытты белгілей отыра әр бес секунд сайын бір бөліктің бетін рет–реті бойынша лакпен жауып отырамыз. Сонда әр бөлік уақыт ұзақтығы арқылы қандай рең беретінін білеміз. Әр бөліктің астына қарындашпен уақытын белгілеп отырамыз. Осы шкала бойынша өзіне керекті реңді табу жеңіл болады. Жұмыс жасар алдында осындай шкала орындалады және сол қышқылда жұмыс күйдіріледі. Келесі күні ол қышқылдың құрамы өзгеріп басқаша болуы мүмкін.

Ақ жерлерін лакпен жауып рең берілетін жерлеріне акватинта қолданылады. Бірінші ақшыл реңнен бастап күйдіріледі. Осыған байланысты офортист қанша рет күйдіру керек екенін және қанша ұзақтықта қышқылда ұстау керегін анықтайды.

Күйдіру кезінде тақта бетіндегі сызықтардан көпіршіктер пайда, көпіршіктер ауа жібермей күйдірілу бәсендейді оны қаздың қауырсынымен немесе қылқаламмен ақырын сүртіледі. Әр күйдіруден кейін тақтаны сумен жуып кептіреді. Белгіленген жерлерді шкала бойынша күйдіріп болғаннан кейін тақтаны жақсылап сумен жуамыз да тақта бетіндегі лак пен канифольды тазартуға көшеміз. Лакты керасин немесе скипидармен тазалап канифольды скипидар немесе ацетонмен жақсылап тазалаймыз.

Акватинтаны қағазға басу. Офортқа қарағанда акватинтаны басуда өте сақ болу керек. Тақтадағы бедерлер қатты қысыммен басылғанда жіңішке бедер сызықтар жалпайып сурет бұзылып кетуі мүмкін. Сондықтан станоктың қысымын ақырындатып, басылған алғашқы басылымдарын негізгі

басылым ретінде сақтаймыз.

Офортқа қарағанда акватинтада бояу сұйықтау болғаны дұрыс. Бояуды сызықтардың арасына теріден жасалған тампон арқылы нығыздап жағады.

Тақтадағы суретті түзету. Акватинта баспа тақтасының өзінің ерекшелігі бар. Мыс пен мырыш тақтасында түзету жұмыстарының жеңіл жолдары мынандай. Тақта бетін құмқағазбен тегістеуге болады. Акватинтада қайта күйдіру жұмыстың сапасын жоғалтады, сондықтан түземейтін жерлерін лакпен жауып құмқағазбен тазаланған жерлерін инемен сызып немесе қайта акватинта орындауға болады.

Дымқыл акватинта. Дымқыл акватинтаның екі түрі бар. Осы акватинта түрінің аталуы сұйық заттармен араластыру нәтижесінде шыққан.

1.Қою ерітіндіні канифоль мен спиртті араластыру арқылы жасалады. Ерітіндіні тақта бетіне жағар алдында 1:1 мөлшерде канифоль мен спиртті араластырып дайындайды. Тақта бетін майлы дақтардан кетіріп, ерітіндіні тақта бетіне құяды. Тақтаны тегіс жазықтық бетіне орналастырып, тақта бетіндегі ерітіндінің спирті кепкенге дейін ұстаиды. Ерітіндінің спирті ұшып кеткеннен кейін метал бетінде акватинтаның әртүрлі үгінділері жабысып қалады. Оны балқыту қажет емес. Келесі атқарылатын жұмыстар акватинтаның алдында жасалған жолдары бойынша орындалады.

2.Ұнтақталған канифольды шыны құтыдағы суға салып жақсылап араластырамыз. Ірі ұнтақтар құтының астына түсіп ұсақтары сумен араласқан күйінде болады. Тақтаны көлбей ұстап жалпақ қылқаламмен тақта бетіне канифольмен араласқан суды жағамыз. Су ағып кетеді де канифоль тақта бетінде қалып қояды. Канифольді қылқалам арқылы керекті жеріне жинақтауға болады. Кей кезде тақта бетіндегі су кепкеннен кейін канифольдің ұсақ ұнтақтарын керекті жерлерге қолымен себуге де болады. Бірақ сумен аққан әдемі канифоль көріністері суретке өзінше әсемдік береді. Тақта кепкеннен кейін канифольді балқытамыз. Одан кейінгі орындалу барысы алдында жасалған жолдар бойынша орындалады.

Көпқабатты акватинта. Тәжірибелі офортшылар күрделі жұмыс шығару үшін кей кездері көпқабатты акватинтаны қолданады. Тақтада белгіленген жерлерді акватинтаның әртүрлі үгіндісі арқылы бірнеше күйдіру әдісін қолданады. Бұл орындалудың ерекшелігі ұсақталған канифольдің әртүрлі өлшемдегі ұнтақтарын бір дақта қолдана білу және әдемі көрініс шығару. Акватинтаның барлық әдістерін бір композициялық шешімде қолдану ол суретшінің үлкен шеберлігін қажет етеді.

Резюме

В данной статье рассматриваются особенности техники выполнения офорта, в частности манеры акватинто. Автором выделены необходимые профессиональные навыки и умения будущих графиков. Техника офорт автором рассматривается как одна из интересных и насыщенных техник графики.

Summary

In given clause features of technics of performance of an etching, in particular manners акватинто are considered. The author allocates necessary professional skills and skills of the future schedules. The technics an etching is considered by the author as one of interesting and essential техник schedules.

ҚОСЫМША БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР НЕГІЗІНДЕ БАСТАУЫШ МЕКТЕП ОҚУШЫЛАРЫНА КӨРКЕМ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ

К.К.Келденова -

академиялық живопись кафедрасының аға оқытушысы

Егеменді еліміздің бүкіл әлемдік өркениет кеңістігінде өз орны бар мемлекет деңгейінде дамуы мен өркендеуі халқымыздың менталитетінің болмысына, әсіресе жас ұрпақтың бүгінгі тәлім-тәрбиесіне тікелей байланысты. Қазіргі кезеңдегі нарықтық, саяси-экономикалық жағдайдағы іргелі бетбұрыстардың қоғамдағы әлеуметтік жағдайларға әсер етуі, ғаламтану үрдісінің рухани өмірімізде қарқынды дамуы, жеке адам мен қоғам арасында жаңа қатынастар қалыптастыруда. Мұның өзі мәдени құндылықтарға жаңаша көзқарастар туғызады. Осы ретте мектеп оқушыларының көркемдік талғамын қалыптастыру, қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнеріне деген қызығушылығын дамытып, өнер үлгілерін қастерлеуге, бағалап, талпындыру, көркем-эстетикалық тәрбие беру жалпы білім білім беру жүйесінің көкейкесті мәселелерінің бірі болып саналады.

Бүгінгі күні орта мектептерде жүргізіліп жатқан маңызды реформалардың бірі, білім жүйесін гуманитаризациялау болып табылады. Жас ұрпақтың көркем – эстетикалық тәрбиесінде халықтық қолөнердің алатын орны ерекше. Халықтық қолөнер мен сәндік-қолданбалы өнер жұмыстарын оқып-зерттеу, оқу тәрбие үдерісінде қолдану, жеке тұлғаның бойындағы мәдени құндылықтардың қалыптасуына мүмкіндік береді. Сонымен қатар, жас ұрпақ бойында патриоттық сана сезім, патриоттық іс-әректтерді қалыптастыру бүгінгі күнгі өзекті мәселелердің бірі болып саналады.

Қазақстан Республикасының Орта білімді дамыту тұжырымдамасында бұрынғы кезде кеңестік дәуірде «барлық республикалардағы орта мектептер бір үлгіде болғандықтан олар ұлттық мәдениет бастауларынан алыстап қана қоймай, әлемдік білім беру кеңістігінен де оқшауланды», - делінген. Яғни, орталықтан ұсынған бейнелеу өнері бағдарламалары, оқулықтары жас жеткіншектерді өз халқының мәдени жетістіктерімен сусындатуға мүмкіндік бермеді. Бірақ соның өзінде осы мәселелерімізге қатысты еңбектер біраз баршылық. Сәндік-қолданбалы өнерін мектепке дейінгілер мен жалпы білім

беретін мектеп оқушыларының көркем-эстетикалық тәрбие меңгеру құралдары ретінде пайдалану ТМД елдерінің С.П. Сакулина, А.П. Усова, Ч.А. Флерица, З.Г. Богатаева, Ч.И. Васильева, Ю.В. Максимов, Л.Н.Любарская және т.б ғалымдаының еңбектерінде зерттелген. Халықтық колөнердің көркем мәдени мұралық ерекшеліктерін Ә. Марғұлан, М. Мұханов, Х. Арғынбаев, С. Қасисанов, Ә.Тәжімұратов, Қ. Әмірғазин, Қ.Ералин ашып көрсеткен. Қазақ халқының сәндік қолданбалы өнерінің білімдік, тәрбиелік мүмкіндіктерін педагог-ғалымдар Б.Әлмұханбетов, Ж.Балкенов, Қ.Ералин, Ә. Қамақов, С. Жолдасбекова, Б. Ижанов, Ұ.Әбдіғаппаров, Е.Асылханов, С.Аманжолов, А.Сихаев, Т.Мүсалимов, М.Абдрасылов, И. Симснор, Д. Кемешов, А.Павловский, М.Тәңірбергенор, М. Матаева ерекше бағалаған.

Алайда, бұл зерттеулерде қосымша білім беру жүйесінде сәндік-қолданбалы өнер негізінде бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру мәселелері мүлде қарастырылмаған. Демек, бүгінгі қоғам сұранысының талабына сай қосымша білім беру жүйесінде сәндік-қолданбалы өнер негізінде бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру мәселелері теориялық тұрғыдан шешу қажеттігі мен бұл проблеманың ғылыми тұрғыдан жеткіліксіз зерттеліп, арнайы әдістемелік жағынан қамтамасыз етілуі арасындағы жетіспеушіліктер бар екені анық байқалады.

Қазақ халқы сан жылдар бойы аса биік талғампаздықпен жасалған ғажайып ұлттық өнер туындыларын кейінгі ұрпаққа мұра етіп қалдырды. Бүгінгі күні мектепте ағаштан, теріден, жүннен, сүйектен, металдардан және т.б. табиғи материалдардан жасалған көркемдік құндылығы өте жоғары әсем бұйымдар халық игілігіне айналмай, тек мұражай экспонаттары ретінде сақталуда. Жалпы білім беретін орта мектептердің барлық оқу жоспарлары бейнелеу өнері пәніне бөлінген сағат жүктемелерінің шектеулі болуы, типтік оқу бағдарламаларының мазмұнында қазақтың дәстүрлі мәдениетін тереңірек оқып-үйренуге назар аудармауы оқушылардың рухани қазыналарына шет қалуына әкеп соғуда.

Соңғы жылдары түрлі этностардың жас буынға білім мен тәрбие беруде жинақтаған педагогикалық тәжірибесін оқу-тәрбие үдерісінде пайдалану бойынша көптеген ғылыми еңбектер жарық көрді. Олардың қатарында этнопедагогикалық теориялы-әдіснамалық, тәжірибелік мәселелері қарастырылған. Г.Н.Волков секілді педагог-ғалымдардың ғылыми зерттеулерін ерекше атап өткен жөн. Сонымен бірге Қазақстан ғалымдары ішінен халықтың ұрпақ тәрбиелеудегі педагогикалық білімін, ауызекі әдебиетін, ән-күйін, сәндік-қолданбалы өнерін, салт-дәстүрін, даналық ой-пікірін, кәдесіне жарату, амал-жолдарын іздестіру бойынша өз үлестерін қосқан Қ. Жарықбаев, С. Қалиев, С.А. Ұзақбаева, М.Х. Балтабаев, А.Мұхамбаева, Т.А.Қышқанбаев және т.б. ғалым-педагогтардың

еңбектерінде, қазақ этнопедагогикасының теориялық-әдістемелік мәселелері бойынша өз шешімдерін тапқан деп айтуға болады.

Еліміздің нарықтық қатынастар жағдайы жас жеткіншек тәрбиесіне қатысты көптеген педагогикалық мәселелерді өмірге әкеліп, ғалым-педагогтардан оларды шешу жолдарын табуды қажет етуде. Солардың бірі ретінде орта білім беру орындарындағы оқыту үдерісінде қазақ сәндік-қолданбалы өнері арқылы мектеп оқушыларға көркем-эстетикалық тәрбие берулеудің әдістемелік құрылымын анықтау, қосымша білім беру жүйесінде халық өнерінің дәстүрлі үлгілерін, бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру мәселелерін зерттеу қажеттігі танылады. Сәндік-қолданбалы өнер арқылы көркем-эстетикалық тәрбие беру мәселесін ұтымды шешу болашақ бейнелеу өнері мұғалімдерін қолданбалы өнер арқылы, ұлттық өнері арқылы дайындау мәселесімен тығыз байланысты.

Ұлттық өнер, сәндік-қолданбалы өнер, мәдениет жөнінде айтқанда, біріншіден, тарих тезінен өтіп, өзіндік сипатын сақтап келген халықтың рухани қазынасын айтамыз. Бұл қазіргі мұражайларда тұрған тарихи көне ескерткіштер болса, екіншіден қазіргі халық шеберлерінің қолынан шыққан көркем бұйымдар. Үшіншіден, осы халықтық бұйымдардың қазіргі кезеңде жаңаша көрініс табуы. Төртіншіден, осы құбылыстардың оқушылардың көркем шығармашылдығында өз қырынан сомдалуы. Егер осы жағдайды енді тікелей мектепке жанамалап айтатын болсақ, әрине. Бұл оқушылардың халықтық мұраны, ұлттық өнерді, дәстүлі өнерді, сәндік-қолданбалы өнерді өзінше қабылдауы, пайымдауы, бағалауы. Көркемдік талғамның мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие берудің сапалы түрде орындалуына тікелей байланысты.

Ұлттық сәндік-қолданбалы өнер қазақ халқының дәстүрлі өмір салтымен, материалдық және рухани дүниесімен, ұлттық тәрбиесімен, халықтың психологиясымен ерекшеленетін әлем мәдениетіндегі өз орнымен сипатталады. Ерте және орта ғасырдағы қала құрылыстары, кешендері, Айша-Бибі, Қозы Көрпеш-Баян Сұлу, Жошы хан, Алаша хан, Қожа Ахмет Йасауи жәдігерлерін, Есік қорған, Маңғыстау монументтік ескерткіш түрлерін, түркі кезеңінен келе жатқан тас мүсіндерді сөз етіп отырмыз. Бұлардың көркемдік пластикасы, эстетикалық сымбаты, түзілімдік сипаты, тарихи-рухани-мәдени дүниемізде алатын орны қазірге дейін мектеп бағдарламалары мен оқулықтарда жөнді қарастырылған емес. Олардың көркем-эстетикалық талғамның қалыптасуына әсері жөнінде мәселе ретінде көтеріліп, жеке зерттеулер де болған емес.

Барлық халықтарда дамудың төменгі сатыларында болатын және барлық негізгі аспектілерде тығыз сабақтастық сақталатын сақталатын өнер. Оның айрықша ерекшеліктері: шығармашылығының кәсіби сипат алмағандығы, оның жеке басқа тәуелсіздігі, мифологиялық символикаларға толы болуы, бүкіл діни табыну комплексімен ажырағысыз байланыстылығы. Олай болса қазақтың ұлттық сәндік-қолданбалы өнері дегенді халықтың

тіршілік етуі барысында дамып қалыптасқан өмір құбылыстарын, қоғамдық болмыс, сана нәтижелерін, адамның іс-әрекетімен көңіл-күйін, сезімі мен рухани дүниесін көркем тілі (түрлі бояудағы образдар, пластикалық образдар, көлемдік-кеңістік формалары, сурет пен реңдер, жарық пен көлеңке сызықтары) бейнеленетін форма мен қатынасы деп түсінеміз.

Эстетикалық талғам «түрлі эстетикалық сапа-қасиеттерге эмоциональды баға берудегі адамның қоғамдық практика барысында қалыптасқан қабілеті», өмір мен өнер сфераларында сұлу құбылыстардағы сұлулықты түсіну, баға беру, әлемдік пен парықсыздықты ажырата білу, пайымдау, баға беру қабілеті ретінде көрінеді. Сондай-ақ философиялық сөздікте айтылғандай «егер өнертуындыларына баға бергенде ондай талғам көркемдік талғам» болып табылады.

«Сәндік-қолданбалы өнер негізінде бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру - халықтық көркемдік образдар арқылы өмір құбылыстарын бейнелейтін әлуметтік-мәдени мұрасындағы нағыз сұлулықты түсініп, қабылдауы, баға беру және шығармашылық түрде меңгеру қабілеті» деп түсінеміз.

Жалпы алғанда ұлттық өнер арқылы оқушылардың біліктілігін, іскерлігін, машықтылығын, дағдысын жетілдіру, оның көркем-эстетикалық көзқарасы мен талғамын дамытып қана қоймай, сонымен бірге жалпы адамзаттық мұраны ұғуға, ұятжандылық қасиеттердің артуына мол мүмкіндіктер жасайтыны сөзсіз.

Қазақтың сәндік-қолданбалы өнерінің негізінде оқушылардың көркем-эстетикалық талғамын қалыптастыру және олардың көркем шығарманы орындаудағы қызығушылықтарының пайда болуына әсер етеді. Қазақтың сәндік-қолданбалы өнерінің негізінде оқушылардың көркем-эстетикалық талғамын қалыптастыру барысында оқу және шығармашылық міндеттер ажыратылмауға тиіс. Олай дейтініміз халық шеберлерінің және олар жасаған бұйымдарын пайдаланушы адамдар әдемі етіп шебер жасай білуді де, осының негізінде пайда болған заттарды да өнер деп таниды. Сондықтан да олар үшін өнер шығармасы шеберлік пен өнертапқыштықтың, шығармашылық шешімінің қосындысы.

Біз бұған дейін бағдарламалар мен мектеп үшін жазылған оқулықтарға сүйенсек, мұнда жетекші орын бейнелеу өнер түрлерінің ішінде суреттің алатын орнын байқаймыз. Сәндік-қолданбалы өнер мүмкіндіктері жалпылай айтсақ реалистік бейнелеу өнерімен ғана шектелмейді. Егер нақтырақ айтатын болсақ ондағы негізгі мазмұндық айқындаушы белгі, оның пластикалық сипаты және осы пластикалық сипаттан туындайтын рәміздік негіздерге сүйенеді. Рәміздік негіз біздің біздің жағдайымызда әлемнің ұлттық бейнесі арқылы оқылады.

Оқушылардың жалпы адамзаттық құндылықпен тығыз байланысы және де одан туындап қалыптастасатын дүниенің модельдік үлгісі: вертикалді үштік; кеңістік; көлбеу төрттік кеңістік, әлеуметтік таным түрлері: тұрмыс-

салт; ырым-жоралар; әдет-ғұрып, діни мифологиялық таным: мифтік, діни, фольклорлық болып қарастырылып оған қатысты сәндік-қолданбалы өнер мүмкіндіктеріне қол өнері, ою-өрнек өнері, зергерлік өнер, сәулет өнері, бояу түсін қарастырды. Оқушылардың көркемдік талғамын қалыптастыруда сәндік-қолданбалы өнердің көркемдік мүмкіндігі негізінде тәрбие беру және көркем-эстетикалық қабылдау, көркем-образды тілді меңгеруі, түйсіну болып табылады. Бұлардың негізінде сәндік-қолданбалы өнердің синтездік сипаты қалыптаса келе сәндік-қолданбалы өнердің басқа пәндермен тығыз байланыста болатынын дәлелдейді. Олар өзін-өзі тану, қазақ тілі және әдебиет, көркем еңбек, қазақстан тарихы, дүниетану, математика т.б. мысалы: ән сабағында қазақтың дәстүрлі ән-жырлары, өлеңдеріне деген оқушылардың сезімдерін оята отырып, ән арқылы көркемдік талғамын қалыптастыру, өзін-өзі тану пәнінде оқушылардың сәндік-қолданбалы өнер арқылы көркем-эстетикалық талғасын қалыптастыруында қоршаған ортаны тануға деген ізгіліктің қатынастарына тәрбиелеу.

Сонымен бастауыш мектеп оқушыларына бойында жеке тұлғалық қасиеттерін дамытып, оларға көркем-эстетикалық тәрбие беруде сәндік-қолданбалы өнердің алатын орны зор.

1. қазақтың сәндік-қолданбалы өнердің әлеуметтік жағдайларға байланысты қалыптасу ерекшелігі мен даму жолы, олардың түрлі ой-санаға, дүниетанымдық түсініктерге, әсемдік сипатына және рәміздік белгілеріне қатысты мазмұндық ашылуы, оқушылардың ақыл-ойын жетілдіріп, білім береді;
2. қазақтың сәндік-қолданбалы өнерді тереңірек меңгеріп, олармен іс-тәжірибе жүзінде шұғылдану, өнерді дұрыс қабылдап, түсінуге, көркемдік талғаммен басқа өнердің арасынан жоғарысын таңдай білуге, жақсы мен нашарды айыра білуге, жеке және ұжымдық еңбекке деген жаңаша көркм талғамын қалыптастыруға тәрбиелейді;
3. қазақтың сәндік-қолданбалы өнер арқылы бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру оқушылардың теориялық білімдерін жетілдіреді, практикада оларды еркін қолдана білуге үйретеді, оларды шығармашылық ізденістерге итермелейді, сөйтіп жеткіншектің бойында эмоциональды екпінділікті, рухани-білімпаздылықты, жеке тұлғалық сапаны дамытады.

1. *Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. - Алматы, 1987.*
2. *Амиргазин К.Ж. Теоретические основы и методика обучения школьников казахскому декоративно-прикладному искусству. - М., 1994.*
3. *Марғұлан А.Х. Қазақ ұлттық қолөнері: в 3 т. - Алма-Аты, 1994.*
4. *Шацкая В.М. Общие вопросы эстетического воспитания в школе. - М., 1974.*
5. *Шпикалова Т.Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования. - М., 1979.*

Резюме

В статье рассматриваются проблемы художественно-эстетического воспитания детей в системе дополнительного образования. Автор раскрывает психолого-педагогические аспекты методики художественно-эстетического воспитания и обучения детей младшего школьного возраста в системе дополнительного образования на материале национального искусства.

Summary

This article discusses the problems of art and aesthetic education of children in the system of supplementary education. The author reveals the psychological and pedagogical aspects of how art and aesthetic education and training of primary school-age children in supplementary education materials for the national art.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОБЪЁМНЫХ ИЗДЕЛИЙ ДПИ (ОЖАУ)

Л.С. Зеленский–

старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства

В настоящее время декоративно-прикладному искусству уделяется повышенное внимание как со стороны правительства нашей страны, так и со стороны населения. И этому способствует несколько причин. Изменения во внешней политике государства способствуют расширению международных контактов и в сфере искусства. Резко повысился интерес на международных рынках к изделиям декоративно-прикладного искусства Республики. У населения нашей страны повышенным спросом стали пользоваться предметы кухонного атрибута и, в особенности, посуда.

В Казахстане особое место занимает деревянная посуда, представляемая в виде кумысных наборов для употребления традиционных национальных напитков – кумыса, шубата, приготавливаемых из кобыльего и верблюжьего молока. Специфика этих напитков определяет применение деревянной посуды.

Начальный этап работы над композицией является наиболее сложным. Поэтому методические рекомендации следует направить, в первую очередь, на него. Вопреки бытующему мнению свободы творчества, сущность методического приёма заключается в организации управляемого творческого процесса студентов.

Свобода творчества – это прерогатива сформировавшейся творческой личности, профессионального художника. Мы же имеем дело с обучаемыми (студентами), которых предстоит научить работать творчески. Предлагаемые же задания по созданию композиций не являются составляющими творческого процесса. Они лишь средства для упражнений в процессе

изучения методологии, сущности творческого процесса, «кухни» сочинительской деятельности.

В связи с этим, не следует пускать обучаемых (студентов, школьников и вообще учеников) в «свободное плавание». В решении поставленной задачи надо двигаться постепенно, шаг за шагом, осваивая теоретические аспекты, приобретая знания законов пластики, трансформации конструкций, стилизации, а также учиться применять законы композиции, её средства и категории, понимать сущность художественного образа.

Хотелось бы напомнить, что основа обучения – это принцип «от простого к сложному». Поэтому каждый из предложенных вариантов необходимо «отработать» в форэскизах отдельно.

Задание (вариант) для всей группы должно быть одинаковым, чтобы студенты (обучаемые) могли понаблюдать за ходом работы своего соседа. А после общего выставления в конце этапа, под руководством преподавателя обсудить результаты своей работы и работы своих товарищей.

И только после отработки каждого варианта преподаватель рекомендует ту или иную, наиболее удавшуюся, композицию одного из вариантов для перевода в эскиз. Вмешательство преподавателя на этом этапе также необходимо, поскольку сами студенты ещё не готовы полностью разобраться в достоинствах своей работы. В результате каждый студент получит моральную поддержку – кто-то окажется сильнее в «орнаментальном» варианте, кто-то – в «скульптурном». При этом оценивать эскизы надлежит по художественным достоинствам, а не по сложности жанра (варианта).

В зависимости от выбранного варианта в эскизе предусматривается и чисто художественная отделка готового изделия (резной орнамент, насечка, украшение перламутром и т.п.).

При эскизировании ожау наиболее удобным является выполнение рисунков по законам проекционного черчения. Это даёт более полное представление о конструкции и пластике будущего изделия, его размеров (размеры в эскизе следует брать натуральные М 1:1). С такого эскиза легче выполнить шаблоны, необходимые в дальнейшей работе с материалом.

Шаблоны следует выполнить из плотной бумаги или картона. Они представляют собой вырезанные по контуру проекции будущего изделия. С помощью шаблона производится перевод рисунка на заготовку и восстановление его в процессе резьбы. Использование шаблонов заметно сокращает время нанесения рисунка на заготовку и позволяет более точно перенести нюансы найденные в эскизе.

Наиболее предпочтительным считается подход художника к созданию композиции изделия через его функциональность. Задача создать изделие удобным в использовании, изящным и вместе с тем простым по конструкции, является наиболее сложной. Чаще всего её решение удаётся найти при чётком определении функций изделия в сочетании с пропорциями массы

составляющих частей, при одновременном выражении свойств материала, из которого изготавливается данное изделие (текстура, цвет древесины и т.д.).

Түйін

Мақалды декоративті қолданбалы өнер көлемді бұйымдарының эскизлерің орындау тәсілдері және осы кезеңдеті студенттердің шығармашылық жұмыстарына жетекшілік ету жазылған.

Summary

The article describes the three-dimensional decorative art handicrafts sketching methods and contains manuals for students' artistic work at that stage.

КУЛЬТОВЫЕ ВЕЩИ МИРОВОГО ДИЗАЙНА 1900-1910 гг.

С.С. Киргизбекова–

ст.преподаватель кафедры графики и дизайна КазНПУ им. Абая

Макинтош, будучи одним из "отцов" британского модерна, определил для последователей направления развития стиля, а сам пошел иным, уникальным путем, успешно избежав и символичности, и орнаментальности, и прочих составляющих модерна. Вместо упругих изощренных кривых - прямая линия и прямой угол.

У стульев этого семейства очень высокая спинка. Кажется, что дизайнер изменил требованиям функциональности, потакая своим эстетическим капризам. Но не мешает вспомнить, что этот стул предназначен специально для спальни. Это не просто сиденье, а ещё и вешалка, на которой можно оставить головной убор и повесить одежду - горизонтальные перекладины весьма к этому располагают. Это своеобразная ширма, которая делит помещение на функциональные зоны. Это почти скульптура - вертикальная доминанта, организующая пространство интерьера. А еще это прототип оп-арта: планки, перекладины и промежутки между ними играют со светом и отбрасывают тени.

В Соединенных Штатах идеи art nouveau были воплощены Луи Комфортом Тиффани, родившимся в 1848 году в семье Чарльза Тиффани, основателя ювелирной компании Tiffany & Co., которого называли "королем бриллиантов".

Но подлинного совершенства Тиффани добился в дизайне настольных ламп. Сейчас наличие лампы Тиффани в коллекции - предмет гордости любого коллекционера. Выставленная недавно на аукционе лампа Zinnia была продана более чем за \$1 млн.

Человеческая геометрия всегда стремилась к прямому углу. Они

засевали прямоугольные поля, строили прямоугольные дома. Такое стремление было, кроме всего, и практичным. Но с появлением машинного производства стало ясно, что вещи можно делать любой формы.

На рубеже XIX и XX вв. мастера модерна начали делать новую мебель, воплощая свой творческий манифест. Их интересовала новая форма, а не технология. Архитекторы все больше осознавали себя законодателями мод, хотя дизайн еще не выделился в самостоятельную сферу искусства. Одним из таких архитекторов был знаменитый Антонио Гауди.

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже Карло Бугатти был удостоен серебряной медали, а в 1902 в Турине - почетного диплома. Там он представил на суд публики спиральную комнату, вошедшую в анналы истории дизайна.

Пройдя через низкую арочную дверь, человек оказывается в идущем под уклон спиральном коридоре, который ведет в круглую комнату. Стены гостиной увешаны огромными декоративными дисками. Она обставлена банкетками, стульями под названием "Кобра", кушеткой с большой головой улитки. Интерьер Бугатти вызвал на выставке фурор.

Вена стала одним из наиболее значительных центров модерна. В знак своего отхода от традиционного стиля группа в основном молодых художников, среди них Коломан Мозер и Отто Вагнер, основала в 1897 г. Венский сецессион. Журнал «*Ver Sacrum*» стал важным элементом нового искусства.

Райт - знаменитый американский архитектор, основатель и ведущий мастер школы органической архитектуры, крупнейшая фигура в истории архитектуры. Пересечение прямоугольных объемов под прямым углом - один из характерных приемов равновесия композиции, применяемый Райтом. Позднее, в период ар деко, мебель Райта, не изменяя геометризму, несколько отходит от строгих прямоугольных объемов.

Австрийский архитектор, градостроитель, дизайнер, одна из ключевых фигур венской культуры рубежа 19-20 веков. Возглавлял движение "за современную архитектуру". Построил очень много - доходные дома, виллы, церкви, банки. Разрабатывал удобные, функциональные интерьеры для своих архитектурных проектов, создавал мебель. Его девиз: "Необходимость - единственная госпожа искусства".

Австрийский архитектор и дизайнер. Участвовал в создании Венского сецессиона. В 1900-02 гг. построил комплекс вилл, 1904-06 санаторий в Пуркерсдорфе, 1905-11 дворец Стокле в Брюсселе, многочисленные павильоны выставок. Проектировал мебель, посуду, ювелирные украшения, текстильные рисунки.

Итак, первое десятилетие нового, XX века, с которым связывалось столько надежд, ознаменовалось энергичным наступлением стиля модерн на всех участках культурного фронта. Однако этому художественному многообещающему течению суждено было сойти со сцены с такой же

внезапной быстротой, с какой оно заявило о себе в конце XIX столетия. Фактически модерн исчерпал себя ещё до начала первой мировой войны.

По окончании войны в искусстве начинается новая полоса исканий и экспериментов. Невиданные до тех пор темпы и масштабы строительства, и многообразие направлений развития искусств порождают крайне сложную, можно сказать хаотичную ситуацию.

Для простоты ориентировки первые шесть десятилетий XX века можно подразделить на три коротких периода:

I - 1900-1914 гг. (до начала первой мировой войны) - интенсивное развитие художественной культуры, продолжавшееся 14 лет, внезапно прерывается войной, которая повергла всю Европу в состояние глубокого застоя.

II - 1919-1939 гг. (до начала второй мировой войны) - в ходе нового подъёма художественная культура эпохи претерпела радикальные изменения, но развитие и на этот раз было прервано войной (1939-1945), губительное воздействие которой теперь уже распространялось на все страны и континенты.

III - 1945-1960 гг. - период складывания современных форм - годы смелых экспериментов, осуществляемых на базе возросших технических возможностей, драматических поисков и блужданий, быстро сменяющихся теорий.

В первое десятилетие XX века в Европе происходило развёртывание движения за обновление искусства. Несмотря на то, что принципиальные основы этого движения, уходившего корнями вглубь XIX века, по своей сути повсюду были одинаковыми, сопровождалось оно и возникновением местных национальных школ. Новые материалы и техники воодушевляли передовых архитекторов на создание смелых, отвечающих духу современности произведений. Поиски велись в самых различных направлениях. Для инженерной мысли задачей первостепенной важности являлось освоение материалов и принципов конструирования.

В Бельгии, Германии и Австрии историзму противопоставляются формы и орнамент модерна, и формируется (тоже на основе этого стиля) новая культура жилого интерьера. Однако всё это лишь этапы на пути к осуществлению более грандиозной задачи: создания для человека единой, гомогенной предметной среды. Решению этой задачи, созданию «настоящей формы» отдают все свои силы талантливейшие архитекторы и художники эпохи. «Разумная (практическая) красота» становится одной из основных тенденций в идеологии и практике новой художественной промышленности. Однако страстные поклонники техники и машин отдают предпочтение так называемому абстрактному направлению модерна. По их мнению, утилитарная конструкция может быть красивой и без орнамента: орнаментальное, эстетическое начало заложено уже в самой форме предмета. Иными словами, стилизованному растительному - флореальному

направлению они противопоставляют динамический линейный орнамент, как соответствующий новой технике в архитектуре и художественной промышленности.

Новые течения начинают проникать в архитектуру стран Европы около 1900 года. Первыми крупными шагами в этом направлении является возникновение различных художественных объединений художников и промышленных организаций, которые, по мере развития производства продукции, постепенно разрастаются до союзов.

Кризис модерна наступил довольно быстро. И как не парадоксально, многие видные мастера, ещё недавно ратовавшие в его пользу, весьма быстро отказались от этого стиля. Жилой дом начинает трактоваться единой формой, не терпящей никакого декора. Таким образом, развитие идёт в сторону так называемой вещности, т.е. от форм, порождённых фантазией художника, к необходимым, истинным или чистым формам. В итоге модерн, рано обнаруживший признаки «усталости», уже в конце первого десятилетия XX века начинает вытесняться новым стилем - конструктивизмом.

В основе этого нового движения в европейской архитектуре и художественной промышленности лежала этика целесообразности, предполагавшая рациональные, строго утилитарные формы, очищенные от декоративной романтики модерна. Энтузиастами передового течения являлись крупные немецкие архитекторы: Анри ван де Велде, Петер Беренс, Герман Мутезиус, Вальтер Гропиус. На художественно-промышленной выставке, организованной в 1906 году в Дрездене, наряду с уникальными, исполненными традиционным кустарным способом произведениями, впервые демонстрируются предметы массового промышленного производства (печные дверцы, лампы и т.д.). Фабричный продукт дебютирует на этой выставке в роли эстетически освоенной машинной формы, пока ещё не совсем свободной от неизбежных декоративных «примесей», привнесённых извне. Дрезденская выставка положила начало развитию союза индустрии и искусства.

В 1999 году был юбилей деятельности одного из старейших художественных объединений. На это время его давно уже ставшее классическим здание стало красным (акция швейцарского художника Маркуса Гайгера), что, как и сто лет назад, служит источником противоречивых суждений. Диапазон мнений - от "Кетчуп-Сецессион", "Сецессион легкого поведения" (цвет губной помады - Rouge vulgaire) до "лучшее, что происходило в последнее время". Проходила выставка "100 лет Сецессион. 100 лет художественной свободы". В зале под золотым куполом стенды салатного цвета. Работы выставлялись на полу на нескольких кусках поролон.

В Вене до 1962 года вообще не было другого пространства для современного искусства! Сецессион же всегда его показывал, а не только Югендстиль. Мондриан, Матисс, Леже, Поллок, Лисицкий и Кандинский -

все они были здесь. Для Австрии это - действительно большая заслуга. А в интернациональном плане - это действительно совершенно неожиданно, что старейший дом специально занимается только современным искусством. Были, конечно, немецкие и французские музеи, среди прочего занимающиеся современностью, но здесь это было программой. Хотя были и неудачные периоды, но в целом за последние пятьдесят лет Сецессион находится на высоком интернациональном уровне.

Сецессион совершенно уникален тем, что не имеет директора. Общее собрание из 180 художников в этом зале выбирает правление из 12, которое и составляет выставочную программу. Получается так, что художники приглашают других художников. И здесь есть хорошие и плохие стороны. Преимущество в том, что никто не связывает с выставкой свою карьеру (как это бывает в музеях). Поэтому часто приглашаются те, кого не выставит ни один музей. Убедительный пример - выставка русского акционизма: художница Йохана Кандл поехала в Россию, познакомилась там с художественной сценой и составила экспозицию. Во всяком случае, ни один музей не пригласил бы Бренера, но художники сказали: "Нет, нет, это о'кей!" А плохо то, что правление всегда было мужским (сейчас есть и женщины), поэтому и выставлялись соответственно только мужчины. Первая персональная выставка женщины в главном зале состоялась в 1990 году. Через 92 года после основания Сецессиона! И другой пример - в 1958 году отказали Бранкузи, аргументировав тем, что он плохой художник (правление состояло из скульпторов, и все они боялись конкуренции)!

Сецессион всегда был одним из важнейших центров современного искусства. Существовало единство художественного мышления этого столетия. Создается другое отношение людей к Сецессиону. Ведь вначале здание тоже было спорным (называли и ассирийским туалетом и вокзалом). Нужно учитывать, что белым Сецессион стал только в 1986 году, а до этого часто менялся. Например, стены послевоенного времени. Причем до сих пор считают, что разрушили его союзники, но это совершенно неправильно! Чтобы Красной армии не достался склад оружейной фабрики, расположенной в здании, Вермахт его уничтожил. Потом остатки хотела снести городская администрация.

Түйін

XX-ғасырдың алғашқы онжылдығына алғы шептегі сәулетшілер қазіргі заманның талабына сай батыл шығармалар жасады және өздеріне тапсырмалар қойды, адам үшін біртутас, галогендік заттық ортаны күрү, «нағыз» форманы куру.

Summary

The progressive-minded architects of the first decade XX of the century of makes daring corresponding to spirit contemporary of work posed before themselves the problems: creation for the man of united homogeneous object medium, to the creation "present form".

КОМПЬЮТЕРЛІК ГРАФИКА МҮМКІНДІКТЕРІ АРҚЫЛЫ СТУДЕНТТЕРДІҢ КӨРКЕМ ҚИЯЛЫН ДАМУЫ

Н.Е.Ажитаев –

графика және дизайн кафедрасының ассистенті Абай атындағы ҚазҰПУ

Қазақстан Республикасының білім беру жүйесін ақпараттандыру еліміздің даму стратегиясының негізгі бағыттарының бірі, себебі ХХІ ғасыр – білім беру жүйесін ақпараттандыру ғасыры.

Информатика пәнінің орта білім беру жүйесіндегі ролі ақпараттық білімнің, ақпараттық орта мен адамның өзара қарым-қатынасын үйлесімді етудегі және жаңа ақпараттық қоғамда кәсіпкерлік қызметтің басты құрамды бөлігі болып табылатын ақпараттық бейнесін қалыптастырудағы алатын орнымен қамтамасыз етіледі.

Бүгінгі таңда компьютерлік дизайн, Web-дизайн, жүйелік программалаушы, администратор және тағы басқа мамандардың қажет екендігін түрлі жарнамалық газеттерден, бұқаралық ақпарат құралдарынан да көруге болады. Аталған мамандықтарды қалай дайындап, оларға қандай программалық құралдарды үйрету арқылы жетілдіруге болатыны әдістемелік жұмыстың өзекті мәселелерінің бірі болып отыр.

Мектеп бітірушілер компьютерлік сауаттылықты меңгеріп шығады, бірақ келешекте олар программалаушы, инженер, жүйе администраторы болуы міндетті емес. Дегенмен кез-келген шығармашылық мамандық қазіргі заманға сәйкес компьютерлік технологияларды меңгеруді талап етеді.

Адам баласының кез-келген іс-әрекетін тиімді тәсілдермен шешу, кәсіби мобильдікке кең ғылыми технологияны пайдалана алу, білімнің маңызды міндеті болып табылады. Бұл технологиялар дербес компьютермен жұмыс істеуді жеңілдетті, оған арнайы техникалық білімі жоқ адамдарда қол жеткізе алатын болды. Сонымен қатар, қазіргі кезде кең ғылыми техниканы пайдалану, әр-түрлі кәсіби және жартылай кәсіби дербес компьютерде жұмыс істеуге арналған бағдарлама өнімдерінің пайда болуына да қатысты.

Енді, бүгінгі таңда ақпараттық технологияның динамикалық тұрғыда дамып келе жатқан, адам іс-әрекетінің көптеген салаларында пайдаланылатын саласының бірі - компьютерлік графика құралдарына да толығымен қатысы бар (компьютерлік моделдеу және дизайн, полиграфия, үш өлшемді графика және анимация, сәулет өнері, бейнеөндіріс, мультимедиа, презентация және т.б.). Осылай, көптеген суретшілерге, графиктерге, дизайнерлерге осы уақытта дербес компьютер композиция табуда, колорит іздеу үшін және де көркем шығарма жұмысында, оны аяқтау кезеңіне дейін жеткізуге керекті құрал болып табылады. Сонымен бірге, олар дәстүрлі жанрда, және де тек қана компьютерлік графикаға қатысты жанрларда да жұмыс істей алады.

Қазіргі заманғы мұғалім тексттік ақпаратты, мағлұматтар базасын

сақтауда және өңдеуде компьютерлік құралдарды меңгере отырып, кәдімгі үйреншікті операцияларды орындауға кететін уақыт санын анағұрлым босатады. Бұл жағдайда студенттерге болашақ кәсіби іс-әрекеттер үшін керекті компьютерлік графика саласы бойынша біліммен машықтарды меңгеру үшін аппаратты-бағдарламалық базада оқу курстарын құру маңызды тапсырма болып табылады.

Дербес компьютермен жұмыс істей отырып студентте көптеген өзіндік қасиеттері: әсіресе кеңістікті меңгеру, образдық және логикалық ойлау, елестету, есте сақтау, көзбен өлшеу, тиянақтылық қалыптаса бастайды. Компьютерлік графика құралдарының көмегімен осы қасиеттерді дамыта отырып студенттердің көркем қиялына ерік беру. Студенттердің көркем қиялын ояту жолында оқу-әдістемелік құралдардың көмегі өте зор. Оқу-әдістемелері арқылы студенттердің көркем қиялын шығармашылық жұмыстарға бағыттау. Компьютерлік графиканың барлық мүмкіндіктерін толығымен қолдана және пайдалана отырып көркем қиялды дамытып қана қоймай, студенттерден қазіргі заман талабына сай ақпараттық технологияларды, соның ішінде бейнелеу өнеріне тікелей қатысы бар компьютерлік графиканы жетік меңгерген толыққанды шығармашылық тұлғаны тәрбиелеу.

«Компьютерлік графика» деген түсінік ағылшын тілінде («Computer Arts») - компьютерлік өнер деген ұғымды білдіреді. Ол соңғы ондаған жылдар ішінде графикалық ақпарат кеңістігінде кеңінен танымал болып, мамандардың ізденістеріне қарай үлкен жетістіктерге жетті. Өнертапқыштар мен ғалымдар өздерінің шығармашылық (кескіндеме, дизайн, мүсін, музыка, және поэзия) ізденістерінің нәтежиесінде суретшілер мен инженерлерге үлкен тың жаңалықтар мен жеңілдіктер жасады. /1/.

Компьютерлік графика – әр түрлі кескіндерді (суреттерді, сызбаларды, мультипликацияларды) компьютердің көмегімен алуды қарастыратын информатиканың маңызды саласы.

Дербес компьютерді пайдаланушылардың қатарында компьютерлік графикамен айналысатындардың саны күн санап артып келеді. Қазіргі кез-келген мекемеде кей уақытта газеттер мен журналдарға жарнамаларға тапсырыс беру немесе жарнамалық парақшалар мен буклеттер басып шығару қажеттілігі туындайды. Олардың кейбіреулері осындай жұмыстарды арнайы дизайнерлік бюролар мен жарнамалық агенттіктерге тапсырса, кейбіреулері қолда бар программалық құралдарын пайдаланып, өз күштерімен жасауға тырысады.

Қазіргі танымал программалардың ешқайсысы компьютерлік графикасыз жұмыс істемейді. Статистикаға сүйенсек, жаппай қолданыста жүрген программаларды жасап шығарушы программистік ұжымның қызметкерлері өз жұмыстарының 90 % уақытын осы графикамен шұғылдануға жұмсайды екен.

Графикалық программаларды кең көлемде қолдану қажеттілігі

Интернеттің және бірінші кезекте миллиондаған интернет парақтарын бір «өрмекпен» байланыстырған World Wide Web қызметінің пайда болуынан туындады. Өйткені компьютерлік графикасыз безендірілген web-парақтың бүкіләлемдік желіде басқалардың көзіне түсіп, танымал болуы екіталай.

Қазіргі компьютерлік графика тек көркемдеу мен безендірумен үшін ғана емес, ғылым мен медицинаның барлық саласында, коммерциялық және әкімшілік қызмет орындарында алуан түрлі ақпаратты көрнекі түрде көрсету үшін сызбалар, графиктер, диаграммалар жасау үшін қолданылады.

Конструкторлар автомобильдің немесе ұшақтың жаңа үлгілерін құрастырған кезде олардың соңғы көрінісін алу үшін үшөлшемді графикалық объектілерді қолданады. Архитекторлар монитор экранында болашақ ғимараттың кең көлемді кескінін жасап, оның жер бедерімен қалай жанасатынын алдын-ала болжай алады.

Компьютерлік графиканы көркем өнерде қолдану дегенді бағдарламалық әрі дербес компьютердің ақпарат құралдарын кең көлемде көркем сурет өнерінің дәстүрлі түрлерінде пайдалану деп түсіну қажет. Компьютерлік графика түрлерінің атқаратын міндеттері әр түрлі.

Көркем компьютерлік графика негізінен кескіндеме, сурет, сәндік қолданбалы өнер, көркем және кітап графикасы, мүсін және т.б. графикалық пәндерге бағытталған. Әйтсе де, ол компьютерлік пәндерді толығымен ауыстыра алмайды. Өзіне тән «Adobe Photoshop», «Adobe Illustrator», «Corel DRAW», «3 d s MAX» және т.б. мүмкіндіктеріне қарай бағытталып жасалған арнайы бағдарламалармен шектеледі.

Бүгінде әрбір шығармашылық тұлға компьютерлік графика және жоғары технонологияны біліп қана қоймай, оны өзінің көркем туындысының шынайылығы мен анықтылығына қол жеткізуі үшін қолдана алады. Бірақ бірде-бір «компьютер» дизайнері – дизайнер емес, егер ол суретші секілді ойлап, сурет сала білмесе. Осы жердегі мақсат (оқытушылардың) дизайн өнерін үйреніп жатқан студенттерді өзінің нағыз шынайы кәсіби маманы етіп шығару. Шығармашылық қиялды, өнердің түрлерінің ішіндегі соңғы кездегі қарқынды дамып келе жатқан осы компьютерлік графика арқылы да дамытуға болады.

Қазіргі ғаламдану процесіне сәйкес бәсекеге қабілетті, жаңа қоғамға бейімделген жеке тұлғаға деген сұраныс болашақ маманның жан-жақты дамыған, біліктілігі жоғары деңгейде қалыптасуын көздейді.

Қазіргі кезде компьютерлік графика мүмкіндіктерін үйрету арқылы студенттердің кәсіби біліктілігін қалыптастыру қоғамды дамытудың бірден-бір құралына айналып отыр. Сондықтан да оны іске асыру қоғам үшін маңызды алғы шарттардың бірі болып есептеледі.

Көркем суреттен білім алатын студенттер компьютерлік графикадан білім беру бағдарламаларында студенттердің көркем қиялын дамытуға академиялық сурет пәндерінен басқа да түрлі компьютерлік графикалық бағдарламалардың құралдарын пайдалана отырып арттыруға болатындығы

оқу үрдісінде анықталды. Дегенмен бұл қазіргі заман компьютерлік жаппай ақпараттандыру заманында мәселені толығымен шеше алды деп ойламаймыз. Компьютерлік жаңалықтар күнде ашылып жатқан кезеңде білім мен біліктілікті жетілдіру үздіксіз үрдіс болып қалмақ.

1. Исабек Н. Е. Студенттерді компьютерлік графиканы кәсіби іс-әрекеттерде пайдалануға даярлау. Дис...пед. ғыл. канд. – Алматы 2006

Резюме

В статье рассматриваются возможности компьютерной графики, а также ее применение в учебном процессе на занятиях по графике.

Summary

In the article it about the possibilities computer graphics. Professional packets of applications. Their property and application.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ–ГРАФИКОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Г.А. Бекова -

ст.преподаватель кафедры «Академический рисунок» КазНПУ им. Абая

Книжная графика является одним из самых массовых видов изобразительного искусства. Активность книжной иллюстрации в обращении к широкой читательской аудитории обусловлена ее связью с литературным произведением и печатной книгой. Иллюстрированная книга - явление синтетическое, она воздействует на человека через различные каналы восприятия, органично сочетая текст и изображение. По отношению к литературному произведению иллюстрация выполняет роль пластического средства, способствующего формированию, углублению и обновлению суждений читателя о содержании литературы. Взаимодействуя с текстом, иллюстрация развивает воображение читателя, раскрывает визуальный ряд описываемых предметов, явлений, событий, лиц.

Художественно-образная иллюстрация интерпретирует текст, обогащает его в своих зрительных образах, комментирует, развивает и дополняет мысли и образы писателя или поэта. Изобразительный ряд, обладающий собственным эмоционально личностным импульсом, создает невербальный "текст о тексте", расширяет границы информационного поля издания, входит в содержательную структуру книги. Иллюстрация есть

интерпретация текста, т. е. нечто вторичное, и в то же время - самостоятельный, самоценный вид изобразительного искусства, в котором творческое самовыражение художника находит полное воплощение. Интерес к этому виду искусства существует у читателей самых разных социальных кругов, возрастов, уровней образования, профессиональной деятельности. В настоящее время существуют различные виды литературы и различные типы книг, назначение и круг читателей которых определяет тираж, формат, степень и характер оформления. Художественная литература - самый большой раздел в книгоиздательстве, она тесно связана с изобразительным искусством, поэтому хорошо оформляется и иллюстрируется. Книги для детей славятся богатством оформления, большими форматами, четким, легким для чтения шрифтом. Политическая литература, как правило, оформляется в простых и строгих тонах, где в качестве иллюстративного материала не редко выступают фотографии. Научно-техническая литература (учебники и словари) оформлена скромно, если не сказать скупо.

Книга состоит из таких элементов как: 1. Обложка - художественное решение покрытия книги, в которой заключен книжный блок. Решение обложки должно быть условно-декоративным, ясным, придавать книге красивый внешний вид, но в то же время давать точную характеристику книги, раскрывать ее основной смысл, стиль и образный строй. На обложке должны быть шрифтовые элементы, отражающие основные заголовочные данные.

Лицом книги является ее обложка. В какой-то мере она сходна с плакатом, только ее содержание более символично и воспринимается с меньшего расстояния. Основное требование к обложке — ее соответствие содержанию, жанру и стилю книги. Очень важную роль в решении обложки играет цвет, который выполняет как эстетическую, так и смысловую функцию. Как и в плакате, художник применяет обычно два-три цвета. В производстве каждый цвет печатается отдельно, поэтому для каждого цвета делается отдельная калька. Существует традиционное решение обложек: автор произведения указывается вверху, затем более крупным шрифтом пишется название книги; при этом изображение располагают в формате рабочего поля. Обложки классифицируются по группам: изобразительные, шрифтовые, комбинированные (сочетающие шрифт и изобразительные элементы). Изобразительная обложка носит иллюстративный характер; от страничной иллюстрации ее отличает обобщенный характер изображения. При этом используется рисованный шрифт. Шрифтовая обложка строится только с применением шрифта. Для нее особенно важны четкость и определенность композиционной схемы. Комбинированная обложка сочетает шрифт с рисунком или фотографией. Она часто с успехом заменяет изобразительную обложку. Композиционные схемы обложки различны: они могут иметь как одну ось — центральную или боковую, так и несколько осей. Возможна также свободная композиция, в которой нет четкой схемы, а

все подчинено задаче достижения общей целостности и уравновешенности. Композиционное построение обложки при наличии центральной оси предполагает симметричное расположение элементов относительно вертикальной оси, проходящей через середину. При этом важно, чтобы не только шрифт (фамилия автора, название книги), но и расположение изобразительного элемента было подчинено схеме. В обложке, композиционная схема которой имеет боковую ось, все элементы должны начинаться от этой оси.

2. Титульный лист - правая половина первого разворота книги. Титул содержит более сложные шрифтовые элементы, поясняющие заголовочные и издательские данные. Если на левой странице первого разворота помещается иллюстрация, или печатается портрет автора, такая страница называется фронтисписом. Рисунок на титуле применяется сравнительно редко и имеет больше декоративное значение. Нередко на обложках и титульных листах применяют рукописные, или рисованные, шрифты. В отличие от наборного рисованный шрифт выполняется для какого-либо конкретного издания, поэтому он в большей степени индивидуализирован. В то же время он должен хорошо сочетаться с иллюстрациями, текстовым шрифтом, орнаментами, композицией книги и, конечно, с ее форматом, с материалом переплета. Все это вместе создает целостный образ книги. Основные требования, предъявляемые к рисованному шрифту,— связь его рисунка с содержанием и назначением книги, соответствие стилю эпохи создания произведения. Книга начинается титульным листом.

Титульные листы бывают наборными или рисуются художником. Он сочиняет не только композицию листа, но и характер начертания букв.

Шмуцтитулами называются отдельные листы, которыми открываются части, разделы книги. На шмуцтитуле помещается заголовок и несложный орнаментальный мотив или рисунок. Суперобложкой называется художественно решенное бумажное покрытие книги поверх обложки. Главная задача - привлечь внимание к книге и на некоторое время предохранить обложку от повреждения. Иллюстрации - это рисунки, образно раскрывающие литературный текст, подчиненные содержанию и стилю литературного произведения. Заставка - небольшая композиция орнаментального характера или в виде рисунка, открывающего какой-нибудь раздел текста. Концовка - небольшой рисунок или орнаментальный мотив, завершающий последнюю страницу какого-либо раздела или всей книги. Инициал - начальная буква в тексте книги, созданные художником. Спуском или спусковой полосой - называют первую страницу текста книги, обычно украшенную заставкой или буквицей. Широкому распространению книги способствовало изобретение в середине 15 века книгопечатанья. Особенностью современной книжной графики является ее связь с полиграфией, ее зависимость от уровня и культуры труда полиграфического производства. Задачи книжной графики подразделяются: - оформление книги

- внешний вид, рисованные шрифтовые элементы, композиционное построение текстового набора и т.д.; - иллюстрирование книги - образное раскрытие литературного текста с помощью рисунков.

В графике распространены штриховые и тоновые иллюстрации. Встречаются иллюстрации, исполненные в объемно-пространственном плане и условно-плоскостной трактовке. Так же существуют свои принципы разработки светотени, объемов и перспективы, свои масштабы и приемы композиции. Вот почему обычные графические станковые произведения, если их даже уменьшить до книжных форматов не могут служить иллюстрациями и будут лишь репродукциями, вклеенными в книгу. Все рассмотренные элементы книги относятся к ее оформлению. Эти элементы, подчиняясь законам композиции, объединяются в единый ансамбль. Круг предметов, изображенных художниками, достаточно широк — это здания, оружие, одежды, предметы быта. По этим можно судить о людях того времени, о внешних приметах их частной и общественной жизни. Художник, работающий над оформлением книги, должен обязательно знать, какими полиграфическими возможностями располагает его издатель, каким техническим способом эта книга будет печататься; будут ли иллюстрации напечатаны вместе с текстом на тех же страницах или их нужно будет печатать на других машинах отдельно, на иной бумаге, а потом вшивать или вклеивать в книгу. Все это — профессиональная азбука книжной графики, искусства, подчиненного целому ряду технологических и экономических требований и ограничений.

Нужно сказать, что художник может по-разному относиться к полиграфическому производству, видеть в нем лишь досадную помеху, искажающую его замысел, или же, напротив, воспринимать саму печатную технику как средство и орудие своего искусства. И от этих непростых взаимоотношений искусства с полиграфией также во многом зависят пути развития самой книжной графики. Все сказанное делает положение книжной графики в ряду других искусств своеобразным и двойственным. С одной стороны, она в связи и в близком родстве с литературой. Все содержание, весь круг интересов литературы (и даже гораздо шире того — интересов книги вообще) — это ее содержание и круг ее интересов. В этом отношении книжная графика — искусство всеобъемлющее и высокое, живо откликающееся на все сферы духовной деятельности человека. Но, с другой стороны, она же — искусство прикладное и промышленное. Она подчинена задаче создания конкретного художественного предмета (можно даже сказать промышленного изделия) и всем техническим требованиям его производства.

Современная графика далеко вышла за пределы своей колыбели — книги. Она образовала множество самостоятельных станковых, а также прикладных форм. Однако связь ее с книгой сохранилась и укрепляется. Художник остается постоянным участником процесса формирования книги. Значение книжной графики в создании книги очень велико. Художник,

оформляющий и иллюстрирующий книгу, помогает читателю проникнуть в смысл и стиль литературного произведения. Художник должен учитывать вид издания, способ воспроизведения, формат, соседство со шрифтовой полосой, наличие графических украшений, чтобы найти гармоническое решение, создать художественный образ иллюстрированной книги. Художник, средствами изобразительного искусства, воплощает идейно-художественный замысел, создает художественно-декоративный облик книги. История книги тесно связана с историей изобразительного искусства и графики, т.к. именно художникам принадлежала видная роль в создании рукописных книг. Они были творцами и шрифта, и украшений, и рисунков.

1. Герчук Ю. Советская книжная графика.-М.: Знание, 1986.–128 с.
2. Энциклопедический словарь юного художника. - М.: Педагогика, 1983. – 416 с.

Түйін

Бұл мақалада суретші – график мамандарының кітап графикасын зерттеудегі тәжірибесін жетілдіру үдерісі қаралған.

Summary

In given clause process of perfection of professional skills of artists-schedules is considered at studying book schedules. Book the schedule it is presented as one of the most mass kinds of the fine arts.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ ОДЕЖДЫ В ПРОЦЕССЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Е.С. Досмаганбетов–

ст.преподаватель кафедры академического рисунка КазНПУ им. Абая

Становление казахстанского дизайна приводит к выводу, что сегодня речь должна идти о формировании «лиги» профессионалов высочайшего класса. Одной из важных проблем является развитие образования и совершенствование подготовки специалистов – дизайнеров одежды. Ведь от качества подготовки выпускников зависят стандарты образования и репутация вузов, как на национальном, так и на международном уровне. Таким образом, актуальным процессом становится подготовка специалистов нового поколения, компетентных профессионалов в области разработки и производства одежды, лидеров компаний, способных создавать актуальные

концептуальные идеи, вести разработку проекта от нулевой стадии до готовой коллекции, направлять и координировать работу ведущих отделов компании, работать в команде специалистов смежных областей. Для формирования такого уровня специалиста, конечно же, необходима «фундаментальная база» в виде некоего блока дисциплин, спроектированного определенным образом. Таким блоком в нашем исследовании служит совокупность специальных и профессиональных дисциплин. В связи с этим нами были сформулированы цель и задачи исследования. Такowymi являются: цель исследования – теоретическое обоснование, разработка и экспериментальная проверка содержания и методики совершенствования профессиональной подготовки дизайнеров одежды в процессе изображения фигуры человека.

Объект исследования - процесс профессиональной подготовки будущих дизайнеров одежды в педвузе. Предмет исследования – содержание, методы и средства совершенствования профессиональной подготовки дизайнеров одежды в процессе изображения фигуры человека.

Гипотеза исследования: процесс профессиональной подготовки дизайнеров одежды в процессе изображения фигуры человека совершенствуется, если:

- начальный этап обучения на курсе дизайн одежды предполагает учебные модули по рисунку фигуры и живописи для дизайнеров одежды, развивающие представление о цвете и форме, специально разработанные практические упражнения в графической, колористической и объемно-пластической композиции;

- разработать систему практических заданий, направленных на быстрое рисование фигуры человека;

- разработать курс, включающий: историю костюма (исследование характерных особенностей исторического костюма по силуэту, форме и ритму, изучение стилей и тенденций моды); основы цветоведения и колористики в решении костюма; основы декоративного искусства (построение простых и сложных изобразительных мотивов орнаментального ряда, раппорта, клейма) и графической композиции (ритм, силуэт, стилизация, фактура); костюм как объект формообразования (геометрическая композиция); композиция костюма по ассортименту и ассоциациям, по принципу ансамбля, комплекта, коллекции; конструирование и материаловедение; компьютерные программы.

Задачи исследования:

1. Проанализировать историю обучения изображения фигуры человека для будущих дизайнеров одежды в художественно-педагогическом образовании и выявить возможность его совершенствования.

2. Выявить педагогические условия совершенствования процесса обучения изображения фигуры человека для будущих дизайнеров одежды в художественно-педагогическом образовании.

В подготовке дизайнеров костюма большое значение имеет общее художественное образование, поэтому много часов отводится на такие дисциплины, как мировая художественная культура, живопись, рисунок, перспектива, история дизайна и т. д. Традиционная практика подготовки, ориентированная на выполнение узкофункциональных обязанностей, в современных условиях становится неэффективной, поскольку ведет к предметной узости и стереотипности мышления, к трудностям в решении современных профессиональных проблем, ограниченности социальной мобильности, возможностей социальной коммуникации и организации своего профессионального поведения. Деятельность дизайнеров одежды связана с созданием совершенных образцов современной одежды. Таким образом, дизайнер выступает ключевой фигурой, трансформирующей художественную идею (образный замысел) в информационную графическую модель объемно-пространственной структуры реального объекта и вырабатывающей методы, средства и процедуры для ее реализации в виде готового серийного образца. Это создает особый контекст профессиональной деятельности дизайнера одновременно в нескольких системах: «человек - художественный образ», «человек — знаковая система», «человек — техника», «человек — человек».

Специфика современного мира обусловила высокий динамизм этих систем, полярность и многовекторность развития, привела к тому, что сама деятельность, даже в первом приближении, выглядит очень объемной, а ее элементы — разнокачественными, не сводимыми к чему-либо одному. Отсюда сложность и неоднозначность подходов к профессиональной подготовке таких специалистов. Ситуация также осложняется практически назревшей необходимостью присоединения российского образования к международной системе, стремящейся к унификации содержания образовательных программ и наполнению их последними разработками из сферы современных образовательных технологий. Но на сегодняшний день в мире существуют только две специальности для выпускников вузов такого профиля: дизайнер и стилист.

Многогранная и многоаспектная проблема вузовской подготовки специалистов касается различных сфер научного знания — педагогики, психологии, философии, социологии, экономики, а также исследований междисциплинарного характера. В социокультурном и социально-экономическом плане прогнозирование и проектирование профессиональной подготовки рассматривается как ответ на потребности и возможности социальной системы. Осмысление корпоративно-культурных границ и особенностей, составляющих основу концепции профессии, возможно через всестороннее изучение деятельности специалиста. В связи с этим большое значение для диссертационного исследования имеют общие положения теории человеческой деятельности, которые рассматривают ее сущность, функции и структуру, особенности развития, содержат понятийный аппарат

для анализа. Это работы Б.Г. Ананьева, А.Н. Леонтьева, М.С. Кагана. Рассмотрению проблем стандартизации профессионального образования в связи с анализом нормативных документов, устанавливающих требования к профессиональной подготовке конструкторов одежды, помогли исследования российских ученых В.И. Байденко, Н.М. Казакевича, Н.Н. Красногорской, А.М. Лейбовича, Н.А. Селезневой, В.С. Сенашенко, В.М. Соколова, А.И.Субетто, Ю.Г. Татура.

Несоответствие потребностей и возможностей социальной системы с содержанием вузовской подготовки конструкторов одежды определили противоречия:

- между возрастающими требованиями современного социума к уровню образованности, профессионализма и компетентности конструктора одежды и реальным уровнем его вузовской подготовки;

- между объективно существующей необходимостью обновления структуры и содержания высшего профессионального образования конструкторов одежды и недостаточной разработанностью теоретико-методологических оснований проектирования и организации их вузовской подготовки;

- между активно разрабатываемым в теории и востребованным жизнью компетентностным подходом к подготовке специалистов и сохранившейся на практике традиционной ориентацией подготовки конструкторов одежды на определенный уровень квалификации;

- между возрастающей и все более доминирующей ролью дизайна в системе индустрии одежды и профессиональной деятельности конструктора и тем реальным местом, которое занимает дизайн в практике его вузовской подготовки.

Разработка концепции новых коллекций на основе отслеживания рынка модных тенденций (посещение выставок, изучение литературы); подбор тканей и фурнитуры, цветовой гаммы; создание ручных эскизов моделей коллекции, подготовка технической документации для передачи экспериментальному цеху, техническому дизайну и производственному отделу; ведение моделей коллекции до презентации; подготовка презентации (расписание по комплектам, участие в подготовке показа); участие в съёмках имиджевых каталогов.

Для будущих дизайнеров одежды, необходимо четко определить: какие подходы можно использовать при построении фигуры, потому что знание одних только пропорций не всегда может помочь начинающему художнику.

Все приемы, которые будут рассмотрены, основаны на принципе комбинирования, т.е. выделяются основные блоки и составляющие, а потом из них формируется изображение. Иногда такой подход называется композицией. В чем же состоит этот самый принцип комбинирования? Художнику, особенно начинающему, бывает сложно взять и представить всю

фигуру целиком. Самой распространенной ошибкой является то, что начинают рисовать объект (и это относится не только к человеку) таким, как он есть, т.е. проводят линии, ограничивающие тело от окружающего пространства: вот идет макушка, затем она переходит в ухо, подбородок, шею, плечо и т.д. В результате получается что-то несуразное - пропорции не выдержаны, симметрия не соблюдается, поза потеряна. Что бы этого избежать, предмет рисования можно разбить на составляющие элементы, блоки, а затем из них построить каркас, добившись, таким образом, соблюдения пропорций и баланса. После того, как общая модель построена, начинается уточнение и прорисовка деталей. При анализе человеческой фигуры можно выделить следующие основные блоки: туловище (цилиндрическая или яйцевидная, шарообразная форма), таз (шарообразная форма), голова (яйцевидная форма), руки и ноги (конус или цилиндр) и суставы (шар, яйцо).

Таким образом, новые условия функционирования отечественной легкой промышленности, возможность конкурентоспособности ее продукции на отечественном и мировом рынках, связанная с освоением новых технологий, базирующихся на высоком уровне развития науки, образования и культуры, определяет реальную востребованность высшего профессионального образования и его модернизации, реальный престиж профессионализма и компетентности будущих специалистов этой сферы, в частности будущих дизайнеров одежды. Потребности современного рынка труда в специалистах – дизайнеров одежды, способных эффективно действовать в условиях рыночной экономики, готовых к преобразованию производства, производственных, экономических и иных общественных отношений, участию в управлении должны найти адекватное отражение в содержании их профессиональной подготовки.

Түйін

Киім үлгісі дизайнерлерінің адам тұлғасын бейнелеудегі кәсіби дайындығын дамыту.

Summary

The resume In clause are presented conditions of perfection of vocational training of designers of clothes during the image of a figure of the person.

ШОҚАН УӘЛИХАНОВ ХАЛЫҚТЫҚ ПЕДАГОГИКАНЫҢ ЖАСТАРДЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІНДЕГІ МАҢЫЗЫ ТУРАЛЫ

Б.Н. Бекенова–

*академиялық живопись кафедрасының аға оқытушысы
Абай атындағы ҚазҰПУ*

Халықтық тәлім-тәрбиенің қайнар көзі – ауыз әдебиеті (фольклорлық шығармалары) үлгілері – ертегілер, эпостық жырлар, ақындар айтысы, аңыз-әңгімелер, өлең-жырлар, жаңылтпаштар, жұмбақтар, мақал-мәтелдер, қанатты сөздер жас ұрпақты адамгершілікке (отаншылдыққа, бауырмалдылыққа, жолдастыққа, достыққа, кішіпейілдікке, сыпайылыққа, үлкенді сыйлауға, ата-ананы құрметтеуге) тәрбиелеу, ақыл-ой санасын дамыту, дене тәрбиесі (мәдени-гигиеналық дағдыларын қалыптастыру, денсаулығын нығайту), еңбек тәрбиесі (күнделікті тұрмыс-тіршілік, мал, егін шаруашылығы аңшылыққа баулу), сонымен қатар эстетикалық (қол өнері, жан және тән сұлулығы) т.б. тәрбиесінің жүзеге асырылуына бағытталған. Өйткені халықтық тәрбие дәстүрі фольклорлық шығармалар арқылы көрініс тауып отырған. Сондықтан да сан ғасырлық халқымыздың ең асыл рухани-мәдени қазынасына айналған халық ауыз әдебиеті өз кезінде жастарға эстетикалық тәлім-тәрбие беру ісінде қоғам өмірінде айрықша мәні болған еді.

Дала даналары өздерінің даналық (шешендік) сөздерімен ұрпақты адамгершілікке тәрбиелеп отырған. Сөзі қылыштың жүзіндей, кесіп түсетін өткір, ойы терең, қиыннан қиыстырып сөз қисынын таба білетін шешендер шешендік сөздерімен, қаралаушысы мен ақтаушысы жоқ заманда ел ішіндегі даулар мен келіспеушіліктерді, дау-жанжалдарды әділ шешіп отырған.

Қазақ ағартушыларының бірі – Шоқан Уәлиханов эстетика саласында арнайы еңбек жазып қалдырмағаны белгілі. Алайда, өзінің саяси-қоғамдық, ғылыми және әдеби еңбектерінде қазақ халқының эстетикалық мәдениетінің, өнерінің даму барысына аса көңіл бөлді. Халық шығармашылығын жинап зерттеу арқылы қазақтардың эстетикалық талғам деңгейін, болмысқа деген эстетикалық көзқарасын көрсете білді, эстетикалық тәрбиеге байланысты көптеген құнды пікірлер айтты.

Қазақ ағартушыларының эстетикалық көзқарастары мен орнықты пікірлері халықтың дүниетанымдық көзқарастарымен тығыз байланыстылығы сол өздері өмір сүрген дәуірдегі тарихи жағдайлардан туындап отыр. Бұл жердегі басты мәселе ағартушылардың эстетикалық тәрбиені жан-жақты, жүйелі талдап зерттеуінде емес, керісінше, мүмкіндігінше сол проблемалар жайлы сөз қозғап, өз көзқарастары мен пікірлерін айтып тұжырымдауында.

Шоқан Уәлихановтың ағартушы ретінде айтқан ой-пікірлері, кейбір ескертпелері мен болжамдары қазақ халық шығармаларына байланысты.

Мысалы, халықтың поэтикалық өнерінің адамгершілік тәрбиесіне ықпалы туралы пікірін өлең, мақал-мәтелдер, эпостар жинағынан кездестірсек, өнердің эстетикалық тәрбиедегі рөлі жайлы пікірін ән-күйлер мен архитектуралық құрылыстар суреттемелерінен көреміз. Сондай-ақ табиғаттың да адамгершілік-эстетикалық тәрбиесіне деген пайдасы оның күнделіктерінде, сапарнама тұрғысынан жазған еңбектерінде тұжырымды берілген.

Халық шығармашылығының тәрбие саласындағы (адамгершілік, ақыл-ой, эстетикалық, дене, еңбек) маңызды рөлін ескере отырып, Шоқан шығармашылығына бойламас бұрын, Шоқанның өз дүниетанымдық, адамгершілік, эстетикалық көзқарасының қалыптасуына осы халықтың бай мұрасының әсері қандай болғанына тоқтала кеткен жөн. Өйткені, халық тәрбиесінің ықпалында болмай, оның қайнар бұлағынан сусындамай, таза сана-сезіммен түсініп қабылдамай, жүйелі, терең білімі болмай, ол жөнінде құнды пікір айту да мүмкін емес.

Шоқанның халық шығармашылығына деген сүйіспеншілігінің қалыптасуына, көркемдік талғамының жетілуіне, ой-өрісінің, рухани әлемінің кеңі түсуіне бірнеше факторлар әсер етті: өскен ортасы, отбасы, әке-шешесі, әжесі, табиғат, туыс, жолдас, өнер адамдары, т.б.

«Ата көрген оқ жонар» дегендей, Шоқанның көркемдік талғамының қалыптасуына әкесі Шыңғыстың ықпалы айрықша болды. Шыңғыс – қырғыз-қайсақтардың (қазақтардың – Ұ.С.) салт-дәстүрін, тұрмыс-тіршілігін, мәдениетін, өнерін зерттеген орыс ғалымдарымен, жазушыларымен байланысты болды, оларға қажетті материалдар жинауға көмектесті. Мәселен, орыс география қоғамы Кеңесінің өтінуімен Шыңғыс Уәлиев 1850 жылы қырғыз-қайсақ ерлер киім-кешегінің үлгілерін, Петербургте өткен ориенталистердің III конгресіне арнап экспонаттар (XVIII-XVIII ғасырлардағы қазақтың қолөнер саласынан сирек кездесетін заттар (барлығы 41 зат) жіберген. Зерттеушілердің өтініші бойынша халықтың ауызекі шығармашылығы нұсқаларын жинауға атсалысқан. Мұның бәрін жүзеге асыруда бала Шоқанның көмегі аз болмаған. Қазақ халқының өлең-жырларын, аңыз әңгімелерін, мақал-мәтелдерін полковник М.В.Ладыженскийдің сұрауы бойынша өтініштерін орындау барысында Шыңғыс әйгілі ақын-жыршыларды үйіне шақыртып, халықтың өлең-жырлары мен аңыздарын баласы Шоқанға жаздырып алып, Омбыға жіберіп отырған. Осындай ұлағатты іске Шоқанның бала кезден араласуы өз халқының мәдениетін, әдебиетін, өнерін ерте танып білуіне себепкер болды, халық байлығын көзінің қарашығындай сақтауға үйретті, естігенін қағаз бетіне түсіре білу дағдысын қалыптастыруды, халықтың өмірін терең, тиянақты зерттеуге итермеледі.

III. Уәлихановтың орыс мәдениеті мен ғылымының атақты қайраткерлерімен достығы және олармен жақын араласуы оның ағартушылық қызметі мен қоғамдық, эстетикалық көзқарасына дұрыс бағыт берді /1/.

Данышпан ғалым қазақ халқының жаттап алу қабілетін, шешендігін жоғары бағалады да, сондай қабілеті бар халыққа сауаттылық пен ғылым үйренудің қажет екенін дәлелдеп берді.

«Халықтың мұңы мен сырын, арманын талғайтын жыраулардың жырлары - өнегелік бірден бір құнды құбылыс» - дейді Шоқан /2/. Ол жыраулардың шығармаларын зерттеп, жыршылардың ерекшеліктерін айқындайды.

«Елдің елдігін сақтайтын - әдебиеті, тарихы, жол-жорасы», - деп жазады Мағжан Жұмабаев. Шынында да, халқымыздың өлең-жыр, кең тынысты эпостық, лирикалық дастандарын былай қойғанда, өте ерте заманда жасалған таңғажайып ертегілерінен бастап, бертінгі дау-шараларда қолданылатын шешендік қара сөздеріне дейін термелеп, тақпақтап айтуға ыңғайлы, әрі көркем, әрі образды болып келген.

Ол қазақ даласындағы тәлім-тәрбиенің басты құралы – жыр (өлең, терме, тақпақ, т.б.) деп, жырдың түрлеріне (қалың өлең, қара өлең, терме, эпостық жырлар, ғашықтық жырлар) талдау жасап, олардың дүниетанымдық, тәрбиелік мәнін жоғары бағалады. Қазақ халқының ғарыштық ұғымдарын Шоқан дүниетанымдық үрдістер деп бағалады, «жұлдызды адам», «темір қазық», «жеті қарақшы», «үркер», «құс жолы», «ай» туралы халықтық ұғымдардың астрономиялық мәні зор екенін айта келіп, халық мектебінің дүниетанымдық мәнін ашып көрсетті. Шешен, өнерпаз, меймандас, ырым-тыйымы мол халыққа білім беретін мектептер, академиялар керек екенін армандаған Шоқан өз ұсынысымен Қостанайда бірнеше мектептің ашылуына себепші болды.

Шоқанның «Алты шаһардың жай-жапсары», «Абылай», «Қазақтың шежіресі», «Қазақтың көші-қоны», «Даладағы мұсылмандық», «Шаман дінінің сарқыншықтары», т.б. ғылыми еңбектері – қазақ халқының мәдени тарихын айқындап, ағарту және ұлттық тәлім-тәрбие ісіне себін тигізетін бағалы еңбектер болды. Ол ауыз әдебиетінің әр алуан нұсқаларын өз халқының рухани мәдениетінің, эстетикалық талғамының аса бай көрінісі деп біледі. Шоқан ертедегі мәдени мұралардың адам сезіміне әсер ететін эстетикалық күші жөнінде өзінің «Ыстықкөл сапарының күнделігі» атты еңбегінде: «Мен Аякөзді сүйемін және таң-тамаша көремін. Бәлкім, бұған бір кезде осы өзеннің бойында болған сұлу Баянның алтын айдарлы Қозы Көрпешке ғашықтығы жайындағы тамаша аңыздың да әсері аз емес шығар», - деп тебіренеді. Бұдан біз оның халық ауыз әдебиетінің өмір танытушылық күшін жоғары бағалап, онда халықтың арман-тілегі, ой-сезімін шынайы шындық шеңберінде көркем бейнелегендігін көреміз /3/. Дарынды ғалымның данышпандық ой-мақсаттары – қазақ халқының ұлттық педагогикасына бір арна болып қосылған асыл мұра болып табылады.

Ұлтжанды Шоқан өз құлағымен Орынбай, Жанак, Шөже, Нысанбай сияқты айтыс ақындарының жырларын тыңдап, Біржан, Ақан, Үкілі Ыбырай т.б. әнші ақындардың жырлары мен әндерін бағалап, Тәттімбет, Тоқа, Қанқожа т.б. күйшілердің күйін тыңдап, қазақтың ақындық, өнерпаздық

ерекшеліктерін жоғары бағалады. Қазақ халқының ақындық, өнерпаздық дарынын ол ұлттық мәдениетіміздің негізі деп түсінді. Ол ұлттық мәдениетті дамыту үшін, мемлекеттік дәрежеде ұлағатты ұйымдастырушылық жұмыстар қажет деп, сондай игілікті жұмыстардың ұйымдастырылуын армандады.

Ұлтының келешегін ойлаған Шоқан халықтың көне мұраларын қадірлеудің қажеттілігін отаршыларға да, ел басшыларына да ескертіп отырды. Ол Самархан, Ташкент, Ферғанадағы кітапханалар мен обсерваториялардың, архитектуралық көне ескерткіштердің күтімсіз қалып, жойыла бастағандығына қынжылды.

Шоқан халықтардың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптарындағы озық үлгілерді мәдени мұра етуді мақсат тұтып, надандыққа қарсы күрес ашты. Ол бодандықтан құтылу жолдарын халыққа білім беру ісінен, ұлттық мәдениетті дамытудан іздеді. «Құйрықты жұлдыздай жарқ етіп, тез сөнген» қазақ ғалымы өз халқының болашағына сеніммен қарап, әсіресе, қазақ халқының ауыз әдебиеті мен игі дәстүрлерін бағалай біліп, ұлтының ұлы қасиеттерін дамыта беру қажет екендігін дәйекті материалдар арқылы дәлелдеп берді /4/. Ол өзінің зерттеу еңбектерінде жинаған ауызекі шығармашылығы арқылы халықтың арман-тілегін, тұрмыс-қарекетін, көзқарасын баяндады, ұмытылып бара жатқан мәдени дәстүрлерге (поэтикалық, музыкалық, сәндік қолданбалы өнер т.б.) көңіл аударып, оны халық эстетикалық тәрбиенің құралы, әдіс-тәсілі ретінде пайдаланғанын көрсетті. Олардың қай дәуірде болмасын құндылығы жойылмайтынын, әрқашан халық үшін, жеткіншектер тәрбиесінің игілігі үшін қызмет ететінін өзінің көзқарасы, ой-пікірі, қатынасы арқылы дәлелдеді.

Халық эпостық шығармаларды тәрбие ісінің аса маңызды құралдары деп қарайды, ол жырларды қастерлеп, жаттап алып, ұрпақтан-ұрпаққа мұра етеді» /5/. Қазақ эпостары да басқа ұлттардың эпостары сияқты халықтың қалаулы ұлдары мен аяулы қыздарының өнегелі істерін, сүйкімді келбет-пішіндерін, келешек ұрпағына үнемі үлгі етіп ұсынып отырған. Ол, өз кезегінде жастардың саяси және эстетикалық көзқарасы мен талғамының дамуына игі әсерін тигізді. Қорытындылай келе жастарды ұлттық құндылықтарды сақтай білуге, оны әрмен қарата дамыта білуге үйретуіміз қажет. Сонымен қатар, бүгінгі таңда өз жалғасын табуда, қоғамның жаңаруы, жеткіншек ұрпақтың адамгершілік қасиеттерін, эстетикалық талғамын қалыптастыруда маңызды роль атқара түсуге тиіс.

1. *Ұзақбаева С.А. Тамыры терең тәрбие.- Алматы: Білім, 1995. - 43-44 беттер.*

2. *Таңдамалы шығармалары. – М., 1987. - 173-бет.*

3. *Әбілова З. Әсемдік сенің серігің. – Алматы: Жалын, 1977.-20-бет.*

4. *Табылды Ә. Қазақ этнопедагогикасы және оқыту әдістемесі.- Алматы: Білім, 2004. -166-бет.*

5. *Серікқалиұлы З. Дүниетану даналығы. Ғылыми және көркемдік тану ерекшеліктері. – Алматы: Білім, 1994. - 110-бет.*

Резюме

Статья посвящена роли народной педагогики в эстетическом воспитании подрастающего поколения. Приводятся работы, научные взгляды просветителя Ч.Ч.Валиханова о роли казахской народной педагогики для молодежи.

Summary

Clause is devoted to a role of national pedagogic in aesthetic rising generations. To be resulted works scientific views of educator C.C. Valikhanov about a role of the Kazakh national pedagogic for youth.

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ПӘНІ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ДҮНИЕТАНЫМЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

У.К. Дастанова -

«Бейнелеу өнері және сызу» мамандығының I курс магистранты

Әрбір адам жастайынан дүниені танып біле бастайды, заттар мен құбылыстар жайында білімдер жинақтайды, ара-арасында ол заттар мен құбылыстар неге олай, дүние неге бұлай құрылған, адамзаттың жаратылуы мен өлімі, бақыты мен қайғы қасіретінің себебі неде деген мыңдаған сұрақтар туындайды. Сөйтіп, әрбір адамның санасында біртіндеп ол сұрақтар жөнінде бірнеше әр түрлі ой-пікір мен көзқарастар қалыптаса бастайды. Адамның дүниетанымы дамып, тереңдеген сайын ақиқат, оны жалған дүниеден, сонымен қатар қателесуден қалай айыруға болады?, ар, намыс, борыш, жауапкершілік, әділеттілік пен әділетсіздік, зұлымдық пен қайырымдылық дегеніміз не? деген әлеуметтік сұрақтар да ой санада қалыптаса бастайды.

Осы сияқты сұрақтарға жауап беру үшін бұлар жөнінде дұрыс ұғымдар мен дүниенің өзгерісі, оның дамуының кең көлемді көзқарастары мен ой-пікір қажет. Сондай-ақ адам өзінің іс-әрекетінің мақсаты мен мән-маңызын - ол не себепті басқаша емес?, неге дәл осылай жасайтынын түсінуі, бұдан қандай пайда барлығын түсіне білуі қажет. Дүние және адамның ондағы орны жайындағы түсініктердің жиынтығын *дүниеге көзқарас* - деп аталады.

Дүниеге көзқарас – адамзат санасының, дүниетанымының қажетті бір бөлігі. Білім мен біліктің, ақыл-ой мен терең сезімнің, көңіл-күй мен мақсат-мүдденің, үміт пен ниеттің т.б. әртүрлі жақтарының біріңғай жаппай бірігуі болып табылатын дүниеге көзқарас адамдардың қоршаған орта мен дүние, сонымен қатар өздері туралы біртұтас ұғымдардың жиынтығы деуге болады /1; 9/.

Сонымен, дүниеге көзқарас дегеніміз - шындық дүние мен адам туралы, адамның мінез-құлқы мен іс-әрекеттері туралы жалпы ұғымдарды айқындап беретін пікірлер мен тұжырымдамалардың жиынтығы екен. Дүниеге көзқарастың өзегі білім болғандықтан, білім мазмұнының ақиқаттығы мен тереңдігіне, дәлелдігі мен жүйелілігіне қарай ол *күнделікті-тәжірибелік және теориялық* болып екіге бөлінеді.

Алуан түрлі күнделікті тәжірибеге негізделген дүниеге көзқарастық ой-пікірлер мен тұжырымдамалар ғасырлар бойы, бүгінгі таңда да ол үлкен рөл атқарып келеді. Кейде «өмір философиясы» деп аталатын бұл дүниеге көзқарас стихиялы түрде қалыптаса отырып, қалың бұқара халықтық дүниетаным мен ақыл-ой байлығын жинақтайды. *Күнделікті-практикалық* дүниеге көзқарас біркелкі емес, өйткені оның иесі болып табылатын адамдардың білімі, ақыл-ойы, мәдениеті, ұлттық дәстүрлері мен діни сенімдері жағынан алуан түрлі. Сондықтан ол «өмір философиясының» өрісі де ерекше кең болады. Мұндай көзқараста қателесу, адасушылық пікірлер де жоқ емес /1; 10/.

Дүниетаным мен халықтық педагогиканың эстетикалық, имандылық, ізеттілік тұрғыдағы тәрбиедегі ролі жөнінде көптеген ғылыми зерттеулер бар. Оның ішінде атап айтсақ оқушының дүниетанымын фольклор мен ән өнері, табиғат құбылыстарымен таныстыру арқылы дүниетанымдық көзқарастарды қалыптастыруға Н. Албытованың, Ұ. Асанованың, Р. К. Дүйсенбінованың, Б. С. Өтемұратованың, сәндік қол өнері негізінде көркемдік талғамын жетілдіріп, эстетикалық қызығушылығын қалыптастыру мүмкіндіктеріне С. Жолдасбекова мен Ф. Жұмабекованың, халықтық педагогиканың озық үлгілерін пайдалану арқылы адамгершілікке тәрбиелеп, олардың танымдық белсенділіктерін дамытуға Т. Қоқымбаеваның, Р. К. Төлеубекованың, Т. Қоңыратбаеваның, Ә. Ашайұлының, т. б. диссертациялық зерттеулерін көрсетуге болады /2; 4/.

Баланың өзін қоршаған дүниені өнер арқылы танудың бір жолы - *бейнелеу өнері* болып табылады. *Бейнелеу өнері* дегеніміз – біздің өзімізді қоршап тұрған дүниені көре отырып, жанды-жансыз заттарды кеңейтіп түсінуді бейнелеу өнері (сурет, живопись, сәнді қолданбалы өнер, сәулет, графика, мүсін) дейміз. Дүниедегінің бәрін айнытпай бейнелеуге болады. Жан-жануарларды, табиғатты, тіпті, әрбір адамзат атуының мінез-құлқында айнытпай бейнелеуге болады. Мектептегі сурет сабағы бейнелеу өнерінің негізі болып табылады /3; 199/.

Бейнелеу өнері құралдарына: сурет, түр, түс, пластика (соғу өнері), жарық пен көлеңке және т. б. жатады. Бейнелеу өнері - қоғамдық рухани қажеттіліктің бірі.

Өнер иелерінің еңбектері арқылы оқушылар өз туған өлкесінің сұлу табиғатын, өз елінің өткені мен бүгінгісін, халқымыздың мол-мұрасы мен тұрмыс-салтын, әдет-ғұрпын, мәдениетін тани түсуге мүмкіндік алуда /3, 200/.

Бейнелеу өнерінің эстетикалық тұрғыда тәрбие берудегі

жұмыстарының нәтижелі болуы - ол жалпы орта мектептегі бейнелеу өнері пәнінен сабақ беретін мұғалімге тікелей байланысты болса, екіншіден сол мектептің оқушылар ұжымдарының бейнелеу өнерінен көрнекі құралдарды суреттеп қана қоймай, өмірді өнер арқылы танудың құралы деп қарағанда ғана, іске асатынын дәлелдемекпіз /3, 201/.

Қорыта келгенде, бейнелеу өнерінің өзіндік бір ерекшелігі бар – ол әсемдік әлемін көзбен көріп, көрнекі түрде сезімге әсер ете алады. Сондықтан бейнелеу өнері арқылы оқушылар тек, эстетикалық ләззат алып қана қоймай, сонымен қатар ақиқат, шындық тұрғысындағы дүниенің бір көрінісінен білім де ала алады – сөйтіп бір көзқарас пайда болады.

Оқушылардың қазақ халқының сәнді қолданбалы өнерін пайдалана отыра жүргізілген жұмыс түрлерінің қандай формасы болмасын, оның эстетикалық тұрғыда білім беруде мүмкіндігі мол. Себебі ақиқатта дүниені көркемдік жағынан тануда қазақ халқының сәнді қолданбалы өнерін пайдалану арқылы жүргізілгендіктен оның тақырыбы да, жанры да оқушыларға түсінікті, бұл өнер туындыларында бейнеленген халық тұрмысы, әдет-ғұрпы, табиғат көрінісі бейнеленген әр түрлі образдар оқушыларға таныс, өздерін қоршаған ортаның шындық дүниесінің құбылыстарынан алынып отыр. Сондықтан бейнелеу өнері арқылы оқушыларға эстетикалық білім беруде, алдымен, оқушының қабылдауына, түсінуіне жеңіл тақырыптар түрінен бастай отыра, біртіндеп кең-байтақ ұлы Отанымыздың аты әйгілі болған өнер иелерінің еңбектерімен таныстыруға дейін жеткізуге тиістіміз /3; 225/.

Қазақ халқының төл өнерімен таныстыру оқушылардың айнала қоршаған ортаға деген эстетикалық қарым-қатынастарын жетілдіріп отырумен қатар, оның шығармашылық іс-әрекеттерін дамыта түседі. Бейнелеу өнері пәні үрдісінде оқушылардың дүниетанымын қалыптастыру, олардың рухани және эстетикалық тәрбие деңгейлерін жоғары дәрежеде көтере отыра, болашақта толыққанды жас тұлғаның үйлесімді де жан-жақты дамуын қамтамасыз етеді.

1. *Тұрғынбаев Философия: оқулық. - Алматы, 2005.- 160 б.*
2. *Ақбаева Ш.Ә. Қазақтың дәстүрлі өнерінің негізінде оқушылардың көркемдік талғамын қалыптастыру: Автореф. дисс. ...к.п.н. – Алматы, 2005.-20 б.*
3. *Әбілова З. Оқушыларға кластан тыс жұмыстарда өнер арқылы эстетикалық тәрбие беру. - Алматы, 1970.-180б.*

Резюме

В статье рассматривается роль изобразительного искусства в формировании мировоззрения и миропонимания в эстетическом воспитании учащихся на уроке изобразительного искусства в общеобразовательной школе. Дается краткое описание понятию мировоззрения и возможности его формирования при помощи изобразительного искусства.

Summary

The article examines the role of fine arts in shaping the philosophy and aesthetic education of primary school children in a secondary school. A brief description of the concept of worldview and its formation by means of fine art.

ПРИМЕНЕНИЕ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ И МЕТОДОВ ОБРАБОТКИ ПРИ ИЗГОТОВЛЕНИИ ОДЕЖДЫ

Н.Б. Оразомбетова -

ассистент кафедры декоративно-прикладного искусства КазНПУ им.Абая

В настоящее время в условиях рыночной экономики проблема расширения выпуска высококачественной одежды, имеющей оптимальную структуру ассортимента, приобретает особое значение для сферы производства, торговли и потребителя.

В программе «Казахстан–2030» в разделе воспитания подрастающего поколения рассматриваются вопросы развития всестороннего эстетического, экологического, правового, нравственного развития. В основных направлениях внутренней и внешней политики в «Послании Президента народу Казахстана» сказано: "в качестве важнейшей составляющей является развитие духовной и образовательной сферы разработать и начать реализацию специальной среднесрочной программы". Современное обучение требует знание учащихся на уроках технологии, основ экономики, экологии, эстетики стремление к прекрасному формированию, поиска новых методов обработки применение давно забытых, но снова модных и экологически чистых материалов, способствующих повышению качества изделия, его внешнего вида /1, 12-13/.

Для достижения высокого уровня качества одежды приоритетными являются такие принципы унификации как технологичность и экономичность конструкции деталей и узлов. Современная компьютеризация производства предлагает пересмотреть существующие технологии, внедрение и разработку новых материалов, методов их обработки в процессе выполнения технологических операций, создание средств автоматизированного контроля и регулирования режимов влажно - тепловой обработки, значительного повышения качества выпускаемых изделий, постоянного улучшения и обновления ассортимента одежды с учетом удовлетворения потребностей всех возрастных групп населения.

Выбор клеевых материалов для изготовления одежды определяется показателями качества образующихся клеевых соединений и пакетов одежды и зависит от ассортимента, назначения и выбранной технологии швейных изделий; условий эксплуатации одежды, способов ухода за изделиями; вида и

свойств используемых для одежды основных материалов; химического состава, физико-механических и физико-химических свойств клеевых материалов; вида оборудования, применяемого для склеивания. По химическому составу и свойствам наиболее широкое применение в швейной промышленности получили клеевые материалы из термопластических полимеров.

Их использование при изготовлении одежды характеризуется двумя стадиями обработки при различных параметрах и режимах обработки в зависимости от вида, свойств и назначения склеиваемых материалов: в первой стадии – нагревание до температуры 90 – 170°. При воздействии давления 0,01 – 0,35 МПа в течение 8- 60° без увлажнения или с увлажнением составляющим 10 -40 % массы воздушно – сухих материалов; во второй стадии – охлаждение до комнатной температуры (с применением вакуум – отсоса разрежением 17,6 кПа, или 1800мм вод., в течении 2 -10°.

Клеевые соединения с применением термопластических клеевых материалов выполняются на утюжильном или прессовом (электромеханическом, пневматическом, гидравлическом) периодического или непрерывного действия оборудования с программным управлением, с электропаровым обогревателем рабочих поверхностей оборудования, с системами пропаривания и вакуум – отсоса. Термоклеевые прокладочные материалы представляют собой текстильные прокладочные материалы (ткани, трикотажные и нетканые полотна, многозональные материалы), на одну из сторон которых нанесено клеевое покрытие из термопластичных полимеров.

Эти материалы предназначены для придания деталям одежды требуемой формоустойчивости. Клеевое покрытие различается по своей структуре и свойствам применяемых термопластичных полимеров. Структура клеевого покрытия - точечного (с его разновидностями) и сплошного – определяется способами нанесения на текстильные прокладочные материалы, свойствами термопластичных полимеров и прокладочных материалов. Точечное покрытие бывает регулярным и нерегулярным соответственно равномерным и неравномерным распределением точек клея по поверхности прокладочного материала. Наличие верхнего слоя клеевого покрытия, обладающего пониженной температурой плавления и большей текучестью при плавлении, способствует лучшему прониканию клеевого полимера в структуру ткани /2, 21-23/.

Для обеспечения требуемого качества клеевых соединений и пакетов одежды термопластичные клеевые полимеры, используемые для изготовления клеевых материалов для одежды, должны отвечать определенным требованиям. Например: температура плавления их должна быть около 100 – 130° при изготовлении изделий из шерстяных, хлопчатобумажных и смешанных тканей. Вязкость их при плавлении должна быть повышенной (800 Па°с) для изделий из пальтовых тканей; высокой (2500 Па°с) для изделий из костюмных и платьевых тканей и (свыше 2500

Па°с) для изделий из тонких тканей. В качестве термопластичных полимеров, применяемых для получения клеевых материалов для одежды, используются сополиамиды, полиэтилены, полиэферы, полиуретаны, поливинилхлорид, поливинилацетаты, сополимеры из этилена и винулацетата. Полиэферы и полиуретаны применялись для получения клеевых материалов для швейной промышленности, но в настоящее время в швейной промышленности для клеевой технологии наибольшее распространение из термопластичных полимеров получили сополиамиды и полиэтилены. В швейной промышленности смола ПА – 54 используется в виде порошка дисперсностью 160 – 630 и 400 – 800 мкм для получения точечного нерегулярного покрытия на прокладочных и кромочных материалах методом напыления.

Для улучшения процесса нанесения сополиамидных порошков на прокладочные материалы в порошки добавляют соли щелочноземельных элементов кислот жирного ряда. Полиэтилены низкого давления применяют для получения клеевого покрытия на прокладочных материалах, предназначенных для формоустойчивой обработки воротников, манжет, планок и др. деталей в мужской и женской одежде. Деталям одежды придают необходимую формоустойчивость путем применения ряда известных в отечественной и мировой практике швейной промышленности способов обработки деталей: фиксирование; фронтальное фиксирование; получение каркасного пакета прокладок; прямое склеивание; отделка клеевых прокладок полимерными пастами; прямое стабилизирование; флокирование; суперфорниз; обработка клеевой сеткой /2,7-9/.

Фиксирование (дублирование) - это соединение в основном маленьких деталей пальто костюмов, плащей, курток, платьев и др. изделий термоклеевыми прокладками по всей поверхности детали швейных изделий или ее части. Согласно технологии дублирования термоклеевые прокладочные материалы используют для сохранения формы и придания повышенной упругости подбортам, кокеткам, клапанам, листочкам, накладным карманам, хлястикам, патам, поясам и др. деталям. Дублирование мелких деталей осуществляется на прессах ПГГ-3, ППУ - 1 с подушками УП – 3Г; Cs – 371 KMS с подушками Cs – 12 – 10 Cs – 363 фирмы «Паннония» (ВНР) или утюгами типа УПП – М на утюжильных столах СУ или утюгами Cs - 392 на столах Cs – 394 KE - 2 фирмы «Паннония» (ВНР).

Детали и узлы при дублировании обрабатываются в следующем порядке: укладывание основных деталей, укладывание на них деталей из прокладок, склеивание, охлаждение и съем обработанных деталей.

Фронтальное дублирование – это соединение основных (крупных) деталей одежды например, полочек пальто костюмов, плащей, курток с термоклеевыми прокладками по всей поверхности детали или ее части. Фронтальное дублирование осуществляется на прессах типа Cs – 371 КМН – 1S + Cs – 12 – 36 А + 956 А фирма «Паннония» (ВНР),

АНV – 1690 – 7 фирмы «Майер» (ФРГ). Поверхность подушек прессов

при дублировании должна быть защищена лакотканью или пленкой фторопласта 4Д для устранения прилипания сдублированных деталей к подушкам прессы /3, 18-20/.

Установлено, что принципы унификации деталей, узлов и методов обработки способствуют снижению трудоемкости обработки. Основным принципом унификации – многократность применения методов обработки – используется при обработке краев изделий, низа рукавов, обработки мелких деталей предусмотренных моделями.

В изделиях, имеющих прокладку в бортах из ткани с клеевым покрытием, прокладку накладывают клеевой стороной на изнанку подборта так, чтобы она отстояла от внутреннего края борта на 0,7 -1 см, по наружному – на 0,5 -0,6 см, а внизу от линии подгиба низа на 0,1 -0,25 см и приклеивают с помощью утюга или прессы.

В воротниках с прокладкой из ткани с односторонним клеевым покрытием прокладку накладывают клеевым покрытием на изнанку нижнего воротника так, чтобы края прокладки отстояли от краев нижнего воротника на 0,5 – 0,7 см, и приклеивают утюгом или на прессе. При наличии прокладки в пояс из ткани с односторонним клеевым покрытием прокладку накладывают на внутреннюю сторону пояса с изнанки, совмещая верхний край прокладки с линией сгиба пояса, и приклеивают на прессе или утюгом.

Особое значение в деле повышения качества швейных изделий в настоящее время отводится к использованию формовочных свойств текстильных материалов, влажно – тепловой обработке изделий, значение которого заключается в придании изделию заданной формы, устойчивого сохранения и элегантного внешнего вида.

Создание сложной заданной формы одежды при минимальном количестве швов является одним из самых перспективных направлений развития технологии изготовления одежды и получил название «изготовление изделий методом формования».

Потребительская ценность одежды, ее внешний вид неразрывно связаны с понятием формовочная способность /3, 41-43/.

Современные способы формообразования и формозакрепления материалов предполагает использование методов целенаправленного воздействия за счет изменения свойств тканей в процессе влажно – тепловой обработки изделий, закрепление деформаций с помощью клеевого прокладочного материала, использование в качестве формозакрепляющей прокладки композиционных материалов, получение заданных объемных форм и плоских линий, сгибов цельнокроенных деталей и узлов исключительно за счет изменения углов между нитями основы и утка, без деформации длины нитей ткани. Качество и долговечность швейных изделий в процессе эксплуатации в значительной степени определяются способностью текстильных материалов к формообразованию и формозакреплению. Способ получения объемной формы швейного изделия и метод формообразования в каждом конкретном случае определяются

индивидуально и зависят от свойств исходных материалов: волокнистого состава, структурных характеристик материалов, структуры и способа производства составляющих нитей. Установлено, что для изготовления деталей с минимальным количеством швов необходимо использовать принципиально новые технологические оборудования, такие как гладильный пресс с подвижными шаблонами и подушками с объемной поверхностью. Применение способа формообразования и формования с помощью шаблонов наиболее целесообразно для получения деталей одежды с фиксированной жесткой линией сгиба (например, отлет воротника, края борта и лацкана полочки с подбортом). Его также можно применять и для не фиксированных (мягких) линий сгиба детали, таких как, передний сгиб рукава и сгиб стоек воротника. Необходимость закрепления формы швейных изделий связана с низкой способностью большинства текстильных материалов сохранять приданную им в процессе изготовления форму.

С целью повышения формоустойчивости изделий, наряду с их влажно – тепловой обработкой, предусматривается отделка тканей различными реагентами или введение в конструкцию изделий дополнительных армирующих элементов, дублирование клеевыми прокладками и т.д. Ретроспективный анализ позволил выявить четыре основных метода повышения формоустойчивости деталей, которые на этом этапе находят применение в научно – исследовательской и производственной практике.

1 – формование деталей изделий с армирующими элементами.

2 – использование тканей с повышенным содержанием синтетических волокон;

3 - стабилизация деталей швейных изделий полимерными композициями (прямая стабилизация);

4 – обработка деталей или полуфабрикатов швейных изделий химически активными рабочими средами /4, 51-53/.

Необходимо отметить, что реализация этих методов даст ощутимый эффект в сочетании с влажно–тепловой обработкой. Повышение формоустойчивости деталей швейных изделий может осуществляться их комбинацией, а также за счет применения эффекта виброформования. Особенностью метода прямой стабилизации деталей швейных изделий является нанесение раствора полимера на изнаночную сторону деталей изделий в виде сплошного или дискретного покрытия. При последующей термообработке ткань – полимер, последний переходит в твердую фазу. Изменяя свои упругоэластические свойства в результате влажно – тепловой обработки, композиция деформируется вместе с тканью в соответствии с заданной формой. При охлаждении полимер фиксирует полученные в ходе формования деформации и создает условия для дальнейшего сохранения их в процессе эксплуатации изделия.

Второй метод основан на свойствах термопластических волокон, введенных в структуру материала, устойчиво закреплять полученные в ходе формования деформации.

Эффект формозакрепления достигается за счет последовательного перевода полимера из высокоэластичного состояния, в котором он находится в период формования на нагретом пуансоне, в застеклованное при последующем охлаждении.

Метод применяется для изготовления изделий из тканей, содержащих не менее 70 процентов синтетических нитей. Его применение невозможно из – за отсутствия достаточного ассортимента материалов требуемой структуры и волокнистого состава.

При третьем методе повышения формоустойчивости деталей одежды и структуры ткани достигается за счет одновременной обработки паром и химически активными средами. Проникая внутрь волокон, рабочая среда ослабляет межмолекулярные связи, а при последующей термообработке и сушке восстанавливает их в новом положении с учетом приданной деформации. Метод позволяет улучшить несминаемость и формоустойчивость изделий. Он может быть реализован на оборудовании различных видов: прессах, паровоздушных манекенах и т.д. Метод формования и дублирования клеевыми прокладками является наиболее универсальным и доступным, положительно зарекомендовавшим себя в промышленности на протяжении многих лет. В ходе проведения исследований были выявлены положительные свойства, присущие этому методу, обеспечение высокой формоустойчивости, незначительное снижение гигиенических показателей, возможность применения прокладок для любого вида изделий, надежность соединения армирующих материалов с деталями верха в условиях эксплуатации. Положительные свойства данного метода позволяют его применять при формовании и изготовлении цельновыкроенных деталей одежды. Оценив перспективность выше перечисленных методов, можно сделать вывод, что для решения вопросов улучшения качества швейных изделий с применением цельновыкроенных деталей на основе ресурсосберегающей технологии, наиболее приемлемым является метод формования армирующими клеевыми прокладочными материалами, т.к. он обеспечивает достаточно высокую формоустойчивость деталей.

В настоящее время для производителей швейных изделий т.е производства одежды потребность в экологически чистой продукции является актуальной проблемой.

1. Назарбаев Н.А. *Новый Казахстан в новом мире: Послание Президента Республики Казахстана народу Казахстана.* – Астана, 2007.

2. Коблякова Е.Б., Базаева Е.М. *Деформационные характеристики ткани при формировании пространственных облочек//Известия вузов: Технология легкой промышленности.* – 1990. - №1. - С. 21-23.

3. Ташпулатов С.Ш., Джураев А.Д., Файзиев Г.Х. *Изучение механизма формообразования облочек деталей одежды на рельефной поверхности: Материалы МНТК.* - Алматы, 2004. - С. 41-43.

4. Таштобаев Б.Е. Применение трансформации в проектировании одежды для туризма: Материалы конференции, посвященной образованию Инженерной академии КР. - Бишкек, 2001. - С.51-53.

Түйін

Бұл мақалада тігін бұйымдарының сапасын арттыруда экологиялық таза табиғи материалдар мен бөлшектерге форма беретін желімдік маталармен өңдеу әдістері және бұйымды өңделу технологиясы қарастырылады.

Summary

This article reviews the methods of glue treatment of components, forming and application of ecologically clean natural materials for increasing the quality of garments.

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ОЮ-ӨРНЕК ӨНЕРІНІҢ ХАЛЫҚ ПЕДАГОГИКАСЫНДА КӨРІНІС ТАБУЫ

А.Ш. Абижанова -

*Абай атындағы ҚазҰПУ-нің Көркем сурет факультетінің
«АПОӘ және өнер тарихы» кафедрасының 1 курс магистранты*

Қазақ халқының көне дәуірден өшпес мұрасы болып, ұрпақтан-ұрпаққа, әкеден балаға сабақтасып, тізгіннің ұшында, өзіндік тарихымен, әдет-ғұрпымен, сәндік, көркемдік жолымен, көшпенді елімізді бүкіл әлемге өзінің ерекшелігімен таныта білген –қолөнері.

Қолөнердің халықтың әлеуметтік, салт-тұрмысында алатын орнының қаншалықты биік, жоғары екеніне сене алсаң-оның ішінде қолөнерді нақышына келтіріп әдемілік, әсемдік дүниенің ауқымын кеңейткен ол-ою-өрнек. Олай болса бұл бөлімде айтайық деп отырғанымыз, өткен өмірімізбен бірге, өшпей мұра болып, материалдық мүліктерімізбен қатарласып, сабақтасып келе жатқан ою-өрнек туралы болмақ.

Ою-өрнектің шығып тарауы қолөнер, тұрмыс заттарының өсіп өркендеуімен тығыз байланысты және солардың ішінен орын ала білді. Олардың даму процестеріне халықтың әлеуметтік сана-сезімінің, болмыс тіршілігінің жанданып, мәдениеттің өсіп, тұрмыс жағдайларының жақсаруының да әсері болды/1,74/.

Сонымен қатар ою-өрнектің өркендеуіне ата-бабаларымыздың сезімдік –талғампаздық дүниесі, қоршаған табиғат аясы, өскен ұясы, туған жердің қасиетті топырағы мен тоғай-тауларының құлпырған реңк-түрлері, шикізат байлықтары да қатты ықпал етті. Әр халыққа, ұлтқа тән өзіндік ою-өрнек негіздері қалыптасып дәстүр алды. Пішу, үлгі алу және

басқа материалдарға көшіріп әсемдеу жолдары дамыды. Кілемге, киімге, сырмаққа, ыдысқа, қару-жаракқа, үй жиһаздарына арналған ою түрлері қалыптасты. Олай болса, ою-өрнек, бүгінгі тіршілік өмірімізге бірден дайын күйінде келмеген. Ою-өрнек адам баласының ақыл-ойларының толып-толқуымен, жүрегінің үлпілінен, өзінің айнала қоршаған ортадан туған образдар. Гүлдің, жапырақтың, жан-жануардың бейнелері нақты сол шын қалпында берілмей, көшірілмей, образдар арқылы ою-өрнекке айналып, қолдану аясына ерекше мәнермен, үндестікпен, әуенмен жеткен. Бұл–халықтың білімнің, шеберлігінің өсіп, ою-өрнек өнеріне қосқан үлесі, тапқырлығы, данышпандығы.

Ою-өрнекті зерттеген, қолдарынан сан-қилы өрнектің үлгі –түрлерін жасап көрермендерді паш етіп қуантқан зергер, ұста, шеберлерімізді, ән мен жырға қосқан әнші, ақындарымызды айтпаған күнде, оларға талдау жасап тарихқа жазып, сызып кеткен қазақ қолөнерінің, оюдың не екенін басқа елдерге жеткізген, көптеген шет елдердің саяхатшыларын, тарихшыларын, этнографтарын, археолог-ғалымдарын айтуға болады. Олардың ішінде В.В. Стасов, Г.Н. Потанин, П.С. Паласс, И.Георги, А.К.Гейнес, С.М.Дудин, В.Н.Чепелевті және т.б. қосып айтуға болады.

Қазақ елінің топырағынан таралған, суынішіп жоғарғы дәрежелі білім алып, сол білімдерін басқа ел мамандарына таныта білген және қазақ қолөнерін жоғары бағалап, талдау жасап, оның ішінде ою-өрнекті топтастырып бір жүйеге келтірген этнограф, тарихшы, әдебиетші, өнертанушы ғалымдарымыз да бар. Олар Ш.Уәлиханов, Ә. Марғұлан, Х.Арғынбаев, С.Қасиманов, М.Мұқанов, Ө.Жәнібеков, Т.К.Бәсенов және т.б. /2,96/.

Қазақ халқының қолөнерін дамытып, оны әлемдік дәрежеге шығарған еліміздің мақтанышына айналған, арттарынан өшпестей мұра қалдырған көптеген шеберлерге тоқталуға болады. Олар, ер-тұрман шеберлері Зайсан жағасының, Шығыс елінің мақтанышы болған Нәби Кәрібаев, Баянауыла, Қарқаралы Ертіс өңіріне зергерлік өнерімен аты шыққан Құлмағамбет Байпақұлы, зергерлер Әбдікәрім Есалин, ағайынды Мақат, Қадыр Байжановтар, Жезқазған, Ұлытау аймағына аты танымал, зергер Д.Садықов, Байман Алтаяқов, Торғай, Жетіқара ауылына атағы мен ұсталығы дарыған Ж.Жұмабаев, Ғ.Аманов, Атырау, Маңғыстау, Ақтөбе аймағына тас қалаушылары мен бірге, күмбез, сәулет өнерлерін дамытқан, солардың майталман шеберлері атанған Мұқаш, Елеш, Бейімбет, Сахи Байтаниязов, Назархан Екпенбетовті, Семей, Аякөз, Шұбартау өңіріне әйгілі үйші, ерші атанған Әмірғазы Жақыпұлын, ұста Оразбай Мұқайұлын атауға болады.

Тек ғалымдар ғана емес қолөнерді 1970 жылдардың аяғынан, Кеңес өкіметінің ықпалына қарамай, өнерді сүйген жүрегінің күшімен, қолының іскерлігімен дәріптеп, топ ортаны жарып шығып келе жатқан қолөнердің шебері- бүгінгі жастардың ұстазы Дәркенбай Шоқпарұлы.

Ол қазақ мұражайын жөндеуден бастаған еңбегінөнердің өшіп-сөніп, жоғалып бара жатқан түрлеріне арнап, соларға зерттеуші-суретші

ретінде баға беріп талдап қалпына келтіріп жандандырды.

Ал, бүгін таңда аталардың сабақтастығының тізгінін алған, Асан қайғы бабамыздың қобызының үнін жалғап жаңа дәстүрге жол бастаған Қазақтың мемлекеттік көркем-сурет академиясы, оның ішінде қолданбалы қолөнерді үйретіп, оқытатын кафедрасы, ұстаздар ұжымы, кафедра меңгерушісі Данияр Қаметханов, зергер Рым Қанафин, кілемші-тоқымашы Сәуле Бапанова, қыш шеберлері Әсет Досетов, Гүлшира Тастаева, Құрман Мұратаев/5,1/.

Қазақ халқының қолөнерінің ішінде ағашты, киізді, темірді ұқсату оларды өндеп тұрмыс қажетіне қосып іске асыру, үй жиһаздарын, бұйымдарын жасау тек нағыз шебер-үйшілердің ғана қолынан келген.

Үйші-ұсталар киіз үйдің сүйегін арнайы дайындығын ағаштардан кептіріп, морға салып иіп, сырлап жасаған. Киіз үйдің ағаштан құлатын бөлігіне шаңырақ, кереге, уық, есік жатады. Әрбір киіз үйдің іші жиһазсыз болмаған, оған жүкаяқ, ағаш төсек, жастық ағаш, кебеже, күбі, әбдіре жасалып киіз, үйдің төрінен бастап босағасына дейін сәніменен орын алған.

Үйшілермен қатар, көшпенділер өмірін, салтын-дәстүрін көрсететін, айрықша бейнелейтін қолөнердің бір көне көзі ершілер өнері. Жылқы малы, оның ішінде небір шабандоз сәйгүліктер, Құлагердей тұлпарлар қазақ баласының жаны десек, ер жігіттің ұшар қанаты, басар тауы, алатын қамалы болып келген. Қауырсынын ұшар алдында қамдап батпаған сұңқардай, көңіл бөліп, аттың жауырынын соқпастай, өкпесін қақпастай арнай ер-тоқымдар, жүген, ноқта, құйысқан дайындатқан. Сәйгүліктердің көздің нұрынан өткен сұлулығын, толықтырып, толтырып, тұратындай күмістелген, алтынданған ер-тұрмандар, қызғылт қайыстан өрнектеліп өрілген жүген, құйысқан, өмілдірік, бедерленіп таңба басылған тебінгі, тоқымдарды ерекше атаған жөн.

Аталған ат әбзелдерінің бәрінде де оюдың әр мәнердегі әуенді түрлері кездеседі. Осы орайда Абайдың жылқыға арналған өлең жолдары арқылы берген бағасы ою-өрнекті, ат әбзелдерін толықтырғандай болды

Шоқпардай кекілі бар, қамыс құлақ,

Қой мойынды, қоян жақ, бөкен қабақ,

Ауыз омыртқа шығыңқы, майда жонды,

Ой желке, үңірейген болса сағақ.

дегендей ою-өрнекті ат әбзелдеріне қолданғанда ерші-ұста-зергерлер осы жылқы малының сұлулық қасиеттерін өлең жолындағы теңеуге әдемілік пен көркемдікті ұштастырып, әлгі әбзелдерге асқан шеберлікпен, әр бұйымға сай сәйкестікпен композициялық шешіммен жасаған.

Киіз басу өнері ең көне, ата-бабаларымыздың көшпенді өмірімен, мал шаруашылығының өркендеп өсуімен бірге дамып, келе жатқан кәсіби өнердің бір түрі.

Киіз басу, оны ұқсатып ел игілігіне, тұрмысына қолдану қай дәуір, ғасырдан бастап келе жатқанын ешкім дәл айта алмайды. Керек болса ол тарихқа киіздің өзі де арашашы болып дәлелдеп бере алмайды. Өйткені қола дәуірінен қалған Пазырық қорғанынан табылған киіз қалдықтарынан басқа дәлел бола алатын киіздер жоқ. Олар ғасырлар бойы сақталмайды. Су, ылғал, жаңбырдың әсерінен шіріп, жоғалып отырады. Жылдар бойы сақталмайды.

Сенім-сезім мен тұжырым бойынша, адам баласы аңды өлтіріп, етін жеп, терісінен киім кие білгенде, жүнін де пайдалана білді. Басында жүнінен төсеніш, жамылатын көрпелер, келе-келе жүннен арқан-жіп, киіз басып одан киім жасауды үйренді. Киіз арқылы текемет, қазақ үйінің киіз бөліктерін (туырлық, үзік, түңілік) және көптеген бау, басқұрды есуді үйренді. Міне, содан кейін ғана өнер заттарына кірісті. Сырмақ кілем, түскиіздер қымбатты, бағасы жоқ өнер туындылары болып есептеледі. Олар ғасырлар бойы тәжірибелерден өткен ұрпақтан-ұрпаққа жалғасқан көшпенділердің дала кеңістігіндегі көрмесінен өткен, ұлы шығармалар.

Қазақтың байлығының өзі төрт түліктің беретін өсімі мен одан алынатын өнім түрлері болды. Сондықтан мал баласына құрметпен қарап, олардың қасиеттерін дәріштеп, оны кейінгі ұрпаққа уағыздап отырды. “Асық ойнаған азар, доп ойнаған тозар, бәрінен де қой бағып, құйрық жеген озар” деп тақпақтап, балаларды кішкене кезінен-ақ малға үйір болуға үйретеді. “Өскенде мінесің” деп, жаңа туған құлынды баласына меншіктеп қояды (бәсіре), ал бала соны үйрете, күте жүріп еңбекке, адамгершілікке, шыдамдылыққа, табиғатты сүюге тәрбиеленеді. “Мал-жан аман ба?” деген ескі сөздің өзі – малдың ел өмірінде шешуші орын алғанын, сондықтан халқымыздың оған ерекше ықыласпен, құрметпен қарауының көрінісі. Ата-ана жақсы көргенде ұл-қызын “құлыным”, “қозым”, “ботам” дейді. Бұл да малға деген ілтипаттан туған.

Мал өсіру негізгі күнкөріс көзі болғандықтан төрт түлік материалдық және рухани мәдениетіміздің дамуына, оның ішінде қолөнерінің дамуына негіз болды. Тіліміздегі “жылқы жылы”, “қой жылы” секілді мүшел атаулары “қырқым кезінде”, “бие сауым”, “ет пісірім”, “қозы көш жер” тәрізді уақыт пен кеңістікті білдіретін сөздер, сезім күйін аңғартатын “ақ түйенің қарны жарылды”, “үріккен қойдай дүркіреп”, адамның мінез-қалпын білдіретін “жылқы мінезді”, “қойдан жуас” сияқты сөз орамдары, “сауар көбейсін!”, “көш көлікті болсын!” деген бата-тілектер, “қымыз мұұндық”, “сірге мөлдіретер” деп аталатын той-мерекелер, “тоқым қағар”, “ат байлар (ер бала), “қырық жеті” (қыз бала), “тұсау кесер”, “қыз қуу”, “түйе жарыс”, “ақсүйек” т.б. аталатын салттық сөздер (этнографизмдер) – мал баққан қазақ тұрмысының айнасы.

Қазақ баласы төрт түлікті қадірлеп, қасиет тұтуы жағынан ешбір халықтан қалыспайды. Халық қиялы сонау ескі замандардың өзінде-ақ әр түліктің шығуы жөнінде аңыз-әңгімелер тудырған. Сөйтіп әр түліктің өз пірі, сақтаушысы бар деп түсінеді. Мал басын аман сақтау үшін төрт түліктің

иесіне сыйынған. Халық ұғымында жылқының пірі – Қамбар ата немесе Жылқышы ата, қойдың пірі – Шопан ата, түйенің пірі – Ойсыл қара, сиырдың пірі – Зеңгі баба, ешкінің пірі – Сексек ата. Осыған байланысты қазақ даласында осы аттас ескерткіш - бейіт, молалар ұшырасады. Бір ғана Маңғыстау аймағында “Шопан ата” деп аталатын көптеген сағана, бейіттер бар. Әрине, бұл шопан ата, жылқышы аталардың өмірде болған, болмағаны белгісіз. Бірақ мал соңында жүріп, ит-құсқа алдырмай, ересен күш-қайрат көрсеткен батыр тұлғалы бақташылардың я жылқышылардың болғаны шындық. Мұндай адамдарды елдің қадірлеп, бүкіл әулет, ру болып оны жылқышы ата я шопан ата деуі ықтимал. Бұл пікірге қосымша дәлел ретінде соңғы уақыттарға дейін қолданылып келген “мырза бақташы” деген атаудың жылқышылардың бастығын дәріптеу, құрметтеу үшін қойылғандығын атай өткеніміз жөн сияқты.

Малдың піріне жалбарыну, біріншіден, ит-құстан, әр түрлі індеттен мал түлігін аман сақтаудың амалы болса, екіншіден, әр түліктің өз қасиетіне, киелілігіне сенгендіктен туса керек. Ертеде әйел бала табу үстінде қатты қиналып жатса, оны пері иектеп тұр деп сенетін және ол қас күшті айдап шығатын, сөйтіп әйелдің аман-есен босануына көмектесетін кереметті мал деп түсінген. Сондықтан көбінше боз қасқа сойып батасын алатын.

Әр малдың жабайы хайуандардың мінез-құлқын, табиғи жаратылысын, олардың бір-бірінен өзгешелігін танып-білу олардың шығуы жөніндегі аңыздардың шығуына түрткі болады. Ескі аңыз бойынша желдей жүйткіген жылқыны жел жаратқан, сортаңға жайылуды жақсы көретін түйе сортаң шөптен (солончак) пайда болған, қой көк (аспан) пен оттан, тастан-тасқа секіріп жүретін ешкі тастан жаралған. Мұндай аңыздың өте көне замандардан бері келе жатқаны жан-жануарды қасиетті көріп, киелі деп санаудың ислам дінінің жайылуынан көп замандар бұрын туғанын көрсетеді және бұл көне аңыз мал баққан елдің бір кездегі ой-санасын, наным-сенімін көрсетеді. Олай болса мал шаруашылығының қолөнеріне қатынасын анықтауға, оны жан-жақты түсінуге мұндай деректердің де пайдасы бар.

Ескі нанымға сәйкес қой, түйенің, жылқының адамдарды ауру-сырқаудан, тіл-көзден сақтай алатын қасиеті болады екен. Өйткені олар – киелі. Ертедегі бейіт басына қойылған **қойтас** (оның өзі арқар, қой бейнесінде тастан қашалады) аталатын тас мүсіндер осындай түсініктің белгісі деуге болады. Қазақ және Орта Азиядағы басқа түркі халықтарының қолөнер бұйымдарында кездесетін “қошқар мүйіз”, “түйе табан” т.б. оюлар және түйе жүнін жас балалардың киіміне тұмар ретінде тағу сияқты салт – олардың арғы кездерде бұл малдарды киелі санағандығының көрінісі./5,28/

Қазақ салтында малды басқа теппейді, ұрып-соқпайды. Бұлай ету үлкен күнә есептелген. Өйткені қой, жылқы, түйе киелі болғандықтан, олардың қылы, жүні, сүйегі, тіпті тұяғы да қасиетті деп ұғады. Сөйтіп оларды тікелей тұмар ретінде пайдалану салт болады. Келе-келе мұндай ұғымдар ою-өрнекке ауысты; кейбір заттар, олардың бөлшектері малдың, аң-құстың дене мүшелеріне ұқсатып жасалатын болды, уақыт өткен сайын олардың бұрынғы

информациялық мәні жоғалып, жануарлар стиліндегі бұйымдар эстетикалық қызмет атқаратын болды.

1. *Арғынбаев Х. Қазақ халқының қол өнері: Ғылыми-зерттеу еңбек.* – Алматы: Мектеп, 1987. - 128 б.

2. *Сабыров Т.С. Оқыту теориясының негіздері.* – Алматы: Өнер баспасы, 1993. - 96 б.

3. *Төленбаев С., Өмірбекова М. Қазақтың ою-өрнектері.* - Алматы: Мектеп, 1993. – 124б.

4. *Марғұлан Ә.Х. Қазақ халық қол өнері.* - Алматы: Мектеп, 1981. – 95б.

5. *Байжігітов Б.К. Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: Кеңістік пен уақыт ырзағындағы тұрақты сурет үлгілері.* - Алматы: Мектеп, 1998.- 192 б.

6. *Қаратаев М. Әсемділікке үйрететін ұстаз.*- Алматы: Мектеп, 1965.- 59б.

7. *Ерғалиев І.Е., Телібаев Ғ. Қазақ дүниетанымының негізгі ұғымдары//Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының хабарлары, Қоғамдық ғылымдар сериясы. – 1993. - №3. - Б. 32-38.*

8. *Жарықбаев Қ. Әдеп және жантану.*- Алматы: Мектеп, 1996.- 224 б.

9. *Мұқанов М. Жас және педагогикалық психология.*- Алматы: Өнер баспасы, 1982.- 247 б.

Резюме

Автор рассматривает образцы историй национального декоративно-прикладного искусства казахского народного орнамента, а именно линейные рисунки орнамента, символы, знаки и т.д. Раскрывает пути развития традиционных элементов декоративно-прикладного искусства казахского народного орнамента в современности.

Summary

The author considers the samples of national arts and crafts of Kazakh people, namely linear figures, symbols, signs, etc. made on rocks.

Reveals the ways of development of Traditional elements of an applied art to the present time.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРОПЫ XX ВЕКОВ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ЖИВОПИСЬ КИТАЯ

Чен Вейдже -

магистрант 2 курса кафедры «МПСД и история искусства»

В настоящее время в китайской живописи влияние западноевропейского искусства проявилось, прежде всего, в появлении новых направлений, синтезировавших тенденции различных национальных художественных школ. Нужно отметить, что этот процесс включает в себя несколько этапов: начальный этап (период ознакомления с западноевропейским искусством, его изучение, осмысление), этап истолкования, интерпретации (этап адаптации опыта западноевропейской живописи к местным условиям, особенностям менталитета, художественной традиции) и собственно этап становления и развития, предполагающий гармонизацию, уравнивание различных художественных традиций в контексте китайской художественной культуры.

Первые китайские художники, посетившие Западную Европу конца XX веков, имели возможность ознакомиться с импрессионизмом и постимпрессионизмом, занимавшими ведущее положение в художественной жизни Франции. В Японии преобразователями художественного образования выступили художник Хэй Тянь и Чин Хэ, которые и открыли импрессионизм для широкого зрителя. Учившиеся в Европе китайские живописцы: Ли Иши, У Фадин, Ли Чаоши, Сюй Бэйхун, Янь Вэньлянь, Чан Шухун – преимущественно продолжили классический реализм.

В 1912 году Лю Хайсу и У Шигуань создали Шанхайский художественный университет - первый специализированный в области искусств институт. В этот же период были открыты высшие учебные заведения или факультеты искусств в Пекине, Ханчжоу, Нанзине, Учане, Сучжоу.. Большинство из перечисленных институтов и университетов открылись, главным образом, в начале XX века. В этих вузах преподавали (а среди преподавателей необходимо упомянуть имена таких известных китайских художников, как Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Лин Фэнминь, Янь Вэньлянь) историю западноевропейской живописи и историю китайской классической живописи с учетом тех преобразований, которые в ней произошли за последние два десятилетия. Следует, однако, отметить, что, так как доминирующей методики преподавания живописи, рисунка, истории искусства не было, наметились несколько научных школ, направлений и методик преподавания.

Китайский художник и педагог Сюй Бэйхун изучал живопись в Парижском университете искусств в начале XX века, поэтому его манера письма, где прочитывается доминирующая роль рисунка, значительно отличается от художественного почерка местных китайских художников. Линь Фэнминь, обучавшийся также в Париже, испытал в большей степени

влияние импрессионизма, поэтому в его работах ощутим синтез художественного опыта, традиций европейского и восточного искусства. На первую четверть XX века приходится деятельность и Лю Хайсу, много времени проведенного в Японии, Европе, изучавшего различные образовательные программы, методики преподавания живописи и рисунка. Спектр интересов Лю Хайсу был чрезвычайно широким, и, хотя предпочтение он отдавал постимпрессионизму, как в его творчестве, так и в его педагогической деятельности прослеживается принятие и синтезирование традиций различных школ и направлений. Во многом именно Лю Хайсу модернизировал систему преподавания в художественных вузах Китая.

К середине 50-х годов тематический спектр живописных работ несколько расширяется: к традиционным сюжетам добавляется историческая тематика, связанная с войной, а также социальная тематика. Реформирование искусства отразилось, разумеется, и на жанровых предпочтениях. Так, например, жанр пейзажа, натюрморта, востребованный в довоенной живописи, т.е. до 1949 года, в 50-е годы оказывается малопривлекательным для художников официальной линии. Соответственно, портрет, бытовой жанр выходят на авансцену в 50-е годы.

Середина века в истории китайской культуры – чрезвычайно противоречивый период. В это время китайские художники обучались преимущественно в СССР и в странах Восточной Европы. Художники из СССР и Румынии приглашались вести курсы лекций, руководить мастерскими в Пекине и Ханчжоу. Среди китайских художников, обучавшихся в художественных вузах СССР, необходимо выделить Чюань Шаньши, Сяо Фэн, Ли Тяньсян, Го Шаоган, Чжан Хуачин, Линь Ган, Ван Дэвэй, Чинь Чжэн, Гао Хун, Хэ Кундэ, Ван Лючю, Юй Чжанхун, Хоу Иминь, Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзинь. Традиции русской реалистической живописи значительно повлияли, таким образом, как на творчество вышеперечисленных художников, так и на их преемников.

В начале 60-х годов XX века, в связи с потеплением политического климата, возрождается и современная китайская живопись. Методика преподавания в вузах также несколько изменяется во многом благодаря заслугам Ло Гунлю, преподававшего историю искусства, Ло Гунлю, Дон Сивэна и У Цзожэна, открывших свои мастерские. В течение непродолжительного времени в художественной среде Китая произошли значительные изменения: появились новые талантливые художники, новые настроения, иные тенденции в живописи. Без преувеличения можно сказать, что 60-е годы в истории китайского искусства – наиболее светлое время после тридцатилетнего существования КНР. Искусство 60-х годов невозможно свести к одному, определенному показателю. Разнообразные стилистические тенденции, реминисценции художественного опыта как западноевропейских, так и русских мастеров почти всегда прослеживаются в работах этих лет.

Особый подъем переживают такие жанры, как пейзаж и натюрморт. В частности, такие художники, как Янь Вэньлянь, Люй Шибай, Чжан Шухун,

Вэй Тяньлинь, Юй Бэнь, Ли Жэйнянь, У Гуаньчжун пишут преимущественно в жанре пейзажа и натюрморта.

К середине 60-х годов политическое потепление вновь сменяет усиленный политический контроль над всеми сферами человеческой активности. Искусство вновь оказывается политизированным. Партия курировала деятельность многих художников, задавала темы, определяла настроение, царившее в художественной среде. Думается, что не будет преувеличением охарактеризовать этот период как этап увековечивания вождей, деятелей партии, народных избранников, осуществляемый средствами искусства, трансформировавший саму природу искусства, видоизменивший и течение истории современного китайского искусства. Портреты китайских вождей, копии с портретов и фотографий как источниковедческий материал, возможно, небезынтересен для изучения политической истории, но для истории искусства такая тенденция, безусловно, знаменует кризис.

После 1978 года китайская живопись входит в новую фазу своего развития. В творчестве художников преобладают гуманистические настроения. В тематическом спектре в большей степени представлены темы истории войны, «новой реальности» в жизни китайцев, в целом, повседневная жизнь обычного человека. Наиболее известные работы этих лет: «Память» (или «Незабываемая память») Ду Цзяня, Гао Ягуана, Су Гаоли, «Тяжелое время» Линь Гана и Пан Тао, «Песня нагорья» Чжань Цзаньцзиня, «Прекрасный вид» Чжу Пайчжэня, «Тибетская невеста» Цзинь Шаньи.

Следует отметить, что можно выделить две основные тенденции, господствовавшие в художественной культуре Китая. С одной стороны, взаимопроникновение традиций классической китайской живописи и традиций реалистической школы западноевропейской живописи в той степени смешения, приближения двух различных культур, которые бы позволили стать ближе к жизненным реалиям, требовавшим своего осмысления и отражения в истории искусства, но в то же время, сохраняя ту тонкую поэзию, которую знала и культивировала китайская классическая живопись. С другой стороны, удивительно тонкое и внимательное «впитывание», изучение традиций западной культуры.

1. *Го Шо Сюй. Записки о живописи. - 1999.- 40 с.*
2. *Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. Китайская живопись. - 2001.- 60 с*
3. *Фэн Линъюй, Ши Вэйминь. Очерки по культуре Китая.-2001.-45 с.*

Түйін

XX ғасырда Европа кескіндеме өнері Қытай кескіндеме өнеріне болған әсері.

Summary

In 20 century the Europe's canvas touch Chinese canvas. And Chinese canvas development.

КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ

Хонг Айлин -

*магистрант 2 курса, Казахская национальная академия искусств
имени Т.Жургенова*

Китайская традиционная живопись - одно из магистральных направлений изобразительного искусства Востока. Она представляет собой самостоятельное явление в мировом искусстве, резко отличаясь от западной живописи как по тематике, так и по форме и изобразительным средствам. В настоящей статье мы проследим развитие китайской традиционной живописи, ее истоки, стиль и особенности, познакомимся с ее главными представителями и их произведениями.

Истоки китайской живописи восходят к эпохе, которая отстоит от нас на 5-6 тысячелетий. Наиболее ранними живописными явлениями были наскальные рисунки, изображавшие растения, животных и человеческие фигуры. Эти рисунки были выполнены с помощью минеральных красящих веществ. Примерно к той же эпохе относятся орнаменты на глиняной утвари. По мере того, как люди овладели техникой бронзового литья, появились бронзовые изделия, на которые наносили узоры чаще всего символического, мифического характера. За дальностью эпохи указанные выше живописные памятники стали подлинным раритетом, однако с их помощью мы можем составить представление о состоянии живописи на заре китайской цивилизации. Что касается дошедших до нас живописных работ на бумаге и шелке, то они в большинстве своем были найдены при раскопках древних могил. Наиболее ранние из них насчитывают более 2 тысяч лет.

Жанра китайской живописи. Человеческие образы, пейзаж, фауна-флора — таковы три важнейших жанра китайской живописи. Тут уместна параллель с западной живописью, где имеются портретный жанр, пейзажный жанр и натюрморт.

По времени возникновения наиболее ранним следует считать жанр 'Дженву' «люди», так как еще в первобытном обществе наши предки рисовали на скалах фигуры людей и животных, используя для этого природные минеральные красители: мел, квасцы, графит и пр. В эпоху Вэй — Цзинь — Южных и Северных династий, то есть 1500 лет назад жанр «люди» достиг зрелости. Древнекитайский теоретик искусства Гу Кайчжи (348 — 409) выдвинул требование «передавать в портрете внутренний мир персонажа», заботиться как о внешнем сходстве, так и о воплощении характера и душевного состояния объекта. Последующие поколения художников остались верными этой концепции. Уже на ранней стадии развития китайской живописи мастерство портретного жанра достигло высокого уровня.

Пейзажный жанр называют в Китае жанром 'Шаншуй' «горы и воды». По объему коллекции картин этого жанра и по силе влияния жанр «горы и воды» несомненно лидирует среди других живописных жанров. Утвердился

он позже портретного жанра, а зрелости достиг в Танскую династию (618 — 907). Особое положение пейзажного жанра объясняется в частности широким распространением в Китае концепции о единстве человека и природы. Согласно этой концепции между человеком и Вселенной не существует неодолимых преград. Человеческие качества: благородство, одаренность и т.п. способны «тронуть» природу. А человек, пусть даже живущий в городе и занятый служебными делами, неизменно мечтает быть поближе к горам, лесу и водоемам и желает слиться с природой. Художник, создавая пейзажное произведение, стремится передать свое тяготение к природе и в то же время вызвать ассоциации у зрителя. Как уже упоминалось выше, в количественном аспекте пейзажные картины составляли большинство среди картин различных жанров.

Жанр фауны-флоры называют также жанром 'Хуанйау' «цветы и птицы». Для этого жанра характерны темы трав, бамбука, камней, а также зверей, птиц, насекомых и пр. У истоков этого жанра были орнаменты, наносимые в глубокой древности ремесленниками на гончарные изделия и художественные поделки. То есть по времени он является более древним по сравнению с жанром «горы и воды». В династию Тан жанр «цветы и птицы» стал самостоятельным живописным жанром. Что касается изображаемых растений, то художники отдавали предпочтение сливовому дереву (особенно в сезон цветения), орхидее, бамбуку, хризантеме, считая эти растения олицетворением благородных качеств человека.

В представлении многих картины китайских художников написаны на один манер и представляют собой вольную композицию нанесенных тушью мазков и штрихов. На самом деле следует различать по меньшей мере два стиля китайской живописи: стиль «гунби» и стиль «сей».

Для картин в стиле «гунби» («тщательная кисть») характерно наличие тщательно выписанных контурных линий, обрисовывающих предметы и детали. Иногда этот стиль так и называют «стилем четких линий». Сделав обрис, художник закрашивает рисунок минеральными красками. Поскольку такие краски весьма долговечны и создают яркий колер, картины в стиле «гунби» выглядят очень декоративно. Именно в стиле «гунби» работали художники, оформлявшие росписью интерьеры дворцов императора и знати.

В отличие от картин «гунби» в картинах, написанных в стиле «сей» («передача идеи»), как правило, отсутствуют четкие контурные линии, картины написаны непосредственным нанесением тушью «фактуры» изображаемого предмета. Художник больше заботится о передаче эмоционального, душевного настроения, чем о точной передаче деталей. Стиль «сей» называют также стилем «грубой кисти». Художники этого стиля нередко прибегали к таким приемам, как обобщение, гиперболизация, ассоциации. Именно в стиле «сей» работали художники, писавшие экспромтом, по наитию, под влиянием сиюминутного настроения. Картины в стиле «сей» трудно поддаются копированию и имитированию. В

большинстве случаев художники «сей» писали тушью в черно-бело-серых тонах, благодаря чему их картины выглядят не столь пышно, как выглядят картины в стиле «гунби», но зато им присущи скрытая экспрессия и неподдельная искренность. В более зрелый период китайской живописи картины в стиле «сей» заняли доминирующее положение.

На раннем этапе китайской живописи (до 12-го века) почти безраздельно господствовал стиль «гунби», на среднем и позднем этапах стал преобладать стиль «сей». Стиль «гунби» был обязателен для профессиональных художников (художников, писавших по заказу и живших за счет своего труда), тогда как стиль «сей» оказался предпочтительным у художников-интеллектуалов.

Разумеется, было немало художников, которые применяли приемы и «гунби», и «сей», их картины занимают как бы промежуточное место между указанными стилями.

Органическое сочетание поэзии, каллиграфии, живописи и граверного искусства

Обязательными атрибутами картин китайских художников являются сделанные автором название картины, стихотворное сопровождение и личная печать, удостоверяющая личность автора.

1. Го Шо Сюй. *Записки о живописи*. - 1999. -140с.
2. Дмитриев И.А. *Краткая история искусств*. - М., 1968.-84с.
3. Фэн Линъюй, Ши Вэйминь. *Очерки по культуре Китая*. - 2001.-50с.
4. *Энциклопедия мирового искусства*. - М., 2001.-75с.

Түйін

Қытайдың дәстүрлі сурет. Ол қытайдағы аталуы Гуо хуа.

Summary

Chinese traditionary painting.In China the name is “Guo hua”.

С о д е р ж а н и е

Шайгозова Ж.Н. Культурологические модели как основания поликультурных методик (на примере художественного образования).	3
Нурбатыров Б.Б. Особенности формирования у студентов художественно-графического факультета передачи сакрального языка живописи.	8
Данилушкина С.Н. Овладение приемами трансформации природы в процессе изучения студентами курса композиции.	11
Султанова М.Э. О природе чистого искусства.	16
Жаманкараев С.К. Роль компьютерной графики в подготовке художника-педагога.	21
Келденова К.К. Основные модели организации дополнительного образования (на материале художественного образования).	24
Байрамгулова А.А. Национальные культурные традиции, фольклор в истории развития анимации в Казахстане.	30
Тлеужанов А.К. Студенттердің майлы бояу техникасымен портрет салу барысындағы бейімділік шеберлігін өсіруді оқыту үрдісін жетілдіру.	34
Канленов М.Ғ–М. Офорт техникасындағы акватинта мәнерін үйрену жолдары.	37
Келденова К.К. Қосымша білім беру жүйесінде сәндік-қолданбалы өнер негізінде бастауыш мектеп оқушыларына көркем-эстетикалық тәрбие беру.	42
Зеленский Л.С. Проектирование объёмных изделий ДПИ (ожау). . . .	47
Киргизбекова С.С. Культурные вещи мирового дизайна 1900-1910 гг. .	49
Ажитаев Н.Е. Компьютерлік графика мүмкіндіктері арқылы студенттердің көркем қиялын дамыту.	54
Бекова Г.А. Совершенствование профессиональных умений художников – графиков при изучении книжной графики.	57
Досмаганбетов Е.С. Совершенствование профессиональной подготовки дизайнеров одежды в процессе изображения фигуры человека.	61
Бекенова Б.Н. Шоқан Уәлиханов халықтық педагогиканың жастардың эстетикалық тәрбиесіндегі маңызы туралы.	66
Дастанова У.К. Бейнелеу өнері пәні арқылы оқушылардың дүниетанымын қалыптастыру.	70
Оразомбетова Н.Б. Применение новых материалов и методов обработки при изготовлении одежды.	73
Абижанова А.Ш. Қазақ ұлттық ою-өрнек өнерінің халық педагогикасында көрініс табуы.	79
Чен Вейдже. Изобразительное искусство Европы XX века и его влияние на живопись Китая.	85
Хонг Айлин. Китайская традиционная живопись.	88

ХАБАРШЫ. ВЕСТНИК

**«Көркемөнерден білім беру: өнер – теориясы - әдістемесі» сериясы
Серия «Художественное образование: искусство – теория - методика»
№ 2 (19), 2009**

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 31.07.2009 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/16.
Көлемі 6,8 е.б.т. Таралымы 300 дана. Тапсырыс 98.

050010, Алматы қаласы, Достық даңғылы, 13
Абай атындағы ҚазҰПУ

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің
редакциялық-баспа бөлімі жанындағы жедел полиграфия учаскесі
Тел.: 291-82-49