

# ХАБАРШЫ ВЕСТНИК

**«Көркем өнерден білім беру: өнер-теориясы-әдістемесі» сериясы**

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

**методика»**

**№1 (30)**

**Алматы, 2012**

Абай атындағы  
Қазақ ұлттық педагогикалық  
университеті

**ХАБАРШЫ**

«Көркемөнерден білім беру: өнер  
– теориясы – әдістемесі»  
сериясы  
№1 (30), 2012

2001 ж. бастап шығады.  
Шығару жиілігі – жылына 4 нөмір

**Бас редактор:**  
*пед.ғ.д., проф.*  
**Б.А. ӘЛМҰХАМБЕТОВ**

**Бас редактордың орынбасары:**  
**Ш.А. Ақбаева** *пед.ғ.к., доцент*

**Редакция алқасы:**  
**К.Е. Ибраева** *пед.ғ.к., доцент,*  
**Н.А. Михайлова** *пед.ғ.к., доцент,*  
**М.Э. Сұлтанова** *аға оқытушы,*  
**А.С. Сманова** *пед.ғ.к., аға*  
*оқытушы*  
**М.И. Жексембекова** *пед.ғ.д., доц.,*  
**Н.Б. Рахметова** *пед.ғ.к., доцент,*  
**К.С. Оразқұлова** *фил.ғ.к., аға*  
*оқытушы*

**Техникалық хатшы:**  
**А.Т.Қожағұлов** *аға оқытушы*

© Абай атындағы  
Қазақ ұлттық педагогикалық  
университеті, 2012

Қазақстан Республикасының мәдениет  
және ақпарат министрлігінде 2009 жылы  
мамырдың 8-де тіркелген №10099-Ж

Басуға 13.02.2013 қол қойылды.  
Пішімі 60x84 1/8. Көлемі 11,25 е.б.т.  
Таралымы 300 дана.  
Тапсырыс 45.

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

Абай атындағы Қазақ ұлттық  
педагогикалық университетінің  
«Ұлағат» баспасы

**М а з м ұ н ы**

**Абдуллаева Н.Б.** Десятиугольная и квазикри средневековой исламской архитектуре.....  
**Альмухамбетов Б.А., Кисимисов Е.** Компетентностный подход в худож образовании Республики Казахстан.....  
**Канленов М.Ғ.-М.** Офорт техникасында тәжірибе жұмыстарын жасау жолдары.....  
**Бекова Г.А.** Қазақтың ұлттық бейнелеу өн көркем білім берудің кейбір мәселелері.....  
**Wenbin Liu** On the times of Qinghai-Tibet creation group.....  
**Мендешева Р.А., Джундыбаева А.А.** Рож нового стиля искусства.....  
**Подлубная Е.В.** Монотипии, как прием деятельности студентов.....  
**Жакупова А.Е.** Регистры певческого голоса.  
**Киргизбекова С.С.** Образное и логиче художественном мышлении.....  
**Набиев А.** Искусство как один из путей пост  
**Турдиева А.А.** Геометрические символы как концепций в живописи XX века.....  
**Алашабаева Ұ.Н.** Қазақтың этнографиялық және оның түрлері.....  
**Щерблюк Л.Б.** Несколько методических графических работ портрета.....  
**Ақбаева Ш.Ә.** Көркем педагогикалық ( үрдістерін ұйымдастыру.....  
**Жанасылов Т.А.** Оқу процесінде болашақ кәсіби шеберлігін қалыптастырудың жолдар

Казахский национальный  
педагогический  
университет имени Абая

**ВЕСТНИК**  
Серия «Художественное  
образование:  
искусство – теория – методика»  
№1 (30), 2012

Выходит с 2001 года.  
Периодичность – 4 номера в год

**Главный редактор:**  
*д.пед.н., проф.*  
**Б.А.АЛЬМУХАМБЕТОВ**

**Зам. главного редактора:**  
**Ш.А.Ақбаева** *к.пед.н., доцент*

**Редакционная коллегия:**  
**К.Е. Ибраева** *к.пед.н., доцент,*  
**Н.А. Михайлова** *к.пед.н., доцент,*  
**М.Э. Султанова** *к.искусст. ст.*  
*преп.,*

**А.С.Сманова** *к.пед.н., ст. преп.,*  
**М.И. Жексембекова** *д.пед.н, доц.,*  
**Н.Б. Рахметова** *к.пед.н., доцент,*  
**К.С. Оразкулова** *к.фил.н., ст.*  
*преп.,*

**Технический секретарь:**  
**А.Т. Кожагулов** *ст. преп.*

© Казахский национальный  
педагогический университет  
имени Абая, 2012

Зарегистрировано  
в Министерстве культуры и информации  
Республики Казахстан  
8 мая 2009 г. №10099-Ж

Подписано в печать 13.02.2013.  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Объем 11,25 уч.-изд.л.  
Тираж 300 экз. Заказ 45.

050010, г. Алматы,  
пр. Достык, 13. КазНПУ им. Абая

Издательство «Ұлағат»  
Казахского национального  
педагогического  
университета имени Абая

## С о д е р ж а н и е

**Абдуллаева Н.Б.** Десятиугольная и квазикри средневековой исламской архитектуре.....  
**Альмухамбетов Б.А., Кисимисов Е.** Компетентностный подход в художественном образовании Республики Казахстан.....  
**Канленов М.Ғ.-М.** Офорт техникасында тәжірибе жұмыстарын жасау жолдары.....  
**Бекова Г.А.** Қазақтың ұлттық бейнелеу өнері көркем білім берудің кейбір мәселелері.....  
**Wenbin Liu** On the times of Qinghai-Tibet creation group.....  
**Мендешева Р.А., Джундыбаева А.А.** Рож нового стиля искусства.....  
**Подлубная Е.В.** Монотипии, как прием деятельности студентов.....  
**Жакупова А.Е.** Регистры певческого голоса.  
**Киргизбекова С.С.** Образное и логическое в художественном мышлении.....  
**Набиев А.** Искусство как один из путей постижения культуры.....  
**Турдиева А.А.** Геометрические символы как концепции в живописи XX века.....  
**Алашабаева Ұ.Н.** Қазақтың этнографиялық және оның түрлері.....  
**Щерблюк Л.Б.** Несколько методических графических работ портрета.....  
**Ақбаева Ш.Ә.** Көркем педагогикалық (педагогикалық) үрдістерін ұйымдастыру.....  
**Жанасылов Т.А.** Оқу процесінде болашақ кәсіби шеберлігін қалыптастырудың жолдары.....

## ДЕСЯТИУГОЛЬНАЯ И КВАЗИКРИСТАЛЛИЧЕСКАЯ ОБЛИЦОВКА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИСЛАМСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

**Н.Б. Абдуллаева** – магистрант 2 курса специальности 6M041600  
«Искусствоведение» Института магистратуры и PhD докторантуры,  
КазНПУ им. Абая

Традиционная точка зрения гласит, что узоры гирих в средневековой исламской архитектуре были придуманы архитекторами, как сеть зигзагообразных линий, а линии были построены непосредственно с линейкой и компасом. В 12 веке произошел концептуальный прорыв, и узоры гирих были переосмыслены как облицовка в виде специального набора равноугольных многоугольников («плитка гирих»), украшенного линиями. Эти плитки позволили создать более сложные периодические узоры гирих, а к 15-му веку, мозаичный подход в сочетании с самоподобным преобразованием позволил построить почти идеальный квазикристаллический узор Пенроуз за пять веков до его открытия на Западе.

Узоры гирих представляют собой широкие декоративные идиомы всего исламского искусства и архитектуры. Предыдущие исследования средневековых исламских документов, описывающих применение математики в архитектуре, предполагают, что эти узоры гирих были построены непосредственно как сеть зигзагообразных линий (иногда называемых плетеным орнаментом) с использованием циркуля и линейки. Визуальное воздействие этих узоров гирих, как правило, усиливается поворотной симметрией. Тем не менее, периодические орнаменты, созданные повторением одной «ячейки» повторяющегося узора могут иметь только ограниченный набор симметрий вращения, которая впервые была доказана западными математиками в 19-м веке нашей эры.

Разрешаются только двух-, трех-, четырех- и шестикратные повторения симметрий вращения. В частности, категорически запрещена пяти- и десятикратная симметрия вращения. Таким образом, хотя пятиугольные и десятиугольные повторяющиеся узоры часто встречаются в исламской архитектурной облицовке, они обычно украшают ячейки, повторяющиеся в орнаменте кристаллографической симметрии [1, с. 95].

Несмотря на то, что простые периодические узоры гирих с включением десятиугольных повторяющихся узоров можно построить, используя «метод прямого плетеного узора» с линейкой и компасом, гораздо более сложные десятиугольные модели также встречаются в средневековой исламской архитектуре. Эти сложные структуры могут содержать элементарные ячейки, содержащие сотни десятиугольников и повторять одни и те же десятиугольные узоры на нескольких масштабах длины. Отдельное размещение и составление сотен таких десятиугольников с линейкой и компасом было бы чрезвычайно громоздким, а также существовала вероятность накопления геометрических искажений, которые не наблюдаются.

Рассматривая огромные количества узоров гирих на облицовке средневеко-

вых исламских зданий, архитектурных свитках и других формах средневекового исламского искусства, можно предположить, что к 12 веку произошел важный прорыв в исламской математике и дизайне: наблюдается открытие совершенно нового осмысления и построения узоров гирих при линейном украшении мозаик, используя набор из пяти типов плитки, которую мы называем «плитка гирих». Каждая плитка гирих украшена линиями и ее можно сделать достаточно просто, используя только математические инструменты, описанные в средневековых исламских источниках. При укладке плитки от края до края, украшения в виде линий соединяют, чтобы сформировать непрерывную сеть по всей плитке.

Рассмотрим узор на храме Ходжа Абдулла Ансари в Гаразга, Герат, Афганистан (1425-1429 н.э.), созданный на основе периодическом сложении ячеек, содержащих общие десятиугольные повторяющиеся узоры в средневековой исламской архитектуре. Используя методы, задокументированные средневековыми исламскими математиками [2, с. 128], каждый повторяющийся узор может быть нарисован с непосредственным использованием метода плетеного узора. Тем не менее, альтернативная геометрическая конструкция может произвести такой же узор. На пересечениях между всеми парами отрезков за пределами  $10/3$  звезды, рассечение больших  $108^\circ$  углов приводит к образованию линейных сегментов таким образом, что при продолжении до пересечения, они образуют три различных многоугольника: десятиугольник украшен линейным узором  $10/3$  звезды, удлиненный шести-угольник украшен линейным узором в форме летучей мыши, а фигура в форме галстука-бабочки украшена двумя противоположно обращенными четырёхугольниками.

Применение той же методики к узору Великой Мечети Наириз, Иран, приблизительно 15 века [4, с. 109] приводит к образованию двух дополнительных многоугольников, пятиугольника с узором в виде пятиугольной звездой, и ромба с линейным узором в форме бабочки. Эти пять многоугольников, которые мы называем «плиткой гирих», были использованы для создания широкого спектра орнаментов с десятиугольными повторяющимися узорами. Очертания пятерых плиток гирих было также воспроизведено чернилами средневековыми исламскими архитекторами в свитках, предназначенных для передачи архитектурного опыта, к примеру, Тимурид-туркменский свиток 15-го века в настоящее время хранится во дворце Топкапи в Стамбуле, являясь источником непосредственных исторических документов, содержащих данные об архитектурной практике.

Пять плиток гирих разделяют между собой несколько геометрических особенностей. Каждое ребро каждого из многоугольников имеет ту же длину, а две декоративные линии пересекают серединную точку каждого ребра под углами  $72^\circ$  и  $108^\circ$ . Это является гарантией того, что, когда края двух плиток выравниваются при построении мозаики, декоративные линии будут проходить через общую границу, не меняя направления [5, с. 4]. Поскольку обе линии пересечения и плитки содержат только углы, кратные  $36^\circ$ , все линейные сегменты в законченном варианте плетеного орнамента на плитках гирих, образованные декоративными линиями на плитках гирих, будут параллельны сторонам правильного пятиугольника; таким образом, десяти-угольная

геометрия применяются в узорах гирих, образованных в результате построения мозаики из любой комбинации плиток гирих. Декоративные плитки имеют различные внутренние вращательные симметрии: десятиугольник, 10-кратная симметрия, пятиугольник, 5-кратная симметрия, а также шестигугольник, фигура в виде галстука-бабочки и ромб – 2-кратная симметрия.

Построение мозаики из подобных плиток гирих имеет несколько практических преимуществ по сравнению с непосредственным применением метода плетеного орнамента, что позволяет ремесленникам, не знакомым с их математическими свойствами, более просто, быстро и точно выполнить работу. Несколько полноразмерных плиток гирих могут служить в качестве шаблонов, чтобы помочь установить декоративные линии на поверхности здания, что позволяет быстро и точно воссоздать узор. Более того, плитки гирих минимизируют накопление угловых искажений, которые ожидаются при ручном исполнении отдельных  $10/3$  звезд, с сопутствующими погрешностями в калибровке, положении и ориентации.

Плитки гирих позволяют дальнейшее строительство моделей периодических десятиугольных повторяющихся узоров, которые не возникают естественным образом при непосредственном использовании метода плетеного орнамента. Один из видов таких орнаментов повторяет пятиугольные узоры, но совершенно не использует  $10/3$  звезды, которые устанавливают начальные десятиугольные углы, необходимые для непосредственного построения с циркулем и линейкой. Узоры такого типа возникают где-то в 12 веке на зданиях сельджуков, таких как Мавзолей Мама Хатун в городе Теркан, Турция (1200 н.э.), и могут быть созданы легко посредством мозаичного построения плиток гирих с узором в форме галстука-бабочки и шестиугольника, что создает идеальные пятиугольные повторяющиеся узоры, даже при отсутствии десятиугольной звезды.

Еще более убедительные доказательства использования плитки гирих наблюдаются на стенах Гунбад-и Кабуд в Мараге, Иран (1197 н.э.) [4, с. 109], где семь из восьми внешних стенных панелей на башне восьмиугольной гробницы заполнены облицовкой десятиугольниками, шестиугольниками, узорами в форме галстука-бабочки и ромбами. Внутри каждой стенной панели десятиугольный узор не повторяется: скорее, единичная ячейка подобной периодической облицовки объединяет длину двух полных панелей. Основная приподнятая декоративная система перевязки кирпичной кладки следует декоративным линиям плитки гирих. Тем не менее, второй набор меньших декоративных линий соответствует внутренней симметрии вращения каждой отдельной плитки гирих, не придерживаясь пятиугольных углов: В каждой области, занятой шестиугольником, галстуком-бабочкой, или ромбом, меньшие линейные узоры имеют 2-кратную, а не 5-кратную поворотную симметрию, следовательно, они не могли быть созданы с помощью непосредственного использования метода плетеного орнамента. В отличие от этого, построение обеих моделей с использованием плиток гирих является довольно простым. Два комплекта декоративных линии были применены к каждой плитке гирих: стандартные декоративные линии, и второй не пятиугольный набор повторяющихся узоров с общей 2-кратной симметрией. Плитки гирих были

мозаичными с периодическим линейным узором, который выражается на возвышенном кирпиче башни, а второй набор линий выражается на небольших кирпичах. Двухслойный характер линейных узоров на башне Марага, таким образом, добавляют убедительные доказательства, что узор был создан при построении мозаики на плитках гирих.

Возможно, наиболее яркой инновацией, связанной с применением плитки гирих, было использование самоподобного преобразования, чтобы создать перекрывающиеся узоры в двух различных масштабах длины, при этом каждая модель создана плитками гирих одной и той же формы. Примеры разделения могут быть найдены в свитках Топкапи и на Пятничной Мечети, а так же на храме Дарб-и Имам (1453 н.э.) в Исфахане, Иран. Своды храма Дарб-и Имам. Крупный черный линейный узор, состоящий из нескольких десятиугольников и фигур в форме галстука-бабочки, подразделяется на меньшие модели, которые также могут быть созданы посредством мозаичного построения из 231 плитки гирих.

Правило подразделения в сочетании с десятиугольной симметрией является достаточным для того, чтобы построить идеальные квазикристаллические облицовки – орнаменты с бесконечным совершенным квазипериодическим трансляционным порядком и кристаллографически запрещенной симметрией вращения, такой как пятиугольной или десятиугольной, которые были поняты математиками и физиками только в течение последних 30 лет. Квазипериодический порядок означает, что различные формы плитки повторяются с несоответствующей частотой, то есть отношение частот не может быть выражено в виде отношения целых чисел. При использовании квазипериодичности, а не периодичности, ограничения симметрия обычной кристаллографии могут быть нарушены так, чтобы создать пятиугольные повторяющиеся узоры, которые объединяются в общий узор с пятиугольной и десятиугольной симметрией.

Самым известным примером квазикристаллической плитки является плитка Пенроуз, двухплиточная мозаика с квазипериодическим трансляционным порядком большого радиуса и 5-кратной симметрией. Плитка Пенроуз может принимать различные формы. Удобным выбором для сравнения со средневековой исламской декоративной архитектурной является дельтоид и дротик. В соответствии с первоначальной задумкой Пенроуз в 1970-х годах, плитки можно соединять либо по правилам соответствия, либо по принципу самоподобного подразделения. По правилам соответствия, дельтоид и дротик могут быть украшены красными и синими полосами; когда плитки размещаются таким образом, что полосы продолжаются без перерыва, единственным возможным компактным вариантом является 5-кратная симметричная квазикристаллическая структура, в которой дельтоиды и дротики повторяются с частотами, отношение которых иррационально, а именно по правилу золотого сечения  $\tau = (1 + \sqrt{5})/2 = 1.618$ . Мы не видим никаких доказательств того, что исламские архитекторы использовали подход по правилам соответствия. Второй подход заключается в многократном разделении дельтоидов и дротиков на более мелкие дельтоиды и дротики согласно правилам. Это самоподобное подразделение крупной плитки на небольшие плитки может быть выражено через матрицу преобразования, собственные значения которой являются

иррациональными, а именно характерными чертами квазипериодичности; собственные значения представляют отношение частоты плиток в пределах бесконечной облицовки плитками [6, с. 171].

Анализ показывает, что исламские архитекторы имели в распоряжении все концептуальные элементы, необходимые для получения квазикристаллических орнаментов гирих, используя метод самоподобного преобразования: плитки гирих, десятиугольная симметрия и подразделения. Узор на храме Дарб-и Имам – замечательный пример того, каким образом были применены эти принципы. Использование самоподобного подразделения больших плиток гирих на мелкие, таким образом можно построить сколь угодно большой орнамент Дарб-и Имам. Асимптотическое отношение шестиугольников к многоугольникам в форме галстука-бабочки также используют правило золотого сечения  $\tau$  (такое же соотношение, как и дельтоидов к дротикам в плитке Пенроуз), иррационального отношения, которое представляет явное доказательство квазипериодичности орнамента.

Более того, орнамент может быть отображен непосредственно на плитке Пенроуз в соответствии с предписаниями для шестиугольника, многоугольника в форме галстука-бабочки, и десятиугольника. Используя эти замены, как большие и маленькие орнаменты плитки гирих на храме Дарб-и Имам могут быть отображены полностью в плитке Пенроуз. Отметим, что отображение, нарушает двустороннюю симметрию плитки гирих, в результате, для отдельной плитки существует дискретное количество значений для отображения: 10 для десятиугольника, по два для шестиугольника и галстука-бабочки. Таким образом, отображение завершается с использованием свободного устранения несоответствия краев плитки Пенроуз в максимально возможной степени. Отметим, что, в отличие от предыдущих сравнений в литературе между исламскими конструкциями с десятиугольными повторяющимися узорами и плиткой Пенроуз, построение мозаики Дарб-и Имам не встроено в периодические рамки и, в принципе, может быть продлено в виде бесконечной квазипериодической структуры.

Хотя орнамент демонстрирует, что исламские архитекторы имели в распоряжении все элементы, необходимые для построения идеального квазикристаллического орнамента, мы все-таки находим признаки того, что у архитекторов было неполное понимание этих элементов. Во-первых, у нас нет никаких доказательств того, что они когда-либо разрабатывали альтернативный подход по правилам соответствия.

Во-вторых, наблюдается небольшое количество несоответствия литок, небольшие несовершенства в облицовке плиткой. Они могут быть визуализированы путем сопоставления данной плитки с плиткой Пенроуз и последующим определением несоответствий. Тем не менее, наблюдается лишь небольшое количество несоответствий – приблизительно 11 из 3700 плиток Пенроуз – каждое несоответствие является точечным, съемным с местной реструктуризацией нескольких плиток, не затрагивая остальной части орнамента. Это представляет собой вид дефекта, который ремесленник мог допустить преднамеренно в строительстве или реконструкции сложного орнамента. В-третьих, архитекторы начинали построение не с одной плитки гирих, а с небольшим



набором больших плиток, который не появляется в подразделяющемся орнаменте. Подобный произвольный и ненужный выбор означает, что, строго говоря, плитка не является самоподобной, хотя многократное применение правила подразделения тем не менее приведет к тому же иррациональному отношению  $\tau$  шестиугольников к многоугольникам в форме галстука-бабочки.

1. Abas S., Salman A.S. In *Symmetries of Islamic Geometrical Patterns*. – World Scientific, – Singapore, 1995, – P. 95.

2. Demiriz Y. in *Islam Sanatında Geometrik Sistemler*. Ttebib Yalkin. – Istanbul, 2000, – P. 128-129.

3. Golombek L., Wilber D. In *The Timurid Architecture of Iran and Turan* (Princeton Univ. Press, Princeton, NJ, 1988), – p. 246-250, 308-309, 384-386, 389, color plates IV, IXb, plates 46, 374.

4. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. In *Islamic Art and Architecture 650-1250* (Yale Univ. Press, New Haven, CT, 2001), – P. 109.

5. Hankin E.H. *The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art* // *Government of India Central Publications Branch*, – Calcutta, 1925, – P. 4.

### Түйін

Бұл мақалада Пенроуздың квазикристаллдарымен орта ғасырдағы ислам сәулетімен ұқсас екендігі мүмкіндігінше автормен қарастырылды

### Резюме

Настоящая статья посвящена анализу средневековых исламских орнаментальных композиций. Сакральная геометрия, лежащая в основе этих орнаментов, представляет собой особого рода феномен, требующий дальнейшего изучения.

### Summary

In this article show the girih patterns in Medieval Islamic Architecture proved to be nearly perfect quasi-crystalline Penrose patterns.

## КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

**Б.А. Альмухамбетов** – д.пед.н., проф, декан художественно-графического факультета, академик НАО РК им. Ы.Алтынсарина КазНПУ им. Абая,

**Е.Т. Кисимисов** – к.пед.н., доцент, заместитель декана по учебной работе художественно-графического факультета, КазНПУ им. Абая,

**Ж.Н. Шайгозова** – к.пед.н., старший преподаватель кафедры академического рисунка и МПСД, КазНПУ им. Абая

Современная ситуация в казахстанском вузовском образовании характеризуется введением кредитной технологии обучения, осуществлен переход к

трехуровневой модели подготовки специалистов: бакалавр-магистр-доктор PhD, а также разрабатывается система перезачета кредитов, обеспечивающих сопоставимость объема изученного материала с зарубежными вузами и многое другое. Таким образом, налицо стремление к интернационализации высшего образования, что диктуется вступлением Казахстана в Болонский процесс. Все это в совокупности должно обеспечить возможность войти в европейское образовательное пространство и обеспечить признание казахстанских дипломов.

Одним из важных аспектов современных интеграционных процессов выступает подготовка специалистов на уровне мировых стандартов через содержание, формы, средства обучения и, конечно же, в первую очередь, через государственные стандарты высшего образования. Необходимость разработки новых образовательных стандартов, опирающихся на современные подходы в области образования обусловлены следующими причинами: смена парадигмы образования, диверсификации типов, уровней и форм высшего образования и многими другими. Важнейшим инструментом этого механизма, позволяющим осуществлять контроль за качеством подготовки специалистов, является государственный стандарт образования, в котором закладываются содержательные основы обучения. Традиционно цели всех уровней образования, в том числе и ВУЗовского, определялись набором знаний, умений, навыков, которыми должен владеть выпускник. Сегодня такой подход недостаточен.

В разработке стандартов активно применяется компетентностный подход. Поэтому в настоящее время уточнение содержания компетенций, которые признаны важнейшими для выпускников ВУЗов, активно проводится специалистами стран-участниц Болонского процесса. Данный вопрос актуален и для системы высшего художественно-педагогического образования Республики Казахстан. Художественно-графический факультет Казахского национально-го педагогического университета имени Абая более 40 лет осуществляет подготовку будущих учителей изобразительного искусства и черчения. Учебно-методическое объединение функционирует на нашем факультете, которое объединяет ведущих ученых художников-педагогов республики. Поэтому и разработка стандартов для трехуровневой модели бакалавр-магистр-доктор PhD по группе специальности «Изобразительное искусство и черчение» разрабатывалась на базе нашего факультета. Руководителем группой ученых является доктор педагогических наук, академик Альмухамбетов Б.А. Так, в 2010 году были разработаны следующие Государственные стандарты по специальности «Изобразительное искусство и черчение», включающие три уровня: бакалавриат, магистратура и докторантура PhD.

Термин «компетенции» или «компетентности» (ключевые компетентности) употребляется в настоящее время в самых разных областях. Это понятие первоначально разрабатывалось в психологии труда, психологии мотивации и менеджменте. Согласно Большому энциклопедическому словарю, компетенция (от лат. *competentio* от *compe* добиваюсь, соответствую, подхожу) – готовность субъекта эффективно организовывать внутренние и внешние ресурсы для постановки и достижения цели. Иначе говоря, другими словами,

это личная способность субъекта решать определенный класс профессиональных задач. Совокупность компетенций (наличие знаний и опыта, необходимых для эффективной деятельности в заданной предметной области) называют компетентностью (от англ. Competence) (1). Известными российскими учеными разрабатываются различные классификации компетенций. Так, А.В. Хуторской считает, что понятие «компетенция включает совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов и необходимых для качественной продуктивной деятельности по отношению к ним. Компетентность – это владение, обладание человеком соответствующей компетенцией, включающей его личностное отношение к ней и предмету деятельности» (2, 141). И.А. Зимняя определяет «компетентность» как основывающийся на знаниях, интеллектуально и личностно обусловленный опыт социально-профессиональной жизнедеятельности человека. В противопоставление, «компетенция» рассматривается как не пришедший в «употребление» резерв «скрытого», потенциального» (3, 34).

Казахстанский ученый К.У. Кунакова (главный ученый секретарь НАО им. Ы.Алтынсарина) отмечает, что в модели психологического развития человека понятие «компетентность» появилось на стыке теории деятельности и поведенческих теорий, оно применяется к ситуациям, в которых у человека возникает необходимость решать проблемы, минимизировав затраты своих ресурсов на «единицу» полезного результата (4). Сказанное означает, что в современных педагогических исследованиях компетентность рассматривается как многомерная и многокомпонентная структура. Поэтому разные авторы выделяют различный состав ее компонентов. В ходе исследования были подтверждены позитивные стороны компетентностного подхода, применение которого дало возможность более точно определить ориентиры современного художественно-педагогического образования, номенклатуру и логику развития профессиональных компетенций будущих учителей изобразительного искусства.

С учетом обозначенных позиций был разработан Государственный стандарт за 2011 год по специальности 5В010700 – «Художественное образование» («Изобразительное искусство и черчение»). В нем компетенции разработаны в соответствии с Дублинскими дескрипторами. «Дескриптор» термин, относящийся к рамке квалификаций. Описывает в обобщенном виде результаты обучения для различных уровней квалификации (4). Система дескрипторов является инвариантной, то есть не привязанной к конкретному образовательному контексту, что облегчает сопоставление квалификаций. В Болонском процессе реализуются Дублинские дескрипторы, являющиеся составной частью Европейской рамки квалификаций высшего образования. Дублинские дескрипторы представляют согласованные требования к оценке результатов обучения на каждом цикле высшего образования и могут применяться в национальных системах высшего образования с большей степенью детализации (4).

Дублинские дескрипторы квалификации первого цикла (в среднем 180-240

зачетных единиц) предполагают, что их обладатели способны:

1. демонстрировать знания и понимание в изучаемой области, включая и элементы наиболее передовых знаний в изучаемой области, и может применять эти знания и понимание на профессиональном уровне;
2. выработать аргументы и решать проблемы в области изучения;
3. осуществлять сбор и интерпретацию информации для выработки суждений с учетом социальных, этических и научных соображений;
4. сообщать информацию, идеи, проблемы и решения, как специалистам, так и неспециалистам (4).

По вопросу разработки и адаптации компетенций в соответствии с данными-ми дескрипторами Национальная академия образования им. Ы.Алтынсарина провела не одно заседание Координационного совета по разработке и экспертизе государственных общеобязательных стандартов по специальностям высшего и послевузовского образования в стенах Казахского Национального педагогического университета имени Абая.

Но наиболее интересным представился вопрос разработки проекта государственного стандарта по нашей специальности максимально приближенного к международному образцу, который также разрабатывался в 2011 году. В Международном классификаторе специальностей не существует специальности «Изобразительное искусство и черчение», учебная дисциплина черчение в зарубежных ВУЗах не изучается. Поэтому специальность переименована на «художественное образование». Данный проект по специальности 5В010700 – «Художественное образование» («Изобразительное искусство и черчение») был разработан совместно с профессорами факультета педагогики Эрзинджанского университета в Турции. Так, согласно квалификация первой степени высшего образования, составляет 240 зачетных единиц. В нашем стандарте первый цикл составляет 240 кредитов, один кредит равен 30 часам и нагрузка каждого семестра составляет 30 кредитов.

Обучение по программе «бакалавр» предполагает приобретение знаний и умений в пределах выбранной специальности, которые являются востребованными на рынке труда. Кроме того, программа первого цикла, согласно Лиссабонской конвенции о признании (1997 г.), должна обеспечивать доступ к программам второго цикла. В соответствии с Дублинскими дескрипторами (март 2002 г.), квалификации, означающие завершение первого цикла, присваиваются студентам, которые способны демонстрировать знания и понимание в изучаемой области, включая элементы наиболее передовых знаний в этой области, применять эти знания и понимание на профессиональном уровне; представлять аргументацию и решать проблемы в области изучения, осуществлять сбор и интерпретацию информации для выработки суждений с учетом социальных, этических и научных соображений; сообщать информацию, идеи, проблемы и решения, как специалистам, так и неспециалистам.

Главными отличиями данного проекта стандарта является значительное сокращение общественных дисциплин, и представление целого комплекса ранее не изучаемых дисциплин в составе элективных курсов. Так, в обяза-

тельный компонент включены: казахский/русский и иностранный язык. В элективные курсы (курсов по выбору) категории GSC входят: информатика, делопроизводство, статистика, экология, основы безопасности жизнедеятельности, социология, общественные отношения, эстетика, театр, музыка, политология, основы права, бизнес менеджмент, критическое мышление, математика, культурология и многие другие.

В категории PDG в элективные курсы входят: риторика, профессиональный казахский/русский язык, разработка и совершенствование учебных программ, теория обучения, модели обучения, применение моделей обучения, логика, религиоведение, этика, образования для взрослых, профессиональная этика, социальная поддержка в сфере образования, педагогические и психологические проблемы в обучении изобразительному искусству и многие другие.

В категории CNT в элективные курсы входят: техническая графика, современные проблемы в художественном образовании, современное искусство, философия и культура визуального искусства, современные технологии в художественном образовании, поликультурный подход в образовании, учебные технологии и многие другие.

В европейских художественных и художественно-педагогических ВУЗах пленэрной практики не существует, но, как известно пленэр для будущих учителей изобразительного искусства является неотъемлемой частью его профессиональной подготовки. Также в международных стандартах не предусмотрено выполнение государственных экзаменов и выполнение дипломного проекта, то есть все дисциплины завершаются сдачей обычных экзаменов. Поэтому в разработанном стандарте в новом типовом плане предусмотрено «Ателье искусства I-II» как пленэр, а выполнение и защита дипломной работы как «Ателье искусства III». По новому международному стандарту непрерывная педагогическая практика проводится в 7 семестре, производственная-педагогическая в количестве 10 кредитов в 8 семестре.

Таким образом, данный стандарт отличается высокой степенью вариативности и представляет большую академическую свободу учащимся в выборе своей образовательной траектории.

1. *Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия, 2000. – 567 с.*

2. *Хуторский А.В. Дидактическая эвристика. Теории и технологии креативного обучения. – М.: МГУ, 2003. – 416 с.*

3. *Зимняя И.А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования – Интернет-журнал «Эйдос», 2007. – №3.*

4. *Кунакова К.У. Образовательная среда как фактор развития компетенций учащихся – Журнал «Білім – Образование», 2010, №2.*

5. *Англо-немецко-русский глоссарий терминов Болонского процесса, а также принципы его создания: <http://www.owwz.de/index.php?id=introduction&L=3>, и ссылки на использованные документы: <http://www.owwz.de/index.php?id=links-bologna&L=3>*

## Түйін

Бұл мақалада көркемсуреттік-педагогикалық білімге келуге құзыреттілігінің түйіні айқындалған. Авторлар жаңа білім стандартын жасауда білім беру ауқымында жаңа талаптарға сүйене отырып келесі себептерге сүйенеді: білім беру бағытының өзгеруі, жоғары білім формалары мен деңгейі, типтерінің диверсификациялануы т.б.

## Резюме

В данной статье рассматриваются вопросы современной ситуации в Казахстане в ВУЗовском образовании, а также компетентный подход в художественно-педагогическом образовании Республики Казахстан.

## Summary

The article reveals the essence of competence-based approach to art-teacher education. The authors emphasize the need to develop new educational standards, based on modern approaches to education that are due the following reasons: the paradigm shift in education, diversification of the types, levels and forms of higher education and many others.

## ОФОРТ ТЕХНИКАСЫНДАҒЫ РЕЗЕРВАЖ МӘНЕРІНДЕ ТӘЖІРИБЕ ЖҰМЫСТАРЫН ЖАСАУ ЖОЛДАРЫ

**М.Ғ.-М. Канленов** – *көркемсурет-графика факультетінің графика және дизайн кафедрасының аға оқытушысы, Абай атындағы ҚазҰПУ*

«Резерваж» мәнері (латын сөзі *reservare* – қорғау, сақтау) деген мағынаны білдіреді. Ол офорттың екі негізгі мәнерінен: күйдірілген сызық және акватинтамен орындалады. Бұл мәнердің негізгі ерекшелігі тегіс металл бетіне арнайы гуашь немесе сиямен сурет салынады.

Арнайы бояумен салынған суреттің үстіне лак жағылады. Лак кепкеннен кейін оны суға салса тақта бетінде алдында арнайы бояумен салынған суреттердің орны қопарылып түсіп қалады да, күйдірілетін суреттің орны айқындалады.

Резерваждың ерекшелігі авторлық салынған жұмысты дәл етіп сақтап, металл бетінде көрсетіп бере алады. Дәл осылай сапалы орындалуына байланысты резерваж офорттың жеке мәнері болып бөлінеді.

Резерваж мәнерінің екі түрі қалыптасқан ол – қылқаламмен салу және қаламұшпен орындау.

Резерважға көбіне мырыш тақтасын қолданады, бірақ кей кездерде мыс тақтасына орындайды.

*Қылқалам резерважы:*

Қылқаламмен орындаудың бірнеше түрі бар, олардың ішінде мыналар.

1. Құрамына бірдей өлшемдік бірлікте араласатын сия дайындалады.

а) Суда жақсы араласатын ПВА желімі (декстрин желімі, фото желім, шайыр).

б) Қант (кұмқант).

в) Арнайы ұнтақ қоспа (күйе, сия және т.б.).

Қант ұнтағын жылы суға араластырып қою, ерітінді алу. Арнайы ұнтақ пен желімді жылы суда қою, ерітіндіге дейін жеткізіп сұйықтық жасап содан кейін қантпен араластырады. Қылқалам, қаламұшпен жақсы жазылатын дәре-жеге жеткенге дейін дайындалған сұйықтыққа су қосылады. Қосылған құрам-ның бәрі жақсы араласуы қажет.

Резерважға арнап жасалған сияны ұзақ мерзімде қолдануға болады, егер оны шыны шишада жабық сақтаса. Егер сия қоюланып қалса онда су аралас-тырып сұйылтамыз. Кейде сурет қанық болу үшін концеляриялық сияны қол-данады.

Майдан және тағы да басқа ақуалдардан тазартылған тақта бетіне сурет салынады. Кейде скипидармен, бормен тазартылған тақта бетінде сия жиы-рылып өзінше ерекше көріністер береді. Суретшінің ойлаған ойына қайшы келмесе осы көріністі пайдалана береді. Тақтада қылқаламмен салынған сурет қанық түсу үшін тақта бетін ас содысымен тазарту керек, сонда басылым алған кезде қара дақтар пайда болмайды. Таза тақта бетіне бірден қылқалам-мен салған дұрыс. Егер тақта бетіне жобасын салу қажет етсе онда инемен жеңіл сызып алуға болады немесе кей кездері сұлбаны жеңіл күйдіру арқылы көрсетеді.

Графикалық суретті калька арқылы аударғанда тақта беті майлануы мүмкін.

Суретті салып болғаннан кейін сияны кептіру керек, содан кейін офорт лағымен жалпақ қылқалам немесе валик арқылы тақта бетін жабамыз. Жағылған лактың қалыңдығы біркелкі және жұқа болуы керек.

Лакталған тақта кепкеннен кейін арнайы дайындалып қойған ыдыстағы суға тақтаның бетін жоғары қаратып 1-2 сағат салып қоямыз. Судың ықпалы-мен қант пен желім еріп, сия көтеріліп лакты қопарады. Біраз уақыттан кейін салынған суреттің орнындағы металл жалаңаштанып қалады. Жұмыс бары-сын жылдамдату үшін саусағынмен немесе қылқаламмен салынған суреттің үстінен үйкелеуге болады. Резерважбен салынған суреттің үстіндегі лактар түсіп қалған кезде ойластырылған композиция айқын көрінеді. Осы әдіспен тақта бетіне суретті өте дәлдікпен шығаруға болады.

Осылай орындалған суреттерді көбіне акватинтамен араластырады. Қалған орындалу жолдары акватинтадағы басылым алғанға дейінгі жұмыс барысы жасалады.

2. Гуашьпен орындалу түрінде тақта беті майдан тазартылып айқын көрі-нетін, жақсы ұстайтын пигменттер қосылады. Мысалы хром ерітіндісі, ульт-ромарин, краплак қолданады.

Жұмыс жасау алдында гуашты жақсылап араластырып кішкене желім қос-қан жөн.

Суреттегі гуашь кепкеннен кейін типографиялық бояумен тақта бетін жауып, содан кейін тақтаны суға саламыз. Біраз уақыттан кейін сурет бетін-дегі гуашь бояумен бірге қопсып түсе бастайды. Суреттің бетін мында да қылқаламмен жеңіл сүртіп бояудың түсуін жылдамдаттыруға болады. Тақта бетіндегі гуашьпен салынған суреттің түскен жерлері қышқылда жақсы күйе-ді. Жақсы

кепкен тақта бетіне ұнтақталған конифоль сеуіп тақтаны қызды-рып конифольды ерітеміз, бұл қышқылға жақсы төтет бере алады.

Гуашьпен салу әдісі қиын болғанымен оның өзінің ерекшеліктері бар.

*Резерваж-перо.* Тағыда бір «резерваж» мәнерінің түрі (акватинта мәнерін қолданбай) перомен салынған сызықтарды күйдіру. Бұндай офорт түрі өзінің жұмаланған сызықтарымен ерекшеленеді. Майдан тазартылған тақта бетіне резерважға арналған сиямен қаламұш арқылы сурет салынады, сия құрамы алдында айтылған. Перомен салу әдісінде тақта майлы дақтардан соды ерітіндісімен жақсылап тазартылады. Тақта бетіне сурет салып отырғанда дақ-тар пайда болса оны өшіру қажет емес, өйткені суреттің үстінен сала отыра жөндеп жіберуге болады.

Жұмысты қаздың қауырсыны т.б. қылқаламдармен орындауға болады, ал металдан жасалған қылқаламмен орындалатын болса оны қатты басып салмағаны дұрыс, қатты басылса тақтада сызықтар пайда болып салынған сызықтардың жайылуына мүмкіндік бермейді.

Салынған суретті кептіріп, оның үстінен валикпен жұқа етіп тегіс төсем жағамыз. Тақтанын бетін лакпен немесе литографиялық бояуға бірдей мөлшерде бензол қосып төсем жасап жағуға болады. Жағылған төсем кепкеннен кейін бөлме температурасындағы суға 1-2 сағаттай бетін жоғары қаратып малып қоямыз.

Судың ықпалымен сызықтар қопсып төсемді көтеріп жарып шығады. Тақтаны алмай тұрып қопсып көтерілген сызықтарды қылқаламмен тазартып, суретті айқын шығарып аламыз. Тақта бетіне жақсы жасалып жағылған төсем күйдіргенге төзімді болады. Осы төсемнің үстінен инемен қырып салуға да болады. Тақтаны кептіргеннен кейін қылқаламмен лак жағып немесе инемен қырып суретті түзеуге болады. Түзету кезінде суретті қырып дақтарды алып айқындайды немесе түзетеді. Суретті түзетіп болғаннан кейін тақтанын қырларын, артқы жағын лакпен жауып қышқылда күйдіреміз.

Негізгі сызықтар айқын көріну үшін алғашқы күйдіруді қышқылда ұзағы-рақ ұстаймыз, тереңірек күйдіреміз.

Егер қылқаламмен жасалған сызықтарды инемен сызылған сызықтармен біріктіргініз келсе онда екуін де бірге күйдіру керек.

Резерваж басылымын алу офорт басылымына ұқсас болады.

Күйдіру кезінде жалпақ дақтарға бояу тұрмай сүртіліп кетсе онда ол жерлерді инемен қырып із салуға болады.

Резерваж XIX ғ. бірінші жартысында Францияда пайда болды, бұны ойлап тапқан Бракелона деген суретші.

Сол уақыттан бері резерваж мәнерінің көптеген әдістерін тауып, авторлық суреттерді сол қалыпында сақтап дамытуда.

### Түйін

Бұл мақалада офорт техникасының ерекшеліктері, соның ішінде резерваж мәнерінің әдіс-тәсілдері қарастырылады. Автор болашақ графиктердің кәсібей деңгейлерін жоғарлатуға керекті мәліметтер береді. Резерваж офорт техникасындағы қызықты бір мәнер екенін ашып көрсетеді.



### Резюме

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

### Summary

In given clause features of technics of performance of an etching, in particular manners reservag 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 texnik schedules.

## ҚАЗАҚТЫҢ ҰЛТТЫҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ НЕГІЗІНДЕ СТУДЕНТТЕРГЕ КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУДІҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ

**Г.А. Бекова** – *«Академиялық сурет және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі»  
кафедрасының аға оқытушысы, ҚР СО мүшесі*

Егемен еліміздің болашағы үшін жастарға өркениеттің даму деңгейіне лайықты білім және тәрбие беруді қазақ этнопедагогикасы негізінде жүзеге асыру қажеттілігі айқын сезіліп отыр. Қазақ этнопедагогикасы республикамыздағы саяси, әлеуметтік, экономикалық қайта құрудың шеңберінде білім беру жүйесін ұлттық талап тұрғысынан өзгертуге негіз болуы керектігі қарастырылуда. Бүгінгі жоғары мектеп түлектерін ұлттық сипатта тәрбиелеудегі құралдар жүйесі этнопедагогикалық тұрғыдан сұрыпталып, педагогикалық тәжірибеге енгізілуі керектігі баса назарға алынуда.

Тәрбиенің негізгі бағыттары (эстетика, еңбек, ақыл-ой т.б.) халқымыздың ғасырлар бойына жинақтаған құнды қасиеттерін жастардың бойына өнер мен мәдениетті сіңіру, көркем шығармашылық іс-әрекетіне баулуды жүзеге асырып келуде. Қазақстан Республикасы «Білім туралы» заңы, Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2015 жылға дейінгі білім беруді тұжырымдамасында «...терең білім мен тәрбие, кәсіби дағдылар негізінде еркін бағдарлай білуге, өзін-өзі іске асыруға, өзін-өзі дамытуға және өз бетінше дұрыс шешім қабылдауға қабілетті жеке тұлғаны қалыптастыру» – деп көрсетілген, себебі, білімді, ғылыми тұрғыда ізденімпаз, эстетикалық тұрғыда жан-жақты дамыған болашақ маман ғана бәсекелестікке қабілетті бола алады, қоғамның үнемі динамикалық алға жылжуын қамтамасыз етіп, өз ұлтының өсіп-өркендеуін негізгі мұратына айналдыра алады. Бұл мәселе бойынша жастарымызды жоғары мектептің бейнелеу өнері пәні бойынша кәсіби мамандыққа даярлау бағытында қазіргі таңда да жеткілікті шешімін таппай жатуы, осы бағытта ғылыми-зерттеу жұмыстарын жүргізуді қажет етеді.

Қоғамның рухани-адамгершілік тұрғыдан жандануы, ұлтымыздың ішкі

элеуметтік мүмкіндігі ұлттық мәдени дәстүрлерді, ұлттық өнерімізді зерделеп заман талабына қарай пайдалануға, болашақ жас маманға әлемдік көркем өнер мен мәдениет тарапынан этнопедагогикалық білім беруді нәтижелі ұштастыруды жүзеге асыруға байланысты, елбасы Н.Ә. Назарбаев “Қазақстан-2030” стратегиясында: “Ұлт мәселесіне қатысты жалпы үрдісті танып-түсіну, сөз жоқ, қажет. Мұнсыз мемлекеттік дамудың жалпы логикасын болжау мүмкін емес”, – деп тұжырым айтқан. Осыған байланысты еліміздің егемендігін өміршең етуде, өнерлі ұрпақ тәрбиесінде сабақтастықты сақтауда көптеген жұмыстар атқарылуда.

Халықтың өнерін, тәлім-тәрбиелік тәжірибелерін, өміршең идеяларын және өнегелі дәстүрлерін жоғары мектептің оқу-тәрбие үдерісінде пайдалану арқылы жастарымыздың бойында ұлттық құндылықтарды қалыптастыруды жүзеге асыру бүгінгі күннің мақсаты. Халықтың рухани мәдениетінің мөлдір бастау бұлағынан жас кезден нәр алып өсу сан ғасырлық қалыптасу, даму тарихы бар қазақ этнопедагогикасы идеяларын ертерек бойға сіңіруге, онда-ғы жалпы адамдық құндылықтар мен әдемілікке құштарлықтарын арттырып оны көре білуге үйретеді. Өткенге көз салсақ, қай ғасырда да философтар, ойшылдар, педагогтар мен социологтар ұлттық өнердің пайда болу табиғатын ашуға аз көңіл бөлмеген. Атап айтқанда, олар жеке адамның өнерге, қоғамға, табиғатқа деген қатынасын қарастырды. Ал, бейнелеу өнері қоғам-ның, мәдениеттің, жалпы өнердің дамуына әсер ететін жандандырушы фак-тор, әрі өте қажетті көз болып табылады. Әр кездері қоғамда ұлттық өнер мен мәдениеттің дамуына байланысты адамдардың бейнелеу өнеріне деген оң көзқарасы артып отырды.

Өнертану ғылымы саласында “ұлттық өнер” бағытының тарихи ерекшеліктерінің қалыптасуының мәні зор. Мысалы, айналадағы ортаны танып-білудегі әсерін орта ғасырдағы Шығыс ойшылдары да зерттеп, дамыта отырып қалыптастырудың мәніне назар аударған. Олар: Әбунасыр Ибн Мухаммед Әл-Фараби (870-950 ж.), Әбуғали Ибн-Сина (980-1037 ж.) т.б. жастарды ұжымда тәрбиелеп, олардың білімге, өнерге қызығушылығын қалыптастырудың жолдарын қарастырды. Орта ғасырдың ойшылы Әл-Фараби – дидактика, оқыту теориясы мен білім берудің психологиялық негізін қамтитын мәселе-лерге көңіл бөлді. Көрнекті философ Әбуғали Ибн-Сина жастарды тәрбие-леуде ақыл-ой, эстетикалық, адамгершілік тәрбиені тұтас пайдаланудың, оларды ұлттық өнер кәсібіне үйретудің маңыздылығын баса айтқан. Оның дидактикалық принциптері былайша құрылды: жастардың қабілеті мен бейімділігін ескере отырып оқытса, «...егер баланы ұжымда оқытса, ол онда зерікпей, қайта оқытып жатқан пәнге қызығушылығы пайда болып, басқалар-дан қалып кетпеуге тырысып, жарысқа түседі» – деген болатын.

Ұлттық тәрбие тағылымдары материалдарын халық даналығының сарқыл-мас қайнары ретінде жеке адамды қалыптастыру ісінде пайдаланудың қажетті-лігін қазақ даласының ойшылдары (Қорқыт-ата, әл-Фараби, Жүсіп Баласағұн, Махмұт Қашқари, Ахмет Ясауи, педагогтар мен ағартушылары (Ш.Уәлиханов, Ы.Алтынсарин, А.Құнанбаев, А.Байтұрсынов, М.Жұмабаев, М.Дулатов, Ж.Аймауытов т.б.) өз еңбектерінде дәлелді сипаттама бергені мәлім.

Қазақстанда бейнелеу өнері профессионалды түрде ХХ ғасырдың 20-30 жылдары европалық дәстүрдің негізінде құрылды, бірақ та ең басынан онда

ұлттық дүниетанымның тұрақты стереотиптері айқын байқалды.

Қазақ бейнелеу өнеріндегі ерекшеліктің негізін құрайтын белгі, ол, ұлттық өнерге көзқарас пен ұлттық дәстүр. Қазақстан бейнелеу өнерінің рухани ерекшелігі мен кәсіби көркемдік өзгешеліктің қалыптасуы халықтың санасы мен ішкі сырының әрдайым қатынаста болуына байланысты.

Осының нәтижесінде, шамамен жүз жыл ішінде өзінің ерекшелігі, өзіндік ұлттық өнері, тілі, мәдениеті және идеясы бар ұлттық өнер мектептері құрылды. Ұлттық өнер – бұл мәдениет өзегі, бұл арқылы дүниетанымның негізі ұрпақтан-ұрпаққа қалып, ғасырдан-ғасырға дамып отырды.

Ерте заманда тәңіршындық сияқты ілімі – сенім болған, бұл дүние танымдық көзқараста көк аспан, жер, су, тау, өзен, төбе, ағаш сияқты қасиетті де киелі заттарды құрметтеп, әспеттеген. Осы киелі дүниелерді әспеттеп құр-меттеу, біздің ұлттық болмысымыз бен дүниетанымымызға негіз болу фило-софиясын қалыптастырған.

Ұлттық бейнелеу өнері. Барлық халықтардың өзіндік даму сатыларында болатын және барлық негізгі аспектілерде (қызметі, түрі, жанры, образдары және т.б. с.с.) тығыз сабақтастық сақталатын өнер түрі. Оның айрықша ерекшеліктері: шығармашылық кәсіби сипат алмағандығы, оның жеке бастан тәуелсіздігі, мифологиялық символикаға, сырға толы болуы, бүкіл діни табы-ну кешенімен ажырағысыз байланыстылығы. Олай болса ұлттық өнер дегенді халықтың тіршілік етуі барысында дамып қалыптасқан «өмір құбылыстарын, қоғамдық болмыс, сана нәтижелерін, адамның іс-әрекетімен көңіл-күйін, сезімі мен бүкіл рухани дүниесін көркем образда, көркем тіл (түрлі бояудағы көркем образдар, пластикалық пішімдер, көлемдік-кеңістік формалары, сурет пен реңдер, жарық пен көлеңке сызықтары) бейнеленетін форма мен мазмұн-ның қатынасы деп түсінеміз».

Қазіргі таңда жас ұрпаққа ұлттық тәрбие беру міндеті уақыт талабы екенді-гі және білім беруде басшылыққа алатын нормативтік құжаттар арқылы қол-дау табуы заңдылық. Қазақстан Республикасы “Білім туралы” заңында: “...азаматтық пен елжандылыққа, өз Отаны – Қазақстан Республикасына сүйіспеншілікке, мемлекеттік рәміздерді құрметтеуге, халық дәстүрлерін қас-терлеуге, әлемдік және отандық мәдениеттің жетістіктеріне баулу, қазақ хал-қы мен республиканың басқа халықтарының тарихын, әдет-ғұрпы мен дәстү-рін зерделеу, мемлекеттік тілді, орыс, шетел тілдерін меңгеру” – деп көрсетілген. Аталған міндет білім беру жүйесінде халық дәстүрлерін, халықтық өнерін, дәстүрлі мәдениетін өнерлі жастарға зерделетуді және оларға баулу-ды мензейді.

Қазіргі кезде қазақ бейнелеу өнерінің майталмандары да, бар жігерін ұлт-тық өнердегі жаңа көзқарастармен жаңғыртып, әлем картинасын жазу кезін-де, бір ұлы жүйеге бағынатын космогониялық дүниетаным түсініктерін бағындыратын бағытқа деген қажеттілік пайда болғанын түсініп, жаңа ізде-ністерге ұмтылуда. Ол Қазақтың көне ұлттық өнерінің дүниетанымдық бол-мысы мен суретшілердің дүние жайлы түсініктерінің синкретті және жан-жақты қабысуының арқасында қалыптасып, рухани мирастық жалғасқанда ғана, ұлттық өнердегі жаңа бағыттың көрініс табатынын түсінді. Сондықтан, қазақ бейнелеу өнерінің орта буынында яғни, Қазақстан суретшілері туынды-ларында

ұлттық өнерге, көнелікке, ескілікке, тарихи деректерге деген үлкен қызығушылық көріне бастады.

Ал, бүгінде жастарға ұлттық өнерге – жоғары рухани мәдениеттің айнасы деген пікірді уағыздап, оған деген оң көзқарастарын қалыптастыру – қазіргі кездегі болашақ суретші-педагогтың тікелей міндеті болуы қажет деп ойлаймыз. Себебі, ұлттық өнер жастарды өзінің болмысымен, тарихи, табиғи сипатымен тұңғыш тереңінде болып жатқан құбылыстарын терең аша отырып, жоғары көркемдік талғамға тәрбиелей алады. Мұнда ұлттық өнер қазақ халқының тіршілік өмір салтымен, материалдық және рухани бай дүниесімен, ұлттық тәрбиесімен, халықтық психологиясымен ерекшеленетін әлем мәдениетіндегі өз орнымен ерекше сипатталады.

Жоғары мектептің көркем сурет факультетінің оқу пәндерінде студенттердің ұлттық өнерге деген ынталары мен қызығушылықтарын қалыптастыру мүмкіндіктері мол. Кез келген оқу пәні мазмұнындағы ұлттық өнерге тән іс-әрекеттерге дайындық: бақылау, салыстырма талдау, талдау және жинақтау, жүйелеу, зерделенетін нысан мен құбылыстың себеп-салдарлық байланысын анықтау, т.б. жалпы ғылыми әдістерді пайдаланумен жүзеге асырылады. Оқытушылар тарапынан оқыту әдістері білімді және іс-әрекетті меңгеру тұрғысынан орындалады. Бүгінде жоғары мектептің көркем сурет факультетінің оқу-тәрбие процесінде ұлттық бейнелеу өнері үлгілерін барынша енгізу мен оны ғылыми негізде ұйымдастыру үшін құралдар жүйесінің мазмұны анықталды. Олар жоғары мектептің көркем сурет факультетінің оқу-тәрбие процесінде ұлттық бейнелеу өнері үлгілерін енгізудің ретті, жоспарлы орындалуын қамтамасыз етеді.

Қазіргі кездегі қоғамдық өзгерістер жастарды көркем эстетикалық тұрғыда тәрбиелеу мен оқытудың жаңа түпкілікті бағыт бағдарын жүйелі іріктеп қолдануды қажет етеді. Жоғары оқу орнының көркем сурет факультетінің тип-тік, жұмыс оқу бағадарламаларында және оқу-тәрбие жұмыстарында әлде-де ұлттық рухани ерекшелігі мен ұлттық тәрбиелік мәні зор: мәдени-эстетикалық салт-дәстүрлер, әдет-ғұрып, жалпы халықтық өнер оның тарихи, табиғи болмысы жан-жақты ескерілмеген. Ал, жалпы алғанда студенттердің халықтың өнерін яғни, халық шеберлерінің туындыларын эстетикалық талғам тұрғысынан бағалай білу қабілеттерін тәрбиелеу – бейнелеу өнерін оқытудың келелі мақсаттарының бірі. Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі пәнінде студенттерді ұлттық өнерге баулу арқылы эстетикалық тұрғыда тәрбиелеу халық педагогикасының нәтижесі. Онда жастар бойында қалыптасуға тиісті өнегелік, өнерлік сипаттар қайта жанданып, әрленіп жаңаша мазмұнға ие болып салаланып жатуы ескеріледі.

Осындай мәселелер бүгінгі күнде көркем сурет оқу орындарының бағдарламаларында өте сирек кездеседі, біз көбінесе шығыс, батыс өнерлеріне көп мән береміз міне, сондықтан да болар өз ұлттық өнерімізді әлі жетелеп жүрміз. Егер Қазақстан бейнелеу өнері өркендесін десек, жастардың көп уақытын жан-жаққа жалтақтатпай, шығармашылығын дамытып, шеберлігін шыңдатып ұлттық өнеге құлшындыру қажет. Ал, бізде ұлттық өнер көбіне фрагментті сипатта, деталь ретінде көрініс тауып отырады да, студенттерге эстетикалық тәрбие беру барысында жан-жақты да, толық қамтылатын педагогикалық-

теориялық әдістемелік мәселелер тұтастылық, бірізділік, сатылық сипатын жоғалтып жатады.

Болашақ маманның білімі мен іскерлігін қалыптастыру, белсенділігін арттыру және берілген материалды меңгеру дәрісін жетілдіру жоғары тиімділікті қамтамасыз етеді деп ойлаймыз.

Әрине, бұл жұмысты жүзеге асыру үшін жаңашыл әдіс-тәсілдерді сабақ процесінде қолдануымыз қажет. Жаңашыл әдіс оқытушы мен студент арасындағы түсіністікті және араласа жұмыс істеуді қажет етеді. Студент сабақ барысында тыңдаушы ғана емес, сабақ барысына белсене араласушы. Оны студенттердің сыни көзқарасын және шындыққа деген шығармашылық қатынасын дамыту, өзінің білімі мен өз-өзін жетілдіруге деген қажеттілігін қалыптастыру арқылы жүзеге асыра аламыз.

Қазіргі білім беру жүйесінде белсенді оқыту әдісі кеңінен пайдаланылады. Ол студенттің, бір жағынан, кәсіби көркем білімінің жоғары болуын, өз ойын еркін жеткізе білуін қажет етсе, екінші жағынан, ойлау қабілетінің ұшқырлығын, шығармашылық мүмкіндігінің жоғарылығын, шешім қабылдау барысында өз ойын үлгілей білуін қажет қылады. Міне, бұл жағдайлар студенттің өз білімін әруақыт көтеріп отыруына және кәсіби білім деңгейінің жоғары болуын қадағалауға итермелейді деп ойлаймыз.

Оқытудың белсенді формасы болашақ көркем іс-әрекеттің мазмұнын тұтас үлгілеуге мүмкіндік туғызады.

Оқытудың бұл түрі жоғары оқу орнындағы көркем сурет факультетінің оқу-тәрбие үрдісінде жаңа сапа қалыптастырады. Бұрын бүкіл мағлұматты студент оқытушыдан алатын болса, ал қазір студент өз бетінше ізденіп, болашақ көркем іс-әрекетті қолдану тәсілін үлгілей білуге тура келеді.

### **Түйін**

Аталған мақалада автор Қазақстан ұлттық бейнелеу өнерінің маңызы мен орнын айқында отырып, оның ЖОО-да оқытудың әдістемесінің кейбір өзекті мәселелерін яғни, нақтырақ айтқанда оның көркем сурет факультетінің оқу-тәрбие процесінде оңтайлы шешімін табу жолдарын айқындайды.

### **Резюме**

В данной статье автор рассматривает роль и значение национального изобразительного искусства Казахстана и его некоторые вопросы методике преподавание в ВУЗе, а точнее пути их решение в учебно-воспитательном процессе художественно-графическом факультете.

### **Summary**

In this article the author discusses the role and importance of national fine art of Kazakhstan and its some questions of a technique of teaching in the University, and more specifically the ways of their solution in the educational process of the artistic-graphic faculty.

## ON THE TIMES OF QINGHAI-TIBET PLATEAU THEME OIL PAINTING CREATION GROUP

**Wenbin Liu** – *Art & Design Academy of Zhejiang Sci-Tec University,  
Hangzhou City, Zhejiang*

**Abstract:** Qinghai-Tibet Plateau ( QTP) theme oil painting creation attracts great attention in Contemporary Chinese Art. This theme takes one of the most important positions in contemporary oil painting creation. A large number of artists make up the huge creation group of QTP theme oil painting. Due to the different social positions, grown-up environments and individual quality of artists, they have different visions on the same theme and different languages and aesthetics in display the special characters of Chinese traditional culture and art of the Qinghai-Tibet Plateau. The richness of traditional culture, the deep, pristine primitive beauty of this region nourishes and cultivates artists who create different types of art works, by this way; it enriches contemporary Chinese oil painting. Some of the artists express the creative tension from the appearance and surface to obtain the realistic image of organic life; others express human emotions by exploring people's veneration to the nature of Qinghai-Tibet Plateau; some search for the comfort of life and explore the impression of the QTP from the traditional clothing, special knives, as well as the exotic appearance in this region; some carry out their business purpose by using a painting "routine", in doing so it provokes a kind of impetuous wind. No matter what methods and ideas they take, they are exploring their own creative language and try to realize their aesthetic ideal.

**Keywords:** Qinghai-Tibet Plateau, Oil painting Theme Creation Group, Language, Aesthetic

In the process of human development, human's life is not only a permanent theme in art creation but also an important factor in the cultural constitution of human art. The diversity of Human life is made up by region, ethnicity, religion and traditions. The deep, pristine and magnificent primitive beauty derived from cultural implications became the subject in oil painting theme creation. The primitive cave traces show humans and nature were having a harmonious relationship, hence we see art is not simply the illusion of individual consciousness, but attached to human society, politics and religion. Art creation is not just the spiritual production to pray, to worship and to deposit the great ideal for humanity, it also represents the historic mission entrusted by the times, the artists used their creative activities to achieve the artistic value of their works.

### **The Call of the Times**

The important reason why minority oil painting thematic creation attracts great attention lies in the development of political and historical movements in 20<sup>th</sup> century China. From the international perspective throughout this period, China was influenced by Western culture with its technological advantage and this made the "Copying the West" as an international trend in 20th century.

After the founding of New China, the Government advocated that artists should

take the realism paintings of the West and the former Soviet Union's paintings, which glorified socialism as a political model, to explore new ways in the development of New Chinese art. The theme which reflects the minorities' liberation and the glorification of socialism became the subjects for artists.

QTP includes the provinces of Gansu, Qinghai, Sichuan and Tibet, being the source of China's two major rivers---Yellow and Yangtze Rivers, the intersection of plateau culture and inland culture. Here lived Kangba and Anduo people, they are tall, robust with their handsome and beautiful image. The diversity of QTP was constituted by its peculiar geographical position, minorities, religions and traditions, unique natural landscape, environment. Main creation group of artists display the special characteristic and charm formed by the specific spiritual and aesthetics of this region representing a distinctive style that differs from other thematic painting styles from which the characteristic language and aesthetics of the QTP theme creation group were formed. From the works of Zuoren Wu's *Zangtong* (*Tibet Children*) and *Fushuinv* (*The girl carrying water*), Zongwei Su's work *Zangzufenwudao* (*Tibetan Women Dancing*), and Gongliu Luo's work *Chun dao Xizang* (*Spring Comes to Tibet*) *ect.*, we know that the QTP oil painting theme never stopped.

The development of QTP oil painting theme creation corresponds with the requirement of the nation's situation since the founding of the New China. The remarkable feature of this age is that the theme related to the revolutionary history and politics. This is an important stage for the oil painting's popularization and improvement. The government selected a group of outstanding young artists and sent them to the former Soviet Union and socialist countries in Eastern Europe to study oil painting. In return, experts from these countries came to teach in China. These and those artists who studied in Western countries, in the first half of the century, together promoted the popularization and improvement of Chinese oil painting in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

In the middle of 20<sup>th</sup> century, China was politically changing. The themes related to revolution and histories were paid special attention for their relative stability. Choosing these themes for the artists is a kind of social life choice. Although their expressions on art were contained by the specific requirements of uncertain politics, artists should survive on the ecological balance of art and politics. This is a self-conscious decision under the special historical conditions. Artists attempt to make a breakthrough in the creation of oil painting and thus achieve their aesthetic ideal. This makes the QTP theme be an option. At that time, artists' creation theme is working for the party, but, the oil painting works at that time were having an important position and a certain historical significance. Sometimes the art creation works for politics is anti-historical or conceals historical truth and also losing artistic independence. However, this is not entirely the fault of the artists. In a society that has no human rights or independent-thoughts, the works expressed by the artists can not fully represent their thoughts. However, most of the oil painting works created at that time has very important artistic and technical merit.

When an artist masters his own painting materials and tools, his creative thought will always be dominated or influenced by his national philosophy and culture. When faced with oil paintings created by westerners, Chinese artists will consciously explore the art for nationalism because of the instinct of national culture. The early

period works on the theme of QTP such as Zuoren Wu's <sup>1</sup> *Fushuinv* (*The girl carrying water*) and Naizheng Zhu's <sup>2</sup> *Jinsejijie* (*Golden Season*) have the regional and masculine beauty, becoming characteristic of the classic works of Chinese oil painting. These works deeply influenced many oil painting artists, being the artistic trend to display the regional, ethnic and cultural theme of QTP. Meanwhile, it influences the audience's habit and aesthetic. From these works, we can feel that they consciously explore the art of oil painting; they do not rigidly adhere to the social environment and the form of painting but explore the language and aesthetic of oil painting.

The creation group on the theme of QTP can roughly divide into three categories: the first category is artists from the mainland, the second is artists to support the border and work in this area, the third category is native artists. These three categories show different artistic visions, languages and aesthetics in their oil painting.

### **Aestheticism and the cost**

In middle of 20<sup>th</sup> century, our government organized and set up cultural centers, museums and different levels of art institutes, they played an important role in the construction of national culture. According to Zedong Mao's point of view "Life is the only source of literary and artistic creation", Artists were sent to factories, villages and the army to gather materials. Their creation aim is to "Work for the workers, peasants and army, work for proletarian politics". They were required to pay attention to describing contemporary social life, concerning the lives of vulnerable groups and minorities. They found active ideas from religion, fashion and various contemporary elements. So that producing an integrated picture of that life-style by complex approaches. Of this group they are well-known artists, university teachers, professional artists, they take different creative tasks and desires to go deep into the life of ethnic minority areas to collect art materials. QTP becomes their first creation base. The distinctly geographical characteristics of QTP made this theme oil painting have the masculine beauty. Many works on this theme are successful in the history of Chinese oil painting. The process that artists sketch in the Tibetan Plateau is one of spiritual realm and life accumulation, its meaning lies in artists searching for special feelings to the objective world when communicating with nature and finding their own language to express the life and spirit of the people in the QTP, so as to make their works alive.

The famous artist, art educator, Mr. Wu Zuoren (1908-1997) is the representative of this group. He spent several years to travel and sketch in Gansu, Qinghai, Shanxi and Tibet. The excellent tradition of the western grasslands and simplicity and fresh local customs stimulated Wu's creative passion. He integrated flavor, enjoyment habits and living environment characteristics of the Chinese nation and even absorbed Chinese ink painting giving oil painting the temperament of the Chinese nation.

Another famous artist Mr. Dong Xiwen went to Tibet and experienced life there three times. He created a series of works such as *Chun Dao Xizang* (*Spring comes to Tibet*), *Qian Nian Tu Di Fan le Shen* (*The Earth Turn Over in thousands years*), *Xing Fu Ge Er Chang Bu Wan* (*Happy Songs never Stopping*), *Fan Shen Nong Nu* (*Slavery Changed*) to reflect the significant changes of Chinese people there. The artist integrated political themes, realistic subject and artistic ideals to express the



aestheticism, to which in his later years he devoted his life.

The artists who worked in QTP have a heavy historical responsibility; they are special character in a special historical period of China. Among them are soldiers, cadres also the so-called banished artists for political problems or family origins etc. A number of artists volunteered to work in the border and Qinghai-Tibet Plateau. After all the hardships of life, the artists came to these areas with different feelings; they felt the sun and inspiration in western China were rich in ethnic customs. They worked diligently and created a lot of art works, what's more, they cultivated a large number of artists working on the QTP theme, and this made a great contribution to the rise of native artists.

In their painting, people in QTP area lived in harmony with nature, this way of living constituted a series of vibrant pictures; they found the original uninhibited freedom and simple human nature in their peaceful and enriched spiritual lives.

QTP is the representative of unique cultural patterns in a special area and embodies the natural environment of the Chinese nation. It is a precious legacy of the original Chinese national culture. People in QTP are imbued with a rich religious cultural atmosphere which is included in Chinese culture for example, architectures, sculptures, murals, dance, celebration programs, decorative pictures in their homes and daily life. The mutual integration of the original Chinese national culture and Tibetan Buddhism is reflected in all aspects of daily life. In the vast area of the QTP, the people's good character and the traditional Chinese culture in this unique geographical environment have been preserved well. Their life is peaceful and calm day after day, after experiencing nature's temper and long years of time erosion, a special charming Chinese national culture and art were formed in their own blood and rooted in the people of Qinghai-Tibet Plateau. The unique feature of nomadic life and culture in QTP which formed within the framework of Chinese culture displayed a special beauty hidden inside of the people there and a pious spirit towards the world. This primitive, unvarnished beauty, which is seldom seen in the faces of city people, is apparently reflected in their image, physical characteristics, their eyes, nostrils, mouths and other outside characteristics. This is the "oneness of human and nature" of QTP people and the modern version of indomitable spirit.

Mr. Zhu Naizheng is the representative of artists working in the Tibetan Plateau. In his oil painting work *Golden Season*, there are two working Tibetan women standing opposite to each other and winnowing, this pristine image takes up the entire picture. The big clouds in the sky and the horizon which was pressed very low and stretches into the distance are bathed in a golden hue and disseminate an atmosphere of the magnificence, freshness and force of the Qinghai-Tibet Plateau. The artist deeply felt the breath of the times and the national feelings, dug the truth of life from the phenomenon, and used the brush full of passion to draw. His paintings are permeated with the feeling and knowledge of life, coherent with his deep and sincere emotions. Facing the changing nature, he fused this all into his oil painting creations, the beauty which is created by the artist aroused sympathy among his audience.

In the 1980s, a series of oil painting works on the theme of QTP aroused a great reflection in our society, such as Mr. Zhanjianjun's *Gao Yuan De Ge (The song of Qinghai-Tibet Plateau)*, Mr. Panshixun's work *Xizang Xi lie (Tibet Series)*, Mr. Chen Danqing's work *Xizang Zuhua (Group works on Tibet)* and so on. These groups of

excellent works were the representatives of QTP theme oil painting creation in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The romanticism and realism they created in their works have a deep impact on the later artists and influencing the creation trend on the QTP theme and the enjoyment habits and aesthetic of the audience. Meanwhile, they laid the aesthetic standards and innovative practices in the oil paintings creation on the theme of Qinghai-Tibet Plateau.

The artists works showed their pursuit and desire of the ideal beauty and the exploration of human nature, the images they shaped are of common workers who have the breath of the times becoming the symbol of pursuit for a better life, a rich spiritual world and the goodness and wisdom at that time. They searched the beauty of life and soul; they inspired people to love life and pursued the truth of life. They tried to purify people's souls by describing an ideal life. They excavate the foundations and the good characters in ordinary people's life; they transferred idealism in real life into vitality in the arts. They pursued romanticism in the ideal of art. Their paintings became important in contemporary Chinese art and led to the high-grade oil painting art on the theme of minorities.

### **Concern about Spirit and Life**

Concerned about spirit and life is a central topic in the development of human art, the drawing language and aesthetic of the native oil painter in QTP relates directly to the core values of spirit and the life. They do not become as famous as the artists in the Mainland; they are the same as the local people. When facing bad natural condition, they take it easy. They take national faith that the Chinese national culture worships that everything in nature has its own life as their spiritual backing. They are filled with a spirit of optimism; they fused the eternal life from the spiritual world of the Qinghai-Tibet Plateau. The Chinese culture and the nature, integrate the concept of truth, virtue, beauty and ugly in religion, culture and art, blend in human nature and spirit with oil paintings creation trying to show the true value of art.

Native artists are basically cultivated by the government since the 1950s. They accept systematic art training in the central cities of the mainland or in the local institutions to reflect and display the theme of creation of their national life and spirit which is their historical responsibility. Comparing the artists who go to Tibet to collect art materials, the native artists have an advantage in mastering the local cultural life.

To the native artists, the oil painting in this theme is popularized making the QTP art become a very important subject. Also, this made a large number of mainland oil painters continually come to QTP to collect art materials and constantly obtain fame and fortune from their art works on the theme of Qinghai-Tibet Plateau. The strong and vigorous "Kamba guy" traditionally dressed, with knife at their waist and one arm naked, put on a hat or a piece of red cloth on their heads. Tibetan women dress in gorgeous clothes, wearing splendid headgear, or dressed in old robes, sitting in the corner of the steppe lonely with their eyes filled with fear and anxiety, becoming a typical image and identified in oil paintings in the theme of Qinghai-Tibet Plateau. When facing the charms of their national culture, the native artists pour their emotions of Chinese culture and national blood into their creative works. They focus on both the society and individual life and take this as their responsibility and keep an

acute experiencing under the unique care from nature, the deep feeling inside blood and the characters of truth, virtue and beauty.

The Kamba Guy whose name is Geshang Ciren uses another aesthetic vision to concern about the spirit and life in Qinghai-Tibet Plateau. In his works he has no heavy robes, knives or tall dignified body, but a farmer with his Zhanpu shirt in the riverside of Nichu, with the houses and walls that Tibetan farmers have lived in for generations, flowing curtains, as well as, the peace and calm which is showed by the lying still cattle and sheep. This is the real life and nature in Qinghai-Tibet Plateau. The ultimate goal for his creation theme is finding a reliable destination for their young art. The destination being the real life environment and the survival of the scene that his ancestors and parents lived and what they enjoy, happy, cry and extol for.

This Rikeze guy tries to understand the essence of art by hard-working and talent. With his open bosom and rich emotion, he extolled and praised his hometown and the separation and reunion, life and death, happy and sad of the people who lived there.

Geshang Ciren makes a breakthrough in paintings language and aesthetic from the Chinese traditional culture and art, recombines the relationship among perspective, anatomy and color, fusing real life with ancient traditional culture and art together. So that to obtained an idyllic beauty of quiet, elegance, harmony and serenity in art. The color in his paintings is less impetuous and powerful, in subject he weakened grievance and resistance, and his portrayals are peaceful, kind, amiable and lovely. From primitive, barbarism, backwardness and ignorance of natural appearance, the artist goes deep into the lofty spirit and life. His description that people in QTP have a tight relationship with nature from generation to generation and their calm, happy and harmonious oneness made QTP a homeland of human spirit. This is the ultimate goal pursued by Chinese traditional culture and art, is "Oneness of human and nature".

Another Tibet artist Xire Jiancan's works such as Shengong, Tufu de Chanhui, Jietuo Zongsheng, Wanbanjieqiuleerbuqiuku, Linghuidekunhuo, Muyuzi, Huidekumen, Zhengnianyuxienian, Sheshensihu, Yiqiezhizhizhihuiyuanyucibei, Rutai, Miesandu, Fenshaojuanlianzhixin, Qingqishijian etc., concerning the surface of life and spirit to the deep soul of life. He fused good religious consciousness and feelings into art and used philosophical thinking to interpret the meaning of life and spirit by means of religious subjects.

To the artists in Qinghai-Tibet Plateau, religion is an important part of their life. In the hearts of devout Buddhists, they take "soul" and "reincarnation" as real life, they use the way of art and aesthetic by means of religious subjects to express the spirit of religion to achieve the unity of spirit and form.

The true calling "soul Returns" is the inner cries from the bottom of their hearts. Artists are concerned about spirit and life; these creative ideas have the same strain with "Imitation of Nature" which comes from Chinese traditional culture.

The artist searching for unity and harmony of human and nature by virtue of compassion of Buddhist and attempting to use the "law" of Buddhist to create a noble art to express the wishes of the spirit. He tried to use Tufu de Chanhui and Yiqiezhizhizhihuiyuanyucibe to relief Linghuidekunhuo and Huidekumen, use Zhengnianyuxienian and Sheshensihu to relief everyone.

The native Qinghai Tibetan female artist Guoying Wan devoted her life to create the value of art. She uses a unique vision of women trying to express fortitude, rustic, simple, honest, kind of peasants and herdsmen in QTP from the external characteristic, displaying the QTP in specific circumstances and the spirit of breath through their easy-going character. She uses the undoubted realism to extol their tenaciousness of life.

### **Further Study**

At the beginning, realism painting which is in the mainstream is working on the science and natural law, pursuing the reality of illusion on art, meanwhile, exploring the origin of art, and then branded the special feelings of artists toward the objective world to the vitality of life in paintings.

To artists, QTP people's life is peculiar and special with the geographical and minority customs and deep impression that is left on people. These special factors constituted first-hand information to oil painting creation. Artists trying to make a new call from the appearance under the surface tension from the images in their works, meanwhile, get the real sense of organic life. From the classic works on the theme of Qinghai-Tibet Plateau, we can feel the strong desire of vitality, their respect to the nature of QTP and their attempt to express their emotional word through their oil paintings. However, When it driven by the psychology of "searching for the Special" through the appearance of Kham guy and Tibetan women, the visual aesthetic by the pictures and the pursuit of spiritual can not be healed. The mincing aestheticism from the appearance can not reach the artistic goal. Different themes, same figure characteristics, similar characters face expressions and scenes have become the "routines" of some artist's works and also become a selling point for some commercial speculation.

From the point view of humanity to see the living condition of the people in Qinghai-Tibet Plateau, it is easy to figure out that the QTP has been in a state of semi-closure for a long time due to the geographical and environmental factors etc.. QTP people aspire to the modern society; hoping they can be the same as the people living in the big cities, dressing like the boys and girls in modern clothing, breathing the atmosphere of modern civilization, experiencing the excellent environment that advanced science and technology brings to us. However, people living in big cities want to protect the national cultural heritage, return to an original environment, they still want to search for comfort of life and the impression of QTP from traditional clothing, knives, and exotic appearance, they are nostalgic in artistic creation. They have the modern media for their speculation; we learned this clearly from series of classic works of the last century. These classic works play an important role in knowing and understanding Tibet for the audience at that time, they have a high artistic value. However, the rise of the impetuous wind blowing from the direction of these works, it is worthy to further study this topic.

### **Түйін**

Осы мақалада шұғылданушы суретшінің таулы Қытай Цинхай-Тибеттік тақырыбымен және суреттің өзгешелігі ашылатын. Қазіргі Цинхай-Тибетінің пейзажы бір майлы кескіндеменің танымал тақырыптары қытайлық өнерде. Цинхай-Тибеттегі

суретшінің таулы қытай мәдениетінің түрлі әлеуметтік айқындамасы, ортаның бірегейлі дәстүрлі және өкілетті өнерінің арнаулы түртіндісінің бір түрі көркем-сурет және жеке сапаларының атқарушысы болып табылады.

### **Резюме**

В этой статье раскрывается специфика художников, работающих над темой изображения Цинхай-Тибетского нагорья Китая. Пейзажи Цинхай-Тибетского нагорья одна из популярных тем масляной живописи в современном китайском искусстве. Из-за различных социальных позиций, среды и индивидуальных качеств исполнителей-художников, естественно, что у них разное видение одной темы специальных символов традиционной китайской культуры и искусства провинции Цинхай-Тибетского нагорья.

## **РОЖДЕНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА – НОВОГО СТИЛЯ ИСКУССТВА**

**Р.А. Мендешева** – старший преподаватель кафедры живописи,  
**А.А. Джундыбаева** – учитель школы №35

Во Франции 19 века импрессионизм был последним крупным художественным движением. Впервые в истории искусства художники сделали для себя правилом писать не в мастерской, а на природе: на берегу реки, в поле, в лесу. После выставки в Париже этих художников стали называть импрессионистами, от французского слова «impression», что значит «впечатление». Это слово подходило к их работам, потому, что в них художники передавали своё непосредственное впечатление от увиденного ими. Художники по-новому подошли к изображению мира. Главным для них стали трепетный свет, воздух, в который как бы погружены фигуры людей и предметы. В их картинах чувствовался ветер, влажная после дождя, нагретая солнцем земля. Они стремились разглядеть и показать удивительное богатство цвета в природе [1].

В русле этого направления работал один из крупнейших французских художников 19 века Эдуард Манэ (1832-1883). До того свежестью и чистотой тонов изображал Манэ уголки Парижа, шумные бары, образы своих современников, не сложные по мотивам натюрморты. Любая его картина поражает острой наблюдательностью, свободой и легкостью мазка, смелой изысканностью красочных сочетаний. Это был художник-новатор, нередко подвергавшийся нападкам официальной французской критики. Впрочем, это пришлось испытать всем импрессионистам, признание и слава к которым пришли не сразу. Э.Мане резко выступал против академических форм творчества, но на протяжении почти всей своей жизни он испытывал глубокое уважение к традициям некоторых великих мастеров, непосредственное или опосредованное влияние которых проявляется во многих его произведениях («Балкон», 1868-1869, Музей Орсе, Париж; «За кружкой пива», 1873, Собрание К.Тисен, Филадельфия). Развитию его почерка в живописи во многом способствует творчество великих испанцев Веласкеса и Ф.Гойи, знаменитого голландского мастера Ф.Хальса, французских живописцев О.Домье и Г.Курбе, но также и собственное стремление выйти из существующих рамок и создать новое,

современное, отражающее окружающий мир искусство. Первым шагом на этом пути стали две картины, прозвучавшие как вызов официальному искусству: «Завтрак на траве» (1863 Орсе, Париж) и «Олимпия» (1863, Музей Орсе, Париж). После их написания художник подвергся жестокой критике со стороны публики и прессы, на его защиту встала лишь небольшая группа художников, среди которых были К.Моне, Э.Дега, П.Сезанн и др., а нападки журналистов отражал один Э.Золя. В благодарность в 1868 г. Э.Мане пишет портрет писателя (Музей Орсе, Париж), представляющий собой классический пример характеристики модели при помощи натюрмортных деталей. Импрессионисты считали Э.Мане своим идейным вождем и предшественником. Но его импрессионизм более близок живописи японских мастеров. Он упрощает мотивы, уравнивая в них декоративное и реальное, создает обобщенное представление о виденном: чистое впечатление, лишённое ненужных подробностей, выражение радости ощущения («На берегу», 1873, Собрание Ж.Дусе, Париж). В своей картине «Лодка-мастерская К.Моне» (1874, Новая пинакотека, Мюнхен) Э.Мане использует дополнительные желтые и синие мазки, художник добивается полной иллюзии вибрирующего движения воды. Пленэрная работа дала возможность ему экспериментировать над цветом, он отказался от использования чистого черного цвета, особенно при написании пейзажей, заменив его сочетанием мазков разного цвета. В 1874 г. Э.Мане совершает путешествие в Венецию, впечатления от которого вылились в серию импрессионистических картин, написанных энергичными мазками («Канале Гранде в Венеции», 1875). В поздний период своего творчества Э.Мане отходит от импрессионизма и возвращается к своему прежнему стилю. В середине 1870-х гг. увлеченно работает пастелью, которая помогала ему использовать достижения импрессионистов в области анализа цвета, сохранив при этом собственное представление о равновесии между силуэтом и объемом («Женщина, подвязывающая чулок», 1880, Собрание Нансен, Копенгаген). Работа Э.Мане пастелью способствовала смягчению его живописной манеры даже в тех случаях, когда он описывал далеко не поэтичные образы, навеянные произведениями современных ему писателей («Нана», 1877, Кунстхалле, Гамбург; «У папаши Латюиль», 1879, Музей, Турин). Вершиной творчества Э.Мане является его знаменитая картина «Бар в Фоли Бержер» (1882, Галерея института Варбурга и Курто, Лондон), которая представляет собой синтез мимолетности, сиюминутности, свойственных импрессионизму, и постоянства, стабильности, присущих классическому направлению искусства. Это произведение можно считать программным в творчестве Э.Мане, так как оно отражает его излюбленные темы: натюрморт, портрет, различные световые эффекты, движение толпы [2].

Жизнерадостное восприятие мира, присущее в целом всему импрессионизму, особенно отчетливо проявилось в творчестве одного из крупнейших представителей этого направления Огюста Ренуара (1841-1919). Его привлекали молодые свежие лица, естественные, непринужденные позы. В сделанных им портретах нет психологической глубины, но сходство с оригиналом в них установлено тонко, привлекает живой блеск глаз, нежные отсветы окружающих красочных тонов на коже лица. Одно из значительных полотен Ренуара – «Бал в саду

Мулен де ла Галет». Художник как будто зафиксировал своё мгновенное впечатление от пестрой подвижной массы людей. Трудно на расстоянии рассмотреть каждый предмет во всех деталях, и Ренуар рисует их лишь в самых общих чертах, словно глядя издали. Он, как и другие импрессионисты, отказался от тщательного выписывания формы каждого предмета, сосредоточив внимание на передаче этой формы в трепетных бликах того или иного освещения. Беззаботной жизнерадостностью и восхитительной легкостью веет от женских и детских портретов О.Ренуара («Девочка с лейкой», «Портрет мадам Анрио», 1876, Национальная галерея искусств, Вашингтон). В определенной степени переходной можно назвать его картину «Девушка с веером» (ок. 1881, Эрмитаж, Санкт-Петербург), написанную в более холодной и изысканно формальной красочной гамме, характерной для позднего, так называемого «энгровского» периода творчества О.Ренуара. С этим обстоятельством связаны и резко очерченный контур, и строгая композиция, и более локальная трактовка цвета, и тонкая игра с ритмическими повторами.

Одновременно с импрессионистами в 80-х гг. Во Франции выступает со своими картинами голландец Винсент Ван-Гог (1853-1890), искусство которого теснейшим образом связано с развитием французской живописи. Обладавая яркой самобытной индивидуальностью, Ван-Гог выработал свою собственную живописную манеру. Человек напряженной внутренней жизни, обостренных чувств, художник не мог смириться с окружающей действительностью, полной противоречий и несправедливости. Главные герои картин голландского периода – крестьяне, изображенные за своими повседневными занятиями. Показательным является полотно «Едоки картофеля» (1885, Собрание В. Ван Гога, Ларен), в котором В. Ван Гог отдает дань своему кумиру – французскому живописцу Ж.Ф. Милле. Картина написана в темной гамме, напоминающей цвет обрабатываемой крестьянами земли. Однако не цвет, по признанию автора, занимает его в первую очередь, а форма. И, тем не менее, за приглушенными сероватыми тонами уже ощущается та насыщенная цветовая основа, которая вырвется наружу в зрелый период творчества живописца. Смутное желание обновления, творческие поиски художественного метода привели его в Париж, где он знакомится с импрессионистами, изучает теорию цвета Э.Делакруа, увлекается плоскостной японской графикой и фактурной живописью Монтичелли. Здесь, в Париже, он пишет полные света импрессионистические картины с изображением букетов цветов, видов Монмартра, окрестностей Парижа, выполняет несколько портретных работ. Но жизнь большого города утомляет В. Ван Гога, и в феврале 1888 г. он уезжает в Арль, чтобы вернуться к земле и к тем, кто на ней трудится. Пребывание в этом южном городе вернуло ему утраченные силы, именно здесь полностью раскрывается его талант живописца и окончательно формируется его неповторимый индивидуальный стиль. В. Ван Гог создает свои многочисленные картины в порыве вдохновения, контролируя разумом свое восторженное чувственное восприятие природы. Он уже не стремится к передаче "впечатления" от увиденного, а изображает его квинтэссенцию в сочетании со своими собственными переживаниями. В этом ему помогает приобретенный в Париже опыт по выработке собственного языка цвета, имеющего эмоциональное и символическое звучание, а также

использование волевых контуров, упрощающих форму, динамичных мазков, задающих изображению определенный ритм, и пастозную фактуру, передающую вещественность мира. Свою любовь и восхищение природой Прованса В. Ван Гог выразил в многочисленных пейзажах, находя свою цветовую гамму и пластическое решение для каждого изображаемого времени года. Показательна в этом отношении картина «Красные виноградники» (1888, ГМИИ, Москва), пос-троенная на контрасте дополнительных цветов, обогащенных гаммой теплых и холодных красок. Главное действующее лицо арльских пейзажей В. Ван Гога – солнце, а доминирующий цвет – желтый, цвет солнца, зрелого хлеба и подсолнухов, ставших для художника символом дневного светила («Подсол-нечники», 1888, Новая пинакотекa, Мюнхен). Изображения дорогих его серд-цу крестьян приобретают обобщающий характер, олицетворяя собой созида-тельное начало мира и светлую веру в будущее. Образы его картин окрашены пессимистическими и тревожными настроениями. Любой портрет, пейзаж или натюрморт наполнен у Ван-Гога теми беспокойными чувствами, которые обуревали и его самого. Он достиг небывалого до сих пор в искусстве эмоци-онального воздействия цвета, динамичности мазка и линий, острой вырази-тельности форм. В его картине «Кафе вечером» интенсивно синее небо кажется зловеще мрачным, несмотря на огромные сияющие звезды. Прони-зывающе-ярким, лимонно-желтым светом залито уличное кафе. В нем сидят посетители, по улице идут прохожие, но над всем господствует настроение пустынности и тоскливого одиночества. То же настроение присутствует и в картине «Ночной кабачок в Арле». В портретных образах художник сосредото-чивает внимание на внутренней жизни модели, воспроизводя ее со всей, присущей только ей одной, индивидуальной неповторимостью на фоне, лишенном какого-либо конкретного антуража. Причем даже самые драмати-ческие образы неразрывно связаны с ощущением радости и красоты жизни, передаваемым сочетанием ярких красок и причудливой орнаментальностью форм. Таковы его автопортреты и изображения простых людей, близких дру-зей художника: «Арлезианка. Госпожа Жину» (1888, Метрополитен-музей, Нью-Йорк); «Почтальон Рулен» (1888, Музей изящных искусств, Бостон). В очеловечивании окружающего мира В. Ван Гог не ограничивался окружаю-щей его природой, многие предметы, представленные на его полотнах, тоже наделены способностью чувствовать и выражать ощущения своих владель-цев: «Ночное кафе в Арле» (1888, частное собрание, Нью-Йорк), вызываю-щее смертельную тоску, «Спальная художника» (1888, Фонд В. Ван Гога, Амстердам), навевающая мысли о покое и отдыхе. Последние два месяца своей жизни художник проводит в небольшой деревушке под Парижем и соз-дает разные по эмоциональному настрою картины: наполненный чистотой и свежестью «Пейзаж в Овере после дождя» (1890, ГМИИ, Москва), трагичный портрет доктора Гаше (1890, Лувр, Париж) и полную предчувствия скорой смерти «Стаю ворон над хлебным полем». При жизни Ван-Гога его картины не встретили признания и были высоко оценены лишь впоследствии [3].

Позднее признание получило и творчество Поля Сезанна (1839-1906). Опи-раясь на отдельные завоевания импрессионистов, он во многом отходит от них,



создав свою особую манеру. Художник стремился найти постоянный, не зависящий от освещения в данный момент цвет изображаемого предмета. Сущностью его исканий была передача формы соотношениями красочных тонов. «Цвет лепит предметы», – говорил Сезанн. Так, в «Натюрморте с персиками и грушами» форма каждого предмета передана тончайшими градациями цвета, а композиционное расположение продуманно во всех деталях. Всё кажется материально осязаемым и объемным. Но, завоевав эти качества, живопись Сезанна утратила, однако, конкретность в изображении реальных предметов. Часто в его произведениях нельзя понять, какие именно фрукты изображены, какие взяты ткани, из чего сделан тот или иной предмет. Эти элементы абстрагирования, заложенные в самом методе Сезанна, привели впоследствии искусство его последователей к полной условности форм и отвлеченности [1].

Поиски своего особого пути в искусстве характеризуют и творчество Поля Гогена (1848-1903). Подобно Ван-Гогу, он тоже хотел протестовать своим искусством против окружающей действительности. Но он не боролся с её пороками, а бежал от них. В 1891 г. Гоген уезжает на Таити – один из островов Тихого океана. Художника пленяет экзотическая природа этого острова, а жизнь таитянских племен, нетронутых современной цивилизацией, привлекает его своей наивностью и чистотой. В картине «Таитянка, держащая плод» силуэт женщины очерчен простыми и ясными контурами. Художник любит её спокойным смуглым лицом, естественной грацией позы. Узор юбки напоминает форму ветвей и листьев над головой женщины. Гоген не стремится к оптической верности в передаче окружающего мира. Он пишет не столько то, что видит, сколько то, что хочет увидеть вокруг себя. Картины Гогена по своей плоскостности, орнаментальности и яркости красок напоминают декоративные ткани и в известной степени – искусство восточных народов. Кроме того, Гоген вызвал своим творчеством большой интерес к культуре неевропейских народов, и это составляет его несомненную заслугу.

Таким образом, импрессионизм, как новое течение внес другое видение окружающего мира, новые взгляды в области искусства. Что дало толчок рождению гениальных полотен, полных жизни и яркости ощущения.

1. *Малинина Е.В. Портреты импрессионистов. Мировое изобразительное искусство. 2011, – С. 240.*

2. *Эдуард Мане. Название: Эдуард Мане Автор: Анри Перрюшо – Издательство: Молодая гвардия, 1976, – С. 320.*

3. *Басин Е.Я., Волобуев В.А. Уроки Ван Гога. – Изд. Феникс, Неоглори, 2008, – с. 208.*

### **Түйін**

Түстің жаңа көрінуіне кескіндеменің төңірегіндегі осы стиль және енгізген маңызды өзгеріс ашқан суретші-импрессионистар.

### **Резюме**

Творчество художников-импрессионистов, открывших данный стиль и внесших существенные изменения в область живописи, новое видение цвета.

### **Summary**

Creativity of the artists-impressionists who opened this direction and have made the big changes in area of painting, new vision of colour.

## **МОНОТИПИИ, КАК ПРИЕМ АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ**

**Е.В. Подлубная** – *преподаватель кафедры академической живописи*

Техника монотипии известна давно и широко применяется как в графических, так и в живописных работах. Даже в декоративно-прикладном искусстве применяется этот прием с использованием всевозможных новых материалов, пластик и красок.

Техника монотипия очень интересна и увлекательна и применима практически в любом жанре изобразительного искусства. В пейзаже и в натюрморте как основной техникой прием, а в портрете и в многофигурных композициях как интересное дополнение к основной технике исполнения обогащающее произведение.

Монотипия может быть самостоятельным законченным произведением, материалом к композиционному и колористическому поиску будущей композиции и техникой исполнения задуманного произведения.

Монотипия как самостоятельное произведение чаще всего встречается в жанре пейзажа. Для того чтобы отпечаток получился интересным, оригинальным, грамотным по композиции и по цветовому решению, необходим некоторый опыт владения приемами печати, знание теории цвета и конечно большая практика выполнения упражнений.

На первых вводных занятиях, когда идет ознакомление с процессом создания монотипного отпечатка, интересный мотив, сюжет бывает случаен. Позднее, когда студент уже знает все возможности материала, способы получения той или иной интересной фактуры, может быть даже образа, работа получается действительно продуманной, сложной и завершенной. Техника в данном случае подчиняется замыслу.

Часто монотипный отпечаток служит толчком к решению композиционного замысла. В спонтанно сделанном отпечатке художники могут увидеть сложнейшие многофигурные композиции или завязку сюжета. Также монотипный отпечаток может помочь воплощению настроения, психологического напряжения через богатство цвета и тональных оттенков. Может случиться так, что какая-либо часть композиции недостаточно интересна в эскизе. И в этом случае в монотипном пятне можно найти и пластичную фигуру, и интересный план пейзажа, и замысловатые деревья и растения. Возможности отпечатков очень широки.

Монотипия как техника исполнения очень широко используется в жанре натюрморта и пейзажа. Чтобы выполнить работу в этой технике, обязательны линейный и цветотоновый эскиз. Конечно, работа не будет в точности соответствовать эскизу. Она будет гораздо интереснее. Поэтому цветотоновый эскиз следует выполнить не подробно, обобщенно, большими пятнами. Про-

печатывать работу можно частями, если формат не позволяет сделать всю работу сразу. Чтобы сделать отпечаток целиком требуется достаточный опыт владения техникой. Можно пропечатывать слоями с постепенным наращиванием тона и яркости, если работа выполняется гуашью. В качестве доработки к монотипному отпечатку хорошо подойдет любой материал, который хорошо впишется в основную технику исполнения. Это может быть доработка кистью тем же материалом, тушью, фломастером и т.д. Интересно смотрятся отпечатки растений, фактурных тканей.

Прежде чем приступить к выполнению монотипии, необходимо ознакомиться с материалами, используемыми в данной технике. Студенты должны ясно представлять, на какой основе можно работать, какого эффекта можно добиться, используя акварель, гуашь или масло. Выполнению творческой работы предшествуют многочисленные упражнения, направленные на изучение способов получения отпечатков различными материалами. Монотипия гуашью или акварелью с использованием белил может быть выполнена на тонированной основе. Главное, чтобы студенты могли верно подобрать цвет и тон основы и соответствующий, гармоничный к основе набор используемых красок. Чтобы было легче справиться с данной проблемой, первые творческие натюрморты лучше выполнять с натурной постановки, внося необходимые элементы стилизации.

Хотелось бы предложить два варианта применения монотипии в выполнении творческого натюрморта. В первом варианте монотипные отпечатки применяются в качестве цветной бумаги. Во втором варианте работа пропечатывается многослойно со стекла.

Материалы: тонированная и белая бумага одинакового формата (основа), белая бумага, акварель или гуашь, материал для доработки на выбор студента.

Первые работы выполняются с натуры. Натюрморт должен быть достаточно простым, но интересным. Студенты должны быть ознакомлены со свойствами материала, способами получения отпечатков, знать теорию цвета.

На белом формате выполняется рисунок натюрморта с натуры с последующей стилизацией. Стилизуется как контур предметов, так и их светотеневая моделировка в зависимости от материала исполнения и установок преподавателя для данной постановки.

Хорошо продуманный, завершённый рисунок с помощью копирки переводят на тонированную основу. Со стекла выполняется ряд монотипных отпечатков цветотонного диапазона соответствующего определенным участкам предметов и фона постановки. Эти отпечатки служат материалом для аппликации. Аппликация может быть многослойной, мозаичной, однослойной с декорированием и т.д. Чтобы работа не получилась дробной, фон за предметами следует загружать аппликацией минимально, либо применять сдержанную по цвету, серую и темную по тону бумагу. В качестве дополнения к данной работе хорошо смотрится декорирование орнаментом фона и предметов. Большое значение имеет выбор тонированной бумаги для основы. Подойдут спокойные глубокие тона, хорошо отображающие общий тоновой строй постановки.

Как и в первом варианте, первые работы лучше выполнять с натурной пос-

тановки. В свою очередь выполнению работы с натурной постановке должны предшествовать упражнения направленные на освоение приемов работы гуашью в технике монотипии. Гуашь, в отличие от акварели, быстро высыхает на стекле. Поэтому работать нужно достаточно быстро и выполнять пропечатывание натюрморта на формат по частям. Если студенты уже знакомы с последовательностью выполнения работы гуашью, со спецификой материала, то выполнение многослойной монотипии этим материалом не вызовет затруднений.

На белом формате выполняется рисунок натюрморта. Рисунок может быть выполнен реалистично или стилизованно. Лист с готовым рисунком кладут на стол, сверху стекло большего, чем лист размера (примерно по три сантиметра с каждой стороны). На стекло накладывают лист тонированной бумаги так, чтобы он совпадал с белым листом, и закрепляют скотчем с одной стороны. Начинать печать лучше с темных крупных пятен. Для этого отгибают лист закрепленной тонированной бумаги и наносят несколько пятен гуашью нужной концентрации на стекло. После этого накладывают тонированный лист сверху и пропечатывают нажатием необходимой силы. Работа ведется от темных пятен к светлым, от крупных пятен к более мелким. Освещенные и яркие участки предметов и фона можно выполнить более густой смесью. Отпечатки с густой гуаши смотрятся рельефно и интересно. Детальная доработка выполняется кистью только на предметах и складках первого плана натюрморта. Если работу перегрузить мазками и подчеркиваниями, она утратит свою оригинальность. Главное вовремя остановиться.

Единственный «недостаток» данной работы в том, что изображение гуашью на формате получается зеркально к рисунку, выполненному на белом листе и соответственно к постановочному натюрморту.

Если в постановке присутствует букет, то на формате его можно выполнить с помощью отпечатывания крашенных гуашью растений, покрытого гуашью синтипона, бархата и других фактурных тканей вырезанных в форме цветов и листьев.

При кредитной системе обучения большой объем учебного времени отводится самостоятельной творческой работе студентов. Именно с этой целью была написана данная статья, как методический материал к выполнению творческих работ в технике монотипии. Первые творческие работы выполняются под руководством или с консультациями преподавателя. Позже, когда будет приобретен достаточный практический опыт и усвоены необходимые теоретические знания, выполнение творческой работы может быть полностью самостоятельным.

Монотипия одна из тех техник, которая может дать толчок творческой деятельности студента. Пусть первые работы будут «сырыми», не совсем законченными. Главное, чтобы появилось и окрепло желание создавать интересные, оригинальные, свои работы. Конечно, это желание должно быть обязательно подкреплено знаниями практическим опытом и «здоровой» критикой опытного педагога.

### **Түйін**

Мақалада болашақ суретшілер мен дизайнерлерді дайындаудағы қажетті компонент

ретіндегі шартты түрде бейнелеу үрдісі қарастырылады. Осы тұрғыдағы оқыту әдістеме шығармашылық жұмыстың жалпы принциптеріне негізделіп сипатталады.

### **Резюме**

В данной статье рассматриваются вопросы техники и приемы выполнения моно-типии, а также методы и приемы активизации студентов в творческой деятельности при выполнении техники монотипии на уроках живописи.

### **Summary**

In the article the teaching of style of clothes is considered as a necessary component of training of future artists and designers. Method of teaching of style is expounded with support of the common principles of creative works.

## **«РЕГИСТРЫ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА»**

**А.Е. Жакупова** – преподаватель кафедры  
*«Музыкального образования и хореографии»*

Регистры. Сколько их в голосе? По механизму звукообразования, строго говоря, все голоса имеют два регистра – грудной, и головной. Но для плавности переходов из одного в другой искусственно образуется третий – срединный, промежуточного, смешанного звучания, который иногда называют медиум, микст. Это, как правило, небольшой участок срединных звуков на рубеже грудного регистра, где как бы перемешивается резонанция обоих в однородное звучание – грудно-головное. Если в начальной стадии обучения не придается значения сглаживанию регистровых рубежей, то в дальнейшем голос будет представлять собой сплошные регистровые "пороги". Задача сглаживания, выравнивания регистров состоит в том, чтобы "западающие" звуки: затененные, приглушенные – высветлять до нормальной яркости, а "выпирающие" – слишком светлые – округлять, "ретушировать" до нормальной яркости, добиваясь, таким образом, однородности звучания на всем диапазоне.

Суть механизма смещения регистров состоит в умении петь соединенные звуки грудного регистра механизмом головного, а граничащие с головным – приемами грудного, сливая в единое. Разумеется, при смещении регистров нужно уметь дозировать долю участия "груди в голове" и наоборот.

Без должного запаса головной резонанции на крайних низах голосу не взмыть к верхам. Низы будут попадать в позицию верхов, подтягиваемые резонанцией головы. И, в свою очередь, хорошо опертые верха обретут гибкость, подобно кроне дерева, стоящего на хороших корнях.

В известной мере сглаженность регистров служит критерием культуры вокала, мерилom достоинств школы, технической грамотности певца, компетентности и взыскательности педагога, поскольку правильное слияние регистров не мыслится без хорошего дыхания, уравновешенности резонанции, артикуляционной согласованности – верного взаимодействия во всех взаимосвязях компонентов механики вокала. Поэтому резонно уже с первых шагов обучения

проявлять заботу о выравнивании голоса в единый звуковой монолит. [1]

Вследствие различного анатомического строения и функциональных возможностей мужской и женской гортани регистровое строение разное.

Мужской голос имеет 2 основных регистра – грудной и фальцетный и один переход.

Женский имеет 3 регистра – грудной, центр, головной и 2 перехода.

Например у низких голосов, кроме ясно выраженного перехода на до-ре бемоль -ре у басов, или ми бемоль- ми у баритонов замечается еще изменение тембра на ля- си бемоль -си малой октавы.

С другой стороны, хотя и редко, но отмечаются такие голоса, которые без заметного изменения в тембре могут спеть весь диапазон ровным, однородным звуком, не учась этому специально.

Для того чтобы правильно поставить вопрос о количестве регистров в голосе, надо проанализировать физиологию регистров, т.е. механизм их возникновения.

Поскольку мужской и женский голоса разнятся между собой в отношении регистрового строения, познакомимся сначала с регистрами мужского голоса.

### Регистры мужского голоса.

Как известно каждому певцу голос ниже переходных нот звучит мощно, имея красивый полный певческий тембр, гибко поддается нюансировке и по субъективному ощущению певца – отзвучивает у него в груди. От этого «грудного отзвучивания» и произошло название – грудной регистр. Если приложить руку к груди при пении в грудном регистре, то действительно ощущается дрожание грудной клетки. Таким образом «грудной регистр» вполне соответствует действительно наблюдаемому явлению сотрясение грудной клетки.

Переходные ноты, субъективно неудобные обычно могут быть взяты и в грудном и фальцетном регистрах. Выше переходных нот является фальцетный регистр, который звучит у необученного певца весьма слабо имеет специфический «продутый» характер, беден по тембру и весьма ограничен по своим динамическим возможностям. Само слово фальцет – означает ложный голос. Русский синоним его – фистула. Поскольку при фальцетном голосообразовании отзвучивает не грудь, а голова, его называют также «головным» голосом. Каждый мужчина на нотах близких к переходным, может воспроизвести грудное и фальцетное звучание голоса, т.е. произвольно изменить механизм работы голосового аппарата. При этом в гортани ясно ощущается различная работа голосовых связок в разных регистрах [2].

При смешанном голосообразовании голосовые связки ни по чисто грудному, ни по чисто фальцетному типу, а в их колебаниях одновременно присутствуют грудной и фальцетный механизмы работы. В отмеченных случаях гортань столь удачно устроена от природы, что смешивание обоих видов движения получается без особых усилий и приспособлений со стороны поющего. Смесь – по латыни *mixt*. Необработанные голоса, не имеющие перехода, от природы владеют микстовым голосообразованием на всем диапазоне. Однако, большинство людей нахождение смешанного, т.е. микстового голо-

сообразования, есть результат поиска и развития специальной координации в работе голосового аппарата.

Особенности строения голосового аппарата играют в этом вопросе решающую роль. Смешанное прикрытое звучание голоса открыло новые возможности для мужских голосов. Микст – это принцип построения всего диапазона.

#### Регистры женского голоса.

Грудной регистр имеется только на самых низких звуках диапазона, занимая у низких голосов около квинты, а у высоких – терцию. Выше грудного регистра, после переходных нот, всегда достаточно ярко ощущаемых начинающимися певицами как неудобные звуки, идет так называемый центральный участок диапазона, распространяющийся на октаву вверх, а иногда и более, после чего у многих женских голосов отмечается головной регистр, идущих до предельных верхних нот. Таким образом, у женских голосов различают 2 регистра и 2 перехода. Основную часть диапазона занимает центр, откуда идет переход вниз, в грудной регистр, и переход вверх – в головной. Переходные ноты для сопрано – ми-фа-фа диэз первой октавы и ми-фа-фа диэз второй октавы. Для меццо сопрано до-до диэз-ре первой октавы и до-до диэз-ре второй октавы. Чем ниже характер голоса, тем ниже переходные ноты.

Как во всех случаях, связанных с регистровым строением голоса, индивидуальные особенности строения гортани и конституция играют в вопросах регистров существенную роль. Переходные ноты могут сильно варьироваться на высоте. Но самым примечательным является непостоянство перехода к верхним звукам. Если переход от центра диапазона вниз выражен всегда достаточно ощутимо, то переход от центра в головной регистр существует не у всех голосов.

Принципиальная разница в регистровом строении женских голосов по сравнению с мужскими заключается в наличии у центрального участка диапазона, имеющего от природы смешанное звучание. Строение гортани и голосовых связок позволяет им давать на низких звуках чисто грудной тип вибрации, но не позволяет перейти в фальцет. Вместо фальцета голос естественно смешивается, образуя центр женского голоса. Головное звучание верхнего регистра женских голосов следует рассматривать также как смешанное звучание с превалированием фальцетного типа вибрации голосовых связок. Поэтому переход от центра к головному звучанию у женских голосов не всегда выражен. Это собственно не переход от одного регистра к другому, а скорее смена характера вибрации в пределах смешанной работы голосовых связок. Относительно чистое фальцетное звучание женского голоса обычно показывают только на верхних звуках.

Таким образом, проблема ровности звучания всего диапазона для женских голосов сильно облегчается наличием естественно смешанного звучания центра. При правильном формировании голоса на центре задача педагога заключается в распространении этого звучания к краям диапазона.

Основные общие принципы работы над ровностью диапазона певческого голоса у женщин те же, что и у мужчин: совершенствование смешанного голосообразования на центре, верная динамика звука, плавная подача дыхания,

использование темных гласных – о и у при формировании верхних звуков – округление голоса, мягкая атака и свободное звучание голоса.

Особое значение для ровности голоса имеет верное динамическое построение диапазона. При перегруженном звучании регистровые переходы всегда выступают особенно резко. Не следует пытаться распространять грудное звучание чрезмерно высоко. Это допустимо в оперной манере пения только для контральто, имеющих мощно звучащие голоса, способные выносить грудной тип колебаний связок на большом протяжении диапазона. Основным правилом в воспитании разно звучащего по всему диапазону голоса является культивирования свободного, мягкого, естественного смешанного звучания центра. Для этого надо обратить внимание на мягкость атаки, на хорошую поддержку звука спокойным дыханием, на одновременное отзвучивание грудного и головного резонаторов, на свободное, полное произношение гласных звуков.

У более тяжелых голосов – лирико-драматическим сопрано, драматических сопрано, меццо-сопрано, контральто на центральном смешанном участке диапазона, наряду с высоким головным резонированием, должно в полной мере присутствовать грудное звучание. Здесь требуется всегда более плотное, мясистое звучание, с достаточно выраженным элементом грудного резонирования. Переход вниз можно сделать незаметным, когда грудные ноты не будут чрезмерно открытыми, перегруженными. Надо стараться при всем ярком, насыщенном грудном звучании вводить в него элементы головного резонирования, т.е. принцип смешанной работы голосовых связок. Тогда переход обычно удается сделать незаметным. Приосвоение от перехода от центра вниз следует, сохраняя смешанное голосообразование на переходных звуках, в дальнейшем примере нисхождения по звуковой шкале [3].

Основной принцип освоения перехода от центра вниз у низких женских голосов – это перенесение смешанного звучания постепенно вниз, через переход и нахождение в чисто грудном звучании элементов головного резонирования. Сочный низкий регистр особенно важен для меццо-сопрано и драматических сопрано, так как некоторые места в партиях, написанных для этого типа голосов, требуют звука, хорошо насыщенного грудным звучанием. Все же иногда следует стремиться к тому, чтобы на этих низких звуках всегда оставалась примесь головного звучания, т.е. чтобы звук всегда имел в своей основе смешанный характер и высокую позицию.

В выработке верхнего регистра у женских голосов, в связи с тем, что он уже имеет смешанный характер, не требуется специального приема прикрытия, которым пользуются мужские голоса. Женским достаточно пользоваться округлением, т.е. созданием большей полости в глотке, для того чтобы достигнуть нужного импеданса и облегчить для себя, т.е. максимальное усилие, с которыми связано пение на предельном верхнем участке диапазона.

1. Юссон Р. *Певческий голос*. – М., 1974.

2. Румер М.А. *Начальное обучение пению*. – М., 1982.

3. Дмитриев Л.Б. *Основы вокальной методики*. – М.: Музыка, 1984.

### **Түйін**

Бұл мақалада автор ән дауыстың қандай регистр түрлеріне бөлінеді және еркек пен



әйел дауыстардың айырмашылығын көрсетеді.

### **Резюме**

В этой статье автор рассказывает о певческих регистрах голоса и разницу между женским и мужским голосом.

### **Summary**

In this article the author explains what are the registers and the difference between male and female voice.

## **ОБРАЗНОЕ И ЛОГИЧЕСКОЕ В КОМПОЗИЦИОННО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ**

**С.С. Киргизбекова** – *ст. преп. кафедры  
Графики и дизайна КазНПУ им. Абая*

Дизайнер – человек своего времени, и он должен ощущать и передавать специфику этого времени [3]. Критерием выбора учебных программ является не красивая картинка, а целесообразность учебных дисциплин и разработанных под специальность учебных заданий, их важность в профессиональной перспективе. Немаловажны авторские концепции преподавателя и его собственные практические наработки.

Каждая ведущая отечественная и зарубежные школы дизайна постоянно ведут искания в области преподавания основ композиции и изобразительной грамотности [4]. Важно не только понимать, чувствовать, но и практически успешно применять специальные методики организации процесса обучения.

За минувшие годы произошло немало перемен как в обществе в целом, так и в теории и практике дизайна. Но не ликвидирован дефицит учебно-методической литературы. Не каждый педагог, разработавший и применяющий прогрессивную авторскую методику, стремится сообщить о ней, опубликовать результаты и методические рекомендации. Отчасти это происходит по причине острой конкуренции среди вузов, где не желают делиться успехами, защищают интеллектуальную собственность не авторскими правами, а помещают ее в стерильную среду. Отчасти это происходит еще по весьма распространенной причине: из-за слабой материальной и полиграфической базы. Так сложилось, что каждая утвердившаяся школа подготовки дизайнеров высшей квалификации (московская, петербургская, минская, харьковская, екатеринбургская, ростовская) руководствуется своей оригинальной концепцией дизайна и индивидуальным видением задач, методов и средств их решения. На этой основе выстраивается своя собственная модель подготовки специалиста и в соответствии с ней разрабатывается система методического обеспечения учебно-воспитательного процесса. Разные учебные заведения готовят специалистов, востребованных совершенно в различных областях приложения дизайнерских идей. Специалисты, занимающиеся специфической выставочной деятельностью, находят свою нишу, а в средних школах, художественных школах и детских дизайн-студиях нужны специалисты, умеющие работать с определенной возрастной группой учеников, знать психологию ребят. Область применения сил дизайнера обширна – это и разработка коллекций одежды, и концепций

автомобилей будущего, средовой дизайн, графический дизайн, ландшафтный дизайн, арт-дизайн. В современной жизни возникают все новые и новые виды и подвиды дизайна, общество самопроизвольно занимается селекцией этих видов и направлений, а специалисты целенаправленно анализируют сложившуюся культурологическую ситуацию. Само слово «дизайн» сегодня неоднозначно и имеет ряд формулировок. На этом факте делает акцент Т.Ю. Быстрова [1]. От определения зависит и осознание.

За последние 15 лет быстрое и успешное развитие коммерческих средств массовой информации заострило интерес общества на продукции дизайна. Глянцевые журналы и телепередачи, посвящая читателей и зрителей в тонкости современного дизайна, не только ведут образовательный экскурс, но прежде всего нацелены на внушение: заинтересовать и заставить приобрести продукты дизайна. Это обстоятельство сыграло важную роль в заинтересованности общественности в дизайн-образовании. Многие желают разбираться в его тонкостях, как на бытовом, так и на узкопрофессиональном уровне, сделать дизайн своей любимой профессией.

В российских ВУЗах в связи с этим успели назреть и собственные проблемы дизайн-образования. В современном обществе потребления и информационных технологий профессия дизайнера стала настолько популярной, что подготовку специалистов данного профиля берут на себя многие как художественные учебные заведения, так и гуманитарные, и технические. Востребованность профессии очевидна, это связано как с производственной необходимостью, так и модными тенденциями [2]. Периодически в обществе возникают те или иные волны популярности то на технические, то на гуманитарные специальности. Так происходит до тех пор, пока рынок труда не становится перенасыщенным. Конкуренция популярности у «физиков» и «лириков» циклична.

При общих генеральных направлениях в дизайне в процессе обучения важно уметь разработать и преподать материал в доступной для данной аудитории форме.

Исходной базой для профессионального роста будущего специалиста являются теоретические знания, которые студент приобретает на занятиях в ВУЗе. Это существенная часть профессиональной грамотности и творческого мышления. Полученные в полном объеме и закреплённые в практических заданиях и упражнениях, эти законы, навыки и умения дают возможность будущему дизайнеру уверенно судить об эстетической и художественной полноценности произведений композиционного творчества, а также осознавать сущность их гармоничного строения и механизмы воздействия таких произведений на эмоционально-чувственную сферу восприятия человека.

Следует отметить интересный для специалистов факт: на протяжении развития дизайна, а он считается довольно молодым видом творческой деятельности, существует история преподавания дизайна в различных учебных заведениях. Причем при общей генеральной линии программы и концепции менялись довольно часто, что говорит и об изменении категории времени за последние 100 лет. Изменения в общественной жизни ставили вопросы изменения и методических аспектов преподавания дизайна. Так, постоянные творческие искания преподавателей и поиски оптимальных решений в препода-

давании этих предметов суть закономерный процесс, который не должен останавливаться, а осуществлять перестроения в связи с общественными и техническими изменениями. Вопросы развития оргтехники в области дизайна, и графического дизайна в частности, весьма существенны. Компьютер – это не средство мышления, а способ скорого получения желаемого изображения, инструмент рисования. Раньше этими средствами были карандаши, краски, кисти. Способ рождения новой мысли или ассоциативной цепочки может быть разнонаправленным. Отталкиваясь от идеи, можно искать материалы для ее воплощения. Второй способ идет от обратного: современные материалы могут диктовать видение будущей композиционной формы. Часто идеи в области дизайна интерьера идут от новых современных строительных и отделочных материалов. Другим примером может стать Photoshop, где графические возможности программы дают бесконечно много вариантов изменения композиции, всех ее признаков и параметров.

В различных школах дизайна (высших и средних) есть как общие черты, так и различия в преподавании и понимании сути явления. Мониторинг показывает, что методы преподавания и учебные дисциплины, а также дидактические единицы отличаются как по содержанию, так и по формам методической организации. При этом учитывалось то существенное обстоятельство, что проектирование в дизайне тесно связано с анализом исключительно сложных и разнокачественных явлений действительности, которые не поддаются непосредственному наблюдению. Примером может служить задание придумать и композиционно составить в цвете обложку музыкального диска конкретного автора или музыкальной группы. Музыку увидеть невозможно, но чувствовать – обязательно. Данное задание совмещает эти два компонента и получает несколько возможных визуальных вариантов не визуального решения. Причем у разных студентов на одно и то же музыкальное произведение рождаются совершенно разные, но образно близкие решения.

Так выкристаллизовалась задача формирования способности сознательно осуществлять синтез образного и логического как существенной характеристики творческого мышления и практического действия.

Студенты на начальном периоде обучения профессионально несостоятельны. Это естественный факт, для преодоления которого они и пришли учиться, получать качественное образование. Если какие-то знания до ВУЗа они имели, то эти знания были бессвязны, разрозненны, фрагментарны и заселены шаблонами обыденного сознания. Процесс профессионального обучения должен строиться таким образом, чтобы студент на собственном опыте убедился, что без определенной упорядоченной системы из знаний, навыков и умений, без четкой методической программы и строгих целевых установок он не в состоянии будет успешно решать поставленные задачи [5]. Часто на начальном этапе обучения преподаватели слышат от студентов в ответ на свои замечания реплики, что если преподавателю не нравятся их работы, то им самим они нравятся и даже очень. Иногда в дерзкой форме обиженное самомнение заявляет, что судить творческих людей нельзя. Иными словами, получается, что бы ни делало молодое дарование, все должно вызывать восторг.

На основе законов композиции и изобразительной грамотности студент дол-

жен уметь подвергать анализу свои работы и работы своих сокурсников. Умение объективно выявить недостатки и достоинства учебной работы – важный профессиональный фактор. К тому же применение образного мышления совсем не означает того, что автор созданного образа видит желаемое, а те, для кого предполагался этот образ, его не видят. В кругу единомышленников «непопадание в тему», неумение ее решить – это проблема создателя, а не зрителя. Художник может позволить себе быть непонятым зрителем, а дизайнер – нет, потому что он работает на индустрию, его идеи должны быть востребованы обществом. В противном случае даже талантливая идея будет мертва.

Бесконтрольный субъективизм, сугубо личные вкусовые предпочтения сводят на нет достижения прошлых эпох или отвергают их вовсе. Конечно, и образные стереотипы представляют серьезную опасность для творчества дизайнера, практикуют постоянные повторы и шаблоны, что с художественностью связано мало. Эти две крайности творческого мыслительного процесса нужно осознать, понять и постараться на практике обходить, анализируя свои креативные поиски. Привязываясь к опыту прошлого, высоко не взлетишь, ломка стереотипов закономерна, но всегда существует некая база знаний, своеобразный трамплин, от которого отрываются в свой авторский полет. Если угодно, то те знания и умения, те упражнения, при помощи которых формируют профессию, – это «кубики», из которых каждый выпускник создает свою авторскую «пирамиду», и эти «пирамиды» не похожи друг на друга.

Суть общей технологии работы студентов над учебным заданием сводится к триаде: осознать – прочувствовать – выразить (организовать). Благодаря этой системной организации студент способен сознательно осуществить синтез образного и логического.

Важно свободно мыслить в направлении от рационального к эмоциональному и обратно к новому рациональному.

На начальном этапе обучения у студента часты неудачи в работе из-за неприятия такой системы мышления и порядка мыслительных операций при выполнении поставленных учебных целей. Его образное представление о конечной цели часто сводится к тому, что решение уходит в сторону от конкретной узкой задачи, студент настаивает на своем быстро выполненном решении, руководствуясь единственным невнятным критерием: «А мне это нравится». Если педагог поясняет, что результат не «попадает» в поставленные задачи и нужно сделать по-другому, то творческое дарование отвергает совет переделать, ссылаясь на то, что ему задание неинтересно, а то что он делает – это интересно. При таком подходе к любому делу можно остаться в будущем без работы. Педагог должен научить принимать заданные вещи без учета своего личного отношения к объекту или предмету, собственное настроение должно опускаться, и зависимость от вдохновения должна сводиться к минимуму. Формула: «Профессионал должен справиться с поставленной творческой задачей вне зависимости от присутствия вдохновения». Это прекрасно, если оно имеется, тогда решение в творчестве приходит быстрее и результаты острее. Но преподавательская практика имеет множество примеров, когда нерадивые студенты пытаются закрыть свои неудачи, неумение или нежелание искать интересные и грамотные творческие решения отсутствием вдохновения.

Преподавателю следует сразу обозначить свою позицию относительно спекуляций на теме «вдохновение».

На художественно-графических, дизайн-факультетах среди практических дисциплин наравне с компьютерной графикой профилирующими дисциплинами являются рисунок, живопись, композиция, цветоведение и колористика. Их освоение связано с рядом методических принципов, обязательных для обеспечения профессионально-художественного характера обучения студентов.

Подготовка дизайнеров не мыслится без умения рисовать и грамотно организовать композиционно на практических дисциплинах плоскость листа (или дисплея). Рисунок изначально рассматривался как основа изобразительного искусства еще в XIX в. великим педагогом художником П.П. Чистяковым /3/. С тех пор принципиальное отношение к значимости дисциплины не изменилось. Сменилась методика преподавания, появились новые приемы и способы обучения, разнообразились практические задания согласно изменившимся условиям в культурной среде общества. Методические принципы работы над учебным рисунком и основами композиции выработаны в процессе многолетней деятельности различных художественных учебных заведений в России и за рубежом.

Говоря об активизации процесса обучения, которая может заметно содействовать прочному освоению принципиальных методических подходов по основам композиции и рисунку, следует отметить, что средствами такой активизации могут служить формы и методы проведения занятий, способствующие целенаправленной эффективной работе студентов, их заинтересованному отношению. Активные и новые методы проведения занятий пробуждают усиленную мыслительную активность, концентрируют творческий подход в учебной деятельности.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что на качество обучения рисунку и композиции влияют не столько отдельные разрозненные средства и методы обучения, сколько комплексная система педагогического воздействия. Здесь могут быть средства наглядности и их регулярное применение, новые средства визуализации: компьютер, экран, слайд-шоу, видеоподборка по теме занятия, а также экскурсии на художественные, дизайнерские, фотовыставки и участие в студенческих, межвузовских, региональных, международных творческих конкурсах.

Принцип осмысливания графических действий находит дальнейшее развитие как средство формирования и активизации учебного процесса на специальностях дизайна.

Профессия дизайнера включает в себя понятия о многих видах знаний и навыков: фотодело, графический дизайн, компьютерная графика, экспрессивный рисунок, творческое эскизирование, цветоведение и колористика. Эти перечисленные области дизайна имеют прикладной характер. Есть еще теоретическая база, без которой трудно понять и осознать свое место в современном художественном и культурном процессе, и эту базу формируют такие дисциплины, как история мировой художественной культуры и дизайна.

Синтез этих дисциплин формирует будущего специалиста-дизайнера. И каждому учебному предмету отводится своя роль, своя партия.

Обращение многих педагогов к проблемному обучению в изобразительном искусстве и дизайне во многом способствует развитию творческих способностей студентов. Но мало уделено внимания методическим принципам обучения дизайнеров на начальных этапах обучения.

Большинство авторов считают, что процесс активизации обучения связан с осознанным подходом к учению, с соблюдением последовательности выполняемого учебного задания. Часто отмечается, что не только на первом, но и на старших курсах студенты могут формально, механически пытаться выполнять задание. В результате нет ни оригинальной дизайнерской мысли, ни высокого качества подачи.

В процессе освоения художественной грамоты важны все задачи, все стадии и виды работы. Начальный этап обучения наиболее ответственный. Закладываются основы профессии. Любой пропуск, недопонимание в работе студента в дальнейшем приведет в лучшем случае к отставанию, в худшем – к неспособности решить более сложносоставные задания по дизайну [6].

В связи с этим обозначились профессиональные вопросы: как найти наиболее эффективные формы и условия формирования мыслительного творческого процесса и способы реализации найденных методов повышения результативности учебной работы студентов.

В соответствии с актуальными проблемами преподавания дизайна намечаются следующие пути воздействия:

1. Установление роли методических принципов работы на начальных этапах обучения.

2. Определение уровня освоения студентами методических принципов работы.

3. Выявление психологических основ формирования творческого мышления в процессе изучения начальных основ изобразительной грамоты.

4. Разработка методов формирования процесса мышления.

5. Проверка эффективности исполнения полученных данных в процессе экспериментального обучения.

1. Быстрова Т.Ю. *Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна.* – Екатеринбург, 2001.

2. *Дизайн как ресурс развития социокультурного пространства: материалы Всерос. науч.-практ. конф., 18–21 сент. 2007 г., Ульяновск / под ред. проф. А.Н. Стасюка.* – Ульяновск, 2008.

3. Терентьев А.Е. *Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства: пособие для учителей.* – М., 1981.

4. Рунге В.Г. *История дизайна, науки и техники: учеб. пособие : в 2 кн.* – М., 2006. Кн. 1.

5. Устин В.Б. *Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. 2-е изд.* – М., 2006.

6. Чернышев О.В. *Формальная композиция: творческий практикум.* – Минск, 1999.

### Түйін

Бұл берілген мақалада университеттегі қазіргі оқыту әдістерін тиімді дамытуды ұсынады. Педагогикалық ғылымда, бейнелеу шеберлігі негізін оқыту процесінде композициялық бейнелі ойлауды құрастыру сұрақтары жетілмегендігі оқытылды.

### Резюме

В данной работе интерес представляет тема развития эффективных современных методов обучения в университетах. В педагогической науке недостаточно изучен вопрос о формировании и активизации композиционного и образного мышления, в процессе изучения основ изобразительной грамоты.

### Summary

In this paper interest is the topic of effective modern methods of teaching in universities. In teaching science, not sufficiently studied the question of the formation and activation of composition and creative thinking in the process of learning the basics of graphic literacy.

## ИСКУССТВО КАК ОДИН ИЗ ПУТЕЙ ПОСТИЖЕНИЯ ИСТИНЫ

**А.Набиев** – магистрант 1 курса, специальность  
6М041600 «Искусствоведение» Института  
магистратуры и докторантуры PhD КазНПУ им. Абая

*Искусство – это религия, которая имеет своих жрецов и должна иметь своих мучеников.*

*О.Бальзак*

Оноре де Бальзак, известный общественный деятель 19 века, был убежден, что у искусства и науки – *единые корни*; следовательно, важно направить творческую энергию на изучение скрытых механизмов поведения человека, его затаенных страстей и нравов столь же дотошно, как это делает наука с помощью своих методов. И задачей нового искусства, по его мнению, долж-но быть «изучение тайн мыслей, открытие органов человеческой души, гео-метрия ее сил, проявление ее мощи, оценка способности двигаться независи-мо от тела, видеть без помощи телесных органов, открытие законов ее дина-мики и физического воздействия». Итак, Бальзак ставил акцент на душе, которую с помощью науки должно было проповедовать искусство [1, с. 34].

Чем отличается путь Науки от пути Искусства? Искусство озабочено тем, чтобы используемые им приемы и методы были *максимально адекватны состояниям человека*, которые автор ощущает как важнейшие в ту или иную историческую секунду. Отсюда отсутствие очевидной преемственности в истории развития *приемов художественного познания* в отличие от научного. Действительно, если наука каждый свой новый шаг делает, опираясь на весь фонд накопленных средств, то искусство, хоть и безусловно опирается на классические образцы, оно прежде всего стремится выразить индивидуаль-

ность реального Человека-творца, его неповторимый опыт. Настоящее искусство, чтобы соответствовать истине, может разом перечеркнуть все достигнутое прошлыми поколениями. В истории искусства, как и в истории науки, были такие примеры. Так Лобачевский перевернул традиционную евклидовскую геометрию. Так натурализм «забыл» все достижения романтиков и кубисты утверждали своим искусством новую реальность.

Современное искусство вообще сознательно забывает реализм, отрицает перспективу, оперирует вызывающими цветами и формами. Все эти факты позволяют заключить, что искусство не просто зависит от субъективного мира художника, но и рассматривает эту субъективность как несомненную ценность. Казалось бы, где нам найти те драгоценные критерии истинности, если все в искусстве так субъективно, не точно? Наука, для того, чтобы быть точной, следит за нерушимой границей между субъектом и объектом, искусство – нет.

Для искусства нет большего критерия ценности, чем Человек, Личность, Индивидуальность, Гений, Талант. Для примера можно привести Д.И. Менделеева. Если бы он не создал своей таблицы химических элементов, то ее, несомненно, открыл бы другой ученый. В этом был бы только вопрос времени. Но если бы Леонардо да Винчи не создал свою Джоконду, то кроме него никто не смог бы сотворить это произведение [2, с. 166]. Таково сильное влияние на искусство *роли неповторимой индивидуальности*.

Если наука больше руководствуется логикой, то искусство – интуицией. Ученые, люди науки, часто рассуждая, ставят вопрос: можно ли постигнуть разумом настоящую природу? Поэты (люди искусства) утверждают, что нет. Вторгаясь насильно в природу, человек тем самым разрушает ее гармонию, и не может постигнуть истину в первоначальном ее варианте. Поэтому на помощь приходит искусство, которое оперируя символами – словами, образами, жестами – позволяет выразить истину, не нарушив ее природы.

Русский ученый Владимир Иванович Вернадский, создавший теорию о ноосфере, на вопрос о постижении истины с помощью разума, отвечал, что науку создают люди необычайной проницательности и вдохновения, *наука для них – творчество*, требующее напряжения духовных и творческих сил [3, с. 15].

Как открыть научную истину – закон, аксиому? Необходимо сильнейшее напряжение мысли и чувства. Надо не бояться выдвигать гипотезы, фантазировать, анализировать, сравнивать. Даже вымысел может содержать долю истины. Важным представляется Вернадскому само умение формулировать научные задачи, ставить истинные вопросы. Правильно заданный вопрос уже содержит правильный ответ.

Важным для ученого представляется и настойчивость в научных исканиях. В своих дневниках Вернадский пишет:

«Первое дело: 1. Выработка характера. Преимущественно следует откровенность, не боязнь высказывать и защищать свое мнение, доводить до конца свои воззрения, самостоятельность. Выработка речи. 2. Образование ума: а) знакомство с философией, б) Знакомство с математикой, музыкой, *искусствами...*» [3, с. 27].

Интересно, что многие ученые, ставя своей задачей, образование ума, тем не менее, считают важным занятия «творческие». Не секрет, что истина чаще



посещает тех ученых, кто практикует научное творчество, тем самым, развивая неординарное мышление.

Вернадский ищет научные истины, ясно понимая, что на этом пути недопустимо кривить душой, выдавать сомнительные результаты за бесспорные, торопливо сообщать о своих непроверенных идеях – лишь бы оказаться первым. Несмотря на свои сомнения и разочарования, отчаянные метания в поисках истины – от философских идей античности и религиозных мифов до строгих выводов научного знания, – он сохраняет непоколебимую веру в правильности избранного пути: «Существование человека для науки (а я не отделяю от науки тех, кто стремится к истине в искусстве) вносит в жизнь светлые лучи идеала» [3, с. 27].

Вернадский открывает для себя, что конечная истина – *гармония*, где бы она ни была – в музыке, картинах, кристаллах: «Ищешь ясности в том, в чем едва чувствуется гармония. Не есть ли вся красота в чувстве движения мысли, веры в истину...» [3, с. 120].

«Мой ум слишком слаб, слишком легок», – пишет ученый.

Такое высказывание – великое озарение. Человек, осознающий слабость своего ума вовсе не слаб. Еще Лао-Цзы говорил, что «все вокруг кажется такими уверенными в себе, лишь один я наполнен сомнениями»... [4, с. 78].

Вернадский не раз отмечал, что его мозг ведет часть работы бессознательно. Музыка, беседы, чтение не мешали движению идей. Однако выразить неясно мелькающие мысли было не так-то просто. Проходили месяцы, годы, прежде чем некоторые идеи удавалось воплотить в слова. Время проверяет, стирает идеи неверные, выкристаллизовывая истинные.

Так в чем же была истина для ученого, сформировавшего идею о биосфере и ноосфере, кстати, на много лет, предвосхитившей создание интернета?

Истина – в поисках, в неудовлетворенности, в сомнениях, в стремлении жить напряженно и насыщенно. Истина ученого – в *жажде познания*. Истина – в вере в светлые идеалы разума, свободы, добра. Поиски истины – путь без конца. Это не цель, а направление.

Религия – совершенно иной путь осознания. Здесь следует понимать еще тот факт, что каждая религия предполагает свой путь.

Для понимания религиозного и художественного сознания важно вспомнить известную мысль И.В. Гете: в отличие от религии искусство не настаивает на толковании своих представлений, как действительно существующих [5, с. 10].

В религии и искусстве много общего. И та другая сферы добиваются *гармонизации мира*, пытаются освободиться от хаоса, позволяют преодолеть деструктивность мира. И искусство и религия, утверждая определенную картину мира, выступают в качестве сильного синтезирующего начала, позволяющего человеку устанавливать отношения с действительностью.

Глубокие идеи о взаимосвязи религиозного и художественного сознания высказал русский философ Н.А. Бердяев. Он отметил общность устремлений художника и святого: деятельность обоих отмечена духовным возделыванием себя, аскезой, преодолевающей случайность «низшего мира». Творец искусства, как и творец себя – человек не от мира сего, творчество есть *способ выхода за границы данного мира*. Интересно, что, рассуждая о предназначении святого и

художника, Бердяев говорит о святости послушания и о свя-тости дерзновения. Опять вернусь к прежней мысли: то, что хорошо для одного пути постижения истины, то не входит в рамки другого. И, если для святого необходимо полное доверие к Богу (послушание, смирение), то для художника важно отринуть все закоренелые представления, взбунтоваться против устоев, осуществить прорыв в неизведанное.

Что интересно, если Абсолютное в древнегреческой философии мыслилось как самодостаточность сущего и выражалось в понятиях «в чистом виде», «само по себе», то в средневековой философии господствовало религиозное толкование абсолютной истины как «божественного» [6, с. 47].

Часто в религиозных и философских системах понятия Бог и Абсолютная Истина синонимичны [7, с. 65]. В буддийской традиции Богом, то есть Буддой, может стать каждый человек. И, если человек познал истину, он стал неотделим от нее, он уже и есть, по сути, Абсолютная Истина.

Что роднит путь Религии и Искусства? Думаю, чувства, интуитивные озарения, вдохновение.

*1. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967.*

*2. Баландин Р. Поиски истины. Жизнь и творчество В.И. Вернадского. – М.: Детская литература, 1983.*

*3. Уемов А.И. Истина и пути ее познания. – М., 1975.*

*4. Малевич К.С. Образ и его материализация. – М.: Наука, 1989.*

*5. Простаков В. Структурная энергетика, – Алматы, 1999.*

*6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 1975.*

*7. Идрис Шах. Суфизм. – М., 1994.*

### **Түйін**

Мақалада рухани өнер білімі қарастарады. Өнер шығырмашылық дамудың көзі болып табылады.

### **Summary**

In this paper the author analyses the inherent meaning of the word "Art" as well as the factors forming the art nature and creative.

## **ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА**

**А.А. Турдиева** – магистрантка 1 курса, специальность 6М041600  
«Искусствоведение» Института магистратуры и докторантуры PhD,  
КазНПУ им. Абая

Как любой процесс, происходящий в мире, история изобразительного искусства подвержена также определенным закономерностям в своем разви-

тии. Эволюция искусства происходила поступательно, усложняясь и совершенствуясь, но в какой-то момент наступает критическая точка, когда совершается кардинальный поворот. Период конца XIX – начала XX века стал для изобразительного искусства, своего рода революционным прорывом.

Изобразительное искусство, как таковое, берет свое начало с геометрических форм изображения, которые являлись простыми в своем начертании, но в тоже время сложными по своему внутреннему содержанию и семантическому значению. Преодолев огромный виток в развитии изобразительной формы, искусство в начале XX века обращается к геометрическим структурам. Посредством геометрической формы художник пытался передать скрытую от взора, непостижимую разумом, мистическую «суть вещей». Отрицая копирование натуры, проявлялось стремление «изобразить неизобразимое», приподнять завесу над скрытой внутренней духовной сущностью окружающего мира. На практике это означало погружение в «особый», открывающийся каждому художнику по-своему мир неясных чувствований, подсознательных ощущений и многозначных символов.

Живопись, графика, скульптура обращаются к тому, что недоступно прямому (буквальному) воспроизведению. Отработка новых изобразительных средств, стремление к типизации, повышенной экспрессии, созданию универсальных символов, сжатых пластических формул направлены, с одной стороны, на отображение внутреннего мира человека, его состояния (психического, эмоционального), с другой – на усиление выразительности, информативности «телесной» структуры вещей, обновление видения предметного мира вплоть до задачи создания «самостоятельного живописного (изобразительно-го) факта», конструирования «новой реальности».

Одним из наиболее значительных направлений в искусстве XX века стал кубизм, возникший в 1907 году в Европе. В основу концепции кубизма «языческая» культура, которая в свое время вызвала к жизни искусство античности, а позднее дала новые ростки в эпоху Возрождения. Она освобождала художественное творчество от салонной легковесности, возвращала его к раскрытию сущности вещей и явлений, делая искусство в соответствии с тенденцией времени инструментом познания. В своих последовательных проявлениях, новое течение явило зрителям структуры, как бы обнажающие скелеты предметов» [1, с. 45].

1907 год считается поворотным в отношении к традиционному искусству, вместе с тем это рубеж, от которого берут начало новейшие художественные направления. Анализируя творчество художника Сезанна, и в особенности его последние работы, и сопоставляя их с наиболее характерными образцами африканской пластики, являющимися подчас идеальными примерами воплощения пространственных решений, можно с уверенностью сказать, что именно творчество Сезанна стало последним и, возможно, решающим в ряду факторов, заставивших по-новому взглянуть на примитивное искусство.

Осязаемая весомость образов, которой стремился достичь Сезанн, пытаясь посредством выявления ритмических, геометрических структур проникнуть в сущность вещей и явлений и отобразить эту сущность, составляет, по общему признанию, основное качество африканской пластики.

Таким образом, творчество Сезанна, бывшее логическим результатом все-го предшествующего развития европейской живописи, сыграло решающую роль в создании объективных условий, при которых африканское искусство было включено в мировой художественный процесс.

Наступает момент совместимости: чужеродная эстетическая система не только признана, но и «взята на вооружение» художественной практикой. Более того, примитивное искусство само стало инструментом открытия, и в этом глубинная суть рассматриваемого процесса. Оно открыло глаза художникам, обнаружившим там, где они меньше всего ожидали, новую систему художественных ценностей, принципиально отличную от той, которой тысячами следовало европейское искусство.

Художники-кубисты непримиримо отвергали «условности реализма», отказываясь воспринимать натуру и модель как объект изображения. Они видели основную задачу своего творчества не в зеркальном отображении действительности, а в создании иной реальности.

Кубисты, в своем творчестве, исходили из положения Сезанна о том, что в основе натуры лежат простые геометрические формы – шар, цилиндр, конус и т.д. В картинах кубистов вещи разлагаются на составные части, на простейшие геометрические формы, образующие не предметы реальности, а произвольные схемы, «новую реальность». В своих работах они пытались показать не внешнюю, а внутреннюю структуру бесконечности, данной в четырех измерениях. Живописцы представляли объект с нескольких позиций: сверху, снизу, сбоку, изнутри, в результате чего происходило нагромождение отдельных элементов предмета. Такая беспорядочность изображения предмета, наиболее полно отражала сущность релятивистского мира, каким они его видели.

Настоящий мир – это мир чистых геометрических форм. Он постигается нашим умом, а не воспринимается глазом, ибо то, что мы видим, есть отклонение от чистой формы – нечто стертое, гибкое, обтекаемое, иллюзорное, испорченное жизнью. Задача искусства, как уверяют теоретики кубизма, заключается в том, чтобы постигнуть сущность вещей, минуя чувственную видимость. Поэтому в живописи «концепция» должна господствовать над зрением, математическая интуиция над внешней очевидностью.

Следующим шагом на пути радикальных изменений в классической изобразительной системе явился абстракционизм. Абстракционизм довел до конца начатую кубизмом деструкцию формы и содержания произведения искусства.

Абстракционизм (искусство под знаком «нуля форм», беспредметное искусство) – художественное направление, полностью отказавшееся от воспроизведения форм реального видимого мира и взявшее на вооружение геометрические формы [1, с. 189].

История искусства с появлением абстракционизма пережила революцию. Но эта революция возникла не случайно, а вполне закономерно, и была предсказана еще Платоном. В своем позднем произведении «Филеб» тот писал о «красоте самих по себе линий, поверхности и пространственных форм, независимых от всякого подражания видимым предметам, от всякого мимезиса. Такого рода геометрическая красота в отличие от красоты природных «неправильных» форм, по мнению Платона, имеет не относительный, а безу-

словный, абсолютный характер» [1, с. 69].

Основоположителем абстракционизма принято считать В.Кандинского, русского художника, жившего и работавшего за границей. Первым произведением абстрактной живописи явилась акварель, написанная им в 1910 году в Мюнхене

Начало XX века явилось временем великих научных открытий и соответственно это не могло не повлиять на художественные умы.

Вызванной к жизни расщеплением ядерного ядра, концепция «материи» была заменена концепцией «энергии». Это повлекло за собой возникновение новых представлений о пространственно-временном континууме. «Это открытие поразило меня так, – писал В.Кандинский, – как если бы был объявлен конец света. В мгновение ока незыблемые, казалось, научные постулаты рассыпались в прах передо мной. Все вещи стали как бы прозрачными, потеряв свою плотность и устойчивость». Это событие убедило художника в том, что необходимо осуществить переход от изображения видимой поверхности вещей – «материи» – к изображению «внутренне необходимого» – «энергии» и «духовности» [2, с. 154].

Принцип внутренней необходимости – так сформулировал художник побудительное начало, следуя которому он пришел к беспредметной живописи. Кандинский был особенно глубоко занят проблемами психологии творчества, исследованием тех «душевных вибраций» которым еще нет названия; в способности откликаться на внутренний голос души он видел подлинную, ничем иным не заменимую ценность искусства. Творческий акт представлялся ему неисчерпаемой тайной.

Выражая то или иное психическое состояние, абстрактные композиции Кандинского могут быть истолкованы, «как варианты воплощения одной темы – тайны мироздания» [2, с. 56].

Особое место Кандинский в теоретическом обосновании искусства, выделяет геометрической точке, как основному элементу живописи. Точка является «первоэлементом», то с чего все начинается. Точка – это результат первого столкновения (художественного орудия) с материальной плоскостью, с грунтом. Такой основной плоскостью могут являться бумага, дерево, холст, металл и т.д. Орудием может быть карандаш, кисть, игла и т.д. В этом столкновении основная плоскость оплодотворяется.

Геометрическая линия – это уже след перемещающейся точки, то есть ее произведение. Линия возникла из движения – а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику. Таким образом, линия – величайшая противоположность живописного первоэлемента – точки. И она с определенной точностью может быть обозначена как вторичный элемент.

Кандинский не случайно обращается геометрическим изображениям. Геометрические формы, взятые им в отвлечении от сходства с тем или иным предметом внешнего мира, рассматриваются с точки зрения пластического звучания – то есть как «абстрактные существа с особыми свойствами».

Треугольник, квадрат, круг, ромб, трапеция и т.д.; каждая форма, по словам Кандинского, обладает ей одной свойственным «духовным ароматом» [2, с.

115]. Будучи рассмотрены со стороны их бытования в изобразительной культуре или же в аспекте непосредственного воздействия на зрителя, все эти формы, простые и производные, предстают средствами выражения внутренне-го во внешнем; все они – «равноправные граждане духовной державы».

По теории В.Кандинского, взаимодействие формы с краской приводит к новым образованиям. Так, треугольники, различно окрашенные, суть «различно действующие существа». И в то же время «форма может усиливать или притуплять свойственное цвету звучание: желтое сильнее выявит свою остроту в треугольнике, а синее свою глубину – в круге» [2, с. 89].

В 1913 году в рамках абстрактного искусства возник супрематизм, и его создателем, главным представителем и теоретиком которого был русский художник Казимир Малевич.

Супрематисты объявили своей задачей выражение превосходства чистого чувства, воплощенного ради сохранения его чистоты без помощи какого бы то ни было обращению к внешнему миру исключительно с помощью геометрических фигур. Супрематизм воплощался в лишённых изобразительного начала сочетаниях простейших разноцветных и разновеликих геометрических фигур (квадратов, кругов, прямоугольников, треугольников, полос и т.п.), образующих пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные композиции.

В понимании Малевича, «супрематизм – высшая ступень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления беспредметного, как сущности любого искусства» [3, 23]. В этом смысле Малевич и первобытное орнаментальное искусство считал супрематическим (или «супремовидным»).

Главный элемент супрематических работ Малевича – квадрат. Затем появляются комбинации из квадратов, кресты, круги, прямоугольники, реже – треугольники, трапецииды, эллипсоиды. Квадрат, однако, основа геометрического супрематизма Малевича. Именно в квадрате он усматривал и некие сущностные знаки бытия человеческого и какие-то глубинные прорывы.

Ничто, как нечто неопишемое и невыговариваемое, но – ощущаемое. Черный квадрат – знак пятого измерения искусства, «последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту» [3, с. 81]. Стремясь оставить в искусстве только его сущность, беспредметное, чисто художественное, он выходит «за их орбиту», и сам мучительно пытается понять, куда. Сведя к минимуму вещьность, телесность, изобразительность (образ) в живописи, Малевич оставляет лишь некий пустой элемент – собственно пустоту (черную или белую) как знак-приглашение к бесконечному углублению в нее – в Нуль, в Ничто; или – в себя.

Он убежден, что не следует искать ничего ценностного во внешнем мире, ибо его там нет. Все благое – внутри нас, и супрематизм способствует концентрации духа созерцающего на его собственных глубинах. Черный квадрат – приглашение к медитации.

В своих теоретических трудах, Малевич изложил философию супрематизма, констатируя, что супрематизм – это высшая ступень искусства, сущность которого беспредметность, осмысленная как чистое ощущение и чувствование,

вне какого-либо подключения разума. Искусство, расставшись с миром образов и представлений, подошло к пустыне, наполненной «волнами бес-предметных ощущений» [3, с. 88], и попыталось в супрематических знаках запечатлеть ее.

Малевич признается, что ему самому стало жутко от открывшейся бездны, но он шагнул в нее, чтобы освободить искусство от тяжести и вывести его на вершину. В этом своем почти мистико-художественном погружении в «пустыню» всеодержащего и изначального Ничто (за нуль бытия) он ощутил, что сущность не имеет ничего общего с видимыми формами предметного мира – она совершенно беспредметна, безлика, безобразна и может быть выражена только «чистым ощущением». А «супрематизм есть та новая, бес-предметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения... Супрематизм это тот конец и начало, когда ощущения становятся обнаженными, когда искусство становится как таковое безликое» [3, с. 102].

И если сама жизнь и предметное искусство содержат только «образы ощущений», то беспредметное искусство, вершиной которого является супрематизм, стремится передать только «чистые ощущения». В этом плане изначальный первоэлемент супрематизма – черный квадрат на белом фоне – «есть форма, вытекшая из ощущения пустыни небытия» [3, с. 105]. Квадрат стал для Малевича тем элементом, с помощью которого он получил возможность выражать самые разные ощущения.

Фоном супрематических композиций является всегда некая белая среда – ее глубина, ее емкость неуловимая, неопределимая, но явственная. Как говорил сам художник, «необычное пространство живописного супрематизма ближайшим аналогом имеет мистическое пространство русских икон, неподвластное обыденным физическим законам. Белый фон супрематических картин, выразитель пространственной относительности, одновременно и плоскостей, и бездонен, причем в обе стороны, и к зрителю, и от зрителя» [4, с. 43].

Живописный супрематизм завершился пустыми холстами, помимо Черного квадрата еще одной формой манифестации Нуля форм, Ничто. В 1923 году Малевич написал последний прижизненно опубликованный манифест: в «Супрематическом зеркале», где «все явления мира сведены к огромному Нулю – или Нуль содержит все явления мира» [3, с. 103].

Обращение искусства XX века к языку символических форм явилось не случайным. Только посредством символов можно было передать то, что не имеет материальной структуры в физической реальности.

Все прежнее искусство стремилось к изображению внешнего мира, который воспринимается человеческим глазом как нечто реальное. Деятельность импрессионистов доказала, что зрительная иллюзия есть только иллюзия, то есть субъективное впечатление.

Гносеологические основы направлений искусства XX века – субъективный идеализм. Становится важным выражение мистической «интуитивной энергии», раскрытие некой высшей «духовной реальности», лежащей за пределами чувственно ощущаемой природы, но воспринимаемой посредством «вибрации» человеческого подсознания.

Настоящий мир – это мир чистых геометрических форм. Он постигается нашим умом, а не воспринимается глазом, ибо то, что мы видим, есть откло-

нение от чистой формы – нечто стертное, гибкое, обтекаемое, иллюзорное. Задача искусства заключается в том, чтобы постигнуть сущность вещей, минуя чувственную видимость. Поэтому в живописи «концепция» должна господствовать над зрением, математическая интуиция над внешней очевидностью.

1. Герман Н.Ю. Модернизм: искусство первой половины XX века. – М.: Азбука, 2001. – 480 с.

2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2011. – 240 с.

3. Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: «Азбука-классика», 2008. – 288 с.

4. Шатских А.С. Казимир Малевич. – М.: Слово, 1996. – 96 с.

### Түйін

Ұсынып отырған мақала «өнер» термині созінің ішкі мағынасын талдайды. Сон-дай ақ XX ғ. өнердің спецификалық табиғатын құрайтын факторларды қарастарады.

### Резюме

Данная статья посвящена исследованию семантики основных геометрических символов в изобразительном искусстве. Каждый символ представляет собой квинтэссенцию мировоззренческих концептов, являющихся достоянием мировой культуры.

### Summary

In this paper the author analyses the inherent meaning of the word "modern art" as well as the factors forming the peculiar nature of the art of 20th century.

## ҚАЗАҚТЫҢ ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ ЕРЛЕР КИІМІНІҢ БІРІ ШАПАН ЖӘНЕ ОНЫҢ ТҮРЛЕРІ

**Ұ.Н.Алашабаева** – ғылым магистрі, оқытушы, ҚазМемҚызПУ

Ғасырдан ғасырға жалғасып келе жатқан, ең көп тараған, аса қастерлі, кәделі сырт киімдерінің бір түрі – шапан. Ұлттық киіміміз бізге бай тарихи-мәдени мұра, салт-дәстүрді, әдет-ғұрыпты, халықтың хал-ахуалын кең көлемде хабардар етеді. Қазақтың этнографикалық ерлер киімі шапан біздің заманымызға дейінгі қазақ жерін мекендеген ежелгі көшпенді тайпаларынан жеткен. Атап айтатын болсақ, Қазақстан территориясын мекендеген сақтар, үйсіндер, ғұндар, қаңлылар және түркілер мәдениеті кезеңнен тарихи оқиғалар ықпал еткен.

XX ғасырдың басында, палеэтнографиялық зерттеу жұмыстарында қазақтың ұлттық киімдерінің ерекшеліктерін зерттеген этнограф ғалымдар С.И. Руденко, Ө.Ж. Жәнібеков, П.С. Паллас, Т.К. Басенов, Ә.Марғұлан, С.Қасиманов, Р.Д. Захарова және т.б ғылыми еңбектерін ерекше айтуға болады.

Зерттеулерге сүйенсек, кіші жүздің шапандары шалғайлы, жеңдері кең, жүн тартқан, бидайланған қалың, қайырма жағалық болып келеді. Орта жүздің шапандары көбінесе бір беткей матадан, сырусыз, етектері шалғайлы, жеңдері кең, жағалары түймелі болып келеді. Ал ұлы жүздің шапандары көбінесе жолақты, сырмалы, жеңдері ұзын, ашық жағалы келеді. Ертеде үш жүздің



қайсысында болса да шапанға үлкен мән берген және оны барлық жерде жабу деп атайды. Демек, осы айырмашылықтарына қарай, олардың бәріне бірдей ортақ, ұлттық мәнер мен қазақша атаулары барын білеміз.

Өткен ғасырларда қазақтарды бейнелейтін суреттерде де әртүрлі сюжетті шығыс миниатюраларында да әлеуметтік белгі ретінде түрлі формалы шапан киген әр қоғамдық жіктердің өкілдері бейнеленеді. Түрлі кәсіп иелері де өздерінің арнаулы киімдерімен көрсетіледі. Мысалы, хандардың арнаулы атқосшыларының шапанының етегі алдыңғы жағынан ойық болып келсе. Ал хан сарайының есікағасы әрқашан етегі түрулі шапанмен бейнеленеді. Жұмыс үстіндегі еңбек адамдарының да шапан етегі түрулі болып салынады [1, б 5].

Шапанды тігуге арналған маталар: жібек, тоқыма, парша, мақпал, барқыт, дүрия, шұға, бұлде, тапта, ләмбөк, дыраб, жүн маталардан, кейде күдеріден де тігіледі. Астарының арасына жүн немесе мата салынады, әрі мықты мата-дан қапталып, іші астарланады. Шапанның басты ерекшелігі жағасы, өңірі, жең ұштары әдемі ұлттық ою-өрнекпен кестеленуінде. Кесте өрнектері: біз кесте, тығыз кесте, жапсырма кесте, решелье, ер адамның да әйелдердің де шапандарына салынады. Бірақ қазіргі сән әлемінде әйелдер шапанының әсемделуі ерлердің шапандарына қарағанда өте нәзік болып келеді. Маусымға байланысты киетін шапандар жұқа, қалың болып бөлінеді.

Шапанның негізгі, дәстүрлі пішімі – ұзындығы тізеден сәл төмен болып, жеңінің ұзындығы саусақ ұшын жабуы керек. Қазақ шапандарының алдыңғы екі өңірі, артқы бойы, екі жеңі және жағасы ойылып пішіледі. Артқы бойдың жақ шеті мен алдыңғы өңір бойдың қусырылар екі жақ етегіне мықынға жеткенше етегін кеңейту үшін екі үшкіл шабу қойылады. Бел жағы тарлау келеді. Шапан жеңінің екі беті бір-ақ қиылады. Жең түптері кең келеді де, оны жең түп, ойынды, қолтырмаш деп атайды.

Шапандар жаға қондыру мәнеріне қарай тік жағалы, қайырма жағалы және мойынды айналдыра қаусыра келген орама жағалы деп аталады.

Шапанның пішілуіне қарай сырмалы шапан, қаптал шапан, қималы шапан, кең қолтық ұзын жең шапан сияқты түрлері бар (сур. 1). Матасының ерекшелігі, пішілуі, тігілуі, әшекейлері, жасына, әлеуметтік ерекшеліктеріне байланысты. Шапанның – зер шапан, оқалы төре шапан деген қымбат түрлері бар. Ондай шапанның екі өңірі мен жеңіне, қайырма жағасына зер ұсталады немесе кестемен әшекейленеді. Тігілген матасына қарай мақпал, репс, шағи, шибарқыт, пүліш, барқыт шапан деген түрлері болады. Арасына жүн не мата салмай астарлап тігілетін жаздық жұқа шапанды жалаңқабат шапан дейді.

Шапанның кеңдігі мен бойға қонымдылығы және әшекейлеу мәнеріне қарай аймақтық өзгешелігі болады [2, б. 138].

Ал күнделікті тұрмыс барысында киілетін сырттық шапандардың тыстары берік, аса қымбат емес маталардан жасалады. Оның жағасын кеспе үшкір орама жағалы етіп, қалтасыз және әшекей ою-өрнек салмай тігіледі.

Киімнің ішінен киетін ерлерге арналған іштік шапан делінетін жұқа, қысқа шапан түрлері бар. Ұзындығы тізеден жоғары, басқаларына қарағанда шолақтау келген, көбіне тік жаға салынған, денеге қонымды тар етіп тігілген ішкілік шапан. Бұл шапан түрін ішік, тон, күпі сияқты сырттық киімдердің ішінен киеді. Сондықтан оған белбеу буынбайды, бар болғаны екі-үш түйме қадай-ды.

Ауыл арасына қыдарғанда сырттық шапан орнына жүрсе, суық кезде ішке киетін шапан орнына жүреді. Қаптал шапан – бір етегінің ұзындығы тізеге дейін, кейде одан да төменірек түсіп тұратын, жазда киетін жағасыз, жұқа шапан түрі.

Қазіргі заманда шапанды тұтынуға ыңғайластырып жеңін қысқа етіп тігеді. Жеңі шынтаққа дейін жететін қысқа жеңді шапанды тірсек жең шапан деп атайды. Іштік шапанның бұл түрін орта жастан жоғары әйел, еркек азаматтар киеді, екі жамбасында қалтасы, кейбіреулерінде омырау қалта да болады. Ерлерге арналғанының жағасы тік, қайырма жаға салынады да ою, өрнек, кестелеу, әр түрлі су түрлерімен өңірін, етегін сырып та тігеді. Күмпей шапан – арасына түйе жүнін майдалап түтіп, қалыңырақ салып, жақсылап сырып істеген, сыру аралықтары күмпиіңкіреп, көтеріліп тұратын шапанның түрі Торғай, Ұлытау, Ырғыз жақта біртіндеп дейін қолданылған.

Қоғамның дамуына байланысты, қазір әшекейлену мәнеріне қарай шапан-дар ерекше дараланады. Еркектердің шапандары өте асыл құнды матадан орама жағалы етіп, кең, ұзын бүтіндей ен бойымен немесе жағасы, етегі, өңірі айналдыра кестеленеді. Кейде жиегіне әдемі болу үшін бағалы аң терілерінен, бұлық (түрлі матамен көмкеру) немесе жұрын салынады.

Ертеден қалыптасқан қазақтың халықтық дәстүрі сыйлы қонақтарға шапан тарту-таралғы, сый кедеге жүруі ұмтылмай күні бүгінгі дейін сақталып келеді.

Қазақ халқының этно-белгісін білдіретін ұлттық киімнің бірі ерлер шапанын қортындылай келе, көне заманнан бері шапан өзінің пішілу конструкциясын, тігілу технологиясын өзгермегенін байқауға болады. Бүгінгі күні кейбір сәнгерлер шапанның дизайнның өзгертсе де, олар ұлттық нақышты сақтап қалуға тырысады. Ғасырлардан келе жатқан ұлттық киімді ұрпақтан-ұрпаққа сақтап қалу үшін біз осы мәдени мұраны қадірлеп, дәстүрді жалғас-тыруымыз керек.

1. Қ.С. Ахметжанов. *Қазақы шапан // Ана тілі. 1994. №31. – 5-б.*

2. *Қазақ халқының ұлттық киімдері. Национальная одежда казахского народа. National dothes of Kazakh people. Құрастыр. Хинаят Б., Сужикова А. – Алматы, 2011 – 384 б.*

### **Түйін**

Бұл мақалада қазақ халқының этно-белгісін білдіретін ұлттық киімнің бірі шапанның пішілу түрлері жазылған. Сонымен қатар шапанды тігуге қолданылатын маталар және олардың ерекшеліктері де көрсетілген.

### **Резюме**

В данной статье рассматриваются в казахской национальной одежде – чапан сохранились древние традиции, связанные с этноисторическими, социальными особенностями и виды чапана.

### **Summary**

Old traditions connected with ethno-historical, economic and social peculiarities have survived in Kazakh national clothes. It breaks down into iiktik kiim – the clothes worn on shoulders, beldik kiim – the clothes worn on waist and hips.

## НЕСКОЛЬКО МЕТОДИЧЕСКИХ СОВЕТОВ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ В ЖАНРЕ ПОРТРЕТА

**Л.Б. Щерблюк** – доцент, кафедра «графики и дизайна» Художественно-графического факультета, КазНПУ им. Абая

Что может быть интересней и сложнее, чем работа над портретом. На современных выставках не так часто мы можем увидеть портреты наших современников. Чаще встречаются живописные и графические работы в жанре пейзажа и натюрморта.

В подготовке художника к работе в жанре портрета есть серьезные проблемы. Во-первых, это недостаточное понимание студентами системы изучения модели и роли подготовительной работы. Во-вторых, формальный подход к композиционному решению. В-третьих, неумение использования графических приемов в передаче образной характеристики.

Весь творческий процесс можно условно разделить на отдельные компоненты, которые плавно перетекают друг в друга.

1. Зарождение идеи.
2. Поиск адекватного замыслу образного решения.
3. Определение художественно-образного языка для передачи замысла художника.

Рассмотрим каждый этап создания сюжетно-тематической композиции в жанре портрета более подробно.

От чего зависит выбор идеи будущего произведения? Прежде всего, от эстетической позиции человека, от его жизненного и чувственного опыта, его мировоззрения. Любой человек, воспринимая окружающий мир, как бы преломляет информацию через призму своей индивидуальности, выделяя в нем те качества, которые созвучны его личностной установке, его внутреннему состоянию.

В работе над портретом очень важно для художника найти живые, доходчивые образы и такие средства выражения, которые раскрывали бы идейное содержание работы.

Средствами графического искусства являются линия, контур, штрих, светотень, пятно, а также те правила и законы, по которым строится композиция и знание которых помогает художнику грамотно изображать сложнейшие композиции в рисунке. К таким правилам относятся законы композиции, учение о пропорциях, законы линейной и воздушной перспективы, знание пластической анатомии и др.

А.А. Дейнека /1/ выделяет следующие правила или закономерности, которые организуют построение двух мерного или трех мерного изображения:

- Правило симметрии, вытекающее из пластики строения человеческого тела и множества других природных форм, устанавливающие закон гармонии пропорций. Частей и целого организма.
- Правило статики и динамики (покоя и движения) в пластическом решении композиции.

- Правило ритма законов чередования больших и малых форм, света и тени, контрастного и приглушенного.
- Правило равновесия – сочетание противоположных частей изображения, равновеликих по массе.
- Правило перспективы применительно к различным композиционным решениям – по иллюзорной, прямоугольной, воздушной перспективам.
- Золотое сечение и ордер как закономерные членения в архитектуре.
- Масштаб как мера увеличения или уменьшения по отношению к натуральной величине.
- Стилиевое единство в ансамбле – сочетание нескольких видов искусств.
- Вертикали и горизонтали как постоянные оси по отношению ко всем другим направлениям.

По перечисленным правилам создаются произведения скульптуры, архитектуры, произведения живописи и графики. Меняются только средства изображения.

В своих теоретических трудах А.А. Дейнека рассматривал законы композиции в соответствии с реальным миром человеческих интересов и духовных потребностей. Он отмечает, что художник – это продукт своего времени. Он должен быть новатором, то есть отражать свою эпоху и даже ее опережать, благодаря своей мысли и фантазии.

В настоящее время, когда наша жизнь так быстро меняется под воздействием глубоких перемен в жизни общества, от художника требуются постоянные поиски новых форм и технических приемов в изобразительном искусстве. Главное, не потерять в этих поисках главного – содержательной стороны произведения. В портрете, особенно в портрете, очень важно показать внутренний мир современного человека, а не просто внешнюю оболочку. Серьезная композиционная деятельность в портретном жанре держится на наблюдениях и четком понимании традиций общественного развития.

Е.А. Кибрик, рассматривая объективные законы композиции в изобразительном искусстве, выделяет как определяющие: **идейность, интуиция и анализ, цельность, контрасты, движение.**

«Идейность в искусстве заключается не в теме, или не только в теме, но в первую очередь в отношении художника к жизни, а оно проявляется в любой теме, за которую берется художник и составляет содержание его искусства» /1/.

Художник и педагог Е.А. Кибрик утверждает, что композиция должна вытекать из внутренних, идейных причин, лежащих в основе изображения.

В работе над портретом очень важно для художника – найти живые, доходчивые образы и такие средства выражения, которые раскрывали бы идейное содержание работы.

Он отмечает: «Необходимо, чтобы художник обладал развитым умом, горячим сердцем, был человеком способным глубоко и самостоятельно мыслить. Поэтому огромное значение для художника имеет мировоззрение» /2/.

Интуиция и анализ в композиции рассматриваются как гармоническое сочетание.

Анализ начинается с умения, верно оценить то, что сделано по чувству. Способность к интуиции – проявление одаренности художника. Способность к

анализу, то есть к логическому рассмотрению своего творчества, необходимо развивать, воспитывать. Идя от содержания к форме и разбирая сделанное интуитивно, художник устанавливает не только взаимоотношения персонажей между собой и средой, формат композиции, но и сам мотив ее и даже средства исполнения. Только сумев проанализировать созданное им произведение по интуиции, художник может найти пути и средства к заключительному этапу творчества, ведущему к законченности. Но плодотворен только такой анализ, который способен как бы озарить путь к завершению, вдохновить автора, вызвать тот подъем чувств, который позволяет, как бы на одном дыхании привести вещь к концу, взволнованно и точно. Кратко можно даже составить такую схему: интуиция-анализ-интуиция.

Цельность – это первый закон композиции. Все элементы композиции находятся во взаимной связи и зависимости, подчиняясь логике воплощения замысла художника. Цельность – это главный закон отражения «художественного» вообще. Невозможно ни писать, ни рисовать с натуры, пренебрегая законом цельности. Ни форма, ни цвет не существуют сами по себе, а только как части целого.

Контрасты – сочетание противоположного.

Предметы человек воспринимает, прежде всего, по контрасту их силуэтов и окружающей среды. Форму предмета воспринимаем по контрасту света и тени. Полное отсутствие светотени создает плоскость. Значение контрастов в композиции известно с давних пор. Еще Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты. Рядом с высоким человеком, ставить низкого, с толстым-худого, с одетым в бархат с тяжелыми складками – фигуру в шелку, дающем мелкие и острые складки. Роль контрастов в композиции универсальна.

Большое, в сопоставлении с мелким, кажется еще большим. Также существенна роль противопоставления положений в построении сюжета композиции.

Примером может служить картина Ярошенко «Всюду жизнь». Где на контрасте заключенных в вагоне крестьян и вольных голубей на перроне построена смысловая завязка.

Движение. Борьба разнообразных контрастов сообщает композиции динамику, но этого мало. Композиция должна включать в себе движение в буквальном смысле слова, ибо жизнь – это бесконечное движение. Особенность изобразительного искусства в том, что оно запечатлевает всегда один момент, а призвано передавать жизнь движущуюся, непрерывно изменяющуюся. Кибрик Е.А. выделяет в движении, как в законе композиции, передачу в одном кульминационном моменте движения признаков предыдущего и последующего состояния. Несоблюдение этого закона ведет к застылости, к положениям, символизирующим движение, но лишенным жизни, навечно остановившимся в динамических позах.

Еще хочется выделить такое качество композиции как новизна. Но нельзя это качество ставить как самоцель. Настоящим новатором может быть лишь тот художник, который открыт к восприятию всего «нового» в жизни и страстно желающий его показать в своих произведениях.

Итак, подведем итог всему сказанному о пластической основе композиции:

Композиция – закономерно устроенный организм, все части которого находятся в неразрывной связи и взаимозависимости. Характер этой связи и взаимосвязи определяется идейным замыслом художника.

Конструктивная идея, свойственная природе замысла, дает пластическую основу композиции.

Ничто в композиции не должно повторяться. Композиция должна объединять в единое, нерасторжимое целое бесконечное многообразие деталей.

Выразительность композиции зависит от контрастов, лежащих в ее основе.

Детали композиции должны быть не только разнообразны и выразительны, но и динамичны, ибо жизнь – это движение.

Композиция должна быть не только содержательной и умелой, но и новой. Способность видеть новое в жизни и находить ему соответствующую пластическую форму – основа новаторства.

### **Последовательность работы над сюжетно-тематическим портретом.**

Рассмотрим методическую последовательность работы над сюжетно-тематическим заданием в жанре портрета.

Необходимо увидеть современность в звучании этой темы, определить характерные моменты, найти смысловую завязку. Подбор типажей зависит именно от идейного содержания предстоящей работы.

Следующим этапом в работе должен быть подбор натурального материала. Работа начинается с аналитического восприятия натуры. Художник определяет самое характерное, интересное в человеке, его внутренний мир, а не только внешние данные.

Выполняя наброски, зарисовки людей в различных ракурсах художник учится видеть натуру, подмечать самое главное в портретной характеристике. Именно в наброске художник может заметить те скрытые черты характера, которые почти не заметны, когда человек позирует. Характерные жесты, мимика, взгляд, ракурс, поза – все подмечается в наброске.

Зарисовка – это более длительная работа над портретом. Выполняя зарисовку с натуры, художник может выбрать такой ракурс, который наиболее полно раскрывает характер модели. Зарисовку надо выполнить с разных точек зрения, с разных ракурсов модели. Это дает возможность изучить черты лица, форму головы.

Этюды над отдельными элементами композиции позволяют более глубоко изучить объекты изображения, обогатить свои наблюдения. Без натурального материала невозможно создать правдивый, полный жизни образ.

Очень интересный и полезный прием изучения модели это выполнение дружеского шаржа. Дружеский шарж это искаженный рисунок, но в тоже время сходное, узнаваемое изображение определенного человека. Дружеский шарж это обозначение художником на листе бумаги, характерных особенностей внешности человека не заходящих за рамки дружественного восприятия, поэтому и дарят подобные прикольные картинки друзьям, отсюда и само название: «Дружеский шарж». Этот прием подчеркивания самого характерного в натуре позволяет уловить портретное сходство.

Выполнение крепкого рисунка с натуры позволяет более полно изучить конструкцию как всей головы или фигуры (все зависит от темы творческого

портрета), так и деталей лица.

После подбора натурального материала идет поиск композиционного решения замысла в определенном графическом или живописном языке.

Для более полного раскрытия образной характеристики полезно представить себе модель в наиболее рельефных жизненных обстоятельствах и изобразить ее в маленьких рисунках. Почему в маленьких? Да потому, что проще и быстрее сделать маленькие зарисовки и отложить их до поры, до времени.

Когда накапливается много зарисовок, композиционных поисков, легче суммировать и обдумывать композицию конечного варианта.

Выполняя зарисовки в различных графических материалах, приобретаешь опыт стилизации формы под конкретную графическую технику. Так прием работы кистью и тушью приближен к контрастной черно-белой технике линогравюры.

Выполнение зарисовки в технике тушь-перо позволяет имитировать технику офорта или гравюры на пластике. Работая в технике цветного пятна (гуашь) можно представить эскиз для цветной линогравюры и т.п.

Большое значение в композиционных тематических работах отводится поиску типажей, наиболее ярко раскрывавших замысел автора. Портретные зарисовки, фотографии, небольшие этюды – вот тот необходимый подготовительный материал, который может помочь в создании не надуманной, убедительной по своему смысловому и эмоциональному накалу композиции.

### **Поиск образного решения в графических листах.**

Мы знаем, что графика, как вид изобразительного искусства, имеет свои средства художественной выразительности: сочетание черно-серо-белого пятна, ограниченное применение цвета, изменение, а порой и полный отказ от передачи объема, точных пропорций и перспективы изображаемых объектов. Это тот незначительный перечень условных приемов, с помощью которых передается лаконичность и выразительность создаваемого образа в графическом искусстве.

Художник-график видит ту же реальную действительность, что и живописец, однако он отбирает те качества природы, которые в наибольшей степени соответствуют специфическому языку графического искусства.

Он оперирует иными средствами изображения. Они более условны, чем средства живописца. Так в линогравюре, офорте, монотипии работы выполняются в черно-белом изображении или в ограниченной цветовой гамме.

Рассмотрим основные приемы стилизации изображения в графическом искусстве.

Когда мы смотрим на природу, мы видим такие ее основные качества как форма, объем, цвет, фактура, пространственное расположение. Именно они характеризуют данный предмет или объект изображения. В зависимости от расстановки акцента на то или иное качество объекта изображения можно выделить различные приемы стилизации природы.

Рассмотрим приемы стилизации основных качеств объектов изображения в отдельности на основе таких приемов:

- реалистическое изображение;
- изменение пропорциональных соотношений между объектами изображе-

ния (увеличение одних и уменьшение других предметов) и изменений пропорций внутри одного предмета;

– деформация формы.

#### Стилизация формы.

Что такое форма предмета? Это наружный вид, внешнее очертание предмета. Наиболее четко мы видим форму предмета в виде абриса в контр ажурном освещении. В реалистическом решении натурной постановки следует с максимальной точностью передать форму предмета, проанализировать из каких составляющих состоит целое.

В случае условной трактовки формы, т.е. ее интерпретации, можно изменить форму предмета, сохраняя характерные очертания. В этом случае применяется прием сжатия и вытягивания формы. Изменяя пропорциональные соотношения ее частей или соотношений между разрезами предметов, составляющих целостный образ, можно добиться большей выразительности изображения.

Можно применить прием обобщения формы (приближение форм предметов к геометрическим формам, освобождение предметов от излишних деталей).

Применяется еще и прием деформации формы, при котором форма ломается, превращаясь в пластичную или угловатую форму.

#### Стилизация объема.

Приемы стилизации:

– подчеркнуто объемное изображение, гиперболизация объема;

– контрастное изображение, обобщение света и тени;

– линейное изображение;

– плоскостное изображение.

Объем предмета хорошо виден при боковом освещении. В реалистической манере исполнения объем передается при помощи светотеневой градации (блик, свет, полутон, тень собственная, рефлекс, падающая тень).

В условной трактовке идет частичное или полное игнорирование элементов тонального решения. Обобщая блик, свет и полутон, а также собственную тень и рефлекс мы получаем черно-белое решение, что часто применяется в гравюре, в основе которой лежит пятно. При тональном обобщении рефлекса и полутона, света и блика получаем три различных пятна (черный, серый, белый), что также используется в штриховой гравюре. Исключая светотень, выполняется линейное или силуэтное изображение.

#### Стилизация цветового решения.

Приемы стилизации:

– реалистическое изображение цветовых соотношений;

– ограниченная цветовая гамма (3-5 цветов в определенном колорите);

– условное цветовое решение (цветовое решение не связано с натуральными цветами предметов).

Каждый предмет или объект изображения имеет свой локальный, собственный цвет, который приобретает различные оттенки в зависимости от освещения и окружения. В живописи очень важно увидеть это взаимовлияние и точно его передать. В графике зачастую используется ограниченная цветовая гамма. Так, например, в цветной линогравюре можно использовать всего два, три цвета. Чтобы студенты сумели сделать правильный выбор цветовых



соотношений, необходимо развивать восприятие цветовой гармонии, умение находить, путем смешивания красок и наложения их друг на друга, сложные цветовые композиции, выполнять натурные зарисовки в теплой или холодной гамме.

#### Стилизация фактуры объекта изображения.

Приемы стилизации:

- передача реально существующей фактуры;
- лишение объекта фактуры;
- придача предмету изображения не свойственной фактуры.

Любая поверхность имеет свою фактуру. Она может быть гладкой или рельефной. При реалистическом отображении природы мы стараемся, как можно точнее, передать эти качества в своих работах. В графике допускается условная трактовка фактуры. Ее можно игнорировать или даже изменить. Это только усилит эмоциональное звучание работы.

#### Стилизация пространственной среды.

Приемы стилизации:

- точная передача линейной и воздушной перспективы;
- нарушение законов перспективы в изображении;
- отказ от передачи перспективы.

Законы линейной и воздушной перспективы четко соблюдаются в архитектуре, в академической живописи. В графике допускает их нарушение, а порой и полный отказ от передачи перспективы, что приводит к плоскостному изображению на формате. Воздушная перспектива может передаваться тональными градациями первого, второго и третьего плана, разномасштабными изображениями объектов. Применяя веерную, спиральную схему композиции, можно добиться выразительной передачи плановости в графической работе.

Таким образом, выполняя натурные зарисовки с целью освоения различных приемов стилизации предметов и объектов изображения, происходит изучение языка графического искусства.

В заключение можно отметить, что для воплощения мысленного образа в материальную форму художнику не достаточно только творческого воображения и яркости представлений. Необходимы еще и знания законов композиции, технические навыки выполнения работы в графическом материале, способность выбора графического языка, адекватного замыслу художника.

1. Дейнека А.А. (Изобразительное искусство. – М., 1989. – 329 с.) *Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Кибрик Е.А.. – М.,*

2. 1989. *Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия: учебное пособие. Сост. Ростовцев Н.Н., Игнатьев С.Е., Шорохов Е.В. – М.: Просвещение, 1989. – С. 178-189.*

### **Түйін**

Мақалада автор жаңа бастап жүрген суретшілерге портреттік жанрда үлгінің зерттеуі және графика түрінде өнердегі табиғи материалдың творчестволық жол-мен өңдеудің қабылдауларының үстінде жұмыстың жүйесін түсінуге көмектесетін көмекші материал болатынын атап кетеді.

### **Резюме**

В статье поднимается проблема подготовки художника в работе над портретом, даются практические советы выполнения графической работы с использованием определенной системы изучения модели и ее интерпретации в художественный образ.

### **Resume**

In the article there is учебно-методический material, that will help beginning artists to understand the system of prosecution of study of model and receptions of the creative processing of model material in a graphic art in the genre of portrait.

## **КӨРКЕМ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕ ОҚУ-ТӘРБИЕ ҮРДІСТЕРІН ҰЙЫМДАСТЫРУ**

**Ш.Ә. Ақбаева** – доцент, *пед.ғ.к.*, көркем сурет факультетінің «академиялық сурет және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі» кафедрасы, Абай атындағы ҚазҰПУ

Қазіргі кезде жоғары мектепте бейнелеу өнерін оқыту әдістеме курсынан студенттерге білім беруде әдістеменің ғылым ретіндегі даму тарихымен, жас ұрпақтарымыздың эстетикалық білім мен тәрбиесіне қатысты тапсырмаларды беру, пәнді оқыту әдістесіндегі қазіргі жаңа заман талаптарымен, бейнелеу өнері пәнін оқытудың әр түрлі әдіс-тәсілдерімен таныстырады.

Әдістеме педагогиканың арнайы бөлімі сияқты, ең тиімді әдістер мен оқыту тәсілдерін үйретумен қатар, тәрбиелеуді де зерттейді. Барлық пәндерде оқытудың заңдылықтарын жалпы әдістеме қарастырады. Белгілі бір оқу пәніне тән сабақ беру тәсілдерін зерттеумен жеке әдістеме айналысады. Оқыту әдістемесі арқылы біз ұстаздың оқушылармен жұмыс жасау тәсілін түсінеміз. Бір әдістеменің шеңберінде ұстаз әр түрлі тәсілдерді қолдана алады.

Оқыту әдістемелердің мазмұны мен тәрбиесі қоғамның итеріп шығаратын жалпы мақсаттары мен тәрбиелеу міндеттеріне әрқашанда бағынышты болады. Қоғамда тарихи шарттарының өзгеруімен қатар оқыту әдістемесі де ауысады.

Мектепте бейнелеу өнерін оқытуда екі басты оқыту әдістемесін белгілеп қоюға болады. Олар: түсіндірмелі-иллюстративтік және проблемалық. Олар сабақтың мазмұнына және оқушылардың жастық топтарына байланысты түрленеді.

Бастапқы оқыту сатысында ұстаз заттардың түрлерінің пластикалық ерекшеліктерін түсіндіргенде, сурет салудың тәсілдерін және сонымен қатар бейнелеу өнерінің қандай да бір шығармасын көрсеткенде басты әдістемесі – түсіндірмелі-иллюстративті болады.

Ал, енді оқушылардың білімдерінің әбден толық жетілу шамасына қарай, көбірек орынды алатын көркемдік міндеттерді шешуде оқушылардың өз бетінше талап ететін келелі оқыту әдістемесі алға шығады. Ұстаз балалардан белсенді ойлауды және жұмысқа көркем шығармашылық қатынаста болуды мәжбүр етеді.

Бейнелеу өнеріне оқыту барысында көркем қабылдау міндеттері және бейнелеп сурет салу бір уақытта дамып, жүзеге асуы қажет. Бала егер де затты ерте

кезде аңғарып көрмесе немесе дұрыс қабылдамаса, онда ол затты және оның түрінің ерекшеліктерін бейнелей алмайды. Осыдан оқушыларда бейне-леу міндеттерінің дамуы және ұйымның бақылау мақсаттылығы да өте маңызды. Әдістемелік тәсілдерде, балалардың жас және психологиялық ерекшеліктерін есепке алса, тек сол жағдайда ғана оңтайлы нәтиже болады деп ойлаймыз.

Сабақ берудің жаңа тәсілдерінің ізденісі пәнаралық байланысты ұстану және оқушылардың эстетикалық бағыттағы пәндерді өздігінше меңгеру кезінде игерілген білім жұмысын басқару мен және ол икемділіктің негізінде жүзеге асуы мүмкін: бейнелеу өнерінің, әннің, әдебиеттің, тарихтың және т.б. с.с.

Бейнелеу өнерін оқыту барысында ұстаз тек өзінің жеке көркем тәжірибе-сіне ғана сүйенбеу қажет. Әрдайым педагогика, психология, эстетика және өнертану ғылымдары бойынша әртүрлі ғылыми мәліметтерге сүйеніп отыру қажет. Бұл бейнелеу өнері мұғалімдерінің тәжірибелік сынағын дұрыс жал-пылауға, дұрыс тәрбиелеу әдістемесін табуға және өсіп келе жатқан ұрпақта-рымызды жан-жақты оқытуға көмектеседі.

Мектепте бейнелеу өнерін оқытудың басты мақсаты – тек қана өмірдің және өнердің әсемдігін көркемдеп қабылдай алу ғана емес, сонымен қатар белсенді, шығармашылық еңбек ете алатын жан-жақты үйлесімді дамыған адамды қалыптастыру керек.

Оқушылардың эстетикалық және адамгершіліктік көзқарастарын дамыта отырып, бейнелеу өнері пәні түрлі аймақтардағы еңбек қызметіне қажетті пайдалы білімдерге және дағдыларға оқытады. Өзінше дамыған кеңістік ойлауы мен елесі аулақ қазіргі заманғы инженер-конструкторды көз алдына елестету қиын. Эстетиканың өнеркәсіпке аса көп кіруі, суретші-конструктор-дың өндірісте өсуі ұстаздарды жаңа қазіргі заманғы оқыту әдістемесін терең қарастыруды талап етеді.

Сабақ кезіндегі әрекеттің барысында сыныптан тыс және мектептен тыс жұмыстарда оқушылардың саяси-идеялық, адамгершілік, еңбек және эстетикалық тәрбиелері қалыптасады. Мектеп бағдарламасына қосылған әрбір пән оның ішінде бейнелеу өнері оқушылардың эстетикалық-идеялық тәрбиесі үшін үлкен де зор мүмкіншіліктер береді.

Оқушылар алдарында сыныптық өнер мінездемесі және оның адамдардың тұрғылықты өмірімен тығыз байланысы ашылады. Бейнелеу өнерінің көрнекті көркем туындыларын талдай отырып, ұстаз өткен және осы кездегі ең танымал суретшілерінің өнер туындыларымен адамзат баласының жоғарғы идеяларын қорғайтынын және гуманизмге тәрбиелеуін көрсетеді. Осылайша өнерде тамаша түсінік және адамгершіліктік-эстетикалық идеалы ақырындап іске асып қалыптасады. Әңгімелер, саяхаттар кезінде көркем қызмет тәжірибе барысында балалардың өнерге деген сүйіспеншілігі дамып, олардың қор-шаған әлемге деген эстетикалық қабілеттілігі әбден жетіледі.

Орта мектеп тек жалпы білім беретін міндеттерді шешеді. Бейнелеу өнері сабағында балалар бейнелеу өнерінің негіздерімен танысып оқытылады, түр-лі дәуір мен замандардың және әртүрлі халықтардың ең жақсы өнер үлгілері-мен танысады, айқындық пен шынайылықтың көркемдік құралдарын тануға мүмкіншілік алады. Оқушылар тікелей заттың өзіне қарап графика және кескіндеме құралдарымен оңай қойылымдарды орындай алуды білу керек: сән-дік

композицияларды құрастыру, материалда қиын емес бұйымдарды орын-дау және т.б. Оқушылар ойша немесе елестете отырып өз түсініктері бойынша тақырыптық композицияларды сала білулері қажет. Айқын бейнелеудің заңдылықтарын меңгерудің арқасында шыншылдығын шынайы көрсете және өзінің қоршаған ортаға әсерлі қатынастарын білдіре алады.

Көзбен шолып ойлаудың дамуы – пәннің ең басты міндеттерінің бірі. Көз-бен көру ақпараттың үлкен ағым арасында оқушы көркем шығармашылық тапсырмаларды шешуде ең бастысын, ерекшесін таңдап алуды үйрену қажет және көретін формаларды пайдалана алуы қажет.

Жалпы білім беру мектебінде бейнелеу өнерін оқытудағы басты міндеттерінің бірі – балалардың көркем шығармашылық қабілетін дамыту болып табылады. Осы мәселе қазіргі кезде белсенді, әрекетшіл және адамның жеке басының шығармашылығын тәрбиелеу міндеттерімен тығыз байланысты.

Көркем әрекетшіл қабілеттердің дамуы туралы әңгіме жүргенде, ең алдымен шығармашылық елестеу мен ойлаудың дамуы ойда тұрады. Оларсыз шындықтың қайта ойлануы және өзінің пікірін бейнелі формада жеткізе білу мүмкін емес. Көркем қабілеттер санына көз қапері және өмір мен өнер құбылыстарына деген қызба қатынасы қатысты. Көркем қабілеттердің байқалуы бейнелі ойлану, ондағы бастысын белгілей отырып бейнені тұтастай қабылдау, затты дәлме-дәл жеткізе білу болып табылады. Шығармашылық қабілеттер тәсілдердің тез және оңай меңгеруінде сурет салудың дағдылары байқалады.

Оқушылардың көркем шығармашылық қабілеттерін дамытуға бағытталған жұмыс нұсқадағы және оны бейнелеуді оқыту қабілеттерін меңгеруімен тығыз байланысты. Осы байланыстар көп қырлы. Елестету тек қана өмірлік байқаудың негізінде ғана дами алады. Сол уақытты бейнелі ойлаудың дамуы бейнелеу сауаттылығы негіздеріне оқытудың нәтижелігі көмектеседі. Оқушылардың бейнелі ойлай білуі олардың жұмыстарының мәнерлігінде байқалады.

Балалардың көркем-шығармашылық қабілеттерін дамытудағы ең маңызды шарт – олардың жұмысқа деген қызығушылығы, оған әсерлі қатынасын да анықтайтын осы немесе басқа да тапсырмалардың орындауы болып табылады. Басқа жағынан қарасақ, осы қатты әсерлі күйзеліс қызығушылықтың және бейнелеу қызметімен айналысу ынтасы басты түрткі болған себептері болуы мүмкін.

Бейнелеу өнері бойынша оқу жұмысының түрлері немесе басқа қабілеттердің дамуына көмектеседі. Оқушылардың көркем-шығармашылық қабілеттерінің дамуындағы ең басты мәселе – тақырыптық сурет салу, мысал келтіру, сәндік сурет салу сияқты оқу жұмысы түрлеріне жатады. Осы сабақтарда оқушылар өзіндік қызметтік мүмкіншілігіне ие болып, ал тапсырмалар мінездемесі олардың шығармашылық ойлауын қарқындатады.

Бейнелеу өнері бойынша оқу сабақтардың барлық түрлерінің дұрыс үйлесімді болуы және кең дамыған сыныптан тыс жұмыстардың жүйесі оқушылардың көркемдік қабілеттерінің дамуына қажетті негізді қалыптастыратынын белгілеп қойған жөн.

Бейнелеу өнері пән ретінде оқушыларды бейнелеу сауатының негіздерімен және бір уақытты айқын, жеке басының дамуына тәрбиелейді. Ол педагогикалық процесте орындалады және ол педагогиканың объективті заңдарына

оқытудың дидактикалық принциптеріне сүйенетін педагогикалық процесс кезінде жүзеге асады.

Олардың ішіндегі аса маңыздысы – оқытуда саяси-идеялық бағдарды тәрбиелейтін принцип. Эстетикалық тәрбиелеуде тәрбиелеудің ажырамас құрама бөлігі ретінде қарастырады. Бейнелеу өнер пәні өнердің ең жақсы салттарын-да, ұстаз-гуманисттерді оқытуда негіздей отырып, көркем формада озық уақыт идеялары бейнеленетін, тәжірибелік жұмыста өнердің үздік шығармалары кең қолдану қажет.

Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесінің негізгі принципі болып ғылыми принципі болып саналады. Әсіресе, осы принцип тікелей заттың өзіне қарап сурет салу сабақтарында жарқын жүзеге асады, шынайы сурет пен кескіндемені меңгеру барысы қоршаған әлемнің объективті заңдылықтарын білуді талап етеді. Әр пән сурет объектісі сияқты өзінің табиғи ортасында талданады.

Қатал ғылымилық принциптеріне негізделі отырып, мұғалім сызықтық пен әуе перспективалар, тұстану, анатомия жөнінде мәліметтер береді. Қателерді талдау кезінде мұғалім оның себебін, басқа форманың қандай заңдылықтардан құралатынын анықтап көрсетуі қажет.

Бейнелеу өнері үшін көрнекілік принципі табиғи болып табылады. Әлі қағазға тимей тұрып, оқушы мұғалім жетектеуімен көрімді заттарды талдай-ды және оны салыстырады. Осы принцип денелердегі ең негізгісін шығару мақсатымен нұсқа қойылымында өтілу шарт. Яғни, мағына барлығын білдіреді: түпқойманың биіктігі де, жарық та, түс, көрініс, денелердің формалары да. Жаңа мәліметті түсіндіруді мұғалім кестелермен, модельдермен және тақтадағы суреттерге сүйенеді. Оқу барысының тиімділігі көрнекі оқытудың түрлі құралдарынан, ТОҚ-н (техникалық оқыту құралдары) қосқанда, құрама қолданудың көбісінен бағынышты.

Оқу барысына техникалық құралдарды және жаңа оқыту әдістемелерін, сонымен қатар шет тілін меңгеруінде де белсенді енгізу қажет. Лабораторияларды, оқу-әдістемелік кабинеттерді, шеберханалардың жабдықталуын қазіргі жаңа заманғы жабдықтармен, аспаптармен, құрал-саймандармен, оқу құралдарымен толықтыру қажет.

Сабақ барысында слайдтарды, диафильмдерді, кинофрагменттерді кең қолдануымен қатар, мұғалім суретті кезеңділпен салудың белгілі кезеңдерін сақтайтын кестелерді қолданады. Осындай құралдар оқушылардың суретке деген саналы қатынасын тәрбиелеуге көмектеседі. Нашар дайындалған оқушы жалпы форманы көрмей, жеке бөлшектерді келістіре алмай отыратыны белгілі. Кестелер суреттің орындау кезеңдерін анықтауға көмектеседі.

Мұғалімнің түсіндіруінде ең біріншіден натураны белсенді қабылдауы, суретті натурамен әрдайым салыстырып тұруы жақсы нәтиже береді. Балалардың көңілдерін қарқындату тәсілдері көп: әңгіме, жұмыс тәсілдерінің көрсетілуі, көрнекі құралдардың сәтті қолданылуы және т.б. Оқушымен жеке-дара жұмыс жасап, уақытында көрсетілген көмек өте маңызды.

Оқу барысын мұғалімнің жетектеуші ролісіз өзіне елестету қиын. Бейнелеу өнерінің оқытушысы мақсатты бақылауды ұйымдастырады, балаларды белсенді ойлануына, қоршаған ортаның заттарын терең талдауға үйретеді, суретте және кескіндемеде жұмыс дағдысын қалыптастыруға көмек көрсетеді.

Мұғалім өнер жайлы білімнің белгілі артықшылығына ие болу керек. Бейнелеу қызметінің барлық түрлерін кіргізетін қазіргі заман мектеп бағдарламасы, оны өзінің білімі мен іскерліктерінің жүзеге асуымен әрдайым жұмыс істеуге мәжбүр етеді. Осыған әдістеме мен психологиядан білім қорын молайту керек, онсыз оқу барысын дұрыс өту мүмкін емес.

Тәжірибелі мұғалім кез-келген тапсырманы белгілі көркем міндеттері шешу арқылы жеткізеді, сабақта шығармашылық атмосфера қалыптастырады. Ол тақтада бормен, көмірмен немесе бояу жаққышпен батыл жұмыс жасайды. Оның сөйлегені белгілі жастағы оқушылардың түсінуіне қолайлы бола тұра, сонымен қатар оқушылардың жеке-дара қабілеттілік шама шарқын және олардың әрқайсысына дифференцияланған тәсілін сәтті жүзеге асыруға көмектеседі.

Тәжірибелі мұғалімнің сабағында балалардың суретке деген қабілеттері жоғары, сынып дайындығының жалпы деңгейі жетерліктей биікте болады. Сабақтан тыс уақытта, үйірмеде және факультативті сабақтарда, мұғалім бейнелеу өнеріне қызығушылық танытқан балалармен шығармашылық ұжымын ұйымдастырады.

Оқушылар бейнелеу сауатын өздерінің жұмыстарында сәтті шыққанын көргенде, олардың саналылық пен белсенді принциптері шынай болып, сонымен қатар сабаққа деген қызығушылықтары мен оң қатынастары аңғарылады.

Сабақты жобалауда балалардың ертеде алған білімдері мен іскерліктерінде негізделген белгілі бір жүйені қажет етеді. Мұғалімге әр кездері оқушыларын білім мен дағдыны меңгеріп алулары керек. Өткен тақырып меңгерілмеген болса, онда жаңасын бермеу керек. Осы мәселе оқушылардың бастапқы саты мектебінен орта буын сатысына өтуінде ерекше орынға ие.

Сонымен, оқытудағы қолайлылық пен мықтылық принципі білгілі жастағы балалардың мүмкіншіліктерінің анық елесін талап етеді.

Оқу барысының тағы да бір сәттілігі – сабақтардың бір-бірін өзара толықтырулары, солардың ішіндегі әрқайсысы өзінің терең мазмұнымен, міндеттерімен оқушылардың өткен біліміне сүйенетініне бағынышты болады.

Жоспарлау сұрақтарында тақырып толық, реттілік өңделетін барлық сабақтың жүрісі уақытпен, көрнекіліктер көлемімен, мұғалім мен оқушылардың қолдарының бос болмауымен ескеріледі және де бұған әр сабақ барысында жұмыс дәптерлерінің оңтайлы құрастырылуы да қатысты.

Қорытындылай келсек, бейнелеу өнері пәнінде оқу жұмысын оңтайлы жоспарлау оқытушының өз пәніне өзіндік парасаттық қатынасын, әр сабақты жеке, бағдарлы негізде көре білуді және де оның басқа сабақтармен терең салыстыруды талап етеді деп айтуға әбден болады.

### **Түйін**

Аталған мақалада автор көркем педагогикалық білім беруде оқу-тәрбие үрдістерін жүйелі жоспарлау мәселесін қарастырады.

### **Резюме**

В данной статье автором рассматриваются вопросы организации учебно-воспитательного процесса в художественно-педагогическом образовании.

## Summary

In this article the author considers the questions of the organization of the educational process in the artistic and pedagogical education.

## ОҚУ ПРОЦЕСІНДЕ БОЛАШАҚ ҚОЛӨНЕР МАМАНДАРЫНЫҢ КӘСІБИ ШЕБЕРЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ ЖОЛДАРЫ

**Т.А. Жанасылов** – *1 курс магистрі,  
Магистратура және PhD докторантура институтының  
6M010700-Бейнелеу өнері және сызу мамандығы*

Әдебиеттерді теориялық тұрғыда талдауда «маманның кәсіби біліктілігі» ұғымы, оның мәні алуан түрде бірнеше көрініс бере отырып, түрлі терминдермен аталғанына қарамастан антикалық заманда туғанын көрсетіп берді. Платонның оқытудағы жоғары деңгейді айқындауы, Аристотельдің жалпы кең білім беру мен кәсіпке үйретуді байланыстыру негізінде жоғары білімнің реалистік ұстанымын дамытуды, XVIII-XIX ғасырда зайырлық (светские) кәсіби мектептерді жоғары оқу орындары етіп қайта құру, қазіргі көп сатылы жоғары білім берудің қалыптасуы сияқты тарихи ілгермелі өзгерістер жоғары оқу орындарының кәсіби біліктілікті, бәсекеге қабілетті маман даярлау жолындағы ізденістерінің дәлелі бола алады.

Маманның кәсіби біліктілігінің проблемасы-күрделіде көпқырлы пробле-ма. Бұл философияда да, педагогикада, психологияда, элеуметтануда, кәсіби білім берудің теориясы мен әдістемесінде, акмеологияда, андрогогикада, еңбек психологиясында т.б. гуманитарлық ғылымдарда әр қырынан қарасты-рып жүр. Мәселе кешенді түрде зерттелуде. Кешенді зерттеу аталған ғалым-дардың бұл проблеманы шешудегі зерттеуде мүмкіндігін шектеу емес, кері-сінше, сол салалардың нәтижелерін саралай пайдалана отырып, маманның кәсіби біліктілігі, оның маңызы, мазмұны, құрылымы, қалыптасуы мен даму-ының, шарттылығы мен мүмкіндіктерінің тұтас сипатын педагогикалық, психологиялық тұрғыдан ашу.

Қазіргі кезде қазақ бейнелеу өнерінің майталмандары да, бар жігерін ұлт-тық қолөнердегі жаңа көзқарастармен жаңғыртып, әлемге паш етіп, өз іздерін қалдыру үстінде, сонымен қатар бір жүйеге бағынатын дүниетанымдық түсініктерге бағындыратын бағытқа деген қажеттілік пайда болғанын түсініп, жаңа ізденістерге ұмтылуда. Ол Қазақтың көне ұлттық қол өнерінің дүниетанымдық болмысы мен суретшілердің рухани дүние жайлы түсініктерінің син-кретті және жан-жақты қабысуының арқасында қалыптасып, рухани мирас-тық тұрғыда жалғасқанда ғана, қолөнердің өзіндік жаңа бағытта ерекше көрініс табатынын түсінді. Сондықтан, қазақ бейнелеу өнерінің орта буынында яғни, қазақстан суретшілері туындыларында ұлттық қолөнерге, көнелікке, ескілікке, тарихи деректерге деген үлкен қызығушылық көріне бастады.

Ал, бүгінде жастарға қолөнерге – жоғары рухани мәдениеттің айнасы деген пікірді уағыздап, оған деген оң көзқарастарын қалыптастыру – қазіргі кездегі болашақ суретші-педагогтың тікелей міндеті болуы қажет деп ойлай-мыз.

Себебі, ұлттық өнер жастарды өзінің болмысымен, тарихи, табиғи сипа-тымен тұңғық тереңінде болып жатқан құбылыстарын терең аша отырып, жоғары көркемдік талғамға тәрбиелей алады. Мұнда ұлттық өнер қазақ хал-қының тіршілік өмір салтымен, материалдық және рухани бай дүниесімен, ұлттық тәрбиесімен, халықтық психологиясымен ерекшеленетін әлем мәде-ниетіндегі өз орнымен ерекше сипатталады.

Халқымыздың қолөнерін, сәндік қолданбалы өнер туындыларын уағыздап, оларды дайындау барысы: біріншіден жастардың көркем еңбек мәдениетін қалыптастыруды қарастырса, екіншіден, эстетикалық тәрбие және сапалық, рухани қасиеттерін қалыптастырудың көзі, үшіншіден, қалдықсыз техноло-гия бойынша қолөнері пәнінде білім мен іскерліктің негізі ретінде қарастыру-ға болады.

Ал, енді жалпы көркем шеберліктің сипаты қандай? – десек, кейбір сөздік-терде шеберлік – кәсіби немесе әуесқойлық білімдердің қандай да болсын түрінде істі терең танушылықпен, дамыған іскерлікпен үйлестіріп тиімді әре-кеттерді жүзеге асырушылық ретінде түсіндірме берілген. [1] Ал, қазір шеберлік дербес және жауаптылық пен іс әрекет етуге белгілі бір жұмысты орындауда біліктілік пен ла жоғары көрсеткіші болып қаралады. Сонымен қатар *шеберлік*:

1. Жұмысқа, іс -әрекетке байланысты: белгілі бір көзқарас бойынша жұмыс пен қойылатын талап сапалары; іс-әрекеттің еркіндік деңгейі, жұмыс қалай іске асып жатыр екенін бақылау; оны зерттеуге жұмсалатын уақыт; тәжірибе мен білім деңгейі;

2. Адамға қатысты: білім барысында және тәжірибе іс-әрекетінде ашыла-тын адамның қабілеттілігі;

3. Әлеуметтік құрылыс: әдеттер мен тәжірибе, кәсіподақтар келіссөзі, еңбекті Реттеуге байланысты еңбектің немесе жұмысбастылықтың кейбір түрлеріне басылатын таңба. Мұның бәрі ақы мен статустың жіктелген норма-ларын шақырады. Әдетте істің ресми біліктілігінде бейнеленеді: «білікті», «жартылай білікті», «төмен білікті»;

4. Кең әлеуметтік мағынада: әлеуметтік факторлардың ең жалпы қабілетті-ліктері мен күзіреттілігі, яғни әлеуметтік өмірге араласу әрқашан «білікті орындау» болып табылады [2].

Кәсіптік білім беру саласы басқа да білім беру мекемелерімен қатар білім сапасын жетілдіріп келеді. Кәсіптік білім беру оқу орнының оқытушысының педагогикалық-психологиялық сауатты, саяси экономикалық білімді және мақсаты айқын, ақпараттық коммуникациялық технологияны жан-жақты шебер меңгерген маман ғана оқушысын бәсекеге қабілетті, кәсіби маман болып қалыптасуынан көруге болады.

шеберлікті арттыру – повышать мастерство

шеберлік көрсету – проявлять мастерство

ұстаздық шеберлік – педагогическое мастерство

шеберлік мектебі – школа мастерства

умение; мастерство; ловкость – он қолынан өнері тамған адам – мастер; золотые руки.

өнері жоқ кісінің мазасы жоқ ісінің – если человек не знает ремесла, то от



него нет пользы [3].

Қазақ қолөнерін зерттеу жұмысы тарихшылар мен этнографтардың, археологтардың ғана емес, көптеген саяхатшылар мен коллекционерлердің назарын аударып келген. Материалдық мәдениеттің, қолөнерінің өткендегісі мен бүгінгі даму жағдайын, оның өзіне тән ерекшеліктерін методологиялық тұрғыдан зерттеу қазіргі күнде де толастаған жоқ. 20-ғасырдың алғашқы жарты-сына жататын кезеңдегі зерттеулерде қазақ қолөнерінің сипаты, шығармашылық әлеуеті, даму мүмкіндігі дұрыс бағаланбады. Мәселен, Л.Левшин, А.Чепелов сияқты орыс ғалымдары өз заманындағы Қазақстан мен Орта Азияда таралған ою-өрнек үлгілеріне таң қалып, тандай қақса, С.М.Дудин күнделікті тұрмыстық бұйымдар зауыт-фабрикаларда жасалып, сауда орын-дарына түсуіне байланысты жойылады, қажеті болмай қалады деп санайды; Р.Картуц, Е.Р. Шнейдер тәрізді зерттеушілер болса, қазақтың ою-өрнектері иран мәдениетінен алынған, иран мәдениетінің көрінісі, олар қазақтың ұлт-тық өнеріне жатпайды деген тұжырым жасаған. Сөйтіп, мұндай зерттеулерде қазақ қолөнерінің ұлттық негізі жоққа шығарылады.

Қазақ ғалымдары академик Ә.Марғұланның, Т.Бәсеновтің, С.Қасиманов-тың, Х.Арғынбаевтың т.б. зерттеу еңбектері қазақ халқы қолөнерінің даму тарихын, ұлттық негізін жан-жақты дәлелдеп берді. Мәселен, қазақ ою-өрнегін зерттеп, оны жіктеп көрсеткен Т.Бәсеновтің “Орнамент Казахстана в архитектуре” деп аталатын еңбегінде көптеген құнды мәліметтер келтіріліп, зерттеушінің тұжырымдары өз кезеңінде қазақ қолөнерін зерттеген орыс, шетел ғалымдарының теріс тұжырымдарына берілген үлкен соққы болды. Бұл мәселе жөнінде қолөнерін зерттеген бірсыпыра қазақ ғалымдарының еңбектерінен кездестіруге болады [4].

Қазақ ғалымдарының еңбектерінде қолөнерінің мыңдаған жылдық тарихы бар екендігі, оның қазақ топырағында қалыптасқандығы жан-жақты дәлелденді.

Ал, қазақ қолөнерінің өзіндік көпғасырлық шежіресі бар. Халық шеберлерінің қолынан шыққан бұйымдар XIX ғасырда Петропавлдың, Көкшетаудың, Төменгі Новгородтың және т.б. қалалардың көрмелерінің көркі болғаны анық. Бұйымдардың дайындалу тәсілі мен жасалу жолдары атадан балаға мирас болып қалып отырған. Керемет сырмақ, текемет, төсеніш, алаша, түс-киіз, қабырғаға ілінер кілемдер және т. б. киізден жасалған бұйымдар көздің жауын алар қазақша ою-өрнектермен әсемделіп, жануарлар бейнелері, өсім-діктер суреттері, әртүрлі геометриялық сызулармен өрнектелген. Сонымен бірге ертоқымды күміспен, сүйекпен әсемдейтін, қамшы өретін, асыл бұйымдар жасайтын шеберлер де болған. Біртендеп тұрғылықты өмір салтына көше бастағандық олардың өнерлеріне басқаша бағыт бере бастады. Ағаш шеберлерінің өнері де өте жоғары бағаланды. Олардың қолынан шыққан бұйымдар сол замандағы өмір салтына, тұрмыс-тіршіліне байланысты болды. Сүйектен ойылып өрнектелген, асыл тастармен апталған заттар халық шеберлерінің мәртебесін көтерді. Әйелдердің, ер адамдардың киімдерін, әшекей бұйымдарын дайындауда қолөнер шеберлері кесте тігу өнерін қолданды. Киіз үйдің ішін безендіруге де көп көңіл бөлінген. Күні бүгінге дейін ауылды жерлерде фабрикада жасалған заттардан қолөнер шеберлерінің қолынан шыққан бұйымдар әлдеқайда биік тұрады. Темірден жасалған бұйымдардың да алар өз

орны бар.

Жалпы алғанда қолөнері – ұлттық мәдениетіміздің айнасы. Өйткені этностың күнкөрісіне, өмір сүруіне қажетті азық-түлігі, киімі мен баспанасы, күш-көлігі мен тұрмыстық бұйымдары т.б. бәрі де қол еңбегінің арқасында қарапайым түр-де яки шығармашылықпен жасалған материалдық мәдениеттің үлгілері.

Қолөнерінің шығу тарихы, оның дамып қалыптасуы көне замандағы өмір сүру қажетін қамтамасыз еткен аңшылық, малшылық, егіншілік кәсіптерінің шығуымен тығыз байланысты. Қолөнері ежелгі заманда түрлі шаруашылық түрлеріне құрал-сайман, мал өнімдері мен жабайы аңдар терілерінен, өсімдіктерден, тастар мен металдан сан алуан тұрмыстық бұйымдар жасаудан бастап шығармашылықты қажет ететін зергерлік, үйшілік т.б. осы тәрізді нағыз өнер түріне айналғанға дейін ұзақ даму жолынан өтті. Қолөнерінің қай саласында болмасын өнім өндіруге қазақ жерінің табиғи байлықтары пайдаланылды. Өнім өндіру барысында табиғи құбылыстар мен жергілікті жердің табиғат жағдайы, уақыт, маусым, адамдардың тұрмыс күйі, әлеуметтік жағдайы мен қоғамдағы орны т.б. мұқият ескеріліп отырды. Соның нәтижесінде шындық болмыс, ғалам, дүние туралы, қоғам туралы білімдер жиынтығы, тәжірибе жиынтығы пайда болды.

Қолөнері рухани мәдениетпен тығыз байланысты. Қазақтың салт-дәстүрлері, наным-сенімдері, тыйымдары, ырымдары рухани мәдениетімізді бейне-лейтін болса, олардың күнделікті тұрмыста қолөнер бұйымдарына, материалдық мәдениетке қатысты тұстары аз емес. Наным-сенімдер, тыйымдар және “салт-дәстүрлер жай қолданбалы нәрсе емес, я науқандық, мерекелік көрнекі құрал емес. Ол – ұлтты рухтандырып, оның ішкі, сыртқы келбетін өрнектеп көрсетіп тұратын сипаттарының бірі. Ал осындай рухани дүниесі, сонымен сабақтас қалыптасқан материалдық өндіріс пен тұрмыс күйі әркімнің жеке басының жағдайына байланысты, тұрмыстық, дүниетанымдық жағдайына байланысты қалыптасқан жалпыхалықтық құбылыс [5].

Қолөнер бұйымдары тұрмыстық, шаруашылық, әскери т.б. қажеттіліктерді өтеумен бірге қоғамның әлеуметтік жіктелісін көрсететін, реттеушілік яки эстетикалық т.б. қызмет атқаратын болса, оған қатысты салт-дәстүрлер, наным-сенімдер мен тыйымдар жас ұрпақтың ұлттық таным көкжиегін кеңейтіп, еңбекке, адамгершілікке, өскен ортасын, отанын сүйуге, тазалыққа, төзімділікке т.б. тәрбиелеу қызметін атқарған.

Қазақ халқының қолөнері – өткен тұрмыстағы материалдық мәдениеттің көрсеткіші. Ол сонымен бірге рухани мәдениетпен тығыз байланыста дамыған. Ұлттық мәдениет өмірдің барлық саласында көрінеді. Нақтылай айтқанда мәдениет халықтың үй-жайынан, киім-кешегінен, тұтынатын тұрмыстық және шаруашылық бұйымдарынан, тілі мен дінінен, еңбекке тәрбиелеу жүйесінен т.б. байқалады.

Табиғат немесе қоршаған орта қолөнер мәдениетінің қалыптасуына ерекше ықпал еткен факторлардың бірінен саналады. Географиялық ортаның, ауа райының қолөнеріне ықпалы киіз үйден, оның түрлі мақсаттарға пайдаланылатын түрлерінен, түрлі заттардың жасалатын материалдарынан т.б. көрінеді.

Қазақ ғалымдарының еңбектерінде қолөнерінің мыңдаған жылдық тарихы бар екендігі, оның қазақ топырағында қалыптасқандығы жан-жақты дәлелденді.

Бүгінгі күнде Қазақстан ғылымында ұлтымыздың тілін, дүниетанымын, материалдық және рухани байлығын, ділін, экономикалық-әлеуметтік жағдайын т.б. зерттеу жұмысы жандана түсуде. Өйткені қазіргі уақытта ғаламның батыстық үлгісі негізіндегі жаһандану процесіне қарсы тұрып, тілімізді, ділімізді, ұлттық төлтума болмысымызды сақтап қалуға айрықша мән беріліп, тәуелсіздікке қол жеткеннен бергі жерде ұлтымыздың тарихы қайта қаралып, қайтадан зерде “сүзгішінен” өткізіліп, ұлттық мәдени құндылықтар жаңғыртылып, ұлттық мәдениеттің қайнар көздері зерттелуде. Олай болса, зерттеу жұмысының бағыт-бағдары заман талабына сай келетін, [6] қазіргі ғылыми сұраныспен өзектес болып отыр.

Сол секілді, қазақтың біртуар ағартушысы Ы.Алтынсарин халықтың көр-кем шығарма туындыларын өте жоғары бағалап, өнердегі және өмірдегі бар-лық әдемі нәрселердің құндылығын түсінуге тек қана білім берудің арқасында жетуімізге болады деп есептеген. Ы.Алтынсарин өзінің педагогикалық еңбектерінде, тек білімділікке ғана емес, мектеп мәдениетілікке де үндейді. Қазақ қыздарына арналған тұңғыш әйелдер сәнді қол өнері мектебінің ұйымдастыруы да Ы.Алтынсариннің қажырлы еңбегі болып табылады. Оның педагогикалық еңбектері эстетикалық көзқараспен тығыз байланысты. Ол: «Мек-теп қазақ халқының арасында жаңаша мектеп мәдениетінде өмір сүрудің – жаңа әдет-ғұрып, тәртіп, тазалық, қолөнер мен өнердің үлгісі болуы қажет,» – деп атап көрсетті.

Халқымыздың материалдық және рухани мәдениетіне, дүниетанымына қатысты зерттеулерге аса қажетті дереккөздердің бірі – қолөнері. Қазақ қолөнері – ұлттық мәдениетіміздің айнасы. Өйткені этностың күнкөрісіне, өмір сүруіне қажетті азық-түлігі, киімі мен баспанасы, күш-көлігі мен тұрмыстық бұйымдары т.б. бәрі де қол еңбегінің арқасында қарапайым түрде яки шығармашылықпен жасалған материалдық мәдениеттің үлгілері.

Қолөнерінің шығу тарихы, оның дамып қалыптасуы көне замандағы өмір сүру қажетін қамтамасыз еткен аңшылық, малшылық, егіншілік кәсіптерінің шығуымен тығыз байланысты. Қолөнері ежелгі заманда түрлі шаруашылық түрлеріне құрал-сайман, мал өнімдері мен жабайы аңдар терілерінен, өсімдіктерден, тастар мен металдан сан алуан тұрмыстық бұйымдар жасаудан бастап шығармашылықты қажет ететін зергерлік, үйшілік т.б. осы тәрізді нағыз өнер түріне айналғанға дейін ұзақ даму жолынан өтті. Қолөнерінің қай саласында болмасын өнім өндіруге қазақ жерінің табиғи байлықтары пайдаланылды. Өнім өндіру барысында табиғи құбылыстар мен жергілікті жердің табиғат жағдайы, уақыт, маусым, адамдардың тұрмыс күйі, әлеуметтік жағдайы мен қоғамдағы орны т.б. мұқият ескеріліп отырды. Соның нәтижесінде шындық болмыс, ғалам, дүние туралы, қоғам туралы білімдер жиынтығы, тәжірибе жиынтығы пайда болды.

Қолөнерінің мыңдаған жылдық тарихы бар. Мысал ретінде солардың кейбіреулерінің даму тарихына тоқталып өтпекпіз.

Археологиялық деректер бойынша адамзат баласының ең алғашқы құрал-саймандары тастан жасалған. Ғылымда “тас дәуірі” дейтін шартты атаудың пайда болуы осы көне замандағы тас құралдарға байланысты. Тас дәуірінде тастан құрал, қару-жарақ жасау адам қоғамындағы ірі жаңалық болды. Тас

дәуірінің өзінде мал өсірумен егін егу бір-бірімен байланысты болған. Шығыс Қазақстан аймағынан табылған орақтар, келі-келсаптар мен түйгіш-тер онда егіншілік мәдениетінің болғанын айғақтаумен бірге қолөнерінің де ежелгі даму сатысынан хабар береді [7].

Тастан кейінгі қола дәуірінде адам санасының шеңбері ұлғайып, дами келе қоладан, темірден құрал-сайман, қару-жарақтар жасалып, соған орай темірдің құдыретіне сену, қасиетті көру әдеті пайда болады.

Қазақ ұлттық өнерінің бірнеше саласы бар. Атап айтқанда олар: үйшілік өнері, ағаш ұсталығы, балташылық өнері, темір ұсталығы, қырғышылық, жиһаз жасау өнері, ершілік өнері, өрімшілік өнері, зергерлік өнері, тері өңдеушілік, ысшылық өнері, етікшілік өнері, сүйек пен мүйіз ұқсату өнері, тігіншілік өнері, ою-өрнек өнері, тас өңдеу-тамшылық өнері, құрылыс-сәулет өнері, кілемшілік өнері, кестешілік өнері, бояушылық өнері, ши тоқу, киіз басу өнері. Бұдан басқа осы қолөнері түрлерінің кейбіреулері өз ішінде сара-ланып, арбашы, сандықшы, керегеші, уықшы, шаңырақшы, тоқымашы, түр салушы, көнші, қамшыгер, домбырашы, пішуші, бөрікші т.б. кәсіп-өнер атау-лары пайда болған.

Сол кездері ұлттық мәдениет пен өнердің қалыптасуына ерекше ықпал еткен факторлардың бірі – географиялық орта, басқаша айтқанда, табиғат немесе қоршаған орта. Зерттеушілер табиғат пен адамның байланысынан этностың өмір салты мен ұлттық психологиялық ерекшелігі де қалыптасатынын анықтайды. Қоршаған ортаның адамға, одан ұлтқа қалай әсер ететінін олардың түр-келбеті, бет пішінінің құрылысы, шашының түсі, көзінің ерекшеліктерінен, сонымен бірге олардың тұратын үйінен, киімінен, еңбек құрал-дарынан, тамағынан т.б. көруге болатындығы көптеген зерттеулерден мәлім. Мұндай ерекшеліктер сол ұлттың рухани мәдениетінің қалыптасуына өз ықпалын тигізеді.

Әр түрлі табиғат аймақтарында тұратына адамдар, өзі тұрған жердің табиғатына икемделіп, сол аймаққа лайықты шаруашылықпен, кәсіппен айналысады да, осы негізгі ата кәсіп – шаруашылық түрі олардың мекен-жайына, киім үлгісіне, тамағына т.б. әсер етеді. Адамдардың табиғатқа икемделуі материалдық өндіріспен ғана байланысты емес, ол адамдардың ой-өрісіне әсер етеді. Осының нәтижесінде әр ұлттың өзіне лайық менталитеті, өзіне тән ұлттық тәрбиесі, мәдениеті, әлеуметтік қатынастар, еңбектің түрлері, оған байланысты салт-дәстүрлер мен наным-сенімдер т.б. қалыптасады.

Қолөнерінің әрбір саласының өзіндік қалыптасу ерекшеліктері, даму тари-хы бар. Мәселен, ең ежелгі кәсіптердің бірі аңшылық кәсібі болған десек, киім-кешек дайындау ісінің дамуы осы кәсіпке байланысты болды. Ауланған аңдардың етін ғана пайдаланып қоймай, терісінен киім-кешек әзірлеп, сүйектері мен мүйіздерінен ұсақ-түйек бұйымдар жасау қалыптаса бастайды. Адамдардың талғамына орай қасқыр, түлкі, бұлғын, сусар секілді аңдардың асыл терілерінен киім кию дағдысы да тұрмыс салтына енеді. Аңшылық кәсібінің қанат жаюы негізінде жабайы аңдарды қолға үйрету әдісі өрістейді. Бұл істе әйелдердің еңбегі өте зор болады. Өйткені жабайы аңдарды қолға үйрету тәсілін алғаш жүзеге асырған әйелдер еді. Бұл әдіс дами келе бірте-бірте аңдардың ғана емес, құстардың да қырағы, алғыр түрлерін қолға ұстап, баптауға көндірілген. Бұл әдіс аңшылық әрекетінің салтында жаңа бір өзгеше

сипатты қалыптастырады. Сол қыран құстардың жәрдемімен қасқыр, түлкі сияқты аңдарды аулайтын болады [8].

Мал шаруашылығының өзі ерте замандардан-ақ аңшылық кәсібінің өркендеп, дамуынан келіп шығады. Мал өнімдері адамдарды азық-түлікпен қамтамасыз етумен бірге киім-кешек және тұрмысқа қажетті түрлі бұйымдарды дайындауына жол ашады. Мал ғұндардың негізгі байлығы саналған. Тұрмыс-тіршіліктің көзі де, өндіретін өнімнің бірсыпыра түрлері де соған байланған. Қысқасы, ішіп-жемі де, киім-кешегі де, қолданатын тұрмыстық бұйымдарының бірсыпырасы мал өнімдерінен жасалған.

Жинақтай айтқанда, біздер қолөнердің тарихы мен түрлеріне қысқаша тари-хи шолу жасап өттік. Халқымыздың материалдық мәдениетіне байыптап қара-сақ, күнделікті тұрмыс қажетін өтейтін қолөнерінің жете дамыған түрлі сала-лары болғандығын көреміз. Айталық, киіз басып, сырмақ сыру, киіз үйге қажетті бау-басқұр, алаша, кілем, аяққап тоқу, кесте тігу, киім тігу, ағаштан қырып ыдыс-аяқ жасау, тері илеу, ер қосу, өрім өру, сүйек өңдеу, тас қашау, алтын-күмістен сәндік бұйымдар жасау, қара темірден тұрмыстық, шаруашы-лық құралдарын жасау, арба, шана, қайық жасау, үй соғып, құрылыстар тұрғы-зу т.б. қолөнерінің тамаша туындылары болып табылады. Бұлардың бірсыпы-расының қазіргі дәуірімізде өз маңызын жоймағандығы ақиқат. Қысқасы, қол-өнері ол – материалдық және рухани мәдениетімізді тұтастықта бейнелейді.

1. *Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: Педагогика / О 74 Жалпы редакциясын басқарған э.ғ.д., профессор Е. Арын – Павлодар: "ЭКО" ҒӨФ. 2006. – 482 б. ISBN 9965-808-85-6.*

2. *Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: Әлеуметтану және саясаттану бойынша / Жалпы редакциясын басқарған э.ғ.д., профессор Е. Арын – Павлодар: «ЭКО» ҒӨФ. 2006. – 569 б. ISBN 9965-808-89-9.*

3. <http://sozdik.kz/ru/dictionary/translate/kk/ru/шеберлік>

4. *Маргулан А.Х. Казахская юрта и ее убранство. – М.: 1964; Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Өнер. Том 1, 1986, том 2, 1987, том 3, 1994; Басенов Т. Орнамент казахстана в архитектуре, 1957; Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Қазақстан, 1969. – 248 б.; Тәжімұратов Ә. Шебердің қолы ортақ. – Алматы: Қазақстан, 1977. – 96 б.; Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Өнер, 1987. – 128 б.*

5. *Манкеева Ж. Қазақ тілінің заттық мәдениет лексикасы. Филол.ғыл.док. ...дисс. авторефераты. – Алматы, 1997. – 53 б., 5 б.*

6. *Қайдаров Ә. Қазақ тілінің өзекті мәселелері. – Алматы: Ана тілі. – 304 б., 8*

7. *Қазақ ССР тарихы. 1-том. – Алматы, 1980., – 115 б.*

8. *Нұрғали А. Қазақ ілкі тектерінің дәстүрлі мәдениеті. – Алматы: Атамұра, 2000. – 168 б., 61 б.*

### Түйін

Аталған мақалада автор көркем-педагогикалық ЖОО-ң оқу процесінде болашақ қолөнер мамандарының кәсіби шеберлігін қалыптастырудың жолдары қарастырылады.

### Резюме

В данной статье автором рассматривается пути формирования профессионально-го

мастерства будущих специалистов декоративно-прикладного искусства в учебном процессе художественно-педагогическом ВУЗе.

### **Summary**

In this article the author considers the way of formation of professional skills of the future experts of decorative-applied art in the educational process of the artistic-pedagogical University.

**ХАБАРШЫ. ВЕСТНИК**

**«Көркемөнерден білім беру: өнер – теориясы - әдістемесі» сериясы  
Серия «Художественное образование: искусство – теория - методика»  
№ 1 (30), 2012**

Қазақстан Республикасының мәдениет  
және ақпарат министрлігінде  
2009 жылы мамырдың 8-де тіркелген №10099-Ж

2001 ж. бастап шығады.

Шығару жиілігі – жылына 4 нөмір

Басуға 30.03.2012 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/16.  
Көлемі 4,8 е.б.т. Таралымы 300 дана. Тапсырыс 71.

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

Абай атындағы Қазақ ұлттық  
педагогикалық университетінің  
«Ұлағат» баспаханасы