

менгерген окушы мәселелерді шешудің дәстүрлі емес жолдарын іздестіруге шебер келеді, ол құбылмалы, икемді ой толғастыруға, шығармашылық істі атқаруға қабілетті, білім арттыру жолында өз ізденістерін көбірек пайдаланады.

Әдебиеттер:

1. *Выготский Л.С. Педагогическая психология.* -М., 1996.
2. *Бабаев С.Б. Бастауыш мектеп педагогикасы: Оқу құралы.* - Алматы: Заң әдебиеті, 2007.
3. *Дусавицкий А.К. Формула интереса.* -М., 1989.

Резюме

В статье исследуются проблемы интереса и мотивации к живописи у учеников начальных классов.

Summary

This article investigates the problem of interest and motivation of primary school students to the art of painting.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ФОРМИРОВАНИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ ОКРУЖАЮЩЕМ МИРЕ

Г.Д.Абдуллаева

преподаватель кафедры «Дизайн и ИЗО» МКТУ им. К.А.Яссауи,

А.Садыбек -

преподаватель кафедры «Дизайн и ИЗО» МКТУ им. К.А.Яссауи

Природа и человек в народном мироощущении были слиты в единое целое. Человеческое познавалось через природное, а природное - через человеческое. Животные, птицы, растения олицетворяли силы природы и служили символами, связывающими человека с окружающим миром. Мир воспринимался образно, и знание о мире выражалось в художественных образах. Художественную интуицию обостряла жизненная связь человека с природой, сформировавшая образный мир народного декоративного искусства

Исследователями установлено, что истоками возникновения древних образов народного искусства является язычество древних славян: их вера в сверхъестественные силы окружающего мира и порожденные этой верой обряды и праздники, связанные с основным занятием - земледелием. Они полагают, что идея плодородия стала основой искусства народа, занимавшегося сельским хозяйством. Отсюда объяснимо и то, что внимание и воображение художника сосредоточивалось на том, от чего изначально зависело благополучие земледельца. В соответствии с языческим

мировоззрением это были солнце со светом и теплом, земля, рождающая все, что на ней произрастает и обитает, вода, являющаяся живительной влагой, и вечно обновляющаяся природа, дающая начало всему живому. Это обусловило воплощение в произведениях народного декоративного искусства ряда традиционных образов: женской фигуры - символизирующей землю; коня - слуги небесного светила; птицы - доброй вестницы; древа жизни (дерева) - олицетворяющего вечно обновляющуюся природу. С этими образами постоянно соприкасался человек, получая возможность художественно-образного осмысления окружающего мира.

Произведения народного декоративного искусства накопили в себе убедительные свидетельства художественно-образного отражения разнообразных связей человека со всем, что окружает его в жизни. А.С.Канцедикас, исследуя возможности изучаемого искусства в отражении окружающей среды, отмечает, что оно является выражением глубиннейших представлений народа о связи человека с человеком, человека с природой, человека с миром [1].

Символика образов народного декоративного искусства складывалась постепенно и прошла большой путь в своем развитии. Каждый мотив произведений преобразовывался в той или иной исторической эпохе, отражая изменения в миропонимании наших предков. Дошедшие до нас образы содержат многократно измененную форму художественного отражения представлений человека о своей взаимосвязи с окружающим миром.

Данное явление нашло отражение и в научных исследованиях по проблемам народного декоративного искусства. Г.Вагнер пишет, что, прежде чем стать «эстетически самостоятельным» образом, мотив прошел стадии мифа, культа, символа, знака, метафоры и нередко содержит в себе несколько этих «уровней». Потребность в отражении представлений об окружающем мире в произведениях изучаемого искусства постоянно присутствовала в творческом процессе народных мастеров [4]. Тем не менее, анализ литературы по вопросам народного декоративного искусства показывает, что серьезное научное изучение его специфических возможностей в отражении окружающего мира началось сравнительно недавно - во второй половине XIX века. В.М. Василенко в связи с этим сетовал, что рассмотрение проблемы художественного осмысления действительности в опубликованных работах подменяется включением технических, экономических и исторических сведений [2].

Исключением было исследование В.В. Стасова «Русский народный орнамент». В нем интересны две идеи. Первая из них заключается в том, что изделия народных мастеров являются образцами, отражающими древние языческие представления предков об окружающем мире, вторая - состоит в том, что каждый элемент орнамента на произведениях народного искусства не содержит в себе ни одной случайной линии, что каждая его черточка наполнена своим содержанием. Орнамент, по мнению исследователя, несет в себе скрытый смысл и требует внимательного изучения.

Интерес к изучению возможностей народного декоративного искусства

в отражении окружающего мира усилился во второй половине XIX века и достиг своей кульминации в конце XIX - начале XX века. Это явление объясняется двумя причинами. Первая обуславливалась энергичными попытками части интеллигенции сохранить народное искусство, начавшее угасать в результате бурного роста кустарной промышленности. Вторая была вызвана модернистскими притязаниями некоторых деятелей искусства на создание нового художественного стиля. В результате этого возникли два разных подхода к использованию традиций народного искусства.

Изучением, сохранением и дальнейшим развитием традиций народного декоративного искусства, используемых мастерами в отражении окружающего мира, занимались в известных художественных центрах России, в том числе и Казахстана. Разный подход к освоению художественного наследия народа, осуществляемый в этих центрах, обусловил противоречивые результаты.

В Абрамцевских мастерских, напротив, предпринимаемые попытки придать мощный импульс сохранению народных традиций в отражении окружающего мира путем их современного интерпретирования долгое время были результативны. Более того, при поддержке С.Мамонтова процесс поиска получил отражение на страницах уважаемого журнала «Мир искусства» [3].

На рубеже XIX-XX веков в Абрамцево родилось направление, ставшее широко распространенным. Активным его создателем была художница Е.Д. Поленова.

Важную роль в научном изучении возможностей народного декоративного искусства в постижении окружающего мира сыграла работа В.А. Городцова «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве», вышедшая в свет в 1926 году. В ней обращается внимание на необычные сюжеты русских вышивок. Автор приходит к выводу, что они имеют древнее происхождение. Он смог найти объяснение смысла языческой богини с двумя всадниками - сопутствующими, но подчиненными ей божествами по сторонам. Исследователь связал эти мотивы с религиозными представлениями предков об окружающем мире, запечатленными в художественной форме[5].

Исследование А.К.Чекалова «Основы понимания декоративно-прикладного искусства» посвящено рассмотрению общих проблем декоративно-прикладного искусства. Тем не менее, его положения применимы и для определения специфики средств народного декоративного искусства. Важным моментом работы А.К. Чекалова являются мысли автора о том, что художественной является та вещь, которая не только практически целесообразна, но и обладает, кроме того, образным смыслом. Автор также указывает путь усиления эмоциональной выразительности содержания произведения через обращение к иносказательности (метафоре) - уподоблению предмета животному существу или растению. Он также подчеркивает роль материала в создании художественной выразительности предмета, определении его конструктивной формы, единства декора с

материалом, формой и функцией изделия [6].

Осмысление специфики народного декоративного искусства нашло отражение в наследии К.Ералина. Идеи, изложенные ученым, позволяют понять, что реалистическая правдивость требует, чтобы предмет ясно говорил своим внешним видом как о своем назначении, так и о технике своего изготовления, был «сам собою» по форме и по материалу, не принимал не свойственных ему формы и вида. Этим требованиям в полной мере, по убеждению автора, отвечают произведения народного искусства: деревянные ковши-скобкари, глиняные кувшины-бараны и т.п.

Ученый указывал, что вещь становится произведением, когда приобретает выразительность более глубокую, чем просто выявление своего функционального назначения. Выразительность, по мнению К.Ералина, есть необходимое условие художественности. В подлинно художественном произведении должны согласовываться и связываться между собой назначение, конструкция, форма, материал, цвет, украшение.

К.Ералин считает, что отрицать образное отражение окружающего мира в прикладном искусстве - значит не считать его искусством. Образ отражает типичное из окружающей действительности через индивидуальное отражение в произведении. Образу часто свойственна символичность. Символ не копирует действительность, а лишь ее обозначает условно. Образная природа прикладного искусства с большой силой и ясностью выражается в народном творчестве[7].

М.А. Ильин в ходе дискуссии выступил против сохранения семантики в народном декоративном искусстве: она казалась ему антиисторичной, не способствующей необходимости современного мировидения и миропонимания, якобы уничтожающей отражение в творчестве народных мастеров происходящих изменений в жизни.

Позиция М.А. Ильина вызвала несогласие других авторов, хотя она до известной степени совпала с мнением Г.Вагнера, полагавшего, что в народном творчестве уже отражены представления об окружающем мире, имевшие место в XVIII-XIX веках. Но, несмотря на это, взгляды двух исследователей не были одинаковыми. Г.К. Вагнер полагал, что новое содержание представлений мастеров об окружающем мире все же удерживало самое значимое от мировосприятия и миропонимания предков, отразившееся в образах древнего искусства. Он отмечает, что они устояли перед всеразрушающим действием столетий, в них закреплены самые непосредственные, а поэтому и самые фундаментальные представления о вечном порядке и гармонии мироздания, о незыблемости круговорота жизнедающих сил природы. Такие образы, по убеждению Г.Вагнера, можно с полным основанием назвать концептуальными[8].

Другие исследователи в ходе дискуссии высказывались за несомненное присутствие в народном декоративном искусстве древних образов, признавая за ними способность, отражать представления автора об окружающем мире. Например, И.Я.Богуславская отмечала, что сочетание древности и современности было своего рода законом развития народного искусства [9].

образов народного искусства, указывала на изменение доминант их содержания на разных этапах развития[10].

Завершая дискуссию, Х.Тастемиров констатировал, что древняя семантика образов народного декоративного искусства эволюционировала как в художественном своем выражении, так и в своем содержании, отражая уже иные взгляды народа, приобретая новое значение и новую символику [11].

И все-таки дискуссия о семантике образов народного искусства не выявила сущность самого понятия «народное искусство» и не определила четко комплекс его средств. Между тем данный вопрос имел важное методологическое значение. Отдельные авторы научных публикаций пытались определить содержание понятия «народное искусство», не разработав теоретически критерии его специфики.

Проблема народного искусства как особого типа художественного творчества была успешно разрешена на теоретическом уровне искусствоведам М.А.Некрасовой лишь в середине 80-х годов XX века. Занимаясь изучением народного искусства, она приходит к выводу о том, что предпосылкой его существования и развития в современных условиях является не утилитарная функция, как это было принято считать ранее, а духовная[12].

В качестве главных принципов существования этого искусства искусствовед определяет вариацию и импровизацию традиционного образа. В этом заключается его принципиальное отличие как коллективного творчества от индивидуализированного творчества в профессиональном искусстве, где первоэлементом является принципиально новая художественная идея.

Искусствовед К.Ералин указывает различия в отражении окружающего мира в профессиональном и народном искусстве. Первое отличие состоит в том, что в профессиональном искусстве автор выражает свое отношение к окружающему миру отчуждаясь от общего, тогда как в народном искусстве создатель вещи-произведения выражает свое отношение к окружающему миру через растворение себя, в общем[7].

Второе отличие, по убеждению автора, заключается в том, что в профессиональном искусстве художник противопоставляет себя школе, стремясь к индивидуальному выражению личного отношения к окружающему миру. Народный же мастер, напротив, сливается со школой при выражении своего отношения к окружающему миру.

Третье отличие, определенное М.А. Некрасовой, указывает на то, что профессиональный художник всегда преодолевает канон, а народный мастер, наоборот, постоянно придерживается его.

Четвертый отличительный признак профессионального искусства выражается в его стремлении к оригинальности, неповторимости художественного отражения окружающего мира, в то время как народное искусство традиционно наследует коллективно разработанные образы, несет

единый образ мира через личное варьирование образа.

Пятое отличие двух типов художественного творчества заключается в том, что в профессиональном искусстве национальное своеобразие часто не выражается. В творчестве народных мастеров этническое ядро их художественной культуры всегда сконцентрировано, оставаясь воплощением надындивидуальных и наднациональных признаков.

Последнее, шестое отличие профессионального и народного искусства состоит в том, что профессиональное искусство является изменяющимся идеологическим отражением окружающего мира в каждую конкретную эпоху, народное искусство, в противоположность ему, обладает всечеловеческим вневременным универсальным языком образов, формирующим вселенское, космологическое ощущение окружающего мира[7].

Итак, выполненный анализ научных работ в области археологии, истории, этнографии, искусствоведения, эстетики позволяет сделать вывод о том, что народное декоративное искусство обладает значительными возможностями в формировании представлений об окружающем мире.

Литература:

1. Канцедикас А.С. *Шедевры еврейского искусства: В 3-х кн. Книга 1. Бронза.* – М.: Имидж, 2000. - 320 с.
2. Василенко В.М. *Народное искусство первой половины XIX века.* — «История русского искусства», т. VIII, кн. вт. - М., 1964.
3. Цит. по ст.: Арзуманова О.И. *Усадьба при Мамонтовых.* / Путьеводитель "Абрамцево" - М.: Изобразительное искусство, 1988. - С. 85.
4. Вагнер Г.А. *Научные методы датирования в геологии, археологии и истории (Age Determination of Young Rocks and Artifacts: Physical and Chemical Clocks in Quaternary Geology and Archaeology)* ТЕХНОСФЕРА. – М., 2006. - 575 с. ISBN 5-94836-037-7.
5. Городцов В.А. *Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ.* - М., 1926. - Вып. 1. - С.7-36.
6. Чекалов А.К. *Основы понимания декоративно-прикладного искусства.* - М., 1962; Magne L., *L'art appliqué aux métiers, v. 1—8, P., 1913—1928.*
7. Ералин Қ.Е. «Болашақ, бейнелеу өнері мұғалімдерін дайындау барысындағы сәндік қолданбалы өнер пәнінің мазмұнын анықтау». Т.Қ. Жүргеновтың 110 жылдық мерей тойына арналған дәстүрлі халықаралық ғылыми-практикалық конференциясына жіберді. 24-25 сәуір. Алматы, 2008. - 46-47 б.
8. Ильин М.А. *Москва. Памятники архитектуры XVIII - первой трети XIX в. / Moscow. Monuments of Architecture. 18th - the First Third of the 19th Century.* 1975 Издательство: Искусство, 1975 г. Коробка, 470 стр.
9. Богуславская И.Я. *Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов // Сборник статей.* – Л.: Издательство "Художник РСФСР", 1981.
10. Работнова И.П. *Русская народная одежда.* – М.: Легкая

индустрия, 1964. С.75.

11. *Тастемиров К., Кузин В.С., Белицкая А.П. Французская живопись середины XIX - начала XX века: несброшиорованный альбом.- М.: Советский художник, 1989. - 24 отд. л. в обл.*

12. *Некрасова М.А. Народное искусство как часть культур. - М., 1983.- 343 с.*

Түйін

Автор мақалада қоршаған орта мен әлемді тануда сәнді қолданбалы өнердің жастардың түсініктерін жан-жақты қалыптастырудың бірден бір құралы екенін сөз етеді.

Summary

In this article, the author deals with decorative art in the formation of predstovlenij students and young people about the world.

ЙОЗЕФ ГАЙДН ЖӘНЕ ОНЫҢ ЕВРОПАЛЫҚ СИМФОНИЯЛЫҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ДАМУЫНА ҚОСҚАН ЗОР ҮЛЕСІ

С.А.Ермекова -

ҚазҰПУ-ң көркем сурет факультетінің «Бейнелеу өнері, музыка және хореографияны оқыту әдістемесі» кафедрасының оқытушысы

Симфониялық-соната циклінің іргетасын қалаушы, атакты вена классигі Австрия композиторы Йозеф Гайдн аса бай шығармашылығымен ерекшеленеді.

Йозеф Гайдн 1732 жылы 1 сәуірде Төменгі Австрияның Рорау атты деревнясында дүниеге келген. Әкесі көлік жасаушы (каретник), ал шешесі аспазшы болған. Жас баланың ата-анасының да музыкалық дарыны өте жоғары еді. Әкесі Матиас Гайдн үйінде жиі концерт қоятын, ол кісі өзінше арфа аспабында сүймелдеп ән салатын.

Жас Гайднның музыкалық дарынын алғаш байқаған мектеп оқытушысы және шіркеу регенті Франк. Ол баланы Дунай жағалауындағы Гайнбург атты кішігірім қалаға алып кетіп, сол жерде шіркеу хорында ән салдыртып, нотаға, скрипка және клавесин аспаптарында ойнауға үйретеді. Оқуы үш жылға созылады.

Бір күні вена композиторы, капельмейстер Георг Ройтер өзі жетекшілік ететін ұлдар хорына жас әншілерді алу мақсатымен Гайнбург қаласына келеді. Ройтер Гайдннің әсем дауысын ұнатып, оны өзімен Венаға алып кетеді. Ол жерде Гайдн әулие Стефанның соборының хорында ән айтады.

Гайднның бұл қызметі өте ауыр еді: бала күн сайын ұзаққа созылатын шіркеу қызметіне араласып, үлкен дайындылықпен көптеген сарай мерекелеріне қатынасуы керек еді. Оқуға тым аз уақыт қалатын.