

отражала очень глубокий и точный портрет эпохи, характеризуя емко и правдиво всю ее основу. Такую работу, которая опиралась на историю, известную всем, можно было не комментировать, публика даже не подготовленная поймет и без слов символику данной композиции. Однако другие работы требовали расшифровки, например, инсталляции с набором всякого хлама на картинной плоскости (Г. Трякина-Бухарова).

В творчестве мастеров этого времени, естественно, было больше символического, метафорического, в отличие от постмодернистского формотворчества без смысловой основы.

Антиосновность – один из постулатов постмодернизма еще не добралась до казахских горизонтов искусства. Искать основу всему старались все, даже молодые «зеленые треугольники».

Искусство данного отрезка времени можно назвать поисками нового духовного подъема, а не очередного разрушения, как это было на всем протяжении XX века. Дело в том, что «разрушение», как исторический факт, прошел по живой материальной плоти советских людей, поэтому граждане Казахстана, как и в других республиках, ищут гармонии и новой духовной пристани. Интересно, что беспредметное искусство и явилось отправной точкой в поисках этой новой духовности, хотя в своих истоках оно имеет совершенно иное намерение. Такое ощущение создается и в том случае, когда искусство вроде бы клеймит старое наследие, и в том случае, когда художник в поисках своих корней.

Если творчество молодых студентов-художников выглядели милой игрой в искусство, то совершенно другую форму имеет

степень развития искусства художников более старшего поколения, прежде всего, Р.Хальфина. Начиная как живописец, композиции которого вписывались в рамки абстрактного беспредметного искусства, Р.Хальфин вскоре изменил направление своих творческих поисков, а в конце восьмидесятых благополучно работал как живописец.

В отличие от искусства этнических казахов, представители других наций, были относительно «свободны» от терзаний по признаку национального ущемления, поэтому могли «свободно» парить в море современного неоавангардного направления в искусстве, воцарившегося теперь в художественной культуре всех советских пока еще стран.

Однако выйти из контекста того отрезка времени многим творческим личностям не удалось, в том числе и Р. Хальфину. Как художник он не стремился всем своим творчеством игнорировать создавшуюся политическую ситуацию, но он не мог не реагировать на раскол, почти осязаемый развал в социальном бытии. Возможно поэтому все его осколки – это все о том же: о рассыпающемся мире на глазах современников.

Постмодернистские тенденции, наиболее наглядно выраженные в форме актуального искусства, явились одним из средств по модернизации художественного пространства Казахстана в период глобальных перемен. В статье рассматриваются вопросы становления и пути его развития в контексте времени.

Postmodernist's tendencies, most visually expressed in the form of contemporary art, were one of means on modernization of Kazakhstan art life in the period of global changes. Questions of formation and the ways of its development in time context are considered in the article.

Н. Мұқышева

ДЕРЕКТІ КИНО КЕЙШКЕРІНІҢ ӘЛЕУМЕТТІК УАҚЫТ БЕЙНЕСІН ЭКРАНҒА «ТАСЫМАЛДАУШЫ» РЕТІНДЕ АТҚАРАТЫН РӨЛІ

Белгілі философ В.П.Яковлев «Социальное время» атты кітабында «Әлеуметтік уақыт адамзат баласының өмірі мен тыныс-тіршілігінің уақыты екендігі белгілі. Осы жерде өнерде, әдебиетте адам және уақыт бейнесі арасындағы тығыз байланыс туралы маңызды мәселелер туындайды. Тек әлеуметтік деңгейде ғана уақыт туралы түсінік өзінің барынша терең әрі толыққанды мазмұнына ие болатындығы сөзсіз. Сондықтан, тек әлеуметтік уақыт уақыт

туралы жалпы түсініктің философиялық мәселесін шешуінің бірден-бір кілті болып саналады» - деп жазады («Социальное время». М., 1980, 3-бет). Шын мәнінде, әлеуметтік уақыт үнемі адамдардың ықпалымен жүзеге асып отыратын, әлеуметтік оқиғалар және құбылыстармен тығыз байланыста болатындығын өмірдің өзі дәлелдеп келеді. Ал, әлеуметтік оқиғалар мен құбылыстар қоғамдық күштің қолдауына ие болуы немесе қарсы-

лығына ұшырауы мүмкін. Сондықтан, әлеуметтік уақыт туралы сөз қозғалғанда адам және оның өмірі мен тыныс-тіршілігі алдыңғы қатарға шығып, басты назарда болатындығы сөзсіз. Әдебиет және өнердің барлық түрінің кез-келген шығармасын адам және оның өмірі әлеуметтік уақытпен, қоғаммен тығыз байланыста қарастырылады. Әрине, бұл кинематографқа да тікелей қатысты.

Кино өнерінде, әсіресе, деректі кинодағы әлеуметтік уақыт бейнесінің көрсетілуінде кейіпкер бейнесінің атқаратын ролі өте маңызды. Өйткені, кейіпкердің бейнесі шығарманың бүкіл идеялық құрылымын, автор ойының серіппесін ұстаушы ретінде өте маңызды. Деректі кино өнерінің пайда болған алғашқы күнінен бастап, қазіргі уақытқа дейінгі аралықта кейіпкер және оның өмір сүрген әлеуметтік ортасымен, қоғаммен тығыз байланысын көрсету бірнеше кезеңнен өтті.

Идеология мен тарихи оқиғалар сияқты өмірдің әртүрлі маңызды факторлары кинематографта, әдебиетте тек белгілі бір тақырыптардың ғана емес, сонымен қатар кейіпкер бейнесінің пайда болуына да тікелей әсер етеді. Бұл әсіресе, деректі кинода маңызды құбылысқа айналды. Совет деректі киносы, соның ішінде Қазақстан деректі киносының алғашқы жылдарында өткеннен бас тартып, жаңадан орнатылып жатқан совет үкіметін мадақтап, үгіттеу идеологиясының ықпалы өте мол болды. Сондықтан, алғашқы жылдары түсірілген деректі фильмдерде көбіне белгілі бір кейіпкердің бейнесі нақты ашылып көрсетілмеді. Ұзақ уақыт бойы кейіпкер бейнесін ашып көрсету, оның ішкі жан-дүниесіне терең үңілуде деректі кино өнері әлсіз деген пікір үстем болды. Совет деректі киносының негізін қалаушы Дзига Вертов «О любви к живому человеку» (1958 ж.) деген мақаласында былай деп жазады: «Деректі-поэтикалық фильмде адамның мінез-құлқын, болмысын көрсету мүмкін бе деген сұрақты қарсыластарым маған жиі қояды. Мысалдар мен фактілерді келтіре отырып жауап беруге тырысып келемін. Бірақ, олар маған сенімсіздікпен, миығынан күле қарайды» - дейді.

Шын мәнінде, 1920-30 жылдары деректі киноны өнер ретінде мойындату жолында әрқилы шығармашылық талас-тартыстар толастамады. Дзига Вертовтың шығармашылық тәжірибелерін сын көзіне ала отырып, хроника мен деректі киноның тек оқиғаларды, көріністерді пленкаға түсірумен ғана шектелуі керек деген жаңсақ пікірлер айтылды. Белгілі сыншы В.Шкловский: «Вертовтың фильміндегі көрініс тапқан паровоздың бүйірінде жазылған нақты нөмірін көргім келеді. Өйткені хроника

нақтылықты сүйеді» - десе, белгілі киносыншы В. Третьяков В.Шкловскийдің пікірін қолдап, деректі материалдың көркемдік тұрғыда берілуі біржақтылыққа ұрындыратыны туралы айтады. С.Эйзенштейн Дзига Вертовтың фильмдерін өткір сын көзіне алады. Ол Вертовтың фильмдерінің көрерменге тигізетін әсері аз, жадағай импрессионизмнің басымдылығы үшін кінәлады. Алайда, 1920-жылдардан бастап, деректі кино өнері әлеуметтік-саяси авангард ретінде өзін мойындата бастайды. 1920-жылдары совет көркемсуретті киносына, әсіресе, Д.Вертовтың шығармаларының әсері мол болғаны туралы киносыншылар өте көп жазды.

С.Эйзенштейннің өзі былай деп жазады: «20-жылдары хроника мен деректі фильм біздің кино өнеріміздің көш басшысы болды. Сол кезеңде түсірілген көркемсуретті фильмдердің басым көпшілігінде деректі кинематографтың іздері сайрап жатты...» (6-томдық таңдамалы шығармалар жинағы, 5-ші том, «Искусство», 1968 ж.).

Ал, белгілі кино теоретигі С. Фрейлих былай дейді: «Эйзенштейн көркемсуретті киноға деректілік енгізді, ал, Вертов хрониканы көркемсуретті киноның деңгейіне дейін жеткізді» («Золотое сечение экрана», Москва, «Искусство», 1976 ж., 58-бет).

Кеңес үкіметін орнату жылдарын, алғашқы құрылыстарды, колхоздардың ұйымдастырылуын көрсетуде насихатшы ролін атқарған деректі кино мен хроника қоғамдағы ең үздік алдыңғы қатардағы құбылыстарды бейнелейді. Ізінше, деректі экранда қарапайым еңбеккер, «социализм құрылысшысы» деген жаңа кейіпкерлер пайда болады. Олардың жүзіне, мінез-құлқына, тұлғасының ерекшелігіне назар аударылмай, қалың нөпірдің арасында немесе шерулерде сіңіп, жоғалып отырды. Мұның себебі – жоғарыда айтып өткендей – деректі экранда ұзақ уақыт бойы адам бейнесін толыққанды көрсетуге деген қорқыныш еді. Тек, 1929 жылы түсірілген «Түрксіб», «Шанхай құжаты» («Шанхайский документ»), И.Копалиннің «Көптің бірі» («Одна из многих») фильмдерінде тұңғыш рет колхоз құрылысы тақырыбына жан-жақты тоқталып, шаруа бейнесі дүниеге келеді. Ал, режиссер Я.Посельский «Пятнадцатый, посвященный празднованию первого мая» фильмінде кейіпкерін нақты көрсету үшін ұзақ бақылау әдісін қолданады. Дзига Вертовтың өзі алғашқы фильмдерінде нақты кейіпкер бейнесін көрсетуге көңіл бөлмейді. Кейінгі шығармаларында, әсіресе, «Три песни о Ленине» фильмінде бетон қалаушы қыздың, колхозшы қарт пен әйелдің бейнелері арқылы «Киноға

дыбыстың келуі мен аппаратураның күрделенуіне байланысты экспериментіңізден бас тартуыңызға да болады. Өйткені, кейіпкердің ішкі жан-дүниесін ашу тек көркемсуретті киноның үлесінде» деген қарсыластарының пікірін жоққа шығарды.

Өткен ғасырдың отызыншы жылдары деректі кино шеберлері тарапынан өмірдің өзінен алынған, қайнаған еңбектің ортасында жүрген жеке кейіпкерлер туралы түсіруге талпыныс болды. Кеңес деректі киносының негізін қалағандардың бірі Э.Шуб «Четыре женщины» фильмін түсірмек ниетпен берген өтінішінде былай дейді: «Деректі кинода кейіпкердің болмысы басты роль атқаратынына сенімдімін. Осы күнге дейін деректі киноның тақырыбы ретінде ұжымдық қимыл-әрекет қана қарастырылып келді. Менің болашақ кейіпкерлерімнің әрқайсысының өз өмірбаяны, өзіндік күрес жолы және тұлға ретінде қалыптасу жолы бар. Әйелдің толыққанды экрандық бейнесін жасағым келеді. Өйткені, ол махаббат, өмір мен өлім туралы тақырыпты қозғауыма мүмкіндік береді...» («Жизнь моя – кинематограф», Москва, «Искусство», 1972 ж., 285-286 бет.)

1930-жылдары Қазақстан, тіпті, бүкіл кеңес деректі киносында үстем болған басты тақырыптар – алып құрылыстар, ауыл шаруашылығындағы жеңістер, ал, кейіпкерлері табиғатты бағындырушы «жасампаз» адамдар болды. Мұның дәлелі ретінде «Луч Востока» (1937 ж. реж. опер. В.Страдин), «Қазақстан байлығы» (1938 ж. реж. Г.Новожилов), «Бетпақдаланы бағындыру» (1939ж. реж. Д.Эрдман, опер. А. Гриберман) фильмдерін айтуға болады.

Режиссерлар замандас келбетін экранда көрсету үшін әрқилы кинематографиялық тәсілдерді іздейді. Әрқайсысы бұл мәселені әртүрлі жолмен шешуге және 1920-30-жылдардағы деректі фильмдерде жалпылай көрініс тапқан схематизмнен арылуға талпынды. Д.Вертов пен М.Слуцкий әрқайсысы өздігінше кейіпкердің поэтикалық бейнесін жасады. Сондай-ақ психологиялық кинорепортаж саласында түрлі ізденістер жүргізілді. Р. Кармен мен М. Левков секілді режиссерлар кейіпкердің әлеуметтік өмірінің шарықтау шегін, шешуші сәттерін бейнелейді. Кейбір режиссерлар оператор М. Кауфманның ойлап тапқан «ұйымдастырылған орта» тәсілін қолданады. Яғни, кейіпкердің ойлары мен мінез-құлқы айқын көрінетін әлеуметтік орта сипаты кейіпкерінің айналасында құрылады. Кейіпкер бейнесін көрсету жолында оперативті кинорепортаж, кинобақылау, кейіпкерді тікелей немесе жанама көрсету, очерк, сұхбат алу тәсілдері қолданылды.

Сонымен бірге, Ұлы Отан соғысы жылда-

рынан кейінгі кезеңде кейіпкерді бейнелеуде өзге үрдістер пайда болады. Кейіпкерін станоктың басында, лабораторияда, дастархан басында бейнелей отырып, оның тағдыры, ерекшелігі, болмысы көлеңкеде, яғни, кейіпкер жөнінде жазылған газет мақаласына жасалынған иллюстрацияның деңгейінде қалып қояды. Бұл – 1920-30-шы жылдардағы Қазақстанда түсірілген деректі фильмдердің көпшілігіне тән кемшілік болды.

Кино өнерінің тарихына көз жүгірте отырып, деректі киноға деген қажеттілік пен сұраныс қоғамда болған бетбұрыстар, саяси сілкіністер, өтпелі кезеңдерде күрт өсетініне көзіміз жетеді. Мұның көрінісі ретінде Кеңес үкіметін орнату жылдарын, Ұлы Отан соғысы жылдары, Кеңес үкіметі ыдырап, әр республика өз егемендігін алған 1980-ші жылдардың соңы мен 90-шы жылдарды айтуға болады. Әр кезеңнің нәтижесінде деректі экранда жаңа кейіпкер пайда болды. Ұлы Отан соғысы жылдары түсірілген деректі фильмдерінде тыл гвардияшыларының, яғни, шахтерлардың, кеншілердің, қызылша өсірушінің бейнесіне жеке-дара тоқталады. Мысалы, «Сыйлық» (1942 ж. реж. Б.Ляховский, опер. Г.Новожилов) фильмінде шахтер А.Стахановтың, «Тыл гвардияшылары» (1942 ж. реж. М.Шапсай, опер. Б. Пумпянский) фильмінде Лениногорлық кеншілердің бейнесі пайда болады.

Майдан операторлары түсірген сюжеттерде 1942 жылдан бастап кейіпкердің болмысын бейнелеуде тың үрдістер пайда болады. Бұған дейін жауынгердің бейнесі шартты түрде декоративті формада көрініс тапса, ендігі жерде олардың өміріне, тұрмысына басым көңіл бөліне бастайды. Бұрын жауынгерді бейнелеуде кинорепортаждың дәстүрлі екі кейіпкерімен, яғни, бұйрық беріп тұрған әскери бастық пен ұрысқа аттанып бара жатқан жауынгермен шектеліп отырса, ендігі жерде, жеке адамның ерлігі мен қарапайым әскери маман иелерінің күнделікті көзге көріне бермейтін еңбегін көрсету арқылы совет жауынгерінің бейнесін жасауға тырысты. «Союзкиножурналда» 1942-43 жылдар аралығында көптеген фильм-портрет жанрында түсірілген сюжеттер мен очерктер пайда болады. «Алайда, – деп жазады кинотанушы В.Михаилов «Фронтной кинорепортаж» (Москва, 1977ж. 82-бет) атты кітабында – Москваға мұндай очерктер жиі келіп түскен сайын, жауынгер бейнесін көрсетуде кейбір біржақтылық анық біліне бастады...».

Кейіпкер бейнесін көрсетудегі біржақтылықтан деректі кино өнері соғыстан кейінгі жылдары да ұзақ уақыт бойы арыла алмайды. 1950-ші жылдары деректі экранда кейіпкер бейнесін қалай көрсету керек деген мәселе

айналасында талас-тартыс қайта жанданады. Бұл мәселе тек бізде ғана емес, сонымен бірге шет ел деректі экранындағы басты мәселелердің бірі болды. 1955-жылы голландиялық режиссер Иорис Ивенс «Деректі фильмдегі кейіпкер» атты мақаласында былай деп жазады: «Біздің қазіргі деректі фильмдерімізде әлі де болса адам болмысын көрсету мәселесіне аса көңіл бөлмей келеміз. Әзірге фильмдеріміз – тек құрғақ баяндау, нейтралды, энциклопедиялық кейіпте ғана» («Правда кино и «киноправда», Москва, «Искусство», 1967 ж. 329-бет).

1950-ші жылдары Қазақстанда түсірілген деректі фильмдердің басым көпшілігіне тек баяндау, сырттай сипаттау қасиеті, яғни, кейіпкер бейнесін көрсетуде ақпараттық сипаттама басым болды. Экрандағы көрініс диктор мәтінінің мазмұнына сай иллюстрация деңгейінде қалып қойды. Сол себептен, кейіпкер кадр сыртындағы баяндау әуеніне қарай әрекет етті. 1950-ші жылдардың орта шенінен бастап, деректі экранда кейіпкер болмысында біршама өзгерістерді байқауға болады. Фильмдердің көпшілігі кейіпкерінің әңгімесіне немесе монологына құрылады. Бұл әсіресе, О.Әбішевтың шығармашылығында айқын аңғарылады. 1956 жылы түсірілген «Біздің қалада» фильмінде Балхаш заводының жұмысшысы Ә. Әлімжановтың, «Қазақ жерінде» (1959 ж.) – әке мен бала арасындағы әңгімеге, «Жұмысшы қыздарда» (1965 ж.) – Рудный қаласындағы жұмысшы қыздардың бірі Зинаның әңгімесіне құрылады. Алайда, кейіпкердің әңгімесіне құру тәсілі оның мінез-құлқына барлау жасауға талпыныстың бірі болғанымен, көп жағдайда жадағай деңгейде қалып отырды. Бұл деректі кино өнерінің табиғатына жат алдын-ала ұйымдастырылған көріністерге, яғни инсценировкаға әкеліп тіреді.

Айтылған мәселе бойынша Иорис Ивенс былай деп жазады: «Егер режиссер-документалист кейіпкерінің эволюциясын көркемсуретті киноның тәсілімен көрсетуге тырысса, онда сөзсіз сәтсіздікке ұшырайды. Нәтижесінде, реалистік тұрғыдағы емес, символикалық фильм пайда болады». Деректі кинодағы кейіпкер мәселесі айналасындағы маңызды мәселердің бірі – алдын-ала ұйымдастырылған көріністер туралы 1930-жылдардың өзінде-ақ көтерілген болатын. Э.Шуб 1938 жылы «Важное и неотложное дело» мақаласында былай дейді: «Егер түсірілген деректі көріністер көбірек болса, онда инсценировка туралы мәселе қалыс қалар еді... Көркем суретті киноның тәсілімен түсірілген көрініс шындықты бұза отырып, сенімсіздікті тудырады, кадрдың мазмұнын жояды» («Жизнь моя – кинематограф», Москва, 298-бет).

1960-шы жылдары деректі кинематографта жеке тұлғаның ішкі жан-дүниесіне терең барлау жасау, мінезін, болмысын ашу үрдісінде жаңа қызықты ізденістер пайда болады. Қазақ деректі киносында бұл үрдіс аға буын режиссерларымен қатар, «Қазақфильм» киностудиясына жаңадан келген жас режиссерлар Ю. Пискунов, А. Машанов, Ю. Мингазитинов, Г. Емельяновтардың, 1970-ші жылдары келген Ә. Сүлеева, С. Әзімовтардың шығармашылығымен тығыз байланысты. Егер бұрын жеке тұлғаның бейнесі оның өмірбаяны негізінде ашылса, енді бұл автордың кейіпкер болмысы жайындағы толғанысы, деректі материалдың көркемдік тұрғыдағы нәтижесі ретінде қарастырылады.

Деректі кино режиссері үшін кейіпкердің болмысымен, мінез-құлқымен, тағдырымен, өмірінің барлық маңызды жақтарымен таныс болуы өте маңызды. Бұл кейіпкердің тағдырында маңызды роль атқарған немесе атқаратын деректермен таныс болуына көмегін тигізеді. Яғни, режиссер фильмінің тақырыбы мен сюжетінің шынайылығына көзі жетуі өте қажетті. Осы жерде тағы да голландиялық режиссер Иорис Ивенстің пікіріне жүгінейік: «Фильмді түсіру барысында үнемі кейіпкерінің жанында болуың керексің. Бұл оның отбасындағы өмірімен, жұмысымен, жолдас-тарымен таныс болуына, толғаныстары мен арманы туралы хабардар болуыңа көмегін тигізеді» («Правда кино «киноправда», Москва, 1967 ж.) деп айтса, Э. Шуб: «Мен әр әйелдің жанында камераммен екі-үш ай тұрғым келеді. Тек сонда ғана шынайы кейіпкердің нанымды бейнесі қалыптасар еді» («Жизнь моя – кинематограф», Москва, 283-бет), - дейді.

Адам және оның өмір сүретін «кеңістігі» бір-бірімен тығыз байланысты. Екеуін бір-бірінен бөліп-жарып зерттеу мүмкін емес. Кейіпкердің іс-қимылындағы, мінез-құлқындағы көріністер – тек әлеуметтік ортадан тыс ішкі жан-дүниесіндегі қимыл-қозғалыс қана емес, сонымен бірге айналасындағы адамдармен, әрқилы әлеуметтік факторлармен өзара байланысында туындайды. Яғни, кейіпкердің мінез-құлқы мен іс-қимылын жеке тұлға мен оны қоршаған әлеуметтік ортаның өзара байланысы деп айтуға болады. Шын мәнінде, кейіпкердің экрандық бейнесі толық ашылуы үшін автор оның өмірімен, тыныс-тіршілігімен, арман-ойларымен етене таныс болуы керектігі күні бүгінге дейін ең қажетті, маңызды шарттардың бірі болып отыр. Ал, кез-келген адамның өмірі мен тыныс-тіршілігі оны қоршаған әлеуметтік ортамен үнемі тығыз байланыста болатындығы белгілі.

* * *

В данной статье автор рассматривает, что социальное время влияет на появление героя в документальном экране. Это значит, что через героя можно увидеть признаки социального времени. Потому, что социальное время отражает время жизнедеятельности и бытия человечества.

* * *

This article presents that the social time influences on the appearance of the special character's image in Soviet and Kazakhstan documentary films. It helps to define the real importance of social time by the character. The author of the article explains the role of the social time in human being's life and way of life.

А.Ф.Сейтмимов

КЕҢЕС ДӘУІРІНЕ ДЕЙІНГІ ҚАЗАҚ ӨМІРІНІҢ КӨРКЕМДІК БОЛМЫСЫ

Көркем өнердегі бірлік пен әртүрлілік күрделі құбылыстардың бірі. Оның өзі дүниетаным формаларына тікелей қатысты екендігі жөнінде айттық. Қоршаған ортаны шындыққа қатысты меңгеру барысында антикалық кезеңнен бейнелеу өнерінің реализмге қатысты сапасы сөз болады. Реализмді Ежелгі Грецияда *мемезис* – еліктеу мәнінде пайдаланылған. Шындыққа еліктеуден пайда болған туындылар өзінің ұқсастығымен ерекшеленуі тиіс еді. Ұқсастықтың шегіне жеткен суретшілер жөнінде жазылған аңыздар да жеткілікті. Ал антикалық философтар қалыптастырған көркемдік бағаның ең басты критерийлерінің бірі – «өмірдегідей» етіп сомдау.

Мысалы, Плиний мыстан сомдалған иттің бейнесін былайша таң қала отырып бейнелейді: «Она лижет свою рану и представляет собой исключительное чудо и сходство ее так велико, что ее нельзя отличит от живой» [1].

Кейбір суретшілер шындыққа ұқсастық жөнінде өзара жарысқан. Нұсқаны дәл көшіре білу шеберлігі жөнінде жарысқа түскен екі суретші жөнінде Плиний жазады: Бір суретші ілулі тұрған жүзімді жазып қақпасына іліп қояды. Құстар ұшып келіп, осы жүзімді шоқи бастайды.

Адамдар оған таң қала қалып екінші суретшіні көруге барады.

– Сенің суретің қайда?

– Шымылдық артында, – дейді шебер.

Бірінші шебер шымылдықты ашайын деп қолын созып еді, қолы қабырғаға тиді. Сөйтсе шымылдықтың өзі салынған сурет екен. Екінші суретші мақтана сөйледі: «Сен ақымақ құстарды ғана алдайтын сурет салдың, ал менің жұмысым суретшілердің өзін де алдады. Сонда кім мықты екен?» Бұл, әрине, өнер жөніндегі аңғырт түсінік. Дегенмен сол кездегі ұқсастық жөніндегі осы пікір көпшілік арасында әлі күнге дейін өзінің өзектілігін жоғалтпағандығы белгілі.

Антикалық философтар қоятын негізгі мәселелердің бірі *табиғатқа еліктеу*. Антиқ

кезеңінде өнердің пайда болуын Демокрит былай деп түсіндіреді. «адамдар өрмекшіден – токуды, тігуді, қарлығаштан – үй тұрғызуды, әнші құстардан – аққу мен бұлбұлдан – ән айтуды үйренді» [2].

Жай кәсіпкершілікке пен өнердің айырмашылығы жөніндегі айқын түсінік Сократта да кездеспейді. Ксенофонт философтың суретші Паррасий мен арасында болған әңгімесін былайша баяндайды: «Сократ бір күні суретші Паррасийге келіп, живопись дегеніміз табиғаттан не көрсек соны бейнелеу емес пе? Мысалы, ойық не дөңес, күңгірт не жарық, қатты не жұмсақ, жылтыр не тегіс емес заттарды, жас не кәрі денені, бәрін бояумен тура сол қалпында салмайсындар ма? Паррасий бұл сұраққа мақұлдай жауап берді» [3].

Осы кезеңде пайда боып, кейін Қайта өркендеу дәуірінде жалғасын тапқан әсірелеу де еліктеудің жалғасы ретінде пайымдалады. Тағы бірде Сократ Паррасиймен әңгімесінде маңызды пікір білдіреді: «Бір тұлғаның бүкіл мүшесі мүлтіксіз болып келетін адамды кездестіру мүмкін болмағандықтан, сұлу адамның бейнесін суретке салу барысында әр адам мүшесінен әдемі деген кескіндерін алып, оларды бір-бірімен қосқан кезде ғана ойындағыдай әдемі образ сомдалмай ма?» Паррасий бұл пікірге де келіседі» [4].

Бірақ Антиқ кезеңінде философтар пікірі біржақты талданған екен десек қателесеміз. Платон керісінде затты зат күйінде бейнеленген суретші шын сұлулықты ұқпайды, ақиқат мәніне жетпек емес деп есептейді. Кейіннен реалистік қағиданы біржақты ғана түсінуге жағдай жасаған Аристотельдің «мемезис» (еліктеу, қайталап жасау) жөніндегі пікіріне қарсы өнер идеяның бейнесі болып табылатын сезімдік заттарды сомдайды деген пікір айтады [5].

Антикалық бейнелеу жөнінде айтқанда, әрине, ұқсастық жөнінде сыңар жақты пікір қалыптаспауға тиіс. Себебе классикалық Грекия өнерін алып қарастыратын болсақ, Пракситель,