

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТИХООКЕАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ**

ВЫПУСК 3

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ В. А. ШИШКИНОЙ, О. Б. ПАВЛЕНКОВИЧ**

**ХАБАРОВСК
ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОГУ
2020**

УДК
ББК
А

Актуальные проблемы и перспективы развития художественно-педагогического и профессионально-художественного образования в отечественной и зарубежной теории и практике : сб. науч. тр. / под ред. В. А. Шишкиной, О. Б. Павленкович. – Хабаровск : Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2020. – Вып. 3. – 160, [1] с.

ISBN

Сборник научных трудов факультета изобразительного искусства, рекламы и дизайна освещает актуальные проблемы и перспективы развития художественно-педагогического и профессионально-художественного образования. Материалы статей отражают результаты научно-исследовательской и научно-методической работы специалистов в области художественного образования. В представленных статьях авторами изложены научные, экспериментальные и практические достижения в области профессиональной подготовки будущих специалистов различных профилей. Рассмотрены вопросы развития некоторых видов искусства, дизайна, этнокультуры и истории искусства.

УДК
ББК

ISBN 978-5-7389-2855-0

© Тихоокеанский государственный университет, 2020
© Коллектив авторов, 2020
© Тамулевич С.В., дизайн, верстка, 2020

А.И. Иконников

Тихоокеанский государственный университет

ИСТОРИЯ ОБУЧЕНИЯ ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОМУ РИСУНКУ В АНТИЧНЫЙ ПЕРИОД И ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена истории и развитию системы обучения объемно-конструктивному рисунку. В работе раскрывается исторический опыт подготовки художников в античный период и в эпоху Возрождения. Автор отмечает, что о проблеме обучения объемно-конструктивному рисунку встречаются упоминания со времени возникновения в искусстве светотеневой и воздушной перспективы, утверждения метода рисования с натуры как основного в обучении художника изобразительной грамоты. Именно этим объясняется интерес художников эпохи Возрождения к точным наукам, стремление привлечь их достижения на пользу искусству. По мнению автора, знание истории различных приемов и методов построения объемной формы на плоскости позволяет решить поставленные учебные проблемы.

Ключевые слова: объемно-конструктивный рисунок, метод «обрубковки» формы, опорные точки, моделирование, пространство, светотень.

Keywords: volume and constructive drawing, form obrubovka method, reference points, modeling, space, treatment of light and shade.

В системе подготовки учителя изобразительного искусства в педагогических и художественных вузах страны ведущее место принадлежит академическому рисунку. Одной из центральных среди множества других проблем в академическом рисунке, с которой сталкиваются педагоги и студенты в процессе освоения курса, является проблема обучения объемно-конструктивному рисунку.

Проблема обучения объемно-конструктивному академическому рисунку решалась в каждый исторический период по-разному. Многие художники-педагоги прошлого в целях развития более полного представления об объемно-конструктивном рисунке использовали рисование с различных точек зрения, внимательно изучали теорию линейной и воздушной перспективы, организовывали свое восприятие, рисовали по памяти, по представлению и по воображению,

разрабатывали строгую последовательность в ведении изображения, составляли специальные постановки и т.д. Это являлось полезным фактором для развития обучения объемно-конструктивному академическому рисунку в педагогических и художественных вузах страны. Однако четко сформулированной, актуальной и научной эта тема стала относительно недавно. Применительно к процессу подготовки учителей рисования ее решение требует специального научного обоснования и полной практической реализации. На основе его мы можем приступить к разработке новых научно обоснованных методов развития творческих способностей на академических занятиях рисунком. Игнорирование достижений художников и педагогов прошлого приводит к утрате достигнутого уровня, к профанации искусства.

Как показывает история искусств, овладеть объемно-конструктивным рисунком пытались многие мастера прошлого. В древнем Египте, Китае, Японии фигуры человека изображение было плоскостное. Художники древней Греции для передачи окружающего мира в своих работах стремились, прежде всего, передать свет и пространство. Свет не имел сначала в древней Греции самостоятельного значения, и познание его происходило в ходе решения проблем пространства.

Художники-теоретики обратились к культурному наследию античности (Эвклиду, Птолемию, Поликлету, Аппелесу), которые написали несколько трудов по теории искусства. Но, к сожалению, до нас не дошло ни одного из этих сочинений древности, а на то, что они существовали, указывают историки, в частности, Плиний. Впервые научный метод применил Поликлет в своей гениальной скульптурной работе «Дорифор» или «Копьеносец». Художник зафиксировал определенную закономерность движения модели в зависимости от положения таза и позвоночника модели. Изменение положения таза в зависимости от горизонта и изменения позы модели влекло за собой изменение положения позвоночника, что и сделал художник, научно увязав данные анатомические детали в один «машинный» узел. Модель впервые была выполнена не интуитивно, примерно, «на глаз», а научно, точно, математически выверено и убедительно.

Кроме того, художники моделируют фигуру с помощью поверхностных линий. Большое внимание уделялось промежуточным пространствам, ограниченными фигурами, так как они были составной частью четко очерченной фигуры. Путем чередования главной фигуры с второстепенной, им удалось сохранить плоскость листа бумаги как носитель пространства. Таким образом, проблему света греческие художники понимали как средство для пластической лепки, моделировки фигуры с помощью округляющих значений светлого и темного пятен. Модель появляется как результат воздействия света, и выглядит как узкая арена для действия

объемных фигур. Они изображали не само пространство, а фигуры в пространстве, и только с развитием линейной перспективы в эпоху Возрождения появляются объемно-пространственные структуры, хотя элементы перспективы использовались уже при росписях античных ваз, в частности для изображения человека.

Художники Возрождения высоко ценили произведения античных мастеров. Леонардо да Винчи прекрасно освоил линейную перспективу, довел ее до логического завершения, но, кроме того, его интересовали вопросы воздушной перспективы. Он обращал внимание на то, что рельефность объема зависит, прежде всего, от теней и света, или другими словами от светлого и темного. Удачное освещение выявляет форму, а неудачное затрудняет ее восприятие [5, с. 111–112].

Кроме того, большая заслуга художников эпохи Возрождения (Мазаччо, Пьеро дела Франческа, А. Маньтеньи, Альберти, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Веронезе, Тинторетто в Италии; Ян ван Эйка, Рогир ван дер Вейдена, Брейгеля в Нидерландах; Рубенса и Ван-Дейка во Фландрии; Дюрера, Л. Камбиазо и Г. Гольбейна в Германии) состоит в том, что они не только глубоко изучили теорию, но и создали великолепные образцы искусства (рис. 1).

Л.Б. Альберти в трудах «Десять книг о зодчестве», «Три книги о живописи», «Трактат о скульптуре», в частности, дал научное обоснование закономерностей работы человеческого глаза по принципу зрительной пирамиды. По его мнению, сечение зрительной пирамиды картинной плоскости объясняет принцип изображения предметов по законам линейной перспективы. Среди художников эпохи Возрождения существовало мнение, что красоту человеческого тела можно воплотить с помощью математики, создав идеальные пропорции. Однако, А. Дюрер отказался от данной идеи, найдя в отдельной человеческой фигуре закономерности структуры геометрических форм. Изображение, построенное на основе перспективы в конкрет-

ном ракурсе, имело для А. Дюрера то значение, что он определял форму модели не только визуально, но и математически точно. Художник-педагог исследовал фигуру в поперечных разрезах и рисовал их затем друг над другом или рядом друг с другом «зодческий метод». Он стремился при обучении рисунку передать человеческое тело стереометрически, сделать его понятным также и в движении. Данный подход имеет большое педагогическое значение даже и тогда, когда он в творческой практике не используется, считал Г. Вельфлин [2].

Л. Альберти сделал много научно обоснованных рекомендаций, касающихся изображения тела, его анатомического строения и пропорционального членения [1, с. 58]. Процесс обучения рисованию человеческого тела он мыслил как процесс сознательного, тщательного изучения формы тела, используя метод детального анализа анатомического строения тела и его частей. В трактате о скульптуре Л. Б. Альберти дал подробный

математический анализ пропорционального членения человеческого тела.

В своем трактате о живописи Леонардо да Винчи рекомендует при рисовании тела с натуры использовать ровный, мягкий, северный свет, который приятно передает все детали. Он советовал использовать двор, покрытый парусиной, а стены построек вокруг него выкрасить в черный цвет. Далее художник отмечал, что если не выбрать середины между светом и тенью, то никогда мы не сможем получить полной силы рельеф. Свет и тень для мастера – средства, с помощью которых телу в пространстве можно придать округлость. Светотень у Рембрандта становится «конструктивной», она как бы обволакивает формы тяжелой осязаемой пеленой и строится по точно рассчитанной системе [7, с. 119]. Леонардо да Винчи данную задачу выполнил с помощью тонко использованных светотеневых приемов («сфумато»), смягчая контуры, лишая их кватороченческой жесткости, объединяя все элементы картины, вводя в нее единый источник света (рис. 2).



*Рис. 1. Л. Камбиазо.
Побивание камнями святого Стефана.
Объемно-конструктивное построение*



*Рис. 2. Леонардо да Винчи.
Святая Анна, Мария и младенец Христос.
При моделировании фигур исследуется градиент
текстура, анализируются поверхности с целью
определения их положения в глубину*

Микеланджело в своих рисунках оставляет проблему светотени в стороне, то есть он, не всегда использует реальное освещение. Для этой цели им используются различные способы моделирования формы.

Так, мастером используется затемнение, которое создается в контуре вокруг всего рисунка и постепенно переходит в более светлые тона по направлению к центру рисунка (рис. 3–4).

Такой способ моделирования применялся еще в Древней Греции, а также художниками Возрождения: Микеланджело, Леонардо да Винчи, Л. Камбиазо, Э. Шоном, А. Дюрером и многими другими мастерами, в том числе мастерами XX века и современными художниками, например, А.А. Дейнека, Д.Н. Кардовский, В.А. Фаворский, Ф.Ф. Волошко, А.П. Яшухин.

Данный способ моделирования фигуры заключается в том, что тело округляется

по представлению, как бы «из самого себя», графически определяя высоты и глубины. В этом случае графическая структура следует не за направлениями плоскостей, которые отделяют тело от пространства, а за протяженностью их в пространстве. Таким образом, впереди модели возникают светлые пятна, представляющие собой нулевое пространство. Объемность образуется из контрастного соотношения передних планов и глубинных зон.

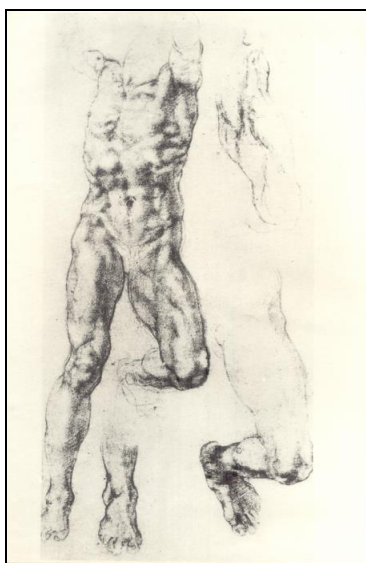


Рис. 3. Микеланджело.
Этюд мужской фигуры



Рис. 4. Микеланджело.
Исследовательский рисунок юноши.
Пример «конструктивного» моделирования

Осознанно решить проблему «тело-пространство» старался в своих работах А. Дюрер. Перспективные конструкции его стали в настоящее время контрольно-вспомогательными средствами для восприятия натуры. У А. Дюрера построение на основе перспективы в данном ракурсе имело целью не только построение тела визуально, но и математически точно. Отсюда и его «зодческий метод», когда он исследовал фигуру в поперечных разрезах и рисовал их затем друг под другом или рядом друг с другом. Кроме А. Дюрера, в эпоху Возрождения метод конструктивного анализа формы широко применялся другими художниками-педагогами, например, Л. Камбиазо и Э. Шоном (рис. 5).

Особое внимание великий Леонардо да Винчи уделил изучению анатомического строения человеческой фигуры, механики ее движения и указал, как следует использовать полученные знания в рисунке. Его анатомические рисунки показывают, что он был родоначальником науки о пластической анатомии в эпоху Возрождения. Труды Леонардо да Винчи по своей простоте изложения материала, ясности показа внутреннего строения тела и его механики связи с внешней формой не имеет равных в истории развития данной науки [6].

Одним из крупнейших теоретиков эпохи Возрождения являлся немецкий художник-ученый Альбрехт Дюрер. Большое место в трактатах Альбрехта Дюрера занимал анализ

строения человеческого тела. Сложные математические расчеты представляли порой его многочисленные варианты пропорционального членения человеческой фигуры. В основу обучения А. Дюрер выдвигал новый принцип изображения сложной формы человеческого тела, используя условное обобщение его частей до простых геометрических

форм. Данный принцип обобщения «фигуры-коробки» был положен в основу многих художественных школ и используется широко и в настоящее время [4]. Перспективные конструкции его стали в настоящее время контрольно-вспомогательными средствами для восприятия натуры.

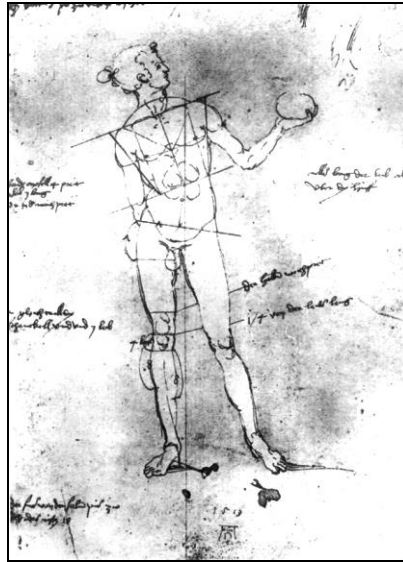


Рис. 5. А. Дюрер.

Конструктивный рисунок, выполненный с целью определения пропорций

Например, среди зарисовок Г. Гольбейна Младшего (XVI в.) можно встретить части тела фигуры человека построенные из стереометрических форм, а Л. Камбиазо в композиционных этюдах изображал фигуры человека в виде простых геометрических элементов. Данный метод нашел преемственность в творчестве П. Рубенса и А. Ван-Дейка. Принцип обобщения форм, выдвинутый А. Дюрером, имеет большую значимость. Этот принцип помогает лучше понять законы построения формы тела в перспективе, в движении, распределения светотени на форме.

Работы, теоретические труды Л. Альберти, Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. Дюрера и других художников-теоретиков XV–XVI веков свидетельствовали о том, что их практика обучения объемно-конструктивному рисунку начинала строиться на научно-теоретической основе.

Итак, о проблеме обучения объемно-конструктивному рисунку встречаются упоминания со времени возникновения в искусстве светотеневой и воздушной перспективы, утверждения метода рисования с натуры как основного в обучении художника изобразительной грамоты. Именно этим объясняется интерес художников эпохи Возрождения к точным наукам, стремление привлечь их достижения на пользу искусству. Художники обращаются к изучению анатомии человеческого тела и воздушной перспективы. Научно-теоретические идеи эпохи Возрождения получили свое развитие в деятельности таких выдающихся художников-педагогов, как Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрера. Ими проделана фундаментальная работа в области научно-теоретического обоснования искусства, заложены основополагающие принципы методики обучения объемно-конструктивному рисунку.

Библиографические ссылки

1. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Всес. Ак. арх., 1937. 794 с.
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.-Л., 1930. 151 с.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 1985. 368 с.
4. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. М.-Л.: Искусство, 1967. Т. 1. 227 с.; Т. 2. 254 с.
5. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. М.-Л.: Изд-во АХ СССР, 1930. 662 с.
6. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского М.-Л.: Изд-во АХ СССР, 1935. Т. 1. 362 с.
7. Мастера искусства об искусстве: учебное пособие. Вып. 1. М.: Искусство, 1986. 176 с.

О.Б. Павленкович

Тихоокеанский государственный университет

ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ ПОДХОД ПРИ МОДЕЛИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается парадигмальный подход как системообразующий компонент методологии научного познания в области художественной педагогики, а также парадигма – как концептуальная модель выявления проблем и разработки подходов к проектированию педагогических систем и их функционированию на различных этапах развития общества. В целях определения и делегирования функциональных задач разработчикам и реализаторам положений целостной модели обучения парадигмальный анализ педагогических явлений представлен с точки зрения направленности категориального, теоретического и технологического/практического структурных компонентов.

Автор подчеркивает, что система образования в контексте смены образовательных парадигм эффективна, только если основана на принципах преемственности и новаторства педагогических технологий. Корректность вхождения актуальных заимствований из предыдущей образовательной парадигмы в последующую позволит оптимизировать риски уже на этапе моделирования образовательных систем.

Ключевые слова: образовательная парадигма, компетентностный подход, структурная основа парадигмального анализа.

Keywords: educational paradigm, competency-based approach, structural basis of paradigm analysis.

В контексте научных подходов парадигмальный подход является основой разработки конкретных механизмов проектирования систем (в том числе и педагогических) и способов их функционирования. В практическом плане парадигма выступает совокупностью мировоззренческих установок, методологических норм и теоретических положений функционирования систем по решению проблем каждого этапа в

развитии общества. В аналитике выявления или решения проблем в различных областях деятельности парадигмальный подход выступает концептуальной моделью построения гипотез.

Как системообразующий компонент методологии научного познания парадигмальный подход обоснован в трудах Т.С. Куна, И. Лакатоса, С.Э. Тулмина, П.К. Фейерабенда и др. философ-

постпозитивистов. В философии педагогики парадигмальный подход является методологической основой структурно-функционального анализа педагогических явлений в целях построения концептуальных моделей педагогических систем, реализуемых в образовательной практике по принципу системных связей «от методологической концепции, аккумулирующей ценности и образцы решения образовательных задач и поддерживаемой определенными научно-педагогическими школами, до конкретных образовательных результатов» [3].

Структурная основа парадигмального анализа педагогических явлений представлена областями направленности действий:

- категориальной (проблемы, дефиниции, принципы);
- теоретической (воспитательно-образовательный концепт);
- технолого-практической (методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса образовательных институтов общества).

Четкость постановки стратегических целей, экспликация сути и декомпозиция задач до уровня структурных компонентов принципиально важны для успешного решения спектра функциональных задач учеными-теоретиками и учителями-практиками – разработчиками и реализаторами положений целостной модели образования.

Полярные позиции на сущность образования обуславливают генезис педагогической теории. Как правило, поляризация строится на вопросах преобладания одного из компонентов слагаемых системы:

- целей образования (социально-ориентированные или индивидуально-ориентированные);
- потребностей (государства или общества);

- характере отношений участников образовательного процесса (авторитарном или демократическом);
- принципах отбора содержания и организации образования (репродуктивных или развивающих);
- педагогическом инструментарии (культурно-генетическом или биогенетическом);
- типе социализации (интровертной или экстравертной).

В различные периоды генезиса общества удельный вес влияния бинарных позиций менялся, трансформировались и формы выражения каждой из них, обуславливая тем смену образовательных парадигм и придавая им конкретно исторический характер потребности в развитии. К примеру, содержание образование XX века подверглось противопоставлению материальной и формальной концепций обучения, позже репродуктивной и развивающей концепций обучения, а к концу XX века фундаментальной и прикладной концепций обучения. С начала XXI века приоритет набирает компетентностный подход.

Смена образовательных парадигм раскрывает отчасти потенциал педагогических технологий, отчасти способствуют ограничению их возможностей. Каждая образовательная парадигма стремится оптимизировать противодействие механизмов оппозиций.

Опыт педагогической практики свидетельствует, что система образования жизнеспособна только в случае, если она аккумулирует в себе прогрессивные достижения национальной педагогической мысли и продуктивные идеи прошлого. «Определяя на ближайшую перспективу стратегические цели, ценности, проектируемые результаты, каждая новая педагогическая парадигма, как система закономерностей и принципов инновационного развития, основывается на принципах преемственности и новаторства» [4].

Исследование проблемы преемственности и интеграции педагогических

технологий в контексте вопроса смены парадигм, позволило автору статьи выявить неразработанность исходных оснований моделирования систем художественного образования, способов селекции и соотношения элементов, обеспечивающих корректность вхождения актуальных заимствований из предыдущей образовательной парадигмы в последующую.

Стратегический ориентир каждой последующей в смене образовательных парадигм, в целях активного рывка в развитии системы, стремиться к выраженному индивидуализму. Как показывает исторический опыт – крайняя обособленность образовательной парадигмы без наполненности функций социальным содержанием несёт вред практике обучения и воспитания [1, с. 11]. Осознание и учет данного аспекта позволит оптимизировать риски уже на этапе моделирования систем организации художественного образования с учетом условий инновационных тенденции и достижений мировой системы как традиционной составляющей, доказавшей свою эффективность в педагогической практике.

Интеграция принципов массового образования в передовые теории развития личности и ее способностей, занимают умы ученых с момента секуляризации наук. Великие педагоги, занимаясь проблемой преобразования учения в процесс познания и развития способностей человека, формировали этим культурно-историческую ценность художественного образования в целом. Преимущественно интеграция передовых концепций в художественно педагогике, как и других областях знаний, осуществляется по принципу системообразующей идеи – стержня, вокруг которого группируются сопутствующие, конкретизирующие положения, дополняющие и раскрывающие способы реализации ведущей идеи.

Модели развития вузовского художественно-педагогического образования в процессе смены парадигмальных концепций образования претерпевали изменения, обусловленные потребностями

социума, уровнями развития наук и культуры. Классификацию развития художественного образования по сущностным характеристикам можно представить последовательностью классификационных подходов:

- канонический (культуросообразный и эталонно-ориентированный; строгое соблюдение правил трактовки мотива с обязательным копированием техники и технологии первоисточника (И.С. Глазунов, В.В. Лубенко, Дж. Рейндольс));
- репродуктивный (природосообразный и социально-ориентированный; воспроизведение реальности с опорой на перцептивные способности личности (Н.Н. Ростовцев, В.А. Кузин, Б.С. Угаров, П.П. Чистяков));
- этнокультурный (социально-ориентированный и культуросообразный; влияние региональных, культурно-этнических приоритетов на индивидуальное творчество обучающегося (Л.В. Ершова, С.К. Ткалич, Т.Я. Шпикалова));
- культурологический (социально-ориентированный и культуросообразный; приоритет на социальную адаптацию и многоаспектное развитие духовной культуры личности (В.В. Визер, Н.К. Рерих, Б.П. Юсов));
- деятельностный (личностно-ориентированный, социально-ориентированный и культуросообразный; развитие мышления и художественных способностей в непосредственной деятельности, воссоздающей модель производства продуктов духовной культуры (Е.В. Шорохов, Ю.А. Полуянов, Н.Г. Ли));
- креативный (личностно-ориентированный, природосообразный и культуросообразный; раскрытие природного потенциала в процессе освоения личностью культуры (В. Гропиус, В. Кандинский, К. Малевич, И. Иттен, Г.И. Панксенов, Н.М. Сокольникова));
- свободное обучение и воспитание (индивидуально-ориентированный и природосообразный; приоритет природных

склонностей, раскрывающихся в творческой непринужденной деятельности (Дж. Дьюи, А. Маслоу, Э. Реджио, Г.М. Кершенштайнер, А.В. Бакушинский);

- компетентностный (знаниево-ориентированный, личностно-ориентированный и практико-ориентированный; обретение способностей анализировать и выбирать пути решения нестандартных ситуаций (И.Г. Фомичева, И.А. Колесникова [2], О.Г. Прикот [5], Г.Б. Корнетов).

В настоящее время в образовательных моделях зарубежных школ искусств преобладает креативный подход. К примеру, в Мюнхенском университете (Германия) на курсе изобразительного искусства обучающиеся учатся передать индивидуальность образных представлений различными, но только не традиционно-художественными средствами; в Университете Шеффилд Халлэм (Великобритания) учащиеся осваивают изобразительные навыки в ходе выполнения экспериментально-тематических работ, обучение мастерству живописи не предусмотрено учебной программой.

В современных европейских моделях художественного образования обучение основам изобразительной грамоты осуществляется в рамках довузовской подготовки. В отечественной системе вузовской подготовки художника на сегодняшний день это не приемлемо в силу отсутствия преемственности между различными уровнями (школьного, довузовского и вузовского) образования, а также общей тенденции сведения освоения академических знаний и обретения умений на уровень самообразования.

В системе отечественного художественно-педагогического образования проявляется противостояние концептуальных моделей репродуктивного и креативного обучения. Анализ образовательных целей художественных школ (дефиниция применена в широком ее смысле) позволил определить отличия в предметных целях, проявляющихся в направленности

содержания обучения, на:

- общехудожественную подготовку, ориентированную на овладение базовыми основами художественной культуры (Д.Н. Кардовский, А.А. Гавричков, Н.Т. Султанов, В.И. Шухаев, Н.Г. Ли);
- и узкопрофильную подготовку (З.В. Жилкина, Ю.Б. Колышев, О.Г. Максимов, О.В. Осмоловская, В.М. Соняк).

Результаты практики убеждают, что на художественно-педагогическое образование как систему подготовки специалиста «модные» течения в искусстве оказывают отчасти и негативное влияние. Биполярность целей образования выстраивает проблемное поле – подменяет художественную культуру культурой штудий и проектной культурой. Художественное образование без развития творческого потенциала специалиста и планомерного, выверенного вековой отечественной школой обучения искусству, сведенное к уровню самоподготовки – схоластично, по сути.

Важно понимать, что современное художественно-педагогическое образование, учитывая инновационные тенденции развития, раскрывающие творческий потенциал личности, должно сохранить и базовую подготовку специалиста. В противном случае профессиональное обучение будет сведено к накоплению творческих достижений.

Каждый рывок в эволюции общества вел к смене образовательных парадигм. При этом каждая последующая образовательная парадигма, отрицая по определенным категориям предыдущую, использует опыт педагогических изысканий отдельных выдающихся личностей, научных или творчески работавших коллективов. Анализ причин смены стратегии образования в свете парадигмального подхода позволил определить, что трансляция накопленного обществом социально-значимого опыта обеспечивается знаниевой моделью – стержневой в структуре любой образовательной парадигмы (М.В. Богуславский, Г.Б. Корнетов).

Исходя из профессиональных интересов и личного опыта в решении образовательных задач в области художественной педагогики, автором статьи в качестве базовых системообразующих при моделировании процесса обучения предложены знаниево-ориентированный и креативный подходы, которые должны обуславливать сопутствующие, конкретизирующие положения, дополняющие и раскрывающие способы реализации ведущей идеи.

Креативный подход в обучении позволит упрочить систему обратной связи участников образовательного процесса, через выявление текущих запросов обучающихся, своевременно устранять пробелы в их подготовке и стимулировать мотивацию на исследовательский поиск в решении художественных задач, то есть выстроить гибкую модель управления учебно-творческой деятельностью. Именно эти возможности дают основания предполагать, что креативный подход в

художественном образовании как результативный займет должную позицию в личностно-развивающей образовательной модели.

Знаниево-ориентированный подход в обучении доказал свою состоятельность и был одним из ведущих на протяжении всей истории существования человечества. Следовательно, баланс знаниево-ориентированного и креативного образовательных подходов в обучении позволяет студентам художественно-педагогических специальностей не только получить академические знания, но и полноценно реализовываться в творчестве. При этом знания выступают не только средством освоения культуры, но и средством развития личности, а в перспективе и развития самой культуры. Моделирование на основе баланса знаниево-ориентированного и креативного подходов позволяет, выстраивать содержание образования и условия его осуществления в контексте будущей профессии, что отвечает современным требованиям общества.

Библиографические ссылки

1. Загвязинский В.И. Реальный гуманизм и тенденции развития образования // Образование и наука: сб. науч. работ. Тюмень, 2000. №1 (3). С. 10–15.
2. Колесникова И.А. Педагогические цивилизации и их парадигмы. М.: Педагогика, 1995. С. 85–89.
3. Мухаметзянова Ф.Ш., Шайхутдинова Г.А. Инновационные технологии в подготовке педагогов профессионального обучения // Дидактика профессиональной школы: сб. науч. работ. Казань, 2013. С. 30–37.
4. Павленкович О.Б., Бутина А.П. Исторические аспекты становления концепции активного обучения в отечественной педагогике // Вектор науки Тольяттинского государственного университета: сб. науч. работ. Тольятти: Изд-во Тольяттинского гос. ун-та, 2017. №1(28). С. 38–43.
5. Прикот О.Г. О критериальных основаниях полипарадигмальной педагогики // Избранные статьи по педагогике: сб. науч. работ, 2001.

ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЛИКА ГОРОДА ХАБАРОВСКА В РИСУНКАХ СТУДЕНТОВ

Аннотация. Статья посвящена исследованию исторического архитектурного облика города Хабаровска на основе методического фонда рисунков студентов архитектурного факультета Тихоокеанского государственного университета, выполненных с 1972 года по настоящее время. На примере ряда рисунков показаны особенности архитектурных памятников, приведены некоторые исторические сведения, связанные с ними. В статье описаны памятники деревянного зодчества.

Ключевые слова: архитектурный облик, объект архитектуры, урбанизация, история города, памятник архитектуры, сохранение архитектурного наследия, деревянное зодчество.

Key words: architectural image, architectural object, urbanization, city history, architectural monument, preservation of architectural heritage, wooden architecture.

Города растут и изменяют свой облик. Урбанизация уверенно распространяется по планете. Хабаровск не представляет собой исключения из этого процесса. Особенно стремительные изменения происходят в городе в последние десятилетия. Безусловно, это – естественный процесс, результат прогресса, остановить который невозможно. К сожалению, приобретая новые современные черты, город теряет многое из того, что составляло его самобытный облик. Невозвратно в прошлое уходят уютные дворики с деревьями и палисадниками, со скамеечками, со старыми полуразобранными автомобилями. В них царил особый уклад жизни невозможный во дворах современных жилых комплексов – неторопливый, открытый, дружелюбный и живописный. Хабаровск все более и более теряет свой исторический центр, особенно это коснулось деревянных построек, которые уже практически полностью утрачены. Но, объекты архитектуры и среда, которую они формируют для жизни человека, такие же исторические ценности как документы и вещи, которые по прошествии времени становятся экспонатами музеев, по которым следующие поколения получают представления о прошедшем. Почему же так мало забо-

ты об исторической архитектурной среде? Вопрос, видимо, из разряда риторических.

Тем более актуальной становится работа преподавателей изобразительного искусства Института архитектуры и дизайна ТОГУ по созданию, собиранию и сохранению методического фонда рисунков студентов, обучающихся по направлениям «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды», выполняемых на пленэре в городе на протяжении более сорока лет. Со времени существования архитектурного факультета с 1972 года сначала в Хабаровском политехническом институте, затем в Хабаровском государственном техническом университете, а ныне в Тихоокеанском государственном университете, лучшие студенты его внимательно и добросовестно фиксировали облик города времени своего обучения. Собранные вместе эти рисунки дают наглядное представление об изменениях архитектурного облика города Хабаровска, о многих его архитектурных объектах, даже о тех, которые уже не существуют.

Необходимо отметить, что ни преподавателями перед студентами, ни самими студентами перед собой специально задача создания летописи изменений архитектурного облика города не ставилась. Рисунки выполнялись в рамках учебного процесса и только

с течением времени, накопившись в значительном количестве, они приобрели иное качество – значение исторических документов. Они представляют тем больший интерес, поскольку на них изображены не парадные открыточные виды города, а его типичные характерные уголки, объекты, выбранные с точки зрения, прежде всего, изобразительно-го интереса. Выбирая тот или иной мотив для своего рисунка, студент оценивал его с позиций визуальной привлекательности, эстетической ценности, едва ли задаваясь вопросами истории развития города. Между тем, улицы и старые дома Хабаровска были тем пространством, где текло время жизни города, и со многими из них связаны интересные истории и факты биографий людей их населявших.

В нашем исследовании предпринята попытка связать визуальный ряд рисунков архитектурных объектов, выполненных несколькими поколениями студентов в различных местах города Хабаровска (преимущественно в его историческом центре), с историей этих объектов, с именами людей, с ними связанных – архитекторов, строителей, владельцев и жителей – известных и тех, которые удалось установить.

Улица Комсомольская в Хабаровске – одна из старейших улиц города. Комсомольской она стала называться с 1928 года, когда была переименована в честь 10-летия Всесоюзного Ленинского коммунистического союза молодежи. Переименовывание улиц в честь революционеров, коммунистических организаций, революционных праздников и т.п. было обычной практикой 20-х годов XX века в СССР. Прежнее название улицы – Лисуновская – было присвоено ей в 1880 году в честь полковника М.Г. Лисунова, который был заметной фигурой в Хабаровске. Он руководил строительством артиллерийских складов, исполнял обязанности начальника артиллерии военного округа, был известным общественным деятелем: активным членом Приамурского отделения Императорского географического общества, председателем

местного общества любителей сценического искусства, выступал в качестве актера и режиссера, был членом церковно-приходского попечительства, председателем стройкомитета Алексеевской церкви. Еще раньше улица называлась Дьяченковской. Я.В. Дьяченко был командиром 13-го Восточно-Сибирского линейного батальона, с деятельностью которого связано основание военного поста Хабаровки, ставшего впоследствии городом Хабаровском [1, с. 20].

Во дворе домов № 72 и 74 по ул. Комсомольской был дом № 72А, принадлежавший Н.А. Колышкину. Это уникальный памятник истории и культуры Хабаровского края, одно из самых выразительных деревянных строений Хабаровска. Дом с двумя мансардами, построенный в традициях народной архитектуры с влиянием форм классицизма, был украшен роскошной пропильной резьбой, особенно выразительной в венчающем сруб трехступенном карнизе и венчании голубятен с солярными мотивами. Этот деревянный дом с кирпичным полуподвалом был жилым домом многочисленного семейства Колышкиных. Глава семейства, казак Уссурийского казачьего войска был командиром казачьего парохода «Атаман», гласным городской Думы, городским головой в 1919 году. На крыше дома имелись две голубятни, встроенные в крышу дома. Можно предположить, что это было связано с родом занятий хозяина – пограничной службой, если вспомнить насколько велика была роль голубиной почты в организации связи Уссурийского казачьего войска в соответствующее время [1, с. 50]. После конфискации всего имущества, а на земельном участке Колышкиных кроме жилого дома находился еще каменный доходный дом, в 1922 году семья была вынуждена эмигрировать в Харбин. Дом оказался в собственности горкоммунхоза, затем в муниципальной собственности и использовался под жилье до своего разрушения. На рисунке студентки О. Ляшенко 1983 года (рис. 1) дом Колышкина представлен еще довольно хорошо сохранившимся.



Рис. 1. Ул. Комсомольская, 72 А.
1983 г.



Рис. 2. Ул. Комсомольская, 72 А.
2009 г.

Несмотря на то, что «дом жилой Колышкина» имеет статус памятника архитектуры краевого значения, на рисунке 2009 года, студента Е. Звездова (рис. 2) мы видим уже практически полностью руинированное строение.

В методическом фонде кафедры сохранилось около десятка рисунков жилого дома Ф.Г. Круговского по адресу ул. Истомина, 18. Этот очень выразительный и самобытный по архитектуре деревянный двухэтажный дом с мезонином был особенно любимым объектом рисования для студентов-архитекторов. Биография владельца дома Ф.Г. Круговского связана с творчеством И.С. Тургенева. По семейной легенде, выходец из села Спасское-Лутовиново, Ф. Круговский был прообразом мальчика Феди из знаменитого рассказа «Бежин луг».

Ф.Г. Круговский проживал в Хабаровске с 1998 года, служил в Амурской контрольной палате помощником ревизора. В 1904 году его избирают гласным Городской думы и старостой Успенского собора, в 1921 году членом Учредительного собрания. Участок для строительства собственного дома был приобретен Ф.Г. Круговским в 1906 году. В построенном до 1912 года доме семья жила до 1931 года, когда дом был реквизирован [2, с. 51].

В этом одном из самых интересных жилых деревянных построек города сочетаются элементы стиля модерн и мотивы народной архитектуры в пропиленной резьбе. Рисунок студентки А. Якушенко 2006 года (рис. 3) сохранил вид этого дома с юго-восточной стороны.



Рис. 3. Ул. Истомина, 18. 2006 г.



Рис. 4. Ул. Большая, 74. 1997 г.

После конфискации у хозяев дом был передан в ведение Управление пограничной

охраны под квартиры высшего состава. Впоследствии и до последнего времени дом ис-

пользовался в качестве коммунального жилья. В результате нескольких пожаров, случившихся в 2000-х годах в ходе противозаконной борьбы за владение земельным участком, этот ценнейший памятник городской архитектуры находится в аварийном состоянии [1, с. 120].

За главной ниткой Транссиба, в стороне от центра, в самом конце XIX века, на плане города появилось новое поселение – Муравьево-Амурская слобода. Ее появление было связано с необходимостью размещения китайских рабочих, которых предполагалось использовать на строительстве железной дороги Хабаровск – Владивосток [1, с. 250]. Доподлинно неизвестно были ли там расселены китайцы, вероятнее всего, что нет, но на плане видно, что были запроектированы две площади, детский парк и выраженный общественный центр. Далее район этот развивался уже под новым названием – слободка им. К. Маркса. Его естественными пределами можно считать пути станции Хабаровск-1, ул. К. Маркса, Воронежскую и Большую.

Одной из самых выразительных построек этого района можно считать дом № 74 по ул. Большой. Это главный дом небольшого усадебного комплекса на углу с ул. Лазо был построен в 1908 году и сменил за время своего существования много хозяев. В настоящее время он продан под снос. «Дом срублен «в обло», поставлен на девяти кедровых венцах – толстенных плахах, которые прекрасно сохранились. Детали декора, тройной фриз, наличники, карнизы, резное крыльцо - произведение настоящего искусства. Как сообщили бывшие хозяева этого памятника, которые прожили здесь всю жизнь, были попытки поставить дом на учет, но строение так и не обрело охранной статус. Дом этот – последний ровесник «Слободки Карла Маркса», когда строения шли без названия под номерами» [3].

На рисунке студентки С. Левченко 1997 года (рис. 4) мы видим фасад этого дома, выходящий на ул. Большую. Красивый по пропорциям, простой и лаконичный силуэт дома гармонично сочетается с прекрасным раскидистым старым вязом, кружева кроны которого радуют глаз как летом, так и зимой. Этот рисунок зафиксировал, видимо, последний такой гармоничный исторический уголок города Хабаровска. Строительство неумолимо надвигается на него. Совсем недавно снесен замечательный сарай с интересной высокой кровлей, входивший в ансамбль этого дома. Едва ли на месте его будет построено что-либо значительное с градостроительной точки зрения, а историческая память, архитектурное наследие, культура города понесут очередную невосполнимую утрату.

Даже несколько приведенных в статье примеров студенческих рисунков из методического фонда архитектурного факультета ТОГУ показывают насколько ценное значение подобное собрание имеет для отражения и сохранения исторического облика города в течение времени. Выполненные с учебной целью, но добросовестно зафиксировавшие архитектурные объекты и их ансамбли, рисунки дают достоверную и наглядную картину изменений архитектурной среды Хабаровска за прошедшие четыре десятилетия. В условиях стремительной потери памятников архитектуры эти изображения исчезнувших объектов останутся единственными материальными свидетельствами их существования. Объективно – собранный методический фонд рисунков, с одной стороны, значимый аккумулированным в них опытом рисования, с другой – приобретает ценность исторического документа. Документы эти отражают и фиксируют пласт культурного развития города своего времени.

Библиографические ссылки

1. Баклыский П.В. и др. Хабаровск в рисунках студентов (пленэрные рисунки в городе): монография. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2018. 280 с.
2. Объекты культурного наследия (памятники истории и культуры) Хабаровского края / Правительство Хабар. края, М-во культуры Хабар. края, Науч.-производств. центр по охране и использованию памят-

ников истории и культуры Хабар. края; [сост. А.В. Дыминская [и др.]; вступ. ст. Л.Б. Шокурова [и др.]; фот. А.В. Дыминская и др.]. Хабаровск: Рос. Медиа Альянс, 2006. 208 с.
3. Тихоокеанская звезда. 2019. 12 октября. № 190 (28464). С. 1.

А.Е. Вольгушев

Тихоокеанский государственный университет

ПОСТАНОВКА ГЛАЗА КАК БАЗОВАЯ ЗАДАЧА ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА

Аннотация: С проблемой профессионального видения студентов – будущих художников-педагогов, сталкивается каждый преподаватель творческого вуза. Для повышения эффективности этой работы автор исследует и комментирует базовые понятия «постановки глаза», дает методические рекомендации для грамотного начального их формирования у студентов.

Ключевые слова: художник, мировосприятие, цельность, зрительная память, формат, творческое воображение, пропорции, компетенции, художественная педагогика.

Key words: artist, perception of the world, integrity, visual memory, format, creative imagination, proportions, competence, art pedagogy.

Проблема формирования профессионального видения и понимания учебных и творческих задач изобразительного искусства и художественной педагогики не теряет своей актуальности и в наше время. Это подтверждается немалым количеством новой специальной литературы: С.М. Даниэль (1990) [2]; Н.Г. Ли (2013) [5]; Л.Г. Медведев (2008) [6]; Г.Б. Никодеми (2004) [7]; Л.П. Яшухин, С.П. Ломов (1999) [9] и др. Очевидно, все учебные издания служат главной цели – научить студента-художника учиться. В сфере изобразительных искусств это, в первую очередь, значит: научиться правильно видеть.

Способность видеть относится к базовым умениям человека. Очевидно, что каждый из нас делает это по-разному. Ребёнок видит совсем не то, что взрослый, а художник – нечто отличное от того, что, допустим, видит учитель или инженер. Действительно, не в остроте зрения заключено подобное различие. Ведь зрительное восприятие – прямое следствие деятельности головного мозга, его способности

фиксировать и анализировать не всю, а лишь значимую информацию. Стоит также иметь в виду существенное различие между понятиями «смотреть» и «видеть». Первое подразумевает обыкновенную, наряду с другими органами чувств, способность организма контактировать с окружающей средой. Второе понятие характеризует уже гораздо более развитую функцию, функцию интеллекта. Отсюда такие близкие понятия, как «мировоззрение», «мировосприятие» и др.

«Видеть – значит познавать пропорциональность всякого явления», – писал видный швейцарский художник Ф. Ходлер. Действительно, пропорциональность, то есть умение осознавать относительность объектов нашего восприятия, не смешивать объект и его изображение (образ) – важнейшее качество неравнодушного разума. Для художника, равно как и художника-педагога, «умение видеть» является важнейшим условием достижения успеха. Как смотреть и что видеть – вот чему, прежде всего, следует учить будущего рисовальщика и

живописца. Правильно «поставленный глаз» есть основное мерило того, что отличает профессионала от дилетанта в изобразительном искусстве. Здесь следует учитывать все стороны «воспитания глаза», обеспечивающие грамотное художественное изображение действительности. Наиболее значимым является формирование графических, живописных и композиционных умений. Многие специалисты подразумевают под этим общую развитую способность цельного видения. Следующими по значению можно считать:

- *композиционное чутьё*, с которым связано развитие художественного вкуса;
- *объёмно-пространственное видение*;
- *зрительную память*, с которой связана точность глазомера;
- *творческое воображение*.

Начинающий художник полагает, что если правильно изобразить все части природы, и на своих местах, то из правильных частей составится правильное целое. Это ошибочное мнение. Зрительный образ определяется не столько объективными свойствами всех частей природы, сколь и взаимным расположением их в пространстве, освещением, окружающей средой, а главное – особенностями зрительного восприятия. Эти особенности учитывают удаленность изображенного объекта, его метрические параметры и материальность независимо от того, что объект (натура) уже не является реальным, а становится двухмерным. Этому феномену есть и научное объяснение: Благодаря «рефлексу на отношения» (И.П. Павлов) зритель и на холсте и на бумаге правильно воспринимает объем, пространство, цвет и материал изображенных объектов. Но для нас важнее другая аргументация.

«Итак, смешение восприятия предмета и восприятия рисунка представляют грубую теоретическую ошибку. Последствия этого смешения для практики обучения рисунку губительны, ...если восприятие рисунка – особенное восприятие, надо, кроме

умения видеть предмет, развивать и умение видеть рисунок (который живёт по правилам изобразительного искусства и также должен оцениваться – А.В.)», – так пишет Н.Н. Волков [1, с. 38]. Здесь уместно и такое объяснение: «Картинка не есть подобие чего-то. Это такая же вещь, как и все, нас окружающие. Она имеет свой смысл и свое назначение, как книга – свое, лампа – тоже свое. Поэтому она, как все вещи, самозаконна» [4, с. 273].

Возвратимся к понятию «цельность». Работая над произведением, например, пейзажем в своей мастерской, художник сначала проанализирует подготовительный материал (этюды, зарисовки, фотографии), произведет нужный отбор значимых для его замысла компонентов изображения. Е.В. Шорохов пишет: «Художник обращает внимание на те предметы, которые привлекательны своей формой, цветом, то есть эстетическим содержанием. Их рисовальщик видит более четко и детально, в то время как предметы, не входящие в поле ясного зрения, воспринимаются обобщенно, менее детально» [8, с. 135]. Добавим, при этом все элементы картины (в живописи) должны быть подчинены внутренней логике произведения. Один из приёмов, позволяющих прийти к цельности – обобщение, то есть объединение деталей произведения в одно целое. Ярким примером такого единства всех элементов картины (графических, живописных, композиционных) служит знаменитая икона «Троица» Андрея Рублева.

Так называемое «композиционное чутьё» напрямую связано с цельностью (или целостностью) и являются следующим этапом в реализации авторского замысла. Выбор формата, его пропорции, особенности расположения форм и пустот в рисунке, приведение разных композиций к единому стилю (если речь идёт о графике) – все эти задачи решаются автором в многочисленных эскизах. И поскольку художник является главным, и, зачастую единственным критиком своих работ, этот этап становится важнейшим для

него как автора будущего произведения. Выбатывать в себе это качество необходимо с начала сознательного обучения рисунку (художественная школа или студия). На этом этапе ученик способен понять и принять некоторые правила композиции. Например, как

лучше расположить лист бумаги, рисуя фигуру стоящего человека или снежную равнину (рис. 1, 2). Или же, желая передать ускоренное движение, как и в каком месте листа лучше изобразить, например, фигуру бегущей лошади (рис. 3).



Рис. 1. В. Гузева.
Студенческая работа, 2018

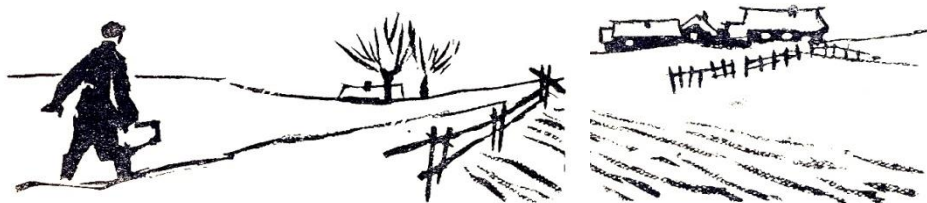


Рис. 2. Худ. Е.И. Вольгушев, В. Кононов.
Поездка за невестой, 1966 (ил.)



Рис. 3. Худ. В.А. Фаворский. Слово о полку Игореве, 1938 (ил.)

Объемно-пространственное видение является для художника неотъемлемым признаком профессионализма. Здесь важно не забывать о том, что пространство в искусстве не всегда есть синоним глубины. Изобразительное искусство последнего столетия активно разрабатывало «плоское пространство», зачастую решительно отказываясь от вековых завоеваний классики. Тем не менее, стоя перед мольбертом и зрительно воспринимая натуру (например, натюрморт), живописец сначала мысленно определяет масштаб и взаимные пропорциональные соотношения предметов, их габариты, объем и протяженность «внутри» пространства холста. Этот этап обяза-

тельно существует в биографии каждого художника. Работая цветом, он обязательно учитывает правило «благоприятных» и «неблагоприятных» красочных сочетаний, без которых объемно-пространственный строй картины просто невозможен.

«Поставленный глаз» во многом формируется при помощи постоянно тренируемой зрительной памяти. Начинаям можно рекомендовать следующие упражнения:

1. Мысленно оценить истинные размеры предметов, находящихся неподалёку; проверить их путём измерения;

2. Мысленно оценить пропорции сторон (высота и ширина) прямоугольных форм вокруг вас;
3. На бумаге поделить отрезок прямой линии на заданное количество равных частей; то же проделать с окружностью;
4. Мысленно оценить пропорции и изобразить на бумаге фигуру стоящего или лежащего человека (или ребёнка);
5. Постараться запомнить силуэт фигуры близкого человека и нарисовать его; по памяти нарисовать силуэты предметов и знакомых объектов;
6. Понаблюдать за особенностью меняющегося освещения в течение дня и тем, как двигаются тени от предметов (объектов); нарисовать предмет (например, настольную лампу, стоящую на подоконнике) утром, днём и вечером и т.д.
7. Рисовать натуру без использования стирательной резинки; для этого любые задания рисовать маркером, тушью и др.

Известно, что художник никогда не пользуется широким набором красок. У него есть излюбленные краски и смеси. Чем ограниченнее его палитра, тем яснее видна его главная цветовая задача. Колорист стремится перевести бесконечное многообразие красок природы на ограниченный словарь своей палитры. Проблема

такого перевода и есть, в сущности, первая проблема теории колорита, понять которую студенту без помощи преподавателя сложно. Тем не менее это знание позволит учащемуся не только освоить один из методов работы красками, но и откроет ему некоторые «секреты мастерства» старых и современных живописцев.

Такие понятия как «творчество», «креатив», «творческое воображение» в наши дни имеют повсеместное распространение. Обыденное сознание трактует их как придумывание и делание чего-то нового, доселе не существующего. Сделать из клиента художника за неделю (два урока, один час...) – сегодня таких предложений немало. А что такое «творческое воображение» на деле? Умению рисовать с натуры и по памяти (на заданную тему) обучают практически все учебные заведения. Лучшие из учеников, пройдя долгий путь «наук и искусства», становятся дипломированными специалистами со званием «художник». Однако, умея отлично рисовать и писать, не все они становятся художниками в настоящем высоком смысле этого слова. Происходит так потому, что без творческого воображения профессионал остается всё же ремесленником, добросовестно и умело делающим свою работу. У больших мастеров всё иначе (рис. 4).



Рис. 4. П. Пикассо. Женский портрет и его прототип, 1950-е гг.

В истории искусства остаются только те, кто непременно оставил свой неиз-

гладимый след. М. Врубель и М. Шагал, К. Малевич и В. Серов, К. Петров-Водкин и

М. Нестеров, В. Попков и Г. Коржев, В. Вучетич и А. Рукавишников, – перечислять имена замечательных отечественных художников можно долго. При всём их различии этих мастеров роднит одно – высочайшее профессиональное мастерство, позволяющее реализовать самую высокую фантазию, духовность, воплощённую в шедеврах живописи, скульптуры и графики. Истоки этому необходимо искать в юности, когда творческое воображение ученика, встретившись с мудростью художника-педагога, стало благодатной почвой, взрастившей Мастера.

«Новизна – драгоценнейшее качество композиции. Но тут же нужно сказать, что нет ничего хуже в искусстве, чем новизна как самоцель. Настоящим новатором мо-

жет быть только человек, открытый к восприятию «нового» в жизни, полный любопытства к этому «новому» и страстного желания утвердить его, обратив на него внимание современников, и поэтому так важна для художника его идейная сущность, его пафос. Скептицизм же, душевная опустошённость творчески бесплодны», – писал Е.А. Кибрик [3, с. 66]. Это утверждение не утратило актуальности и в наши дни. Поэтому в завершении хочется напомнить молодым людям, идущим в художники: педагог поможет и научит всему, чему должен и чем сам наполнен. В этом состоит его миссия. Но чтобы творить действительно что-то существенное, необходимо этим важным обладать.

Библиографические ссылки

1. Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка: монография. М.: Художник РСФСР, 1950. 508 с.
2. Даниэль С.М. Искусство видеть: монография. Л.: Искусство, 1990. 224 с.
3. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1967. № 106.
4. Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1986. 508 с.
5. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: учеб. для вузов. М.: Эксмо, 2013. 480 с.
6. Медведев Л.Г. Академический рисунок в процессе художественного образования: монография. Омск: Издательский дом Наука, 2008. 290 с.
7. Никодеми Г.Б. Техника живописи. Инструменты, материалы, методы: Практик. советы. М.: Эксмо, 2002. – 142 с.
8. Шорохов Е.В. Основы композиции: учеб. для вузов. М.: Просвещение, 1979. 304 с.
9. Яшухин А.П., Ломов С.П. Живопись: учеб. для вузов. М.: Агар, Рандеву, 1999. 227 с.

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «КОЛОРИСТИКА» В ОБУЧЕНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. В статье рассматривается важность преподавания учебной дисциплины «Колористика» в обучении будущих педагогов-художников. Выявляется связь данной дисциплины с другими учебными курсами. Автором приводятся примеры учебных заданий для обучения основам колористики студентов начальных курсов.

Ключевые слова: Цветоведение, колористика, основные цвета, цветовые гармонии, цветовой колорит, будущий педагог-художник.

Keywords: the science of color, coloristics, primary colors, color harmonies, color coloring, future pedagogical artist.

«...цвет является средством,
которым можно непосредственно
влиять на душу.
Цвет – это клавиша;
глаз – молоточек;
душа – многострунный рояль».
В. Кандинский [1, с. 74]

В наш насыщенный визуальной информацией век подрастающее поколение развивается в условиях компьютерной культуры и постоянно воспринимает мир, через экран, через рекламу. Насыщенные неоновые цвета, используемые для привлечения внимания, постоянно меняющиеся картинки формируют искаженное цветовосприятие и цветоощущение учащихся. Способность улавливать тончайшие оттенки цвета и яркости света необходима для студентов художественных направлений. Развитие понимания культуры цвета является важной частью обучения будущих педагогов-художников. Ведь для грамотного построения композиции, создания собственного художественного произведения, а также анализа работ мастеров необходимо чувствовать цветовую гармонию, понимать принципы её построения и знать, как использовать эти законы и принципы при решении учебных или творческих задач. Для того чтобы подготовить студентов начальных курсов к работе по основным художественным дисциплинам в учебный план ба-

калавров, обучающихся по направлению 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), профили: Изобразительное искусство, Технология была включена учебная дисциплина «Колористика».

Изучением природы цвета занимались разные ученые: И.В. Гёте, Р. Гук, И. Кеплер, М.В. Ломоносов, И. Ньютон, Т. Юнг и др. Благодаря их работам цветоведение как отдельная отрасль научного знания выделилась в XX веке, соединив в себе сведения из разных отраслей научного знания: физики, химии, физиологии и психологии. Колористика – это раздел цветоведения, изучающий основные характеристики цвета, гармонизацию цветовых множеств (от «колорит» – соотношение красок в картине по тону, насыщенности цвета) [2]. Именно колористика необходима будущим педагогам-художникам для полного понимания механизма использования цвета при создании художественного произведения.

Понимание возможностей художественных материалов, подбор их в зависимости от того, какой конечный результат жела-

телен, поможет студенту в планировании своей творческой работы в дальнейшем. Многообразие задач изучения и изображения природы, а также создание собственных творческих работ, предполагает изучение и практическое освоение изобразительных материалов. Будущий учитель изобразительного искусства должен профессионально владеть разнообразными имеющимися изобразительными материалами. На занятиях по живописи студенты работают акварельными красками (1 курс), гуашью (2 курс) и масляными красками (3–5 курсы). В последние годы заметен интерес к живописи акриловыми красками. Хотя этот живописный материал изначально предполагался для декоративных работ, он привлекает к себе внимание именно насыщенным цветом, который не теряет своей яркости после высыхания. Выполняя практические задания по дисциплине «Колористика», студенты будто «заново знакомятся» со своими красками, узнают их возможности и ограничения, которые обусловлены связующим составом конкретного вида материала.

Учебная дисциплина «Колористика» связана с другими дисциплинами учебного плана, которые определяют художественную направленность данной программы подготовки бакалавров: «Живопись», «Рисунок», «Композиция станкового произведения», «История изобразительного искусства», «Декоративно-прикладное искусство», «Формальная композиция в живописи». Программа учебной дисциплины рассчитана на 1 курс обучения и строится по принципу «от простого к сложному». Так как по учебному плану предусмотрены только практические занятия, то весь теоретический материал (история развития науки, сведения о цвете из разных отраслей научного знания – физике, химии, физиологии и психологии) готовится студентами в виде небольших самостоятельных сообщений с презентацией. Практические задания нацелены на проработку основных вопросов, связанных с работой цветом при изобразительной деятельности.

Студенты знакомятся с понятием «основных» цветов (желтый, синий, красный), на практике получают производные «дополнительные» цвета (зеленый, фиолетовый, оранжевый), затем выполняют задание по получению «нейтрального» серого цвета из трех основных цветов. Таким образом, они практическим путем приходят к пониманию, что для полноценной работы художнику вполне достаточно трех красок и выполняют небольшую творческую работу с использованием только этих трех основных цветов. Данное упражнение учит студентов максимально использовать ограниченные возможности цвета, учит обобщению основных цветовых признаков и умению смешивать краски, а не стараться найти отдельную краску под каждый конкретный предмет. При анализе природы или представлении того, что изображается по памяти отбрасываются нюансы оттенков конкретных предметов и, таким образом, сначала изображение обобщается до понимания общего цвета (например, всё многообразие зеленых оттенков от травяного до изумрудного обобщается до простого «среднего» зеленого цвета, который получается смешением синего и желтого), затем, наоборот, из полученного общего создаются частные (в полученный «средний» зеленый добавляются другие краски для получения необходимой тепло-холодности оттенков, например, если нужен холодный оттенок зеленого, о добавляется еще синяя краска).

Следующее задание направлено на развитие у студентов умения работать с контрастными цветами. Нами рассматривается понятие «контраст» как резкая противоположность и приводятся примеры с вариантами контраста, не только по цветовому кругу, как противоположащие цвета, но и по другим характеристикам: светлый-тёмный, теплый-холодный, хроматический-ахроматический. Творческая работа к этому заданию, предполагает использование одного-двух контрастов для максимальной выразительности изображения.

Большой раздел данной дисциплины посвящен построению цветовой гармонии, понимание которого даёт основу для успеха в

дальнейшем изучении понятия «колорит». Цветовая гармония строится с использованием определенных схем сочетания цветов по цветовому кругу (триада, аналогия, тетрада, акцент, аналогия). Студенты наглядно видят, как при изменении одного цвета, изменяются другие цвета в гармонии. Для закрепления выполняется творческая работа – на небольших форматах одна и та же композиция (например, это может быть натюрморт или абстрактная композиция) раскрашивается с использованием разных схем гармонии. Основная и часто встречающаяся ошибка здесь – неумелая компоновка разных цветов в одной работе. Студенты очень часто раскрашивают разными цветами в равных пропорциях, что говорит о неумении выстраивать композицию цветом, использовать цвет для выделения главных и второстепенных частей композиции. Но по мере выполнения всего объема этого задания, у студентов уже появляется понимание, как цвет влияет на художественное произведение, как изменяется наше восприятие одной и той же композиции, в зависимости от того какие цвета используются.

После того, как это упражнение будет успешно пройдено, можно приступать к самой главной задаче этого курса – это обучение построению колорита. Понимание цветовой гармонии и колорита идут рука об руку. Если гармония – это определённая закономерность сочетания цветов, то колорит, это тоже гармония, но уже с использованием тональных, свето-теневых характеристик цвета, что увеличивает возможности сочетания цветов в одном произведении. Именно про колорит мы говорим «светлый», «темный», «теплый», «холодный», а также используем эпитеты, говорящие об эмоциональном эффекте цветового сочетания: «мрачный колорит», «радостный колорит», «мягкий колорит» и т.п. Для того чтобы дать прочувствовать студентам особенности различных колоритов, можно обратиться к их воображению. Для того чтобы понять, что такое «светлый колорит, можно попросить их представить себя ран-

ним утром где-нибудь у реки, на реке туман, сквозь который всё смотрится гораздо белее. Или, наоборот, «темный колорит» – можно представить сумерки или даже ночь. Можно называть студентам различные эпитеты, а они должны рассказывать, как они видят такой колорит (теплый, холодный, мрачный, мягкий, резкий). Такое упражнение активизирует использование прежнего опыта в своем творчестве, приучает в дальнейшем быть более наблюдательным, замечать детали не только предметные, но и подмечать состояние природы, освещение, цветовые нюансы окружающего пространства.

Для отработки этого понятия студенты выполняют творческие задания в разных колористических решениях. Но, если при изучении цветовых гармоний они выполняли одну и ту же композицию, то здесь они уже вольны в тематике. Основное условие – соответствие композиции заданному колориту. На этом этапе одной из трудностей является недостаточный зрительный опыт студентов, а следовательно, и недостаточно развитое воображение.

Мы возвращаемся к проблеме избытка компьютерной визуальной информации без достаточного непосредственного наблюдения реального мира будущим педагогом-художником. Ведь художнику для творчества просто необходимо иметь разнообразный зрительный опыт, его необходимо проживать «напрямую», непосредственно, без участия техники. Так наш глаз приучается самостоятельно выявлять все нюансы цветового многообразия мира и тогда, имея этот опыт, будет проще создавать творческие произведения. Работая с натуры и наблюдая её, приобретая опыт наблюдения и практику изображения, студенты испытывают радость пусть небольшой творческой удачи. Со временем они сами начинают искать пути перехода к новым и более сложным задачам. В поле их внимания оказывается больше информации, развиваются изобразительные и творческие способности. Наблюдая прекрасное в жизни и искусстве, они начинают относиться к изобразительной деятельности как к осознанной цели.

Введение в учебный план подготовки бакалавров будущих педагогов-художников по направлению 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), профили: Изобразительное искусство, Технология, способствует развитию у студентов «чувства цвета», цветовосприятию окружающего мира, что благотворно влияет на их дальнейшее обучение циклу художественных дисциплин, особенно «Живописи», где уме-

ние видеть цвет, грамотно с ним работать, является основой. Также понимание принципов построения цветовых гармоний и цветового колорита способствует развитию собственной творческой деятельности, даёт студентам возможность творчески реализовываться, что в дальнейшем должно благотворно сказаться на их профессиональном развитии в качестве педагога-художника.

Библиографические ссылки

1. Кандинский В.О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Н.И. Дружковой. М.:Изд-во АСТ, 2019. 368 с.
2. Ожегов С.И. Токовый словарь русского языка [сайт]. URL: <http://ozhegov.info/slovar/> (дата обращения: 22.02.2020).

А.М. Бутина, О.Б. Павленкович
Тихоокеанский государственный университет

ФОРМИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА У БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена одной из проблем профессиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства. В современном образовательном пространстве деятельность учителя изобразительного искусства и набор необходимых для ее успешной реализации компетенций регламентируются, прежде всего, содержанием федеральных образовательных стандартов. Но профессионализм учителя не измеряется только набором или какими-либо суммарными показателями.

Ключевые слова: профессионализм, педагогический профессионализм, педагогическое мастерство, образовательное пространство, учитель изобразительного искусства, компетенции, уровни педагогического профессионализма, акмеограмма.

Keywords: professionalism, pedagogical professionalism, pedagogical mastery, educational space, fine art teacher, competencies, levels of pedagogical professionalism, acmeogram.

В условиях динамично развивающегося общества и глобализации информационного пространства России возрастают требования к качеству профессионального подготовки учителей и условиям ее реализации. Переход от унифицированного к вариативному образованию – насущная тенденция современного отечественного образования. Развитие личности и формирование компе-

тентности будущего педагога в профессиональной вузовской подготовке требует модернизации подходов обучению и качеству содержания учебного материала. В условиях реформирования образовательной системы, профессиональное образование будущих учителей изобразительного искусства по-прежнему, остается актуальной темой на сегодняшний день.

Под влиянием тенденции унификации образовательного процесса вуза подготовка педагогов в области изобразительного искусства строится по единым требованиям, идентичным с другими педагогическими профессиями. Это факт отчасти обуславливает многие проблемы, возникающие у молодых учителей изобразительного искусства в начале профессиональной деятельности. Как правило, непрофессионализмом молодых учителей изобразительного искусства проявляется:

- в неумении разрабатывать образовательные программы;
- в трудностях при внедрении новых технологий в предметную сферу;
- в неумении логически и методически грамотно выстроить содержание занятий;
- в трудностях при передаче знания и проверке его усвоения;
- в неумении качественно выполнять педагогический рисунок и др.

Профессионализм представляет собой высокий уровень квалификации, то есть «уровень развития способностей работника, позволяющий ему выполнять трудовые функции определенной степени сложности в конкретном виде деятельности. Квалификация определяется объемом теоретических знаний и практических навыков, которыми владеет работник и является его важнейшей социально-экономической характеристикой» [1, с. 245]. Решение проблемы формирования в учебном процессе вуза профессионализма педагога в условиях современной образовательной парадигмы Е.А. Мелёхина видит в высоком уровне знаний по преподаваемому предмету и владении методикой его преподавания [3, с. 46–52]. В.Я. Синенко рассматривает профессионализм как результат процесса профессиональной подготовки, свидетельствующей о высоком уровне владения умениями, необходимыми для какой-либо работы [2, с. 47].

Педагогический профессионализм – есть умение педагога направлять все виды учебной и воспитательной работы на всестороннее развитие учащегося. Проблема педагогического профессионализма актуализиро-

вана практическим опытом и обоснована в трудах Б.Г. Ананьева, Ю.К. Бабанского, П.Я. Гальперина, В.А. Крутетского, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна и других исследователей-дидактов.

Педагогический профессионализм тесно связан с понятием «педагогическое мастерство». Как феномен педагогическое мастерство рассмотрено в трудах А.Н. Щербакова, Л.М. Митиной, Н.В. Кузьминой и др. Исследователи в своих трудах отождествляют педагогический профессионализм с педагогическим мастерством. Так педагогическое мастерство А.Н. Щербаков рассматривает как основное условие продуктивной деятельности учителя [5, с. 148]. Н.В. Кузьмина определяет педагогическое мастерство как уровень деятельности, при котором педагог успешно решает профессиональные задачи.

Помимо профессиональных компетенций учитель изобразительного искусства должен владеть специальными знаниями и умениями, в частности:

- *знаниями истории, теории и методики изобразительного искусства*; к примеру, знание стилистических особенностей искусства разных эпох необходимы в самостоятельной творческой и профессиональной работе и т.д.;
- *владение педагогическим рисунком*; педагогический рисунок – дидактическая единица и важная составляющая деятельности учителя изобразительного искусства. И.Н. Польшкая отмечает: «Учитель как специалист в области изобразительного искусства в ходе образовательного процесса демонстрирует педагогическим рисунком творческое отношение к профессиональной деятельности. Virtuозно и мастерски владением краткосрочных рисунков и набросков требует от студентов большой и кропотливой, ежедневной тренировки и студии» [4, с. 369];
- *знание специфики национально-регионального компонента* помогает воспитывать молодого человека, духовно связанного с малой родиной, знающего и уважающего её историю, культуру, национальные традиции;

- *использование цифровых технологий визуального творчества*; знание информационно-цифровых технологий и умение их применять, в том числе и для сбора, оценки и применения информации;
- *владение профессиональной речью*; язык не только средство общения, но и инструмент обучающей и воспитывающей деятельности педагога;
- *рефлексия и самоанализ своей педагогической деятельности*; от умения анализировать личный педагогический опыт зависит педагогическое мастерство учителя.

В профессиональной подготовки будущего учителя изобразительного искусства в процессе освоения общих дисциплин (философия, педагогика и др.) и специальных/профильных предметов (рисунок, живопись, композиция, теория и история искусства и др.) должно учитываться обязательное требование – задействоваться познавательная, коммуникативная, творческая, конструктивная, организаторская и другие виды деятельности студента, осуществляемые в условиях максимально приближенных к структуре и функциям предстоящей трудовой деятельности. Соблюдение данного требования позволит сбалансировать соотношение теоретических знаний с практическим решением художественно-педагогических задач в учебном процессе вуза и положительно повлияет на формирование педагогического профессионализма у будущих учителей изобразительного искусства. Решение данных задач следует начинать уже с первого года обучения студентов, будущих учителей изобразительного искусства. При этом педагог должен сформировать у студента установку на осознанное овладение им в рамках учебных дисциплин (общего и специального циклов) как педагогических, так и художественных, а точнее художественно-педагогических задач.

Для установления уровня педагогического профессионализма студентов художественно-педагогических специальностей ав-

торы статьи руководствовались уровневыми показателями:

1. *Продуктивный (высокий) уровень* сформированности педагогического профессионализма представляет собой полное овладение педагогом профессиональными компетенциями. У педагога наблюдаются инновационные умения (поиск и применение новых педагогических методик), педагогическая эрудиция, педагогическое мышление, педагогическая импровизация, педагогический такт и т.д.
2. *Репродуктивно-продуктивный (средний) уровень* сформированности педагогического профессионализма представляет собой частичное овладение профессиональными компетенциями. В данном случае уровень педагогического мастерства близок к совершенному, но все еще не хватает педагогического опыта.
3. *Репродуктивный (низкий) уровень* сформированности педагогического профессионализма присутствует у вновь пришедших из вузов молодых специалистов, у которых отсутствует педагогический опыт. В данном случае над практикой превалирует теория.

При мониторинге уровня сформированности профессионализма у будущих молодых специалистов и выпускников авторами статьи применялась акмеограмма – карта уровневых показателей профессионального мастерства педагога. По результатам исследования преимущественно репродуктивный уровень сформированности педагогического профессионализма свойственен студентам и выпускникам, работающим первые месяцы по специальности. Репродуктивно-продуктивный уровень показали учителя изобразительного искусства со стажем работы по специальности более двух лет. Продуктивный уровень был выявлен у большинства педагогов, имеющих педагогический стаж более пяти лет. Результаты свидетельствуют – повышение педагогического профессионализма учителя изобразительного искусства находятся в прямой зависимости от личного художественно-педагогического опыта.

Библиографические ссылки

1. Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. В.В. Давыдов. М.: Большая Советская энциклопедия, 1998. 608 с.
2. Синенко В.Я. Профессионализм учителя. М.: Педагогика, 1999.
3. Мелёхина Е.А. Профессионализм педагога в современных условиях // Сибирский педагогический журнал. Новосибирск: Изд-во новосибирского гос. педагог. ун-та. № 12. 2007. С. 46–52.
4. Польшкая И.Н. Формирование профессиональных компетенций будущего преподавателя изобразительного искусства // Современные наукоемкие технологии. 2016. С. 368–371.
5. Щербаков А.И. Психологические проблемы профессиональной подготовки учителя в высшей школе. Л.: Просвещение, 1988. 168 с.

А.С. Проколова

Тихоокеанский государственный университет

РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ КАК КОМПОНЕНТА ИХ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья направлена на теоретическое и экспериментальное рассмотрение вопроса о развитии воображения будущих педагогов-художников, как компонента их визуальной культуры в процессе профессионального обучения в вузе на факультете искусств. Дается краткая характеристика визуальной культуры, как целостного профессионального качества личности учителя ИЗО, а также одного из ее компонентов – воображения. В статье представлен обобщенный анализ исследуемого компонента и представлены данные проведенного экспериментального исследования. Выявлены и сопоставлены уровни развития воображения студентов, как компонента визуальной культуры (низкий, средний, высокий), а также сделаны соответствующие выводы.

Ключевые слова: визуальная культура, воображение, профессиональное обучение, педагог-художник, изобразительное искусство, педагогическое образование, творческое задание.

Key words: visual culture, imagination, professional training, teacher-artist, visual arts, pedagogical education, creative task

Для профессионального становления личности учителя изобразительного искусства необходимо оттачивать его эстетическое восприятие произведений искусства и окружающего культурного пространства. Этому может способствовать изучение классического художественного наследия и прослеживание эволюции видения мира художников в рамках учебной дисциплины «История изобразительного искусства». К проблеме развития *визуальной культуры* будущих педагогов-художников в учебном процессе вуза мы уже обращались в ранних

публикациях [6, с. 255–259]. Задача педагога вуза состоит не только в осмыслении современной визуальной среды, но и научить будущих учителей ИЗО отличать подлинные эстетические ценности искусства от тиражированных продуктов массовой культуры. *Визуальная культура*, на наш взгляд, предполагает развитую способность личности ориентироваться в современной визуальной среде, различая в ней аксиологические и деструктивные черты.

В учебном процессе вуза важно создать соответствующие условия и разрабо-

тать подходы к развитию профессиональных качеств у студентов. Ранее в публикациях мы уже анализировали педагогические условия развития *визуальной культуры* будущих педагогов-художников, такие как выстраивание диалогичности процесса освоения учебного материала, реализация аксиологического подхода в учебном процессе и развитие их познавательной активности [7]. Интеграция специальных условий развития *визуальной культуры* позволяет педагогу высшей школы эффективнее выстроить учебный процесс, направленный на формирование визуальной культуры будущих учителей ИЗО.

Предложенные нами педагогические условия направлены как на целостное развитие визуальной культуры будущих педагогов-художников, так и её отдельных компонентов, таких как визуальное *восприятие*, *мышление*, *память* и *воображение*. Изучением этих компонентов, как психологических процессов занимались Б.Г. Ананьев, Р. Арнхейм, Л.С. Выготский, А.В. Запорожец, В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, В.В. Любимов, С.Л. Рубинштейн, Д.И. Фельдштейн и др. В данной статье мы подробнее остановимся на одном из компонентов развития *визуальной культуры* учителя ИЗО – *воображении*, изучению которого посвятили свои труды Р. Арнхейм, Л.С. Выготский, Л.С. Коршунова, С.Л. Рубинштейн и др. В словарях по психологии *воображение* трактуется как «форма опосредованного, обобщенного познания, проявление творчества как доминирующего компонента мышления, создание на основе уже имевшихся восприятий и памяти новых образов, представлений и понятий» [5, с. 23]. Связывая природу *воображения* с творчеством, Л.С. Выготский характеризовал его как «творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга» [1, с. 5]. Другими словами, *воображение* воссоздает образы посредством новых сочетаний и соотношений. С такой точкой зрения следует согласиться, так как *воображение* представляет возможности для творческой свободы мысли творца. Существуют в психологической науке и иные взгляды на феномен *воображения*.

С.Л. Рубинштейн, анализируя два понятия – «воспроизведение» и «воображение», указывал на то, первое является основной характеристикой памяти, в то время как второе означает преобразование [8, с. 295]. *Воображение* – это «отступление от прошлого опыта, это преобразование данного и порождение на этой основе новых образов, являющихся и продуктами творческой деятельности человека и прообразами для неё» [8, с. 296]. Мысль о двойственной природе воображения отслеживается и в исследованиях А.Ф. Лазурским, который разделял его на воспроизводящее и творческое [3, с. 143]. Любое *воображение* порождает что-то новое, изменяет, преобразует то, что дано в восприятии. Исходя из исследований ученых, можно предположить, что, действительно, зачастую воображаемое не соотносится с увиденным в действительности. Примером тому могут служить произведения искусства, выполненные по правилам и законам формальной композиции. Будущим учителям ИЗО часто сложно интерпретировать подобные произведения, в которых визуальные образы созданы воображением автора. Им необходимо понимание того обстоятельства, что анализ таких произведений также является актом творческого воображения, в сотворчестве с его создателем.

Для развития *воображения* будущему художнику необходимы новые впечатления и знания. Их он может почерпнуть, читая специальные книги по искусству, посещая музейные экспозиции, то есть, обогащая свой визуальный опыт. В качестве рекомендаций для развития *воображения* у будущих педагогов-художников учёные-педагоги доказывают эффективность игры. Их исследования показывают, что «переходной формой между процессом визуального воспроизведения и воображения у человека является игра, представляющая собой способ усвоения субъектом общественного опыта» [2, с. 23–24]. Работа над развитием *воображения*, наряду с другими психологическими познавательными процессами, способствует станов-

лению визуальной культуры будущих педагогов-художников. Педагогу высшей школы необходимо создавать условия для активизации познавательной активности студентов, мотивирующие не только к творчеству, но и к развитию рассмотренных нами познавательных процессов (*восприятия, мышления, памяти и воображения*), так как в своем становлении они становятся важнейшими компонентами *визуальной культуры* будущих педагогов-художников.

Для будущих учителей ИЗО *воображение* играет важную роль как в творческой, так и в педагогической деятельности. В процессе профессионального обучения ряд учебных дисциплин подразумевает выполнение творческих заданий, где активно работает процесс создания визуального образа. Например, такими дисциплинами являются «Композиция станкового произведения» и «Формальная композиция в живописи». Мы провели предварительную диагностику развития *воображения* у студентов, в качестве компонента *визуальной культуры* будущих учителей ИЗО. Исследование проходило среди студентов Факультета искусств, рекламы и дизайна, направления «Педагогическое образование», профиля «Изобразительное искусство. Технология». Мы изучали их творческие работы по вышеупомянутым дисциплинам. В ходе исследования стало очевидным, что подобные задания вызывают затруднение у студентов. Им не всегда удается воспроизвести образ на заданную тему, вообразить его. Часто образы были скопированными с аналогов и прототипов, которые можно увидеть на просторах Интернета или в известных произведениях художников.

Таким образом, мы выявили, что очень велико (73 %) число студентов факультета искусств, имеющих невысокий уровень *воображения*. Мы решили провести эксперимент по активизации *воображения* у студентов 2 курса. Воображая, художник воссоздаёт на основе имеющегося зрительного опыта визуальный образ, преобразовывает его, совершая тем самым творческие акты. Чтобы оказать содействие развитию *воображения* будущих педагогов-художников, необходимо погрузить их творческую среду, где они будут чувствовать себя непринужденно. В качестве методики активного обучения мы остановили свой выбор на педагогической технологии «Творческая мастерская», направленной на погружение ее участников в процесс творческого поиска (А.П. Панфилова) [4]. Нами было организовано экспериментальное развивающее пространство, которое позволяет участникам в групповом поиске, в режиме диалога и полилога, совершать совместные творческие акты.

Во время проведения эксперимента его участники принимали на себя роль исследователей природы рождения абстрактного творчества. Задание студенты выполняли индивидуально. Участники исследования получили иллюстрации абстрактных живописных произведений известных художников (рис. 1–5). Им была предоставлена возможность самостоятельного выбора картины. На момент проведения эксперимента, в рамках дисциплины «История изобразительного искусства» абстракционизм, как художественное направление в искусстве, еще не изучался, но, не исключено, что многим студентам он уже знаком.



Рис. 1. А. Матисс «Печаль короля»
1952 г., аппликация

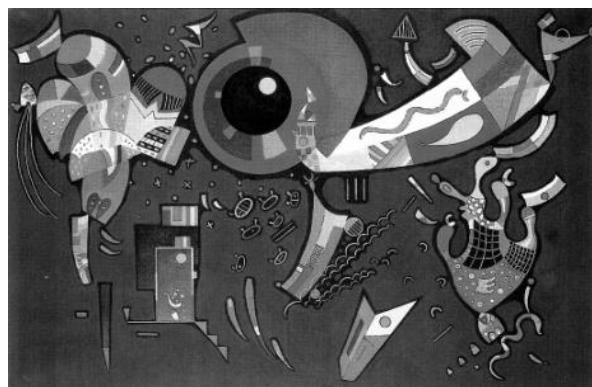


Рис. 2. В.Кандинский «Вокруг круга»
1940 г., х., м.



Рис. 3. П. Пикассо «Ночная рыбалка на Антибах», 1939 г., х., м.



Рис. 4. К. Малевич
«Жизнь в большой гостинице»
1914 г., х., м.



Рис. 5. М. Шагал
«Адам и Ева», 1912 г., х., м.

Творческая мастерская не имела четких правил и схем проведения работы над написанием эссе. Студенты были более независимыми в суждениях, так как *воображение* представляется творческим актом, а не логическим умозаключением. Их задачей было написать сочинение-эссе, в котором они описывали образы и впечатления, возникающие при рассматривании выбранного произведения. Чтобы максимально абстрагировать представления студентов, мы указали только авторство работ и пронумеровали их, исключив название, которое могло задать определенное направление мыслям, ограничив их независимость.

Участникам эксперимента предстояло приблизиться к пониманию природы возникновения образного мышления и творческого воображения, отображающие представление творца о мире, накопленные чувственным и зрительным опытом. Нам важно было, чтобы студенты могли раскрыть для себя далекие от академизма и реализма творческие методы, используемые, к примеру, художниками-авангардистами, и через собственный опыт понять природу создания воображаемых образов. Для того, чтобы обстановка стала более творческой, мы использовали музыкальное сопровождение композиций Пьера Булеза – представителя абстрактного направления в музыке. Задание выполнялось участниками эксперимента в течение учебной пары. По завершении написания студентами эссе, мы по традиции приступили к совместному обсуждению результатов, с целью изучения индивидуального зрительного опыта каждого участника.

Во время обсуждения эссе участников мы увидели, что они получились разнообразными по содержанию, эмоциональному наполнению и впечатлениям. Часто образы представлялись достаточно выразительными. В *воображении* некоторых студентов проявлялись и отголоски их личных интересов и увлечений, например музыкой. Для оценивания воображения участников эксперимента

нами были разработаны критерии, на основе следующих позиций:

- 1) творческий подход к выполнению задания: богатство образов, ассоциаций, сравнений;
- 2) эмоциональность и художественная выразительность языка;
- 3) грамотная письменная речь;
- 4) целостность и завершенность эссе;
- 5) умение выразить личное отношение к произведению.

По итогам выполнения работ, нами были выделены три уровня, соответствующие определенным критериям:

1-й уровень – низкий. Эссе не является целостным и завершенным. Участник описывает абстрактные объекты, практически не задействуя при этом своё воображение. В тексте отсутствуют образы-ассоциации, сравнения и т.д. Эссе не является целостным по содержанию, а носит фрагментарный характер. Письменная речь не имеет художественной окраски. Низкий уровень воображения показали 11 % студентов.

2-й уровень – средний. Эссе студента представлено в целостном завершенном виде. Участник описывает изображенные в картине абстрактные объекты, передавая свое отношение к изображенному. При этом описание содержит ассоциации, возникающие от визуального контакта с иллюстрацией, но они не достаточно многообразны и содержательны. Речь грамотная, частично имеет художественную окраску. Намечены попытки выразить свое отношение к абстрактному произведению. Средний уровень продемонстрировали 28 % участников.

3-й уровень – высокий. Эссе представлено в целостном и завершенном виде. Участник демонстрирует хорошие творческие способности, описывая в работе образы, ассоциации, приводит различные сравнения, раскрывая свой индивидуальный зрительный опыт. Речь грамотная и имеет ярко выраженную художественную окраску. Студент умело выражает свое отношение к абстрактному произведению. Высокий уровень был

выявлен у большинства участников – 61 %.

Результаты проведения эксперимента по методике «творческая мастерская» были сопоставлены с результатами

предварительной диагностики при изучении творческих работ студентов по дисциплине «Композиция»:

Диагностика уровня воображения

Уровни	Группы, %	
	Экспериментальная	Контрольная
Низкий (№ 1)	11	49
Средний (№ 2)	28	24
Высокий (№ 3)	61	27

В контрольной группе студентам было предложено проанализировать свои творческие работы, которые они ранее выполнили на занятиях по композиции. Это задание у большинства студентов вызвало затруднения. Полученные результаты подчеркивают положительный итог внедрения в учебный процесс *активных методов обучения*, которые позволяют раскрепостить студентов, раскрыть их творческий потенциал и независимость суждений, значимых для развития такого компонента визуальной культуры будущих учителей изобразительного искусства, как *воображение*. В дальнейшем студентам экспериментальной группы действительно было проще выполнять творческие задания

по композиции, которые имеют формальный характер. Полученные в ходе опытно-экспериментальной работы материал может быть использован для дальнейшего исследования развития *визуальной культуры* будущих педагогов-художников в вузе. Тем не менее, *воображение* является лишь одним из компонентов целостного развития *визуальной культуры* будущих педагогов-художников. Визуальная культура представляется весьма сложным и многогранным профессиональным качеством, требующим мотивация от самого будущего педагога-художника к постижению эстетических ценностей мирового изобразительного искусства.

Библиографические ссылки

1. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб: Союз, 1997. 96 с.
2. Коффка К. Восприятие: введение в гештальтеорию // Психология ощущений и восприятия / ред. Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Черо, 1999. № 19.
3. Лазурский А.Ф. Психология общая и экспериментальная. СПб.: Алетейя, 2001. 288 с.
4. Панфилова А.П. Инновационные педагогические технологии: Активное обучение: учебное пособие для студ. Вузов. М.: Академия, 2009. 192 с.
5. Платонов К.К. Краткий словарь психологических понятий. М.: Высшая школа, 1984. 174 с.
6. Прокопова А.С. Визуальная культура будущих учителей изобразительного искусства // Вектор науки ТГУ / под ред. М.М. Кристал. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2014. № 1 (27). С. 255–259.
7. Прокопова А.С. Совокупность педагогических подходов к развитию визуальной культуры будущих учителей изобразительного искусства в процессе профессионального обучения // Научный журнал КубГАУ / под ред. И.А. Трубилина. Краснодар: Изд-во КубГАУ, 2014. № 98 (04). <http://ej.kubagro/2014/04/pdf/09.pdf>
8. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб: Изд-во Питер, 2002. 720 с.

НЕОБХОДИМОСТЬ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСТАВОК

Аннотация. В статье определены основные теоретические позиции необходимости обучения студентов художественно-графических факультетов основам кураторской деятельности для организации студенческих творческих выставок в учебном процессе вуза. Важность освоения данного рода деятельности тесно связана с их дальнейшей профессиональной работой не только в педагогической сфере, но и даст им возможность проявить свои творческие способности в музейно-выставочной деятельности или найти применение своим знаниям во время работы в галереях. Автор дает описание следующих понятий: куратор, художественная выставка, экспозиция, экспозиционный план, арт-пространство.

Ключевые слова: куратор, художественная выставка, экспозиция, экспозиционный план, арт-пространство, концепция выставки, студенческая выставка.

Key words: curator, art exhibition, exposition, exposition plan, art space, exhibition concept, student exhibition.

Для создания любой художественной выставки или экспозиции фигура куратора является очень значимой. К сожалению, при обучении студентов на художественно-графических факультетах, такому аспекту деятельности, как экспозиционная работа уделяется немного внимания. Долгое время считалось, что навыки построения, создания экспозиции возникают как бы сами собой с учетом опыта работы в сфере искусства. На плечи куратора выставки ложится огромная ответственность, кроме того он должен один совмещать в себе множество функций. Прежде, чем говорить о том, чем же занимается куратор и как создается выставка или экспозиция необходимо определить разделение таких понятий, как экспозиция, выставка, арт-пространство.

Экспозиция – (от лат. *expositio* – выставление напоказ, изложение), размещение в выставочных и музейных помещениях или на открытом воздухе по определенной системе различных художественных произведений, памятников материальной культуры, исторических документов и т.п. Тематико-экспозиционный план – документ, описыва-

ющий структуру содержания экспозиции в соответствии с логикой её показа [1, с. 54].

Цель как постоянной, так и временной экспозиции – дать наиболее полное освещение всем экспонатам с точки зрения их художественной и научной ценности, места в историко-художественном процессе, особенностей материала. Экспозиция может быть построена свободно или с учётом маршрута посетителей при осмотре [1, с. 50]. В современных условиях экспозиция обеспечивается специальным оборудованием, отвечающим правилам хранения экспонатов (поддержание оптимального температурно-влажностного режима и пр.), этикетажем, содержащим краткую характеристику экспоната, развёрнутыми пояснениями – экспликациями [1, с. 53].

Выставка – публичное представление достижений в области экономики, техники, науки, техники, культуры, искусства и других областях общественной жизни (рис. 1). Понятие может обозначать как само мероприятие, так и место проведения этого мероприятия. Различают выставки: местные, национальные, международные и всемирные, а также всеобщие, охватывающие все отрасли чело-

веческой деятельности (например, Выставка достижений народного хозяйства СССР (ВДНХ)), и специализированные, посвящённые только одной области деятельности человека. К последним относятся художествен-

ные выставки, промышленные и сельскохозяйственные (рис. 2). Также различают выставки периодические (временные) и постоянные [5, с. 83].



Рис. 1. Посетители музея



Рис. 2. Современное искусство. Выставка фотографии, музей Гуггенхайма Нью-Йорк



Рис. 3. Мюнхен, арт-пространство. Выставка современной репортажной фотографии, 2016 г.

Арт-пространство – это бывшие промышленные пространства с огромными площадями и высокими потолками, использующиеся не только для жилья, но и для организации многофункциональных культурных центров с выставочными залами, кафе, ресторанами, офисами, концертными площадками [1, с. 50].

Арт-пространство – это новое явление в художественной жизни, однако куратор, при создании выставки или экспозиции должен уметь ориентироваться не только в традиционном музейном или галерейном простран-

стве (рис. 3). Начиная работу над любым выставочным проектом, куратор должен точно определить, какой вид пространства будет задействован, будет ли это постоянная экспозиция или временная выставка. При этом куратор должен точно для себя определять как будет осуществляться реализация того или иного выставочного проекта [1, с. 52]. Куратор в данном аспекте – это специалист, который помогает художнику создавать выставочный проект, он может направлять художника, подсказывать, как лучше раскрыть

индивидуальный творческий замысел, через выставочный проект.

В современном понимании понятие «куратор» возникло не так давно. С XVII до XIX века, куратором называли человека, в обязанности которого входило, следить за сохранностью и ухаживать за музейным или библиотечным собранием. Сегодня куратору приходится исполнять множество функций в процессе организации выставки или экспозиции. Поэтому на данный момент возникла необходимость в подготовке кураторов, так как деятельность куратора можно уже назвать отдельной специальностью, которая требует многогранной подготовки. Сегодня куратор должен легко ориентироваться в различных аспектах современного искусства и понимать, что необходимо не только художнику, но и зрителю.

Куратор может работать в штате музея или галереи, может быть самостоятельной единицей, но это у нас это встречается крайне редко. Практика независимого кураторства более характерна для других стран. В любом случае работа куратора заключается, прежде всего, в том, чтобы помочь художнику посредством организации выставочного проекта донести до зрителя свою творческую идею. Куратор становится звеном между зрителем искусством и художником. В отличие от галерей, где куратор может занимать единичную должность, в музеях могут существовать целые специальные отделы кураторов или экспозиционные отделы. У каждого музейного куратора может быть узкая тематическая специализация [1, с. 51]. За рубежом встречаются и кураторы одиночки, независимые кураторы. Их нанимает сам художник или иногда нанимает галерея. В нашей стране практика независимого кураторства выставок на данный момент не развита. Если независимые – свободные – кураторы и существуют, то только в больших городах [1, с. 52].

Однако любому куратору все равно необходимо освоить множество навыков, которые в последствие будут использованы им

при создании экспозиций или выставок. Сфера деятельности кураторов может охватывать отбор, приобретение, учет и хранение новых экспонатов, в нашем случае художественных произведений, написание научных статей, составление этикетаж и аннотаций, рекламная деятельность, работа со СМИ. Это все делается помимо основных обязанностей куратора, таких, как подготовка и разработка концепции новой выставки, создание экспозиционного плана, отбор художественных произведений.

Куратор должен уметь составлять смету монтажно-выставочных работ, должен правильно распределять выставочное пространство с учетом основного выставочно-экспозиционного плана. Куратор должен ориентироваться даже в бухгалтерских документах, которые касаются организации выставки, должен понимать работу компьютерного дизайнера, эти навыки необходимы для контроля при составлении каталога выставки и рекламной печатной продукции [1, с. 57].

Основная деятельность куратора направлена на то, чтобы при организации выставки координировать работу множества специалистов и контролировать выставочный процесс от стадии отбора художественных произведений, до составления смет на монтажные или ремонтные работы. Куратор должен учитывать даже такие аспекты, как: покраска стен галереи при необходимости, развеска и демонтаж работ, составление этикетаж и верстка каталога выставки. Куратор должен уметь работать со СМИ, критиками и искусствоведами. Куратор должен уметь составить экспозиционный план, и разработать смету транспортного и страхового обеспечения выставки.

При этом куратор выставки может и самостоятельно выступать в роли искусствоведа, экскурсовода и научного работника. Помимо всего выше перечисленного куратору необходимо обладать и определенными личностными качествами, например таким, как чувство такта и выдержка. Эти качества, безусловно, будут необходимы при работе не

только с художниками, но и с критиками, искусствоведами и СМИ.

Из выше сказанного мы видим, что деятельность выставочного куратора очень сложна, она состоит из множества аспектов и требует серьезной подготовки, причем в различных областях, определенной гибкости в общении и быстроты реакции на новые художественные тенденции и веяния. Профессия куратора приобретает сегодня все большую популярность. Многие люди сейчас ориентированы на то, чтобы получить какие-либо услуги оптом, одновременно. Художнику проще работать с одним куратором, чем координировать свою деятельность со множеством специалистов. Такой координацией уже будет заниматься куратор, это становится его профессиональной обязанностью. При этом художник может уже не отвлекаться от творческой деятельности на какие-то организационные моменты.

Однако основная сложность заключается в том, что сейчас на художественных факультетах пока еще нет практики целенаправленного обучения этой специальности. Сегодня студент идет обычным путем – получение диплома, ориентация на изучение истории искусства и только посредством накопления определенного опыта выставочной деятельности, из обычного студента, через какое-то время может получиться хороший куратор. Во время обучения опыт кураторской деятельности студенты могут приобрести во время создания студенческих выставок или других творческих проектов. При этом важно, чтобы выставки или проекты не ограничивались пространством учебного заведения или выставочным пространством, которое могут предложить на факультете. Интересен будет опыт выхода будущих кураторов на другие выставочные площадки с целью создания выставочных проектов. Именно при работе на другом выставочном пространстве может появиться возможность взаимодействия с более широкой зрительской аудиторией [2, с. 148].

В заключение можно сказать, что, не смотря на сложность кураторской деятельности, работа куратора служит фундаментом при создании выставки. Именно от этого фундамента будет во много зависеть успех выставочного проекта. То, как этот проект будет принят зрителем и критиками, запомнится ли он своей оригинальностью или станет обычным проходным проектом, ничем не примечательным. Зачастую художник нуждается в твердой направляющей руке, в организационной помощи при решении различных вопросов, не имеющих отношения непосредственно к творческому процессу.

Именно такую помощь и способен оказать современный куратор-профессионал. Поэтому современный куратор должен обладать навыками и знаниями в области, прежде всего искусства, конечно психологии, бухгалтерии, в области страхового дела, в области компьютерного дизайна, в области дизайна интерьерного пространства, в области строительства, ориентироваться в различных современных строительных и художественных материалах, безусловно, обладать навыками экспозиционной деятельности.

Институт кураторов хорошо развит за рубежом, для нас практика кураторства еще освоена не в полной мере. Хотя в крупных городах, профессия куратора выставки встречается все чаще. Если раньше кураторами обычно становились музейные сотрудники из отдела экспозиции, то сейчас уже можно встретить специалистов, обученных кураторскому делу.

Возможно сегодня, назрела необходимость в создании специализированного курса или программы для подготовки студентов, возможно магистрантов, к кураторской деятельности. Обучение студентов профессии куратора выставочных проектов, не только решит вопрос наличия таких специалистов в будущем, но и поможет самим студентам лучше ориентироваться в вопросах работы над созданием выставок, экспозиций. Позволит студентам самостоятельно создавать и курировать не только выставочные проекты

своих однокурсников, во время обучения, но и улучшить работу над собственными выставочными проектами. В будущем, такой опыт, позволит кураторам, во время работы со своими учениками создавать интересные выста-

вочные проекты и возможно даже организовывать международные студенческие выставки или выставки работ школьников из разных стран.

Библиографические ссылки

1. Ан Кён, Джессика Черazi. Кто боится современного искусства? Путеводитель по миру современного искусства от А до Я / пер. Л. Речная. М.: Ад Маргинем Пресс, АВСдизайн, 2018. 136 с.
2. Джемси Эмми. Модернизм и современное искусство / пер. Е. Курова. М.: Ад Маргинем Пресс, АВСдизайн, 2018. 117 с.
3. Популярная художественная энциклопедия / под ред. В.М. Полевого. М.: Советская энциклопедия, 1986. 447 с.
4. Турчин В.С. Образ двадцатого века... М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
5. Энциклопедический словарь юного художника / сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. М.: Педагогика, 1983. 416 с.
6. Сайт URL: <https://event-live.ru/> (дата обращения 25.01.2020.).
7. Сайт URL: <https://pandia.ru/text/78/440/67070.php/> (дата обращения 28.01.2020).

В.В. Букатова

Тихоокеанский государственный университет

ОБУЧЕНИЕ РИСОВАНИЮ С НАТУРЫ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ

Аннотация. В статье рассматривается комплексный подход к обучению рисованию с натуры студентов как условие реализации эффективной подготовки будущих специалистов в области художественного образования. Выделяются задачи педагога и обучающихся на разных этапах процесса обучения.

Ключевые слова: художественное образование, педагогический процесс, обучение, рисование, натура, изобразительное искусство.

Key words: drawing, nature, art, teaching, art education, pedagogical process.

В рамках аудиторных занятий изобразительным искусством в художественном вузе отводится большое количество часов на рисование с натуры. Данная практика сложилась довольно давно и не случайно. Изобразительное искусство, как любой другой язык, имеет свою грамматику в виде определенных закономерностей, изучение которых позволит будущим художникам стать носителями образного мышления, тонкого восприятия нату-

ры с возможностями её глубинно-интуитивного постижения. Рисование с натуры является методом наглядного обучения и дает ощутимый положительный эффект не только во время обучения техникам рисунка и живописи, но и в процессе общего художественного развития обучающихся. Рисование с натуры располагает большими возможностями для развития способности анализировать и синтезировать получаемые зритель-

ные впечатления для применения их в дальнейшей творческой деятельности. Будущий художник во время работы внимательно рассматривает объекты, отмечает их характерные особенности и структуру предметов. При этом, образ, передаваемый обучающимся в работе, становится все более конкретным и ясным на каждом последующем этапе рисования. Находящаяся перед художником натура, будь то постановка, модель, или ландшафт – подлежит постоянному созерцанию, сопоставлению деталей, измерению и осмыслению. Композиционное мышление – отражение визуального восприятия внешнего мира художником – основа профессиональной деятельности, поэтому необходимо на протяжении всего периода обучения активно изучать, исследовать различные предметы и явления, пропуская их через себя, а не наблюдать поверхностно.

Различные аспекты методической базы учебного рисунка представлены в научных трудах ведущих специалистов в области философии, эстетики, методики преподавания изобразительного искусства, педагогики, психологии, физиологии и истории искусств. Рассматривая специфику системы обучения изобразительному искусству можно обратиться к работам в области философии Л.А. Зеленова, К.М. Кантора, В.П. Кузьмина, Л.И. Новикова, Э.Г. Юдина и др. Психолого-педагогические аспекты формирования художественного мастерства рассматривались А.Д. Алехиным, Н.Н. Лихачевым, А.М. Леонтьевым, С.Л. Рубинштейном, В.А. Слостёниным и др. Методические основы профессиональной подготовки в области изобразительного искусства, на которых базируется обучение, отражены в научных трудах Г.Б. Беды, В.П. Зинченко, В.И. Козлова, В.С. Кузина, В.К. Лебедеко, Ю.В. Новоселова, Н.Н. Ростовцева, Н.К. Шабанова, Е.В. Шорохова, А.П. Яшухина и многих других исследователей.

Изучение специальных дисциплин в художественных вузах базируется на основе научных данных теории колористики, перспек-

тивы и др. Перспективное рисование на протяжении всего периода обучения имеет особенное значение для развития пространственного мышления и воображения студентов. С самого начала знакомства с базовыми правилами перспективы начинается развитие процесса пространственного мышления. Существуют способы развития пространственного воображения обучающихся. Один из них – прорисовывание не только того, что вы видите, но и обратной стороны предмета. Это помогает избавиться от ошибок в работе, а заодно учит видеть весь предмет в целом [5, с. 37].

Особенности передачи объемности трехмерного объекта при изображении на плоскости стимулирует учащегося развивать пространственное мышление и воображение, необходимые в его будущей профессиональной деятельности. В.Н. Козлов пишет, что изображение никогда не является точной копией объекта, а скорее представляет собой его структурный эквивалент, выраженный тем или иным изобразительным средством [4, с. 156]. Графическое выражение мысли опирается на умение визуально представлять изображаемые предметы. Художнику необходимо ясно представлять конструкцию предмета, взаимосвязь ее частей, характер формы, положение предмета в пространстве. Для выполнения этих задач целесообразно использование учебно-методических материалов: наглядных таблиц, пособий и презентаций. Они отражают, что нужно делать на каждом из этапов, каков объем работы стоит перед обучающимися. Также сопроводительные материалы должны не только выражать последовательность и степень выполнения рисунка, но и указывать на узловые задачи. Например, продемонстрировать особенности строения натуры, требующие особого разъяснения. Каждый этап должен охватывать небольшой объем работы, с тем, чтобы хорошо усвоить главное. Последовательность: логическое вытекание одного этапа из другого. Рисунок должен быть очень четким и ясным, для чего необходимо упростить формы. Пояснения к учебно-методическим материа-

лам должны раскрывать целевую установку задания.

Начиная с первых курсов, обучающиеся всех направлений художественной подготовки осваивают техники рисунка, акварели и, в частности, процессы смешивания красок. Основное внимание студентов направляется на определение формы, пропорций и передачу характера изображаемого предмета (рис. 1). В процессе обучения у студентов формируются навыки изображения объёмных

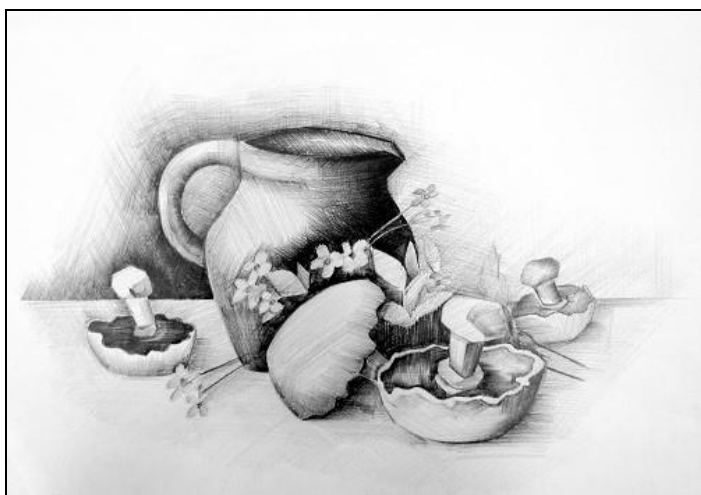


Рис. 1. Бобрышева В. Учебный рисунок.
Руководитель Букатова В.В. 2013

В учебном рисунке во главу угла ставятся учебно-аналитические задачи и познание законов построения изображения на плоскости. Сам процесс рисования проходит в форме исследования, в процессе которого приобретаются необходимые в будущей профессии знания и умения. Во время рисования природы студенты не только наблюдают предмет, но и познают его суть. Они стараются передать его внешний вид, изучают характерные особенности строения его формы. Рисование с натуры – процесс познания, изучения и создания художественного образа. Это изучение реальной действительности и художественно-образное отражение этой действительности в рисовании [2, с. 16]. Во время работы над зарисовками с натуры учащиеся необходимо знакомить с законами перспективы, конструкцией, законами свето-

предметов, находящихся в различных видах перспективы. Живописные работы являются логичным продолжением ряда заданий на построение линейных рисунков, развивают умение видеть красоту ярких и нежно-блеклых цветов, гармоничные цветовые сочетания, колорит. При работе цветом с природной натуры у студентов формируется цветоразличение и отрабатываются приемы работы без предварительного карандашного рисунка.

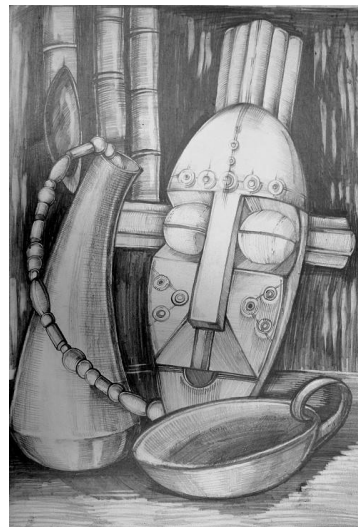


Рис. 2. Стребкова Ю. Учебный рисунок.
Руководитель Букатова В.В. 2010

тени, основами колористики, научить использовать цвет и тон для передачи визуального образа, передавать отношения теплых и холодных отношений в композиции, соблюдая достоверность изображения (рис. 2). Задача учебного рисования с натуры: развитие мышления обучающегося, через передачу комплекса знаний и практических навыков. При этом главное – умение анализировать, а не копировать. Последовательность в рисовании – необходимое условие успешной работы, начиная с этапа композиционного размещения изображения на плоскости листа бумаги и до окончательного завершения работы. Учащиеся с помощью педагога усваивают принципы изображения и законы конструктивного построения формы предметов, анатомию, перспективу, законы распределения света и тени на предметах.

Формирование профессиональных навыков, безусловно, является основной и главной задачей учебного художественного заведения. Техника рисования – один из важных элементов, необходимых для создания художественного произведения. Однако понимание техник рисования значительно преумножит опыт, будет содействовать при анализе произведений искусства, обогатит понимание работ других художников и поможет в развитии собственной творческой манеры [3, с. 7]. На занятиях изобразительным искусством процесс художественного воспитания протекает непрерывно. Здесь должна быть разработана своя система и методическая последовательность постановки творческих задач от простого к сложному.

Рассмотрим более подробно один из примеров методической последовательности работы с натуры, применяемой при обучении студентов художественно-графического факультета на занятиях изобразительного искусства:

- 1 этап. Первоначальное знакомство с новым материалом и его осмысление, формирование понятий, усвоение знаний в обобщенной форме;
- 2 этап. Синтез: намечается общий вид натуры;
- 3 этап. Анализ: отмечаются детали, происходит разбор отдельных компонентов формы;
- 4 этап. Завершение работы, объединение изображения в целое, подчинение всех элементов общей форме;
- 5 этап. Анализ, закрепление полученных знаний и навыков.

Рисование с натуры реализуется двумя методами познания: индукция и дедукция. Индукция – метод познания, в течение которого суждение развивается от частного к общему, то есть осмотр всех элементов натуры подчиняется строгому анализу и таким образом из наблюдения отдельных фактов учащийся делает заключение и формирует закономерности построения изображения на плоскости, передающее художественный об-

раз натуры. Дедукция – это метод познания, во время которого мысль движется от общего к частному, таким образом, общие предположения, заключения и принципы, становятся базой для частных суждений, для приобретения новых, более глубоких знаний. К разбору изображения следует приступать, начиная с основной общей характеристики натуры с поэтапным и логичным переходом к деталям, возвращаясь к общей большой форме, иначе говоря, от общего через детальное осознание натуры к образному выражению. Зрительное восприятие не запечатлевает полного ряда индивидуальных деталей, содержащихся в образе. Рудольф Арнхейм писал, что восприятие не начинается с частных; наоборот, его исходной точкой является всеобщность [1, с. 158]. Это предположение давно подтверждено исследованиями психологов, а также многолетним опытом художественной практики многих мастеров ИЗО. Правомерное зрительное восприятие и развитие искусства осуществляется в движении от самых простых форм к более сложным.

Совокупность этапов работы над рисунком раскладывается на отдельные шаги в строгой последовательности с четким представлением каждого этапа в отдельности. Три существенных этапа работы над рисунком с натуры:

1. Компонировка композиции в формате листа, формирование общего характера изображения;
2. Пространственная моделировка формы светотенью и детальная проработка натуры;
3. Определение результатов проделанной работы.

Рассмотрим более подробно первый этап работы. Перед учащимися стоит задача осмотреть натуру и определить, как эффективнее разместить изображение на плоскости. Ознакомившись с натурой, ее характерными признаками и особенностями строения, далее обращаем внимание на ее пропорции, характер формы, движение, освещение. Это дает возможность проанализировать объект

детально. Изображение намечается на листе легко, без нажима, обобщенно и схематично. Определяется общий характер формы и композиционные движения. На этом этапе в центре внимания стоит основная задача – хорошо построить предмет, выразить основной объем (понять принципы построения большой формы), опуская рисовку деталей, фона, эффектных штрихов. Задача педагога на этом этапе – научить студента видеть предмет в объемной форме, цельно, обобщенно. Объяснить, что отправной точкой в учебной работе являются правила, законы и схемы построения формы.

На втором этапе рисования с натуры студенты передают свое видение основной формы предмета. При этом задача педагога состоит в том, чтобы научить студентов отделять главное от второстепенного. Чтобы детали не отвлекали можно немного прищуривать глаза, тогда формы видятся как силуэт, как общее пятно, а детали исчезают. Педагог поясняет, что рисование с натуры – это сложный учебно-познавательный и художественно-творческий процесс. Он требует изображения форм предметов правильными

и выразительными. На этом этапе выполняется пластическая проработка формы тоном и проработка деталей композиции. Это самый длительный и основательный этап работы, во время которого студент учится правильно применять знания из области перспективы, конструктивного построения формы, анатомии, теории теней. Методическая последовательность выглядит следующим образом: рисуется и уточняется большая форма, далее следует переход к анализу малых форм. Каждую деталь студенты изображают в связи с другими и следят, как все элементы композиции увязываются друг с другом. Далее выявляется фактура модели, передается материальность предметов, композиция тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Завершающий этап – подведение итогов, самый ответственный. Учащиеся проверяют общее состояние выполненной работы, подчиненность деталей целому, уточняют рисунок в тоне, подчиняют свет и тень, блики, рефлексы и полутона общему тону. Важно соблюдать первый и второй планы, детализации подлежит главное (рис. 3).

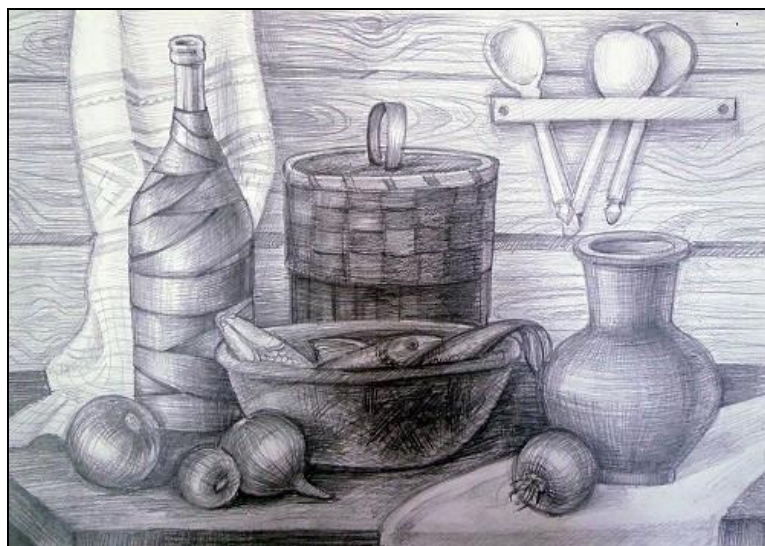


Рис. 3. Полякова А. Учебный рисунок.
Руководитель Букатова В.В. 2010

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что формирование творческой личности в сфере искусства возможно

при условии методического прохождения обучающимися всех фаз творческого процесса. Рисование с натуры формирует пред-

ставления о перспективе, структуре и форме предметов, колористических и тональных отношениях. Во время работы студенты привыкают к постоянному анализу природы, движению к заданной цели и как результат – передача художественного образа в работе. Процесс этот увлекательный и повышает интерес к обучению, как самостоятельному исследованию, что отражается в том, что студенты охотно работают над зарисовками с

природы вне стен учебного заведения в формате скетча, который в последние годы из вспомогательного вида художественной деятельности перерос в самостоятельное течение современного искусства. Рисование с природы подготавливает студентов к дальнейшей учебной и творческой работе, значительно усиливая эффект от изучения не только рисунка и живописи, но и других направлений искусства и дизайна.

Библиографические ссылки

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Архитектурно-строительное проектирование: сборник студенческих и преподавательских научных статей. Ульяновск: УлГТУ, 2009. 51 с.
3. Грей П. Техники рисования / пер. с англ. Н.Н. Комиссаровой. М.: Эксмо, 2012. 48 с.
4. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий: учеб. для вузов. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 264 с.
5. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайна. М.: Молодая гвардия, 1994. 327 с.

Е.В. Бурлов

Тихоокеанский государственный университет

АКТИВИЗАЦИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

Аннотация: В статье описывается опыт организации и осуществления проекта, посвященного сохранению исторической памяти о героической защите Родины и Победе в Великой Отечественной войне. Проект проводился в течении пяти лет на факультете искусств, рекламы и дизайна на занятиях по проектированию в графическом дизайне среди студентов 1–4 курсов. Он имеет выраженную направленность на активизацию гражданской позиции творческой молодежи. В основе проекта – творческий поиск студентов и проектирование визуальных смыслов патриотического плаката, посвящённой значимой для всех россиян дате.

Ключевые слова: Социальный плакат, патриотический плакат, патриотическое воспитание, проектирование, этапы проектирования плаката, композиция плаката, типографика плаката, фотоиллюстрация в плакате, выставка плакатов.

Key words: Social poster, patriotic poster, patriotic education, design, poster design stages, poster composition, poster typography, photo illustration in a poster, poster exhibition.

Патриотическое воспитание тесно связано с развитием чувства сопричастности и ценностного отношения подрастающего молодого поколения к героическому прошлому нашей страны, сопереживанием трагических моментов военной истории. Создание плаката на военную тему – одна из возможностей формирования патриотического сознания студентов и основной метод активизации гражданской позиции творческой молодежи, вовлекающий ее в творческую деятельность, требующий от студентов желаний личного проникновения в предложенную тему на занятиях по проектированию плаката. Создание социального плаката изучается графическими дизайнерами при прохождении дисциплины «Проектирование» профессионального цикла на 3 и 4 курсах. Тематика плаката может быть различная, на социальную, экологическую тему, но раз в пять лет

обязательно юбилейная, посвященная Победе в Великой Отечественной войне. В рамках данного исследования студенты выполняют творческие проекты патриотических плакатов, посвященные Победе не только на занятиях. Это задание предлагается студентам в качестве самостоятельной работы.

В канун празднования дня Победы на этаже кафедры дизайна всегда организуется выставка плаката. С выставкой могут ознакомиться преподаватели разных кафедр, молодежь, школьники и студенты, что способствует патриотическо-просветительской деятельности и сохранению исторической памяти народа.

В связи с юбилеем Великой Победы и тем, что некоторыми группами мирового сообщества продолжают попытки искажений исторических фактов и военных событий, остро встает проблема закрепления истори-

ческой памяти молодежи о Великой Отечественной войне. Кардинально изменилась наша страна, меняются настроения в обществе, и важно не потерять связующую нить поколений, ценностное отношение к героическому прошлому нашего Отечества. Эта тема назрела, и также социально важна, как и темы, связанные с экологией и здоровьем человечества. Патриотический плакат, как социально-значимая область воспитания, заставляет задуматься о проблемах, окружающих общество, о памяти поколений и о моральном здоровье молодежи. Этому же способствуют и активные методы обучения, и мероприятия, направленные на сохранение молодежью исторического наследия: создание творческих работ, проведение конкурсов, коллективно-творческие дела, в которых отражено героическое прошлое.

Среди изобразительных средств, пожалуй, ничто не может сравниться с плакатом по силе эмоционального воздействия на гражданина. Когда у нас говорят о плакате, любой, даже не искушенный в данной области искусства человек вспоминает фразу В. Маяковского о «шершавом языке плаката». Действительно, в нашей стране плакат имел и имеет огромное общественное значение. От того, каким будет плакат, во многом зависит эстетический вкус поколения, поскольку плакат – это тот вид искусства, с которым человек сталкивается повседневно. Не каждый день, не все люди ходят в музеи, но по улицам ходят все. Поэтому плакат можно отнести к явлению эстетической повседневности, окружающей человека.

Как жанр изобразительного искусства плакат обязан своим становлением в конце XIX века крупнейшим художникам эпохи (А. Тулуз-Лотрек, А. Муха в Европе, в России – В. Васнецов, Л. Бакст, В. Серов, И. Билибин). Эти мастера обозначили процесс переоценки и подняли плакат на высокий качественный уровень, придав ему форму большого стиля, господствовавшего в искусстве того времени. Именно тогда плакат становит-

ся искусством, формируется его специфический художественный язык и задается та эстетическая высота, которая до сих пор остается образцом. Изменение художественной лексики плаката часто влечет за собой снижение его эстетической ценности. Это хорошо видно на плакатах 1940–1950-х гг., где преобладает натурализм в ущерб необходимому обобщению. Образ не столько конкретизируется, сколько распадается на отдельные детали, к сожалению, этот процесс можно наблюдать и сейчас на примере современного рекламного плаката. Компьютерные технологии часто подменяют идею. Яркость и образность мысли вытесняются качеством исполнения. Превалирующим направлением в рекламном плакате становится натурализм, преследующий цель узнаваемости рекламируемого предмета. Тем самым исчезает знаковая специфический художественный прием плаката.

Ни одно общество не может долго существовать на отрицательном восприятии себя и мира. Период так называемой «чернухи» в нашем обществе и культуре уже прошел. Сейчас мы наблюдаем период формирования новых эстетических идеалов. В своих поисках художники обращаются к опыту старших поколений. Прежде всего, как это уже было в 1960-е годы, к наследию 1920-х годов (В. Маяковский, А. Родченко, Эль Лисицкий, В. Лебедев, братья Стенберги, Г. Клуцис). В лучших работах дизайнерских студий чувствуется желание вернуться к образному отражению мира. В плакат возвращается профессионализм. Наличие компьютера уже не служит залогом неопределенного успеха. От тех, кто занимается рекламой и подготовкой специалистов в области плаката, сегодня во многом зависит, сохранится ли плакат как искусство, или будет поглощен рекламными технологиями.

Перед началом творческой работы студентам рекомендуется знакомство с плакатами времен Великой Отечественной войны [1].



Рис. 1. Плакат И. Тоидзе
«Родина-мать зовет!» 1941 г.



Рис. 2. Плакат Д. Моора.
1920 г.



Рис. 3. Плакат Д. Моора.
1941 г.



Рис. 4. Плакат Л. Голованова
1941 г.

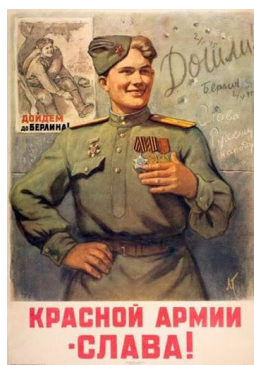


Рис. 5. Плакат Л. Голованова
1945 г.

В исследовании Е.В. Харитоновой «Плакаты Великой Отечественной войны как источник мобилизации морального духа» (2018) автор обращается к анализу изобразительных источников, относящихся к совокупности исторических источников, на примере плакатов, созданных во время Великой Отечественной войны, фиксирующих исторические и психологические особенности времени в наглядно-образной форме. Плакат, как одна из самых массовых форм изобразительного искусства, создается для выполнения конкретных задач, особенно агитационные плакаты, выполненные с целью политической пропаганды. Основная идея такого плаката должна быть выражена ясно, доходчиво, непротиворечиво, и тогда такой плакат выполняет свою основную функцию и становится, в свою очередь, источником укрепления морального духа народа [2]. Плакаты во время войны были одним из массовых побуждающих

средств агитации, действуя наравне с газетами и радио. Сегодня плакаты времени Великой Отечественной войны – лишь символы ушедшей эпохи.

Созданием агитационных плакатов занимались талантливые художники, имена которых остались в истории изобразительного искусства советского периода. Самыми известными художниками-плакатистами были: Дмитрий Моор, Ираклий Тоидзе, Виктор Дени, группа художников «Кукрыниксы», группа художников, работавших в «Окна ТАСС» и многие другие. Плакат стал одним из самых узнаваемых образцов советской пропаганды. Эти плакаты превосходили по силе воздействия тысячи самых строгих приказов, агитационных речей. Художественные методы, с помощью которых И. Тоидзе добился цели, являются классическими (рис. 1).

Плакат Д. Моора «Ты записался добровольцем?» (рис. 2) стал классическим об-

разцом Советского политического плаката. Плакат Д. Моора «Ты чем помог фронту?» (Рис. 3) выполнен в том же стиле раннего плаката. Выражаясь современным языком – это ремейк плаката 1920-х «Ты записался добровольцем?». Во время войны часто использовались оба плаката. Именно поэтому мы приводим эти два одновременных плаката Д. Моора рядом. Плакату Л. Голованова «Дойдем до Берлина!» (рис. 4) в 1941 г. было суждено стать одним из самых известных произведений периода Великой Отечественной войны. Плакат Л. Голованова в 1945 г. «Красной армии – Слава!» (рис. 5) среди бойцов прозвали «Дошли!».

Эти яркие образцы агитационно-политических плакатов военного периода стали источниками современных творческих решений в создании плакатов студентами факультета ФИРиД в рамках данного проекта.

ПОПУЛЯРНЫЕ МОТИВЫ, СИМВОЛЫ ПОБЕДЫ, ТРАДИЦИОННО ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ПЛАКАТАХ, ПОСВЯЩЕННЫХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

- Советские воины водружают флаг над поверженным Рейхстагом.
- Бойцы особого сводного батальона на параде Победы в июне 1945 бросают у стен Кремля штандарты и знамена поверженных армий, полков и дивизий Вермахта.
- Монумент Советскому воину-освободителю со спасенной немецкой девочкой на руках в Берлинском Трептов-парке.
- «Комбат» – знаменитая фотография советского фотографа Макса Альберта: политрук Еременко с пистолетом ТТ в руке поднимает солдат в атаку: «За мной! За Родину! Вперед!», 1942 г.
- Убеленные сединой ветераны с заслуженными орденами на груди.

Несомненно, общепризнанные символы Победы и парадные фотографии являются основой для создания открыток и плакатов на тему Победы. Но когда каждый третий плакат, вышедший массовым тиражом из полиграфии это – «Политрук Еременко», а каждый второй – «Водружение знамени на

Рейхстаге», они становятся близнецами-братьями. А можно ли, создавая плакаты на эту тематику, обойтись без парадных, победных фотографий? Можно! Даже если это фотография горем убитой матери – простоволосой, растрепанной женщины, стоящей на коленях, над неподвижным телом сына, мужа, а за спиной у нее горящие избы. Тут может выручить торжествующий слоган: «И все-таки мы победили!». А в верхней части плаката краснозвездная, с георгиевской лентой эмблема со звенящими цифрами: «Великой Победе 75!».

Или плакат с фотографией Советских воинов, идущих в атаку. На переднем плане, сраженный пулей, падает боец, раненый или убитый. Слоган: «Не все дошли до Берлина». «Не все...» – это про него, что на первом плане, который падает. Вторая часть слогана «...дошли до Берлина» говорит: все-таки ДОШЛИ! Благодаря тем, кто бежит с оружием вперед, сметая врага, но и тому, кто упал, погиб. И все-таки ДОШЛИ! Честь им и Слава! И Память! Это плакат студентки Екатерины Парахиной (рис. 6). Рассмотрим другой ее плакат: «Папка, я за старшего». Мы видим мальчонку лет 6–7 в потрепанном пиджачке, в фуражке с красной звездочкой и деревянным «ружжом» на веревочке через плечо, стоящего в дверном проеме. Его фотографируют. Он улыбается. Он отошлет фотку в письме отцу на фронт. И он знает, что он напишет: «Папка, у нас все хорошо. Ты не переживай, я за старшего. Мамку и сестренку младших в обиду не дам. Ты бей там фрицев! Папка, я за старшего» (рис. 6). Плакат может создаваться как с использованием фотографий, так и на основе плоскостного изображения, как правило, выполненного в минимальной цветовой гамме. Например, в работе «Бей врага». Черный цвет фашистской свастики ассоциируется с ужасами войны, смертью, фашистской Германией. Красный цвет символизирует жизнь и Победу над темными силами человечества. Белый фон плаката уравнивает два контрастных цвета и символизирует свободу и святость общечеловеческих

ценностей. Этот плакат завоевал Гран-при внутриинститутского конкурса плакатов, посвященных юбилею Великой Победы (рис. 6). Студентка Е. Парахина завоевала первое ме-

сто и золотую медаль в финале Дальневосточного конкурса «WORLDSKILLS» в компетенции «графический дизайн».



Рис. 6. Плакаты Екатерины Парахиной

С плакатом времен Гражданской войны, вполне подходящим по теме, антуражу и стилистике к плакату периода Отечественной войны «Работницы, берите винтовку!», неизвестного автора (рис. 7) переключается плакат студентки Нины Плеховой «Ей больше платице к лицу». На переднем плане молодая девушка лет восемнадцати в гимнастерке, пилотке, перепоясанная солдатским ремнем, держа в руке винтовку, склоняясь над столом, что-то пишет. Скорее всего, расписывается под номером винтовки, которую ей только что вручили. На втором плане – шеренга таких же молоденьких девчонок в пилотках, гимнастерках, сапогах, уже с винтовками за плечом. Сейчас и эта встанет в строй. И может уже через день-два они окажутся на передовой... И может кто-то выживет... Им молоденьким, восемнадцатилетним, сейчас бы влюбляться, обниматься, фасонить-красоваться в нарядных платьишках. Отсюда и слоган: «Ей больше платице к лицу» (рис. 8).

Плакат студентки Кати Назаровой «Война – войной, а обед – по расписанию». Веселая шутка, поговорка, фразеологизм, который мы часто произносим не к месту, здесь лег удачно, как раз к месту. Замаскированный танк, накрытый брезентом, в лючке водителя молоденький боец. На переднем плане, оперевшись на бугорок, довольно улыбающийся танкист, в шлеме, с котелком и ложкой. Действительно: «Война – войной, а обед – по расписанию». Шутка и каша на войне никогда не помешают (рис. 9).

Плакат Насти Павловской «Мама, я живой, бью врага». Молоденький боец в пилотке, отложив каску в сторону, прислонив винтовку к стенке окопа, пишет письмо. Традиционно этот мотив обозначили бы текстом «В перерыве между боями», или «Письмо с фронта». А может заглянуть нетактично через плечо бойца! Подсмотреть это письмо! О чем оно? И кому? Возможно любимой, а может матери, которую, конечно, нужно успокоить. «Мама, я живой, бью врага» (рис. 10).



Рис. 7. Плакат
неизв. художника 1920 г.



Рис. 8. Плакат
Нины Плеховой

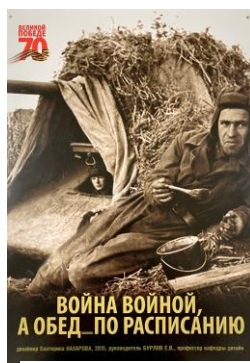


Рис. 9. Плакат
Кати Назаровой

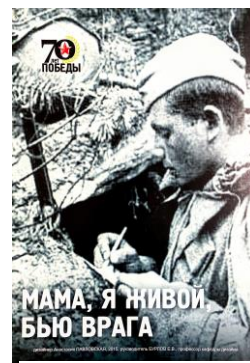


Рис. 10. Плакат
Настии Павловской

Как уже отмечалось, значительная доля успеха в создании плаката – грамотно подобранный текст-слоган, который, что называется, цепляет зрителя за душу. Порой за основу может быть взята ничем особо не примечательная фотография, но удачно подобранный метафорический текст кардинально меняет общее эмоциональное восприятие и воздействие на зрителя. Текст должен быть кратким, лаконичным, оригинальным. Исследованию плакатных текстов состоящих из двух неравных составляющих – вербальной (текстовой) и иконической (визуальной) посвящена работа А.Ю. Спешиловой [3].

В плакате Дарьи Степановой фотография отдыхающей между боями санитарки, которая на пару минут прилегла, чтобы восполнить свои силы и дальше продолжить спасать раненных бойцов. Добавив словосочетание «Не легко спасать мужчин», автор заставила плакат играть новыми красками и вызывать у зрителя чувство сопереживания: как много легло на эти хрупкие плечи [4] (рис. 11).

На плакате Кати Аксеновой «Мы с тобой, солдат, еще станцуюем!» санитарка или медсестра уже в действии. В дыму и грохоте продолжающегося боя, она поддерживает и почти несет на себе тяжело раненного бойца, успев перевязать ему голову, и приговаривает: «Потерпи, миленький, потерпи. Вон уже и наши окопы. Все будет хорошо. Мы с тобой, солдат, еще станцуюем!» (рис. 12). Нередко в плакате нарушается единство времени, и смещаются пространственные планы. В плакате может использоваться фотоколлаж, где искусно совмещаются прошлое и настоящее. На плакате Юлии Демченко «Памяти живая нить» изображены две девушки: в нижнем левом углу современное фото девушки, говорящей по мобильному телефону, в правом верхнем – девушка примерно такого же возраста в военной форме, в блиндаже, с переносным фронтовым телефоном: «Береза, береза, я сосна...». Военная телефонистка вполне может приходиться бабушкой нашей молодой современнице. И между ними есть та самая невидимая связь поколений [4] (рис. 13).



Рис. 11. Плакат
Даши Степановой



Рис. 12. Плакат
Кати Аксеновой



Рис. 13. Плакат
Юлии Демченко



Рис. 14. Плакат
Саши Разуваевой

В плакате Саши Разуваевой «Мне нечего бояться» маленький мальчик поднял рукой игрушечный самолетик с красной звездочкой. А наверху голубое небо темнеет, переходит в архивную черно-белую фотографию летящих бомбардировщиков со свастикой. В тексте слогана идет отсылка благодарности старшему поколению за мирное небо над головой: «Мне нечего бояться» [4] (рис. 14).

Своеобразной изобразительной репликой И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» стал плакат студентки Екатерины Стариковой «Родина-мать благодарит!». Тот же самый образ русской женщины, Родины-матери, только в голубом одеянии с ребенком на руках, а тот – с гвардейской ленточкой. За спиной, на стене – образец для ремейка – истинный плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет!». В сочетании с эмблемой «Великой Победе 70» текст «Родина-мать благодарит!» означает: Родина благодарит за 70 лет спокойной, свободной, счастливой жизни, которую обеспечили те, кто, откликнувшись на призыв

«Родина-мать зовет!», пошли на битву с врагом, и ценой невероятных усилий, невзгод, а то и собственной жизни отстаивали Родину (рис. 15).

Плакат студентки Веры Волощук «Я помню» состоит из двух персонажей, объектов: эмблемы «Великой Победе 70» и портрета молодой девушки. Их объединяет символ Победы – гвардейская лента. В эмблеме она удачно сочетается с другими графическими элементами. В портрете девушки рисунок гвардейской ленты повторяется в рисунке шарфа на шее и груди. Идет своеобразная визуальная переключка: там аукнулось – здесь откликнулось. «Я помню» говорит девушка от имени современной молодежи. Я помню, мы помним о подвиге советского солдата на фронте, о подвиге советского народа, ковавшего Победу в тылу. Память ушедшим и слава живым! (рис. 16). В варианте плаката, участвовавшем во Всероссийском конкурсе, посвященном Победе, автор Вера Волощук использовала собственный портрет.



Рис. 15. Плакат Кати Стариковой



Рис. 16. Плакат Веры Волощук



Рис. 17. Плакат Наташи Гришиной



Рис. 18. Плакат Кати Секериной

Хотелось бы верить, что в условиях роста уровня информированности общества, отсутствия у части молодых людей четких мировоззренческих позиций и изменением жизненных ценностей возрастет роль патриотического воспитания, как показателя нравственного здоровья современной молодежи. Художнику-плакатуисту желательно быть в курсе всех актуальных собы-

тий современности. Обогащенный интересным и разнообразным материалом, он сможет по-своему использовать уже известные, оправдавшие себя правила и приемы, и, в конце концов, сформировать свой собственный почерк, свое оригинальное творческое лицо. Уже упомянутые нами традиционные, популярные мотивы, символы Победы, несомненно, могут быть использо-

ваны в плакатах в совокупности с новыми креативными приемами, с всевозможными компьютерными «примочками», что не будет вызывать ощущение повторяемости, заезженности, стандарта, шаблона. От тех кто занимается рекламой и подготовкой специалистов в области плаката, сегодня во многом зависит сохранится ли плакат, как искусство, или будет поглощен рекламными технологиями.

Лучшие работы, созданные студентами ФИРИД в рамках этого проекта, неоднократно экспонировались в популярных общественных местах города Хабаровска: в

холле крупнейшего кинотеатра города «Гигант», в выставочном зале Хабаровской краевой библиотеки, художественной галерее Хабаровского отделения Союза художников России, где ознакомиться со студенческими плакатами могли все желающие. Плакат-триптих Кристины Рохиной «В Германии встретил Победу» заслужил диплом третьей степени на IV Всероссийском конкурсе социальной рекламы (Москва, 2015) (рис. 19). Плакат-диптих Наташи Гришиной удостоен диплома третьей степени в конкурсе плакатов «Служу Отечеству» (Тула, 2015) (рис. 20).



Рис. 19. Плакаты Кристины Рохиной



Рис. 20. Плакаты Наташи Гришиной



Рис. 21. Плакаты Настю Барт



Рис. 22. Плакаты Наташи Давыдовой

На основе созданных студентами плакатов нами уже запланирована организация внутриинститутской выставки, посвященной 75-летию Великой Победы в объеме 30–36 плакатов и проведение конкурса по результатам выполненных проектов в начале апреля 2020 г. Также плакаты будут представлены на выставке, посвященной юбилею Победы в художественной галерее им. А.М. Федотова Хабаровского отделения Союза художников России. Лучшие плакаты будут отправлены в Москву на Всероссийский конкурс плакатов, посвященный 75-летию

Великой Победы. На основе полученного опыта будет продолжена работа со студентами над плакатами, приковывающими внимание и заставляющими задуматься о проблемах, окружающих общество.

Данный долгосрочный проект, опирающийся на сложившиеся традиции в патриотическом плакате и реализующий современный концептуальный подход, способствовал активизации гражданской позиции студенческой молодежи, развитию чувства патриотизма, интереса к родной истории, преемственности общечеловеческих ценностей.

Библиографические ссылки

1. Шклярчук А.Ф., Снопков П.А., Снопков А.Е. Плакаты войны и победы 1941–1945. М.: Изд-во Контакт-Культура, 2005.
2. Харитоновна Е.В. Плакаты Великой Отечественной войны как источник мобилизации морального духа // Человек и мир. Том 2. № 3(5). 2018. С. 251.
3. Спешилова А.Ю. Плакат времен мировой войны: жанровые разновидности, композиция, язык: автореф. дис. канд. филол. Наук. Тверь: ТГУ, 2008.
4. Казаченко Н.А., Бурлов Е.В. Развитие патриотического чувства у студентов-дизайнеров при создании военно-патриотического плаката // Воспитание в современном мире: новые контексты – новые решения: материалы V Международной научно-практической конференции (Хабаровск, 29–30 октября 2019 г.). – Хабаровск: Изд-во Дальневосточ. гос. мед. ун-та, 2019. С. 108.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ВУЗЕ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос важности тщательной подготовки и продуманности учебно-методических материалов для проведения занятий с иностранными студентами. Приезжая в Россию, студенты испытывают разного рода трудности, которые напрямую влияют на эффективность процесса обучения. Первоочередная задача преподавателя – быть заинтересованным в успешном обучении всех студентов и повышении качества их обучения.

Ключевые слова: адаптация, индивидуальная работа, методические материалы, рабочая тетрадь, образовательная среда, учебный процесс.

Keywords: adaptation, individual work, methodical materials, workbook, educational environment, educational process.

Одним из критериев, учитываемых в рейтинге университетов, является доля зарубежных студентов, обучающихся в университете. В течение многих лет идет работа вузов по набору иностранных студентов на различные образовательные программы. Возрастает и интерес иностранных студентов обучаться в России. Появился, в связи с этим, исследовательский интерес изучения особенностей адаптации таких студентов к совершенно новым условиям другой страны. Для вузов стал актуальным вопрос создания благоприятной образовательной среды для иностранных студентов. Не менее важной темой является вопрос о том, какие меры можно принять для усовершенствования условий проживания и обучения, а также облегчения адаптационного процесса. Особенность иностранного студента как объекта исследования состоит в том, что, приезжая в другую страну, он вынужден усваивать новые культурные традиции. На это требуются время и определенные усилия по преодолению барьеров и встраиванию в новую социокультурную среду.

В российских вузах до сих пор образовательная среда еще не в полной мере адаптирована для обучения иностранцев. В процессе обучения таким студентам не уделяется особое внимание: большинство

преподавателей не заинтересованы в том, чтобы проверить, смогли ли иностранцы понять и освоить курс, читаемый на новом для них языке [3]. Проблема состоит также в слабом уровне владения русским языком иностранными студентами. Молодые люди, приехавшие на учебу в нашу страну из других государств, оказываются в очень непростой ситуации: студенческая жизнь становится для них серьезным жизненным испытанием. Они вынуждены не только осваивать новый вид деятельности – учебу в высшем учебном заведении, готовиться к будущей профессии, но и адаптироваться к совершенно незнакомому социокультурному пространству [2]. Адаптация иностранных студентов к новым социокультурным условиям при поступлении в высшее учебное заведение является основополагающим фактором, определяющим в большинстве случаев эффективность образовательного процесса в целом [1].

Основа педагогической деятельности – это правильный выбор технологий обучения. В настоящее время существует большое количество дидактических систем обучения, которые могут применяться в высшей школе и помогать в образовательной деятельности. Преподаватель не должен бояться выбирать, заменять, предлагать свои технологии, то есть находиться в постоянном

поиске и быть творцом. Главное, для успешной педагогической работы, проводить большую индивидуальную работу с иностранными студентами, как учебную, так и воспитательную, с целью повышения мотивации и заинтересованности в учебном процессе; понимать национальные особенности личности учащихся, временные психические состояния студентов; улавливать изменения во внутреннем состоянии [5], привлекать к общению с ними русских студентов. Кроме того, нельзя забывать, что студенты приезжают с очень разным уровнем знаний. Конечно же, на такую серьезную, ответственную и трудную работу, если мы хотим повысить эффективность в решении этого вопроса, необходимо выделять специальные часы, учитывать их в нагрузке преподавателей, работающих с иностранными студентами, что-

бы изменилось, наконец, отношение к иностранным студентам и повысилась заинтересованность в повышении качества их обучения. Может быть, обязательным моментом будет являться курирование иностранных студентов на протяжении всего периода обучения, от которого сейчас в некоторых вузах отказываются. Очень важный момент, когда в группе окажется хоть один студент, неплохо владеющий русским языком. При планировании и проведении занятий на определенных этапах такому студенту можно отводить важную, ключевую роль помощника преподавателя. В процессе работы у каждого преподавателя накапливается свой арсенал методических средств и приемов, полученных многолетним опытом, перенятых у коллег, а затем модифицированных «под себя и своих студентов» [7].

Тема изучения 研究主题	Заучить слова 记住单词	Пояснения 解释	Перевод на китайский язык 中文翻译	Перевод на английский язык
Изображения на чертежах	Чертеж	Документ, который содержит изображения предмета по правилам прямоугольного проецирования	绘图	drawing
	Вид	Изображение стороны предмета, обращенной к наблюдателю	查看	view
	Вид спереди	Изображение стороны предмета, обращенной к наблюдателю фронтально, перед нашим лицом	前视图	Front view
	Вид сверху	Изображение стороны предмета, находящейся сверху от наблюдателя	从顶部的视图	The view from the top
	Вид слева	Изображение стороны предмета, находящейся слева от наблюдателя	左视图	Left view
	Вид справа	Изображение стороны предмета, находящейся справа от наблюдателя	右侧视图	Right side view
	Вид сзади	Изображение стороны предмета, находящейся сзади от наблюдателя	后视图	Rear view
	Вид снизу	Изображение стороны предмета, находящейся снизу от наблюдателя	底视图	Bottom view

Рис. 1. Пример таблицы по дисциплине «Основы черчения и перспективы» для китайских студентов

Для повышения качества обучения особое значение приобретает и учебно-методическое обеспечение, которое должно максимально способствовать организации

продуктивной работы со студентами. Рабочие тетради, электронные учебные ресурсы по дисциплине, словари терминов, специальные программы-переводчики в телефонах

(Google-переводчик, камера-переводчик, переводчик- Microsoft, Translator Foto Pro, фото-переводчик, переводчик по фото), которые появились в последнее время, дают неограниченные возможности визуализации изучаемого материала, общения с преподавателями и студентами. Они обладают объективной и оперативной системой контроля, легкостью актуализации и дополнения учебных материалов. Предварительная подготовка к учебному занятию дает возможность заранее подумать об иностранных студентах, подготовить им материал для знакомства с предстоящим занятием. Учебные занятия и методические пособия должны быть тщательно проработаны, обдуманы и максимально структурированы. Каждая тема должна предварительно иметь четкий и достаточно компактный перечень новых терминов, которые предстоит освоить. Термины записываются на русском (возможно и на английском) языке, которые студент переводит на свой родной язык, делает свои пояснения и заметки по каждому из них. Студенты перед лекционными занятиями читают и осмысливают теоретический материал, работают со словарем терминов (рис. 1). На занятии подготовленным студентам легче будет воспринимать учебный материал лекции, ключевые понятия будут доступны к усвоению, и преподаватель будет уверен в успешности своего преподавания. После лекции студентам предлагается еще раз изучить теоретическую часть по учебникам для российских студентов, чтобы более полно и качественно усвоить материал. Предварительная подготовка к лекции дает студентам возможность заранее проработать необходимую терминологию по теме.

Очень помогают в этом рабочие тетради, разработанные самим преподавателем под свою учебную дисциплину и предназначенные для работы, как на практических занятиях, так и для домашней самостоятельной

работы студента (рис. 2). Она состоит из основных разделов (тем) дисциплины, содержит необходимый краткий материал с необходимым перечнем терминов, вопросов, множества примеров, разъясняющих тот или иной вопрос. Особенностью разрабатываемых учебно-методических материалов, должно являться: адаптивный язык изложения; расширенная практическая часть; примеры, переработанные и подобранные специально по уровням и в соответствии с компетентностным подходом; также наличие большого количества иллюстративного материала (рисунков, графиков, схем, диаграмм и т.д.) [4]. Темой исследования должен быть важный вопрос формирования учебных групп: это будут группы, состоящие только из иностранных студентов или это, на каком-то этапе, будут смешанные группы? Насколько это важно? Вопрос очень спорный в том плане, что кому будет при этом легче, проще: преподавателю, иностранному или русскому студенту? Над этим еще необходимо хорошо подумать. Очень важная мысль была высказана известным русским книговедом Н.А. Рубакиным о том, что каждый образованный человек должен овладеть искусством распространения знаний, передачи его другим. Причем, это распространение знаний должно быть доступными способами, написанным языком тех, для кого это предназначено, с учетом склада ума и особенностей подготовки и т.д. [6]. Это напрямую можно отнести, в связи с данной проблемой статьи, к методическим материалам для иностранных студентов. Хорошо продуманные материалы, затрагивающие главные аспекты преподаваемой дисциплины, составленные именно для таких студентов, будут являться подспорьем в преподавании, непременно повысят эффективность учебного процесса, его качество и результаты обученности иностранных студентов

Изображения на чертежах

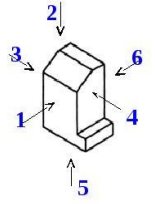
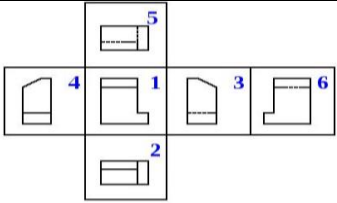
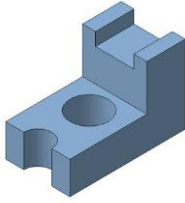
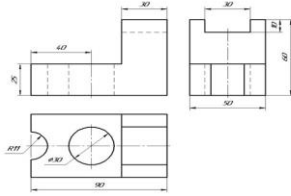
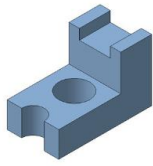
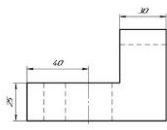
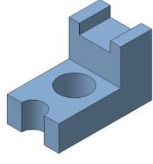
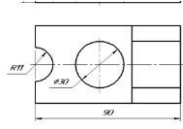
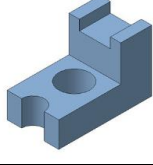
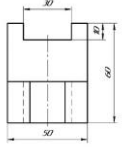
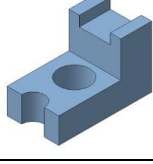
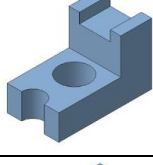
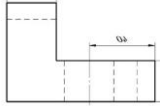
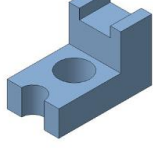
Тема изучения 研究主题	Учим слова 学习单词	Перевод на китайский язык 中文翻译	Пояснения в рисунках 图中的解释	Пояснения на чертеже 绘图中的说明
Изображения на чертежах	Чертеж	绘图		
	Три вида предмета	三类型的项目		
	Вид спереди	前视图		
	Вид сверху	从顶部的视图		
	Вид слева	左视图		
	Вид справа	右侧视图		
	Вид сзади	后视图		
	Вид снизу	底视图		

Рис. 2

1. Дрожжина Д.С. Изучение адаптации иностранных студентов: дискуссия о методологии // Аналитик Центра внутреннего мониторинга (ЦВМ) НИУ ВШЭ, ddrozhhina@hse.ru. Эмпирические исследования. Universitas, 2004. Т. 1. 402 с.
2. Елгина Л.Г. Социальная адаптация студентов в вузе // Вестник Бурятского государственного университета, 2010. № 5. С. 162.
3. Кривцова И.О. Социокультурная адаптация иностранных студентов к образовательной среде российского вуза (на примере Воронежской медицинской академии им. Н.Н. Бурденко) // Фундаментальные исследования. 2011. № 8–2. С. 284–288.
4. Ларина Л.Н. Повышение качества обучения иностранных студентов на основе компетентностного подхода в ведущем исследовательском университете // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований, 2015. № 5. С. 567–572.
5. Мариненко О.П. Организация помощи иностранным студентам в процессе адаптации как способ повышения качества их образования // Ученые записки ЗабГУ. 2017. № 2. С. 25–28.
6. Рубакин Н.А. Как заниматься самообразованием М.: Издательство Советская Россия, 1962. С. 53.
7. Хвалина Е.А. Обучение иностранных студентов // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии: сборник статей по материалам XII международной науч.-практич. конф. Часть I. Новосибирск: СибАК, 2012. С. 212–215.

С.В. Тамулевич

Тихоокеанский государственный университет

ПРАКТИКА МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ, РЕАЛИЗУЕМЫХ В ЗАДАНИЯХ ДИСЦИПЛИНЫ «ФОТОГРАФИКА»

Анотация. В статье рассматривается взаимодействие и взаимовлияние различных дисциплин художественного и профессионального циклов на уровне межпредметных связей в процессе изучения дисциплины «Фотографика» и создания фотографических работ, в рамках образовательного процесса подготовки бакалавров графического дизайна. Предлагаются варианты комплексного междисциплинарного подхода к решению фотографических проектных задач.

Ключевые слова: фотографика, цифровая фотографика, фотография, межпредметные связи, графический дизайн, коллаж, плакат, стилизация, живопись, графика, шрифт, типографика, история искусства, история дизайна, компьютерная графика, растровая графика.

Key words: The article discusses the interaction and mutual influence of various disciplines of the art and professional cycle at the level of intersubject communications during the study of the discipline "Photographics", as part of the educational process of preparing bachelors of graphic design.

Педагогический термин «межпредметные связи» применяется «для обозначения синтезирующих, интегративных связей между объектами, явлениями и процессами реальной действительности, нашедших свое отражение в содержании, формах и методах учебно-воспитательного процесса и выполняющих образовательную, развивающую и

воспитательную функции в их ограниченном единстве. Образовательные функции межпредметных связей заключаются в формировании целостной системы знаний» [1]. Межпредметный подход к обучению позволяет научить студентов самостоятельно «добывать» знания из разных областей, группировать их и концентрировать в контексте кон-

кретной решаемой задачи. Он развивает глубину мышления, способствует быстрому восприятию происходящих явлений, помогает студентам усвоить информацию с наименьшими затратами времени и ресурсов памяти, создает целостное представление о будущей профессии. Наряду с повышением качества знаний и успеваемости студентов, межпредметные связи позволяют оптимизировать учебный процесс. Недостаточная междисциплинарная интеграция приводит к дублированию отдельных вопросов в разных науках в условиях сокращения учебного времени, а также к недостаточному освоению студентами ряда тем в данной дисциплине, знание которых обязательно в последующих [1].

Изучению межпредметных связей и их реализации посвящены труды Я.А. Коменского, И.Г. Пестолоцци, К.Д. Ушинского, а также исследования Ю.К. Бабанского, И.Я. Лернера, М.Н. Скаткина, А.В. Усовой и др. В основном эти труды касаются проблематики школьного обучения.

Данное исследование обращено к частному случаю реализации межпредметных связей в подготовке бакалавров графического дизайна. Дисциплина «Фотографика» относится к вариативным предметам профессионального цикла, преподается бакалаврам дизайна на четвертом курсе, в седьмом семестре, в объеме 3-х зачетных единиц. Целями дисциплины являются: овладение и приобретение студентами знаний, практических умений и формирование компетенций в области технологий проектирования фотографических работ и применение их в графическом дизайне; развитие творческих способностей и навыков обработки изображений в специальном программном обеспечении. Программа дисциплины «Фотографика», реализуемая на кафедре дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры педагогического института Тихоокеанского государственного университета, базируется на целом ряде знаний полученных студентами в процессе изучения предметов художе-

ственного цикла и предметов профессиональной подготовки.

Основным инструментом современной фотографии является компьютер. Все лабораторные и самостоятельные задания выполняются в растровом редакторе. В нашем образовательном процессе используется Adobe Photoshop, как инструмент обработки фотоизображения. Выбор редактора обосновывается требованиями, предъявляемыми в конкурсах профессионального мастерства WorldSkills Russia, базирующимися на мировых профессиональных стандартах. Работа в редакторе основывается на знаниях, полученных во время изучения таких дисциплин как: «Компьютерные технологии в дизайне» и «Компьютерная графика». Студенты подходят к моменту изучения фотографии с базовыми знаниями растровых и векторных редакторов, с достаточным опытом изучения и освоения цифровых инструментов. Обучающиеся должны свободно ориентироваться в редакторе, понимать работу со слоями и иметь опыт простейшей корректировки изображения. Эти навыки они получили не только на предметах связанных с цифровыми технологиями, но и выполняя задания по проектированию и основам производственного мастерства, в процессе разработки различных объектов графического дизайна. У студентов уже есть некоторый, скорее интуитивный, опыт работы с фотоизображениями в качестве прикладной иллюстрации в плакатах, буклетах, журналах и других проектах. Как правило, это чужие фотографии и фотографические работы, подобранные для заданий в стоковых банках изображений в сети Интернет. Курс фотографии дает возможность освоить способы создания авторских фотографических работ, в том числе и для последующего использования их в графическом дизайне.

Начинается изучение фотографии с ряда заданий, связанных с корректировкой и улучшением качества цифровых фотографий, повышением контрастности, яркости, цветокоррекцией и ретушью. Именно во вре-

мя выполнения этих работ, мы предлагаем использовать авторские цифровые фотографии, и опираться на знания и применять навыки, полученные в процессе освоения компьютерных технологий на других занятиях. Эти практикумы, помимо решения чисто фотографических задач, закрепляют и расширяют знания в области владения цифровыми инструментами. Например, во время выполнения задания «Ретушь старой фотографии», студенты-дизайнеры работают в растровом редакторе со слоями, с режимами наложения пикселей, с инструментами группы ретуширования, такими как «осветление», «наведение резкости», осваивают работу с инструментом «штамп, проводят цветокоррекцию изображения. В результате сдается исходная фотография и ретушированная в рабочем файле, чтобы мы могли видеть весь процесс послойной работы в редакторе.

Другие задания связаны со стилизацией цифровой фотографии под исторические стили, например, как поп-арт. Задание «Портрет в стиле Энди Уорхэла» и т.д., базируются на знании истории изобразительного искусства и истории дизайна. В практикумах по освоению технологий создания цифровых коллажей, используется стилизация под такие известные стили как викторианский, конструктивизм, и тот же поп-арт. Примером такой взаимосвязи может служить задание из раздела «Цифровой коллаж» – «Типографический Мерц» в стиле Курта Швиттерса». Цели данной работы – создать коллаж из кусочков фотоизображений, в предложенном стиле, в растровом редакторе Adobe Photoshop, и конечно стимулировать интерес к истории изобразительного искусства и дизайна. И помимо фотографических задач, задач изучения и повторения цифровых инструментов и технологий, включаются задачи связанные с обращением к курсу истории дизайна, с освоением композиционных приемов, особенностей стилизации и трактовки образов и смыслов, цветового и графического решения, типографики предложенного стиля. Именно та-

кой подход и преобразует фотографию в фотографику (рис. 1).

Работа над этим проектом состоит из нескольких этапов. Первый этап – знакомство со стилем и изучение визуального ряда, вычленение специфических стилистических признаков. Например, про этот стиль, мы можем говорить, что он связан с именем автора. Курт Швиттерс (1887–1948) создавал коллажи и ассамбляжи из отходов предметов и объектов обыденной жизни – из кусочков газет, фотографий, тканей, торговых этикеток, театральных билетов, марок, проволоки, стружки, пуговиц. К. Швиттерс облагораживал «неблагородные» находки, исходя из их формы, фактуры и цвета, компоновал свои коллажи по принципам настоящего «высокого» искусства, включал категорию эстетического в свою систему. Терминология Швиттерса возникла из чистой случайности – в первый подобный коллаж 1919 года вошел отрывок накладной какой-то коммерческой фирмы. Был виден только слог «мерц» («kommerz»), который и стал девизом нового направления. Само изобретенное К.Швиттерсом сочетание звуков «merz» – это смысловой коллаж из фрагментов немецких слов «коммерция», «боль», «сердце» (kommerz, schmerz, herz). К этому стилю он относил практически любое произведение искусства. На вопрос «Является ли это произведением искусства?» он отвечал вопросом: «А что же им не является?» [2].

Стиль мерц очень подходит для создания цифрового коллажа. Фотографические работы в этом стиле удачно соединяют цифровой подход к обработке материала и творческий подход к композиционному решению для создания художественного образа с широким диапазоном визуальных смыслов. В проектировании цифровых коллажей за основу стилистического решения можно рекомендовать и другие известные стили: конструктивизм, стимпанк. Конструктивизм поможет студентам освоить способы вырезания объектов, научит работать с масштабами, сложными ракурсами, компоновать и объеди-

нять композиционные массы, научит лаконичности в композиционных решениях. Здесь мы говорим о взаимосвязи фотографии с изученными основами композиции. В созда-

нии коллажа в стиле стимпанк используются более сложные цифровые технологии: градиентная прозрачность и режимы наложения пикселей [3].



Рис. 1. Работы студентов. Цифровые коллажи в различных стилях

Цифровая фотография, как особый вид графики базирующейся на фотоизображении существует в жанровых пространствах фотографии, таких как: портрет, пейзаж, предметная и репортажная съемка. Здесь мы прослеживаем связь и с традиционными жанрами изобразительного искусства. «Портрет с имитацией фотосъемки в высоком и низком ключе», «Изменение глубины резкости в портрете, натюрморте и пейзаже», «Цифровая имитация «проводки» – специфической техники фотосъемки», «Черно-белая графика из цветного фотопейзажа», «Обесцвечивание и тонирование цифровых пейзажей, портретов и натюрмортов», «Лицо в портрете» – это те задания, в которых студенты вновь обращаются к жанрам. Цветовые, тоновые, пространственные искажения отснятого материала для повышения выразительности и решения конкретных художественных и прикладных задач опираются на знания, полученные во время изучения предметов художественного цикла, таких как: рисунок, живопись, техника графики, основы композиции, цветоведение. Например, в задании «Портрет с имитацией фотосъемки в высоком ключе», обычный, отснятый с естественным освещением портрет, с помощью цифровых инструментов высветляется, тени смягчаются и уменьшаются до максимально

возможного, высветляется фон. В результате выполнения в программе этих манипуляций портрет преобразуется в оригинальную творческую фотографическую работу, которую можно использовать в графическом дизайне, в экранном или полиграфическом продукте.

Оригинальное проектное задание «Лицо в портрете» соединяет классический живописный портрет с фотографией выбранного персонажа. Студенты всегда с удовольствием выполняют эту работу. Причем выполняющий это задание, должен подобрать классическое произведение, каким-то образом схожее по типуажу с персонажем. В таких случаях мы говорим, что выбранный человек, а это, как правило, либо сам автор, либо кто-то из студенческой группы, похож на изображенного на оригинальном портрете. Поза, характер, освещение должны максимально совпасть. Особенно нужно учесть освещение. Далее идет этап студийной съемки. Мы подбираем освещение под портрет, выбираем атрибутику и проводим фотосъемку, возвращаемся к вопросу освещения в портрете и его влияния на выразительность образа, здесь нужны знания, полученные во время работы над портретами на дисциплинах живопись и графика. При выполнении этой работы так же применяются цифровые технологии и инструменты (рис. 2).



Рис. 2. Работы студентов «Лицо в портрете»



Рис. 3. Работы студентов «Имитация рисунка карандашом» и «Имитация живописи акварелью и маслом»

Следующая группа фотографических проектов связана с цифровой имитацией техник живописи и графики, где не обойтись без знаний, полученных на предметах художественного цикла. Как правило, каждая работа делается двумя способами, первый более простой, использует только программные средства преобразования фотографии, а второй, связан с техникой цифрового рисования по фотографии. Например, «Имитация масляной живописи» пишется инструментом «Палец» по фотографии, а цифровой рисунок по фотоизображению предполагает рисование инструментом карандаш. Для выполнения таких работ нужен опыт работы в предложенных техниках рисования и живописи маслом.

В этих заданиях студенты получают уникальный опыт взаимопроникновения художественных техник и цифровых технологий.

Исходя из вышеизложенного, мы можем говорить, что задания дисциплины «Фотографика», необходимо планировать с учетом знаний и практических навыков, полученных студентами-дизайнерами на занятиях художественного цикла и дисциплин, связанных с изучением компьютерных технологий. Межпредметные связи способствуют повышению эффективности процесса обучения в высшей школе. Только такой комплексный подход к разработке заданий рассматриваемой дисциплины, способствует получению и закреплению профессиональных знаний на уровне тесных связей искусства и цифровых технологий.

Библиографические ссылки

1. Куимова Е.И., Куимова К.А., Ячинова С.Н. Межпредметные связи как средство повышения качества обучения в высшей школе // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–1.

2. Сгробова Ольга. Русская Мысль. Париж. № 4350. 25 января 2001 г. [Эл. ресурс]. URL: <https://rusmysl.ru/2001/4350/435027-Jan25.html> (дата обращения: 10.02.2020).
3. Тамулевич С.В., Дьячкова Л.Г. Инструменты реализации стилистических признаков цифровой фотографии в растровых редакторах // Новые идеи нового века – 2016: материалы Шестнадцатой Международной научной конференции / Тихоокеан. гос. ун-т. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2016. Т. 3. С. 146–151.

Н.А. Казаченко

Тихоокеанский государственный университет

КРЕАТИВНОСТЬ В СОЗДАНИИ РЕКЛАМНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

Аннотация. Статья посвящена значению креатива в создании рекламы в целом, а также – рекламных иллюстраций в процессе обучения студентов-дизайнеров. Рассматриваются понятия творчества и креативности, их взаимосвязь, роль рекламы в продвижении товаров на рынке, а также значимость информационно-компьютерных технологий в профессиональном становлении будущих дизайнеров. Особое внимание автор уделяет вопросу, как в учебном процессе студенты-дизайнеры применяют креативные идеи в проектировании серии рекламных иллюстраций, входящих в проект рекламной кампании.

Ключевые слова: творчество, креативность, рекламная деятельность, дизайн, рекламная иллюстрация, компьютерные технологии, студенты-дизайнеры.

Key words: creativity, creativity, advertising activity, design, advertising illustration, computer technologies, design students.

С падением «железного занавеса» в российском обществе получил широкое распространение иноязычный термин «креативность». В стремительно развивающемся современном мире креативные личности востребованы практически во всех областях человеческой деятельности: в науке, искусстве, бизнесе, в сфере человеческих отношений.

В печати встречается мнение, что «креативность» и «творчество» понятия тождественные, но большинство ученых убеждены, что это вещи абсолютно разные. Обратимся к авторитетному научному изданию.

Креативность (англ. *creativity*) означает творческие возможности (*способности*) человека, которые могут проявляться в *мышлении, чувствах, общении*, отдельных видах *деятельности*, характеризовать *личность* в целом или ее отдельные стороны, продукты деятельности, процесс их создания.

Креативность определяется восприимчивостью к новым идеям [1, с. 222].

Творчество (англ. *creativity*) – человеческая деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда раньше не бывшее и имеющее общественно-историческую ценность. В более широком (распространенном в психологии) смысле творчество (или творческая деятельность) – всякая практическая или теоретическая деятельность человека, в которой возникают новые (по крайней мере, для *субъекта* деятельности) результаты (*знания, решения, способы действия, материальные продукты*) [1, с. 484].

Если творчество – это процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности, то креативность – свойства индивида, его способности к продуцированию принципиально новых идей. Творчество подразумевает внутреннюю деятельность души

и сознания, результатом которой становится создание того, что способно стать значимым явлением в науке и культуре общества на всех последующих этапах его развития. Креативность направлена на демонстрацию человеком своих намерений, на необходимость инициировать и развивать идеи. Творчество не есть креативность, оно первично и фундаментально. Но в условиях информационной эпохи они взаимосвязаны [4, с. 181]. Творчество тесно связано с искусством, культурой. Творческий процесс зависит от способностей автора, его эмоций, настроения и вдохновения. Креативность всегда в основе подразумевает прагматичность, то есть автор уже в начале процесса ясно представляет, какой должен быть конечный результат его деятельности, для кого он создается, и какие технологии подразумевается использовать. Если конечным результатом труда художника является художественное произведение, то результатом креативной деятельности – коммерческий продукт с целью получения прибыли. Креативность есть технология организации творческого процесса, и вне творчества качественных результатов дать не может.

О креативности человека говорят, если в достижении к цели он принимает нестандартные решения в отличие от общепринятых. Такие люди более мобильны в получении информации. В процессе творческой реализации креативных идей они проявляют свое особенное отношение к окружающему миру. Креативные личности не боятся нового, быстро ориентируются и адаптируются в изменяющихся условиях. Чем больше внутренний творческий потенциал человека, тем он более креативен. Поэтому так важно для развивающейся творческой личности постоянное самосовершенствование и желание к самореализации.

Перемены, произошедшие в перестроечное и постперестроечное время, затронули все стороны нашего общества в целом и жизнь каждого человека в отдельности. В трудовой деятельности все более значи-

тельную роль играет ее интеллектуально-информационная составляющая. Сфера приложения профессиональных навыков будущего дизайнера многообразна, например, в рекламном бизнесе, который в условиях рыночных отношений является развивающейся и технологически оснащенной отраслью российской экономики.

Дизайн, обслуживающий рекламный бизнес стремительно выходит на лидирующие позиции среди других направлений дизайна – по объему финансовых вложений, количеству реализованных проектов, специализированных дизайнерских фирм и дизайнеров. Совершенно органично входят в профессиональный язык новые термины – «дизайн рекламы», «рекламный дизайн», «дизайнер рекламы» и т.п. Дизайн рекламы рассматривается профессионалами как проектная деятельность, осуществляемая в рамках творческой стратегии рекламной кампании и направленная на разработку рекламного образа товара, адресованного массовой аудитории [2, с. 11].

Конкурентоспособность выпускника вуза напрямую зависит от его профессионализма и способности адаптироваться в предлагаемых жизненных обстоятельствах, поэтому обучение в вузе постоянно подстраивается под современные запросы потенциальных работодателей. Дисциплина «Дизайн и рекламные технологии» студентам-дизайнерам в педагогическом институте ТОГУ на кафедре дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры преподается в течение 4 и 5 семестров. Студенты, развивая у себя проектно-образное мышление средствами графики, формируют умения проектировать рекламные объекты, учитывая при этом закономерности их конструкции и формообразования. Будущие дизайнеры получают представления о рекламе и рекламной деятельности, их истории развития и современных направлениях, знакомятся с художественно-технологическими средствами, применяемыми в области полиграфии. При этом студенты должны усвоить основные способы решения стандартных ре-

кламных задач, уметь использовать в профессиональной деятельности возможности информационно-компьютерных технологий, анализировать и определять требования к дизайн-проекту и находить возможные решения к его выполнению, а также владеть навыками применения различных рекламных технологий.

Без обязательного использования информационно-компьютерных технологий невозможно формирование у студентов необходимых компетенций, обязательных в профессиональной деятельности дизайнера. Постоянное совершенствование информационно-компьютерных технологий позволяет расширить рамки для решения творческих задач и способствует развитию креативного мышления у студентов. В свою очередь, широкое применение данных технологий при решении креативных задач позволяет усилить развитие творческих способностей студентов.

В рамках вышеназванной учебной дисциплины нами разработаны практические задания, позволяющие развивать процесс креативности у студентов. Рассмотрим это на примере проектирования серии рекламных иллюстраций, которые будут входить в проект рекламной кампании. Студенты решают сами, что конкретно они будут рекламировать. Им дается полная «свобода» в выборе темы. Главное, личная заинтересованность каждого студента в работе над проектом. В рамках рекламного проекта студентам предлагается разработать логотип компании рекламируемого объекта, придумать концепцию бренда, фирменный стиль, серию рекламных иллюстраций, графическое оформление продвижения продукта в социальных сетях.

В предыдущие годы, данное задание ограничивалось созданием только рекламных иллюстраций, без дизайна фирменного знака. Студентам-дизайнерам предлагалось на основе существующего бренда только прорекламировать продукт, используя разные техники иллюстрирования. В данной ситуации, у студента складывались определенные рамки ограничения, так как необходимо было соблюсти уже существующие цветовые реше-

ния бренда, общую концепцию и т.п. В настоящее время студентам предлагается разработать проект *айдентики*, т.е. той части бренда, которая описывает его визуальное представление и *рекламной кампании бренда* (комплекс мероприятий, которые проводятся с целью привлечь внимание целевой аудитории к продуктам или услугам производителя), который они придумают сами, начиная от концепции бренда, дизайна фирменного знака, фирменного цвета и шрифта, сувенирной продукции. Но также, в составе этого задания неизменно осталось – дизайн рекламных иллюстраций с применением креативных решений в иллюстрировании и написание слогана.

В креативной рекламе продаваемый товар предстает перед покупателем в неожиданном ракурсе. Прежде чем рекламные иллюстрации обретут окончательный вариант, необходима оригинальная идея, воплощенная дизайнером в визуальный образ. Большинство специалистов считают идею наиболее важным элементом для создания профессиональной и, главное, работающей рекламы. Рекламная идея – это высшая точка в творческой работе, интегрирующая цели и средства, образная мысль, которая, будучи материализована в определенной форме, становится смысловым ядром творческой стратегии, включающей в себя все структурные компоненты рекламного образа [2, с. 24].

В то же время креативная идея должна быть простой, доступной и не слишком сложной в реализации. Визуальный облик рекламного объявления создается до написания текста или ее художественного оформления. *Визуализация*, или *концептуализация* – это представление рекламного продукта в форме, удобной для зрительного восприятия. Дизайнер мысленно создает образ текста и рекламной иллюстрации на основе обзора всей собранной необходимой информации и поиска визуальной концепции, которые помогут ему создать задуманное. При этом, очень важно понимать, для кого и с какой целью предназначается рекламное сообщение. Креативная идея в рекламе может присутствовать в

названии продукта, в рекламной иллюстрации, слогане, композиции и оформлении. Чем больше используется различных рекламоносителей, представляющих определенный рекламируемый объект (вывески, перетяжки, наружные щиты, визитки, модули в периодических изданиях и т.д.), тем легче будет «достучаться» до предполагаемого покупателя товара или услуги. Креативность рекламы в неожиданности, а также весьма важно, чтобы потребитель понял с первого взгляда на рекламу все, что ему хотели рассказать о бренде.

Легко заметить, что большинство видов рекламы связано с визуальными образами. Элементы фирменного стиля, упаковка, этикетки, наружная и транспортная реклама, полиграфическая и сувенирная продукция, почтовые открытки, реклама в газетах и журналах – все это виды рекламы, требующие текстового и графического оформления [5, с. 180]. Чтобы потребитель обратил внимание на рекламу, требуется верно и грамотно оформить и разместить иллюстрации и текст. Кроме того, необходимо учитывать мнения и пожелания заказчика рекламы. Профессиональный рекламист, в отличие от художника, должен любить не свое мироощущение, а товар, который рекламирует; к тому же сам товар он должен видеть глазами его будущего потребителя [2, с. 20]. Вызвать интерес, привлечь внимание, создать доверие, побудить к покупке – основные задачи, решаемые рекламным текстом, составленным согласно «ряду правил, основанных на психологии человеческого восприятия в целом и восприятия рекламного объявления целевой аудиторией (со всеми ее характеристиками) в особенности» [3].

Креативно подобранный слоган может составлять 50 % успеха рекламной кампании. Текст должен быть не только привлекательным, но и доступным для понимания, состоящий из простых и понятных слов.

Для поиска графической составляющей (художественной части) в рекламе вначале создаются эскизы будущей серии иллю-

страций. *Эскизирование* – творческий поиск, в результате которого реализуется предварительный замысел, концепция будущей работы, определение лучшей композиции, оригинальность графики и цветового решения, для рекламируемого объекта. Количество выполненных эскизов не регламентируется, пока не будет найдено нужное решение, где идея, образное выражение, сочетание и форма будут сочетаться в едином целом. Роль эскиза в графическом дизайне чрезвычайно велика. Он представляет собой произведение вспомогательного характера. Это творческий поиск, в результате которого реализуется предварительный замысел, концепция будущей работы. Эскиз информационного сообщения, в отличие от художественного произведения, должен органически сочетать смысловую задачу и образное выражение, содержание и форму. Все, что не будет понято с первого взгляда – неприемлемо для графического дизайна [3].

Определенная цветовая гамма, интересная композиция, изысканная графика, легко узнаваемые графические элементы фирменного стиля вызывают у потребителя рекламируемой продукции стабильный зрительный образ. После выбора наиболее удачного варианта эскиза, студент-дизайнер дорабатывает его и превращает в «оригинал-макет», используя графические редакторы, технологические и материаловедческие дизайн-средства.

Техника, в которой выполняются иллюстрации, различная и зависит не только от содержания рекламного текста, но и от профессионализма и предпочтений дизайнера, а также от материальных и иных возможностей исполнителя. В одном случае «оригинал-макет» рекламной иллюстрации выполняется в технике графики, на бумаге (материал: гуашь, акварель, тушь, цветные карандаши, рапидограф), в другом – представляет собой авторскую фотографию, в третьем – исполнен в векторной графике. Любой из вариантов включает в себя изображение, текст (слоган) и логотип (фирменный знак) компании.

Юмор и ироничность в рекламе вызывают у покупателя позитивные эмоции, посредством которых рекламному бренду придается положительный имидж. Главное в рекламном юморе – не перейти тонкую грань. То, что вызывает улыбку у одной целевой аудитории, у другой может вызвать недоумение, либо раздражение. Также необходимо учитывать, на какую возрастную категорию потребителей направлен юмор в рекламе.

Рассмотрим в качестве примера несколько студенческих работ. В первой работе серии рекламных иллюстраций кетчупа «Heinz» иронично изображен помидор – еще совсем молодой, мечтающий попасть в состав кетчупа, который здесь сравнивается с заветной мечтой, что «Heinz» его предназначение (рис. 1). Данная иллюстрация изначально была отрисована цветными каранда-

шами и обработана в графическом редакторе.

Слоган второй иллюстрации, осуществленный в векторной графике, говорит, что соуса «Heinz» много не бывает, сколько бы его не ели, хочется еще. В третьей иллюстрации – слоган «Его хотят все» вещает нам о том, что даже картофель фри, ползет как червячки, готовые преодолеть все преграды, лишь бы обмакнуться в кетчуп для идеального вкусового сочетания. Чтобы воплотить задуманную идею, студентка предварительно сформировала композицию из рекламируемого объекта кетчупа и купленной в общепите «картошки фри». Композиция была сфотографирована и обработана в графическом редакторе. Во всех трех иллюстрациях превалирует красный цвет, ассоциирующийся с энергией и силой.



Рис. 1. Серия рекламных иллюстраций кетчупа «Heinz» (Автор Е. Голуб)



Рис. 2. Серия рекламных иллюстраций компании «MSI» (Автор Р. Базарная)

К сожалению, предмет фотографика изучается позже, только во 8 семестре, и как показала практика, студентам не хватает навыков обработки фотографических снимков при создании рекламных иллюстраций на основе авторской фотографии.

На рис. 2 представлена серия рекламных иллюстраций для компании «MSI», производящей игровые ноутбуки. В первой иллюстрации вокруг реального изображения ноутбука студентка отрисовала в технике векторной графики персонажи игр, вышедшие за пределы игровой виртуальной реальности, повествуя тем самым зрителю, что, играя на ноутбуках фирмы «MSI» границы между мирами будут стерты. Слоган гласит «Полное погружение в мир игр». На следующей иллюстрации ноутбук сравнивается с собакой, изображенной в технике цветного карандаша, которая в любую минуту всегда будет рядом, о чем повествует слоган: «Игровой ноутбук –

твой верный друг». Иллюстрация на основе авторской фотографии студентки, отображающей ноутбук фирмы «MSI», одетого в плед, подразумевает сопоставление ноутбука с другом, с которым «Вместе уютно всегда». Можно смотреть фильмы или играть, одновременно наслаждаясь вкусом кофе.

На рис. 3 один из примеров работ с дизайном айдентики и рекламной кампании торговой марки Monana – крупнейшего поставщика бананов на мировом рынке.

Ценность любой рекламы определяется эффективностью ее воздействия на покупателя товара или потребителя услуг, готовых свое желание выразить в денежном эквиваленте. Необычные творческие идеи (креатив) формируют ценность товаров или услуг, вызывают положительные эмоции и помогают потребителю в принятии решения о покупке.



Рис. 3. Айдентика и рекламная кампания торговой марки «Monana» (Автор Н. Давыдова)

Рекламную деятельность следует рассматривать как один из вариантов будущей рабочей специализации студентов-дизайнеров. Чем больше креативных момен-

тов в их творчестве, тем успешнее будет проходить их профессиональное становление как специалистов.

Библиографические ссылки

1. Большой психологический словарь: словарь / [сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко]. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. 672 с.
2. Павловская, Е.Э. Дизайн рекламы: стратегия проектного творчества: автореф. дис. ... д-ра искусствования. М.: ВНИИТЭ, 2003. 56 с.

3. Паллотта В.И. Дизайнер в рекламе. Творчество или креатив? // Педагогика искусства: Электронный научн. журнал. М.: Учреждение РАО «Институт художественного образования». 2010. № 4. URL: <http://www.art-education.ru/pedagogika-iskusstva-19> (дата обращения: 04.02. 2020).
4. Шишкина Л.И. Креативность и творчество: соотношение понятий / Л.И. Шишкина // Управленческое консультирование. СПб.: СЗИУ РАНХиГС. 2015. № 4(76). С. 176–182.
5. Яцюк О.Г. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий. СПб: БХВ–Петербург, 2004. 238 с.

Д.М. Мамаева

Тихоокеанский государственный университет

МЕСТО КАЛЛИГРАФИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Аннотация. В данной статье обсуждается вопрос о месте каллиграфии в графическом дизайне. Уделяется внимание некоторым аспектам преподавания современной шрифтовой культуры студентам. Дан сравнительный анализ каллиграфии, леттеринга и типографики. Отмечается актуальность и необходимость изучения каллиграфии в графическом дизайне.

Ключевые слова: дизайн, дизайн логотипа, каллиграфия, каллиграмма, леттеринг, типографика, высшая школа, шрифтовая культура.

Key words: design, logo design, calligraphy, calligram, lettering, typography, high school, type culture.

В XXI веке искусство каллиграфии возрождается и распространяется, открываются различные школы каллиграфии, в том числе и онлайн, проводятся мастер-классы, издаются методические материалы, в Интернете появляются видеоуроки. Раньше, во времена, когда основным пишущим инструментом было перо, каллиграфией владели все, кто умел писать, то сейчас этим мастерством обладают немногие. При этом каллиграфия является полезным умением не только для человека связанного с искусством или дизайном, но и для любого современного человека желающего овладеть этим навыком, развить моторику и усидчивость.

Каллиграфия с греческого языка переводится как красивый почерк, а также многие словари обозначают её как чистописание. Ещё каллиграфию называют искусством красивого и чёткого письма и оформления знаков в гармоничной, искусной и экспрессивной манере. При этом если речь заходит о каллиграфии, то чаще упоминают

преподавание каллиграфии в начальных классах школы или письменность восточных стран. Однако есть огромный пласт европейской каллиграфии, который развивался в русле греко-римского письма, классические образцы которого, используемые до сих пор, разработаны ещё в античности.

С развитием культуры и техники, постепенно скорость передачи информации увеличивалась, и рукописное письмо перестало быть необходимостью. Появление печатного станка и книгопечатания повысило уровень доступности письменной информации. В определённой мере печатное письменное слово послужило предпосылкой дальнейшего распространения шрифтового визуально-линейного восприятия. Однако в напечатанном тексте отсутствует взаимодействие одновременных процессов, таких, как смысловое понимание текста и осмысление визуального имиджа, которые непосредственно объединяет в себе каллиграфия [2, с. 124].

В настоящее время каллиграфия широко применяется в поздравительных адресах, постерах, граффити. Шрифтовые надписи применяются в украшении одежды, аксессуарах и даже теле человека, но многие забывают, что она основа большого количества логотипов. Например, самый известный логотип, выполненный в 1886 году, придумал бухгалтер Фрэнк Робинсон. Владея каллиграфией, он написал слова «Coca-Cola» фигурными буквами, до сих пор являющимися логотипом напитка. За основу ло-

готипа Ф. Робинсон взял фигурный шрифт Spenserian. Спустя год, в 1887-м, на «хвосте» первой буквы «С» появилась надпись «Trade Mark» («торговая марка»). В 1890 году был единственный раз, когда логотип Coca-Cola резко изменил очертания, но причудливое написание не прижилось, и через год фирменный знак вновь обрел классический вид (рис. 1). Coca-Cola не единственный логотип, выполненный с помощью каллиграфии (рис. 2).



Рис. 1. Логотип Coca-Cola



Рис. 2. Логотипы, выполненные в каллиграфии

Из вышесказанного следует, что каллиграфия – это важная дисциплина для специалиста, планирующего разрабатывать логотипы, и студента, изучающего графический дизайн. Не на всех кафедрах по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» есть дисциплина Каллиграфия или даже её основы в рамках схожих дисциплин, таких как «Типографика» или «Шрифт». Однако в Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата) прописаны требования к результатам освоения программы бакалавриата. В них указана компетенция на овладение способностью применять современную шрифтовую культуру

и компьютерные технологии, применяемые в дизайн-проектировании (ОПК-4). Таким образом, методология преподавания современных шрифтовых культур в рамках курса остаётся на усмотрение кафедры.

Далее предлагается рассмотреть три основных направления современных шрифтовых культур:

1. Каллиграфия
2. Леттеринг
3. Типографика

Каллиграфия, в отличие от леттеринга, не допускает исправлений или дорисовку. Опыт и уровень каллиграфа определяется изяществом и легкостью написания, помимо характерных приёмов исполнения надписи, которую мастеру иногда приходится повторять

многократно. У каждой буквы, слова, предложения может быть свой собственный ритм, который возникает за счёт изменения скорости письма, нажима, разновидности самого инструмента. Основным, а так же наиболее древним, инструментом любого каллиграфа в первую очередь является перо. Существует два типа перьев для письма: ширококонечные и остроконечные. Первый тип оставляет более грубый след, второй позволяет выполнять при письме лёгкие и изящные элементы. Так же для каллиграфии существуют и другие более современные инструменты, разнообразные ручки, фломастеры, кисти и брашпены, а так же автоматикпены, рулингпены и колапены. При этом можно выбрать любой шрифт, базирующийся на основных перьях и написать его современными инструментами. И даже готику написать брашпеном, учитывая строе-ние и особенности данного шрифта, что придаст уникальность работе и добавит авторское видение.

Приёмы каллиграфии очень разнообразны. Могут использоваться завитки, крючки, попеременно твёрдые и мягкие штрихи, умышленные брызги, плавные и ломаные линии, угловатость, вписывание букв или слов в геометрические формы или определённое пространство, расположение букв или слов в виде определённых фигур, многослойность через повторение элементов или через дополнительные цвета. Все эти приёмы активно используются в экспрессивной каллиграфии,

которая сегодня наиболее популярна у современных европейских мастеров. Экспрессивная каллиграфия – это абстрактная композиция, в которой смысл слов и текста передаётся через штрихи, форму и динамику слов, не беспокоясь об уменьшении или полном отсутствии читаемости. На первый план в таких произведениях выходит графическая форма и образное восприятие. Когда человек, не владеющий иностранным языком, смотрит на каллиграфическую картину, понимание происходит в любом случае, но на языке искусства, что является универсальным средством общения. Это позволяет представителям различных стран мира воспринимать одну и ту же каллиграфическую работу, ощущая единый характер написанного [2, с. 124] (рис. 3).

Промежуточным этапом между каллиграфией и леттерингом может служить каллиграмма. В отличие от каллиграфии, где художественной основой произведения является письменный знак либо композиция таких знаков, возможно даже собранных в некоторое повествование. Обычно основой каллиграммы является текст (проза, поэзия и т.д.), композиционно оформленный в визуальный образ, чаще всего того объекта или явления, о котором идет речь в литературном повествовании. Если такой текст является поэтическим, то каллиграммы, созданные на его основе, называют «графическими стихами» или «визуальной поэзией» – понятием, объединяющим конкретную и фигурную поэзии [1, с. 193–196].



Рис. 3. Экспрессивная каллиграфия, автор Софи Вербеек



Рис. 4. Варианты написания итальянским курсивом, английским курсивом, алфавит брашпенном

Существует великое множество видов письма, почерков и гарнитур, на изучение которых может уйти не один семестр и даже год. Поэтому важнее обучить студентов основным инструментам и максимально актуальным написаниям. В базовый минимум можно включить ширококонечное перо и итальянский курсив (Italic), остроконечное перо и английский курсив, а так же наиболее востребованную в данный момент каллиграфию кистью или брашпенном (рис. 4). Овладев этим минимумом навыков письма, в распоряжении студента будет понимание о правильном построении буквы, навык работы с тремя различными инструментами. Это даёт возможность создавать каллиграфические работы, комбинируя между собой эти три письма или изучая новые гарнитуры, в основе построения которых лежат эти инструменты.

Леттеринг (от англ. letter, что означает «письмо» или lettering – буквенное обозначение) – это способ красиво нарисовать и стилизовать буквы. К сожалению, определение этому слову сложно найти в словарях: даже в википедии на данный момент нет статьи на такую тему. Леттерингом в дизайнерской среде принято называть графический рисунок, часто говорят, что это «рисование букв». Главная отличительная черта леттеринга – это художественное изображение элементов, созданное на основе нарисованных букв и знаков, умело сплетенных в гармоничную

стилистическую композицию. Это искусство основано именно на вырисовывании отдельных элементов, создании уникальных изобразительных буквенных сочетаний. Поэтому леттеринг больше похож на изобразительное искусство, главный объект которого – буквы. И так как леттеринг – это больше рисование, чем чистописание, основной инструмент карандаш. После создания эскиза буквенной композиции, применяют различные материалы: тушь, акрил, кисти, мел, маркеры, трафареты и краску в баллонах. Готовый рисунок можно исправлять и дорабатывать, можно оцифровывать и печатать.

На сегодняшний день леттеринг – динамично развивающееся направление в дизайне логотипов, которое становится все более актуальным. Рассматривая это направление, нужно отметить две его составляющих стороны – это теоретическая и техническая. Это означает, что тем, кто собирается создавать проекты на основе леттеринга необходимо знать механизмы написания букв, разновидности шрифтов и общие законы композиции. Так как, по определению, леттеринг – это графическое начертание букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему, выясняется, что он не является универсальным средством дизайна, поэтому при создании, например, фирменного стиля, логотип будет оригинальным и неповторимым объектом дизайна, что, безусловно, является плюсом в условиях су-

ществования огромного количества готовых шрифтов [3, с. 101].

Так же стоит отметить, что в своих изобразительных композициях леттеринг часто имитирует написание каким-нибудь из каллиграфических инструментов или почерков, но в дизайне логотипов применяется сейчас чаще, чем каллиграфия. Поэтому сделать вывод, что важнее для специалиста в области графического дизайна, каллиграфия или леттеринг нельзя. Но определённо на базе каллиграфии изучать и разрабатывать композиции в леттеринге проще, логичнее и качество у них будет выше, так как студенты будут уже понимать специфику построения букв, знать разные приёмы и делать меньше ошибок.

Ещё одним важным навыком работы для современного специалиста в области графического дизайна является умение переводить свои шрифтовые работы (созданные от руки каллиграфией или леттерингом) в векторный формат. Это обязательно для логотипов и для тиражирования своих композиций такими способами как шелкография, тиснение, вырезка или вырубка, лазерная гравировка. Adobe Illustrator и CorelDRAW – это основные векторные графические редакторы.

Типографика (от греч. – отпечаток + пишу) – искусство оформления печатного текста. С одной стороны, типографика обозначает оформление текста посредством набора и вёрстки (выбор определенного кегля, гарнитуры, кернинга и трекинга, интерлиньяжа, выключки, абзацного отступа, необходимого начертания, длины строк в тексте и т.д.) и представляет собой одну из отраслей графического дизайна. С другой стороны типографика – это свод строгих правил, определяющих использование шрифтов в целях создания наиболее понятного для восприятия читателя текста. Так же в наши дни типографика является собирательным образом искусства печати. Она может включать в себя характерные направления в оформлении текста, при этом могут быть использованы

как леттеринг, так и каллиграфия, может комбинироваться с фотографией или различными текстурами.

Типографика обязательна для изучения будущими специалистами графического дизайна. Она активно используется при создании плакатов и афиш, рекламных и веб макетов, и, конечно, вёрстки газет, журналов и книг. Но стоит ли выделять её в отдельную дисциплину? Мы полагаем, что скорее нет. Студенты на практике, разрабатывая различные полиграфические макеты, под руководством преподавателей, сразу поймут и научатся использовать все инструменты и правила типографики.

Искусство и дизайн постоянно совершенствуются, создавая новые стили и возвращая популярность уже давно существующим. Каллиграфия, леттеринг и типографика не являются исключением, в наши дни эти дизайнерские направления находятся вновь на пике популярности. Одна из причин успеха этих направлений объясняется процессами глобализации, определяющими явления современной действительности, в том числе визуальной культуры. На этом фоне у людей возникает потребность перейти от массовости к индивидуальности. Именно поэтому стали высоко цениться ручные и авторские предметы дизайна. В силу этого явления, каллиграфия, обладающая «живым» и глубоко личностным характером, приобрела большую популярность. Каллиграфия – это мощный инструмент и метод проектирования в коммуникативном дизайне. С её помощью можно реализовывать множество интересных проектов. Хорошо исполненная графическая композиция, с достойной идеей, привлекает к себе внимание и выполняет коммуникативные функции с высокой эффективностью. Поэтому если стоит задача научить студентов применять современную шрифтовую культуру, то каллиграфия лучше остальных подходит для её реализации. Когда студентов на учебной дисциплине «Рисунок» учат рисовать портрет, то начинают с известной обрубочной головы по Ж.-А. Гудону и уже

после этих этапов изучения берутся за портрет. Когда будущего дизайнера учат создавать логотип или шрифтовую композицию, стоит тоже начинать с подготовительных эта-

пов, то есть с изучения и анализа шрифта, чем в полной мере позволяет овладеть каллиграфия.

Библиографические ссылки

1. Ерохин С.В. Буквы как основа палитры художника // Вестник Воронежского Государственного Университета. 2008. № 2. С. 193–196.
2. Куланина Е.М. Проблема сохранения традиций каллиграфии на Востоке и Западе // Концепт: философия, религия, культура. 2017. № 1(1). С. 123–130.
3. Минаева В.И. Использование леттеринга в дизайне логотипа // Регионы. Города. Ракурсы и параллели. 2016. С. 99–104.

С.В. Тамулевич

Тихоокеанский государственный университет

ОСВОЕНИЕ ТЕХНИК И ТЕХНОЛОГИЙ РАСТРОВОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ БАКАЛАВРАМИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Анотация: В статье рассматриваются техники и технологии цифрового иллюстрирования, изучаемые на занятиях дисциплины «Основы производственного мастерства», а также методики создания растровых прикладных графических иллюстраций во взаимосвязи с применением в объектах графического дизайна. Исследование описывает авторскую методику обучения бакалавров графического дизайна иллюстрированию в растровом редакторе.

Ключевые слова: компьютерная графика, цифровая иллюстрация, растровая иллюстрация, прикладная графика, техники цифровой иллюстрации, цифровой коллаж, иллюстрация в дизайне.

Key words: computer graphics, digital illustration, raster illustration, applied graphics, digital illustration techniques, digital collage, illustration in design.

Конкурентоспособность будущего дизайнера определяется степенью сформированности общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, развивающихся в период образования. Понятие «компетентность дизайнеров» устанавливает интегральное качество личности, объединяющее общекультурные (необходимые для различных сфер деятельности), общепрофессиональные и профессиональные компетенции. Отличительной особенностью компетентности будущего дизайнера являются: адаптация к рынку труда; повышение социализации, которая проявляется во взаимоотношениях с заказчиком и понимании ре-

альных условий дизайнерской деятельности; подготовка профессионала широкого профиля с учетом вариативных специализаций [1, с. 198].

На данный момент высшее образование в сфере дизайна ориентировано на подготовку конкурентоспособного бакалавра, стремящегося к профессиональному и личностному росту, обладающего проектным мышлением и художественным вкусом, способного адаптироваться в современном мире дизайна и состояться в профессии. В профессиональном инструментарии современного графического дизайнера цифровые технологии занимают лидирующие позиции. Спе-

циалисты, владеющие современными инструментами проектирования и иллюстрирования, востребованы в обществе [2].

Бакалавры графического дизайна осваивают использование компьютерных инструментов, на занятиях дисциплин профессионального цикла. Предмет «Основы производственного мастерства» целенаправлен на развитие компетенций связанных с освоением инструментов цифровой графики, макетирования и проектирования в различных областях графического дизайна, на освоение профессиональных инструментов используемых в производстве конечного продукта графического дизайна, здесь и далее уместен термин – «объект». Основным видом деятельности и способом создания объектов в дизайне является проектирование, а современным инструментом для производства – проектирования объектов дизайна цифровые технологии. Освоению техник и технологий растровой цифровой иллюстрации посвящены занятия четвертого семестра образовательной программы [3]. Практикумы ориентированы на получение навыков создания иллюстраций в растровом редакторе «Adobe Photoshop». Практика цифрового иллюстрирования базируется на опыте, полученном в процессе освоения традиционных техник графики и эскизирования, и на компетенциях, приобретенных в процессе освоения дисциплины «Основы компьютерной графики». Методика включает не только освоение основных способов создания прикладной растровой иллюстрации, но и макетирование на ее основе различных объектов графического дизайна. Проектирование, как основной вид деятельности графического дизайнера является и самым эффективным методом в освоении цифровых инструментов в этой профессии. Первый практикум освоения техник растровой иллюстрации «Рисование в редакторе «от пятна», рассчитан на 2 часа аудиторных занятий и 4 часа самостоятельной работы. В процессе работы студенты осваивают возможность создания профессиональной иллюстрации прикладного назначения

простыми цифровыми средствами. Проектная цель этого задания – нарисовать выразительного персонажа (child character design) со стилизацией под анимационного персонажа, которого впоследствии можно использовать в макетировании детской открытки. В результате работы над изображением осваиваются специфические технологии рисования. Это задание базируется на технике рисования стилизованного изображения животного «от пятна», с последующим уточнением характера и детализацией. Такой подход мы можем сравнить с лепкой формы, и совершенно необязательно, рисовать с графическим планшетом, достаточно «компьютерной мыши» как основного инструмента рисования. Здесь очень важным моментом является элемент импровизации, так как работа ведется без предварительного эскиза непосредственно в программе. Каждая часть изображения создается на отдельном слое приблизительных очертаний, кистью большого размера с очень размытыми краями. Для уточнения формы используются цифровые способы – сетка деформаций, лассо с размытым краем, резинка с размытым краем, булевы операции с выделенными областями. В такой технике используется широкий диапазон различных приемов работы с объектами, каждый из которых расположен на своем слое: группировка, смена положения объекта в стопке слоев, сведение слоев. Далее эта иллюстрация может быть применена в проектировании открытки. Макетируется объект мелкой полиграфии в любом векторном или растровом редакторе, на усмотрение студента. Все детали иллюстрации связываются в единое целое, к ней добавляется текст, и далее автор может работать над композицией открытки, масштабируя иллюстрацию и располагая ее во взаимосвязи с текстовыми объектами. В оценивании этого задания необходимо обращать внимание на выразительность образа, на изображение персонажа в ракурсе, на правильное использование цифровых инструментов и приемов, на композицию и ти-

пографику открытки, на взаимосвязь текста и изображения.

Следующий практикум по растровому иллюстрированию посвящен технике раскрашивания контурного изображения в редакторе. Он рассчитан на два часа аудиторных и четыре часа самостоятельных занятий. Проектная цель – создать цветную цифровую иллюстрацию для журнала на основе авторской линейной графики. Изначально берется изображение, нарисованное предварительно карандашом на бумаге контурной линией, далее его необходимо прорисовать лайнером или рапидографом. Студенты используют наброски или свои рисунки. Линия должна быть выразительной – не «проволочной», не тонкой. Формат рисунка – альбомный лист, или меньше. Обычно в качестве персонажа выбирается образ сверстника – студента или просто молодого человека – набросок (scetch), или «фэшн скетч» (fashion illustration). Контурный рисунок, для последующего раскрашивания в растровом редакторе, должен быть выразительным и стилизованным. Картинка оцифровывается – сканируется, с учетом масштабирования. Далее необходимо очистить фон от паразитического мусора и серого оттенка цвета бумаги. Для этого рекомендуется настроить точку белого в инструменте кривые. Если контур недостаточно контрастен, что бывает при использовании рисунка сделанного карандашом, необходимо настроить точку черного на линии контура. Иногда достаточно зажать тоновой диапазон, уменьшив количество полутонов. После того как исходный рисунок почищен, можно приступать к раскрашиванию. Задача – максимально сохранить аналоговый контур графического изображения.

Раскрашивание необходимо делать по слоям. Слой с рисунком помещается наверх в стопке слоев и ему присваивается режим наложения пикселей «Умножение» (Multiply). Дефекты непрофессионально раскрашенных иллюстраций видны на границе контура с заливкой. Для полного сопряжения заливки с контуром, без серых пикселей и зазоров, ис-

пользуется технология расширения области с заливкой цветом под контур. Этот метод так называемого «ручного треппинга», позволяет компенсировать образование тоновых разрывов на границе контура и заливки. Техника раскрашивания базируется на технологиях выделения участков внутри рисованного контура с помощью различных инструментов таких как: «полигональное лассо, «волшебная палочка» и других. В случае с замкнутым контуром – «волшебная палочка», а в случае с разомкнутым – «полигональное лассо». Следующий этап – расширение выделенной области в сторону контура на 1–2 пикселя и заливка цветом на нижележащем слое. Мы можем использовать несколько слоев с заливками и текстурами в различных режимах наложения пикселей, рисовать кистями внутри контура, или заливать с полутоновыми переходами градиентной заливкой. Выделяем область на слое с контуром, заливаем на нижележащих слоях. Многослойный пирог различных цветных и текстурных заливок дает широкий диапазон для творческих поисков и, в конечном итоге, ведет к оригинальной цветной трактовке художественного образа. Такая техника и технология цифрового иллюстрирования на основе рисунка используется в журналах и книгах. Для этой технологии графический планшет необязателен.

Освоение навыков создания цифровой иллюстрации в предыдущем задании получает дальнейшее развитие в работе над иллюстрацией в популярном «ботаническом» стиле [4]. Цель этого проекта создать иллюстрацию для малобюджетной этикетки на готовую упаковку. Продуктом может быть чай, кофе, сушёные фрукты, ягоды, травы. В приоритете региональный компонент. Требования к тиражированию – 1–2 цвета. Эта работа рассчитана на 6 часов аудиторных занятий и на 8 часов самостоятельной работы. В проекте студенты проходят все этапы проектирования этикетки: предпроектный анализ – исследование стиля, аналогов и прототипов; эскизирование; рисование иллюстрации по эскизу в редакторе; макетирование этикетки, ма-

кетирование презентационного листа. Выбирается растение – прототип для будущей иллюстрации. Выполняются эскизы композиционного решения этикетки и наброски иллюстрации. После отработки эскиза, растение рисуется с помощью выбранной традиционной графической техники на листе в реальном размере или в увеличенном масштабе.

Далее рисунок сканируется, чистится, обрабатывается для повышения контрастности, тонируется одним цветом, если это заложено в проекте. Оригинальное название продукта (naming) в этом проекте так же разрабатывается студентом самостоятельно во взаимосвязи с выбранной темой иллюстрации. Важным критерием оценки этого проекта является единство продукта, названия и стилистического решения иллюстрации, приверженность «ботаническому» стилю и выполнение требований малобюджетной печати в 1–2 проката. Сдается задание в виде презентационного проекта на листе А3 формата. На котором представлена иллюстрация, и внешний вид упаковки с этикеткой в «ботаническом» стиле. Оценивается и иллюстрация и макет этикетки с учетом всех заложенных требований. Следующая растровая иллюстрация выполняется с помощью графического планшета и опыт работы с ней формирует навыки непосредственного рисования в редакторе с помощью кистей и графического планшета. На задание отводится 4 часа лабораторных занятий и восемь часов самостоятельной работы. Проектная цель – создать лист настольного перекидного календаря А5 формата с иллюстрацией на день рождения автор-дизайнера. В этом задании отрабатывается техника рисования на планшете по скетчу.

Рисунок для листа календаря выполняется карандашом на тонком листе бумаги. Лист с рисунком фиксируется на планшете. Изображение обрисовывается по контуру, кистью с настройками нажима. Контур располагается на отдельном слое. Далее изображение раскрашивается кистями по слоям. Картинка должна отражать приоритеты автора в графической линейной графике и явля-

ется ступенькой в поиске авторского стиля в иллюстрировании. В процессе реализации проекта приобретается опыт опосредованного рисования в редакторе с помощью планшета. Сложность такого рисования заключается в том, что графику приходится рисовать, не там где изображение появляется. Для освоения точности проведения линий требуется время на привыкание. Вначале смотрим на планшет и на экран, в идеале смотрим на экран – рисуем на планшете. Однако здесь основным подспорьем в освоении техники такого рисования служит базовая подготовка в технике рисунка и технике графики. Это полноценная техника цифрового рисования, которая может применяться во многих областях графического дизайна. В рисовании в редакторе по скетчу можно использовать и другую технологию. Набросок сканируется и используется как отдельное вспомогательное изображение, на верхнем слое с режимом «Умножение», или частичной прозрачностью. Если контур расположить на нижнем слое, тогда необходимо применять для всех верхних слоев различные режимы наложения пикселей. Эта техника и подобные используются в работе современными профессиональными цифровыми иллюстраторами.

В оценивании проекта в первую очередь важно насколько созданное изображение отражает стиль автора в дизайне и иллюстрации, насколько качественно соединяются текстовые элементы с иллюстрацией в единую композицию. Ограничений в темах и образах нет, это в каждом случае выбор автора – его Альтер эго, причем феномен проявляется даже в подборе характера шрифта и в компоновке. В работе учитывается и владение цифровым инструментарием, и владение графическим планшетом. Этот проект по иллюстрированию – отражение себя в графическом объекте.

Освоению техники рисования на планшете посвящена работа по созданию иллюстрации на основе фотографии в растровом редакторе. Такие работы в популярной цифровой иллюстрации называют – «Арт по

фотографии». Для этого задания отводится 2 часа аудиторных занятий и 6 часов самостоятельных. Изображение стилизуется под контурную цветную графику, в популярном стиле «плоский дизайн» (Flat Design) [5]. В результате работы должна получиться журнальная иллюстрация с контуром и локальными заливками, максимально на три тона. В этом случае фотография, как и скетч в предыдущей работе, применяется в качестве эскиза, по которому рисуются линии контура. Контур необходимо расположить на отдельном слое в режиме «Умножение» а цветные заливки на нижних слоях. Далее раскрашивание изображения ведется методом, изученным в задании посвященном раскрашиванию контурного изображения (скетча) в редакторе.

В оценивании такой работы важными критериями является выразительность графической трактовки выбранного персонажа, выдержанность стилистического решения в предложенных рамках, степень владения техникой и технологиями рисования в редакторе.

Еще одна специфическая техника растрового иллюстрирования – цифровой коллаж. Студенты осваивают цифровые способы создания коллажа, такие как вырезание объектов, работа со слоями и режимами наложения пикселей. Тема коллажа касается личного опыта и отражения современной жизни в мегаполисе. Если это в теме заложена метафоричность или дается отражение особого подхода к реальности, то такая тема дает больше возможности для творческой интерпретации и личностного подхода. Перечислим некоторые из тем: «Музыка города», «Движение вверх», «Ускользящее Время», «Интерпретация пространства» и т.д. Обращаясь к современным темам, студенты реализуют личностный опыт мироощущения в создании иллюстрации в технике цифрового коллажа.

В таком коллаже рекомендуется использовать не только фотоизображения, но и рисованные объекты и шрифты. Слово, набранное определенным шрифтом или даже

нарисованное, как графический объект, задает определенный ритм в композиции, и может служить композиционным центром. Шрифт может использоваться и как паттерн (узор). Соединение контурного изображения и фотоизображения в коллаже основано на технологиях наложения пикселей на использовании масок слоя для реализации градиентной прозрачности. Применение цифровых инструментов соединяет исходные части коллажа в многослойную композицию, когда одно изображение проявляется сквозь другое. В этой творческой работе реализуется освоенный опыт работы в различных техниках цифрового иллюстрирования. Критериями оценки служит использование широкого диапазона приобретенных навыков рисования и макетирования в растровом редакторе, выразительность композиции, соответствие художественному замыслу.

По окончании модуля растровой цифровой иллюстрации рекомендуется провести коллективный просмотр цифровых работ или отчетную выставку.

Освоение навыков цифрового иллюстрирования реализуется в процессе работы над вышеперечисленными заданиями дисциплины «Основы производственного мастерства». Данный курс не ставит задачу освоить все существующие на сегодняшний день техники и технологии растрового иллюстрирования. Перечисленные задания знакомят студентов с базовыми цифровыми способами создания графических иллюстраций: рисование в редакторе с помощью графического планшета и без него, с использованием скетчей и фотографий, как основы под цифровой рисунок, с возможностями цифрового коллажирования. Студенты осваивают техники рисования и основные цифровые инструменты, приобретают опыт работы с профессиональным оборудованием и в первую очередь, получают навыки рисования с помощью графического планшета, осваивают применение цифровых иллюстраций в объектах графического дизайна. Бакалавр графического дизайна это дизайнер-график. Умение созда-

вать цифровую прикладную графику, как одно из основных направлений в будущей работе графических дизайнеров, является не-

обходимой компетенцией в образовательном процессе бакалавров графического дизайна.

Библиографические ссылки

1. Татарина М.С. Компетентный подход в обучении студентов-дизайнеров компьютерной графике // Преподаватель XXI век. М., МГПУ, 2018. №4/1. С. 196–205.
2. Чебаров Е.А. Особенности формирования профессиональных компетенций студентов при изучении дисциплины «Компьютерные технологии в дизайне» // Историческая и социальная образовательная мысль. М., 2013. № 5. С. 122–125.
3. Дьячкова Л.Г., Тамулевич С.В. Типология цифровой иллюстрации // Новые идеи нового века. Сборник тезисов конференции. Хабаровск: Изд-во ТОГУ, № 2015 (3). С. 125–131.
4. Цаценко Л.В., Лиханская Н.П. Агроботаническая иллюстрация: история и современное состояние // Политематический научный журнал КубГАУ. URL: CYBERLENINKA <https://cyberleninka.ru>.
5. Флэт иллюстрация. Дизайн в цифровой среде. URL: http://tilda.education/courses/web-design/flat_illustration.

Ю.В. Ефимова, Н.А. Казаченко

Тихоокеанский государственный университет

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ РАЗВИВАЮЩЕЙ НАСТОЛЬНО-ПЕЧАТНОЙ ИГРЫ

Аннотация. Статья посвящена особенностям проектирования детской развивающей настольно-печатной игры. Рассматривается значение игры в жизни ребенка дошкольного возраста. На примере игры «Азбука досуга» предлагается, как можно подготовку к обучению грамоте превратить в развлечение и стимулировать познавательную активность ребенка на получение новых знаний. Особое внимание авторы уделяют вопросам оформления игры в соответствии с детским возрастом.

Ключевые слова: настольно-печатная игра, дошкольный возраст, досуг, алфавит, шрифт, цветовая гамма.

Key words: board game, preschool age, leisure, alphabet, font, color spectrum.

«Когда следует начинать обучение грамоте?» – этот вопрос интересует большинство родителей, имеющих детей дошкольного возраста. Не секрет, что первоклассник, владеющий навыками чтения и счета, легче преодолет трудности в усвоении учебной программы, и, следовательно, меньше будет подвержен психологическим стрессам. Мнения педагогов и психологов в отношении конкретного возраста расходятся. Всё же большинство специалистов единодушны в следующем: у ребенка должны быть сформированы элементарные речевые и

двигательные навыки, развитое самосознание и появившийся интерес к буквам, желание научиться читать. Важно, чтобы ребенок уже был готов воспринимать новую информацию осознанно.

Чтобы научиться читать и писать, ребенок должен понять, что речь рождается из слов, и для этого ему необходимо усвоить звукослоговое строение слов устной речи и обозначение звуков буквами [1]. В русском алфавите 33 буквы. Некоторые дети с успехом запоминают все буквы в 3–4 года, другим же и в 7 лет это дается с трудом. Многие в

этом процессе зависит от индивидуальных способностей ребенка, но и в 4 года, и в 7 лет зубрежка скучный и не самый лучший способ запоминать новую информацию. Общеизвестно, что детям любого возраста гораздо интереснее и проще усваивать новые знания в процессе игры. Игра – занятие с целью развлечения, которое основано на определенных условиях или подчинено определенным правилам; занятия детей [2, с. 195]. Игра – это главная деятельность дошкольника и главный источник развития детей. Она соответствует естественным потребностям и желаниям ребенка, а потому с ее помощью он приобретает новое легко и охотно. Играя, ребенок создает, творит не только воображаемые события, но и самого себя. Любая игра способствует становлению личности ребенка: его самостоятельности, инициативности и ответственности [3, с. 5].

Настольно-печатные игры, пожалуй, наиболее известный вид игр с правилами. Это дидактические игры, направленные на решение образовательных и воспитательных задач. Детская развивающая игра «Азбука досуга», ориентированная для дошкольной возрастной группы, должна помочь ребёнку изучить азбуку в игровой форме и лучше узнать город Хабаровск вместе со своей семьей, и, следовательно, имеет образовательную составляющую. В ходе проектирования азбуки-раскраски нами преследовалась цель – превратить обучение грамоте в развлечение и стимулировать познавательную активность ребенка на получение новых знаний. Детям нравится учиться, когда процесс усвоения новых знаний идет радостно и увлекательно. Помимо закрепления полученных ребенком знаний по изучению алфавита, создаваемая игра направлена на укрепление семейных ценностей и призвана сблизить детей и их родителей. Если взрослые принимают непосредственное участие в игре, у ребенка появляется дополнительный стимул к активному участию в занятиях. Взрослый выступает равноправным участником игры, незаметно для ребенка осуществляющим об-

щее руководство совместной игровой деятельностью.

В настольную игру входит игральное поле с пешками и кубиком, 33 карточки с видами досуга в Хабаровске (театры, музеи, развивающие занятия и т.п.). По своей форме детская развивающая игра «Азбука досуга» представляет собой «игру-ходилку» с фишками. Формат игрового поля должен быть такого размера, чтобы в разложенном виде все члены семьи смогли удобно расположиться вокруг игры. Важно, чтобы изображение для ребенка не казалось маленьким, а надписи легко прочитывались. Нами был выбран формат игрового поля, приближенный к прямоугольнику, размером 580×420мм, а в сложенном виде игра не превышает формата А4 (297×210 мм).

В каждой игре не маловажен путь хода игрока, или начертания пути, по которому размещаются цифры хода, буквы алфавита и иллюстрации с местами семейного досуга в городе Хабаровске. Мы остановились на варианте в виде «змейки», в пустых местах которой были помещены шесть иллюстраций досуговых мест города Хабаровска: «Открытый бассейн», «Детская железная дорога», «Набережная реки Амур», «Хабаровский государственный цирк», «Амурский мост», «Парк имени Ю. Гагарина» (рис. 1).

Следующей задачей стояло размещение цифр и букв так, чтобы по времени игра была не слишком быстрой, но и не слишком долгой, интересной для ребенка и его родителей. Далее были прописаны правила игры, намечены стрелки с переходами хода. Буквы на игровом поле располагаются по алфавиту с целью облегчения запоминания ребенком алфавитного порядка. Игровое поле у нас получилось яркое, красочное. Так как расположение кружочков с цифрами и буквами непосредственно на изображении могло ослабить внимание ребёнка в процессе игры, было решено подвести под буквенные и цифровые символы линию с разметкой посередине, напоминающей городскую асфальтированную дорогу, по которой ход за ходом,

можно «передвигаться» по улицам города Хабаровска. Стилизованно изображенные на

фишках дети подразумевают героев игры, путешествующих по городу (рис. 2).

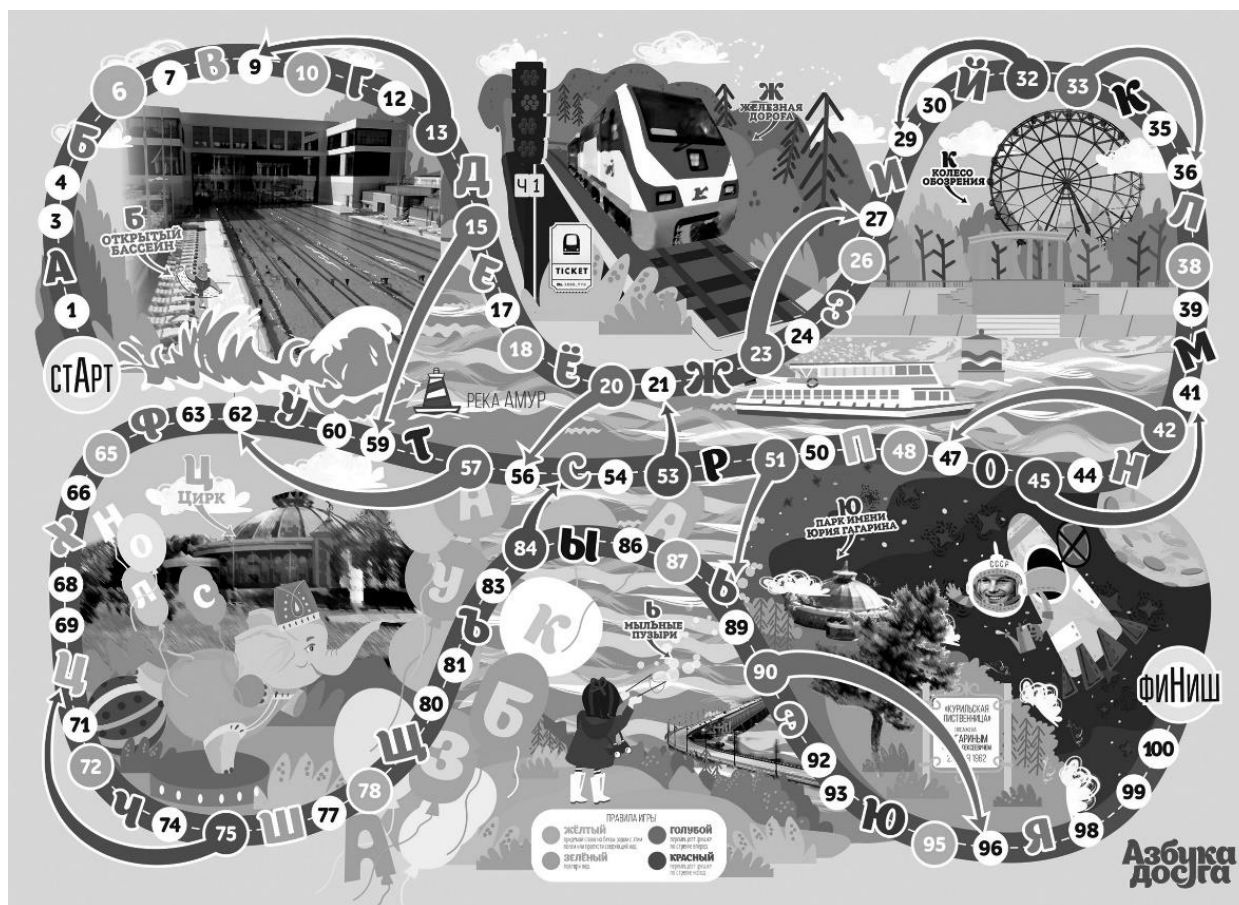


Рис. 1. Настольно-печатная игра «Азбука досуга»



Рис. 2. Фишки в игре «Азбука досуга»



Рис. 3. Карточки настольной игры

Размер одной карты имеет формат А6 (105×148 мм). В целях безопасного обращения ребенка с игрой края карт закруглены. На «рубашке» карты крупным планом на ярком фоне размещается буква русского алфавита,

которую ребёнок может раскрасить (рис. 3). Раскрашивание буквы предполагается после посещения места досуга, указанного в данной карточке. Цвет раскраски, что и как нарисовать ребенок решает самостоятельно, под

впечатлением от занятия или экскурсии. По рисунку взрослые могут сделать определенные выводы, что понравилось, или не понравилось ребенку.

Карточки с двухсторонним изображением. Для каждой буквы алфавита на карточке подобрано изображение места или занятия для семейного досуга, которые были бы интересны для каждого члена семьи. В нашем случае, настольная игра выступает как подготовка к будущей деятельности (экскурсия, изготовление поделки, спортивная прогулка и т.д.). Пришедший первым к финишу игрок выбирает из колоды карту досуга.

Для родителей в правом нижнем углу на картах с изображением мест досуга до-

бавлен QR-код для быстрого получения необходимой информации с помощью электронных средств связи. На некоторых карточках есть задание. Например, на рисунке 4, с буквой «Ё» на «рубашке» – прописано задание: сделать игрушку для зеленой новогодней красавицы Хабаровска, и если пройти по QR-коду, то откроется статья в Интернете про конкурс, который проводится в городе накануне Нового года по созданию игрушек для городской ёлки (рис. 4). Само по себе изготовление новогодней игрушки, как и любой другой поделки, способствует развитию образного мышления, развитию моторики рук, проявлению самостоятельности и инициативности ребенка.



Рис. 4. Карточка к игре с буквой «Ё»

Немаловажным этапом при создании детского издания – книги или развивающей игры, наглядных обучающих карточек – грамотный подбор шрифта с соблюдением правил оформления печатного текста. Верное использование типографики позволяет достичь гармонии и удобства в прочтении текста юным читателям. Композиция и шрифт очень важны для понимания и восприятия детской аудиторией. Для удобства медленного чтения по слогам аудиторией дошкольного возраста, текст всегда должен набираться шрифтами крупных кеглей (14–18). Загруженная мелким шрифтом строка не будет восприниматься ребенком и приведет к рассеиванию внимания и утомляемости глаз. Так же не рекомендуется использовать для детских

изданий узкие шрифты, печать на цветном фоне цветными буквами, светлыми буквами на темном фоне или светлыми буквами на светлом фоне. Цвет шрифта лучше делать черным, фон – белым. По начертанию буквы лучше выбирать простые, без засечек. На странице не должно быть много текста.

Поскольку дети при подготовке к обучению грамоте только учатся распознавать буквы, для настольной игры «Азбука досуга» были подобраны несложные в прочтении шрифты с крупными и хорошо различимыми буквенными символами. Для букв алфавита, окрашенных в белый цвет на рубашке, был выбран шрифт «Appetite». В названиях мест досуга используется гарнитура «Courier New Cyr», фон окрашен в цвет рубашки, а текст

информации набран черным цветом шрифта «BravoRG». При проектировании детской настольной игры не стоит забывать про цвет, так как его роль в жизни ребенка очень важна. Неверное использование цвета может повлиять на поведение и настроение ребенка. Одни цвета вызывают улыбку или пугают, другие возбуждают или успокаивают.

У детей свое восприятие цвета, отличающееся от восприятия взрослых людей. Яркие цвета привлекают, вызывая положительные эмоции и побуждая к действию. Темные же, наоборот, могут подавлять, давить на настроение ребенка. В дошкольном возрасте появляются предпочтения в цветах. Желтый, красный, оранжевый, и голубой – цвета, ассоциирующиеся с добротой, радостью. Черный, темно-синий, темно-зеленый, коричневый, темные цвета воспринимаются детьми как злые и отталкивающие, скучные, грустные.

В настольной игре «Азбука досуга», как в игровом поле, так и в карточках используются яркие, насыщенные цвета. В среднем, в колоде карточек, один из цветов может повторяться два раза, несколько – три. Фон

«рубашки» карточки, на которой находится одна из букв русского алфавита, окрашена в один цвет, таким же, как и рамка на лицевой стороне карточки, название места досуга, QR-код. Для достижения контраста и удобочитаемости, и чтобы ребенок в игровой форме мог изучить букву и раскрасить ее на своё усмотрение, на «рубашке» буквы окрашены в белый цвет, а на лицевой стороне, информация располагается на белом фоне.

Дошкольный возраст является важным периодом детства, так как в этом возрасте у ребенка формируются все стороны его личности: нравственная, интеллектуальная, эмоционально-волевая, а также идет интенсивное освоение новых знаний, появляются новые потребности. Развитие дошкольников осуществляется в процессе разнообразной деятельности, причем особая роль отводится игре, имеющей развивающее значение. Особый интерес для дошкольников представляют игры в процессе обучения, заставляющие думать и предоставляющие возможность ребенку проверить и развить свои способности.

Библиографические ссылки

1. Савинова Н.Н. Развитие звукового анализа и синтеза у детей дошкольного возраста // «Экстернат.РФ»: Электронный журнал. М.: Проект Центра ДПО «АНЕКС». Издание зарегистрировано в системе РИНЦ. 2016. URL: http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/89-preschool/10442-Razvitie_zvukovogo_analiza_i_sinteza_u_detey_doshkolnogo_vjzrasta.html.
2. Словарь сочетаемости слов русского языка: Ок. 2500 словар. статей / [под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина]. М.: Русский язык, 1983. 688 с.
3. Смирнова О.Е., Рябкова И.А. Психология и педагогика игры: учеб. пособие для СПО. М.: Издательство Юрайт, 2019. 223 с.

Д.М. Мамаева, А.В. Артюшкина
Тихоокеанский государственный университет

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТИПОГРАФИКИ И ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

Аннотация. В статье описаны приёмы современной типографики и её значение для профессиональной подготовки графических дизайнеров. Также рассмотрена структура фирменного стиля, его основные элементы и роль в определении бренда. Выявлена проблематика взаимосвязи положения типографики в айдентике. Проведено практическое исследование, где

показано создание обложки с использованием правил типографики и наглядное создание визуальных образов. Данный материал позволяет ознакомиться с явлением типографики и фирменного стиля, а также проследить их взаимосвязь.

Ключевые слова: графический дизайн, типографика, фирменный стиль, шрифт, Adobe Illustrator, айдентика.

Keywords: graphic design, typography, corporate identity, font, Adobe Illustrator, identity.

Одним из самых успешных в своём развитии, а так же нетривиальным остаётся тренд в сфере графического дизайна на типографику. Психология шрифта, его роль в киноиндустрии и медиа, место в корпоративной идентификации вызывают большой интерес к изучению. Благодаря типографике дизайн дополняется мощным визуальным языком, организуется пространство, подчеркивается структура и выразительность текстов. Это, несомненно, выводит оформление на совершенно иной уровень. С каждым годом тенденции типографики активно растут и изменяются: какие-то уходят навсегда, какие-то остаются, какие-то переживают взлеты и падения, а некоторые становятся примерами того «как сделать плохо». Такой широкий спектр – это ещё один показатель актуальности типографики в жизни современного дизайнера. Подсознательно человек может не ощущать всей мощи текста, но факт в том, что в любом художественном образе, созданным дизайнером мы в первую очередь замечаем именно его. Верно представленная информация, обеспечение её «читабельности» и акценты внимания – всё это заслуги эффективной, точно выверенной типографики, а также знания психологии шрифта и его влияния на весь фирменный стиль. Игнорирование текстовой составляющей в действительной современности приравнивается к гибели всего стиля. Главная задача дизайнера эту гибель не только предотвратить, но и сделать невозможной.

Типографика – художественная графика, использующая полиграфические средства и оформительские элементы: линейки, орнаменты, знаки и, главное, наборные шрифты. Типографика решает задачи оптимального восприятия текста читателем [5,

с. 256]. Также типографика – это искусство расположения шрифта и других компонентов набора на площади печатной страницы или в пространстве печатного издания. Это придание новых смысловых образов и создание совершенно иного уровня художественного языка.

Правила типографики обширны, ибо они включают в себя: все параметры шрифта (начертания, кернинг, кегль, интерлиньяж и т.д.), расположение текста, тонкости расстояний между параграфами, красной строки в русской типографике, её уместное использование, а также расстояние между заголовками и основной массой и текста и т.д. Несмотря на множество существующих и действующих правил типографики, описанных во множестве книг для дизайнеров, не стоит выбирать лишь «сухой, правильный подход», но чтобы в полной мере научиться реализовывать свою творческую концепцию необходимо знать основы.

Одно из самых главных правил в типографике – это не использовать более трёх шрифтов в одном тексте. В противном случае у читателя возникает расфокусировка внимания, а «читабельность» серьёзно пострадает, вследствие недостаточной структурированности текста. Желательно сводить количество используемых гарнитур (семейства шрифтов) к минимуму (двум или одному). Это же касается и использования нескольких стилей в одном тексте, желательно использовать единый стиль, чтобы добиться максимальной гармонии.

Выделяется также несколько типов шрифтов: с засечками (антиквенные, брусковые), без засечек (гротескные), акцидентные (рукописные). Рекомендуется сочетать шрифты с засечками и без, обращать внима-

ние на удобочитаемость шрифта, пробовать различные сочетания и находить наиболее удачные, а также экспериментировать с цветностью. Именно путём подобных экспериментов и получается добиваться наибольшей выразительности.

Стоит также знать и о параметрах шрифтов: гарнитуре (семейство шрифтов), начертании, кегели (размер шрифта), трекинге (межзнаковый интервал), кернинге (избирательный интервал между буквами). Также существуют и параметры набора: интерлиньяж (межстрочный пробел), принцип близости (расстояние между основной массой текста и заголовком), длина строки (оптимальной длиной считается 40–70 знаков, то есть 5–7 слов), выравнивание и переносы.

Во многом ритм шрифта зависит от чередования межбуквенных пробелов и пятен букв, геометрической и оптической соразмерности, композиции в целом – всем линейно-пространственным строем. В зависимости от эмоционального понимания ритмический строй текста бывает простым и сложным, статичным и динамичным, сдержанным и беспокойным. Гармоничное построение способствует чтению, даря положительные эмоции читателю, и, наоборот, дисгармония ритма создаёт впечатление случайности, расчлененности, раздробленности текста, что не может не сказаться на эмоциональном состоянии зрителя [2, с. 35].

Соблюдение правил типографики для начинающего дизайнера – это ключ к изучению, созданию гармоничных образов, прямое пособие по созданию необходимых акцентов. Только с профессиональным развитием, дизайнер обладает тем уровнем, когда можно пренебрегать любыми правилами. Он может создавать яркий визуальный образ без следования канонам, добиваясь более интересных эффектов. Резюмируя можно сказать, что опора на правила и каноны в начале творческого пути дизайнера впоследствии откроет ему путь к настоящей свободе создавать подлинное искусство.

Фирменный стиль – это ещё одно, не менее уникальное явление в сфере дизайна. Практически синонимично этому явлению такое понятие как «лицо бренда» или же «идентификация бренда». Фирменным стилем является единство элементов, которые идентифицируют принадлежность всего, на чем размещены эти элементы (логотип, паттерн, цвета, шрифты и т.д.), к конкретной фирме и отличающие её от конкурентов. Создание грамотного стиля – один из залогов стать сильным конкурентом и вывести свой бренд на новый уровень.

Фирменный стиль компании представляет собой целенаправленно сформированный набор цветовых, графических, словесных, типографических, в широком смысле слова – дизайнерских и поведенческих констант. Эти константы обеспечивают формальное (аудиовизуальное) и содержательное (смысловое) единство товаров, услуг, всей функционирующей в коммерческой организации информации, всей ее корпоративной среды. Фирменный стиль оформляет в некое эстетическое единство все артефакты корпоративной культуры, к которым принадлежат как предметы, вещи корпоративной среды, так и процессы, отношения. Таким образом, фирменный стиль компании можно определить как чувственно воспринимаемое, наглядно данное единство корпоративного пространства, организованное системой эстетических артефактов компании [1, с. 288].

Фирменный стиль определяется следующей совокупностью элементов:

Логотип. Это фирменный знак, который выступает одной из самых главных ассоциаций бренда.

1. **Фирменные цвета.** Психология цвета – одно из необходимых знаний для каждого дизайнера. Важно знать и учитывать грамотность и подход к каждому цветовому решению. Цвета обычно выбирают в стандартизированной палитре Pantone. Система подбора цвета, разработанная американской фирмой Pantone Inc в 1963 году. Используется для полиграфии печати как смесевыми, так и

триадными красками. Существует множество каталогов образцов цветов Pantone, каждый из которых рассчитан на определённые условия печати.

2. **Фирменная типографика.** Это уникальное отображение бренда через шрифтовую составляющую, его персонализация. Фирменный шрифт можно купить, точнее, приобрести лицензию на его использование, или заказать персональную разработку. Кроме эстетической проработки шрифта (рисования букв) учитываются и технические нюансы – проработка кернинговых пар, хинтовка. Также важно наличие знаков пунктуации, математических символов, количество начертаний цифр (пропорциональные, строчные, надстрочные, подстрочные, дроби). Если компания ограничена в средствах или сроках, стоит обратить внимание на готовые шрифты. Желательно при этом выбирать не только подходящие по стилю, но ещё и не очень часто используемые другими компаниями. При выборе готового шрифта необходимо обращать внимание на наличие всех нужных языковых версий, количество начертаний и, не в последнюю очередь, на стоимость корпоративной лицензии.

3. **Фирменный блок.** Это сочетание некоторого количества традиционных элементов стиля, которые употребляются наиболее часто. Представляет собой единое и неделимое сочетание базовых элементов идентификации бренда. Фирменный блок используется в едином композиционном решении, что усиливает эффективность брендинга. Традиционно в качестве фирменного блока используются такие сочетания, как:

- Логотип и имиджевый слоган;
- Логотип и его цветовая палитра;
- Логотип и фирменная графика бренда;
- Логотип и информационный дескриптор (чаще всего встречается на вывесках кафе, ресторанов, компаний, предлагающих товары и услуги).

Общим требованием к фирменному стилю становится его соответствие реальному образу компании. Фирменный стиль явля-

ется внешним отражением имиджа организации. Его главная задача – визуализация и идентификация бренда. Также задачами фирменного стиля компании являются:

1. Помощь потребителям быстро и безошибочно находить товары компании, которая уже завоевала их предпочтение;
2. Более легкий способ вывода нового товара на рынок;
3. Повышение корпоративного духа, объединение сотрудников и выработка чувства причастности к общему делу;
4. Помощь в достижении единства не только рекламы, но и других средств маркетинговых коммуникаций;
5. Повышение эффективности средств маркетинговых коммуникаций [3, с. 167].

Фирменный стиль, на данный момент, является одним из определяющих факторов успеха на рынке. Он выполняет столь необходимую имиджевую функцию, которая позволяет престижу компании расти и завоёвывать новые границы репутации. Популярность бренда во многом определяется его айдентикой, поэтому разработка фирменного стиля это важнейший этап, к которому нужно подходить с особой щепетильностью, ибо необходимо позаботиться также и о его дифференцирующей составляющей, которая будет отличать бренд от массы ему аналогичных. Грамотный дизайнер позаботится о всевозможных приёмах, чтобы «подарить товару лицо», и, конечно же, не забудет о визуальной силе типографики.

Рассмотрим на примере создания типографики для обложки учебного пособия «Брендинг территории» для кафедры «Реклама и связи с общественностью» ТОГУ. Взяв за основу макета типографику, кафедра избавляется от таких сложностей как покупка изображений на стоках, подбор фотографий под каждое пособие, отсутствие авторской, оригинальной концепции.

Разработка макета происходила в несколько этапов. На первом этапе был проделан предпроектный анализ, была сформиро-

вана дизайн-концепция, включающая в себя несколько целей:

- использование логотипа кафедры и по возможности логотипа высшего учебного заведения;
- использование цветовой гаммы кафедры, основных пяти цветов;
- использование шрифтов Code Pro, Minion Pro и Myriad Pro.

Все эти элементы лежат в основе фирменного стиля кафедры «Реклама и связи с общественностью» и активно используются как в создании фирменных макетов специалистами в области дизайна, так и для практических студенческих работ.

Далее нами был выбран формат обложки А5 и так как способ брошюровки заранее не может быть утверждён и пособий планируется несколько, принято решение левую часть макета сделать с белым фоном и основными сведениями, а правую – декоративной. Это решение поможет не править макет под печать при разном количестве страниц

(корешок и обратная сторона обложки тоже будут белыми) и разной брошюровки.

После выбора формата мы приступили к созданию полиграфической сетки, определению полей и основных отступов. Основные сведения такие как: логотип кафедры и её полное название, автор и название дисциплины, издательство выносятся слева и размещаются самыми первыми. Перед созданием правой стороны был сделан анализ основных дисциплин кафедры, что позволило высчитать возможный объём слов и размеры первых букв дисциплин. Таким образом, заглавные «Б» и «Т» имеют размер 70 мм., так как последующее создание обложек для других учебных пособий в таком же стиле может содержать более длинные названия, но не больше шести слов. Это позволило площадь, отведённую под типографику размером в 91,5×210 мм, разделить на шесть частей. (рис. 1).

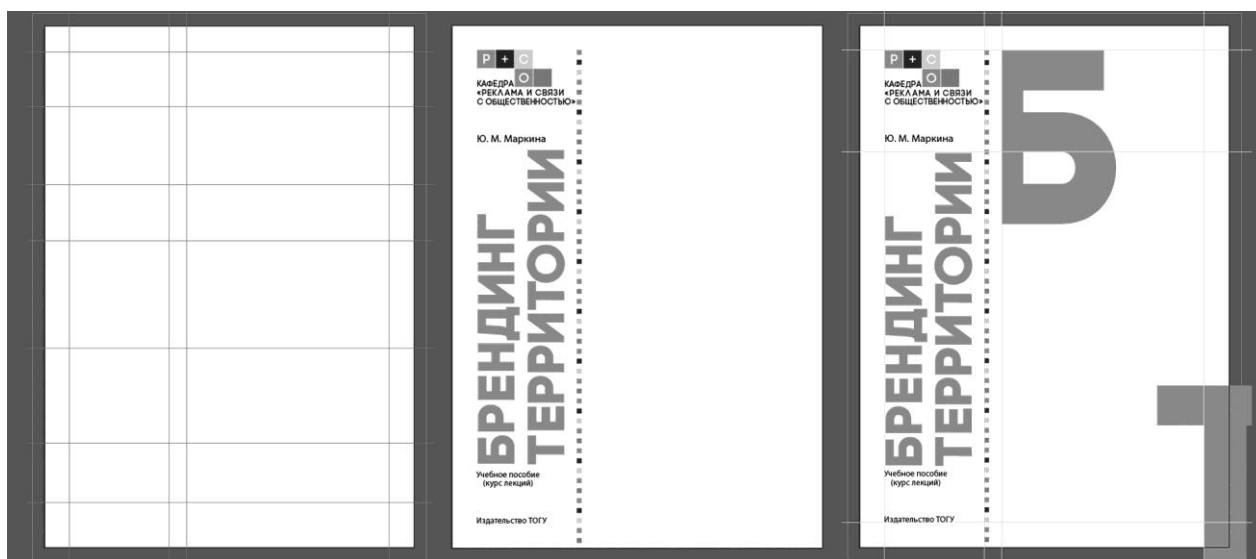


Рис. 1. Первые этапы разработки обложки для учебного пособия



Рис. 2. Промежуточные варианты разработки обложки для учебного пособия

Затем был поиск композиции типографики, решение использовать ключевые слова дисциплины в качестве акцентных элементов, выбор соотношений размеров шрифта, расположение ключевых слов и отступов между всеми элементами. Попытка включить в макет логотип высшего учебного заведения и дополнение композиции наклонными элементами на его основе (рис. 2).

Далее было решено добавить элемент, лежащий в основе логотипа кафедры – квадрат. Заменены наклонные декоративные

элементы от логотипа высшего учебного заведения на его полупрозрачный паттерн и ровные диагональные линии. Выверены все расстояния и расставлены акценты. В итоге мы имеем обложку, разработанную в рамках фирменного стиля, с реализацией всех поставленных задач. Итоговый вариант обложки, позволяющий её напечатать любым способом, выбрать разную брошюровку и сделать постпечатную обработку по желанию (добавить лакирование, ламинирование, тиснение и т.д.). (рис. 3).



Рис. 3. Итоговый вариант разработки обложки для учебного пособия

Можно сказать, что сегодня дизайнер имеет практически безграничные возможности

для творчества и воплощения в жизнь самых немислимых проектных решений с

помощью новых технологий печати, свободы выбора из множества шрифтов, графических элементов и приемов оформления. В полиграфии, кроме самой бумаги, большую роль играют технологии, которые можно задействовать при создании оригинальной печатной продукции. Это выбор типа ламинирования, сплошной или выборочной лакировки, тиснения фольгой, высечки, конгрев. Всё это расширяет поле деятельности для дизайнера, позволяет ему точнее передавать творческий замысел, индивидуальнее подходить к каждому дизайн-проекту [4, с. 69].

Наличие яркого, запоминающегося фирменного стиля – это всегда преимущество. Именно он помогает предприятию стимулировать спрос на свою продукцию, выводит бренд на совершенно иной уровень, делая его конкурентоспособным в полной мере. Типографика же, как раз тот элемент фирменного стиля, который способен действительно мощно реализовать мысль дизайнера. Однако, дизайнер должен подходить основательно к работе со шрифтами: учитывать все параметры, грамотно наладить полиграфическую сетку, а также организовать пространство таким образом, чтобы добиться максимальной гармонии. Без выверенной типографики невозможно разработать качественную

айдентичку, также это касается и законов композиции и других элементов.

Каждый дизайнер должен обязательно помнить о поиске своего оригинального подхода, развития своей индивидуальности. Цель любой художественной задачи – уйти от безликости, от банальной «правильности», умение реализовать свои идеи и мысли совместно с правилами, не подчиняясь им слепо. Работать со шрифтом – значит уметь уходить от стандартных решений, находить новые пути, которые смогут открыть больше границ для художественной воли. Многие профессиональные графические дизайнеры подчёркивают, что ассиметричные формы в типографике более логичны. Это же касается и преимуществ «типографики как искусства» перед «правильной типографикой». Айдентика, как уже отмечалось нами – это персонализация, то есть ликвидация анонимности бренда. По-настоящему идентифицировать продукт возможно, лишь позволив себе мыслить глубинно, то есть находить новые грани и не бояться их, а изучать. Изучение тонкостей шрифта – это дань «мощному визуальному языку», который впоследствии станет лучшим вложением в поистине уникальный фирменный стиль.

Библиографические ссылки

1. Грднева Е.А. Фирменный стиль как проблема современной эстетики // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 6. С. 288–292.
2. Забавина Е.И. Роль типографики или слогана в социальном плакате // Образование и наука в современных реалиях: сб. материалов междунар. науч.-практич. конф. 04 июня 2017 г. Чебоксары: ООО «Центр науч. сотrud. «Интерактив плюс», 2017. Т. 2. С. 35–37.
3. Огилви Д. Огилви о рекламе: монография М.: ЭКСМО, 2009. 232 с.
4. Старикова Е.А. Типографика как новая современная форма коммуникации в дизайне // Лучшая научная статья 2016: сб. статей II Междунар. науч.-практ. конкурса. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2016. С. 67–71.
5. Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника / сост. С.И. Стефанов. М.: Гелла-принт, 2004. 318 с.

О ПРЕПОДАВАНИИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА «ТЕХНОЛОГИЯ» В ШКОЛЕ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о преподавании предмета «Технология» в школе на современном этапе, о дискуссиях, которые поднимаются вокруг разработки новой концепции преподавания предметной области «Технология». На сегодняшний день не все ясно в этом вопросе. В статье высказаны положения в защиту традиционного урока технологии в школе.

Ключевые слова: модернизация, современное оборудование, современные технологии, современный мир, традиционные занятия, новые технологии, ручной труд.

Keywords: modernization, modern equipment, modern technologies, modern world, traditional occupations, new technologies, manual labor.

Уже в течение нескольких лет идут дискуссии о преподавании предмета «Технология» в школе, правильней сказать, об его модернизации. И на сегодняшний день не все ясно в этом вопросе, поэтому, не все его хорошо и правильно себе представляют. Даже появилась фраза, что «ручной труд вообще уберут» из школ, так как нужны будут не учителя технологии, а физики и информатики. Некоторые директора школ торопятся изменить ситуацию нехватки учителей ликвидации предмета, не разобравшись в вопросе, ища простое решение проблемы. Подобную ситуацию мы уже пережили, с уроками черчения, когда вдруг из школ стал исчезать этот предмет, якобы за отсутствием необходимости. Это привело к тому, что преподаватели технических специальностей вузов бьют тревогу, поскольку абитуриенты поступают с нулевыми, графическими знаниями, кстати, так необходимые в большинстве профессий, не говоря уже о том, что это единственный предмет, развивающий пространственное воображение. Подчеркнем, что без пространственных представлений нет понимания основных законов геометрии и стереометрии. Исчезли учебные профессиональные центры (бывшие УПК), которые как раз и решали профориентационные вопросы для старшеклассников и помогали им выбирать профессии по интересам. И не поднимался бы сегодня вопрос о том, что выпускники вслепую поступают в вузы. Мы согласны с теми, кто

предлагает возродить такие центры, где можно знакомить школьников и с новой техникой, и давать возможность им выбирать профессию, или хотя бы ее профиль. В рамках развернувшейся дискуссии обсуждаются направления, которые надо развивать, чтобы создать самую образованную, самую подготовленную, самую продвинутую молодежь, способную создавать самые передовые технологические решения в мире [1]. Кто же против? Мы за центры дополнительного образования, доступные всем старшим школьникам, собирающие заинтересованных ребят по различным направлениям, которых там будут обучать, давать возможность осваивать новые технологии, проводить уровневые олимпиады, конкурсы, выдавать сертификаты и путевки в вузы и «формировать представление о мире профессий, связанных с изучаемыми технологиями»[3]. Может быть оснащение таких центров новым современным оборудованием будет намного проще, быстрее и выгодней государству, чем выделять средства на кабинеты во всех школах страны, хотя ведь и это надо, только не выборочно, а для всех детей и во всех уголках нашей огромной страны.

Сейчас еще продолжают образовательные дискуссии в предметной области «Технология», завершение которых ждут все: школьники, родители, учителя и руководители, ну и вузы, которые готовят учителей технологии. Только очень много вопросов возни-

кает при этом, и, довольно, серьезных. Например, что будет с уроками технологии в школе, надо ли там вышивать крестиком, строгать доски или делать роботов, как ввести робототехнику в школу. Нужно ли это общеобразовательной школе, кто будет готовить учителей, которые будут внедрять эту новую «Технологию» [1]? Кто будет заниматься оснащением школ современным необходимым оборудованием, и кто на это будет выделять средства, почему все взрослые вдруг решили, что детям это будет более интересно, чем домашние умения и навыки? Перечень вопросов можно продолжить.

Наверное, кем-то была совершена ошибка в предложении изменить название школьного предмета «Труды» на «Технологию». Ведь сейчас и не возникло бы таких бурных дискуссий, если бы в школе он остался со старым названием. Всего лишь достаточно было обновить содержание, методику и формы преподавания. Новые современные технологии (такие как робототехника, 3D-прототипирование, электроника и т.д.) как раз и рассматривались бы в предлагаемых центрах дополнительного образования или в профильных классах. Новое, как говорится, и есть «хорошо забытое старое». Сторонники использования уроков труда как базы для внедрения робототехники в школы говорят об устаревшей существующей модели преподавания «Технологии» и на уровне целеполагания, и на уровне содержания и технического оснащения. Противники – о нехватке кадров и том, что есть более соответствующие робототехнике школьные предметы – в первую очередь, информатика и физика [1]. Специалисты говорят, одна из причин технологического отставания в школе – неумение внедрять открытия в практику. Но ведь прорыв будет только при наличии техники, на которую надо много средств. Почему не говорится о том, что практически во всех школах XXI века необходимого оснащения кабинетов технологии оборудованием, которое должно быть по стандарту, вообще нет! В стандарте сказано про «полные комплекты технического

оснащения и оборудования всех предметных областей и внеурочной деятельности, включая расходные материалы и канцелярские принадлежности (бумага для ручного и машинного письма, картриджи, инструменты письма (в тетрадях и на доске), изобразительного искусства, технологической обработки и конструирования, химические реактивы, носители цифровой информации)» [3]. Везде ли это есть? Даже вузы этим не богаты, если кто-то хочет там проводить повышение квалификации учителей... До сих пор учителей водят на экскурсии в экспериментальные школы, показывая, как должно быть, а реальность на их рабочих местах совсем другая! Средств на самое элементарное школы не имеют: учителям приходится многое приносить из дома, покупать на свои средства или приобретать с помощью некоторых родителей. Разрушив существующий в школе предмет, новый быстро не построятся. Будут опять искать виновных среди учителей. Согласны, что все устарело: и программы, и методики, и оборудование в школах. Почему в этом непродуманном и необеспеченном эксперименте должны участвовать дети? Как они отнесутся к тому, что учителям придется изворачиваться, придумывать как же это объяснить учащимся работу на современном оборудовании, которого нет, потому что неизвестно, когда же на это оборудование найдутся средства... Таких школ в России пока большинство. Если в кабинетах технологии будет новейшее оборудование, учителя будут с удовольствием учить детей создавать новые современные проекты, заниматься небольшими группами и это, мы считаем, будет самый любимый предмет в школе для многих ребят. Содержание таких занятий в каждой группе может быть разное, выбранное по интересам. Надо признать всем, что это один из главных жизненных предметов в школе, который необходим независимо от того какой профессией овладеет в последствии выпускник школы.

Современный мир – мир информационных технологий, в котором общество каж-

дый день сталкивается с большим потоком различной информации. Вместе с этим, в мире происходит большой скачок в развитии технологий, которые с каждым днем упрощают нашу жизнь. Теперь никого нельзя удивить тем, что у тебя есть маленький портативный компьютер, то есть смартфон. С его помощью ты можешь не только держать связь с близкими, но и решать другие более сложные задачи. К примеру, ты всегда можешь узнать, что происходит в мире и в жизни твоих знакомых, просто зайдя в социальную сеть; также, всегда есть доступ к большому источнику знаний, для этого просто можно зайти в интернет и найти всю необходимую тебе информацию, «забив в строке поисковика» интересующую тебя информацию. Ни для кого не секрет и то, что в Интернете можно обучиться практически чему угодно. Ведь сейчас многие люди выкладывают в сеть различные видео-уроки, полезные и обучающие статьи, учебники и т.д. К примеру, можно обучиться вышиванию, кулинарии, обработке природного материала, созданию интерьера в доме и многому, многому другому. А может все эти новшества нам больше вредят? Молодежь меньше стала читать, книга в подарок – это уже не интересно, безграмотное письмо – не результат ли именно этого. Дети, у которых родители имеют средний заработок, практически никуда не ходят – места в бюджетные кружки ограничены. И таких детей большинство. Научиться чему-то по телефону самостоятельно не всякий может. Вот и остается только школа. В начале XX века так и было. Школа была началом очень важного этапа в становлении молодого человека. Плохо о ней говорили только лентяи. Выпускники тех лет начитаны, многие знания до сих пор сохранились в их памяти. Не нужны были репетиторы, нужна была дружба и заинтересованность в успехах одноклассников, и преданные своему делу учителя. Учеников нежелающих учиться было намного меньше, чем сейчас. Жизнь изменилась, изменяется и будет изменяться, но зачем ломать все то, что создавалось великими умами.

Нельзя полностью отказаться от традиционных занятий на уроках «Технологии». Большинство выпускников благодарны школе за уроки, научившие их и шить, и ремонт проиграть, и «кулинарить». Не надо лишать детей приобретению тех умений, которые останутся у них на всю жизнь независимо от того в какой профессии они окажутся в своей жизни. Девочки учатся развивать в себе качества настоящей хозяйки, перестают опасаться домашних дел, овладевают навыками приготовления пищи, основам кройки и шитья, пробуют себя в декоративно-прикладном искусстве, учатся планировать семейный бюджет, а также многое другое. Мальчики также не меньше навыков получают на своих занятиях в школе. Учитель-мужчина передает свой опыт домашнего мастера «на все руки». Ручной труд в семье незаменим ни одной машиной, когда приносит личное удовлетворение, благодарность семьи. Он поднимает настроение, создает психологическое равновесие в семье, а, главное, дает здоровье, благодаря моторике рук и развитию сообразительности. Нажатие на кнопку для приведения робота к готовности к работе – это удел взрослого, занятого человека. Школьный возраст – это накопление опыта полезной работы руками, и чтение книг. Сделанная своими руками вещь очень ценится, особенно детьми. Может, стоит возрождать в школах «ситцевые балы, на которые девочки приходили в сшитых ими платьях» [1].

Как уже было замечено ранее, XXI век – век технологического прогресса. Также, в школах появилась необходимость обучению детей новым технологиям. Структура и принципы формирования программ и учебных планов в системе образования во многом имеют общую идею – необходимо подготовить учащихся к жизни в быстро изменяющемся технологическом мире. Научить их выявлению технологических проблем и их решению проектным методом, результатом которого является планирование, изготовление и внешняя оценка продукта.

Пишем, дискутируем, обсуждаем, но ничего не меняется. Плачевное состояние большинства школ остается на том же уровне уже много лет. Еще имеют место вот такие высказывания выпускников школ по поводу замены уроков «Технологии» занятиями «Информатикой»: «Когда мы возмущались, что предмет называется «Технология», и в других школах ребята на них трудятся, а мы пишем программы, то учительница нас припугивала словами: «Если не хотите здесь учиться, можете идти носки штопать». «Это заставило меня задуматься, чем же плохо учиться штопать носки?». Мы думаем, стоит пройтись по некоторым школам и узнать, что не все они имеют высокую материальную базу и не достаточно хорошо оснащены современной техникой. Например, в сельской школе педагоги не имеют возможности использовать мультимедийный проектор, интерактивную доску, а ведь только работа в системе может принести хорошие результаты.

В образовательном стандарте написано все хорошо и складно: «Внеурочная деятельность организуется по направлениям развития личности (духовно-нравственное, физкультурно-спортивное и оздоровительное, социальное, общеинтеллектуальное, общекультурное) в таких формах, как кружки, художественные студии, спортивные клубы и секции, юношеские организации, краеведческая работа, научно-практические конференции, школьные научные общества, олимпиады, поисковые и научные исследования, общественно полезные практики, военно-патриотические объединения и т.д. Формы организации образовательного процесса, че-

редование урочной и внеурочной деятельности в рамках реализации основной образовательной программы основного общего образования определяет организация, осуществляющая образовательную деятельность» [3]. На самом деле что-то идет не так... Ставя глобальные цели: обеспечение глобальной конкурентоспособности российского образования, вхождение Российской Федерации в число 10 ведущих стран мира по качеству общего образования, надо реально оценивать свои силы и менять действительность не на словах [2].

Поэтому, оптимальным решением, на наш взгляд может являться вариант, когда традиционно в школе останется предмет «Технология». Согласно стандарту образования кабинеты будут оформлены новейшим оборудованием (все лучшее – нашим детям). Учителя получают достойную переподготовку, новые учебники и методические пособия, а для тех ребят, кто заинтересуется и будет готов углубленно изучать какое-то направление в предметной области «Технология», будут создаваться профильные классы наравне с гуманитарными и математическими, будет возрождаться дополнительное образование. В него будет входить: внеурочная деятельность, которую необходимо развивать, а не закрывать, – в виде кружков и факультативов именно в школах, в городских и районных домах технического творчества, в учебных комбинатах и т.д. Надо, что бы большую часть средств государство тратило на самое важное в нашей жизни – школьное образование детей. Это и есть лучшее будущее страны и повышение ее рейтинга в мире.

Библиографические ссылки

1. Новая концепция уроков труда предусматривает больше технологий и меньше работы руками. URL: <https://tass.ru>, 2017.
2. Об утверждении методических рекомендаций для органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации и общеобразовательных организаций по реализации концепции преподавания предметной области «Технология» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы: [Распоряжение от 1 ноября 2019 г. № Р-109].
3. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования. Приказ Минобрнауки России от 17.05.2012 № 413 (ред. от 29.06.2017) «Об утверждении федерального гос-

В.И. Карикаш

Тихоокеанский государственный университет

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ НАРОДНЫХ КЕРАМИЧЕСКИХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

Аннотация. В статье рассматриваются современные формы бытования народных керамических промыслов России. Выделяются четыре формы, каждой из которых соответствует свой слой культурной традиции. На примере каргопольской, дивеевской, дымковской и абашевской игрушек исследуются характерные особенности художественного языка керамических промыслов, особенности исторического развития и его современное состояние. Отмечается возрастающий интерес к народным промыслам, в том числе и в художественном образовании. Их исследование и изучение рассматривается как одна из задач в процессе подготовки специалистов в сфере художественно-педагогического образования, которая способствует более глубокому профессиональному пониманию внутренних механизмов развития и совершенствования процессов, происходящих в современном народном искусстве, в традиционных промыслах в частности.

Ключевые слова: народное искусство, народное творчество, народные художественные промыслы, традиционная керамическая игрушка, промысловое своеобразие.

Key words: folk art, folk art crafts, traditional ceramic toy, craft originality.

В современном мире процессы глобализации делают все более актуальной проблему национальной идентификации. Учёные и исследователи рассматривают ее как механизм формирования этнического самосознания, которое является важнейшим условием существования и развития нации. Один из «источников» питающих этническое самосознание, по словам Ю.В. Арутюнян, – «культурный источник», элементом которого является народное искусство. «Для России, страны многонациональной, народное искусство – уникальный феномен в современной культуре и, следовательно, в культуре мировой» – пишет М.А. Некрасова [3, с. 45].

Растущий интерес к народному искусству послужил толчком к его исследованию, как части культуры, так и особого типа художественного творчества. Появилась необходимость всестороннего и глубоко его изучения. Многие выдающиеся ученые различных специальностей – философы, искусствоведы,

литературоведы: Л.Н. Гумилев, Г.К. Вагнер, С.С. Аверинцев, Д.С. Лихачев. В.Р. Аронов. И.С. Кон. Б.М. Бернштейн и др. занимались проблемой «искусство и этнос».

Целый ряд исследователей А.В. Бакушинский, В.С. Воронов, В.М. Василенко, А.Б. Салтыков и др. изучали истоки формирования и развития народного искусства, выявляли его специфические особенности. Одна из форм народного творчества – народные художественные промыслы. Это создание фольклорных художественных изделий, которые, являются произведениями декоративно-прикладного искусства, изготавливаемых на продажу. Большое внимание учёных уделялось исследованию их места и роли в художественной культуре России. Анализ литературы, публикаций, диссертационных исследований свидетельствуют о том, что к теме народных промыслов обращался широкий круг ученых – культурологов, искусствоведов, этнографов, краеведов, педагогов. В трудах

П.Г. Богатырева, И.Я. Богуславской, В.Е. Гусева, Н.И. Костомарова, М.А. Некрасовой, Т.Я. Шпикаловой и др. исследована роль народных промыслов в традиционной и современной культуре.

Необходимо отметить, что сегодня со стороны государства уделяется большое внимание развитию и сохранению такого культурного достояния страны как народные промыслы. В 2017 году Президент России Владимир Путин поручил правительству Российской Федерации разработать и утвердить план мероприятий, обеспечивающий сохранение, возрождение и развитие народных художественных промыслов и ремесел. В документе отмечается необходимость использования изделий народных промыслов в программах дополнительного образования и воспитания детей» [4].

В деятельности народных промыслов экономическая составляющая всегда была ведущей. Главная задача мастера – реализовать свои изделия, а для этого необходимо сделать их привлекательными для покупателя, то есть сделать их недорогими, красивыми и в большом количестве. В исторически сложившихся промысловых центрах, где сильны культурные традиции, мастер знает, что только те изделия, которые обладают традиционными художественными промысловыми особенностями, конкурентоспособны на рынке. Поэтому аутентичность народной игрушки или изделия является главным условием существования промысла как такового.

Сегодня, к сожалению, мы наблюдаем в продаже огромное количество подделок, либо изделий которые упрощают стилистику игрушек до примитивного сувенира, с легким намеком на подражание. На этом фоне проблема сохранения художественного своеобразия и подлинности промысла становится все более актуальной. Все чаще она рассматривается не только учеными и исследователями народного искусства, она остро стоит и в художественном педагогическом образовании. В связи с этим в процессе подготовки будущих педагогов изобразительного

искусства, а также педагогов дополнительного образования в области декоративно-прикладного искусства и др. необходимо уделять как можно больше внимания пониманию своеобразия народного искусства, особенностей его художественного языка, которые складывались столетиями. Важно донести до учащихся знания условий, формирующих и питающих те основы, на которых появились народные промыслы со своими особенностями и со своим художественным языком. Современные исследователи, в этой связи, говорят об определяющей роли региональных культурных традиций, географического положения, характера климата и природных условий, структуры почвы и растительности, традиционного уклада жизни населения и т.д.

А.С. Балаболкин в своих исследованиях выделяет и обосновывает четыре формы бытования народного искусства России, поскольку им соответствуют четыре слоя культурной традиции [1, с. 28]. Мы рассмотрим современные игрушечные керамические промыслы, как его неотъемлемую составляющую с точки зрения предлагаемой классификации. Данная классификация поможет учащимся глубже понять промысловые особенности и систематизировать то многообразие русской керамической игрушки, которое мы на сегодняшний день наблюдаем.

Первая форма «охватывает народное искусство, не вычлененное из своей этнографической среды и связанное с породившими его национальным и социальным укладами» [1, с. 28]. Яркой иллюстрацией этой формы народного искусства является каргопольская глиняная игрушка.

Керамический промысел в городе Каргополь Архангельской области имеет многовековую историю. История современного периода развития промысла начинается с Ульяны Бабиной – мастерицы из д. Гринево Каргопольского уезда. В 1950-е годы этот промысел стал возрождаться. Несколько семей односельчан взяли за забытое мастерство. Теперь это

знаменитые семьи мастеров народного искусства Шевелевых и Дружининых.

Северная природа, суровый северный быт определили промысловые особенности каргопольской игрушки, ее символику, пластику и композицию. Она отличается некоторой приземистостью, строгостью форм, сдержанностью, почти полным отсутствием лепных декоративных элементов. Фигурки людей и животных на коротких ножках, с толстой короткой шеей и крупной головой. Небольшие по размеру они выглядят монументально. Архаичность каргопольской игрушки в древности ее форм, сюжетов и орнамента. Она меньше всего подверглась влиянию профессионального искусства и городской культуры [2, с. 85]. Отдаленность территории,

глухие непроходимые северные леса сохранили яркую самобытность ее художественного языка (рис. 1). В настоящее время кроме семейного промысла в городе существует творческое объединение – центр народных ремесел «Берегиня» и филиал предприятия народных художественных промыслов «Беломорские узоры», которые производят игрушку на продажу.

«Вторая форма бытования современного народного искусства – творчество единичных народных мастеров, тех, кто сохраняет коллективный художественный опыт, традиции» [1, с. 28]. Рассмотрим ее на примере промысла «Абашевская керамическая игрушка».



Рис. 1. Каргопольская игрушка



Рис. 2. Калимулина Ида Сафиевна, Мастерица абашевской игрушки

В Пензенской области в д. Абашево в историческом центре промысла живет мастер-игрушечник Калимуллина Ида Сафиевна (рис. 2). Она – организатор общественного фонда возрождения абашевской игрушки, организатор дома музея абашевских мастеров, заведующая абашевской творческой лабораторией. Ею собран уникальный исторический материал о династиях гончаров и бесценные образцы их творчества. Все сегодняшние мастера промысла являются ее учениками. Ида Софиевна не только активный пропагандист и исследователь, она – талантливый художник, который творчески работает в промысле. Ее работы на фоне дру-

гих мастеров отличаются яркой художественной индивидуальностью.

Традиционная абашевская игрушка – это свистульки, изображающие людей, животных и птиц. Характерная особенность промысла – многоярусные, пышные рога на головах оленей, баранов, козлов. Невольно сравниваешь их с традиционным древом жизни – древнейшим символом, характерным для многих промыслов. Особенности росписи изделий в однотонности и лаконичности цвета, которые подчеркивают форму игрушки, делаая ее главным средством выразительности. Краски для росписи используются масляные (красная, изумрудная, синяя) либо од-

нотонная глазурь, которая покрывает изделия фрагментарно. Оживляют образ и придают промысловое своеобразие легкие мазки бронзовой или серебряной краски.

Рассмотрим третью форму бытования народного искусства. К ней, по словам исследователя, относятся промыслы, появляющиеся и развивающиеся стихийно. «Эта форма тесно связана со второй, потому что все начинается с инициативы сначала одного или нескольких мастеров» [1, с. 28].

Народное искусство – это искусство живое. На бескрайних просторах нашей страны, в тех местах, где зачастую исторически не сложились те или иные ремесла, сегодня появляются народные мастера, создающие свои художественные направления, которые затем превращаются в промысловые центры. Одним из таких мест является село Дивеево Нижегородской области. Здесь появился народный промысел «дивеевская керамическая игрушка». Появлению промысла способствовала сама дивеевская земля. Здесь расположены слои глины, которая обладает редкими свойствами, по цвету она относится к беложгущимся глинам и в ее состав входят минералы, которые после обжига придают изделиям своеобразное мерцание. Основа-

тель промысла и его пропагандист – Крушинская Наталья Григорьевна (рис. 3). Игрушка имеет статус промысловой, а ее автор – звание «народный мастер».

Художественный язык дивеевской игрушки своеобразен. Здесь слились воедино свойство материала – нежный мягкий терракотовый цвет и удивительное мерцание глины, лаконизм форм и роскошь декоративной отделки. Сюжетная составляющая игрушки самая разнообразная. Здесь и народное сказочное творчество, пословицы и поговорки, детская тема, сцены из сельской жизни, религиозные праздники и т.д. Особенность дивеевской игрушки в том, что это не только и не столько отдельно стоящие фигурки, это многофигурные композиции, сюжет которых разворачивается на полусферическом основании. Это застывшее в глине повествование обо всем, что волнует автора (рис. 4).

Четвертая форма народного искусства – промыслы, организованные в мастерских с производственным оснащением, механизацией подсобных работ и с профессионально-техническими школами, подготавливающими кадры. Одним из таких промыслов является «дымковская игрушка» [1, с. 28].



Рис. 3. Крушинская Н.Г.

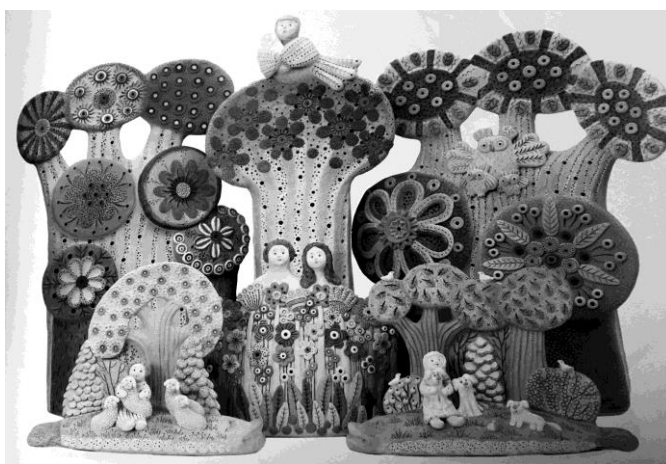


Рис. 4. Дивеевская игрушка

В городе Киров расположен один из самых знаменитых в России керамических промыслов – дымковская игрушка. История

его зарождения уходит корнями в глубокую древность. Современный промысел представляет собой предприятие, в состав которо-

го входят около 40 мастериц, работающих в оборудованных мастерских. Все подсобные работы по подготовке глины и обжигу изделий выполняются в отдельных производственных цехах. На промысле существует система контроля качества, художественный совет, который следит за чистотой промысловых традиций в художественном отношении. Важно, что мастериц для промысла готовит Кировское художественное училище. В городе существуют единоличные мастера, которые работают и реализуют свои изделия самостоятельно. Возрождение промысла в 90-е годы XX века связано с именем А. Чеснокова. Во многом благодаря именно этому человеку, его таланту и настойчивости сегодня народный промысел «Дымковская игрушка» не просто существует, но переживает период своего нового расцвета.

Художественный язык игрушки традиционен и легко узнаваем. Дымковские барыни, кормилицы, водоноски, brave офицеры и веселые мужички, яркие кони, великолепные индюки и т.д. – все эти образы, знакомые с детства, олицетворяют удаль, веселый нрав, оптимизм русского народа, его любовь к прекрасному, к сказочно-песенному воплощению действительности. Особенность промысла – своеобразное пластическое решение, яркая красочная цветовая гамма, традиционные

приемы росписи по белому фону, богатая декоративная отделка, большое разнообразие деталей, использование сусального золота. Современные мастера привнесли в промысел новые сюжеты и приемы, стали популярны многофигурные композиции на самые различные темы: исторические и бытовые, сказочно-былинные и музыкально-фольклорные и т.д.

Таким образом, рассмотренные традиционные керамические игрушечные промыслы демонстрируют разнообразие форм бытования и большой потенциал в своем развитии. Их исследование и изучение как неотъемлемой части народного искусства в целом, необходимо рассматривать как одну из задач в процессе подготовки специалистов в сфере художественно-педагогического образования. Это способствует обретению учащимися знаний своих национальных и культурных корней, более глубокому профессиональному пониманию внутренних механизмов развития и совершенствования процессов, происходящих в современном народном искусстве, в традиционных промыслах, в частности. Эти знания способствуют преемственности в использовании и применении традиционного культурного наследия в творческой работе студентов сегодня, а затем и в дальнейшей самостоятельной педагогической деятельности.

Библиографические ссылки

1. Балаболкин А.С. Интегративный потенциал народных художественных промыслов Нижегородской области: автореф. дис. ... канд. философ. Наук. Нижний Новгород: НГАСУ, 2006. 32 с.
2. Карикаш В.И. Своеобразие художественного языка в народной пластике // Новые идеи нового века – 2018: материалы Восемнадцатой Международной научной конференции: в 3 т. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2018. Т. 1. С. 84–88.
3. Некрасова А.М. Народное искусство России в современной культуре. М.: «Коллекция М», 2003. 256 с.
4. Новости в России и в мире URL: <https://tass.ru/obschestvo> (дата обращения: 28.01.2020 г.).

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

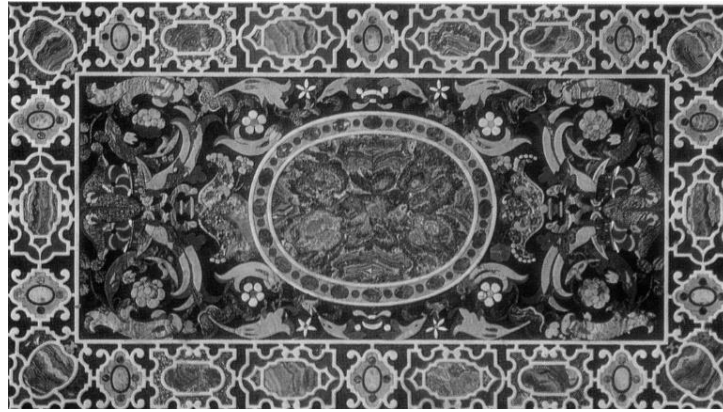
Аннотация. В статье рассмотрены особенности бытования традиционной и современной флорентийской мозаики. Отмечены особенности мозаичных произведений, созданных в различные исторические эпохи, и проанализированы методы и способы их изготовления. Показана преемственность традиций в работах современных мастеров на примере творчества мозаичиста Анатолия Александровича Голобокова.

Ключевые слова: Флорентийская мозаика, камень, минералы, современная мозаика, техника мозаики, декоративно-прикладное искусство, монументальная живопись.

Key words: Florentine mosaic, stone, minerals, modern mosaic, mosaic technique, arts and crafts, monumental painting.

Природный камень – уникальный и неповторимый материал в руках мастера. Но ювелирные украшения, камеи, резные фигурки, довольно привычные в современной жизни, это еще не весь список применения драгоценных и поделочных камней. Особое место занимает изготовление различных видов мозаик. Мозаика из цветного камня – один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства, который существовал ещё до нашей эры. Флорентийская мозаика является самым сложным направлением в художественной обработке камня, если судить по технике исполнения и количеству затраченного времени на каждое изделие (рис. 1). Флорентийская мозаика также имеет и другое название: "Pietra Dura", что в переводе с итальянского означает «поделочный камень». Данная техника появилась в XVI веке в Италии во Флоренции. Для работы использовались природные камни: мрамор, лазурит, яшма, агат, литографский камень и другие.

Флорентийские художники на протяжении длительного времени занимались мозаикой, но лишь к концу XVI века окончательно сформировались стиль и техника, которые применяются и по сей день. Страстными поклонниками и покровителями флорентийской мозаики были король Испании Карлос III, габсбургский император Рудольф II, семейство Медичи, кардинал Мазарини, король Франции Людовик XIV. Широкое распространение флорентийская мозаика получила благодаря покровительству знаменитой семьи Медичи. Герцог Фердинанд I Медичи был большим любителем этого искусства. Он открыл первую профессиональную мастерскую, куда были приглашены лучшие камнерезы со всего мира. Для мастерской были собраны различные драгоценные и полудрагоценные камни, как из Италии, так и с других стран, таких как: Испания, Индия, Африка и другие. Эти запас итальянские художники используют и сегодня [1, с. 23].



*Рис. 1. Столешница с овалом из кварцита. Милан. Начало XIX в.
Мастер Джакомо Раффаэлли (1753–1836). Флорентийская мозаика. 60×90.
Государственный Эрмитаж. «Аврора». Ленинград. 1972*

Можно заметить, что специалисты часто сравнивают римскую и флорентийскую мозаики по художественным качествам. Однако, хорошо известно, что они отличаются по технике исполнения. В Риме мозаики производили из мрамора, а определенные сюжеты из полудрагоценных камней вставлялись в отдельные каменные плиты. Во Флоренции же использовали принципиально другой способ изготовления изделий. Каменные модули могли быть различной формы, но состыковывались они так плотно, что не было видно швов. И при этом все пластины должны быть расположены в одной плоскости. Различные шкатулки, столешницы, миниатюры и многие другие изделия выполнялись целиком. Также учитывались все особенности камня, различные оттенки, фактуры, естественный рисунок. Наличие даже незначительных вкраплений, правильное использование и комбинация которых, делали возможным создание удивительных работ. Одним из самых значительных отличий флорентийской мозаики является её долговечность, так как натуральные цвета камня не теряют своей яркости и плотности в течение долгого времени. Также она отличается реалистичностью изображений, подобно лучшим живописным работам европейских мастеров.

На протяжении долгих лет кропотливой работы флорентийские мозаичисты основательно изучили свойства камней для до-

стижения нужных оттенков и эффектов, создали новые техники обработки. К примеру, с целью получения розового оттенка некоторые виды мрамора нагревали до определенной температуры. Также особенным способом готовился к работе халцедон из месторождения Вольтерра, оттенки которого представлены палитрой от бледно-желтого до бледно-розового. Данный камень применяли, чтобы передать оттенки человеческого тела. Куски халцедона после медленного нагрева помещались обратно в свои естественные подземные хранилища, где находились целый год, этот метод позволял усилить блеск и насыщенность цветов. Таким способом добивались увеличения яркости и формирования ослепительного блеска [2, с.11].

Флорентийская мозаика, начиная с XVI и до XIX века, была на пике популярности не только в Италии, но и по всей Европе. Хоть и к середине XIX века флорентийская мастерская перестала работать, она успела передать свой драгоценный опыт другим европейским мастерам. Особенно выделялись мастерские Богемии и Франции. Русские мастера также не остались в стороне и переняли основы мозаики (рис. 2). В России мозаичное ремесло получило развитие при царице Елизавете Петровне в XVIII. Один из известных русских художников по камню, Иван Соколов, мастер Петергофской гранильной фабрики,

прошел обучение во Флоренции и достиг хороших успехов. Он искусно применял сибирские яшму, агат, кварц. Его работы ка-

зались полными жизни и благоухания [1, с. 40].



Рис. 2. Инкрустация дверцы шкафа. Заказ для императрицы Марии Федоровны. Петербургская гранильная фабрика. Экспонат Музея им. Ферсмана, Москва

Процесс изготовления флорентийской мозаики можно условно разбить на три этапа. Начинается все с подготовительного этапа, который заключается в выборе качественного сырья, разметке камня и его нарезки. После чего набираются элементы мозаики в единое изделие. И заключительный этап – финишная отделка: доводка и полировка изделия. Выбирая камень нужно учитывать его свойства, так как от этого зависит направление среза. Каждый минерал обладает индивидуальными оптическими характеристиками, по-особому переливается на свету и имеет свою структуру. Камень обязательно смачивают водой, тогда он становится ярким, как после полировки, и можно понять, как будет выглядеть готовое изделие. Отобранные камни размечаются и режутся на специальном станке. Во время этого процесса обильно льют холодную воду для охлаждения пилы и тщательно следят за соблюдением техники безопасности. Элементы вырезаются с запасом на обработку стыков. Нужные фрагменты имеют толщину 2–3 мм. Достигается это с помощью специальной пилы – лука из согнутой упругой вишневой ветки с натянутой проволокой. Некоторые мастера пользуются таким станком и сегодня. Доводка отдельных деталей по контуру производится на шлифовальном станке

с помощью карборундового круга или алмазной планшайбы, вручную дорабатывается алмазными надфилями. При сборке деталей в общую картину используют два метода – обратный и прямой. При обратном наборе элементы мозаики помещают лицевой стороной вниз по трафарету и фиксируют с изнанки клеящим составом на основу. Этот способ удобен, так как позволяет шлифовать лицевую поверхность прямо в мастерской. При прямом наборе фрагменты укладывают сразу на постоянную закрепляющую основу. Собранный образец обрабатывается с помощью доводочных и полировальных паст. При подборе полирующего состава, нужно учитывать физико-механические свойства минералов [3, с. 134].

В наше время часто применяется не ручная, а лазерная резка, что позволяет с точностью перевести рисунок на камень, без запаса. Но, несмотря на это, метод флорентийской мозаики остается трудным и кропотливым, поэтому подобные произведения достаточно дороги, как и шедевры классической живописи.

Современная мозаика славится разнообразными экспериментами по сочетанию различных материалов, форм и фактур. Она расширяет границы и каноны классического

искусства, но основывается на них. Художнику предоставляется безграничная свобода при выборе и сочетании различных материалов, форм и фактур. Воплощая свои смелые идеи, мозаичисты сочетают смальты, металлы, различные породы деревьев, керамики, стекла, полимеров, а также и разные подручные материалы в так называемой «трэш-мозаике». Все эти эксперименты с материалами приносят огромный вклад в развитие одного из древних и консервативных видов искусств.

На данный момент искусство флорентийской мозаики переживает в России новый подъем. Одной из мастерских, успешно работающих в этой технике, является мастерская Андреевых. Ее основатель, Геннадий Андреев, начал заниматься мозаикой в 1979 году. В советские годы он принимал участие в грандиозных проектах: оформление метро, Генерального штаба Советской Армии, правительственного санатория в Форосе, работал в Праге и Ханое. В постсоветское время вместе с сыном Михаилом открывает свою мастерскую. Главной целью мастера считают наполнение мозаики современным содержанием при сохранении традиционной техники. Их произведения получили высокую оценку у специалистов Эрмитажа, Исторического музея, Минералогического музея им. Ферсмана, зарубежных коллекционеров. Художники неоднократно награждались почетными дипломами на выставках декоративно-прикладного искусства [4].

Также выдающимся мастером флорентийской мозаики является дальневосточный художник Анатолий Анатольевич Голобоков. В 1992 году открывает собственную фирму-студию «ЛИТОСДИЗАЙН» по изготовлению сувенирной продукции из драгоценных, полудрагоценных и поделочных камней, но главным направлением мастерской является флорентийская мозаика. Работы художника высоко ценятся благодаря своему инди-

видуальному стилю, добросовестному выполнению, тщательному подбором камней и подробному исполнению мельчайших деталей живописного каменного панно. Вот что говорит мастер о флорентийской мозаике в одном из интервью: «Это самый сложный вид прикладного искусства. Мы месяцами набираем каменные элементы мозаики, подгоняя кусочки друг к другу, а потом, по технологии, должны это все отшлифовать до ровной полированной плоскости. А камень не однороден: на поверхности он может быть одного цвета, а через слой – другого. И это большая удача, если при шлифовке останется та же картина, которая была набрана. На изображениях растений и животных это не сильно заметно, но совсем другое дело – человеческие лица, лики икон. Только наращивая мастерство, начинаешь предполагать и знать, как себя ведет камень, стараешься совершить меньше ошибок, но, к сожалению, эта техника настолько трудна, что идеал не достижим. При этом уровень исполнения наших мозаик достаточно высок, и иногда зритель ошибается, предъявляя к нам требования, относящиеся к живописной технике, забывая, что картина выполнена из природных камней» [5]. Мозаики, выполненные в мастерской А.А. Голобокова известны не только в России, но и в других странах. Его произведения участвовали в передвижной выставке, в течение одного года, по 9-ти крупнейшим городам Австралии (перед Олимпиадой 2000 года). В 2002 году его произведения были представлены на аукционе современного прикладного искусства в Нью-Йорке США. В 2015 году он был награжден Большим знаком ордена «Карл Фаберже с бриллиантами» и ему присваивается звание «Заслуженный ювелир». Известны его анималистические композиции, а также иконы его работы (рис. 3–4).



Рис. 3. Голобоков А.А. Тигр зимой. Флорентийская мозаика. 58×74 см



Рис. 4. Голобоков А.А. Благовещение. Флорентийская мозаика. 55×75 см

В апреле 2019 года художник представил свою работу – икону Божией Матери, выполненную в технике флорентийской мозаики Митрополиту Восточно-Американскому и Нью-Йоркскому, Первоиерарху Российской Православной Церкви за рубежом Иллариону. В данный момент ху-

дожник продолжает свою активную творческую деятельность. Благодаря его творениям мы видим, как удивительная техника флорентийской мозаики, пройдя сквозь века, не утратила свою актуальность и по сей день (рис. 5).



Рис. 5. Голобоков А.А. Параллельный мир. Флорентийская мозаика. 56×68 см

Мы видим, что флорентийская мозаика, пройдя через века ряд этапов развития, достигает высокого уровня как разновидность монументального и станкового вида искусства. Она также играет большую роль в ста-

новлении искусства в целом, не утратив своей значимости и популярности и в современном мире. Мастера из Флоренции достигли высоких успехов в изучении свойств камней и разработке характерных методов воздей-

ствия на них для получения определенного результата. Их работы всегда выглядят изящно, что задает высокую планку для последователей. Щепетильно подобранные детали создают целостную, гладкую поверхность изделий. Дополнительная шлифовка заставляет такие каменные «полотна» сверкать и переливаться под солнечными лучами. Мастера всегда применяли и раскрывали всю цветовую палитру, стремясь предельно точно передать малейшие оттенки. Каждая работа мозаичистов будет по-своему уникальна, так как невозможно в точности скопировать все тона. Мозаичные произведения долговечны,

на протяжении десятилетий и даже столетий сохраняют яркость и насыщенность цветов. Эта техника также широко используется в ювелирном деле: крупные броши, серьги, перстни, кулоны с наборным каменным рисунком несут в себе особую притягательность натурального материала. Несмотря на технологический прогресс, метод флорентийской мозаики все равно остается трудоемким и рукотворным, поэтому эти произведения достаточно дороги, а цена лучших образцов сопоставима со стоимостью шедевров классической живописи.

Библиографические ссылки

1. Андреев В.Н. Материаловедение камнеобработки. М.-Л., 1939. – 82 с.
2. Бакуль В.Н. Порошки и пасты из синтетических алмазов и их применение. К., 1969. – 21 с.
3. Виппер А.В. Материалы и техника мозаичной живописи М.: Искусство, 1953. – 183 с.
4. Гермонова Н. Живопись в камне – флорентийская мозаика // Журнал Антураж. URL: <http://anturagstudio.ru/modules.php?name=Magazine&sid=137> (дата обращения 03.02.2020).
5. Корякина И. Тепло холодного камня // Журнал Лучшее в Хабаровске. URL: <http://www.bestmagazine.ru/issues/2015-09/teplo-kholodnogo-kamnya>(дата обращения 04.02.2020).

ВУЗ И ДЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

Л.Ю. СМОЛЯНСКАЯ

Тихоокеанский государственный университет

ПРОБЛЕМНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ПРЕПОДАВАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается авторский опыт использования метода проблемного обучения на занятиях изобразительным и декоративно-прикладным искусством в системе дополнительного образования. Материал статьи рекомендован магистрантам, студентам, учителям, заинтересованным опытом применения проблемного обучения в преподавании изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: проблемное обучение, изобразительное искусство, декоративно-прикладное творчество, проблемная ситуация, творческая деятельность.

Keywords: problem education, visual arts, arts and crafts, problematic situation, creative activity.

Новые подходы в подготовке специалистов в различных учебных заведениях требуют использования разнообразных методов обучения. В педагогической практике существует множество подходов к обучению, получивших названия «активные методы», «интенсивные методы». Конечно же, эти названия во многом условны, так как не может быть (по сути, не существует) «пассивных методов обучения». Здесь подразумевается тот факт, что учащийся на занятиях занимает активную личностную позицию.

Среди множества разработанных методов, несомненно, выделяется «метод проблемного обучения». Идея проблемного обучения, столь «популярная» в российской дидактике 1960–70-х гг., вновь актуальна в теоретико-методической литературе и практике образовательного процесса. В данной статье предпринята попытка обобщить современный опыт использования проблемного обучения в преподавании изобразительного и декоративно-прикладного искусства в системе дополнительного образования.

Современная теория и практика преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства стоят перед необходимостью развивать духовную сферу учащихся, гуманизировать содержание обучения, реализовывать потенциал учебных предметов по отношению к индивидуальности каждого учащегося. Изобразительное и декоративно-прикладное творчество, как и многие другие учебные предметы, должны стать существенным фактором, формирующим личность, необходимыми для разностороннего развития учащихся, реализации их возможностей в будущей жизни. Специфика предметов «Изобразительное искусство» и «Декоративно-прикладное творчество» состоит в том, что при их изучении происходит «не усвоение знаний основ наук», а формируются умения творческой трансформации художественных образов и интерпретации предметов.

В рамках предметов «Изобразительное искусство» и «Декоративно-прикладное творчество» у учащихся формируется и

накапливается опыт творческой деятельности (овладение методом исследования, решение практических проблем, художественное отображение действительности), развивается мышление, расширяется кругозор, стимулируется мыслительная активность учащихся, появляется возможность соединить исторически унаследованную культуру и творческое восприятие окружающего мира [1, с. 22–29]. Органичное использование методов проблемного обучения в процессе обучения навыкам изобразительной и декоративно-прикладной деятельности развивает креативные умения учащихся. Содержащийся личностно-развивающий потенциал названных учебных дисциплин, заметно повышает познавательную активность учащихся.

В педагогической литературе имеется ряд попыток дать определение термину проблемное обучение (Бабанский Ю.К., Кудрявцев Т.В., Лернер И.Я., Оконь В. и др.). Мы в своей работе придерживаемся определения, данного М.И. Махмутовым, который понимал проблемное обучение «как тип развивающего обучения, в котором сочетаются самостоятельная, систематическая поисковая деятельность учащихся с усвоением ими готовых выводов науки» [3, с. 27].

Усвоение не только результатов научного познания, но и самого процесса достижения этих результатов, формирование и развитие познавательной и созидательной деятельности учащихся можно обозначить как цель применения проблемного обучения в преподавании изобразительного и декоративно-прикладного творчества. В изобразительной и декоративно-прикладной деятельности роль преподавателя состоит в том, что он, объясняя сложный терминологический аппарат, регулярно создает проблемные ситуации, предлагает учащимся факты и направляет их учебно-познавательную деятельность. Как итог, анализируя учебный материал, учащиеся самостоятельно делают обобщения, формулируют термины, понятия, правила, применяют известные им сведения на занятиях. Они также «добывают» новые

знания и у них развиваются внимание, фантазия и воображение.

На занятиях изобразительным и декоративно-прикладным искусством деятельность обучающихся находит различные формы выражения:

- создание изображений на плоскости и в объеме (с натуры, по памяти, по представлению);
- конструктивная и декоративная работа с различными материалами;
- восприятие и анализ произведений искусства и явлений действительности;
- обсуждение учебных работ одноклассников, результатов коллективного творчества и индивидуальной работы на уроках;
- изучение художественного наследия мировой культуры [2, с. 35].

Разнообразие видов деятельности и форм работы с учащимися стимулирует их интерес к изучаемым предметам и является необходимым условием формирования личности ребенка. Разнообразные проблемные задания могут использоваться в изобразительной и декоративно-прикладной деятельности. Рассмотрим некоторые из них.

Проблемное задание «Собака-поле».

К слову «поле» подобрать три-четыре прилагательных (например, широкое, ржаное, взлетное, шахматное), далее слово «поле» заменяется словом «собака» – задача учащихся создать художественный образ собаки, используя прилагательные к слову «поле».

В данном проблемном задании может быть использован и метод «Словесного рисования», при котором учащийся описывает поле, которое он представляет, это может быть взлетное или футбольное поле. Главная задача педагога выявить из текста ключевые прилагательные, не дублирующие друг друга (например, волшебный – фантастический; зимний – заснеженный; и т.д.) Каждый ребенок записывает свои прилагательные.

Мозговая атака начинается, когда слово «поле» заменяется словом «собака», так как образ собаки – это ласковая, охранник... – уже сложившийся стереотип в созна-

нии ребенка. Многим детям сложно сразу представить собаку ржаной, взлетной и т.д. Это проблемное задание заставляет детей фантазировать, размышлять, у детей исчезает страх неправильно нарисовать собаку. Повышается творческая активность учащихся при выполнении задания «Собака-поле».

Подобные задания вызывают познавательный интерес детей в новом и неизвестном для них. Учащиеся персонально подбирают приемы и способы решения проблемных практических заданий. В работе они используют:

- самоанализ;
- анализ формы, цвета, выразительности композиции;
- выбирают рисовальный материал и техники – для создания и полного раскрытия художественного образа необычной собаки, собаки-поля.

Развитие мыслительной деятельности учащихся, интереса к изобразительной деятельности происходит при решении на уроках изобразительного и декоративно-прикладного творчества подобных творческих проблемных задач. Возникает возможность использовать различные техники и приемы, художественные материалы, как преподавателю, так и детям.

Рекомендуется также использовать следующие приемы проблемного обучения:

- создание проблемных ситуаций путем сравнения данных традиционного и научного опытов. Так, при изучении темы «Цвет. Основы цветоведения», свойства цвета изучаются не только с точки зрения изобразительного искусства, но и с позиции законов физики. Любое столкновение учащихся с противоречивыми фактами уже приводит их к формированию проблемного мышления. Необходимо умение педагога находить для учебных занятий факты, открытые для дополнения, не устоявшиеся, парадоксальные, не имеющие однозначной трактовки [4, с. 15–18];
- установление сходства там, где очевидно различие и наоборот. К примеру, педаго-

гом подчеркивается различие романского и готического стилей, и в то же время отыскивается и их сходство;

- постановка проблемных задач. Например: «Зачем изучать законы живописи, когда есть цветная фотография?».

Часто проблемные ситуации перерастают как в увлекательную бизнес-игру, где дети максимально активны, так и в дискуссию, где выполняется коллективный поиск истины. На таких занятиях в полной мере используется и реализуется личностный потенциал ребят. Надежным гарантом активности учащихся является предоставление им возможности выполнять деятельность, в которую они включаются без напряжения, проявляя и реализуя себя в ней. Увлеченность информационными технологиями также помогает проведению занятий на новом, современном уровне, с использованием технологии интерактивной подачи учебного материала, а также электронных презентаций, позволяющих преподнести учебный материал разнообразно и интересно, организовывать нетрадиционную проверку знаний («презентация-викторина», «дополнить презентацию», «удалить лишнее» и т.п.).

Интересен вариант организации занятий по изобразительному и декоративно-прикладному творчеству с использованием метода мозгового штурма. Это активный метод решения проблемы на основе стимулирования креативности, «при которых участникам обсуждения предлагают высказывать как можно большее количество вариантов решения, в том числе самых фантастичных. После этого рекомендуется публичная презентация и сравнение всех представленных образов» [5, с. 28].

Занятия по изобразительному и декоративно-прикладному творчеству с использованием проблемных методов обучения предоставляют учащимся возможность сформировать опыт творческой деятельности и эмоционально-ценностное отношение к миру. На данных занятиях необходимо наличие элементов учения, включенных в структуру

проблемной игры, жизненной ситуации и творчества, осуществление совместного поиска решения в диалогах, сопереживания ценностей. Следует признавать права учащихся на персональное мнение и в процессе общения, и в процессе выполнения творческих работ. Следует не забывать о возможности вариативности заданий. Например, по желанию учащиеся объединяются в пары, группы и создают интерьер для человека определенной профессии. Таким образом, можно говорить о том, что изобразительное и декоративно-прикладное творчество оказывают влияние на становление творческой личности учащихся, развитие их эмоциональной сферы, умения понимать прекрасное в природе, оказывают влияние на взаимоотношения с другими людьми. Овладевая изобразительно-выразительными навыками, учащиеся приобщаются к активной творческой деятельности и получают возможность полнее передавать образы предметов и явлений окружающей действительности. Занятия изобразительным и декоративно-прикладным искусством призваны расширить

такие источники энергии учащихся, как творчество и самостоятельность, пробудить фантазию, усилить их способности к наблюдению и оценке действительности. При самостоятельном выборе, нахождении и создании художественной формы ребенок становится искренним, развивает фантазию, интеллект, наблюдательность и терпение.

Применение методов проблемного обучения как способа актуализации художественного образа на занятиях изобразительным и декоративно-прикладным творчеством является перспективным явлением в педагогике искусства, так как обучает детей самостоятельному достижению целей, активизирует креативные способности учащихся, повышает эффективность занятий. Исследование развития художественно-творческой активности на занятиях изобразительным и декоративно-прикладным творчеством в системе дополнительного образования через активное применение проблемных методов вызывает интерес в среде педагогов, а также это перспективно с позиций совершенствования учебного процесса.

Библиографические ссылки

1. Гизатулина А.Т. Совершенствование изобразительной деятельности младших школьников: дис. ... канд. пед. наук. Омск, 2002. 191 с.
2. Игровые методы и приемы в художественном образовании детей / под ред. О.П. Савельевой. Магнитогорск: МАГУ, 2001. 95 с.
3. Махмутов М.И. Организация проблемного обучения в школе. М., 1975. 367 с.
4. Проснякова Т.Н. Методические рекомендации к учебнику «Уроки мастерства». Самара: Корпорация «Федоров», 2006. 64 с.
5. Стариков П.А. Пиковые переживания и технологии творчества. Красноярск: филиал НОУ ВПО «Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права», 2011. 92 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ НАВЫКОВ У ПОДРОСТКОВ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. В статье рассматривается понятие «композиция» и особенности развития композиционных навыков у учащихся общеобразовательной школы среднего школьного возраста на уроках изобразительного искусства. Автором приводятся примеры учебных заданий для формирования необходимых знаний и развития навыков по композиции у учащихся.

Ключевые слова: композиция, композиционные навыки, средний школьный возраст, психология, развитие, формирование, навыки, умения.

Keywords: composition, compositional skills, middle school age, psychology, development, formation, skills, abilities.

Все большее внимание педагогов изобразительного искусства в общеобразовательных школах привлекает проблема, связанная с формированием непосредственно предметных навыков, так как из-за нехватки часов это крайне проблематично. Катастрофически не хватает времени на формирование необходимых композиционных навыков у учащихся. Вследствие этого перед педагогами школы стоит задача разработки таких заданий, которые были бы максимально направлены на развитие определенной предметной компетенции у учащихся. Мы рассматриваем формирование композиционных навыков, как активную форму деятельности с учащимися, которая направлена на изучение связей между изображаемыми объектами и освоение различных форм познания, способствующих развитию у них целостного художественного восприятия. Композиционное мышление необходимо ученикам с целью формирования таких качеств, как логика, умение анализировать, выбирать главное, чувствовать гармонию, что в целом можно назвать развитием художественной культуры ученика.

Термин «Композиция» (от лат. *compositio* – составление, связывание) – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее

его восприятие. Композиция – важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому. Композиция способствует развитию образного мышления человека, несет в себе содержательный аспект и делает работу более осознанной и неслучайной. Поэтому так важно изучать законы композиции в общеобразовательном учреждении на уроках изобразительного искусства, литературы и музыки. Это было понято ещё в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи писал: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое отражает противопоставленные ему предметы, не обладая знанием их» [6, с. 45].

С течением времени композиция была сформирована как самостоятельный учебный предмет в художественных образовательных учреждениях. Следствием этого перед учителями встала необходимость усложнить и разнообразить школьный предмет «Изобразительное искусство», который является скорее интуитивным, чем логическим и трудным для изучения учащимися. В детских художественных школах и специализированных студиях этот предмет выделен в отдельную дисциплину, а вот педагогам общеобразовательных учреждений приходится растворять

элементы композиции в процессе прохождения всего курса изучения предмета «Изобразительное искусство» по крупицам.

В 20–30-е годы XX века в Советском Союзе развитие композиции как науки было заторможено, ее недооценивали, а порой и отрицали. С этим обстоятельством был не согласен художник А.А. Дейнека: «Утверждение, что композиция не подлежит научно-методическому обоснованию, тем более странно, что, как правило, композиция произведения любого вида изобразительного искусства, заранее обдумывается. Основы изучения рисунка и живописи тесно смыкаются с законами композиции» [6, с. 45]. Совершенно очевидно, что композиция – это основа любого вида искусства (рисунок, живопись, скульптура, литература, музыка) и необходимость ее изучения и понимания законов неоспорима. На данный момент композиция, как учебная дисциплина тщательно разработана. Она имеет огромную научную базу и постоянно развивается. Исследователи и педагоги-практики пишут новые методики и технологии в области преподавания композиции. Для нас очевидно, что без такого посредника, как педагог, ученику будет крайне сложно изучать законы композиции.

Считается, что знания по композиции являются основой для ученика по креативному подходу к производству искусства. Композиция помогает ему чувствовать и понимать сюжет, воспринимать гармонию и повышает уровень эстетического сопереживания. Развитие композиционных навыков у учащихся среднего школьного возраста формирует мышление ребенка, раскрывает его творческий потенциал. Для того чтобы выявить особенности композиционных навыков, необходимо сначала раскрыть сущность понятия «навык» с психолого-педагогических позиций. Ведущие специалисты в этой области, такие как Н.Ф. Талызина, С.Л. Рубинштейн, Л.М. Фридман, связывают понятие «навык» с понятием «умения». Таким образом, Л.М. Фридман определяет навык как возможность действовать, причём произве-

денную совершенно осознанно. По мере выполнения действия навык улучшается, действие достигает автоматизма, ученик развивает навык выполнения действия, поэтому умение переходит в навык.

Формирование навыков у учащихся является особой педагогической задачей. Однако не все учителя рассматривают её. Некоторые учителя считают, что развитие специальных навыков не требуется, поскольку сами ученики приобретают необходимые навыки в процессе обучения, но это ошибка. Каждый ученик обрабатывает материал, предложенный учителем для себя, однако метод работы с материалом может быть нерациональным, что усложняет развитие навыков. Только при правильном подходе учителя могут избежать случайности, давая понять учащемуся необходимость осознанного отношения к работе и, стимулируя развитие его навыков. В сфере изобразительной деятельности композиционные навыки имеют для личности особое значение, поскольку они являются основой творчества и формируют определенную манеру художника. Основы композиции в изобразительном искусстве, как теоретические, так и практические, были в центре внимания художников на протяжении многих веков. Леон Батиста Альберти определял композицию, как правило, живописи, с помощью которого отдельные части видимого соединяются в картине. Художник В.И. Суриков считал, что композиция является основой основ творчества. «Главное для меня – композиция», – утверждал он.

«Существует некий твердый, неумолимый закон, который можно угадать только по инстинкту, но который настолько неизменен, что каждая добавленная или уменьшенная верхняя часть холста или дополнительная заданная точка изменят всю композицию сразу» [9, с. 123]. В этом высказывании Э. Делакруа подчеркнул, что художнику необходимо видеть естественную связь между объектами мира. В художественной деятельности процесс создания произведения можно

назвать процессом рождения композиции [8, с. 123].

Исходя из вышеизложенного, можно определить композицию как организующий компонент, который придает произведению искусства целостность и единство, подчиняя элементы изображения друг другу и передавая намерение художника. Определив термины «мастерство» и «композиция», мы можем вывести понятие «композиционное мастерство». Композиционное мастерство – это способность человека создавать целостное произведение искусства. Существует ряд особенностей в процессе формирования навыков у учащихся среднего школьного возраста, которые следует учитывать. Средний школьный возраст или подростковый возраст (5–9 классы, от 10 до 16 лет), включая ранние годы раннего подросткового возраста, характеризуется преобладанием влияния внутренних стимулов развития над внешними. Именно в это время формируются моральные ценности, жизненные перспективы, самосознание себя, своих способностей, интересов, желание стать взрослым, тяга к общению со сверстниками и т.д.

Коммуникативная сфера подростка быстро развивается. Формирование образа «Я» происходит в процессе деятельности и общения с людьми, которые окружают подростка. Информация о себе как субъекте деятельности и общения состоит из результатов действий, реальных и воспринимаемых отношений других людей. Основываясь на своем представлении о себе, подросток строит свою собственную линию поведения и строит отношения с другими [8, 171]. Средний школьный возраст – это период интенсивного физиологического развития личности, формирования абстрактных форм мышления, включения его в систему социально-трудовых отношений (даже мнимых для определенной части подростков). На общем фоне стремления к самостоятельности, самоопределению, взрослости все это определяет преобладание собственного «Я» подростка в развитии его личности. Это, конечно, не означает, что

влияние учителя на развитие подростков отсутствует. Но характер образовательного влияния существенно изменяется. В этот период учитель стремится предоставить материал, создать условия, необходимые для выражения развивающейся личности, включая не непосредственное влияние на рациональную и эмоциональную сферу подростка, а опосредованное (наиболее эффективно через сверстников) влияние через создание условий для успешной деятельности, выбор рациональных способов оценки и т.д. [5, с. 49–50]. У подростков проявляется очень важная особенность мышления: желание связать все, что делается в мире, чему учат в школах, что прочитают в книге и т.д. Подросток одновременно думает и о том, что делается вокруг него и о себе. От того, что он слышит, он различает мысли, которые относятся к его личным интересам, потребностям, отношениям. Избирательное внимание и интересы в дальнейшем углубляются. Учащиеся этого возраста проявляют живой интерес к своим способностям, желанию учиться, совершенствоваться (быть сильным, многому научиться и т.д.). Это определяет их ориентацию на общение с взрослыми [5, с. 156].

Пик интеллектуального развития, по словам психолога Ю.А. Пономарева, достигается в 12 лет. Однако это не может быть соотнесено с кульминацией творческой продуктивности, которая зависит от знаний, опыта, преданности и других качеств, которые до возраста 12 лет не имеют подростки [2, с. 160]. Подростковый возраст является чувствительным периодом в развитии эмоциональной сферы, которая, в свою очередь, является частью творческого потенциала личности как важнейшего компонента, что говорит о насущной необходимости развития творческих качеств в подростковом возрасте. Эта потребность указывает на изменения в волевой сфере подростка [1, с. 136]. В этом возрасте черты характера и основные формы межличностного поведения стабилизируются. Улучшение самосознания в подростковом возрасте характеризуется особым вниманием

ребенка к собственным недостаткам. Нежелательный образ «я» у подростков обычно состоит из достоинств других людей, которых они ценят.

Современная концепция образования ориентирует педагогов на использование «образовательных» стратегий воздействия, предполагающих открытый диалог с ребенком, что способствует созданию оптимальных предпосылок для развития позитивной мотивации к обучению, приводит к раскрытию творческого потенциала субъекта, его становления как ответственной, независимой и активной личности. Успех образования и воспитания, понимаемый как уникальные творческие процессы, создающие условия для саморазвития, самообразования, самовоспитания ребенка, этот подход определяет не только высокий профессионализм педагогов, но и обладание психологическими знаниями это помогает понять учеников, понять особенности их психики и поведения [1, с. 67]. Направленность подростка на самопознание и нахождение его места в процессе активного взаимодействия с окружающими – сверстниками и взрослыми, обуславливает необходимость педагогической деятельности по развитию подростка как субъекта социальных

отношений. Склонность к фантазиям, неуместные убеждения о себе, других, ситуациях, взаимодействиях и действиях и как следствие некомпетентности и отсутствия успеха во взаимодействии требуют педагогического управления социальными ожиданиями подростка [3, с. 57].

Если говорить о формировании композиционных навыков, то было бы уместно говорить об их формировании посредством специфически направленных заданий. Рисование по темам, таким как «Плоская композиция» (рис. 1), создание «Формальной композиции» или «от плоского изображения до объемного макета» (рис. 2), помогает развить художественные навыки учащихся над собственной композицией на основе изученных принципов и законов. Развивая композиционные навыки учеников с помощью тематического рисунка, целесообразно сказать о размерной композиции или трехмерном макете. Плоская композиция – композиция, состоящая из элементов, не выступающих над плоскостью (композиция из рисунка, аппликации, инкрустации, ткани и т.д.). Элементы расположены в одной плоскости в двух направлениях: вертикальном и горизонтальном.

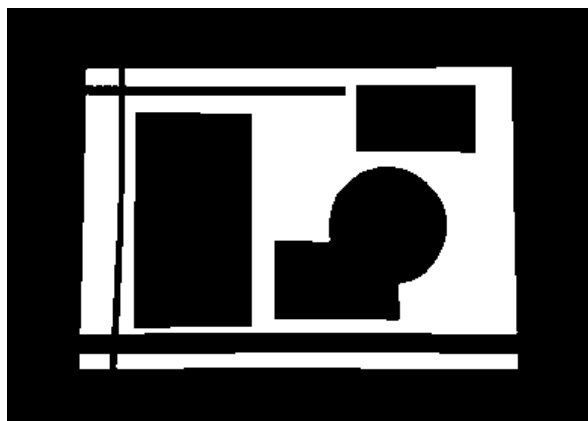
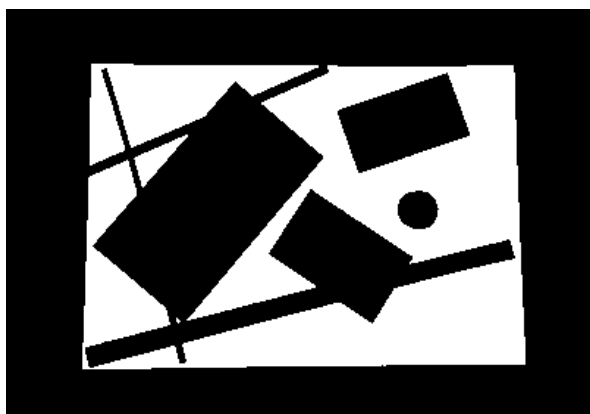


Рис. 1. Плоскостная композиция

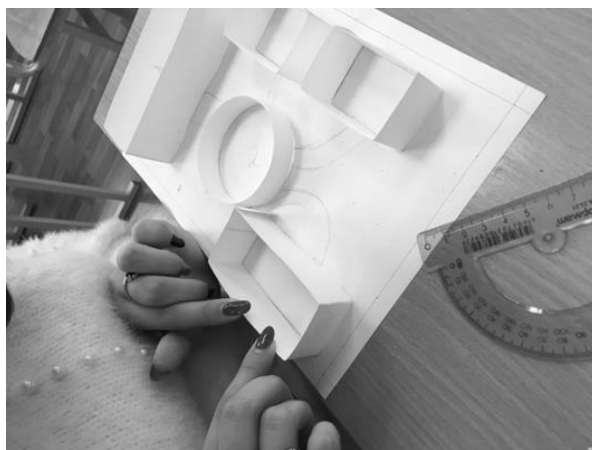


Рис. 2. Объёмный макет

С использованием размерной композиции лучше всего формируются навыки композиционного рисования. Ребята с большим удовольствием работают над плоской или трехмерной композиционной версткой, продумывая идею композиции, ее идею. Создание трехмерной композиции или трехмерного макета важно, поскольку процесс передачи условного пространства на уроках изобразительного искусства обеспечивает ознакомление учащихся с «большим» искусством через их собственную выразительную деятельность [7, с. 12]. Ученики получают конкретные знания и навыки, открывают для себя окружение посредством эстетического понимания произведений искусства, предметов и явлений реальности. Являясь источником знаний, духовного обогащения и формирования мировоззрения (эстетических представлений и представлений о мире в целом), изобразительное искусство и художественная деятельность учащихся, таким образом всесторонне обогащают детей. Психические качества, выработанные в процессе изобразительно-художественной деятельности, являются личностными качествами учащихся. Как нами показано, целенаправленная деятельность учащихся в творческом процессе расширяет их мировоззрение, стимулирует производительность и волю в достижении целей, изменений и эмоциональной сферы личности [4, с. 52]. Известно, что художественное видение в сочетании с тонкими навыками про-

фессиональной деятельности порождает и развивает стремление к творческой работе.

Высокий уровень композиционных навыков учеников всегда является результатом качественно организованной учебной деятельности. Известные психологи, исследователи детского изобразительного искусства, А.В. Бакушинский, Л.С. Выготский, П.Я. Гальперин, В.В. Давыдов, Е.И. Игнатьев, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, Д.Б. Эльконин и др. отметили, что развитие зрительных и творческих способностей подростков является результатом здоровой системы педагогического управления творческой деятельностью.

Таким образом, можно сделать следующий вывод, что формирование композиционных навыков у детей среднего школьного возраста зависит: от умения педагогом организовать учебный процесс и вовлечения учащегося в творческую деятельность. Большое значение имеет тематика и качество заданий, объем отпущенного времени на закрепление необходимых навыков. Педагогу важно правильно поставить задачу и разъяснить этапы выполнения задания, учитывая возрастные особенности учащихся. В процессе работы, конечно, следует комплексно использовать разнообразные средства, приемы, методы и формы, способствующие формированию композиционных навыков у учащихся.

Библиографические ссылки

1. Беда Г.В. Изобразительные средства. М.: Просвещение, 1963. 195 с.
2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. М.: Просвещение, 2018. 239 с.
3. Вибер Ж. Рисунок и его средства: учеб.- метод. пособие. М.: Сварог и К, 2000. 232 с.
4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 591 с.
5. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. Т. 1. 265 с.
6. Голубева О.Л. Основы композиции. М.: Изобразительное искусство, 2018. 230 с.
7. Гордон Л. Рисунок. Техника рисования. М.: ЭКСМО-Пресс, 2017. 144 с.
8. Дьяченко О.М., Кириллова А.И. О некоторых особенностях развития воображения детей дошкольного возраста // Вопросы психологии. 2017. № 1. С. 44–51.
9. Кеменов В.С. Историческая живопись В.И. Сурикова 1870–1880-е гг. М.: Искусство, 2015. 390 с.

С.А. Минаев, Н.В. Пушкарёва

Тихоокеанский государственный университет

ВЛАДИМИР КОНАШЕВИЧ – ИЛЛЮСТРАТОР ДЕТСКИХ КНИГ

Аннотация. В статье говорится о творчестве русского художника В.М. Конашевича, а именно о его иллюстрациях к детским сказкам, о роли книги в развитии и становлении ребенка, как культурной и духовной личности. Приводятся критерии создания художественного образа в иллюстрации. Иллюстрация рассматривается как основа детской книги, без которой она не была бы цельной и завершенной. Также говорится о творческом сотрудничестве художника В.М. Конашевича с поэтом К.И. Чуковским.

Ключевые слова: детская книга, иллюстрация, книжная иллюстрация, художник-иллюстратор, художественный образ, композиция.

Key words: children's book, illustration, book illustration, illustrator, artistic image, composition.

Как известно, в процессе развития ребенка, книга играет особую роль. Она способствует формированию любознательности, интересов, отвечает на многие детские вопросы. Книга влияет на формирование памяти, воображения, фантазии. Особенно хорошо, если эта книга наполнена очень красивыми и сказочными иллюстрациями, ведь детям очень нравится рассматривать рисунки и картинки, они проявляют большой интерес к книгам, если те наполнены иллюстрациями. В России детские книги с иллюстрациями, появились в конце XIX века. Первыми к детской книге обратились художники; И.С. Билибин, В.М. Васнецов, Е.Д. Поленова. Позже в России, появилась целая плеяда молодых талантливых художников детской книги;

Ю. Васнецов, В. Конашевич, В. Лебедев, Т. Маврина, В. Фаворский, Е. Чарушин и другие. В их ряду имя Владимира Конашевича занимает видное место.

Художник-график, Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963) создал свой уникальный стиль иллюстрации детских книг. Художник родился на Украине, в городе Новочеркасске, его отец был служащим банка. В скором времени, семья переехала в Москву. В 1908 году Владимир Конашевич был принят в ряды студентов Московского училища живописи, ваяния и зодчества, на отделение архитектуры, так как его отец хотел видеть сына архитектором. Вначале Владимир учился хорошо, но вскоре понял, что это не его призвание. И решил посвятить себя жи-

вописному творчеству, поэтому перевелся на отделение живописи, где его наставниками стали К.А. Коровин и С.В. Малютин.

«Иллюстрация (от лат. *illustratio*) – освещение, наглядное изображение – вид книжной графики, ее основа» [4]. Необходимо, чтобы книжная иллюстрация подходила по стилистическим особенностям конкретной книге, сочеталась со шрифтом и цветом краски и, соответствовала содержанию. Первоначально иллюстрациями текста были миниатюры, которые, рисовались и раскрашивались вручную. С развитием книгопечатания, иллюстрации также стали тиражировать. Иллюстрация – это не просто картинка, которая идет к тексту, это самостоятельное искусство. Детская книжная иллюстрация выполняет определенные функции: развивает мышление ребенка, повышает интерес и любознательность, хорошо влияет на его память и воображение. Восприятие изобразительного языка у детей и взрослых различно, поэтому художникам необходимо подбирать специфические сюжеты, композицию и стили, учитывая эти особенности. Особенно важно для детской книги, формировать представление о

нравственности, эстетичности, нести жизнеутверждающее начало. Художнику – иллюстратору необходимо проявлять такую же ответственность, как и в работе над «взрослой» книгой. При иллюстрировании детских книг основным художественным методом является образное раскрытие содержания, использование метафорических средств, так как образность лежит в природе детского мышления. Образные средства стимулируют развитие у детей воображения, формируют их эмоции, воспитывают культуру восприятия.

В иллюстрациях Владимира Конашевича звучит фантазия, яркие образы и композиция помогают понять содержание. Даже не читая текста, по его рисункам можно легко понять смысл, как бы «считать» информацию глазами. Конашевич хорошо работал цветом, он не просто раскрашивал свои рисунки, а создавал их с помощью цветных пятен, после этого пером уточнял и детализировал рисунок. Его иллюстрации всегда наполнены смыслом, в них чувствуется некая музыкальность и праздничность. В свои работы художник вкладывал всю душу, относился к ним с трепетом.



Рис. 1 и 2. Иллюстрации из «Азбуки в картинках В. Конашевича» (1918)

Первая книга, которую иллюстрировал Конашевич – это «Азбука в рисунках В. Конашевича» (рис. 1, 2). Её он создал, когда отправлял письма жене и дочери на Урал в 1918 году. Книжка, содержит рисунки на каждую букву алфавита. На тот момент его дочери было четыре года, думаю, художник хо-

тел заинтересовать ее изучением алфавита, и наглядность это лучший способ пробудить интерес ребенка к познанию. В отличие от «Азбуки», исполненной Александром Бенуа, в которой очень сложное композиционное построение, «Азбука» В. Конашевича более проста и понятна ребенку.

Именно иллюстративной деятельностью Владимир Конашевич начал заниматься с 1922 года. В этом году он иллюстрирует такие сказки, как «Конёк-горбунок», «Мальчик с пальчик», «Красная шапочка» Шарля Перро (рис. 3), «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина и другие. По мнению художника, выразительность – это то, что должно быть на первом месте в иллюстрации, тем более в детской книге: «Если в тексте книги говорится о носатом человеке, то на картинке может быть не человек с большим носом, а нос, к которому приставлен человек». Иногда ради этого очень важного качества, он прибегал к некоторой гротескности образа. Многие современники профессионалы критиковали Конашевича, за излишний формализм в рисунках, ведь он, создает иллюстрации для детей, а не для взрослых. Сам В. Конашевич, по этому поводу, отзывался так: «Я твердо уверен, что с ребёнком не нужно сюсюкать и не нужно карикатурно искажать формы. Дети – народ искренний, всё принимают всерьёз. И к рисунку в книжке относятся серьёзно и

доверительно. Поэтому и художнику надо к делу относиться серьёзно и добросовестно» [2, с. 132].

Искусствовед Юрий Герчук отмечал, что в книгах, иллюстрированных Владимиром Конашевичем не было «иронически-нисходительного тона взрослых», который был присущ «мироискусникам». Владимир Михайлович и сам тоже был частью этого творческого объединения, когда принял участие в выставке «Мира искусства» в Петрограде (1923). Если бы, Владимир Михайлович не «пропускал» замечания своих коллег, на свет не появились бы столь чудесные рисунки. Дети очень искренние и слегка наивные, им что ни покажи, всему поверят, поэтому надо изображать какой-либо предмет или явление таким, какое оно есть на самом деле. Ведь если ты изобразишь солнце квадратным, а не круглым, каким оно должно быть на самом деле, каким дети его видят, они не поймут, будут сомневаться или вообще могут расстроиться, от того, что увиденное ими, не соответствует действительности.



Рис. 3. Иллюстрация к сказке Шарля Перро «Красная шапочка»

В 1925 году произошло знакомство В. Конашевича с великим русским поэтом Корнеем Ивановичем Чуковским. Они очень сдружились и стали сотрудничать, создавая вместе сказочные иллюстрированные произ-

ведения. Работая вместе, сообща и дополняя друг друга, они воплотили в реальность, такие известные нам сказки, как: «Муха-Цокотуха» (1927), «Загадки и отгадки» (1929), «Лимпопо» (1935), «Чудо-дерево» (1944),

«Бибигон» (1956) и многие другие. Их долгое творческое сотрудничество заслуживает особого внимания. И многие знатоки искусства очень часто упоминали об их творческом и таком слаженном союзе поэта и художника. В. Конашевич работал не только с К. Чуковским, он создавал иллюстрации к сказкам и других известных писателей и поэтов. Но иллюстрирование работ Корнея Чуковского было для него самым важным делом. Это была его основная деятельность, на которую отводилось много времени. Для всех остальных он мог выделить лишь оставшуюся часть своего свободного времени. Как-то художник писал П.И. Сурикову: «С Чуковским я связан постоянной работой и другим авторам (по детской линии) отдаю только свободное время, для книг Чуковского делаю рисунки вне очереди» [5, с. 36]. До конца своей жизни он продолжал работать вместе с К. Чуковским, создавая сказочные иллюстрации, очень теплые по своей выразительной манере. На протяжении всей своей жизни художник часто

возвращался к своим старым работам, постоянно их дорабатывал, учитывая ранее допущенные ошибки или недочеты. Так он доводил их до совершенства, к которому всегда хотел стремиться. Художник очень ответственно и с особым трепетом относился к своему виду деятельности, он говорил, что прежде чем приступить к созданию иллюстрации, он тщательно продумывает все детали, и представляет, как все будет выглядеть в конечном варианте. Бывает даже так, что получается далеко не с первого раза. Тогда он не поправляет рисунок и не переделывает его, а просто выбрасывает и начинает заново, пока не получится так, как он себе это представлял. «Подумать только, что сто раз иллюстрируя эту книжку, Вы на сто первый раз умудрились внести в свои иллюстрации столько свежести, новизны, выдумки», – так говорил Корней Иванович в 1945 году, когда увидел иллюстрации к произведению «Телефон» [3, с. 123].



Рис. 4. Иллюстрация к книге «Телефон»

Художник и поэт подружились не сразу. Изначально даже и не могло быть речи о таком тесном взаимодействии двух творческих личностей. Когда Чуковский впервые увидел иллюстрации, созданные Конашеви-

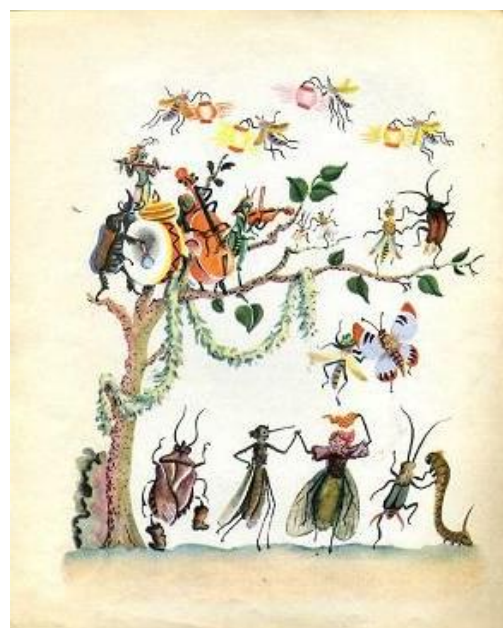


Рис. 5. «Муха-Цокотуха»

чем для его сказки «Муха-Цокотуха», он не особо их оценил, а даже немного раскритиковал, сказав, что они легкомысленные. К. Чуковский просил переделать их с учетом своих пожеланий, он всегда очень откровенно от-

зывался о рисунках В. Конашевича, и часто, это была критика. Если ему что-то не нравилось в иллюстрации, поэт всегда говорил об этом открыто и прямо, без всяких намеков, а если нравилось, то очень хвалил художника, восхищался им. По словам В.М. Конашевича, «...его письма ко мне распадаются на две, почти равные группы: в одних он меня ругательно ругает, в других безмерно хвалит» [4, с. 138]. В начале их сотрудничества Конашевич очень остро воспринимал критику по поводу своих рисунков, он всегда старался отстаивать свою точку зрения, бывало, они даже спорили из-за этого. В дальнейшем, когда художник и поэт лучше стали узнавать друг друга, больше общаться, они стали лучше понимать друг друга и «схватывать» мысли с полуслова. «Художник должен отвечать за каждую свою линию. Как бы легко и свободно ни был сделан рисунок, в нём всё должно быть на своём месте и как раз в меру: ни убавить, ни прибавить!», – писал Конашевич [2, с. 153]. Художник очень уверенно и спокойно мог переключиться с одной работы на другую, а также часто переделывал свои старые рисунки, доводил их до совершенства.

В результате длительного этапа своего творчества Владимир Конашевич разработал четкие и ясные принципы и подходы работы с детской книгой. Основные, мы приводим ниже.

При создании художественного образа в детской книге, следует учитывать:

1. Простоту средств художественной выразительности при создании образа;

2. Образ изображаемого должен быть цельным и ясным, даже если по самому рассказу говорится о том, что часть предмета невидна, все равно его необходимо изобразить целиком;

3. Когда ребенок не может разглядеть в иллюстрации лицо главного персонажа или героя (принцессы), то у него пропадает интерес к книге. Поэтому надо детализировать рисунок, хорошо и точно прорисовывать;

4. Не надо сильно загромождать иллюстрацию ненужными действиями.

Использованию цвета в книжной иллюстрации В. Конашевич тоже уделял внимание:

1. Использование ярких и чистых тонов, с чем бесспорно соглашается большинство детских художников. Например, А. Каневский сравнивал впечатления, которые может дать ребенку грамотно оформленная по цвету книга, с праздником: «Цвет в детской книжке должен быть по возможности простым и ярким, а не пестрым. Нельзя портить вкус детворы. Яркость вызывает ощущение праздничности. Ведь хорошая книжка для ребенка – это все равно, что театр или карнавал. Поэтому нельзя превращать нарядный праздник в грубый балаган, нужно оставить его радостным и красивым зрелищем» [3, с. 54].

2. Нельзя искажать окраску предметов, если это банан, то он должен быть желтого цвета, а не зеленого или красного, дети дошкольного возраста такого не воспримут.

3. Надо использовать теплые оттенки цвета бумаги, что создает более благоприятные условия для детского восприятия.

Создание композиции для детской иллюстрации тоже должно подчиняться некоторым особенностям детского восприятия:

1. Рисунок по композиции должен быть простым и понятным, чтобы дети, глядя на него, как бы считывали глазами. «Картинка должна быть построена так, чтобы взгляд ребенка направлялся на самое главное и потом шел по тем направлениям, куда развивается действие» [2, с. 33].

2. Композиция детской иллюстрации не должна уходить в перспективу. Как говорил В. Конашевич, «перспективное искажение так и будет принято за деформацию, а уменьшение предмета в силу перспективного удаления будет восприниматься как уменьшение действительного» [2, с. 33].

3. Не стоит связывать один разворот детского издания с другим. Художник и теоретик детской книги В. Фаворский специально указывал на это: «Можно сказать, что ребенок не читает, а рассматривает и играет как буквами, так и изображениями. Поэтому,

например, связь одного разворота с другим, думается, для него в формальном отношении почти не существует, поэтому даже рамки вокруг текста, которые взрослому были бы невыносимы, ребенком принимаются вполне спокойно» [1, с. 146].

Книги Владимира Конашевича, безусловно, положительно влияют на развитие личности ребенка, его иллюстрации несут в

себе доброту, чувство гармонии и духовной красоты. Творчество В.М. Конашевича можно назвать доблестным служением детям, благодаря его работам, у детей формируется интерес к книгам, развивается внимание и память. Искусство В. Конашевича помогало, и будет помогать расти многим поколениям мальчишек и девчонок.

Библиографические ссылки

1. Гончарова Н.А. Через цветной мосток к познанию. Роль иллюстрации в детской научно-познавательной книге: детская литература. М.: Академия, 1992. 156 с.
2. Конашевич В.М. О себе и своем деле: воспоминания, статьи, письма / сост. Ю. Молок. М.: Детская литература, 1968. 496 с.
3. Чехов Н.В. Детская литература. М.: Книгоиздательство «Польза», 1909. 245 с.
4. https://ru.wikipedia.org/wiki/Конашевич,_Владимир_Михайлович (дата обращения: 22.01.2020).
5. <https://book-illustration.ru/read-chitat-knigi-konashevich.html> (дата обращения: 22.01.2020).

ИСКУССТВО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

А.А. Романова

Тихоокеанский государственный университет

РОЛЬ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. В статье представлены исторические факты, касающиеся роли женщин художниц в развитии отечественного авангардного искусства начала XX века. Подчеркивается интерес этой тематики с научной точки зрения в контексте изучения общего курса истории искусства. Автор дает краткое описание и анализ роли женщин художниц в становлении и развитии отечественного авангардного искусства.

Ключевые слова: авангард, феминизм, филантропия, выставка, художница.

Key words: vanguard, feminism, philanthropy, exhibition, artist.

Вопрос о роли женщины в искусстве очень сложный и очень спорный сегодня и, несомненно, представляет интерес для исследователей. Мы не можем говорить о том, что женщин художников не было или, что они были менее талантливы, чем мужчины художники. Скорее мы скажем о том, что широкой публике известно не так много имен женщин художников. Это касается практических всех периодов развития искусства и русского авангарда начала XX века в частности. Причин того, что имена женщин художниц не очень известны широкой публике множество.

Во-первых, бытовые причины, у многих женщин просто физически не хватало времени на творчество, так как они занимались семейными делами, бытом. Многие женщины художники остались в тени творчества своих знаменитых мужей (например, Наталья Гончарова, супруга Михаила Ларионова); или просто из-за сложного социального положения женщины в целом, которое довольно длительное время сохранялось в обществе.

Для полного понимания того, как жили художницы начала XX века в России, необходимо исследовать их биографии, мировоззрение, жизнь общества того периода, чем вообще

могли заниматься женщины в то время, какие возможности были у будущих представительниц отечественного авангарда с точки зрения их профессионального развития, как художников. Все эти аспекты могут быть сформированы в самостоятельные темы и стать отдельными объектами для научных работ.

Роль женщины в общественной жизни в XIX начале XX века была сильно ограничена. Женщинам было сложно получить высшее образование, точнее практически не возможно это сделать, женщины были ограничены в избирательном праве, они могли голосовать на выборах исключительно с разрешения мужчин, женщины тем более не имели право заниматься политикой или занимать какие либо серьезные должности. Однако, несмотря на множество ограничений, женщинам удавалось проявлять свои интеллектуальные способности в творческой сфере и в области благотворительности. Женщины занимались благотворительностью, применяли свои способности в области просвещения и культуры [1, с. 63]. Традиционно, женщины занимались филантропической деятельностью, до революции благотворитель-

ность считалась исключительно женским занятием.

Только на очень короткое время с 1906 по 1908 годы, женщинам разрешили свободно обучаться в высших учебных заведениях. До этого периода, женщинам желалось получить высшее образование приходилось уезжать за границу. В основном женщины обучались на медицинских факультетах. Женщин избравших гуманитарные профессии было очень мало, всего 1 % от общего количества обучающихся высших учебных заведениях и в основном они получали гуманитарное образование за рубежом [1, с. 65]. Многие будущие деятели отечественного авангарда обучались в зарубежных частных художественных студиях. Не являлись исключением и женщины-художницы. Для многих будущих деятелей авангарда такие студии были основой, стартом, для будущего творческого роста. Некоторые из будущих представительниц русского авангарда были из обеспеченных семей и могли себе позволить посещать в частном порядке различные художественные студии, где обучались мастерству. Там они знакомились друг с другом, поддерживали и вдохновляли друг друга, разрабатывали совместные творческие проекты. Между многими из них сохранилась тесная дружба на долгие годы. Например, в студии Ивана Дудина и Константина Юона с 1905 по 1908 годы занимались Н.А. Удальцова, Л.С. Попова, В.Е. Пестель, В.И. Мухина. Чуть позже к их группе присоединилась А.А. Экстер, потом С.К. Каретникова. С 1910 года каждая они много путешествуют и уже в 1912 году открывают совместную выставку в Париже. К этому времени они практически все уже замужние дамы, кроме

Л.С. Поповой. Статус замужней женщины до революции, давал все же некоторые преимущества. Женщина будучи за мужем уже не находилась под строгим контролем родственников, за нее отвечал муж. Женщина имела возможность пользоваться не только собственным капиталом, но и распоряжаться капиталом мужа, кроме всего этого, она могла относительно свободно путешествовать [1, с. 47].

В Париже, Л.С. Попова, С.К. Каретникова, В.И. Мухина и Н.А. Удальцова начинают посещать частную студию искусств Анри Ле Фоконье. В студии читали лекции по истории европейского искусства, по истории античности, по философии. В этой же студии художницы знакомятся с основами кубистического стиля, который надолго сохранится в их работах. Мухина позже переходит в мастерскую Эмиля-Антуана Бурделя, для более подробного изучения скульптуры. В 1913 году, вместе с представителями русского балета в Париж прибывает Н.С. Гончарова. Именно она готовила оформление к спектаклю «Золотой петушок». Декорации Н.С. Гончаровой производят фурор. Через некоторое время открывается совместная выставка М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. В последствие искусствоведы чаще будут упоминать имя М.Ф. Ларионова, а не Н.С. Гончаровой, что на взгляд автора не совсем справедливо [2, с. 47].

Начало первой мировой войны положило конец шествию русского авангарда по Европе. Выехать за границу было практически не возможно. В 1915 году в Петрограде, А.А. Экстер, О.В. Розанова, Н.А. Удальцова, Л.С. Попова, открыли благотворительную выставку-продажу своих работ (рис. 1).



Рис. 1. Слева направо: Ольга Розанова, Ксения Богуславская, Казимир Малевич. Петроград 1915 год



Рис. 2. Любовь Попова. Ромео в маске. Эскиз костюма к спектаклю Ромео и Джульетта. Около 1920 г. Бумага, гуашь. 38,5×31,5 см. Частное собрание, Москва

Полученные средства были отправлены в помощь фронту. Многие будущие деятели отечественного авангарда, художницы в частности, с удовольствием работали в театрах, создавали костюмы и декорации. В годы первой мировой войны театр служил для людей своеобразной эмоциональной отдушиной, где можно было отвлечься от мрачных реалий повседневной жизни. С 1915 по 1916 годы, А.А. Экстер, Н.С. Гончарова, В.И. Мухина и Л.С. Попова, работали для Камерного театра А.Я. Таирова [1, с. 49–50]. Не смотря на то, что помещение театра было маленьким, работа над театральными декорациями и костюмами позволяла художницам реализоваться в творчестве (рис. 2).

Позже, в 1916 году, в ряды художниц авангардистов, вливается В.Ф. Степанова. Она работает в области книжной графики. Её произведения являются одними из типичных образцов кубо-футуризма.

Октябрьская революция кардинально изменила жизнь многих людей в России. Это коснулось и художников. В 1920 году был основан ИНХУК (институт художественной культуры). В.Ф. Степанова, Л.С. Попова и Н.А. Удальцова становятся активными участниками художественной деятельности в ИНХУКе. В.Ф. Степанова занимает там должность ученого-секретаря. Л.С. Попова и Н.А. Удальцова читают лекции о задачах и законах нового искусства. В октябре 1921 года состоялось несколько выставок с участием В.Ф. Степановой, А.А. Экстер, Л.С. Поповой.

Н.А. Удальцова в них не участвовала на тот момент по семейным причинам.

Уже в конце двадцатых годов авангард начинает уходить в тень. Во многом этому способствовала внутренняя политика новой власти. Ей нужны были послушные деятели искусства, согласные с новыми требованиями и канонами, которые постепенно устанавливала новая власть. Бунтари-авангардисты плохо поддавались контролю. Кто-то из авангардистов покидал советскую Россию, кто-то подстраивался под новую власть. Коснулось, это явление не только мужчин художников, но и женщин [1, с. 55].

Н.С. Гончарова уехала из России еще в 1915 году и больше не возвращалась. А.А. Экстер опасаясь репрессий за свое «неблагонадежное» происхождение уехала в 1924 году. В.Е. Пестель, Л.С. Попова, Н.А. Удальцова, В.Ф. Степанова и О.В. Розанова остались на родине. От голода и болезней О.В. Розанова умерла в 1918 году, а Л.С. Попова в 1924. У Н.А. Удальцовой отца и мужа расстреляли как «врагов народа». С.К. Каретникова покончила с собой, узнав о смерти сына, который погиб в заключении. В.Ф. Степанова долгое время работала над созданием иллюстраций и делала фотомонтажи для книг и журналов, прославлявших советскую власть. Она старалась жить незаметной жизнью обывателя и уже не упоминала о своем участии в авангардном движении начала двадцатых годов [1, с. 55]. В.И. Мухина единственная из плеяды женщин худож-

ниц авангардистов того времени у которой были ровные отношения с новой властью. Однако ее и ее сына арестовывали на короткое время, в ссылку был отправлен и муж В.И. Мухиной. Новая власть признала талант В.И. Мухиной только после Всемирной выставки в Париже в 1937 году, на которой была представлена всем известная скульптура «Рабочий и колхозница» (рис. 3).

Говоря о жизни и творческой деятельности женщин художников-авангардистов, мы увидим, как мало отличий от жизни и творческой деятельности мужчин. Женщины художники тоже стремились к признанию своего творчества. Они участвовали в выставках,



Рис. 3. Вера Мухина «Рабочий и колхозница». 1937 год. Нержавеющая сталь, выс. 24 м

Интересно так же, что именно женщины художницы-авангардисты дольше мужчин работали в Европе и более длительное время, чем коллеги мужчины обучались в различных европейских студиях. Этот факт исключительно положительно отразился на творчестве женщин авангардистов. Каждая из выше перечисленных художниц отличается своим индивидуальным узнаваемым стилем. Даже создавая семейные творческие союзы, женщины-авангардисты сохраняли свою творческую индивидуальность и их работы ни в чем не уступали произведениям мужчин [1, с. 96].

создавали декорации для театров, иллюстрировали книги и журналы, открывали собственные художественные школы-студии. Между ними существовало здоровое творческое соперничество. От мужчин художников-авангардистов в некоторой степени их может отличать, то, что женщины больше занимались созданием эскизов для тканей и чаще обращались к декоративно-прикладному искусству. Именно женщины авангардисты в начале XX века создавали основы новой моды. Проектируя не только театральные костюмы, но и разрабатывая новый стиль в повседневной моде учитывая общественные настроения того времени [1, с. 95].



Рис. 4. Зинаида Иванова, Вера Мухина и Александра Экстер, Франция, 1937 год

Работы наших соотечественниц художниц-авангардистов, безусловно, запоминаются благодаря их необычности и уникальности. На каждую художницу оказало влияние то или иное течение в искусстве и это легко прослеживается.

Анализируя творчество художниц-авангардистов, с уверенностью можно сказать, что их работы ничуть не уступают работам мужчин.

Женщины-авангардисты внесли не меньший вклад, чем мужчины в искусство отечественного авангарда начала XX века (рис. 4).

В заключение хотелось бы отметить, что в истории искусства было довольно много женщин-художников. Конечно меньше, чем мужчин, но все же, не менее, а иногда и более талантливых. Изучая историю искусства на факультетах изобразительно искусства, можно ввести отдельный курс лекций, который будет посвящен роли женщины-художника в искусстве. Особенно интересно в этом контексте будет рассмотрение творчества представительниц отечественного авангарда начала XX века. Когда в общественном сознании происходил перелом, и положение

женщины в мире в целом менялось в лучшую сторону. У женщин именно на этом историческом этапе появляется возможность самореализации в творчестве в полной мере, а точнее в профессии художника, куда долгое время допускались исключительно мужчины. В небольшой статье мы не имеем возможность перечислить фамилии всех женщин-авангардистов, поэтому автор перечисляет только самые известные из них. Насколько же приемлема гендерная градация в искусстве, это вопрос тоже очень сложный и требует длительного отдельного исследования.

Библиографические ссылки

1. Амазонки авангарда / под ред. Джона Э. Боуэлта и М. Дратта. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк, Государственная Третьяковская Галерея. М.: Галарт, 2000. 365 с.
2. Джемси Эмми. Модернизм и современное искусство / пер. Е. Курова. М.: Ад Маргинем Пресс, АВСдизайн, 2018. 117 с.
3. Поэзия и живопись: сб. тр. памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
4. Турчинская Е.Ю. Авангард на Дальнем Востоке: «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. СПб.: Алетейя, 2011. 196 с.

С.В. Тамулевич

Тихоокеанский государственный университет

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕХНИКИ АКВАРЕЛИ В ПЕЙЗАЖАХ БРОНИСЛАВА ТАМУЛЕВИЧА

Анотация: В статье анализируются исторические предпосылки интерпретация техники акварели «по сырому» «алла прима» (от итал. *alìa prima*, букв. – «в один момент») хабаровским художником Брониславом Тамулевичем. Описана авторская последовательность ведения работы над акварельными пейзажами, выявлены специфические живописные выразительные средства, направленные на формирование художественного образа, а также основные инструменты взаимодействия произведений мастера со зрителем.

Ключевые слова: Изобразительное искусство, акварель, техники акварели, развитие техники акварели, «алла прима», способы акварели, импрессионизм, Хабаровский художник Бронислав Тамулевич.

Key words: Fine art, watercolors, the development of watercolors, “A la Prima”, impressionism, Khabarovsk artist Bronislav Tamulevich.

Разнообразие современных техник акварели базируется на исторических предпосылках развития техник письма водяными

красками по бумаге. На протяжении всего времени существования техника акварели претерпевала изменения в соответствии с

художественной спецификой стилей. В Европе техники письма водяными красками появились вместе с распространением бумаги. Таким способом раскрашивались буквицы и рисовались иллюстрации в средневековых книгах. Техники работы водяными красками по бумаге уже пользовались известные мастера эпохи Возрождения. Альбрехт Дюрер, в своих натуральных пейзажах написанных водяными пигментами, с удивительной точностью передал архитектурные объекты, физические и природные явления. В его работах, когда он выполнял ботанические зарисовки, проработаны мельчайшие детали, растения живы и

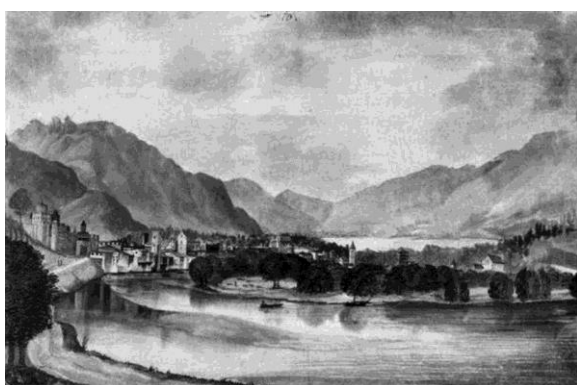


Рис. 1. А. Дюрер. Вид с севера Трента, 1495 год

бистр, акварель, белила, перо, кисть использовались в эпоху Северного Возрождения и стиля Барокко в пейзажных графических листах. Рембрант Харменс ван Рейн, Антонис ван Дейк и другие мастера уже в это время пытались отобразить с помощью водяных красок изменчивость состояния природы (рис. 3). Художники пользовались возможностями растекающихся по поверхности бумаги пигментов для полноценной передачи освещения в пейзаже. Несмотря на монохромность работ Клода Лорена и Николы Пуссена, освещение – тот инструмент, который преобразует их пейзажи в идеальную картину

узнаваемы. Дюрер часто импровизировал и писал без предварительного рисунка, использовал многослойность наложения пигментов для усиления тона и белизну бумаги для самых светлых частей своих работ – это впоследствии перешло в технику письма акварельными красками (рис. 1, 2). «Акварель» как термин употребляется в тексте «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини в 1437 г., применительно к водяной краске на основе цветного пигмента и растительного гуммиарабика, как склеивающего вещества. С точки зрения живописных качеств, акварель прошла длительный путь развития.



Рис. 2. А. Дюрер Маленький пучок травы, 1514 год

мира (рис. 4). Кисть и перо, размывки краски – с помощью этих средств достигается многоплановость в пейзажах, передается освещение и воздушная перспектива.

Мозаичность письма акварелью появляется в работах художников эпохи Рококо. Эта техника письма придает изменчивость, игривость и легкость работам французских и итальянских художников этого периода Жан-Оноре Фрагонара, Франческо Гварди и др. Художники использовали рисунок экзальтированными линиями пером поверх прозрачной мерцающей акварели [2].



Рис. 3 А. ван Дейк. Пейзаж 1599–16641 гг.



Рис. 4. К. Лорен. Вид Тиволи 1644–1645 гг.



Рис. 5. У. Тернер. Солнце 1844–1845 гг.

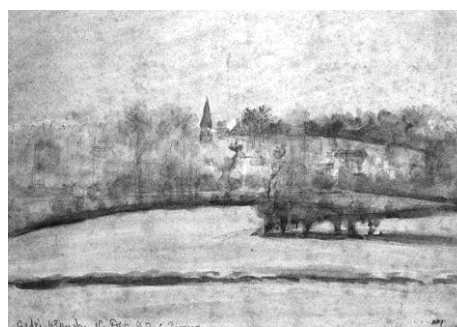


Рис. 6. К. Писаро. Иней 1890 г.

Акварельная техника письма по мокрой бумаге «алла прима» получила развитие в эпоху английского романтизма [1, с. 30]. Работы Уильяма Тернера это уже не этюды, а полноценные живописные произведения. Его морские пейзажи, написанные акварелью, полны динамики, многослойности и цветовых нюансов. Это совершенно другой – живописный подход к возможностям ярких водяных красок в написании пейзажа. У. Тернер ушел от традиционного для акварели того времени линейного рисунка цветом, он свободно экспериментировал с техникой, вводил много новых пигментов, использовал различные виды бумаги. Краску он смывал, соскребал, промокал губкой. И сего-

дня работы У. Тернера выглядят современно (рис. 5).

Позднее именно работами Уильяма Тернера вдохновлялись импрессионисты. Клод Моне и Камиль Писсаро, побывали в Лондоне в 1861 году. И именно у импрессионистов, в масляной живописи, получила широкое применение техника «алла прима» – как техника написания пейзажа в один сеанс (рис. 6).

Техника акварели на сегодняшний день является очень популярной среди профессиональных художников. «Акварельный импрессионизм» мы можем видеть в работах знаменитого английского акварелиста XX века Джона Ярдли, хорватского художника Джозефа Збуквича (рис. 7, 8).



Рис. 7. Джон Ярдли «Велосипедист»



Рис. 8. Джозеф Збуквич «Венеция»

Так называемая «акварельная живопись» притягательна благодаря общедоступным материалам и кажущейся простоте исполнения. С помощью акварели учат рисовать детей, студентов и художников-любителей. И, несмотря на общедоступность, акварельная техника среди художников профессионалов, считается одной из самых сложных в исполнении. Акварель не допускает переделок и требует точности во всем – в построении формы и пространства, во владении цветом.

Александр Назаров, художник и педагог, в своей книге «Основные способы акварельной живописи» описывает и обобщает двенадцать известных и популярных техник акварели. Работами испанского мастера Мариано Фортуну восхищались художники П.П. Чистяков, И.Е. Репин и М.А. Врубель. Они работали в технике многослойной акварели. В иллюстрации часто применяется иллюстративно-декоративный способ. Этот способ применял знаменитый мастер В.М. Васнецов. Акварельно-графический способ, в котором преобладают графические техники, хорошо представлен акварелями П. Синьяка. Технику работы по сухой бумаге мы видим в пейзажах А.П. Остроумовой-Лебедевой. «Как правило, каждый художник-акварелист по мере приобретения опыта выбирает наиболее близкое ему направление в акварельной живописи, используя свои изобразительные приемы, которые становятся собственностью художника, определяя его индивидуальность» [3].

Хабаровский художник мастер акварели Бронислав Тамулевич (1957–2017) писал свои, довольно масштабные пейзажи, в технике «по сырому» – «алла прима». Именно такой подход позволяет сконцентрироваться на впечатлении от состояния природы, от изменчивости освещения окружающего мира. Техника акварели «алла прима» отражает индивидуальность автора, как каллиграфия или подчерк, требует концентрации профессиональных навыков в относительно короткий промежуток времени – до момента полного высыхания бумаги. Мастерски владея ри-

сунком, автор не пользовался карандашным наброском в своих пейзажах, писал сразу по сырому акварельному листу. Начинал работу очень крупной плоской кистью, обозначая основные массы по плотности и цветовому решению. Для такого подхода требовались большие листы акварельной бумаги.

По размерам работы художника можно разделить на три основные группы. Первая, особенно масштабная – 56×75 см и больше, что обусловлено размерами полного акварельного листа. Обычно автор листы не обрезал. Б. Тамулевич отдавал предпочтение акварельной бумаге высокого качества с различной фактурой, часто использовал в работе литую акварельную бумагу с эффектным неровным краем. Такие произведения необходимо экспонировать, не скрывая фактурный край под паспарту, что сопряжено с определенными сложностями, так как лист не должен соприкасаться с предохраняющим его пластиком или стеклом.

Второй по размерам лист акварельной бумаги, которому отдавал предпочтение художник, имеет меньший размер. Примерно 49×64 см, что обусловлено размерами акварельной бумаги склеенной в блоки. Этот формат автор выбирал для пленэрных работ, вместе с другим, самым небольшим, и часто используемым на пленэре – 38×54 см. Художник отдавал предпочтение именно таким листам акварельной бумаги, листы меньшего формата не позволяли использовать широкие плоские кисти, поэтому реже использовались, в основном в работах более раннего периода, относящиеся к 1980-м годам.

Стремление изобразить не столько место, сколько впечатление от мгновения, игру света, материальность и изменчивость воздушной среды, призрачность и мимолетность мгновения, – все это реализуется художником в технике написания в один прием. Отсюда выбор натуры для пейзажей. Наиболее часто встречаются темы связанные с морем, бьющиеся о камни волны в прибое. Другие характерные для Бронислава Тамулевича темы: отражения в лужах и мокрые от дождя

пейзажи, весенний и осенний лес и забытые лесные озера, деревенские дороги в распутицу и засыпанные снегом городские улицы, деревья с «характером» и ковыль на ветру. Поскольку работы писались сразу, в один прием, то мы не можем определять пленэрные работы как этюды – это полноценные живописно-акварельные произведения, как и те, что написаны в студии.

Лист пластика большего, чем бумага размера использовался для фиксации мокрого акварельного листа. При этом никакие вспомогательные приспособления для удержания бумаги на пластике не требовались, мокрый лист прилипал к пластику сам. Как правило, художник работал на горизонтальной плоскости, или под небольшим углом. Предпочтение художник отдавал ленинградским пигментам акварельной краски. Самая любимая краска – ультрамарин. Эта краска помимо своей флюоресцирующей активной яркости и появления фактуры мелких крупинок при высыхании, обладает удивительным свойством, выталкивать другие пигменты, не смешиваясь с ними. Художник замешивал акварельные краски не только на палитре, но и на листе, вливая цвет в цвет, усиливал тон

по мере высыхания листа наложением слоев краски, выбеливал до чистого листа, собирая еще влажную краску плоской синтетической кистью. С помощью этого приема особенно удавались отражения в лужах, блики на воде, морская пена. По мере высыхания бумаги кисти менялись на более тонкие, хотя предпочитал художник плоскую синтетику, для более тонких линий – использовал круглые колонковые кисти. Применялась и техника «соскребания» поверхностного слоя бумаги с краской, для белых бликов и пятен. Белый цвет в работах мастера – цвет бумаги, белила использовались им редко, и это была температура. Пульверизатором художник не пользовался. В частых поездках на природу, на море, писал по бумаге смоченной морской водой, она дольше сохраняла влагу, медленно и постепенно высыхала, краска мягко растекалась по поверхности и бумага приобретала бархатистость. Именно пятно в трактовке автором техники «по сырому» Б. Тамулевичем, приобретает такую значимую художественную выразительность, становится основным средством моделирования образа (рис. 9, 10, 11).



Рис. 9. Б. Тамулевич
«Дорога в Рождественку»



Рис. 10. Б. Тамулевич
«Снегопад в городе»



Рис. 11. Б. Тамулевич
«Весна»

Итак, мы можем перечислить авторские этапы работы над пейзажем художника Бронислава Тамулевича:

1. Мокрая бумага кладется на пластик.
2. Кистью небольшого размера краской в цвет и очень светлым тоном наносятся границы основных частей изображения.
3. Большой плоской синтетической кистью наносятся основные большие цветовые пятна, от самых светлых к темным.
4. В нужных местах изображения, водой вымывается краска, моделируются большие формы-массивы. Например, общая масса леса, волны, поверхность озера с отраже-

нием. Края пятен растекаются и размываются.

5. Кистями меньших размеров наносятся яркие краски (ультрамарин, кадмий оранжевый и др.), они вытесняют нижние слои, усиливают тон в темных местах изображения. В это время бумага еще влажная.
6. Там где нужны более точные части изображаемого, художник работал более сухой меньшего или совсем маленького размера, по уже высыхающей бумаге. Все прописывать ненужно. Изображение должно быть живым и растворяющимся.
7. Высохшую работу можно процарапать в местах расположения бликов.

Все это нужно проделать и написать работу примерно за 20 минут. Если что-то пошло не так, лист переворачивался или смывался и можно повторять весь процесс. У мастера сохранились пейзажи со смытой предыдущей версией на обратной стороне.

Акварельные импрессионистические пейзажи в исполнении Бронислава Тамулевича обладают удивительной притягательностью. Состояние природы точно и обобщенно поэтично, а место действия типично и поэтому узнаваемо. Для каждого зрителя это образ

мгновений из собственной жизни, из собственного уникального опыта общения с миром. Пейзажи художника конкретны в «состоянии» и «настроении». «В изобразительном искусстве фоновое эмоциональное состояние определяется как «настроение» художника. Адекватное этому состоянию – «настроение» в картине передается зрителю» [4, с. 37–75]. И вместе с этим, пейзажи художника условны в деталях, и месте действия. Условность, при таком подходе, становится основным «способом художественного обобщения, предполагающего повышенную эмоциональность образа и рассчитанного на такой же эмоционально-экспрессивный зрительский отклик» [5].

Хабаровский художник Бронислав Владиславович Тамулевич выработал оригинальную узнаваемую манеру письма акварельными красками, в особой присущей ему технике исполнения, опираясь на исторически сложившуюся традицию живописи «алла прима» по сырой бумаге, на листах большого формата плоскими крупномасштабными кистями, используя «впечатление», «состояние», «настроение», как основные инструменты взаимодействия со зрителем.

Библиографические ссылки

1. Аполлон. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Архитектура: терминологический словарь / РАХ НИИ теории и истории изобразительных искусств. М.: Эллис Лак, 1997. 735 с.
2. Семенова М.А. Художественный образ в искусстве акварельной живописи. М.: МГПУ, 2016. 180 с.
3. Назаров А.К. Основные способы акварельной живописи. М.: Орбита-М, 2004. 62 с.
4. Устарханов А.Х. «Состояние» и «настроение» как компонент оценки произведения живописи / А.Х. Устарханов [и др.] // Культурологические исследования 02: Сборник научных трудов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2002. С. 254–257.
5. Краткий словарь по эстетике. URL: <https://esthetiks.ru/> (Дата обращения: 01.02.2020).

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. КАНДИНСКОГО

Аннотация: Русский авангард XX века является одним из ярких явлений мирового искусства. Отечественный авангард остро противопоставил развитие новых традиций старым. В статье рассматривается творчество Василия Кандинского, его философская концепция и новые взгляды на живопись, музыку и искусство в целом. Изучение художником взаимосвязи между различными видами искусства и их влияние на восприятие человека.

Ключевые слова: музыка, изобразительное искусство, живопись, абстракция, синтез искусств, сценическая композиция, точка, линия, плоскость, принцип контрапункта, эмоция, анализ.

Key words: music, fine arts, painting, abstraction, art synthesis, stage composition, point, line, plane, counterpoint principle, emotion, analysis.

В последние годы отечественные искусствоведы все чаще затрагивают тему, несущую в себе идею синтеза видов искусств. Ведь, как известно, в современном мире многие границы между видами искусств стираются. Именно поэтому все чаще они обращают внимание на проблему, которую изучал еще в свое время В.В. Кандинский, проблему влияния музыки на творчество. Часто можно прочитать о том, что искусство – не наука, анализ ему несвойственен, его восприятие ограничивается только чувственным, эмоциональным содержанием. А если задать себе вопрос – где граница между чувственным восприятием и анализом? Можно ли ее провести? Вот, положим, мы слушаем музыку и идентифицируем некую мелодию, затем узнали ее в повторении, услышали, как она была транспонирована, сдвинута, изменена каким-то иным образом. Это – анализ? Анализ, но одновременно с ним идет оценивание полученного результата и эмоциональное восприятие.

Если мы слушаем пятиголосную фугу И. Баха и различаем хотя бы три из голосов, то осуществляем ли мы анализ? Да, определенно это так, но на этом процесс восприятия не останавливается. Услышав эти голоса, представив их в мысленном звуковом пространстве, мы уже иначе слышим эту музыку,

видим с новой точки зрения звучащий ансамбль, и теперь, после этапа анализа, возникает этап нового, более осознанного, эмоционально окрашенного представления образа произведения. Может быть, когда в следующий раз мы будем слушать исполнение этой фуги, на этапе того самого первого анализа, нам станут понятны все ее пять голосов и наше эмоциональное восприятие ее как целого станет адекватнее, полнее, ярче, эмоционально выразительнее. Иные этапы последовательного приближения к содержанию бывают на концерте, когда исполняют давно знакомую музыку, но вдруг в ней открываются какие-то ее фрагменты, которых раньше не было в памяти, но которые звучали всегда, только их слушали, но не слышали, они не занимали своего места во внутреннем, целостном образе произведения.

Но, помимо такого осознанного процесса, возможно восприятие музыки совершенно без анализа, вызывающее очень позитивную, чисто эмоциональную реакцию. Возможно ли так воспринимать произведение изобразительного искусства? Без сомнения, да. Восприятие картины, как и музыкального произведения, проходит те же этапы. В первый момент – интегральное взаимодействие, чисто эмоциональное, но в следующее мгновение начинаешь видеть детали, отдельные

составляющие, чей ансамбль, чьи отношения, композиционные, графические, цветовые, строят содержание картины, то, из чего она состоит. Где кончается эмоция и начинается анализ? Есть ли между ними граница? Или это все – естественные компоненты не расчленимого, целостного понимания произведения искусства? Такой процесс очень индивидуален, причем не только на стадии ассоциаций с немзыкальным, внеживописным содержанием, но и на моменте остановки при переходе от первого, чисто эмоционального укола, до этапа целостного, осознанного видения произведения искусства. Интересно, что на вопрос об анализе произведения искусства В. Кандинский отреагировал сто лет назад: «Понимание выращивает зрителя до точки зрения художника. Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения. Бытующее до сего дня утверждение, что 'разлагать' искусство опасно, поскольку это 'разложение' неизбежно приведет к смерти искусства, происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первородной силы» (В.В. Кандинский «Точка и линия на плоскости»).

Василий Кандинский известен, прежде всего, как художник-авангардист первой половины XX столетия, творчество которого положило начало абстракционизму в живописи. Однако, личность его настолько многогранна, что каждое из направлений его творческой мысли заслуживает особого внимания. В сферу интересов В. Кандинского входили не только визуальные искусства, он также увлекался музыкой, поэзией, театром, сам играл на фортепьяно и виолончели, писал стихи и сценарии. Но будучи художником универсального, «леонардовского» типа, его глубоко интересовала взаимосвязь различных видов искусства и ее влияние на восприятие человека. Увлечшись идеями «синтеза искусств», художник собрал в своей библиотеке множество книг по театру, в частности,

работы Эдварда Гордона Крейга и Николая Евреинова. Он также интересовался идеями А.Н. Скрябина и его сочинениями, в особенности поэмой «Прометей». Однако впервые схожая идея появилась еще в середине XIX века, обращенная композитором Рихардом Вагнером в творческую концепцию «Гезамткунстверк» («единение искусств»). Этот термин дословно означает совокупное художественное произведение. В него, по представлению Р. Вагнера, входили все виды искусства, которые описывали «искусство будущего».

В период с 1909 по 1914 годы в баварском городке Мурнау В. Кандинский создал ряд сценических композиций и текстов, имеющих отношение к идеям «синтеза искусств»: «Фиолетовый занавес», «Зеленый звук», «Черный и белый», «Желтый звук». Последний из них был опубликован в 1912 году в альманахе «Синий всадник». Либретто В. Кандинского бессюжетно, в чем проявился тот абстракционизм, теоретиком и родоначальником которого он стал. В публикации в альманахе «Синий всадник» есть также подробная световая партитура, указания характера музыки и сценических движений пантомимы.

Жанр «сценической композиции» теоретически обосновывается В. Кандинским в его книге «О духовном в искусстве» (1911). В этом труде часто звучит идея синтеза искусств, а слово определяется как «внутренний звук». Понятие «желтое» также находится в центре теоретической разработки этой книги. Оно составляет «первый великий контраст» в паре с синим: желтое – это теплота, обращенность к зрителю, движение вовне (эксцентрическое), синее – холод, направленность от зрителя, вовнутрь (концентрическое)» [5, с. 3]. Сценическая композиция состоит «из следующих трех элементов: из музыкального движения; из живописного движения; из движения художественного танца». Рассуждая о сущности синтетического искусства, В. Кандинский называл его «монументальным искусством». Реальное во-

площение синтеза он представлял в виде некоей «сценической композиции». От обычных театральных постановок «сценическая композиция» Кандинского отличается тем, что все синтезируемые элементы «абстрактны». Новым компонентом синтеза оказался цвет, пришедший из «абстрактной» живописи. Цвет, который должен был обрести на сцене отсутствующее в самой живописи движение. Объясняя принципы взаимодействия этих трех «абстрактных» элементов, Василий Кандинский предупреждает, что, будучи подчиненными единой «внутренней цели», они не должны повторять друг друга. В статье «О сценической композиции» В. Кандинский пишет: «Например, музыка может быть совсем “задавлена” или отодвинута на задний план, если действие, например, движение, достаточно выразительно и эффект его только ослабляется при активном участии музыки. Росту движения в музыке может соответство-

вать уменьшение движения в танце». В этих положениях Кандинский демонстрирует одну из самых важных и глубоких идей своей теории – идею контрапункта разных искусств. Он указывает, что необыкновенная сила воздействия синтетического искусства заложена именно в поле напряжения между «созвучием» и «противозвучием», то есть между унисоном и контрапунктом используемых средств [5, с. 3]. Сценическая композиция «Желтый звук» (рис. 1), по замыслу В. Кандинского, должна была соединить краску, пластику, слово, музыку (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Музыка к этой композиции написал Фома фон Гартман, с которым В. Кандинский работал над своими сценариями. Премьера «Желтого звука» должна была состояться в Мюнхене осенью 1914 года, но автору не суждено было увидеть ее на сцене.



Рис. 1. В.В. Кандинский «Желтый звук», 1909 г.

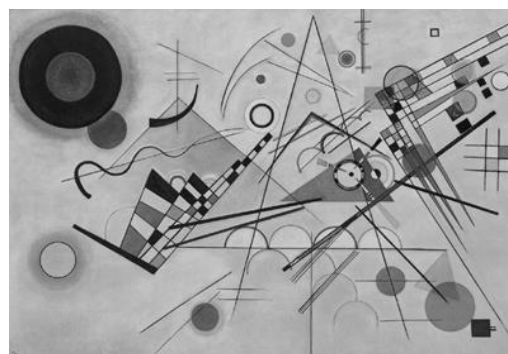


Рис. 2. В.В. Кандинский «Композиция VIII», 1923 г.

Есть принципиальное отличие музыкального произведения от живописного: в музыке время течет, но оно задано процессом исполнения. Хотя его длительность может варьироваться от исполнения к исполнению, но варибельность достаточно ограничена. Когда мы рассматриваем картину, то длительность этого процесса, траектория взгляда не ограничена ничем, только желанием, ну, и временем, когда музей открыт или репродукция доступна. Пути перемещения взгляда ограничиваются только способностью распознать живописные «мелодии» и построить из них содержательные ансамбли,

проникнуть в их содержание, попытаться их интерпретировать. Взгляд зрителя может многократно повторять траектории, находя их новое содержание. Многие картины нуждаются в своей трактовке, объяснении того, почему изображено именно то, что есть на картине. Какое значение оно имеет, есть ли в этом скрытое значение и многое другое. Василий Кандинский, один из не многих художников, который обратил внимание и на это. Помимо создания замечательных живописных произведений, он написал ряд книг, в которых очень детально рассказал о том, как, собственно, надо эти произведения смотреть,

что и как надо видеть. Главные принципы изложены в его уже упомянутой книге «Точка и линия на плоскости».

Точка, как предельное значение сжатия пятна, круга, по определению Кандинского, «есть наиболее краткая временная форма». Точка может преобразоваться в линию, линия может выступать как след движущейся точки – еще один фактор, вводящий категорию времени в пространство картины. В свою очередь *линии живут, взаимодействуют между собой и с точками, взаимодействие может быть очень разнообразным, образовывать гармоничные аккорды или же, наоборот, диссонансы*. Картину можно представить как сложный двумерный, трехмерный роман, в котором множество живописных линий развивается одновременно в разных направлениях. Это – как книга, в которой страницы могут перелистываться и слева направо, и справа налево, и сверху вниз, и снизу вверх, а также от себя и к себе, в перпендикулярном ее плоскости направлении [4, с. 23]. Каждый элемент, точка, линия не существуют в пространстве картины сами по себе, все они завязаны, связаны между собой в сложный ансамбль. Их взаимодействие между собой может быть очень сложным, с отражениями, преломлениями, вибрациями, ритмическими, графическими и цветовыми вариациями [4, с. 23]. В. Кандинский называет эти взаимодействия музыкальным термином «принцип контрапункта». Поэтому процесс рассматривания на начальном этапе – это своеобразное включение в картину и если не чураться мыслительной работы, если проникнуть в содержательное пространство картины, не только сюжетное, а и живописно-содержательное, то это должно привести к пониманию этого принципа, как и того послания, которое художник хотел передать своему зрителю.

Возьмем, например, Композицию VIII, написанную художником в 1923 г. в Баухаузе (рис. 2). На первый взгляд – сумбурная совокупность геометрических элементов, набросанных без видимого порядка и организации. При всей как бы произвольности, видимой

случайности, композиция его работы глубоко продумана.

В центральной части полотна находится очень ритмичный мотив, мелодия четырех полукругов, устойчиво покоящихся на горизонтальной базе-линии, как на горизонте. Это – как изложение темы. Но это только первое ее явление, вот те же четыре полукруга, сместившись с одной прямой, не удержавшись, рухнули вниз, разрушаясь без поддержки линии-горизонта. Но это не всё, та же самая структура, мелодия, в верхней части полотна унеслась вдаль. В левой верхней части полотна находится один из любимых элементов живописной азбуки В. Кандинского: прямая, вокруг которой вьется, пересекая ее, волнистая линия. Можно представить, что и она возникла из совокупности отражений и растяжений той же мелодии четырех полукругов и исчезает она под мощным ударом тяжелого дугообразного элемента над ней. Вот еще другая мелодия: три почти параллельные линии, их интродукция дважды пересекает два появления четырех полукругов. Тут они лежат очень плотно, это – как трель. Но вот чуть дальше, выше и направо из них возникла сложная вариация: эти линии превратились в острые пики, слились со своим перпендикулярным отражением, их пересечения драматично заполнились цветом, с тем, чтобы успокоиться в уравновешенной прямоугольной структуре в правой части полотна. В этом фрагменте введен острый угол, и вариация структур на его основе многократно возникает в разных ансамблях. Очень много можно увидеть взаимодействий, романов, если хотите, отношений и треугольных, и круговых структур. Но все это – не сухие геометрические структуры. В.Кандинский их характеризует эмоционально: горизонтали звучат «холодно и минорно»; вертикали – «тепло и высоко»; острые углы – «теплые, острые, активны и желтые»; прямые – «холодные, сдержанные и красные». Давайте обратим внимание на композицию круговых элементов. Конечно, самый мощный, тяжелый из них – этот красно-черно-фиолетовый круг в левом верхнем

углу. Но он не просто тяжелый, черный – в центре его находится фиолетовый круг меньшего размера, который облегчает его, добавляет и «воздуха», и содержания: он соответствует и взаимодействует с кругом похожего цвета меньшего размера в группе правого нижнего угла. Для дополнительного облегчения он окружен розово-красным ореолом, а еще больше его поддерживает частично перекрываемый им оранжево-красный круг с желтым ореолом. И завершает баланс композиции этой части легкий желтый круг с голубым сиянием, расположенный слева, почти в нижней части картины. Эта группа круговых элементов слева в свою очередь прекрасно сбалансирована с группой круговых элементов справа, напоминающей своим расположением созвездие Ориона: подгруппа четырех кругов сверху справа, синий круг под ней и два круга внизу справа, фиолетовый и зеленоватый, объединенные с желтым треугольником и коричневым квадратом. Виден даже смещенный аналог пояса Ориона из трех сложных круговых элементов в центре правой части. Еще один элегантно элемент композиции: фиолетовый круг из правого нижнего угла пересекается взлетающей вверх наклонной линией, которая однозначно связывает его с правым полукругом из группы четырех полукругов, о которой я упоминал выше, а горизонтальная линия, пересекающая его центр, еще раз отзовется затухающей трелью, ее повторением ниже, также нанизанной на эту взлетающую линию. Две эти горизонтальные линии отразятся, как в зеркале, в вертикальной линии, расположенной не по геометрическому, а по композиционному центру картины, причем расстояние между ними заметно сократилось. Что это означает? Так будет, если эта конструкция лежит не в двумерной плоскости, если все эти элементы расположены в трехмерном пространстве, в объеме, то есть эта пара линий просто находится дальше, глубже, чем их партнер справа от зеркальной линии.

Крайне важен вообще для изобразительных искусств фактор, подробно описан-

ный и детально проиллюстрированный художником в книге «Точка и линия на плоскости». Этот фактор – о внутренней жизни всех элементов картины, о том, как «принцип контрапункта» реализуется в картине. В. Кандинский берет самый элементарный элемент, живописный атом своего рода – точку на поверхности холста, и начинает ее анализировать. Она может быть разного размера, вырастать до цветового пятна, но также, что важно, иметь разные расположения относительно других элементов картины. Художник показывает, как, меняя ее расположение, можно выражать разные чувства, настроения и отношения, реализовывать устойчивые или неустойчивые локальные композиции, фиксированные или же динамические, стремящиеся куда-то или статичные. Из элементарных букв можно складывать, конструировать живописные слоги. Чтобы все это воспринять, почувствовать, увидеть, совершенно не нужно привлекать высокие внеживописные категории. Все намного проще, и базовые элементы всем видны одинаково и очень хорошо. Вопрос только в том, как их увидеть, осознать и понять. Эта информация, эта наука понимания, она не объяснение того, что и как надо видеть именно на картинах В. Кандинского. Она универсальна и применима практически ко всем объектам изобразительных искусств, начиная с русской иконы и заканчивая абстрактным искусством и даже кинематографом. Это фундаментальная азбука того, как надо смотреть, как надо читать картину – картину именно как живописное произведение, оторвавшись от ее фигуративного сюжета. Ведь именно живописная составляющая определяет художественный уровень произведения.

Работы В. Кандинского, а особенно его абстрактные произведения, чрезвычайно музыкальны. Когда мы слушаем музыку, она очень редко воспроизводит близко к реальности привычные звуки повседневной жизни. Музыка редко «фигуративна» в живописном смысле, основная ее часть – аналог «абстрактной» живописи. И, подобно ей, элемен-

ты, объединенные в структуры – ноты, объединенные в аккорды, музыкальное содержание, музыкальные мысли, воспринимаемые слушателем, принципиально индивидуальны. Однако существуют достаточно, не будем говорить «объективные», но разделя-

емые многими оценки как композиторов, так и исполнителей. И, тем не менее, музыка очень богата, сложна, содержательна внутренним взаимодействием составляющих ее тонов, аккордов, их организацией в ансамбли и временным развитием, эволюцией этих структур.

Библиографические ссылки

1. Кабанова Л.И. Философия творчества художника В.В. Кандинского // Искусствоведение: межвуз. сб. науч. тр. Вестник Мурманского государственного технического университета: Изд-во Мурманского гос. ун-та, 2008. Т. 11. С. 631–637.
2. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости: монография / пер. с англ. Е.Ю. Козина. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 63–232.
3. Петухов Ю.М. Modern Art Consulting. URL: <https://modernartconsulting.ru/2011/11//василий-кандинский-синтез-искусств> (дата обращения: 23.12.2019).
4. Стерлигов В.А. Кандинский и музыка // Апраксин Блюз. 2018. № 28: Рифы конфликта. С. 21–24.
5. Лаборатория исследований воображения. URL: <http://www.imaginaire.ru/node/134> (дата обращения: 25.12.2019).

С.А. Минаев, Н.Л. Фирстова

Тихоокеанский государственный университет

ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРА МИТУРИЧА

Аннотация. Статья освещает аспекты стилистических изменений и художественного почерка в работах Петра Васильевича Митурича. Выявляется зависимость этих изменений от жизненных обстоятельств художника. Художник развивал творческую самобытность, при этом сохраняя свой стиль в искусстве, на протяжении всей жизни. Специфическая особенность творчества П.В. Митурича заключена в максимальной выразительности композиций, в которых при этом используется минимальное количество средств. Это качество не перестает быть актуальным для профессиональной деятельности художников и учителей изобразительного искусства.

Ключевые слова: творчество, изобразительное искусство, П.В. Митурич, русский авангард, рисунок, графика, светотень, пятно, линия, штриховой рисунок, выразительность.

Key words: creativity, Fine Arts, Miturich P.V., Russian avant-garde, Drawing, graphic art, light and shade, patch, line, line art, expression.

Петр Митурич – «малая» фигура XX века, создающая некоторое представление о наследии эпохи авангарда в отечественном искусстве. Будущий художник родился в семье военного в Петербурге, в 1887 году. В семье художника хранится черный конек – первое творение будущего художника

(рис. 1). Сохранились и другие его детские работы, среди которых в основном силуэты членов семьи Петра. Уже тогда проявлялся его поиск творческого пути, поиск собственных методов изобразительного творчества. Он изобретательно обводил тени от фигур и голов карандашом на стене, затем на бумаге

и вырезал забавные силуэты. Вырезанный из черной клеенки нового дивана, конек настолько понравился Василию Митуричу, что отец не наказал пятилетнего Петю. Начал обучение изобразительному искусству в Киевском художественном училище, затем

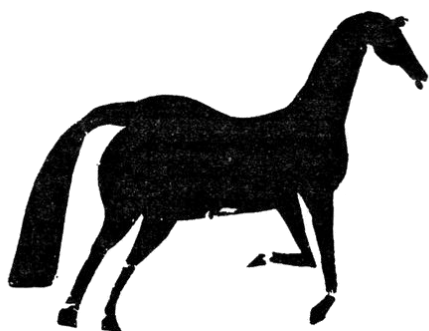


Рис. 1. Конек, вырезанный из дивана Петей Митуричем

Его первыми работами стали оформление фасада здания в городе Киеве «готической скульптурой» по проекту архитектора Эйслера и стенная роспись в Полтаве по проекту художника Сокола. Эти работы показывают, какое сильное влияние на раннего П. Митурича, как и на его учителя, оказывало творчество М. Врубеля, уважение к которому осталось в его работах на долгие годы.

Владение Петром Митуричем мастерством академического рисунка с натуры обнаруживается уже в 1914 году в «Автопортрете с чайником» (1914). Передача образа, внимательного взгляда, настороженного диалога со зрителем выполнена с использованием разнообразия графических средств – контурная прорисовка стола, серые живописные штрихи, лепящие складки свободной рубахи и мелкая детальная проработка головы. Хотя сам он пишет: «Приблизительно с 1915 года стал давать зрелые в художественном отношении вещи» [3, с. 105–108]. И к 1915 году мастерство Петра Митурича действительно выдавало в нем зрелого мастера рисовальщика и живописца.

продолжал образование в петербургской Академии художеств в батальной мастерской Н.С. Самокиша. С 1909 года Митурич включился в художественную жизнь Киева, при участии круга «художников смелого авангардного эксперимента».



Рис. 2. П.В. Митурич.
Портрет Л.А. Бруни, 1920

В 1915 году П. Митурич вхож в кружок молодых людей, встречавшихся на квартире в семье помощника хранителя музея Академии художеств С.К. Исакова. Группа образовалась из Н.И. Альтмана, Л.А. Бруни, П.И. Львова, В.Е. Татлина, Н.А. Тырсы, самого П.В. Митурича, а также критика Н.Н. Пунина и композитора А.С. Лурье. Круг был связан и с писателями, в частности, с К.Д. Бальмонтом и О.Э. Мандельштамом. В этом творческом кружке Петру Митуричу была отведена роль обличителя и голоса совести. Его короткие и язвительные высказывания заставляли друзей защищаться заранее. Самым близким другом его в тот период был Лев Бруни, который служил центром, «собирателем» индивидуальностей, совершенно отличавшимся от П. Митурича мягкостью и юмором. Вместе они делали обложки и иллюстрации к журналам «Вершины», «Новый журнал для всех» и «Голос жизни». В последнем печатались фронтальные сценки П. Митурича, выполненные тушью и пером. Журнал «Голос жизни» печатал также работы «из альбома художника Митурича». Это были лаконичные тушевые наброски, выполненные несколькими линиями и пятном

заливки. Отражен почерк П. Митурича в рисунке, изображающем Л. Бруни в 1920 году (рис. 2). Художником переданы предельно точные линии, пустое пространство чистой бумаги и контраст – темное пятно волос, придают рисунку живость и объем.

В каждой работе П. Митурич учитывает индивидуальность образов, решая их в особой графической манере. Так, О. Мандельштам в портрете 1915 года он пишет

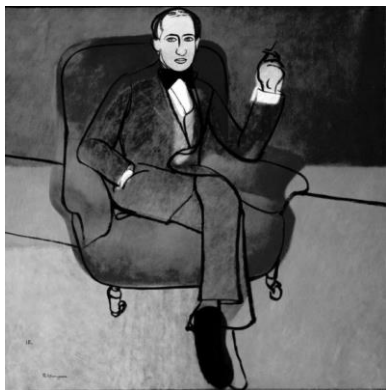


Рис. 3. П.В. Митурич. Портрет А.С. Лурье, 1915

Пейзаж «Зима» 1915 года, отражает лирическое настроение русской зимы. Сочетание живописности: списанное небо, смазанные стены дома и выверенная четкость в прорисовке стволов и планок плетня. Штрихи, линии, пятна – предельно простая картина заснеженной поляны с голыми деревьями и помещицкого дома за плетнем.

Если в 1913 году класс Н.С. Самокиша представлял собой группу студентов и типичного петербургского профессора при галстукке, то в 1915 году «класс» больше походил на отряд солдат во главе с бравым офицером в фуражке и распахнутой шинели, из-под которой выглядывал Георгиевский крест. Фронтальные натурные наброски Петра Митурича более строги и сдержаны, нежели его журнальные батальные работы. Это скупое свидетельство военных будней, не характерных обыденностей и шарма простоты, а сбивающей с ног констатацией насильственной смерти и свыкшихся с этой мыслью людей.

В 1916 году, Н. Пунин публикует статью «рисунки нескольких молодых» в журнале «Аполлон», где пишет: «Импрессионизм,

наивно, «по-детски», используя плоскостные формы без передачи светотени, что придает поэту на рисунке особую одухотворённость и оторванность от быта. Однако портрет композитора А.С. Лурье решён колористически изысканно (рис. 3). Цветовые пятна не попадают в контур линий, что наделяет портрет «дыханием», герой «оживает», в манере исполнения отчетливо просматриваются черты творчества Рауля Дюфи.



Рис. 4. П.В. Митурич. Зима, 1915

как мировоззрение и как метод <...> перестает существовать. Мир перестал быть мимолетным видением. <...> Реальность, но не та, что существует лишь как видимость, реальность как становление, как нечто познаваемое всеми силами нашего организма – вот что считаю я содержанием нового искусства. <...>Для тех художников, которых я имею основания считать лучшими среди современных русских мастеров <...> самым характерным, на мой взгляд, является выражение абсолютной формы». <...> В руках П. Митурича кисть обладает высокой чувствительностью, она отмечает как сейсмограф, самое отдаленное и незначительное колебание его художественного сознания. <...> Ее движения неповторимы и безошибочны; ее прелесть в какой-то своеобразной сухой женственности. Я бы не назвал Митурича лириком, но в его пейзажах, тем не менее, есть какая-то нежная поэзия. <...> Свои композиции он строит на очень острых, отточенных отношениях» [4, с. 1–18]. То, что Н. Пунин писал о ранних работах П. Митурича, характеризует все его творчество. Заявивший сразу очень

высокий уровень, Петр Митурич остался верным себе на протяжении всей жизни, не сменив радикально своего стиля.

1916 год – Петр Митурич призван в армию на германский фронт, но ему удается участвовать в художественной жизни Петербурга. Как и его товарищи, П. Митурич поддерживает идеи революции и много работает. По его проектам в первые послереволюционные годы были оформлены: вестибюль Зимнего дворца, Наркомпрос, Троицкий

мост, также он создаёт эскизы герба и монет РСФСР. В 1918 году П. Митурич увлекается детским творчеством, что рождает цикл «школьных» работ, сделанных с натуры в одном из уездов новгородской губернии, где работала его первая жена (рис. 5). Бесполое «головастики» с большими глазами изображены в окружении геометрии окон и стен. Позже Пётр Митурич напишет целый трактат о детском творчестве.



Рис. 5. П.В. Митурич В школу, 1918.

В мае 1920 года П. Митурич знакомится с «Председателем земного шара» – поэтом Велимиром Хлебниковым. Митурич впечатлен личностью В. Хлебникова, он восхищается его творчеством. Это ознаменовало новый стиль в развитии творчества П. Митурича. Его можно считать одним из создателей «футуристической книги», явлением исключительным для отечественной культуры. Художник старается создать зрительный эквивалент звукописанию В. Хлебникова, с помощью текста и «пространственной графики» – идеи, основанной на сочетании объемных форм и графической выразительности линии, штриха и пятна. Он создает инсталляции из картонных геометрических фигур и нанесенных на них линий и штрихов. Известная работа этого периода – «Словарь» из 150 кубиков, отражающий учения Велимира Хлебникова о «Звездной азбуке». П. Митурич этого периода создает формальные композиции, построенные на черно-белых ритмах, динамике спи-

ралей и композиций «взрывающих» плоскость листа, пытаюсь найти зрительные интерпретации стихов друга. Рукописные книги В. Хлебникова и П. Митурича – это попытка создания «третьего языка», формы общения отличной от поэзии и изобразительного искусства, но сливающей их в одно целое. Эксперименты художника закончились со смертью Велимира Хлебникова в 1922 году.

Все работы, созданные художником в следующий период времени условно объединены в «Санталовский цикл». Работы реалистичны и почти документально передают натуру, но несут в себе элементы трагедии. «Санталовский цикл» 1922–1923 годов оказался поворотным в творчестве Митурича. Теперь художник стремится быть более свободным от формальных установок, а работы приобретают более реалистический характер. Помимо портретов художник создает циклы работ изображающих натурные орнаменты «деревьев» и «заборчиков». Много-

численные скромные пейзажи с острыми сочетаниями ритмов домов, деревьев, заборов и белого листа, создают ощущение внимательного взгляда художника в пространство, сосредоточенности на нём. Воздух в работах П. Митурича материализует окружающие предметы, пропитывая их мечтой о полете.

После женитьбы на Вере Хлебниковой Пётр Митурич осознанно ограничивает темы своих работ, посвящая их семье. Чаще карандашные рисунки наполнены светом и гармонией. Портреты сочетают в себе естественные, спокойные позы людей с их напряженной внутренней жизнью, как в портрете жены художника 1924 года. Отстаивая принцип свободного рисунка, Митурич начал заниматься литографией.

С конца 1930-х годов в творчестве нарастает живописный эффект. Он работает неразбавленной тушью, выстраивая пластику рисунка, оперируя динамикой светотеневых ритмов. Рисунки экспрессивны и декоративно насыщены.

Со второй половины 1940-х годов работы П. Митурича обретают новое дыхание. Будучи выполненными свободными широкими линиями и штрихами на больших форматах, они стилистически опередили время, предвосхищая искусство следующих поколений.

«Чувство красоты и чувство истины есть одно и то же чувство природы. Поняв это, я ставил себе задачей развитие «нового чувства мира» как необходимой познавательной силы. На основе этого сочетательно-диалектического чувства я искал в образах наблюдаемого мира новые характеристики, которых не усматривал ни в чьей современной живописи. Если у меня выходило нечто виденное, то я отмечал, как нетворческое, ученическое ощущение. Что этот метод чув-

ства является познавательной силой, я также испытал в области научных исследований» [5, с. 195].

Каждый, с первого взгляда неприметный кусочек обыденной жизни приобретает в творчестве Митурича собственный вид, свою неповторимость и значимость. И получает индивидуальный художественный смысл, подкрепленный точностью подобранных выразительных средств. Игра контрастов: белого и черного, облегченного градациями серого, полученного рябью мелкой штриховки; реалистичное изображение и условность, например, деревьев, как будто подражающих пальмам; мелкие детали и упрощение до минимального, то есть знаковости и символа. Все композиции, П. Митурич строит на тонких отношениях. Это не доскональное перечисление качеств предметов, это точнейшее попадание в характер конкретной вещи, в отношение этой вещи к другим. В работах не просто форма, а изменения от неё в окружающем мире, их взаимная связь и обусловленность, что порождает тонкие взаимосвязи и выразительность в рисунках мастера.

Петр Митурич удивительно самостоятельный художник, невосприимчивый к сложившимся приемам и стилистическим клише, сосредоточенный на поиске собственного пластического языка. Он стал одним из ведущих мастеров советской графики, по творчеству которых определяют уровень мастерства современного им искусства. Художник переосмыслил разные стороны графической культуры: рисунки М. Врубеля, работы конструктивистов, графику Востока, произведения Ван Гога, вобрав и применив их достижения в своем творчестве.

Библиографические ссылки

1. Милашевский В.А. Вчера, позавчера...// Художник и книга. Воспоминания. 2-е изд., доп. перераб. М.: Изд-во Книга, 1989. 402 с.
2. Митурич П.В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: дневники, письма, воспоминания, статьи // Архив русского авангарда. М.: «РА», 1997. 308 с.

3. Пунин Н.Н. Квартира № 5 // Пунин, Николай Николаевич. Мир светел любовью: Дневники. Письма; сост., предисл., примеч. и коммент. Л.А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 525 с.
4. Пунин Н.Н. Рисунки нескольких «молодых» // Аполлон № 4–5. СПб., 1916. С. 1–18.
5. Хлебникова В.В. Что нужно душе... // Стихи, проза, письма. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. 207 с.

С.А. Минаев, А.А. Силина

Тихоокеанский государственный университет

ОСОБЕННОСТИ СЮРРЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ С. ДАЛИ

Аннотация. В статье речь идет о понимании сюрреализма и его роли в творчестве испанского художника Сальвадора Дали. В статье представлены основные идеи этого художественного направления и творческий метод живописца. Показана роль творчества С. Дали на становление сюрреализма, как течения.

Ключевые слова: сюрреализм, иррационализм, трансцензус, дадаизм, «сны наяву», творчество, подсознательное.

Keywords: surrealism, irrationalism, transcendence, dadaism, "waking dreams", creativity, subconscious.

Сюрреализм (от французского *surrealisme* – буквально «надреализм» или «сверхреализм») – модернистское или авангардистское движение в искусстве, появившееся после первой мировой войны во Франции, в двадцатых годах XX века. Его именовали не только сверхреализмом, но и супернатурализмом. Творцом направления было молодое поколение. Живописцы, поэты рассматривали сюрреализм в качестве метода познания подсознательного и необъяснимого, вплоть до необычного в настоящем мире. Основоположником и идеологом, а также автором манифеста был Андре Бретон. Сюрреализм подразумевал с помощью внешне точно, даже фотографично выписанных предметов и явлений реальности одновременно представить в выразительном художестве внутреннюю основу данных объектов и явлений. Соединение несопоставимого, экспрессивное углубление отдельных долей человека, деформация его непринужденных конфигураций составляет базу отображения действительности в этом искусстве, величающем себя сюрреализмом, то есть сверхреализмом, «сверх» благодаря тому, что выяв-

ляет внутреннее, довольно часто неподдающееся разумному осмыслению утаенное содержание предметов, явлений и самого человека.

Искусство сюрреализма базируется на гротеске, чаще всего в форме сочетания прекрасного и уродливого, и доведение изображаемого до абсолютного абсурда. Сочетание живой и безжизненной природы производит особенно пугающее ощущение. Фрагменты тела человека либо животного с бездушными комбинациями объектов цивилизации, иными словами, с таковыми объектами цивилизации, которые очень далеки от органического мира, так как в них доминируют геометрические фигуры. Следовательно, сюрреализм в целом отбросил «вековые оковы» рационализма и поменял превосходство разума иррационализмом, то есть отрицанием в практике искусства логики, базирующейся на признании работающих в настоящем мире закономерностей становления. Иррационализм берет за основу реальности иррациональное – недостижимое уму, рассчитывающее на слепой случай. Художники преднамеренно стремятся изображать и воплощать иррацио-

нальное – не существующее в реальной действительности. С точки зрения сторонников сюрреализма, нужно культивировать особую спонтанную гиперчувствительность, свойственную творческой персоне и мощи её творческого воображения.

Сюрреалисты были убеждены, что бессознательное и необоснованное начало воплощает в себе высочайшую истину, которая обязана содействовать трансформации действительности, в которой проживает человек. Сверхъестественный характер сюрреализма объяснялся теоретиками данного направления желанием найти и воспроизвести то, что выше реальности, лежит за ней, чтобы создать тот трансцензус (выход за реальность), о невозможности которого говорил еще И. Кант в конце XVIII века. В этом отношении на сюрреалистов повлиял философ-интуитивист А. Бергсон (XX век), считавший, что интуиция в художественной сфере, неограниченно превосходит разум. Другими словами, речь о том, что интуиция, чутье, догадка, внутреннее видение – главное в понимании истины и совершенно не нуждается в научных знаниях.

В становлении сюрреализма значимое место занимает предшествовавший ему дадаизм. Дадаизм – это литературно-художественное направление, поражавшее читателей и зрителей «анти-творчеством», порожденным ужасами Первой мировой войны. Оно отражало разочарование мастеров, столкнувшихся со стихийными бедствиями: мировыми войнами и революциями. Дадаизм был протестом живописцев, принявшим антиобщественную форму. В принципе он отвергал любую положительную эстетическую программу и предложил «антиэстетику». Для дадаистов все «разумное, доброе, вечное» рухнуло, мир оказался: сумасшедшим и подлым. Программа дадаистов заключалась в том, чтобы «уничтожить» каждый стиль и эстетику «безумием». Основной деятельностью дадаистов было абсурдное зрелище, воинственное «антихудожество», которое особенно ярко выражалось в использовании фаб-

ричных предметов и комбинации готовых изделий. Дадаизм, продолжавшийся до 1922 года, и стал основой для сюрреалистического искусства.

Дадаисты были первыми, кто понадеялся на случайность в качестве основного рабочего инструмента. Живописцы стали бросать краски на холст, придавая красочной субстанции иррациональные конфигурации. Сам художник одновременно считался ими инструментом, марионеткой каких-то мистических сил мира. Сюрреалистический подход к бессознательному, к элементам хаоса возникает непосредственно из дадаистского «посева», но ориентация творческой активности среди сюрреалистов была иной.

Среди основателей сюрреализма были художники и кинодеятели: Луис Бруньюэль и Жермен Дюлак и близкие к ним Марсель Дюшан, Пабло Пикассо, Макс Эрнст, Рене Клер, Жорж Садуль и многие другие. По словам Макса Эрнста, одним из первых революционных актов сюрреализма было то, что он настоял на чисто пассивной роли так именуемого создателя (творца) в механизме поэтического вдохновения и раскрыл весь контроль над разумом, моралью и эстетическими соображениями. Чтобы избавиться от «контроля над разумом», сюрреалисты использовали два типа приёмов. Это были чисто механические методы «охоты за несчастными случаями» (к примеру, техника «фроттажа»). Ведущие художники не могли быть удовлетворены таким простым способом. Они также искали внутреннюю личную иррациональность, которая оттолкнула разум от уровня ментальной жизни. Для этой цели практиковались типичные формы визуального самогипноза. Сила «магии», как ее понимают сюрреалисты, проявляется при длительном наблюдении за пламенем, движением облаков и т.д. Этот переход от «механических» приёмов к «психологическим» (либо психоаналитическим) постепенно охватил всех ведущих мастеров сюрреализма. Художник Андре Массон определил три условия безотчетного творчества (высвобождение созна-

ния от оптимальных связей и достижение состояния, близкого к трансу; все целое подчинение неконтролируемым и внеразумным внутренним эмоциональным всплескам; исполнять произведение по возможности стремительно, не задерживаясь для осознания изготовленного).

Сальвадор Дали часто следовал этим приёмам. Художник возлагал большие надежды на освобождающую силу сна, поэтому он брался за холст сразу после пробуждения. Это время, когда мозг еще не был полностью свободен от сновидений. По сути, С. Дали следует одному из фрейдовских методов психоанализа: захватывать сны как можно быстрее после пробуждения.

Были типичные «тренинги» на встречах сюрреалистов, которые они называли «Sommeils», что означает «пробуждение мечты». Их «проигрывали» во время собственных «снов наяву». Сюрреалистов интересовали случайные и необъяснимые семантические комбинации, возникающие в ходе таких игр, как «bigime». Они поочередно составляли предложение, ничего не зная о словах, написанных другими участниками словесной игры. Задача этих игр состояла в том, чтобы тренировать переключение сознания участников.

Одним из самых выдающихся представителей сюрреализма по праву можно считать испанского живописца Сальвадора Дали, стиль жизни, образ мышления которого сюрреалистичен с момента рождения художника до его смерти. Практически все главные, ставшие уже хрестоматийными работы мастера наделены стилистикой сюрреализма. И если уж говорить о духе сюрреализма, то с наибольшей силой он выражен именно у него. И каталонец сам хорошо сознавал это, когда в манифестарной форме утверждал: «Я не сюрреалист, я – сюрреализм. <...> Я – высшее воплощение сюрреализма – следуя традиции испанских мистиков. Испанские мистики всегда были сюрреалистами» [3, с. 401].

Сам С. Дали так пишет про то, как начиналось его сюрреалистическое творчество: «Но вот случилось то, чему суждено

было случиться, – явился Дали. Сюрреалист до мозга костей, движимый ницшеанской «волей к власти», он объявил о неограниченной свободе от эстетики или морального принуждения и сказал, что вы можете довести себя до крайности, до предела в любом творческом эксперименте, не беспокоясь о какой-либо последовательности или преемственности» [3]. Для сюрреализма, как заявлял С. Дали, нет никакой политики, никакой интимной жизни, никакой эстетики, никакой истории, никакой технологии и ничего больше. Имеется только сюрреалистическое творчество, которое превращает во что-то новое все то, к чему оно прикасается. Дали собственными работами вывел подсознание, имеющееся в человеке (и это подтверждается физиологией, медициной и философией), на всеобщее обозрение, сделав его образами изобразительного художества. Он взял из поэзии такую стилистическую фигуру, как оксюморон – буквально остроумная, то есть комбинация противоположных по смыслу слов. Противоречивая поэтическая фигура – любимый пример метафоры С. Дали. В нем возникает своеобразный метафорический язык, а именно авторский код, который требует осмысления, разрешения и понимания философского плана.

Высококласная техника, идеальное владение рисунком, познание мирового искусства – все использовал С. Дали для воплощения собственных планов, иногда экстравагантных, эксцентричных, эпатазирующих людей XX века всего мира. И если сравнивать творчество данного живописца со старыми мастерами, то ясно, что они стремились привнести в изображаемый ими мир целостность, гармонию своего авторского видения. Однако С. Дали, напротив, видит в настоящем мире его бедственность, процесс катастрофического распада, разделение на составляющие, «растекание», то есть утраты свойственных предметам качеств. Это сказалось в его «атомарном искусстве», теорию которого он разработал в «Мифическом манифесте» 1951 года. Значит, загадочность,

фантастичность, странность творчества С. Дали имели настоящие корни в нашем «Этом безумном, безумном, безумном мире» (название одного из знаменитых кинофильмов XX века).

Ученые отмечают, что на сюрреализм в целом, а также на творчество Сальвадора Дали большое воздействие оказала философия Зигмунда Фрейда и его открытия в области психоанализа. Считается, что психическое заболевание, такое как паранойя, изучается и включается в видимые изображения на картинах Дали. Но творчество живописца С. Дали, метафорическое по своей сути, требующее поиска смысла, имеет огромное философское содержание. Природа и человеческая культура, желание познать себя, свою сложную духовную и природную сущность – все это находится в центре внимания С. Дали. Он не скрывает, что пишет мир, который открывается человеку в ужасном сне, в галлюцинациях болезненного воображения, когда разум дремлет и человек не имеет возможности контролировать перемещения своей внутренней жизни. По словам Дали, жизнь противоречива и трагична. В общем, трагическое – это основное, на чем сосредоточены все работы живописца. Сочетание несовместимого в нем также показано в его художественном способе как трагическое: изображение ужасного и безобразного, страшного и красивого. Сальвадор Дали использовал художественные приемы изобразительного письма, характерные для великих мастеров эпохи Возрождения, барокко, классицизма и романтизма.

Одной из художественных техник С. Дали, является его обращение к чисто литературным моментам. В частности, это относится и к наименованию его картин. Художник даёт своим работам длинные, развернутые названия. По-видимому, он делает это с целью усиления воображения аудитории, и для объяснения образов, которые изображены на его полотнах. С. Дали мог видеть это в творчестве Ф. Гойи. Например, гравюры Ф. Гойи носят такие названия: «Если бы он был менее

учтив и менее назойлив, она, быть может, ожила бы» (к офорту «Тантал»); к офорту «Сон разума рождает чудовищ»: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно – мать искусства и источник творимых ими чудес». Приведём, некоторые названия картин Сальвадора Дали: «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», или «Вид Дали сзади, пищащего Галу, увековеченный в шести фактических роговых оболочек глаза, отраженных в шести настоящих зеркалах», или «Обнаженный Дали, размышляющий перед пятью обычными телами, превращающимися в частицы, из которых неожиданно появляется Леда Леонардо, хромосоматизированная лицом Галы». Как видим, и у Ф. Гойи, и у С. Дали эти развернутые названия не лишены поэзии.

В результате, Сальвадор Дали стремился нарисовать и писать то, что находится в подсознании человека, и никак не контролируется его разумом. Это что-то, волшебное, сверхъестественное, то, чему мы не сможем найти объяснение в реальной жизни. Любая его работа – итог самоанализа и изучения окружающего нас мира. Природные явления интересны как для художника, так и для самого человека. В его работах отражено философское противостояние человека и цивилизации. Для достижения этой цели, он обращается к различным областям знания и науки: физике, химии, биологии медицины. В своих работах, Сальвадор Дали изображает захватывающий дух, безумный и взволнованный мир, который, в то же время, полон нескончаемых признаков реальной жизни. Его работы считаются шедеврами XX века. В них он отображает свои наблюдения и впечатления, по отношению к энергичным поворотным факторам своей эпохи.

Подводя итог размышлениям о художественной стороне творчества С. Дали, следует сказать, что он считается одним из самых ярких рисовальщиков своего времени, живописцем, чья способность натуралистически изображать предметы конкурирует с художе-

ственными способностями великих старых мастеров, а сила его воображения превзошла многих из них. Однако, как это ни парадоксально, невозможно точно ответить на вопрос, что именно хотел донести автор до своего зрителя, углубленно не проникнув в работу С. Дали, в сферу его мощного воображения, никак не принимая во внимание индивидуальности его мышления, которые позволяют ему придать цельность и согласованность самым неопишваемым и нелогичным комбинациям.

Сюрреализм, на самом деле, не тенденция в искусстве, а определённый тип мышления, система ментальности, метод сотрудничества с миром и, при этом, образ жизни. Когда один из представителей СМИ спросил Сальвадора Дали, что значит сюрреализм, живописец ответил: «Сюрреализм – это Я». Сюрреалисты именовали искусством то, что обычный человек иногда не мог понять, однако многозначное сознание было точкой всего данного движения. На мой взгляд, наиболее привлекательной стороной сюрреализма является то, что его нельзя понять без двусмысленности. Разные люди могут созидать различные смыслы в сюрреалистических картинах и скульптурах, потому что искусство сюрреализма почти во всех отношениях – это искусство символов и знаков, которые можно понимать по-разному. Сюр-

реализм принуждает человека находить и раздумывать над тем или иным творением.

Дух сюрреализма с наибольшей полнотой выражен в творчестве Сальвадора Дали, в ставших уже классическими полотнах. Он складывается у него на основе синтеза многих компонентов. Среди них, можно выделить такие характерные особенности, как: пустынный, практически безлюдный и безжизненный пейзаж; антигравитационное парение многих его образов; конвульсивная красота трансформаций, модификаций различных объектов, отчуждение земной реальности. Конечно это и сверхреалистическая убедительность нереальных объектов на основе блестящего владения живописной техникой на уровне лучших старых мастеров; необъяснимая тайна правдоподобия грандиознейших метаморфоз видимого мира. Художник даёт зрителю явление убедительно данного живописными средствами инобытия, возникшего в процессе глобального апокалиптического преобразования вселенной. В том числе, возможно и на уровне метафизической реальности. В целом, живопись С. Дали, как и ряда других крупных сюрреалистов, предельно апокалиптична, и дух сюрреализма – это по существу дух глобального апокалипсиса во всех аспектах его понимания.

Библиографические ссылки

1. Антология французского сюрреализма: 20-е годы / сост. Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
2. Бычков, В.В. Искусство сюрреализма в метафизическом измерении. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-surrealizma-v-metafizicheskom-izmerenii/viewer>
3. Дали С. Дневник одного гения М.: Издательство Эксмо, 2008. 464 с.
4. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим о себе и обо всем прочем М.: Сварог, 1996. 464 с.
5. Якимович А.К. Сюрреализм и Сальвадор Дали: Вступительная статья. «Дневник одного гения». М.: Искусство, 1991. С. 5–43.

ОБУЧАЮЩИЕ ИГРЫ К ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

Аннотация: В статье кратко рассматривается развитие обучающих игр в теории и практике образования. Уделяется основное внимание характеристике и роли обучающих игр в процессе профессионального образования будущих учителей изобразительного искусства. В качестве содержательного источника используется материал базового курса по «Истории искусства».

Ключевые слова: игра, искусство, история искусства, творческая деятельность, национальная игрушка, педагог-художник, Дальний Восток.

Keywords: game, art, art history, creative activity, national toy, teacher-artist, Far East.

На протяжении длительного времени, по меньшей мере, более двух веков, сначала на эмпирическом, а затем и теоретическом уровне специалистами различных научных направлений рассматривается феномен игры. За этот продолжительный период накопилось немало разнообразной информации о понимании природы игры и роли игровой деятельности в жизни человека. Написаны монографии, в которых проведён глубокий анализ источников по этой проблеме, основанный на изучении идей европейских и отечественных учёных [4]. Краткий экскурс в историю вопроса показывает, что фактически до XIX века феномен игры рассматривался преимущественно как всякая не дифференцируемая деятельность ребенка, не имеющая в итоге получение каких-либо результатов, осуществлявшаяся просто для удовольствия.

Немецкий психолог Карл Гросс (1861–1946) был первым исследователем глубинного понимания феномена игры. Он стремился в своих книгах дать научное определение этому феномену, классифицировать игры и найти новый психолого-педагогический подход к их пониманию. В отечественной психологии вопросы, связанные с теорией игры разрабатывали Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн и др. В педагогической теории и практике к этой проблематике были обращены П.П. Блонский, Н.К. Крупская, А.С. Макаренко, В.С. Мухина, К.Д. Ушинский, Д.Б. Эльконин и др. исследователи.

Роль и место игры в учебном процессе, а также эффективную организацию игровой деятельности обучаемых исследовали Н.А. Аникеева, Н.Н. Богомолова, Е.Ю. Емельянов, В.И. Загвязинский, М.В. Кларин, Д.Б. Эльконин и др. В настоящее время в специализированных словарях термин «игра» рассматривается как «вид деятельности в условных ситуациях, направленных на воссоздание и усвоение общественного опыта». В педагогике, что особенно важно для нас игра «рассматривается в качестве метода обучения и воспитания, а также как форма организации обучения и воспитания» [1, с. 46]. В специальной литературе уже не дискутируется вопрос об эффективности игр, используемых в процессе обучения, если они продуманы в деталях, имеют чётко обозначенные цели и прогнозируемую педагогическую результативность. Игра – этот сложный социокультурный феномен, возникший ещё на заре человечества, действительно обладает высоким ресурсом в процессе обучения. В настоящее время в учебные пособия для студентов включены разделы, посвящённые разным игровым методам обучения [2, с. 67–91].

Обучающие игры могут быть эффективно использованы в учебном процессе в высшей школе, в частности, при подготовке к будущей профессиональной деятельности учителей изобразительного искусства. Для нас наибольший интерес представляет дисциплина «История искусства», так как она изучается

в течение ряда лет, а также охватывает колоссальный по объёму теоретический материал, который следует освоить студентам. Современного учителя ИЗО трудно представить без глубоких знаний в области мирового культурного наследия и развитых эстетических представлений. Между тем, каждый педагог высшей школы, преподающий «Историю искусства» достаточно часто сталкивается с ситуацией, когда студентам бывает сложно запомнить произведения искусства и авторов, создавших их. Также вызывает затруднение у студентов определение стилевых особенностей в искусстве той или иной исторической эпохи.

Отчасти разрешить эту ситуацию может предложенная студентам игра, в основу которой может быть положена несложная модельная реальность или легенда о необходимости провести условную экспертизу ряда произведений экспертами.

Цель игры состоит в развитии у студентов умения определять особенности, характерные для определённой эпохи или манеры исполнения произведений, присущих разным мастерам. Студенты могут работать в микрогруппах по 5–7 человек. Мы полагаем, что игре не следует выделять всю учебную пару практических занятий. Гораздо результативнее, если игры будут занимать не более 15–20 минут, но будут частыми. Мы не будем останавливаться на характеристике различных типов игр и анализе организации отдельных этапов, так как всё это уже подробно описано в специальной литературе [2, с. 88–90].

Каждой экспертной группе выдаются свои задания. Это карточки с изображением памятников архитектуры, произведений искусства и даже их фрагменты. Кроме уже известных студентам произведений надо включать и неизвестные им. То есть в качестве иллюстративного материала будут использоваться иллюстрации, которые вообще не рассматривались на лекциях или творения неизвестных авторов. Конечно, студентам надо предоставить время на обсуждение спорной визуальной информации и согласование точек зрения

на анализируемый ими материал. Совсем не обязательно чтобы при этом совпали мнения всех студентов. В дальнейшей дискуссии как раз и могут проявиться верные исходные позиции их рассуждений.

В учебных играх такого типа можно, например, подготовить студентов к углублённому пониманию роли культуры и искусства античности в европейской культуре (античные герои, мифы с их деяниями, наиболее часто встречающиеся с ними сюжеты в разных европейских школах и т.д.). Такие игры могут быть развёрнуты в процессе всего курса изучения курса «Истории искусства» будущими учителями ИЗО. Так, например, при изучении курса отечественного искусства можно снова возвратиться к рассмотрению роли античности на конкретных произведениях русского искусства XVIII–XIX веков. С героями библейской истории в изобразительном искусстве также можно неоднократно «встречаться» на протяжении многих периодов изучения истории искусства.

Хорошо активизирует учебный процесс игровое задание студентам, которое они могут подготовить заранее. Несколько придуманных загадок о произведениях искусства каждым из студентов (некоторые при желании охотно составляют их в стихотворной форме) о произведениях искусства изучаемого курса или какой-либо малоизвестной информации, как правило, вызывают в группе бурное оживление и интерес. При этом порой активизируются эвристические навыки и неявные знания студентов, порой что-либо прочитанное или виденное ими ранее. Игровые задания такого типа часто используются затем в будущей профессиональной деятельности студента (проведение викторин, интеллектуальных конкурсов с учащимися), так как пополняют его учительскую копилку.

Один из наиболее сложных для восприятия и понимания студентами учебный материал по зарубежному и отечественному искусству второй половины XX века. Между тем, в искусстве этого периода есть такая тенденция, которая, если акцентировать на ней вни-

мание, позволяет будущим педагогам-художникам в какой-то мере актуализировать и переосмыслить материал, изученный ими ранее. Искусствовед В.С. Турчин отмечает, что «системе постмодерна возможно многое, но если понимать эстетику постмодерна как эклектику, склонность к цитатам, к «маскам-стилям». Далее исследователь отмечает, что «художники и критики вновь сняли табу с прошлого. Все чаще в произведениях встречаются цитаты из картин Кранаха, Боттичелли, Мурильо, Рубенса, Рембрандта, Пуссена, Давида, Курбе. Марко Гифано подражал живописи Леонардо да Винчи, Тано Фиеста – Микеланджело, Стефано ди Стазио – маньеризму. Карло Бэтокки следовал постэнгровской ориентации и Пюви де Шаванну, Жан Гаруст стал постнеоклассицистом. Убальдо Бартолини подражал пейзажам Клода Лоррена...» [5, с. 633].

Впрочем, аналогичные творческие идеи можно найти в произведениях отечественных концептуалистов: А. Путилин («Ангел» 1978 и «Крест» 1979; В. Комар, А. Мелаид «Рождение социалистического реализма» 1983 и др.; Б. Орлов «Бюст императора» 1975; Л. Соков «Ленин и Джакометти» (Встреча двух скульптур) 1987; А. Косолапов «Русский революционный фарфор» 1990 и многие др.).

Обращение к этому материалу в изобразительном искусстве Европы и России, цитирование и самоцитирование, различные импровизации помогают студентам приблизиться к пониманию важных эстетических проблем в современном искусстве. Игра, построенная на таком культурном слое, действительно может показать студентам, насколько важно знать и помнить историю искусства различных периодов. Здесь мы в качестве хорошо известного для студентов примера приведём: Ф. Гойя «Махи на балконе» (1810); Э. Мане «На балконе» (1869); Р. Магритт «Балкон Мане» (1950). Впрочем, как об этом было сказано выше, примеров такого рода очень много и в истории классического искусства вообще.

В процессе проведения такой игры, конечно, студенты необычайно оживлены. Задача педагога состоит в том, чтобы настроить

студентов на продуктивный путь и показать, что игра – это не просто занимательные и курьёзные ситуации из истории искусства. Можно рассказать о том, какую роль имело копирование в прошлом в практике обучения художников. Есть возможность обогатить теоретические знания студентов, показав им разницу между подлинником и копией, дублетом и репликой и т.д.

Цель такой игры состоит в том, чтобы подвести будущих учителей ИЗО к пониманию диалогичности в развитии истории искусства. Каждый из примеров подобной импровизации (цитата, реплика и т.д.) позволяет задаться вопросом о том, для чего это было сделано художником. Это повод задуматься о самом авторе, о его творческой биографии или о том, почему по прошествии времени современники вдруг переоткрывают для себя какого-либо художника или более ранний период в истории искусства и т.д. Кроме того, о том, какую роль играет копия, как феномен в истории изобразительного искусства. В сущности, примеряя на себя игровую ситуацию, в которой студенты выступают в роли экспертов, будущие учителя активно мыслят, сопоставляя различные факты, учатся анализировать и выявлять самое существенное.

В процессе изучения истории изобразительного искусства, студенты фактически на каждом историческом этапе сталкиваются с тем, как функционировали и развивались истоки институции искусства. Общеизвестно, что свой опыт передачи и трансляции знаний, художественных приёмов и навыков был свойственен конкретному времени. Средневековая мастерская иконописца радикально отличалась от ренессансной боттеги итальянского живописца, где обучение также носило преимущественно практический характер, но при этом решались кроме творческих, задачи по перспективе, математике, инженерному делу и т.д. Радикальные изменения происходят в Европе с появлением первых Академий художеств («Академия, направленных на истинный путь», Болонья 1585 г.), когда впервые для учащихся проводятся теоретические за-

нения. Совершенно по особому развивались художественные институции на территории зарубежного Дальнего Востока, где Академия живописи была создана ещё в 960 году. В Китае художник ведь тоже должен был быть универсалом в своём роде, сочетая в себе не только глубокие навыки владения традиционной живописью гохуа, но и философа, поэта, каллиграфа.

Игры, основанные на этом культурном слое тоже очень важны и интересны для студентов, так как позволяют им представить, как выглядел учебный процесс в разное время и в разных культурных ситуациях. Группы студентов примерно по 5–7 человек могут сами выбрать учебный процесс, в какой мастерской и какого времени им ближе. Суть игры состоит в характеристике студентами тех методов и приёмов обучения, которые там были приняты, а также выявлении того, что сохранилось из прошлого в современном образовательном процессе художественной школы. В ходе игры студенты также опираются произведения искусства, созданные в тот или иной период. Вспоминают о том, как выглядели мастерские художников на их картинах, о трактатах, написанных мастерами зодчества и изобразительного искусства. Студентам предстоит задуматься и ответить на вопрос, в какой из периодов развития художественного образования у учащегося могли успешно развиваться его творческие задатки, и где ему было комфортнее.

Цель игры состоит в том, чтобы обогатить их теоретические знания и активизировать изученный ранее материал. Для нас важно, что эта игра также позволяет студентам вспомнить о выдающихся художниках, которые были к тому же замечательными педагогами.

Игры народов мира, в том числе детские, являются предметом изучения культурологов, этнографов, историков культуры, педагогов и т.д. Исследователи отмечают, что «привлекательность игры столь велика и игровой контакт людей друг с другом столь полон и глубок, что игровые содружества обнаружива-

ют способность сохраняться и после окончания игры» [2, с. 68]. Богатейший материал в этом отношении имеют, конечно, региональные особенности Российской Федерации. Дальневосточный регион в силу особенностей своего исторического развития до настоящего времени сохранил в культуре коренных народов Приамурья национальные игры и детские игрушки, которые раньше могли изготавливать из самых разных природных материалов в любой семье. Этот пласт народной культуры не может быть утрачен в силу своей культурной значимости. Конечно, ведущую роль в сохранении культурного наследия играют не только национальные мастера, но и учителя изобразительного искусства.

Куклы для мальчиков и девочек имели отличия, так как служили импульсом к освоению детьми важных социальных функций. Игры коренных народов развивали у детей самые разные навыки, необходимые для охоты, рыбалки и выживания в суровых условиях дальневосточной тайги [3]. Куклы могли быть оберегами для детей. Изучение этого слоя культуры коренных народов Приамурья представляет значительный интерес с позиций будущей профессиональной деятельности студентов, так как детские игры с куклами сохранили истоки древнейших обычаев и обрядов амурских этносов.

Цель игры состоит в расширении представлений студентов о традициях и культуре дальневосточных народов. Реконструирование этого слоя на таких реальных и доступных артефактах, как игрушки, углубляет представления будущих педагогов ИЗО об особенностях развития ранних этапов развития человеческой культуры вообще. Орнаментальные мотивы, например, на лосковых куклах для девочек тоже могут быть предметом специального анализа, в сочетании с мифами, легендами и сказками коренных народов.

Конечно, следует обратить внимание студентов, что национальные игры имеют самое непосредственное отношение к народной педагогике и являются не только сложным социокультурным феноменом, но и заключают в

себе синкретическое начало. Часто в игре проигрываются социальные отношения и связи, играющие затем важную роль в жизни социума. Традиционная игрушка народов Амура обычно изготавливалась старшими членами семьи и в этом маленьком рукодельном предмете передавались навыки и приёмы обработки разных природных материалов (позднее текстиля и бумаги), а также способов их орнаментирования. Игры с национальными куклами, знание традиций коренных народов Приамурья особенно важно для тех студентов, кто в дальнейшем будет работать в школах и студиях национальных районов края.

Со студентами можно проводить экспертную игру с произведениями декоративно-прикладного искусства коренных и других народов Дальнего Востока. Это, без сомнения, также представляет интерес для дальнейшей педагогической деятельности педагогов-художников, так как этническая картина дальневосточного региона необычайно пёстрая. В её состав входят как представители коренных национальных меньшинств, так и больших по численности этносов. Игру следует проводить, используя в качестве образцов только подлинные произведения и предметы быта народных мастеров или лучшие предметы, сделанные руками бывших студентов в качестве выпускных квалификационных работ.

Цель такой игры состоит не только в том, чтобы освоить специфические особенности присущие декоративно-прикладному искусству каждого этноса, способы и приёмы орнаментации изделий, но и понять основные законы создания художественного образа в этом сложном виде искусства. Именно поэтому в игре студенты работают с оригинальными произведениями, когда большую роль играют их тактильные ощущения, фактура предметов, их цветовое решение, реальные пропорции и т.д. В игре на конкретных примерах студенты могут отметить черты взаимовлияния искусства различных народов, проживающих на одной территории.

Каждая игра, проводимая педагогом на учебном занятии, должна быть завершена.

Выход из игры и подведение её итогов преподавателем – обязательный этап. Полагаем, для педагога важно также совместное обсуждение со студентами достигнутого результата. Должны отметить, что при видимой привлекательности игр при их проведении могут возникнуть достаточно типичные проблемы. К ним можно отнести: возникновение споров или грубый «перехват инициативы» кем-нибудь из участников. К сожалению, иногда они переходят в открытый конфликт между участниками игры. Обычно это обнаруживает спорную и противоречивую позицию преподавателя, если по условиям игры ему до её конца предназначена роль наблюдателя, анализирующего процесс игры и поведение её участников. Считаем, в таком случае педагогу следует корректно вмешаться в игровой процесс, деликатно напомнив участникам о педагогической культуре будущих специалистов и о культуре проведения дискуссии.

Подведём итоги включения игр в учебный процесс по изучению истории изобразительного искусства. К числу позитивных результатов можно отнести очевидное – это то, что в процессе их проведения лучше осваивается обширная специальная терминология по истории искусства. Студенты лучше раскрываются друг другу в диалогических ситуациях, учатся дискутировать на профессиональном языке и умению отстаивать свою точку зрения.

В процессе самой игры у преподавателя, который как бы находится «вне кадра», есть реальная возможность, наблюдая за ходом игры, видеть как позитивные, так и негативные стороны, то есть явные просчёты в своей профессиональной деятельности. Педагогическая рефлексия здесь совершенно уместна, так как у педагога вуза появляется возможность выяснить причины, которые раз за разом приводят к тиражированию студентами каких-либо однотипных ошибок. Конечно, это побуждает его задуматься над качеством организации и проведения учебного процесса по изучению истории искусства. Также в игре отчётливо проявляются индивидуальные особенности поведения будущих

учителей ИЗО и это важно для их дальнейшего обучения, так как у педагога появляется возможность учитывать индивидуальные особенности студентов.

Конечно, лишь отчасти, игры, проводимые на учебных занятиях по истории искусства, способствуют развитию интереса к восприятию и общению с произведениями искусства. Навыки познавательной деятельности по

определению исторического контекста возникновения и особенностей становления искусства той или иной эпохи едва ли будут устойчивыми. Обучающие игры всё же носят узкий, прикладной характер. Только в музейном пространстве может быть достигнуто более глубокое личностно-профессиональное развитие будущего педагога ИЗО.

Библиографические ссылки

1. Андреева Г.А., Вяликова Г.С., Тютюкова И.А. Краткий педагогический словарь. М.: В. Секачёв, 2005. 181 с.
2. Панина Т.С., Вавилова Л.Н. Современные способы активизации обучения: учеб. Пособие. М.: Академия, 2008. 176 с.
3. Прокопенко В.И. Самобытные игры нанайцев: монография. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1993. 96 с.
4. Репринцева Е.А. Педагогика игры: Теория. История. Практика: монография. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-т, 2005. 421 с.
5. Турчин В.С. Образ двадцатого...: монография. М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.

С.А. Минаев, В.Д. Матафонова

Тихоокеанский государственный университет

СФЕРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества К.С.Петрова-Водкина в контексте его мировоззренческой философии, а именно его исследованиям в области открытия сферической перспективы. Исследование затрагивает как творческие аспекты жизни художника, так и педагогические, раскрывает суть понятия «сферическая перспектива», объясняет предпосылки к зарождению данного художественно-философского термина. В статье рассматривается то, как открытие «сферической перспективы» повлияло на дальнейшую педагогическую деятельность художника и освещается, как его философия была воспринята современниками.

Ключевые слова: К.С. Петров-Водкин, сферическая перспектива, планетарность, живопись.

Keywords: K. Petrov-Vodkin, spherical perspective, planetarity, painting.

Важной вехой в развитии русской религиозной философии конца XIX – начала XX века стало возникновение и развитие идей космизма. В основу данного мировоззрения легли концепции о мире и человеке, о месте человека и назначении его в бытии, затронувшие сферу художественного творчества, в частности, ока-

зали значительное влияние на литературу и искусство своего времени. Учение о взаимодействии человека и мира, построенное на глобальном планетарном мышлении, утверждающее подобие микромира – макромиру, человека – вселенной, нашло довольно сильное отражение в творчестве К.С. Петрова-Водкина, в

частности, в разработанной им теории «сферической» перспективы. Сферическая перспектива, как и линейная, и воздушная, и панорамная имеет свои законы построения.

К.С. Петров-Водкин талантливый русский художник. Он занимался живописью, графикой, его полотна были востребованы современниками. Он разбирался в истории искусства, занимался литературной и писательской деятельностью. В течение всей своей жизни художник выступал с докладами, публиковал статьи, в которых рассматривал философские аспекты искусства. Он выносил на обсуждение очень многие проблемы искусства, затрагивал аспекты, которые являются актуальными, и по сей день. Во многом он был заинтересован проблемой значения искусства в мире, синтезом искусства с другими науками, в особенности с философией. Свои идеи были выражены Петровым-Водкиным в ряде работ, например, в написанной им в 1917 году концепции о «науке видеть» [1, с. 55].

Художник тонко и чутко ощущал время, и умел и мастерски передать это ощущение зрителю, что особенно выделяло его среди современников. Мироощущение К.С. Петрова-Водкина отличалось удивительной целостностью. Его «наука видеть» – самостоятельно разработанная художником, подробно пересказывала метод, оригинального целостного восприятия природы. Оригинальный метод К. Петрова-Водкина позволял передать на плоскости пространство через своеобразную цветовую палитру. В это же время и складывается его особая теоретико-художественная система, где центральное место занимает «сферическая перспектива». Ракурс, используемый в данной схеме построения – сверху и сбоку. Таким образом, автор мог передать ощущение плоской «земли именно как планеты».

Натюрморты Петрова-Водкина, несут в себе характер «планетарности», например, композиция «Селедка» (1918). Сам художник отмечал, что во взаимоотношениях человека и природы существует недопонимание или разлад. «Человек знает круглоту земли, ее движение на оси и по окружности центра – солнца, но он ни-

как не ощущает этого: его глаз не видит, ухо не слышит своей планеты», – утверждал художник [3, с. 89]. Люди разучились без помощи технических приспособлений ощущать страны света и положение солнца, что обусловило «разлад человека с жизнью планетарной». Важно упомянуть, что сама «планетарность» имела несколько иное значение для художника. Он воспринимал и неодушевленные и одушевленные предметы, считая человека, неотделимыми от окружающей его среды, несущими в себе её влияние. Он не мог отделить одно от другого и считал, что окружающее пространство откладывает огромный след на восприятии каких-либо предметов. Концепция «планетарности» позволяла К. Петрову-Водкину делать свои собственные выводы о целях и задачах искусства, о восприятии художественного произведения, о цвете и форме. Стоит, однако, отметить, что у К.С. Петрова-Водкина «планетарность» несмотря на внешнюю семантическую связь с понятиями космоса и космизма, трактуется скорее в узком смысле слова как органическое взаимодействие человека и окружающей его природной среды.

К.С. Петров-Водкин, по-особенному относился к воплощению своих идей в жизнь, в рамках своей преподавательской деятельности. Сам художник, не любил называть свою перспективу «сферической», он использовал более приятную для него самую формулировку «живая видимость». Его открытия в живописи, привели художника к формированию собственного метода интерпретации пространственно-предметного мира. В педагогических целях этот метод использовался им как средство более активного формирования зрительного впечатления от картины. Отличительная особенность – взгляд на природу всегда несколько сверху и сбоку, так что горизонтальные плоскости круглятся и зримо разворачиваются в глубину, а вертикали превращаются в веерообразно расходящиеся наклонные, лишает изображаемое мелкого тривиального правдоподобия и действительно вызывает явственное ощущение сопричастности его к космическому миру Вселенной.

«Однажды упав наземь, передо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, я увидел Землю как планету, неожиданная совершенно новая сферичность обняла меня. Я испытал большую радость перед огромностью развернувшегося мира», – писал художник, касаясь происхождения теории «сферической перспективы» и обосновывая ее психологически [4, с. 15]. К. Петров-Водкин рассказывает, что как-то раз в юности, бросившись на землю, он случайно обратил внимание на совершенно новое впечатление, полученное в момент падения, от окружающего пейзажа. Несколько позже художник сумел переосмыслить собственные впечатления. Он сделал вывод о том, что коли, художник находится в среде и в пространстве, по-особому ощущая то, что происходит вокруг него, то и в живописи ему стоит координировать собственное движение с его окружением. Таким образом, он получает возможность прочувствовать ощущение сферической поверхности земли. Одна из главных целей К. Петрова-Водкина, в его идейной концепции видения в живописи через методы «сферической перспективы», давало право художнику-творцу в любом холсте запечатлеть «планетарное» ощущение связи определенного объекта в изображении, с безграничными просторами Вселенной. Сама по себе, «сферическая перспектива» не является масштабным открытием, перевернувшим общую концепцию восприятия мира, у всех художников современных мастеров. Однако, она наделила полотно Петрова-Водкина необычайным своеобразием, выделив их и сохранив на века. Довольно сложно определить суть его исследований, однако возможно выделить ряд черт, которые позволяют более конкретно определить их. Основная черта состоит в том, что не имеет значения, в каком именно жанре решил для себя работать художник. Ведь перед ним стоит главная задача – передать сопричастность изображаемого им объекта к окружающей его необъятной Вселенной. Иными словами, совершенно не важно, портрет это, натюрморт, пейзаж или интерьер – любой объект, находится в среде и является совершенно неразделимым с ней. Философская идея,

заложенная в учении К.С. Петрова-Водкина, о самой системе построения пространства, основой которой является взаимосвязь видимого и чувственно-ощущаемого нами окружающего мира с научно-доказываемыми законами осваиваемого нами космоса.

Его перспектива имела свои законы построения. Так, линия горизонта бралась очень высоко, и спадала к боковым краям картины. Все это создавало ощущение, будто зритель созерцает, изображение на холсте с очень большой высоты, настолько высоко, что замечает не плоскость земли, а сферу, то есть сферическую земную поверхность. При этом горизонтально лежащие плоскости (земли – в пейзаже, пола – в интерьере, стола – в натюрморте) вздыбливаются, зримо разворачиваются от переднего плана и четко ограничиваются в глубине, вертикали же стен домов или фигур стоящих людей превращаются в веерообразно расходящиеся наклонные. Такие наклонные «вертикали» как бы втягивают зрителя в условное пространство картины и вместе с тем сообщают этому пространству сильное и, так сказать, ненаправленное движение. Мир полотна как будто, сдвигался, с привычных зрителям «высот» восприятия, нарушалась привычность видения горизонталей и вертикалей перспективы, что лишало холст, тривиальности восприятия.

Новая система К.С. Петрова-Водкина, так же, имела еще одну отличительную черту. Это разработанная художником теория цвета. Живописец, проводил длительные наблюдения, созерцая живопись старых итальянских мастеров, французских художников, размышляя над новгородской и московской иконописью, и использовал все это в совокупности со своим творческим опытом. Это привело Петрова-Водкина к убеждению, что основой любой картины, нужно считать сочетания нескольких простых цветов, непосредственно приближенных к основному трехцветию красного, желтого и синего цветов. В книге «Пространство Эвклида», художник подробно раскрывает суть этого метода применения цвета. Автор проводит подробный анализ физической природы закона дополнительных цветов и весьма интересно

рассматривает психофизиологические аспекты этой проблемы. К.С. Петров-Водкин всю свою жизнь был склонен к формированию закономерностей на основе собственных идей и выводов. Так, он утверждает стремление к сохранению трехцветия и в природной среде, и явлениях, мотивах, которые повторяются в народном творчестве.

К.С. Петров-Водкин использовал свои теории о «сферической» перспективе и «трехцветии» в преподавательской деятельности в Академии художеств, где художник долгое время преподавал живопись. Один из учеников художника А. Самохвалов, говорил о стиле преподавания К. Петрова-Водкина, учеником которого являлся: «Он учил, что все вещи и все, что мы видим – людей, здания, корабли, – мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двухглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мир воспринимается нами во времени, это время и надо втащить на холст» [1, с. 55]. Стоит отметить, что другой современник К. Петрова-Водкина, К. Юон, в заметках 1937 года, написанных в строгих канонах советской идеологии, упрекал Петрова-Водкина в том, что он, зачастую излишне увлекаясь применением абстрактных схематических форм, забывал и не уделял должного внимания живому человеку, при этом особенно подчеркивал проблемы пространственного окружения. К тому же, сам художник, зачастую нарушал принципы построения сферической перспективы, так как в его работах наблюдается наличие нескольких точек зрения, наклон вертикальных осей к центру и разворот плоскости к переднему плану. В различных исследованиях «сферической перспективы» неоднократно приводилась попытка описать то, как

именно влияет «сферическая перспектива» на зрителя. В частности, авторы утверждают, что «выпуклая поверхность центра, надвигаясь на зрителя, целиком заполняет поле зрения, и вытесняет пространство периферии; при этом вытесняемая (вогнутая) поверхность, как бы, «охватывает» зрителя со всех сторон», создавая эффект «вхождения» в картину. Однако другие исследователи, утверждают, что чувство «планетарности», в произведениях Петрова-Водкина, рождается «как теми картинами, в которых можно усмотреть искривление прямолинейных форм, так и теми, в которых и намека нет, на подобное искривление». Художника интересовало нарушение покоя, то состояние, которое испытываешь, например, на корабле, когда от волнения моря кажется, что, падая и поднимаясь, наклоняется горизонт, уходит из-под ног земля. Интересно замечание этих исследователей о том, что «Петров-Водкин не расщепляет предмет подобно кубистам или футуристам, но он в какой-то мере, “расщепляет” пространство» [2, с. 246].

Таким образом, «сферическая перспектива» К.С. Петрова-Водкина, это новое открытие в области изобразительного искусства. В своих исследованиях он подробно описал отличительные особенности и приемы построения «сферической перспективы», как нового метода передачи пространства. Философская идея, заложенная в основу этого, помогла обналить связь человеческого окружения с Вселенной. Художник сумел передать свое особое видение в работах, тем самым наглядно показав зрителю, не только новый взгляд на перспективное построение пространства на плоскости, но и расширить границы человеческого понимания пространства.

Библиографические ссылки

1. Ковалев А. Петров-Водкин. У гроба картины // WorldArt Музей. 2002. № 1. 91 с.
2. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: монография. М.: Советский художник, 1983. 376 с.
3. Петров-Водкин К.С. Письма об искусстве. Письмо первое // Заветы. 1914. № 5. 15 с.
4. Петров-Водкин К.С. Живопись как ремесло // Мастера искусства об искусстве. Т. 7 / под ред. А.А. Федорова-Давыдова и Г.А. Недошивина. М.: Искусство, 1970. 447 с.

ПОРТРЕТЫ И КАРТИНЫ В.И. СУРИКОВА

Аннотация: Статья посвящена важнейшей составляющей обширного художественного наследия В.И. Сурикова. Опираясь на теоретические исследования искусствоведов и культурологов, нами рассмотрен портретный жанр и картины В.И. Сурикова, как особое явление в изобразительном искусстве, отразившее стойкий характер и героический нрав сибирского человека. В исследовании представлен краткий исторический экскурс, определивший основные тенденции в эволюции творчества художника, на примере его известных произведений.

Ключевые слова: В.И. Суриков, портрет, искусство, картина, творчество, история, живопись, изобразительное искусство.

Keywords: V. Surikov, portrait, art, creativity, history, painting, art.

Сегодня, в российском искусствоведении сформировалось достаточно устойчивое отношение к творчеству В.И. Сурикова, базирующееся на выводах его биографа М. Волошина, письмах художника и мемуарах о нем. Но имя мастера, нуждается в неизменном внимании, поиску новых взглядов и профессиональном обсуждении неоднозначных вопросов, что способствует, более полному осознанию другими поколениями его творчества. Возрастающее внимание к задачам государственного и общественного самосознания, восстановления «связи времен» и исконно русских традиций вызывает потребность сполна осознать и осмыслить творчество В.И. Сурикова, на базе новых критериев. Бесспорна необходимость широкого изучения темы, её обновления неизвестными ранее научными открытиями и фактами в творчестве В.И. Сурикова, являющегося крупным достижением исторического жанра живописи XIX века. Актуальность нашего исследования обусловлена недостаточной изученностью такой ценной, с точки зрения истории, темы как – «Портреты В.И. Сурикова» и их взаимосвязь с картинным творчеством художника. Данную тему мы считаем актуальной, так как по сей день эволюция автора не была рассмотрена как синтез художественного, психологического и профессионального мастерства, а потому, нуждается в дополнительном исследовании.

Если брать во внимание труды В.С. Кеменова, можно сказать о том, что до сего времени аналитические работы ученого являются максимально полными и объемными, не смотря на то, что в своих трудах автор не ставит в приоритет анализ портретов во всей полноте, отдавая предпочтение сравнительному анализу портретов и полотен. В целом, не смотря на то, что В.С. Кеменов, смещает акцент с искусствоведческого аспекта, идеализируя работы художника, труды данного автора представляют несомненную ценность для российской истории искусств [4, с. 24]. Недостаточная глубина анализа исторического и портретного жанров творчества художника, обуславливает вывод о том, что ни одному исследователю не удалось осветить данную тему во всей подобающей полноте. Потому, важной задачей российского искусствоведения, является всестороннее изучение, именно портретов В.И. Сурикова, что позволит яснее обозначить границы и формы эволюции портретной концепции художника.

Наследие В.И. Сурикова всякий раз, вызывало много отзывов и споров. Его произведения, экспонируемые на выставках «Товарищества передвижных художественных выставок», «Союза российских художников» подвергались не только похвальным рецензиям. В целом, эти отголоски отображают степень осознания русским социумом масштаба его таланта. В этом ряду, можно назвать и рецензии коллег худож-

ника – И.Е. Репина, М.М. Антокольского, П.П. Чистякова, И.Н. Крамского, которые демонстрировали неоднозначность и сложность восприятия некоторых новаций В.И. Сурикова. Например, лидер «Мира искусства» – А.Н. Бенуа, рассматривая Сурикова как художника «вне конкретных направлений и кружков», делал справедливые выводы, о даре его исторического прозрения и специфичной красочности, о превосходном ясновидении минувшего, но все же, как многие его современники, не в полной мере осознавал значение творчества сибиряка в русском искусстве.

Свою работу над картиной, Суриков начинал с исследования исторических материалов и этюдов с натуры. При написании «Утра стрелецкой казни», он исследовал дневники Иоганна Корба, секретаря при австрийском посольстве эпохи Петра I, при работе над Боярыней Морозовой – труды историка Ивана Забелина, которого знал непосредственно, а еще работы популярного историка раскола Афанасия Щапова, и почти все иные исторические бумаги. В тоже время, В.И. Суриков тщательно выбирал реальное пространство действия для своих персонажей, писал на пленэре, в определенных условиях освещения. Старинную одежду, утварь, орудия, все эти кольчуги, шлемы, бердыши, кафтаны Суриков точно сочетал с предметами обстановки, убранством изб, интерьерными палат, которые почти без изменений, дошли до XIX века. Данную особенность подхода Сурикова, В.С. Кеменов именовал «двойной сопричастностью» [4, с. 2]. Нам видится, что техническая сторона картин В.И. Сурикова не просто хороша, но великолепна. Живописная техника Сурикова абсолютно точно соответствует замыслу художника. Некоторая небрежность небольшого мазка, грубый холст в тенях, передают вибрацию света и цвета, оживляя живописную фактуру полотна. Влияние живописи венецианских мастеров благотворно сказалось в технике зрелого художника. Благодаря отсутствию перспективной глубины в картине «Боярыня Морозова», художник заостряет символическую тесноту столичных улиц, несколько провинциальный характер всего действия, на кон-

трасте с криком героини. Данную картину именовали ковром, ведь и вправду это сочетание ярких красок поражает своей звучной музыкой, переносящей зрителя в самобытно-прекрасную Русь. Достоевский заявлял, что нет ничего фантастичнее действительности. Это в особенности передают картины В.И. Сурикова. Его «Казнь стрельцов» на фоне зловещего силуэта храма Василия Блаженного, с мерцающими в утренней темноте свечками, с процессией искалеченных людей, плетущейся под суровым взглядом Антихриста Повелителя, гениально передает жуткий кошмар надвигающейся катастрофы старой, допетровской Руси.

Опираясь на исследование Г.Л. Васильевой, портретный жанр В.И. Сурикова условно можно классифицировать на некоторые периоды [2, с. 20]. Суриков тестирует человеческие характеры в картинах 1880-х годов, провоцируя их на проявление силы духа. Герои представлены на пике напряжения, образы являются наиболее выразительными. Автор отдает предпочтение масштабным конфликтам, отвергая нормы общества. Рыжебородый стрелец противостоял не лишь только повелителю, но так, же произволу и насилию властей. В преддверии казни, печаль прощания мешается с непокорностью нрава. В портретном образе царедворца А. Меншикова читается настойчивый и амбициозный человек, полный противоречий. В знак протеста боярыня Морозова, кидала вызов мирозданию, где нет пространства, нет воли и свободы заявлений. Подвергшись казни, проявляя преданность себе и собственной участи, она проповедовала, стремясь завлечь и повести за собой народ. Трагедия, от потери жены, дает начало другому мировоззрению в жизни автора. «Степан Разин» – картина 1990-го года не о бунтарях, а о психологии задумавшегося героя в час решающего выбора.

Расцвет портретного жанра в творчестве В.И. Сурикова связан с началом XX века. Отыскивая другие способности постижения нравов, модели изображаются в нескольких вариантах. Имеет место быть и влечение автора к историческому портрету, обусловленное желанием сквозь оригинальность высказать

нрав времени. Доминируют женские изображения. В костюмированных портретах применяются различные способы изображения. Богатая палитра дамских лиц дает россыпи красочных чувственных темпераментов: казачек и сибирячек, художниц и танцовщиц, армянок и испанок, княгинь и купчих. Соглашаясь с М. Володиным, что складки на платках по-своему выражают дамскую наружность, никто из исследователей творчества В.И. Сурикова не проследил, как зарождался и видоизменялся данный способ изображения головного убора. Ещё в «Крестьянке в светлом платке» (1886 г.) художник понял слабость головного убора без добродетельного лика. Работая над этюдами к «Боярыне Морозовой» и изображая больше красивых дам, художник оценил роль драпировки в разработке эмоционально-романтической атмосферы. Тому доказательством портретная самостоятельность этюда «Боярышни» (1880-е гг.), чья размеренная созерцательность не дала войти в напряжение Морозовой. Напоминая картинную раму, платки осуществляли различные функции (от декоративной до смысловой), создавая портрет в портрете, тем самым усиливая выразительность этого жанра. Эти «обрамленные» портреты изображенные Суриковым вначале именовались этюдами (понимая различное предназначение портретных и картинных этюдов).

В грядущий этап 1900-х годов Суриков не утрачивает надежды возродить былой метод, усложняя определенные технические аспекты. Исчерпанность этого композиционного решения проявилась в портрете «Анфиса» (1900-е). Миловидное лицо потерялось в нелегком обрамлении, художник как бы, решительно запечатывал о нем, увлеченный широкими мазками насыщенного цветочного орнамента. Обрамленные и костюмированные портреты Сурикова имеют между собой существенные различия. «Обрамленные» изображались для того чтобы оттенить тон лица и придать образу исторический характер, (чаще всего это поясные изображения). Что касается костюмированных портретов, они погружали образ в конкретную эпоху для

передачи иного пластического образа. Но данная разработка временами смешивалась с безразличием к внутреннему миру. Акварельная работа под названием «Натурщица в старинном русском костюме» (1882) показывает детальную проработку складок при малом содержании образа. Жеманная поза «Боярышни» (1894) оставляет чувство наигранной нарочитости. Героини лучших портретов Сурикова достоверны и в одно, и тоже время отстранены от действительности, заполняя собой пространство. Модели глубоко погружены в свой внутренний мир, не уделяя внимания зрителю, имеют духовным контакт с художником, который наделяет их изображение цветовым богатством. Позы не выделяются обилием форм, им предлагалось: «сядь, как удобнее и не позируй». Женские образы Сурикова отличаются чистотой и героичностью, внутри их невозможно сломать. При создании больших полотен автор превозносит своих моделей, погружая их образ в самый центр событий.

Характер художника, менявшийся с течением времени, не укладывается в строгие рамки сформировавшихся стандартных представлений. Ещё А. Бенуа обнаружил, что "в подобной трудной натуре, как Суриков, довольно непросто разобраться". Суриков жил так, будто трудился над большой картиной [1, с. 10]. Решительность и мощь нрава дозволили ему воплотиться сполна. Непредсказуемость жизни имела для него равную ценность художественному творчеству. Каждый день художник отбирал темы для грядущих произведений, находил зрительные формы воплощения. Чувственную сферу множества образов художник согласовывал с принципами мироздания британского поэта XVII века. Поэма «Потерянный рай» Мильтона, как аллегорическое оправдание конфликтов, стоит у истоков рождения стрельцового бунта, неукротимой гордыни Меншикова, жертвенности сударыни Морозовой. У всякого в «Ермаке» отдельный образ, но это и обобщенный портрет казачества, обособленные границы закоренелого нрава. Из 9 больших суриковских произведений в 3-х отсут-

ствуют дамские персонажи – «Ермаке», «Суворове», «Степане Разине». В «Посещении царевной дамского монастыря» нет мужских фигур. Будто компенсируя доминирование мужественных, смелых воинов в картинах, в портретном жанре Суриков преподносит другое соответствие. Нам известно около двухсотен его портретных изображений, из коих 14 автопортретов, 63 мужских, а 125 относятся к женской натуре. Цифровая вескость разрешает оспорить заявление Волошина, что у Сурикова «во вторую половину творчества наступает боре-ние напротив женской стихии» [3, с. 15].

Техника портретов В.И. Сурикова; артистичная моделировка и неожиданность форм, чувственная наполненность цвета, перламутровая палитра фонов, активные рельефные мазки. Владая умением транслировать тончайшие цветовые созвучия и аккорды соцветий (мелодичное согласие солнечно-золотистого и небесно-синего), мастер добился богатства и бодрости колористических построений. Многообразиие цветов и привлекательная светосила женских лиц делает большинство портретов

праздничными. Суриков придерживался особого способа – работая над одним произведением, думать и копить наработки для будущих произведений. Отвергнутые находки работали толчком для надлежащих планов или же развивались в свежих сюжетах.

Подобно художнику У. Тернеру, в первый раз утвердившего Лондон туманным, В.И. Суриков открыл, что Сибирь не только холодное пустынное место для работяг. Он воспел край свободных и грозных людей, самобытную природу и мироощущение сибиряков. Похожий характер замечали и ссыльные декабристы, но только характер и задор картины «Взятия снежного города» принудил всех в это поверить. В.И. Суриков по своему, открыл и показал драматизм отношений людей с историческим ходом событий, постигнув самоотверженность народа, способного противостоять внешним событиям. Лучшие его портреты самоценны и наглядно иллюстрируют дух и колорит эпохи. Творчество В.И. Суриков по праву занимает важнейшее место в истории российского искусства.

Библиографические ссылки

1. Бенуа А. Статья о Сурикове из книги История русской живописи в XIX веке. URL: <http://artsurikov.ru/benua.php> (дата обращения 20.12.19).
2. Васильева Г.Л. Портрет и картина в творчестве В.И. Сурикова: дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2001. 451 с.
3. Волошин М.А. Суриков. Материалы для биографии // Аполлон. 1916. № 6–7.
4. Кеменов В.И. Василий Иванович Суриков. URL: <http://tphv-history.ru/books/kemenov-vasiliy-ivanovich-surikov1.html> (дата обращения 23.12.19).
5. Суриков Василий Иванович. URL: <https://ru.wikipedia.org>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Алексеева Е.А.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. alekseevakoty@gmail.ru
- Артиюшкина А.В.**, студентка Института социально-политических технологий и коммуникаций ТОГУ, Хабаровск, Россия. artiadelina@rambler.ru
- Базилевич Е.М.**, канд. психол. наук, доцент кафедры архитектуры и урбанистики ТОГУ, Хабаровск, Россия, член ВТОО Союз художников России. apelsin157@mail.ru
- Букатова В.В.**, старший преподаватель кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. Vi444@mail.ru
- Бурлов Е.В.**, доцент, доцент кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, Заслуженный художник Хабаровского края, член ВТОО Союз художников России, член Союза дизайнеров России. professorburlov@gmail.com
- Бутина А.П.**, аспирант кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. Aspirant_2019_s@mail.ru
- Викина У.С.**, аспирант кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. wikiha@mail.ru
- Вольгушев А.Е.**, канд. педагог. наук, доцент кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, член ВТОО Союз художников России. volgushev.60@mail.ru
- Горбач Н.С.**, аспирант кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. gorbach_ns@mail.ru
- Ефимова Ю.В.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. julia705215@mail.ru
- Иконников А.И.**, д.п.н., профессор кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. aikonnikov@mail.ru
- Казаченко Н.А.**, старший преподаватель кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, член Союза дизайнеров России. khv.terletskaya@mail.ru
- Карикаш В.И.**, старший преподаватель кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. valentina_kari@list.ru
- Мамаева Д.М.**, преподаватель кафедры рекламы и связи с общественностью Института социально-политических технологий и коммуникаций ТОГУ, Хабаровск, Россия, член ВТОО Союз художников России. dariamam@gmail.com
- Матафонова М.Д.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. vasilisa.matafonova@gmail.com
- Минаев С.А.**, канд. педагог. наук, доцент кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. minaev.59@mail.ru
- Мишко М.С.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. mariya.mishko@mail.ru
- Найдёнова Л.В.**, канд. педагог. наук, доцент кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. mila.naidenowa@yandex.ru
- Павленкович О.Б.**, канд. педагог. наук, доцент, декан ФИРиД, зав. кафедрой изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, член ВТОО Союз художников России. pavlenkovicholga@mail.ru
- Паскит А.В.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. katoma98@mail.ru
- Прокопова А.С.**, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. rap-nadvngu@mail.ru
- Пушкарёва Н.В.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. nata.natusik1994@bk.ru
- Романова А.А.**, преподаватель истории и права Дальневосточного государственного университета путей сообщения. Факультет среднего профессионального образования. Хабаровский техникум железнодорожного транспорта. Хабаровск, Россия. ann25977@mail.ru
- Силина А.А.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. silina_antonina@inbox.ru
- Смолянская Л.Ю.**, директор МБУДО «Детская художественная школа Хабаровска» lyudmilasmaolynskayua@gmail.com
- Тамулевич С.В.**, старший преподаватель кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, член Союза дизайнеров России. artstzimme@mail.ru
- Фирстова Н.Л.**, студентка факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия. natafirstova@mail.ru
- Шишкина В.А.**, д-р педагог. наук, профессор кафедры изобразительного искусства Педагогического института ТОГУ, Хабаровск, Россия, член ВТОО Союз художников России. Shish15@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ИКОННИКОВ А.И. ИСТОРИЯ ОБУЧЕНИЯ ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОМУ РИСУНКУ В АНТИЧНЫЙ ПЕРИОД И ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	3
ПАВЛЕНКОВИЧ О.Б. ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ ПОДХОД ПРИ МОДЕЛИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ.....	8
БАЗИЛЕВИЧ Е.М. ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЛИКА ГОРОДА ХАБАРОВСКА В РИСУНКАХ СТУДЕНТОВ.....	13
ВОЛЬГУШЕВ А.Е. ПОСТАНОВКА ГЛАЗА КАК БАЗОВАЯ ЗАДАЧА ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА.....	17
ГОРБАЧ Н.С. УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «КОЛОРИСТИКА» В ОБУЧЕНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ- ХУДОЖНИКОВ.....	22
БУТИНА А.П., ПАВЛЕНКОВИЧ О.Б. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА У БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	25
ПРОКОПОВА А.С. РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ КАК КОМПОНЕНТА ИХ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	28
РОМАНОВА А.А. НЕОБХОДИМОСТЬ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСТАВОК.....	34
БУКАТОВА В.В. ОБУЧЕНИЕ РИСОВАНИЮ С НАТУРЫ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ.....	38

ДИЗАЙН И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

БУРЛОВ Е.В. АКТИВИЗАЦИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА.....	44
НАЙДЁНОВА Л.В. ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ВУЗЕ.....	53
ТАМУЛЕВИЧ С.В. ПРАКТИКА МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ, РЕАЛИЗУЕМЫХ В ЗАДАНИЯХ ДИСЦИПЛИНЫ «ФОТОГРАФИКА».....	57
КАЗАЧЕНКО Н.А. КРЕАТИВНОСТЬ В СОЗДАНИИ РЕКЛАМНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ.....	62
МАМАЕВА Д.М. МЕСТО КАЛЛИГРАФИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ.....	68
ТАМУЛЕВИЧ С.В. ОСВОЕНИЕ ТЕХНИК И ТЕХНОЛОГИЙ РАСТРОВОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ БАКАЛАВРАМИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА.....	73

ЕФИМОВА Ю.В., КАЗАЧЕНКО Н.А. ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ РАЗВИВАЮЩЕЙ НАСТОЛЬНО-ПЕЧАТНОЙ ИГРЫ	78
МАМАЕВА Д.М., АРТЮШКИНА А.В. ВЗАИМОСВЯЗЬ ТИПОГРАФИКИ И ФИРМЕННОГО СТИЛЯ	82
НАЙДЁНОВА Л.В., ПАСКИТ А.В. О ПРЕПОДАВАНИИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА «ТЕХНОЛОГИЯ» В ШКОЛЕ	89
КАРИКАШ В.И. СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ НАРОДНЫХ КЕРАМИЧЕСКИХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ	93
БУКАТОВА В.В., МИШКО М.С. ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАЙКА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ	98

ВУЗ И ДЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

СМОЛЯНСКАЯ Л.Ю. ПРОБЛЕМНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ПРЕПОДАВАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ...	104
ВИКИНА У.С. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ НАВЫКОВ У ПОДРОСТКОВ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ	108
МИНАЕВ С.А., ПУШКАРЁВА Н.В. ВЛАДИМИР КОНАШЕВИЧ - ИЛЛЮСТРАТОР ДЕТСКИХ КНИГ	113

ИСКУССТВО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

РОМАНОВА А.А. РОЛЬ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА	119
ТАМУЛЕВИЧ С.В. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕХНИКИ АКВАРЕЛИ В ПЕЙЗАЖАХ БРОНИСЛАВА ТАМУЛЕВИЧА	123
МИНАЕВ С.А., ПАСКИТ А.В. МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. КАНДИНСКОГО	129
МИНАЕВ С.А., ФИРСТОВА Н.Л. ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРА МИТУРИЧА	134
МИНАЕВ С.А., СИЛИНА А.А. ОСОБЕННОСТИ СЮРРЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ С. ДАЛИ	139
ШИШКИНА В.А. ОБУЧАЮЩИЕ ИГРЫ К ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»	144
МИНАЕВ С.А., МАТАФОНОВА В.Д. СФЕРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА	149
МИНАЕВ С.А., АЛЕКСЕЕВА Е.А. ПОРТРЕТЫ И КАРТИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА	153
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	157

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ
ВЫПУСК 3

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Под ред. В.А. Шишкиной, О.Б. Павленкович

Дизайн, верстка С.В. Тамулевич
Дизайн обложки Е.В. Бурлова, Д.К. Колесниковой

Отпечатано с авторского оригинал-макета

Подписано в печать 25.03.20. Формат 60×84 1/8. Усл. печ. л. 9,41.
Тираж 100 экз. Заказ 150.

Издательство Тихоокеанского государственного университета
680000, г. Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136.
Отдел оперативной полиграфии Тихоокеанского государственного университета
680000, г. Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136.