

ЕврАзийский кукольный Союз (г.Новосибирск)
Нижевартовский государственный гуманитарный университет
Факультет искусств и дизайна

МИР КУКЛЫ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Материалы Международной
научно-практической конференции

г.Нижевартовск, 22 декабря 2010 года

**Нижевартовск
2011**

ББК 63.3(0)-7я431

М 63

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного гуманитарного университета

Ответственный редактор
кандидат культурологии,
доцент М.М.Новикова

Издается в авторской редакции

М 63 **Мир куклы в истории культуры:** Материалы Международной научно-практической конференции (г.Нижевартовск, 22 декабря 2010 года) / Отв. ред. М.М.Новикова. — Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гуманит. ун-та, 2011. — 170 с.

ISBN 978–5–89988–849–6

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Мир куклы в истории культуры», посвященной обсуждению проблем, перспектив и стратегий развития кукольного искусства, проводившейся в рамках Международного Фестиваля «Югорский карнавал кукол» 22 декабря 2010 года в Нижевартовском государственном гуманитарном университете.

Для преподавателей, аспирантов и студентов, чьи научные и творческие интересы связаны с кукольным искусством, с осмыслением куклы как социокультурного, художественно-эстетического феномена в мировой культуре.

ББК 63.3(0)-7я431

ISBN 978–5–89988–849–6

© Издательство НГГУ, 2011

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Пчельникова С.В. (г.Москва)

*президент Международного объединения авторов кукол,
член-патрон NIADA (Национальный институт
художников-кукольников Америки)*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ КУКОЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жанр авторской художественной куклы зародился в искусстве совсем недавно. Произошло это именно тогда, когда магазины детских игрушек заполнили куклы серийного производства. Запад пережил «кукольный» бум приблизительно полвека назад. Тогда в Европе появились первые специализированные выставки, школы и «кукольные» аукционы. Советские же художники-кукольники воспринимали свою работу исключительно как интересное хобби, даже не подозревая, что создание куклы — это серьезная профессия.

Цены на работы лучших мастеров-кукольников современности растут, благодаря колоссальному интересу со стороны коллекционеров. Собранием таких творений занимаются либо люди, неизлечимо «заболевшие» куклами, превратившие это хобби в главное дело жизни (владельцы специализированных «кукольных» галерей, журналов и т.д.), либо небедные оригиналы — наследники фамильных состояний, представители бизнеса, шоу-бизнеса, политики... Собирать кукол не менее престижно, чем картины, бриллианты, антиквариат и древние монеты. Среди знаменитых коллекционеров кукол современности — Деми Мур (кстати, в коллекции последней есть 12 кукол современной русской кукельницы Татьяны Баевой), Элтон Джон, Майкл Джексон, Брюс Виллис, Вупи Голдберг, Робин Уильямс, Селин Дион, Барбара Стрейзанд, Опра Уинфри, супруга экс-президента США Барбара Буш. Кукол коллекционировала принцесса Диана.

Многие кукольные коллекции, и моя, в том числе, начинались с подарка. Получив на праздник или семейное торжество авторскую куклу, будущий коллекционер впервые открывал для себя мир кукол и затем начинал увлеченно изучать все, что с ним связано.

Заметьте, как явно присутствует в подаренной кукле образ самого дарителя. Куклу ведь нельзя купить между делом. Задавшись целью приобрести такой дар, человек будет искать нечто особенное, созвучное его душе. Подарить куклу может только очень смелый человек, ведь такой поступок равносителен признанию, что в тебе еще живо что-то беззащитно доброе, детское.

С другой стороны, инвестиции в авторскую художественную куклу — это хороший способ вложения денег. Только за последние два года стоимость авторских кукол в России фактически поднялась на 200%. Увлечение куклами становится не менее модным, чем коллекционирование современной живописи.

Многие из известных современных галеристов и коллекционеров и сами занимаются созданием кукол: кто на любительском уровне (для себя и для друзей), кто — на профессиональном (с проведением авторских выставок и признанием международных профессиональных организаций кукольных мастеров).

Во многих странах созданы профессиональные объединения, признание которых фактически гарантирует мастеру знаменитость и популярность. Я вместе с моими коллегами — Еленой Лисиной и Натальей Юркиной — вступили в Британскую Ассоциацию авторов кукол. В апреле 2006 года в России также было создано профессиональное Международное Объединение авторов кукол (МОАК).

Теперь помимо регулярных выставок, организуемых разными галереями, в Москве каждую осень проходит большой Международный салон кукол. Это особое событие в «кукольной» жизни всей планеты. Организаторы Салона — журнал «Кукольный Мастер» и Клуб коллекционеров кукол России.

Коллекционирование и выставки авторских кукол открывают прекрасные возможности не только для пропаганды и развития этого вида искусства, но и для благотворительной деятельности. Приведу несколько примеров.

Я влюблена в искусство авторской куклы — объехав и изучив опыт профессиональных кукольных объединений в Голландии, Германии, Англии США, стала инициатором создания в России Международного некоммерческого Объединения авторов кукол (МОАК). Для продвижения искусства авторской куклы я издаю журнал «Мир кукол». Коллекционирую, сама делаю кукол.

Я хочу использовать все свои возможности для того, чтобы с помощью искусства Куклы помогать детям. Детство ассоциируется с игрушками и куклами, а если ребенок болен — куклы могут помочь в беде. Сегодня в России ежегодно рождаются 25 тысяч детей с врожденным пороком сердца и сосудов, из них 42% могут умереть в первый месяц жизни, если им не сделать операцию. Еще 25% умрут в течение года. За счет бюджета каждый год своевременно оперируют девять тысяч детей разного возраста. Только 5% операций могут оплатить родители. Если ребенку с врожденным пороком сердца вовремя сделать операцию, он вырастает практически здоровым человеком.

Операции на сердце — очень дорогие: от 6—8 тысяч долларов до 22 тысяч. Дорогие — прежде всего потому, что очень дорого стоит само «оборудование» — кардиостимуляторы и протезы сердечных клапанов, необходимые для операций.

И вот тогда родилась идея: кукла должна помочь таким детям стать здоровыми. Претворить эту идею в жизнь вполне по силам, ведь цена коллекционной авторской куклы составляет в среднем \$5000, а кардиологическая операция стоит примерно столько же.

И вот 30 мая 2006г прошла пресс-конференция, которая дала старт благотворительному проекту «Парад звездных кукол». Идея проекта заключается в том, что известные люди — политики, бизнесмены, артисты театра и кино, писатели, художники, звезды телевидения, мастера дизайна и искусства — специально для проекта создают авторские куклы. Как же это происходит, ведь авторскую куклу изготовить довольно сложно? Организаторы благотворительного проекта изготавливают основу для куклы — кукольную болванку. Тело куклы мягкое и устроено так, что ей можно придать различные позы. Кукла будет высотой 85 см. Ее голова, руки, ноги изготавливаются из высококачественного фарфора. Разным может быть выражение лица. Каждый автор — участник проекта создаст свой неповторимый образ куклы. Это может быть даже автопортрет. Куклу можно по-разному одеть. Талантливые художники-кукольники помогают изготовить элементы одежды, сшить крохотные туфельки, нарисовать лицо.

Кукольная болванка передается участнику проекта для изготовления куклы. К участию приглашаются известные деятели политики, бизнеса и искусства, звезды кино и телевидения. Готовая

кукла возвращается организаторам и вместе с другими куклами выставляется на выставках и аукционах. Затем куклы продаются с аукциона. Средства, вырученные от продажи таких «звездных» кукол, перечисляются в фонд помощи детям «Линия жизни». Этот проект действует уже второй год. Коллекция первой лошадью была деревянная лошадка-качалка. Кажется удивительным, но одна из них пережила всех императоров и даже саму монархию. На ней «скакали» по царским покоям и Павел, и Александры с Николаями, хотя спину и бока скакуна приходилось подкрашивать и лакировать, чтобы Их Величества не занозили себе ноги.

А вход в детскую охранял солдатик в сторожевой будке, одетый в мундир и клетчатые брюки, и на помощь ему готовы были высыпать другие солдаты и офицеры, облаченные в форму настоящих армейских частей (будущему царю следовало знать свои войска и отличать один полк от другого). И, хотя царскую семью настоящая армия не спасла, основной корпус игрушечной уцелел. Одной из важнейших императорских резиденций было Царское Село, которое этим летом отметит свое трехсотлетие.

В отличие от парадного Екатерининского дворца, дворец Александровский был для Романовых домом, в котором они проводили несколько месяцев в году, а после 1905 года жили даже зимой. Музейная экспозиция с воссозданием исторических интерьеров, работавшая в предвоенное время, вновь появилась только в 1997 году, и сегодня зрители видят, как жила императорская семья. Музейщики задумались и о воссоздании детских комнат.

Куклы оказались в собрании Музея игрушки в Сергиевом Посаде (тогда Загорске) и больше в Царское Село не возвращались. А ведь когда-то это громадное пространство, целая анфилада спален и гостиных великих княжон и комнаты престолонаследника, в том числе «игральная комната», были наполнены игрушками, подчас в человеческий рост, движущимися. Игрушки дарили коронованные родственники: немецкие, английские и прочие. Это была уникальная коллекция.

Сегодня известно о полутора тысячах кукол и игрушек царских детей. Но во дворце их нет. Музей-заповедник поначалу стал искать старые игрушки самостоятельно, приобретая вещи тех же фирм, которые когда-то делали кукол для императорских детей. В витринах появились барабан, куклы и кукольная посуда, лошадка

и игрушечный трамвай. Вот так у нас появилась идея воссоздать заново хотя бы часть прежней кукольной коллекции Александровского дворца.

Это будут, конечно, не оригиналы, а качественные копии. Такое в музейном мире допустимо, если иного выхода нет. Впрочем, царскосельские музейщики надеются со временем договориться со своими подмосковными коллегами о возвращении в родные стены оригиналов в обмен на эти дубликаты. Мы начали с исторической куклы столетней давности. Музей купил ее — но не мог показывать: она была неодета. Сейчас ее облачили в наряды, соответствующие кукольной моде того времени. Рассматривая кукольные платья, мы многому учимся. Это уходящая (ушедшая!) натура, по ней мы изучаем, как одевались люди и как они одевали детей, потому что уже не знаем многих деталей туалета.

Мы предложили сотрудникам музея выбрать 10—20 игрушек, которые имеет смысл воссоздать в первую очередь. Ими оказались не самые простые в изготовлении: кукла-царица, кукла с приданным в сундучке, кукла-солдатик в мундире Семеновского полка.

Чтобы выполнить копии, нам придется тщательно изучить оригиналы в Сергиевом Посаде. Предстоит работа и с коллекционерами, российскими и зарубежными: у них тоже есть игрушки, принадлежавшие царской семье. С некоторыми собирателями уже удалось договориться о сотрудничестве. Вероятно, на короткое время царские куклы из частных коллекций снова соберутся вместе на выставке. Но, может быть, кто-то из нынешних владельцев расщедритя и на царский подарок музею. Можно поискать и зарубежные аналоги.

Для Ассоциации авторских кукол этот проект — сугубо благотворительный: все расходы — в среднем около пяти тысяч евро на одну воссоздаваемую игрушку — она берет на себя, хотя не станет отказываться и от помощи спонсоров, готовых купить антикварные куклы у коллекционеров. Схожих по замыслу и размаху «кукольных» начинаний в зарубежных странах участники этого проекта не знают. Возможно, потому, что там уклад жизни целых поколений не менялся так резко, и его не нужно теперь реконструировать по крупицам. Вот какие перспективы открываются перед мастерами кукол. Полаю, что актуальность и востребованность этого вида творчества очевидна.

Кравченко С.Н. (г.Нижевартовск)

кандидат педагогических наук, доцент,

член Союза дизайнеров России

Нижевартовский государственный

гуманитарный университет

КУКЛА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Словари, как правило, дают два основных толкования слова «кукла»: как игрушка и как фигура в театральном представлении. Иногда кукла также рассматривается как фигура, выставленная в витрине. Однако реальная история куклы выходит за рамки сухих энциклопедических определений. Очевидно, что понятие «кукла» достаточно сложно и многогранно, а сама она многолика и полифункциональна.

Поэтому, на сегодня наиболее органичной и всеохватывающей классификационной системой кукол является система, разработанная знаменитым философом и культурологом Ю.М.Лотманом:

1. Кукла-игрушка (куклы для игры, основное отличие которых является способность двигаться или быть объектом игр или манипуляций): игрушка; театральная кукла; обрядовые куклы; кукла для шествий; утилитарная кукла; мультипликационные и телевизионные куклы.

2. Кукла-модель (куклы для украшения, обычно статичные, перемещаемые и не задействованные в игре или в каком-либо действе): пугало; восковая кукла; манекен; сувенирные куклы; салонная кукла; музейные и коллекционные куклы [1, 645—650].

Достаточно близкими друг другу являются музейные и коллекционные куклы. Вне зависимости от того, для каких целей та или иная кукла предназначалась в прошлом для игры, театральной постановки, участия в шествиях или обрядах, она в силу своего «возраста», уникальности, художественных достоинств переходит в «пассивное» состояние в витрине музея либо в частной коллекции.

К числу коллекционных кукол относятся уникальные, художественные, сделанные в единственном экземпляре (или очень незначительном количестве) авторские куклы сложной работы, изначально задуманные для пополнения собрания. Это явление, возникшее достаточно недавно, охватывает преимущественно Европу, США, Японию, а с некоторых пор и Россию.

Мир куклы — это своеобразная мастерская, где, подобно «откутор» в моде, создаются самые необычные и удивительные образы, питающие идеями безграничное кукольное богатство. Творческие поиски мастеров сосредоточены вокруг главной идеи в искусстве куклы — идея подобия человеку. Должна ли кукла быть нашей копией, или, напротив, в её природе заложена способность делать то, на что человек не способен?

Не каждая авторская кукла является произведением искусства. Когда говорим о художественной кукле, то говорим об уникальном мышлении, индивидуальном творческом подходе к удивительной теме. Кукла — художественный феномен. Кукла, повторяя человека и отталкиваясь от него, связана с ним физическими, психологическими и мировоззренческими связями [2, 23]. В своей 30-тысячелетней истории (а именно так определяют возраст куклы многие исследователи), кукла, как детская игрушка фигурирует меньше всего. Куклы были идолами, манекенами, украшением интерьеров, философской моделью. Потенциал куклы огромен, и современным художникам-кукольникам еще предстоит раскрыть новые грани и возможности этой темы.

Кукла в России берет свое начало в среде профессиональных художников. Живописцы, скульпторы, дизайнеры, художники театра и кино, ювелиры, мультипликаторы, декораторы нашли в искусстве куклы способы самовыражения и реализации. Именно поэтому художественный уровень российских кукол очень высок. Уже позднее, когда это стало популярно, появилось множество кукольников-любителей, из которых иногда получают настоящие профессионалы.

На сегодняшний день можно сказать, что в России происходит настоящий кукольный бум. То, что раньше почиталось «блажью», стало модой. Коллекционировать кукол стало не менее престижно, чем картины или бриллианты. Еще совсем недавно в России, увлечение куклами могли себе позволить только богатые люди — кукол было мало, и поэтому стоили они очень дорого. Но с течением времени ситуация изменилась. Сейчас даже человек среднего достатка может стать коллекционером. Художники заинтересованы в становлении и развитии авторской куклы как отдельного вида искусства в ряду уже известных видов.

Современные тенденции в кукольном искусстве таковы: возрастание профессионального и зрительского интереса к искусству куклы; появление кукольных галерей и интернет-галерей, салонов, рост количества передвижных выставок, формирование частных и музейных коллекций, проведение благотворительных аукционов продажи кукол и т.д.; объединение художников кукольников в творческие ассоциации, союзы группы; усиление экспериментального начала в изготовлении кукол — использовании нестандартных, разнообразных материалов, технологий.

Как правило, в рукотворной кукле каждый художник отдает предпочтение какому-то одному, своему виду материалов. На изучение их свойств и возможностей использования в индивидуальной авторской стилистике иногда тратится очень длительное время. Современные технологии дали художникам-кукольникам материалы, удобные в работе и открывающие новые возможности. Но в этом, в общем положительном факте имеется и обратная сторона, таящая угрозу снижения авторского, оригинального начала.

Рассмотрим подробнее некоторые наиболее актуальные проблемы современного кукольного искусства.

Одна из главных проблем — неразвитость системной профессиональной подготовки художников-кукольников. К этому можно также отнести и недостаток профессиональной и искусствоведческой, научно-методической и учебной литературы. На сегодняшний день существуют различные источники информации, которые знакомят с техниками и технологиями изготовления кукол, но порой эти источники сбивают с толку как любителей, так и профессионалов, размывают границу между искусством и хобби, профессионализмом и дилетантством.

Следующая проблема связана с нарушением типологии и классификации в кукольном искусстве. Современные авторы создают работы, которые можно с большим трудом отнести к куклам, несмотря на их кукольную технологию. Скорее их можно назвать фигурами, объектами. Их нельзя отнести ни к бутафории, ни к скульптуре малых форм или одетой скульптуре. Они слишком подробны, отточены, ювелирны. Как правило, они фигуративны. Такие работы — плод экспериментов художника, поиска новых приемов, новых фактур, сочетания стилей.

Ряд проблем возникает в связи с нарушением авторских прав, происходит копирование работ, их тиражирование, повторение чужих идей, а на этом фоне дилетантизм приводит к снижению уровня авторской куклы.

Завышенная самооценка любителей, представляющих себя художниками-кукольниками, ведет к тому, что художественный рынок заполняется большим количеством произведений дурного вкуса, что, безусловно, мешает развитию высокого профессионального кукольного творчества, еще только формирующегося как самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства.

Основная задача, которую необходимо поставить перед собой участникам различных выставок и фестивалей — найти критерии оценок, по которым можно отделить профессионализм от дилетантизма, произведение искусства от любительской поделки, художественное явление от модной скопированной вещи.

В Нижневарттовском университете на факультете искусств и дизайна профессионально обучают студентов кукольному ремеслу, где частично решаются перечисленные выше проблемы. Хотелось бы особо отметить успехи доцента Рашитовой Светланой Фаатовны, под руководством которой студентами был выполнен ряд замечательных (поистине — авторских!) работ, получивших признание на высоком профессиональном уровне, отмеченных дипломами и призами. Рашитова С.Ф. и сама принимает активное участие в выставках и конкурсах кукол в России и за рубежом, и ее работы также неоднократно удостоивались высоких наград. В своих творческих поисках и педагог, и ее студенты не ограничиваются каким-либо одним направлением — видовая, стилистическая, образная основы произведений разнообразны.

Но, несмотря на быстро растущую популярность, художественная кукла только начала звучать на российской сцене. И можно с большой степенью вероятности утверждать, что этот вид искусства получит в России интересное и неординарное развитие. Художественная кукла — явление художественной культуры, особый жанр искусства, самоценный художественный объект, близкий станковой и малой скульптуре, с родовыми чертами куклы [4, 274]. Главная задача для художников, которых интересует работа над созданием уникальных авторских кукол — это повышение своих творческих и технологических навыков. Только благодаря

постоянному творческому развитию можно создать настоящее произведение уникального искусства — художественную куклу.

Примечания

1. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000.
2. Андрианова О. Скульптурный текстиль. М., 2005 (Серия «Секреты кукольного мастерства»).
3. Голдовский Б.П. Музей театральных кукол ГАЦТК имени С.В.Образцова. М., 2005.
4. Голдовский Б.П. Большая иллюстрированная энциклопедия. Художественные куклы. М., 2009.

Исаева Т.А. (г.Сургут)

кандидат культурологии, доцент

Сургутский государственный университет

О РОЛИ КУКЛЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ СУРГУТСКИХ ХАНТЫ

Ханты — один из коренных малочисленных народов Севера. Они проживают в Тюменской и Томской областях. Большая часть населения сконцентрирована в пределах Ханты-Мансийского и Ямало-ненецкого автономных округов Тюменской области. Общая численность этого народа не превышает 25 тысяч человек, тем не менее, этнос не является монолитным. Его язык образован тремя диалектными группами, выделяются так же и крупные (северные и восточные) локальные этнотерриториальные группы, каждая из которых обладает набором индивидуальных признаков духовной и материальной культуры. Вместе с тем, все группы ханты имеют общие мировоззренческие универсалии.

Сургутские ханты относятся к восточной группе и проживают в бассейнах притоков Оби, в ее среднем течении.

В традиционной культуре ханты антропоморфная кукла занимает двойственное положение. С одной стороны — это игрушка,

с другой — предмет культа, связанный с семейной родильно-погребальной обрядностью. Обрядовые куклы полярны и имеют ограниченный срок действия. Можно сказать, что они обозначают начало и конец хронологической шкалы человеческой жизни. Обе куклы персонифицированы. В родильном обряде это изображение Богини Жизнеподательницы. Ханты именуют ее по-разному, северные группы называют Калтащ ими (Калтащ-Анки), восточные — Аста ими (Анки Пугос). Изготовлением такой куклы занимается женщина в процессе непосредственной подготовки к материнству. В конце первого, начале второго триместра беременности начинается подготовка прикладов богини. Сначала изготавливается ее временный дом — специальный кузовок с крышкой, где хранится кукла. В целом содержимое кузовка называют «ими» — женщина. Что касается божественного изображения, то оно может быть прямым и опосредованным. В первом случае, как на пример у хантов р. Тром-Аган, это кукла, скрученная из ткани. Тулово и головка куклы образуются из единого полотнища белой ткани [6, 1993]. Внутри головки помещается монетка из белого металла или кусочек чаги. Размеры куклы не превышают размера ладони хозяйки, эта позиция сближает ее с игровой куклой [2, 197].

В некоторых случаях, к примеру, у ханты р. Пим, богиня бывает представлена только своими предметами: маленький сак, платок и пояс, белые монеты или дробь [3, 16]. Отношение к одежде, как неотъемлемой части человека или, как в данном случае, — богини является характерной чертой традиционной культуры. Принцип симпатической магии здесь добавляется свойствами используемых материалов — новые, чистые, не использовавшиеся в быту, или очищенные от мирского, а, значит, свободные от всякой скверны.

В погребальной практике изображение умершего — вместилище его души. Погребальная кукла всегда носит имя умершего человека. Изготовление кукол мертвых характерно только для северных групп.

В контексте общей культуры ханты кукла ассоциируется, прежде всего, с человеческой жизнью. Свидетельством этому являются фольклорные материалы. Божественные предсказания характеризуют время появления человека, как «кукольное время»: «Когда в светлом человеческом мире, где ты живешь, настанет кукольный век, настанет кукольное время...» [4, 122] Определение

новых поколений людей в фольклорных текстах ханты реки Торм-Аган представлено фразеологизмом «Когда появятся кедровой шишки куклы, когда появятся сосновой шишки куклы» [7, 43].

Таким образом, в мифологическом сознании сформулировано представление о тождестве куклы и человека. Такая позиция объясняет особенности изготовления и использования куклы-игрушки — главного игрового атрибута девочек. К категории кукол относятся игрушки, изображающие не только людей, но и растения. Всех персонажей объединяет условность в изображении фигуры и выраженная антропоморфность. Сургутские ханты называют куклу «пакыт».

Куклы-люди могут быть выполнены из ткани и природных материалов (трава, шкурки мелких зверьков, крылышки, хвосты и перья птиц). Каждая тканевая кукла индивидуальна, однако существуют внутренние нормативы, удерживающие ее в рамках игрового инвентаря. Размеры кукол не превышают длины детской ладони. Считается, что кукла больших размеров напоминает ребенка, поэтому не пригодна для игры. Самая маленькая куколка должна быть не меньше мизинца, поскольку миниатюрные куклы имеют особое значение в поминально-погребальной практике. Собственно в поминальной практике сургутских ханты фигурируют не сами куколки, а маленькие одежды, как заменитель человеческой фигуры. Такие одежды изготавливали и помещали в земляных углублениях в случае, если мертвые настойчиво напоминали о себе в человеческих снах, особой тоске, частых и тяжелых воспоминаниях.

Кукла как игрушка чрезвычайно подвижна, ее можно многократно переодевать, изображая различные действия. В каждый игровой период она своеобразна, имеет собственные и нарицательные имена. Кукол могут называть по изображаемому народу: «Нёрм-нэ» и «Нёрм-ики» — Бора молодая женщина и Бора старик; «Воч-нэ» и «Воч-ики» — Городская женщина и Городской старик; «Воч-кор-ай-нэ» — По городским улицам гуляющая девушка и т.д. Куклы представляют все категории населения: старики и старухи, мальчики и девочки, мужчины и женщины.

Игрушки, изображающие мальчиков могут иметь имена по названию зверей: «Плэнки» — Мышь, «Кучер-ики» — Бурундук, «Воки-ики» — Лиса, примечательно, что «Лиса» всегда обозначается

как мужчина. Из всех видов животных в игровой форме не используются тотемы (медведь, лось, бобер).

Относительно кукол мужского рода следует отметить, что их в основном шьют из меха и кожи, ткань, как правило, используют только для изготовления наверхниц к малице и платков-накомарников. Часто для изготовления кукол используют цельноснятые шкурки мелких зверей (белка, бурундук) и шкурки с лапок зверей и головок птиц. Из этих игрушек выделяются две парные куклы из хвостика и перьев птицы. Это две птички — синички, брат и сестра — «Пичен колликх опа савэп». Из птичьего хвоста (кулик) мастерят фигурку мальчика, одевая на него наверхницу малицы. Иногда вместо наверхницы делают имитацию пояса с охотничьими принадлежностями: сумочка и ножны. Простые перья идут на изготовление девичьей фигурки, их связывают небольшим пучком и надевают платок.

Главная особенность игровой куклы — ее временный характер. По окончании игры куклу необходимо разобрать, что бы она не стала вести самостоятельную жизнь, превратившись в злобное сверхъестественное существо. Куски ткани, образовавшие головку и туловище, расправлялись, утрачивая кукольное значение [1, 396].

Редкой игрушкой являются изображения сверхъестественных существ. Такой куклой является «Пор-нэ» — лесная, подкорневая женщина. Ее так же как обычную куклу делают из ткани. Костюм этого персонажа нарочито небрежен, ее нитяные волосы всегда распущены, сверху покрыты платком. Такие игрушки мастерили втайне от взрослых. Поскольку куколку делали из отдельных маленьких лоскутков, то ее, вопреки правилам, не разбирали на ночь.

Куклы-растения — почти все предметы этой категории выполнены из ткани и ниток. Растения представлены различными видами деревьев и кустарников-ягод. В игре положение «деревя» стабильно, они выполняют функцию декорации. Однако имеется и скрытая функция этой игрушки. «Деревья» подчас используются в игре как лунхи — изображения духов покровителей. Здесь важным является имитация материала — дерево. Изготовление игрушечных лунхов строго запрещено.

Куклы-ягоды — «канэк-пакыт» также выполняются из ткани. Такая кукла малоподвижна, в основном она находится в сидячем положении, сидит, «расправив вокруг себя подол платья». Эти

куклы не имеют волос, их головы покрыты платками. Среди всех кукол-ягод выделяется «Морошка», что обусловлено этническими представлениями о морошке, как особой ягоде. Во время первого сбора лесного урожая для нее делают специальный красный платочек, и одевают его на самую крупную ягоду. Активный сбор ягодного урожая начинается только после приношения платка.

Интересным персонажем кукольно-ягодного мира является «Клюковка», она является героем сказочного сюжета, ее постоянная соседка — травяная куколка, они парные персонажи одной сказки.

Куклы, сделанные из травы — «Пом-савэли», травы пырея косичка занимают особенное место в кукольной среде. Их изготавливают из сложенных пополам длинных стеблей пырея. Ее неизменным атрибутом является травяная коса, она в частности исполняет роль опоры — кукла стоит, опираясь на косу. Как правило, таких кукол делали много и устанавливали тесным рядом, изображая растущую траву. [1, 395].

Создание кукол и кукольного хозяйства контролировалось старшими родственницами. Существовали запреты на повторение чужих кукол и копирование конкретных людей. Кукла при всей своей антропоморфности не должна содержать личностных характеристик какого либо человека, во избежание принятия его души [2, 194].

Традиционная хантыйская кукла не имеет лица, при ее изготовлении не используют деревянных или металлических каркасов. Считается, что наличие лица — это характерная черта живого: человека, бога, духа. В первые годы советской власти для обеспечения детей малочисленных народов на север были завезены игрушки, в том числе и куклы. Работники Красных чумов недоумевали, почему аборигены в ужасе отбрасывали кукол. Красивые куклы представлялись им очень опасными, они имели глаза, а значит, имели душу — были живыми неизвестными существами.

В настоящее время дети ханты играют покупными куклами, традиция изготовления индивидуальных кукол практически утрачена.

Примечания

1. Исаева Т.А. Куклы нёрым-ях: о специфике исследования этнолокальной культуры восточных хантов середины XX в. // Три столетия академических исследований Югры: от Миллера до Штейница. Ч. 2. Академические исследования Северо-Западной Сибири в XIX—XX вв: история, организация и научное наследие: Материалы междунар. симпозиума. Екатеринбург, 2006. С. 393—400.

2. Исаева Т.А. Кукла в игре и сакральном пространстве // Миф, обряд, ритуальный предмет в древности. Екатеринбург; Сургут, 2007. С. 186—196.
3. Исаева Т.А. Мировоззренческая символика обрядов восточных ханты: Историко-культурный аспект: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 1997.
4. Мифы, предания, сказки хантов и манси. М., 1990.
5. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2010.
6. ПМА.1993.
7. Сказки и куклы нёрым-ях. Тюмень, 2006.

Осипова Н.О. (г.Москва)

*доктор филологических наук, профессор
Московский гуманитарный университет*

«КУКОЛЬНЫЙ ТЕКСТ» СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: МИФОСЕМИОТИКА МОТИВА

В числе образов-мотивов, пронизывающих мировую культуру по вертикали, одно из ведущих мест принадлежит кукле (во множестве её разновидностей). Это один из знаков, сформировавшихся в определённый исторический период и «обслуживающих» все сферы культурного сознания (индивидуального, религиозного, художественного, повседневного). Это обусловлено множеством причин, которые достаточно обстоятельно проанализированы в научной литературе последних лет [1] и обусловлены, прежде всего, высоким семиотическим статусом куклы, располагающейся в пространстве между миром вещей и миром знаков, постоянно находящейся в стадии ремифологизации, перенося свои признаки «на широкий круг социальных фактов, моделью которых ... становится» [7, 377]. Кукла на протяжении всей истории человечества балансировала между миром живых и миром мертвых, что обусловило степень её сложных трансформаций применительно к разным текстам культуры.

С одной стороны, многообразие ее знаковых характеристик располагалось в зоне повышенной философичности модели «люди-куклы» (восходящей к Платону), с другой — в зоне игровых моделей культуры (как театрализованной, так и повседневной), сохраняя при этом принадлежность к сфере жизни и смерти, реальности и иллюзии. Сакральное отношение человека к кукле формируется в момент осознания человеком смерти. Кукла — это своего рода реакция на смерть. Не случайно психологи констатируют сегодня в качестве фобий *гленофобию* (боязнь взгляда куклы) или *педиофобию* (боязнь игрушек) в качестве атавистического проявления древних верований.

На определенных этапах развития культуры мы наблюдаем синтез всех трех моделей, формирующих портрет социума и картины мира (романтизм, символизм, постмодернизм), в котором образ «кукольного театра» представляется метафорой времени, его зеркальным двойником. Об этом, в частности, говорит и К.Исупов, отмечая «особую феноменологию «кукольного», обнимающую значительные горизонты человеческой деятельности» [3, 154].

Не случайно «кукольная тема» была одной из ведущих в попытке эстетического освоения жизни — своеобразным перекрестком архаического и современного мышления. Сакрализованый статус куклы, позволяющий ей свободно балансировать на грани реальности и мистики, магии и абсолютно открытой натуралистичности, определил её место в самых различных практиках современности как символического посредника и замещающего знака. Двойственная природа куклы позволяет ей участвовать в многочисленных превращениях (человека в куклу и наоборот), либо фиксировать саму стадию этого перехода, как это происходит в феномене марионетки. Справедливо интересное наблюдение И.Антанасиевич о том, что в этой своей зеркальной двойственности «кукла повторяет близнецовый миф, являясь подобием человека (внешним, и внутренним)» [2]. А в условиях тотальной дегуманизации общества, формирования «симулятивной» эстетики «кукольный текст» в искусстве приобретает социальный и онтологический смысл («Три толстяка» Ю.Олеси, «Золотой ключик» А.Толстого и др.).

Кукольный «бум» последних лет, охватывающий не только производство кукол, но и «включение» куклы во все сферы современного

искусства и жизни человека, свидетельствует о расширении семиотического поля концепта *кукла*, включенного в одну из парадигм постмодернистского сознания с её клипово-контекстуальными и ассоциативно-пародийными законами, интертекстуальными переключками, свободой смещений, приводящей, с одной стороны, к утрате реальности, с другой — к гипертрофии этой реальности.

Искусство постмодерна перешло, по выражению Ортеги-и-Гассета, «от изображения предметов...к изображению идей» (для постмодернизма — симулякров [8, 247]). В то же время для постмодернизма характерно и другое: стремление предельно увеличить предмет до такой степени, пока он не растворится, превращаясь в элемент коллажа, ризому, виртуальность. Не случайно эти тенденции отразились даже в производстве кукол: в стремлении к предельному абстрагированию и пустоте «тела» куклы и подчеркнутым натурализмом в её воспроизведении, вплоть до *expression dolls* и кукольных секс-игрушек.

Взаимопроникновение мира иллюзий и мира реальности в кукольном тексте демонстрирует, в частности, феномен «ростовой куклы», которая сегодня обслуживает в основном сферу рекламы и массовых зрелищ. С технической стороны ростовая кукла — это костюм, надевающийся на человека. Это различные животные, фантастические герои, всевозможные предметы, повторяющие упаковку или форму товара и работающие на узнаваемость бренда или торговой марки.

В последние годы использование ростовых кукол проникает и в частную жизнь: их заказывают на день рождения для вручения подарков, свадебные церемонии и т.д. Популярными становятся сейчас и «портретные» куклы, изображающие конкретного человека. Такие куклы востребованы в крупных компаниях, ибо подарить такую куклу-копию, например, руководителю, считается хорошим тоном.

Очень показателен этот «двойной стандарт» и в куклах-манекенах, которые, обслуживая торгово-потребительскую сферу, располагаются в промежутке между классической куклой и стилизованным фантомом. С одной стороны, манекен приближен к облику человека с использованием специальных пластических материалов, тщательной проработкой деталей, поз (часто с использованием кинетических практик), с другой — в нем наблюдается

предельное размывание формы (через использование прозрачных поверхностей, искажение пропорций, стирание черт лица вплоть до полного их отсутствия). Образ «пустого тела» куклы одновременно соседствует с фрагментами, живущими своей самостоятельной жизнью (бюсты, головы, ноги, фигурирующие отдельными фрагментами в качестве манекенов). Последнее также может быть отнесено к архаической традиции разрывания жертвы на куски, символизирующее связь между телом человека и различными зонами пространства, когда каждому элементу соответствовал какой-либо космический элемент.

Таким образом, в сфере постмодернистского дискурса повседневности мы имеем дело с любопытным парадоксом: имитационная эстетика постмодерна, сопровождающаяся процессом ремифологизации (и неомифологизации), порождает все новые и новые вариации семантики куклы, их свободное соединение и цитирование, превращение в фантом, иногда более яркий и привлекательно соблазнительный, чем оригинал. Таким образом практическая сфера отзывается на бум телесности, когда тело куклы (человека) становится продуктом культурного потребления. Об этом свидетельствует «кукольная» составляющая кинематографа и телевидения.

Актуализация «кукольного дискурса» (а именно в таком качестве могут выступать сегодня кукольные мотивы и образы) в сфере художественной культуры во многом обусловлена стремительным развитием киноискусства и влиянием психоанализа и теории архетипов на формирование киноэстетики и киноязыка. Психоанализ «снимает» условную грань между реальным миром и глубинами подсознания, формируя новую художественную условность на материале архетипов. И в этом кинотексте магическая и мистическая природа куклы как раз и играет роль мистического материализованного двойника человека. Не случайно в жанровом отношении подобные фильмы располагаются в пространстве мистических или философских триллеров.

Следует заметить, что при всем различии режиссеров-создателей подобных фильмов, они имеют типологическую общность, обусловленную использованием общей архетипической схемы (оживление куклы или статуи — двойника человека), включенной в мотив «месть куклы» [10, 145—180].

Так, в фильме ужасов «Детская игра» (Child's Play, 1988) Т.Холланда дух убийцы Чарльза Рэя, поклоняющегося магии вуду, переносится в тело куклы «Хороший парень» (Good Guy Doll), модного бренда американской кукольной индустрии. Попавшая в качестве подарка мальчику Энди, кукла (по имени Чаки) устанавливает с ним связь и руководит всеми его поступками, провоцируя на преступление.

Когда душа убийцы вселяется в невинно выглядящую куклу, никто, кроме маленького Энди, не осознает, что Чаки виновен в захлестнувшей город волне страшных убийств. Но настоящий ужас наступает тогда, когда дух злодея вознамеривается переселиться из куклы в живого человека.

На подобном же сюжете построен и другой хоррор — «Мёртвая тишина» (реж. Д.Ван, 2007), в котором мстительный дух чревоушательницы переходит в куклу, отнимая у людей голоса (отсюда название фильма).

В фильме корейского режиссера Йонг-ки Чжонга «Кукольник» (2005) кукольный триллер облачен в утонченно-одухотворенную форму эстетики Востока. Действие разворачивается в странном особняке, принадлежащем кукольному мастеру (точнее, мастерице) и ее брату. Туда — в лучших традициях Агаты Кристи и/или Стивена Кинга — съезжается несколько приглашенных персон, которые все оказываются уроженцами либо потомками уроженцев некоего близлежащего городка, в свое время разрушенного демоническим духом куклы, отомстившей за убийство своего творца.

В то же время месть куклы (ставшая уже кинематографическим клише) — не самое главное в фильме. Фантазмагорическая канва фильма является только материалом для подлинного трагизма судьбы брошенных кукол: их плач, мимика, движения, в которых проглядывают уже не куклы, а люди, передают скорбь человеческого бытия. Все это выводит фильм за грань традиционной кинематографии ужасов, превращая его, по мнению кинокритиков, в «неординарную феерию, постановщик которой смог безболезненно и бесшовно соединить миф, триллер и ностальгическую элегию» [4]. С точки зрения киноэстетики «Кукольник» близок и к отечественному фильму «Господин оформитель» (реж. О.Тепцов, 1988). Тонкая изысканность Серебряного века с его тягой к игре, кукольности и мистике сформировала особую ауру

фильма. Преуспевающий «господин оформитель» Платон Андреевич создаёт куклу-манекен, перенеся облик умирающей Анны в куклу и создав шедевр манекенного искусства. Встретив через несколько лет Марию, жену своего клиента, Платон обнаруживает в ней ожившую свою куклу, только холодную, расчетливую и бездушную, обладающую мистической властью над всеми, кто её окружает. Кажется, в этом фильме соединились все нити кукольного дискурса мировой культуры: античная мифология (не случайно главного героя зовут Платон), мотив «каменного гостя», опыт литературного модернизма, театральные концепции Мейерхольда и Крэга, символистская теургия. Соперничество с Богом («он делает, а я доделываю», но «этот с нимбом все время меня обыгрывает») кончается проигрышем героя (на фоне карточного выигрыша): ожившая кукла Анна-Мария всего навсего олицетворяет механическую красоту, которая разрушает мир.

Тема художника и его творения приобретает в фильме О.Тепцова оксюморонный смысл, обнаруживая «двойную реальность», гениально озвученной психоделической музыкой С.Курёхина. Названный в свое время кинокритикой «первым российским триллером» (что в своё время помешало истинному пониманию картины), фильм, конечно же, не вписывается в рамки этого жанра прежде всего своей эстетикой, богатством интертекстуальных перекличек, операторской работой, актёрской игрой.

В контексте литературного творчества заслуживает внимания небольшой рассказ итальянского писателя Т.Ландольфи «Жена Гоголя» [5]. В ряду многочисленных литературных проявлений кукольного знакового комплекса это произведение занимает совершенно особое место — странный, сюрреалистичный, достаточно тёмный в символическом отношении, что в определенной степени связано с феноменом Гоголя и его творчества, любимого Ландольфи.

В центре рассказа — отношения Гоголя с куклой, предельно натуралистично изображающей женщину. Рассказ встраивается в общекультурный кукольный мотив, распространённый в фантастических текстах романтизма, в частности у любимого Гоголем Гофмана («Песочный человек»). Кроме того, различные сюжеты об искусственных, состоящих из множества частей телах встречались в западноевропейской литературе в многочисленных литературных сказках, сатирических гравюрах.

Постмодернизм, балансируя на грани естественное—искусственное, целое—часть, утверждает видение реальности как искусственного конструкта, поэтому искусственная кукла здесь видится живой и реальной. Акт сожжения куклы в рассказе в контексте «поэтики удвоения» (Ю.Лотман) превращается в ритуальный акт, символизируя сожжение рукописи, ритуальное убийство собственного же творения (а кукла именно творение, так как Гоголь мог придавать ей различную форму и комплекцию) и собственного «детства». «Как всякий русский, — комментирует автор-повествователь, — Гоголь любил бросать в огонь ценные вещи» [5, 352].

Во многом мы видим и следы другой идеи, наиболее последовательно воплощенной в статье А.Блока «Дитя Гоголя» (1909), вошедшей в сборник «Россия и революция» (1919). Метафора «Россия-жена» приобретает у Ландольфи еще одно звено — «Россия-жена-кукла», опрокинутое в карнавальную ситуацию, травестию, сниженное выворачивание гоголевских сентенций: «Шли годы. Озлобленность и отвращение Николая Васильевича к жене росли, хотя любил он ее, похоже, не меньше прежнего. <...> В его мятущейся душе рождались самые дикие причуды, сопровождающиеся кошмарными видениями» [5, 348—349].

Кроме того, Ландольфи включает в постмодернистскую игру и психоаналитические теории, в категориях которых описано творчество Гоголя. Прекрасный знаток, переводчик Гоголя и литературы о нем, он не мог пройти мимо целого ряда исследований фрейдистского плана, в частности, замечаний по поводу «кастрационного комплекса» гоголевского творчества или бессознательного влечения к «бездне». Например, параллель Хома-панночка-ведьма отражается в параллели Гоголь-жена-кукла-ведьма. Подобно тому, как Хома бьет ведьму-панночку, испытывая одновременно «странное волнение и робость», в «Жене Гоголя» уничтожение куклы сопровождается мучениями и волнением: «Привязанность и ненависть так неистово боролись в его душе, что Гоголь выходил из этих сражений разбитым, едва ль не сломленным» [5, 348].

Архаическая функция куклы-двойника человека носит характер реализованной метафоры: умерщвление плоти куклы — есть одновременно умерщвление собственной плоти. Игра превращается в смерть. Через ритуальное убийство куклы реализовались

сентенции и идеологемы, устойчивые в гоголеведении, например, известная мысль о том, что «Гоголь-проповедник убил Гоголя-художника». Кроме того, в рамках постмодернистской неомифологизации ритуальное убийство куклы-женщины-двойника апеллирует и к архаической модели разрывания «изначальной жертвы» — центральной идее космогоний всех культур.

Наконец, в «кукольном» пространстве рассказа обыгрывается розановская мысль о «гоголевской некрофилии». Женские образы — покойницы, умерщвленные авторской волей — проецируются на акт «убийства» куклы. Кукла — это грань между живым и мертвым (как в «Панночке»), между реальным и ирреальным. Она наполовину живая, наполовину мертвая. И подобно тому, как панночка в финале повести «Вий» утрачивает пол, превращаясь в «мертвеца» (по отношению к которому появляется слово «он»), точно так же у Ландольфи происходит «резекция» пола в процессе деформации, деструкции живого (и одновременно кукольного) тела. Справедливой в этом контексте представляется мысль современного исследователя о том, что «сексуальность в постмодернизме — это не столько торжество «природного» секса, сколько торжество ментальности над сексом» [9,26]. Роль такой ментальности в гоголевских произведениях отводится проповедничеству и духовно-религиозному компоненту.

Семиотика «куклы-симулякра» находится и в центре романа «Голова Гоголя» А.Королева [6]. В результате перверсии реальные отрубленные головы восстанавливают свой статус, соединяясь с телом — но уже в искусственности и «новой эстетике» восковых кукол персонажей Великой французской революции, выполненных Мари Гроссхольц (в будущем мадам Тюссо), которые и есть образцы «пустого», «диссоциативного» (деструктивного, по М.Фуко). Накладываясь на политические и исторические параллели, они приобретают некоторую социальную дидактичность и прямолинейность, что характерно для соц-артовской линии русского постмодернизма.

Подводя итоги, отметим, что обращение к разным по типу мышления, национальности, эстетической практике, жанровой ориентации и философскому мировидению артефактам позволяет не только говорить об универсальности «кукольного текста», но и увидеть в нем человеческий, исторический и художественный опыт конца прошлого и начала нынешнего столетия.

Примечания

1. См.: Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1; Морозов И.А. Феномен куклы и проблема двойничества (в контексте идеологии антропоморфизма) // Живая кукла. Сборник статей. М., 2009; Василькова А. Душа и тело куклы. М., 2003; Голубева Ю.О. Кукла в координатах индивидуально-психологического и социокультурного бытия. Дис. ... канд. филос. наук. М., 2000; Карпова Т.Е. Феномен куклы в русской культуре: историко-культурологические аспекты. Дис. ... канд. культурологии. СПб., 1999; Мишина М.А. О знаковой природе и семиотическом статусе традиционной куклы // Общество-Среда-Развитие. 2010. № 1; Погоняйло В.В. Философия заводной игрушки, или Апология механизма. СПб., 1997; и др.
2. Антанасиевич И. Символические посредники: авангард и фольклор // Toronto Slavic Quarterly Annual 2003.
3. Исупов К.Г. Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. П.А.Хренов. М., 2005.
4. Кукольник. URL: <http://www.chel.kinoafisha.info/reviews/222740>
5. Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории. Избранное. М., 1999. Далее все ссылки на текст даны в статье.
6. Королев А. Голова Гоголя: Роман; Дама пик. Носы: Коллажи. М., 2000.
7. Лотман Ю.М. Указ. ст.
8. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
9. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000.
10. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

Станиславская Е.И. (г.Киев, Украина)

кандидат педагогических наук, доцент

*Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств*

КУКЛА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ УЛИЧНОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

Современное общество живет в условиях прогрессирующей урбанизации. В различных регионах и странах мира этот процесс имеет свои особенности, но, в целом, он проявляется уже не столько в ускоренном темпе роста доли городского населения,

сколько в интенсивном развитии новых пространственных форм — городских агломераций и мегалополисов. Экономически развитые страны в полной мере ощущают последствия стихийной урбанизации и неуправляемого роста сверхгородов (обострение экологических проблем, углубление социокультурных и расово-этнических противоречий, серьезные проблемы в сфере использования территориального и жилого фонда, кризис в эксплуатации инженерно-промышленного оборудования).

Негативные последствия процесса урбанизации ярко демонстрирует и уличное пространство современного города: естественные ландшафты преобразовываются в антропогенные, природные экосистемы уничтожаются массовым производством различных отходов, серийные городские застройки «убивают» парки и скверы, в дворах жилых домов вырастают новые дома.

Разнообразить, эстетически облагородить унылую типовую архитектуру городского пространства пытается уличное (street art) или публичное (public art) искусство. В некоторых современных исследованиях эти термины рассматриваются как самостоятельные определения стихийного (street art) и санкционированного (public art) уличного искусства. В данном материале названные дефиниции будут употребляться как синонимы, т.к. аспект стихийности/официальности городского уличного искусства автором не рассматривается. Под названными терминами мы будем подразумевать направление современного искусства, работающее с контекстом городской улицы, целью которого является не только творческое освоение городского пространства, но и изменение отношения к нему горожан — вне зависимости от того, стихийным или санкционированным будет появление на улице результатов такого искусства.

К public art можно отнести «любое произведение искусства или дизайна, созданное художником для того, чтобы быть установленным в публичном пространстве, чаще всего под открытым небом, и ориентированное на неподготовленного зрителя» [5, 36]. Как справедливо отмечает Д.Заец, в публичных пространствах всегда «появляются объекты, распознаваемые как произведения искусства: египетские пирамиды, триумфальные арки, фонтаны на центральных ренессансных площадях, народные «богатыри на конях», появившиеся в конце XIX века, или мускулистые гномоподобные

представители пролетариата искусства соцреализма...» [1, 277—278]. Действительно, памятники, мемориалы и скульптуры можно считать древнейшими формами санкционированного уличного искусства. Но сегодня street art, органично встраиваясь в городскую экосистему, использует для своих целей любые объекты общественной инфраструктуры: здания, тротуары, транспортную сеть, дорожные знаки и фонарные столбы, кусты и деревья и т.д.

Важнейшей задачей public art является не присвоение территории, а коммуникация с городской средой, подчеркивание уникальности конкретного публичного пространства, вовлечение зрителя в диалог через художественный образ, несущий смысловую нагрузку и эмоциональный заряд. Можно с уверенностью утверждать, что уличное искусство позитивно трансформирует имидж города.

Современными формами street art являются «оживающие» статуи и необычные памятники, мозаики из разнообразных материалов, рисованное граффити и трафареты, мурализм (художественная роспись стен), креативные рисунки на газонах и полях, песчаные и ледовые скульптуры, вязаное граффити, видеопроекции и лазерные шоу и др.

Важное место в столь разнообразной жанровой системе искусства улиц занимают уличные инсталляции.

Инсталляцией (от англ. installation — установка) называют пространственную композицию, созданную из различных готовых материалов и форм (промышленных и бытовых предметов, природных объектов, фрагментов текстовой и визуальной информации и т.д.). Вступая в неординарные комбинации, вещь освобождается от своей утилитарной функции, приобретая функцию символическую, а смена контекстов создает смысловые трансформации, игру значений [2]. Инсталляции демонстрируются как в закрытом помещении (зале, галерее, музее и т.д.), так и на открытом пространстве. Очень необычно, обаятельно и трогательно выглядят уличные инсталляции, в качестве смыслового центра которых используется кукла.

Как известно, история куклы насчитывает много тысячелетий — подобные фигурки были найдены при раскопках древнеегипетских гробниц, а также на территории Древней Греции и Рима. С тех пор и до наших дней куклы, изготовленные из разнообразных материалов

(дерево, металл, ткань, глина, гипс, фарфор, стекло, пластик и др.), служили и служат человеку для культовых и обрядовых целей, украшения жилища, в качестве театрального персонажа, детской игрушки, авторского произведения искусства. В современном street art куклу часто можно встретить в качестве элемента уличной инсталляции.

Так, широко известным мастером в этом жанре является американский художник Mark Jenkins (род. 1970) [8]. В одной из серий своих инсталляций Марк использовал кукол, изображающих людей. Художник размещал на улицах невероятно правдоподобных бродяг в разнообразных позах: спящих в луже или на проезжей части, сидящих под столбами и дорожным знаками, лежащих на крышах и билбордах. Отдельную группу представляют фигуры людей, которые «застражили» в стене, окне, мусорном пакете, торчат ногами вверх из фонтана и т.д.

В другой серии Дженкинс «внедрил» в городское пространство кукольные фигурки животных, мастерски сделанные из белой полиэтиленовой пленки. Такая прозрачная, чистая, открытая, светлая фактура кукол вызывает недвусмысленные ассоциации с ангельской природой. Не может оставить прохожего равнодушным большой жираф, пытающийся снять с дерева пакет, брошенный кем-то сверху. Три собачки на мусорной свалке как будто спрашивают: «Что это? Зачем это здесь?». Две уточки, плавающие в луже на проезжей части, выглядят очень контрастно в сравнении с городским ландшафтом. Усеивая улицы практически всех континентов своими провокационными, абсурдными, остроумными куклами, художник старается не только нас ошеломить, но и заставляет задуматься о важных явлениях и проблемах нашей городской жизни.

Своеобразное «заселение» своими куклами пространства многих европейских городов совершила и французская художница Niki De Saint Phalle (1930—2002) [4]. Поначалу Ники создавала ярких кукол из папье-маше и обвешивала их странными предметами (ножницами, ножами, гвоздями). Со временем, под впечатлением от беременности подруги, художница начинает воплощать в своих произведениях феминный архетип, анализируя роль женщины в социуме. Так возникают ее пышнотелые и жизнерадостные куклы-скульптуры «Наны» (с франц. *papa* — женщина).

В 1966 году художница вместе с мужем Жаном Тингли создала для Музея современного искусства в Стокгольме гигантскую женскую скульптуру, которая принесла ей колоссальный успех. Эта лежащая кукла-великанша длиной 28 м и шириной 9 м, включавшая в себя дискотеку и бар, служила входом в музей. Уже за первую неделю был поставлен рекорд посещаемости музея.

Ники де Сен-Фалль создавала своих «Нан» в самых различных вариациях на протяжении всей жизни. Оптимистичных, светлых и ярких кукол можно увидеть на улицах Германии, Австрии, Швейцарии, Франции, Швеции, Италии, Люксембурга и других стран. Разукрашенные во все цвета радуги позитивные толстушки ярко контрастируют с серым фоном окружающей среды, заставляя горожан искренне улыбнуться при взгляде на них.

А вот куклы молодой художницы из Санкт-Петербурга Оксаны Мироновой [3] удивительно похожи на людей! Юная девчушка на фоне городского пейзажа («Весенняя») так нежно прижимает букетик тюльпанов и так мечтательно смотрит вдаль, что поневоле боишься разрушить неосторожным движением или словом этот сладостный мир девичьих грез. Знойная брюнетка, сидящая под деревом («Рахиль»), выглядит очень поэтично и спокойно, а грустная клоунесса в парке («Жанна») как будто переосмысливает всю свою жизнь — театральную и реальную. Девушка в плащике и берете («Маргарита») сидит на лавочке в скверике и чего-то или кого-то терпеливо ждет... так и хочется подойти! Каждая кукла Оксаны Мироновой — со своим характером, настроением и историей — удивительным образом заполняет собой пространство, неузнаваемо меняя смысл окружающей действительности.

Испанская художница Rosa M. Grueso [7] не просто помещает своих кукол в природную среду — она создает фантастический мир, возвращая нас в детство. Попадая в лес Розы, ты оказываешься в сказке: вот под листочком прилегла отдохнуть нежная фея с кружевными крылышками, на моховой кочке присел мальчик-фавн, по замшелому стволу продвигается девушка-улитка. Русалки, феи, фавны и другие магические персонажи сделаны с большой любовью и фантазией — и этот своеобразный лэнд-арт (от англ. land art — ландшафтное искусство) воплощает желание творческого и гармонического сосуществования человека с природой. Художница не использует природу — она с ней сотрудничает,

подчеркивая природные формы, контуры, линии, рельефы. Природно-кукольные инсталляции Розы М. Груесо, деликатно прикасаясь к живому, позволяют по-новому взглянуть на окружающий мир.

Уличная инсталляция (и вообще public art) сегодня — это одна из самых актуальных форм художественного самовыражения во всем мире. Она дает прекрасную возможность творчески реализоваться талантливым художникам, оставляя за зрителем свободу трактовки приходящих в голову смыслов. А если главным элементом инсталляции является кукла, передающая по воле художника все многообразие человеческих судеб и характеров, — тогда художественная зрелищность формы обогащается еще более глубокой символикой, эстетической ценностью, философским контекстом и подтекстом.

Как утверждает Елена Никольская, «кукла — существо магическое, т.е. потенциально живое. Так сложилось исторически. Поэтому желательно, чтобы она вступала с нами во взаимодействие, а не просто декорировала интерьер» [6]. Как нельзя лучше эта функция реализуется именно в искусстве уличной инсталляции.

Примечания

1. Заец Д.А. Поиск идентичности в художественных практиках (на примере публичного искусства) // Вісник Одеського національного університету. 2009. Т. 14. Вип. 13. Соціологія і політичні науки. С. 277—282.

2. Инсталляция // Медиаэнциклопедия ИЗО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://visaginat.narod.ru/POST/instal.htm>

3. Куклы Оксаны Мироновой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://oksana-mironova.livejournal.com>

4. Ники де Сен-Фалль: На пути к Саду Радости // Art Pages [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artpages.org.ua/palitra/niki.html>

5. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Гол. ред. В.Д. Сидоренко. К., 2010. Вип. 7. С. 136—149.

6. Никольская Е. Синкретизм // Все о кукольном искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dollart.ru/articles/9>

7. Сказочные куклы от Rosa M. Grueso. Поверь в нереальное // Культурология [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kulturologia.ru/blogs/140109/10562>

8. Уличные инсталляции Марка Дженкинса // Официальный сайт Марка Дженкинса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.xmarkjenkins.com/outside.html>

Секция 1

КУКЛА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Адамецкая Т.Н. (г.Нижевартовск)

*кандидат культурологии, доцент
Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

ФЕСТИВАЛЬ «ЮГОРСКИЙ КАРНАВАЛ КУКОЛ»: ИТОГИ, ХРОНИКА СОБЫТИЙ

В последние дни уходящего 2010 года в Нижневартовске начал свою работу Международный фестиваль «Югорский карнавал кукол», что стало знаменательным событием не только для российских мастеров-кукольников, но и для художников стран ближнего и дальнего зарубежья. Кроме того, Фестиваль стал одним из наиболее ярких в ряду мероприятий, посвященных 80-летию образования Ханты-Мансийского автономного округа — Югры, а также совпал с празднованием 20-летия открытия Факультета искусств и дизайна в Нижневартовском государственном гуманитарном университете. Инициатор и руководитель Фестиваля — Светлана Николаевна Кравченко — заведующая кафедрой Декоративно-прикладного искусства и дизайна НГГУ, кандидат педагогических наук, доцент, член Союза дизайнеров России. Фестиваль проводится в Нижневартовске уже во второй раз и очевидны позитивные изменения. Благодаря сотрудничеству Факультета искусств и дизайна с ЕврАзийским кукольным Союзом расширилась география российских и зарубежных участников. Изменился и статус Фестиваля, он стал международным. Особый творческий импульс всем участникам Фестиваля был задан приездом Светланы Валерьевны Пчельниковой — президента Международного объединения авторов кукол (г.Москва) и Александра Ефимовича Сухорукова — президента ЕврАзийского кукольного Союза (г.Новосибирск). Работа Фестиваля была организована по нескольким направлениям.

20-22 декабря преподаватели кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна НГГУ провели мастер-классы по изготовлению и декорированию кукол для широкой аудитории. Здесь можно было познакомиться как с современными, сложными и трудоемкими техниками изготовления кукол из пластика, так и с традиционными приемами и способами создания национальной русской и хантыйской кукол. Было продемонстрировано многообразие применяемых в изготовлении кукол материалов — папье-маше, текстиль, кожа, шерсть, металл. Особым интересом у начинающих кукольников пользовались мастер-классы по валянию и фильцеванию (преподаватель Е.Е.Герасимова), а также по изготовлению кукол из пластика (доцент С.Ф.Рашитова).

22 декабря прошла международная научно-практическая конференция «Мир куклы в истории культуры». Обсуждались такие вопросы, как культурная рефлексия феномена куклы, участие мастеров-кукольников в проектах по этнографической реконструкции, роль и место куклы в мировой художественной культуре, кукла в пространстве повседневности, значение куклы в современном синтезе искусств. Организация конференции, подготовка сборника трудов конференции к изданию была возложена на научно-исследовательскую Лабораторию декоративно-прикладного искусства и дизайна во главе с ее заведующей — Новиковой Мариной Михайловной — кандидатом культурологии, доцентом, членом Союза художников России. Тематика конференции привлекла внимание искусствоведов и филологов, культурологов и философов со всех концов России и ближнего зарубежья. Тезисы докладов поступили из Москвы и Санкт-Петербурга, Пензы и Перми; из южного региона — Краснодара, Ростова-на-Дону, Белгорода; из Сибири — Нижневартовска и Сургута. Большой интерес вызвали доклады ученых и представителей творческой интеллигенции Украины и Грузии.

23 декабря в выставочном зале Дворца искусств прошло торжественное открытие художественной выставки-конкурса «Югорский карнавал кукол», были оглашены имена победителей по заявленным направлениям:

1. Кукла-игрушка (куклы для игры, основное отличие которых заключается в интерактивности) — игрушка, театральная кукла, кукла для шествий, утилитарная кукла, мультипликационная и телевизионная куклы.

2. Кукла-модель — восковая кукла, кукла-манекен, пугало, сувенирная кукла, салонная кукла, выставочная и коллекционная куклы.

3. Национальная кукла — кукла-оберег, ритуальная кукла, обрядовая кукла, этническая кукла.

В выставке-конкурсе приняли участие как профессиональные мастера, так и любители этого вида художественного творчества — студенты и школьники. Представлено более 200 работ мастеров-кукольников из Великобритании, Нидерландов, США, Новой Зеландии, Украины, а так же России — Москвы, Краснодара, Нижневартовска, Новосибирска, Пензы, Перми, Сургута и других городов.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что «Югорский карнавал кукол» стал знаменательным событием не только для округа, но и для страны. Для участников и организаторов совершенно очевидна необходимость закрепления традиции проведения Фестиваля кукол на Югорской земле.







Березуцкая Л.В. (г.Нижевартовск)

кандидат педагогических наук, доцент,

член Союза дизайнеров России

*Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

СПОСОБЫ ДЕКОРИРОВАНИЯ КОСТЮМА КУКОЛ

Изготовление кукол занимает особое место среди других видов декоративно-прикладных ремесел. Информация о методах декорирования костюма кукол недостаточна, в печати практически отсутствуют работы, посвященные способам изготовления конкретного комплекса кукольной одежды. Основными видами отделки костюма можно назвать вышивку, аппликацию, плетение

и вязание, ручное ткачество, роспись ткани. Также можно использовать в отделке костюма проволоку фольгу и другие материалы.

Искусство вышивки является одним из древнейших способов декорирования ткани. Практическое освоение различных швов лучше выполнять в такой последовательности: стебельчатый, тамбурный, петельный, шов «елочка», узелковый шов. Несмотря на простоту исполнения этих швов, их можно использовать для выполнения эффектных орнаментов. Далее осваиваются более сложные виды вышивки: бельевая гладь, прорезная гладь, ришелье, цветная гладь, атласная гладь, счетная вышивка на ткани и на канве, шитье «по выдергу», шитье по ажурной сетке, золотое и бисерное шитье. Счетная вышивка может осуществляться как на полотне, так и на канве: крестик, косое гобеленовое шитье, кашемировое шитье, флорентийское шитье, шотландское шитье, миланское шитье, шов цепочкой. Шитье «по выдергу» это основные виды мережек: столбик, панка, икс, настил. Вышивание по ажурной сетке выполняется способами: «цветная перевить», стлань, обвивка. Шитье «золотными» нитками и мелким речным жемчугом, а в последствии — жемчугом и бисером, мастерицами использовалось в украшении костюма издревле. Вышивка блестящими нитками (например, люрекс) очень хорошо смотрятся на бархатном фоне, также можно использовать кожу, замшу, плотный атлас и гладкую парчу. Основными видами золотого шитья являются — шитье витым шнуром, китайский шов, шитье по бечевке, шитье по высокому настилу или шитье «по карте», шитье «вприкреп». Китайский шов заполняет контуры фигур рядами уложенных друг подле друга металлических нитей. Шитье по бечевке выполняется при помощи «настилов» из ниток, что придает вышивке большой рельеф и выпуклость. В шитье по высокому настилу (шитье «по карте») часто применяются картонные заготовки, которые прикрепляются на ткань и обшиваются «золотной» нитью. Старинное шитье «вприкреп» использовалось раньше для изготовления икон. Шов имеет большое количество вариантов. За счет различных способов чередования стежков можно получить фоны, украшенные различными узорами.

Очень модны сегодня изделия украшенные бисерным шитьем. Техника вышивания бисером доступна любой мастерице. Самым простым способом прикрепления бисеринок к ткани является шов «вперед иголку». Укладывать бисеринки без промежутков

поможет шов «за иголку». Шитье «по счету» напоминает гобеленовый шов и используется в счетных вышивках по канве или холсту, здесь бисеринки прикрепляются стежками «полукрест». Шов «в петлю» представляет собой разновидность тамбурного шва и относится к технике объемного бисерного шитья. Шитье «вприкреп» выполняется при помощи двух рабочих ниток.

Особым видом декоративного шитья можно назвать аппликацию, когда кусочки ткани нашиваются на другую ткань при помощи вышивальных стежков. Края аппликаций можно отделать шнуром, лентами, жгутом, тесьмой, блестками и т.д.

При создании некоторых моделей одежды для кукол иногда требуются и другие способы декорирования, например ткачество, роспись по ткани, вязание крючком, макраме, тиснение по фольге, плетение из проволоки и др. Так, при выполнении южнорусского народного костюма возникает необходимость изготовления домотанных элементов одежды — юбок, поясов. Техника ручного ткачества позволяет мастеру выполнить домотканые полотнища различной длины и ширины. Используя приемы вязания крючком и плетение макраме, можно сымитировать элементы декора костюма куклы. Выбирая орнаментированные ткани для кукольных костюмов, мастера часто сталкиваются с проблемой несоответствия масштаба рисунка размерам куклы. Орнамент, как правило, оказывается слишком крупным, и отдельные его мотивы целиком заполняют детали одежды. Самостоятельная роспись ткани специальными красителями позволяет создавать автору оригинальные рисунки на кукольных нарядах. При создании исторически достоверного костюма нередко возникает необходимость дополнить его металлическими украшениями — бляхами, кольчугами, пряжками, броней и т.д. Для имитации чеканных и кованых изделий необходимо освоить приемы работы с проволокой и фольгой.

Большое многообразие способов отделки костюма дает возможность художнику создавать уникальную одежду для куклы.

Примечания

1. Абрамова З.А. Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
2. Артамонова Е. Куклы. М., 2000.
3. Горячева В.С. Куклы. Ярославль, 1999.
4. Грей И. Мягкие игрушки, куклы и марионетки. М., 1979.
5. Давыдов С.Д. Батик: техника, приемы, изделия. М., 2005.
6. Каминская Н.М. История костюма. М., 1977.

Васильченко А.И. (г. Нижневартовск)

*Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

ОСОБЕННОСТИ ДЕРЕВЯННОЙ КУКЛЫ РУССКОГО СЕВЕРА

Самые ранние изделия из дерева относятся к IX в., и сохранились они только благодаря особым условиям в почвах Новгорода и Старой Ладogi.

Северная кукла Поморья, сделанная мастерами плотницкого направления, представляет собой обрубок дерева, округленный или огранный, в котором намечена топором шаровидная или конусообразная голова, вытянутая на затылке и плоская в лицевой части, посаженная на конусовидный или кубовидный объем. Перемычка в нем, означающая талию человеческой фигуры, определяет торс и широкую юбку.

Фигура, как правило, лишена рук, или же руки плотно прижаты к телу. Черты лица предельно схематичны и напоминают идольские лики. Глаза и рот передаются впадинами, щеки слегка моделируются таким образом, чтобы рельефно выделялся нос. Либо же глаза, нос и рот наносятся в виде ямок и бороздок ножом или выжигаются раскаленным гвоздем. Иногда скульптор обозначит еще округлости женской груди или косу.

Одежда и кокошник передаются лишним ярусом-членением тела фигурки, выступом на макушке да несколькими порезками, означающими полы платья или вырез у шеи. Но часто мастер вообще не затрудняется изображением этих деталей. Он заботится о пропорциональности объемов и крепкой построенности фигуры, о выразительности общего. Он орнаментирует куклу рядами выжженных кружков или врезных косых крестов, квадратами и ромбами трехгранной выемчатой резьбы и зубцами плоских порезок, которые так же хорошо, органично ложатся на плоскости небольших деревянных фигурок, как и на поверхности прялок и вальков.

Форма куклы строится по тому же принципу, что и архитектурная форма колодезного столба или балясины и опоры какою-нибудь резного крыльца, где массы распределяются по вертикали,

неглубокие «перехватцы» отделяют друг от друга «бруски», «кубы», «маковки», «репки» и «дыньки». Все технические приемы изготовления деревянных кукол — это те же самые приемы плотницкого дела, поэтому игрушки, выполненные в технике обрубки топором, называются плотничками.

Композиция столпообразных северных панок очень проста — статичность замкнутых по силуэту объемов и фронтальное положение в пространстве. Даже небольшие фигурки выглядят внушительно-монументально и торжественно. Можно проследить историческую связь подобных женских образов в народной игрушке с древним культом предков, отголоском которого на Севере был, например, обычай в Вологодской губернии в Чарозере ставить перед домом деревянные столбы с резными головами — мемориальные изображения хозяйки и хозяина, одетых в подлинные одежды. Эти игрушки стилистически близки к северным идолам и новгородской средневековой пластике не только общей своей композицией и архитектурной построенностью, но и трактовкой лиц, самим духом, внутренним строем сдержанного, величавого, символического искусства.

Из более поздних известен тип куклы, точёной на манер веретена. Их авторы — мастера — веретенщики. И, конечно, ложкари также внесли свою лепту. Работая лишь ножом и топором, они часто объединялись с веретенщиками в процессе работы.

Ещё одно направление, стоящее особняком — «Моховики». Вятские моховики-куклы, сверченные из мягкого сухого мха, подпоясанные льком, с руками из еловых шишек и лицами, схематично вырезанными из кусочков липы или нарисованными на них карандашом. На ногах у этих кукол миниатюрные лапти. Фигурки укреплены на подставках — дощечках. Они сумрачно или гневно глядят, опираясь на свои палки. Удивительные игрушки! Такие непрочные, эфемерные, но сколько экспрессии в их лицах, обрамленных космами бород и смешно торчащими пучками волос, сделанных из тонкого зеленоватого мха! Настоящие лесные человечки, только что вышедшие из дремучих дебрей!

Художественность этих игрушек — в выразительности и сказочной нереальности образов, в той фантазии, с которой используются природные материалы: мох, шишки, кора, щепки.

«Моховиков» делали в XIX веке крестьяне, жители глухих вятских лесов. Их изделия закупались в Вятке земским кустарным складом у мастеров всего по тридцать копеек за пару кукол, а демонстрировались на всемирных (например, в г. Париже) выставках. Наши предшественники знали своё дело. А мы до сих пор не перестаём удивляться их мастерству.

Гамрекли И. (г.Тбилиси, Грузия)

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА В ГРУЗИИ

Кукольные представления — один из самых любимых и популярных в Грузии видов народного театрального искусства, своими истоками восходящий к седой древности. Когда-то они имели преимущественно ритуальный смысл. Еще и сегодня можно встретить в различных районах Грузии — Кахетии, Имеретии, Гурии, Мингрелии, Тушетии, Хевсуретии, Пшавии — куклы, сохранившие характерные черты облика своих далеких предшественниц. В зависимости от региона по-разному называются и сами куклы: «кука», «кукна», «чупра», «дедопала», «тикина», «тоджи-на» и др. Самые разнообразные грузинские народные и обрядовые куклы сегодня представлены в экспозициях Грузинского музея игрушки. Этот уникальный музей был создан педагогом, историком, искусствоведом Т.Туманишвили в 1937 году в Тбилиси. Именно в 30-е годы XX века в Грузии возник особый интерес к кукольному искусству, что нашло отражение и в появлении профессиональных кукольных театров, изменении традиционного репертуара, его переориентации на светские сюжеты.

Профессиональный театр кукол в Грузии был создан в 1934 году благодаря деятельности Г.Микеладзе. Под его руководством группа актеров и художников сыграла спектакль по пьесе С.Федорченко

«Пролезу в щелку, а добыюсь толку», которую перевел М.Лордкипанидзе. Постановка этой пьесы была осуществлена М.Сараули, художественное оформление — М.Гоциридзе, музыкальное — В.Шаверзашвили. Пьеса Федорченко была творчески осмыслена и переработана: ее герой — Петрушка — был заменен грузинским аналогом, а действие было перенесено в Грузию. И этот первый в истории профессионального грузинского кукольного театра спектакль продемонстрировал напряженное искание творческого лица театра, сценических форм и образов.

Первый шаг в поисках нового сценического решения был сделан художественным руководством театра, когда из трех известных видов кукольных представлений остановили свой выбор на куклах, одеваемых на руку и управляемых тремя пальцами. В то же время была поставлена задача: найти собственный рисунок куклы, национально своеобразный и характерный. Такой куклой стал Хумара, что в переводе на русский язык означает «весельчак», «шутник», «балагур». Он обладал многими общими чертами со своими западными и восточными собратьями — Петрушкой, Карагезом, Полишинелем, Пульчинеллой, Панчем, Гансвурстом. Весь облик Хумара отличался ярким национальным колоритом. Это необыкновенно обаятельный, наделенный крупными и выразительными чертами лица человек с большими, полными жизни, черными глазами, орлиным носом, сочными губами. Изпод маленькой войлочной шапочки, покрывающей его голову, выбивалась копна темно-каштановых волос. Одет он был в красную рубаху и синие грузинские шаровары. Его ноги были обуты в пачичеби (гамаша). Хумара сразу же приобрел большую популярность среди юных зрителей, которых привлекали жизнерадостность, смелость, находчивость, остроумие и прямолинейность персонажа. То, что театру удалось найти в образе Хумара, получило свое дальнейшее развитие в трактовке многих кукольных персонажей, столь же удачных и интересных, а что самое главное, необыкновенно оригинальных, обогативших галерею образов, созданных в национальных театрах кукол по всему миру.

Еще одним важным аспектом театральной деятельности являлось формирование оригинального репертуара кукольного театра. Необходимо признать, что для первых постановок Грузинский кукольный театр вынужден был брать переводные пьесы, так как

существовала проблема национальной драматургии, специализированной на кукольном искусстве. Постепенно сложился широкий круг драматургов, заинтересованных этим жанром, которые изучали и знакомились со спецификой театра кукол. В адрес театра стали поступать пьесы А.Белиашвили, К.Мачарадзе, К. и М.Гогияшвили, Г.Тордадзе, М.Гачечиладзе, Г.Гогичайшвили, В.Кобели, Г.Иванишвили, К.Хапава, Д.Джалагания, Д.Дзигуа и других — вот в основном та группа драматургов, в содружестве с которыми театр плодотворно работал многие годы. Одновременно театр знакомил юных зрителей и с переводными пьесами, вошедшими в основной фонд репертуара кукольных театров во всем мире.

Первый спектакль актеры грузинского театра кукол сыграли в 1934 году, но статус государственного театра был получен лишь в 1936. В 30-е годы в различных районах Грузии были организованы и другие профессиональные кукольные театры. В 1935 году был создан театр кукол в Батуми (руководитель Т.Лордкипанидзе), в 1938 г. — театр кукол в Кутаиси (руководители А.Чавчанидзе и С.Цагарейшвили). Эта тенденция получила развитие в послевоенные 50-е годы: в 1953 г. был открыт кукольный театр в Телави (руководитель Р.Купатадзе), в 1956 г. — в Рустави (руководитель Т.Сулакаури) и в Гори (руководитель Г.Микеладзе). Всем вышеуказанным театрам Грузинский государственный театр кукол оказывал методическую помощь и снабжал их репертуаром, куклами, декорациями и бутафорией. Актеры Грузинского государственного театра кукол консультировали и с успехом руководили как самодеятельными, так и профессиональными театрами кукол. В Тбилиси появились также детские самодеятельные кукольные театры. В 1948 году в одном лишь Октябрьском районе города их было три. Дети самостоятельно писали пьесу, готовили музыкальное сопровождение, рисовали эскизы, лепили кукол и бутафорию, сколачивали декорации и шили костюмы. Конечно же, успешная деятельность таких театров во многом зависела от профессиональной помощи и поддержки сотрудников профессиональных театров. В репертуаре 40-50-х годов грузинские кукольные театры следовали за постановками ГАЦТК С.В.Образцова, сочетая их со спектаклями по мотивам грузинского фольклора. Необходимо отметить, что при бесспорном лидерстве Грузинского государственного театра кукол, тесное взаимодействие

в работе всех этих театров обеспечивало существование единого театрального пространства.

В 80-х годах процесс формирования профессионального кукольного театра продолжился. По инициативе грузинского художника и сценариста Р.Габриадзе был создан Тбилисский театр марионеток. Несмотря на то, что это один из самых молодых кукольных театров Грузии, он является одним из самых своеобразных и признанных не только в Грузии, но и далеко за ее пределами. Интерес к театру марионеток возник у Р.Габриадзе в 70-е годы, и в 1981 году он основал собственный авторский театр кукол. В период становления, очень помогли тбилисскому театру ленинградские кукольники. Для дебюта была выбрана «Дама с камелиями» А.Дюма, переработанная Р.Габриадзе. В его интерпретации герои пьесы — тбилисцы, с их образом жизни, характером, привычками. Однако нельзя не признать, что своеобразие спектаклей театра марионеток во многом определяется сплавом грузинской и русской культуры. Немаловажное значение имеет и тот факт, что художественный руководитель театра является успешным киносценаристом. Это объясняет скрытое присутствие кинематографии, в частности, принципа «монтажа аттракционов», в художественных постановках театра. Особое звучание спектакли приобретают благодаря тому, что само здание театра марионеток располагается в живописнейшем уголке одного из старых районов Тбилиси. В облике этого здания причудливо переплетены черты тбилисского традиционного стиля. Интерьеры, с их уютом и неповторимостью городского быта XIX столетия, полностью соответствуют внешнему виду театра: небольшой бархатно-золотистый зал, декор ложи, имитирующий тбилисский балкон, уютные кресла, располагающие к встрече со зрелищем захватывающим и необычным. Все это создает неповторимую атмосферу и помогает «включить» зрителя в театральное представление.

Грузинский профессиональный кукольный театр относительно молод — ему нет и столетия, но путь им пройденный, был сложен и тернист. Творческие поиски продолжаются, самобытная и оригинальная традиция грузинского кукольного искусства находится в процессе развития. И трудно представить богатую культурную жизнь Грузии без ярких кукольных постановок, которые стали ее органичной, неотъемлемой частью.

Гильманова Л.И. (г.Нижевартовск)

*Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

НАРОДНАЯ КУКЛА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Народные сказки и народная игрушка, подобно каплям живой воды, вызывают к жизни те творческие семена, которые без этого могли бы пролежать бесплодными в душе ребенка.

Н.Д.Бартрам

Игрушки известны с самой глубокой древности. Нет ни одного народа, в культуре которого игрушка не занимала бы своего — очень заметного места. Согласно устной легенде, сам Сергей Радонежский — наиболее чтимый русский святой — не только благословил игрушку как разумную детскую забаву, но и собственноручно делал деревянные игрушки [1, 380].

Игрушка — незаменимый спутник ребенка с первых дней рождения, всегда сопровождала детство, выполняла в прежние времена глубоко значимые функции и использовалась в культуре гораздо шире. Ее специально создает взрослый в воспитательных целях, чтобы подготовить малыша к вхождению в общественные отношения.

Сегодня выделяют основные типы игрушек: *образная* (изображает людей и животных), *подражательная* (воспроизводит вещный мир взрослых, их труд, быт, предметы материальной культуры), *дидактическая* (не имеет прямых аналогов в природе и реальной жизни людей). Существуют игрушки плоские и объемные, натуралистические и символические, одинарные и употребляемые в наборе и т.д.

Игрушка — не просто развлечение, средство обучения и физического развития. Прежде всего игрушка — это культурный объект. С ее помощью решаются задачи духовного воспитания, социальной адаптации в среде сверстников и взрослых, происходит включение в традиционную культуру общества с принятыми в ней ценностями, представлениями о правде, красоте, нравственных идеалах и этических нормах.

Хорошо известно, что игрушка обладает большим эмоциональным воздействием на ребенка. Для его положительного результата,

необходимо знать, что делает игрушку эмоционально-привлекательной, желанной. Важен и размер, сомасштабный ребенку, помогающий приблизить окружающий мир, самоутвердиться маленькому человечку, удовлетвориться в естественном стремлении чувствовать себя большим среди маленьких и возлагать на себя ответственность за них.

Современные взрослые, снабжая в изобилии ребенка игрушками, хотим, чтобы они доставляли ему радость, а зачастую подменяем ими свою роль в процессе игры. Яркие, активные, часто агрессивные игрушки не всегда учитывают психологию ребенка, не отвечают требованиям, которые интуитивно соблюдались традиционным искусством и сейчас хорошо известны специалистам по детской психологии, работникам детских учреждений и объединений.

Игрушка — средство и объект игры, задающая сюжет. И главная роль здесь принадлежит игровому образу. Если на стадии манипулятивной игры в младенчестве важны телесные, сенсорные ощущения, положительные чувственные впечатления, то с трехлетнего возраста игрушка наполняется в глазах ребенка символическим смыслом, становится тем важнейшим объектом, на который ребенок проецирует свой мир и который начинает выполнять для ребенка роль посредника между внутренним и внешним миром.

В старину игрушка изготовлялась из природных материалов и сырья. Излюбленными были дерево и глина. Игрушкой становился и обычный сучок, в котором виделся знакомый образ и пучок травы или соломы, согнутый пополам и перетянутый в двух местах для обозначения шеи и талии.

Кукла — игрушка-человек — имеет особое значение в традиции народа, где сохраняются представления о женщине-прародительнице всего живого. Во внешнем облике женских персонажей разных народов четко выявлены грудь, широкие бедра. Часто изображение женщин с младенцем на руках, как символы плодородия, чадородия и материнства — главнейших природных и социальных миссий женщины. Еще до рождения ребенка женщины мастерили, одаривали куклами — берегинями, рожаницами, глубоко веруя, что те охранят дитя.

Архаическое отношение к кукле-помощнице и защитнице запечатлено в сказках. Василиса Прекрасная обращается за помощью к куколке; мать дарит дочери куклу-помощницу, которая затем

и спасает от ведьмы и помогает найти хорошего жениха. Смысл таких сюжетов очень глубок. Девочка должна была наиграться (прожить) в старинную и вечно новую игру «дочки-матери», которая не только учила девочку выполнять простые действия (одевать-раздевать, укладывать, кормить), но и помогала усваивать распределение ролей в семье, овладевать системой поведения в разных ситуациях, правилам этикета, умением вести диалог.

Тряпичные куклы известны всем народам, они имелись в каждой семье, где были дети, особенно девочки. Обычно первую куклолку делали малышке мама, бабушка, старшая сестра. Следующих шили сами. Это рукоделие всегда поощрялось, так как девочка получала навыки кроя, шитья, вышивания; училась пользоваться инструментами и материалами. Кроме того происходил процесс познания и отражения социовозрастной структуры общества: кукла-девушка отличалась от женщины головным убором, одеждой, прической.

Распространенной особенностью традиционной матерчатой куклы была безликость, как воплощение ее безвредности для ребенка. На это древнейшее представление накладывались другие — эстетические, психологические. На месте лица цветными нитками, тонкими лентами создавался яркий орнамент из перекрещивающихся полос, колористическое значение которого отвечал представлению о красоте в данной местности. С психологической точки зрения безликая кукла более приспособлена к игре, смене ролей, провоцирует ребенка на развитие воображения.

Народная игрушка несет в себе обрядовую роль, по внешнему виду практически не отличаясь от кукол бытовых. У многих народов (к примеру ханты, манси) самодельные детские игрушки очень похожи на семейные и родовые реликвии, к которым относятся с огромным почтением. Одна и та же фигурка могла быть одновременно игрушкой и оберегом ребенка, знаком энго принадлежности к определенному роду, клану.

У восточных славян было принято класть игрушку как оберег в колыбель. Воронежские крестьяне вывешивали 12 кукол, олицетворяющих 12 лихорадок, возле печи — сакрального центра избы. Молодоженам дарили пару, скрепленную между собой.

К игрушкам относились почтительно, как к частной собственности. Стремление иметь свое вырабатывало бережливость, преумножение

запаса, желание смастерить своими руками или получить в подарок за хорошее поведение, помощь взрослым. Раньше дети получали подарки гораздо реже, зато ценили намного больше и берегли. То же происходило и с игрушками, выполненными своими руками. Ими гордились, показывали друзьям, взрослым, желая услышать похвалу за выполненную работу. Игрушки передавались от старших младшим, менялись, росли вместе с ребенком, накапливалась личная собственность, пополнялось «игровое хозяйство», что способствовало самоутверждению ребенка, было знаком роста его статуса в семье и авторитета среди сверстников.

Современный цивилизованный мир во многом утерял значение народной мудрости. Только в относительно недавнее время стал возникать интерес и потребность в изучении, восстановлении культуры, народных традиций. Во всех образовательных, творческих программах для детей, включен раздел по народной игрушке, где на занятиях происходит приобщение к культуре народа, его ценностям, законам природы и мира. Так, в Нижневартонской городской общественной организации «Молодая семья» и Центре родительской культуры «Поколение» работа строится на основах народной педагогики [1], где на занятиях клубов изучается, выполняется и применяется в быту и на мероприятиях народная кукла.

Примечания

1. Соколова Л.В., Некрылова А.Ф. Воспитание ребенка в русских традициях. М., 2003.

Качковская Н.Б. (г.Каменец-Подольский, Украина)

Каменец-Подольский Национальный университет имени Ивана Огиенка

КУКЛА В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ ПОДОЛЬЯ

Народная игрушка — память этноса, нации, народа, человечества о своём историческом и доисторическом прошлом. Её форма есть первоначальной относительно освоения человеком окружающей среды, и возникла она с потребностью ребенка узнать

мир, творчески и самостоятельно его исследовать. Главной сутью игрушки есть подражание взрослым их трудовой и повседневной деятельности, традиционно-обрядовой деятельности. Играясь с игрушкой, дети отражают свои внутренние представления о мире и благодаря этому углубляют, уточняют, расширяют знания, развивают речь.

В историческом контексте народная игрушка прошла путь от «ритуальной» до «игровой» и «коллекционной». Подольскую народную игрушку целесообразно рассматривать с времен когда она исполняла определённую ритуальную роль. Это относится к периоду меди (IV — начало II тис. до н. э.). Он представлен на территории Подолья Трипольской культурой. Сейчас это территория Хмельницкой, Черновицкой, Винницкой и части Тернопольской области. Именно здесь зафиксировано 500 памятником трипольской культуры. Ранний период этой культуры представлен раскопками в селе Лука Врублевецкая, где до конца 1950 г. найдено 283 изображений людей и животных, в основном глиняные статуэтки [2]. В фигурах, найденных в этом селе, четко определены женские черты, присутствие знаков ромба и треугольника на них, добавление зерна пшеницы в глину. Положение рук на груди или под ними в некоторых случаях свидетельствует о том, что эти фигурки были связаны с представлениями людей о плодovitости и урожайности земли. Среди антропоморфных фигурок трипольского периода выделяется женская фигурка, иногда с ребенком на руках, что подчеркивает материнство, их большое количество свидетельствует о культе богини матери. На это указывают отиски злаковых культур на поверхности статуэток. Культовое значение имел орнамент на керамических фигурках: спираль, зигзаг, волна, месяц, солнце, растительность. Их археологи связывают с космогоническими образами или плодovitостью.

Зооморфная пластика в Луке Врублевецкой представлена 16 изображениями животных. Иногда они представлены как элементы посуды. Чаще встречаются изображения быка, он играл важную роль для культуры Триполья. Фигуры свиньи и козы исполнены в реалистической манере. Некоторые статуэтки изображают овцу и собаку, некоторые птиц. Статуэтки животных украшены простым орнаментом, состоящим из круглых ямочек, коротких насечек, начерченных линий.

Особенной серией находок стали детские погремушки овальной формы, в середине в них находятся глиняные шарики. Возможно их создавали для детской игры и как предмет культа. Потому как при археологических раскопках погремушки находили среди культовых предметов возле места жертвоприношения, ряд учёных относят их к ритуально-обрядовым предметам. Считалось, что с их помощью пытались отпугивать злые силы, выгонять болезни из тела больного человека. В случае трактовки появления и функционального предназначения погремушек прослеживается постепенный переход игрушки от культового до игрового предназначения.

После принятия христианства в Киевской Руси началось искоренение язычества, вместе с этим и культов. Фигурки людей и животных, что осуществляли магические функции, сохранялись людьми, а обычай носить украшения-обереги сохранился и до сегодняшнего дня. Изменения общественного, государственного устройства жизни, принятие христианства всё это стало решающим в изменении культового предназначения игрушки, оно стало намного меньшим. Постепенно происходил переход культовой формы игрушки в предмет игры, со временем в декоративную или же сувенирную формы. Небольшая связь между ритуальной куклой и куклой для игры существует и сегодня. Существует масса праздников календарно-обрядового цикла, в основе каких заложены основы верований наших предков.

Так, к примеру, кукла «мотанка», её делали из кусков ткани, полотна, дерева. В случае болезни ребёнка, мать заговаривала её, после чего болезнь переходила на куклу. Шум и свист глиняных свистулек, по народным приметам, отгоняет нечистые силы. Свистульки всегда используют при праздновании многих земледельческих обрядов, религиозных праздников, где требуется обряд изгнания злых сил. Трипольская женская антропоморфная скульптура — оберегает огонь, жильё, является символом плодovitости и многое другое, трансформируется в барыню, бабу, куму, панночку продолжая нести культовое значение Богини-Матери.

Массовое производство игрушки начинается в первой половине XIX века — период интенсивного развития товарно-денежных отношений. В 1817 году в Подольской губернии собиралось 250 ярмарок. Самыми большими они были в городах Каменце-Подольском,

Ярмолинцах, Староконстантинове, Балте. Не было такой ярмарки, где бы вы не встретили глиняных свистулек. На рубеже XIX — начала XX века на Подолье действовало 200 центров гончарства. Среди разных типов изделий подольских гончаров выделяются такие «...фигурная посуда: бараны и быки для вина, утки для масла, вазы, урны различных форм, «комини» — верхняя часть трубы, и лепные грушки» [6, 118]. В XIX ст. выделились такие регионы изготовления игрушки — это Полтавский (города Опишня, Хомуец), Львовский (города Стара Соль, Яворов), Днепропетровский (Петриковка), Прикарпатье (города Куты, Косов), Волинь (Ковель), Подолье (Адамовка, Бубновка, Бар, Каменец-Подольский). На Украине народные игрушки можно поделить на несколько видов относительно материала, из какого они изготовлены: деревянная, глиняная, из ткани, кукурузы, соломы, травы, бумажная игрушка.

Распространенной на Подолье была кукла-«мотанка» из ткани. Она состоит из столбика-основы — это туловище, ноги, руки, голова. Кукла из ткани — простейшее изображение женской фигуры. Количество признаков, по которым ткань и нитки преобразовались в людское подобие, незначительное. Есть туловище — туго скрученная, смотанная в «качалку» ткань, — поделенная линиями (перевязанная ниткой) шея и пояс на основные части. Отсюда и название куклы — «мотанка», смотанная из ткани. Лицо длительное время остается безликим. Поскольку люди не хотели, чтобы кукла была похожа на них. Считалось, что кукла с «лицом» будто бы овладевала душой и могла навредить ребенку, а безликая кукла, за народными верованиями, не разрешает злу творить беду там, где она (кукла) находится.

Для Подолья характерным есть изготовление мотанки в основе какой было полено, какое символизирует мужскую силу. Полено оформлялось атрибутами женского пола: одежда, голова, грудь. Все детали были перевязаны к туловищу нитками, тесьмы без использования иголки и ножниц, чтобы жизни ребенка не было «порезанной и колотой».

Ещё одни символом есть куклы-мальши, новорождённые. Их изготавливали также, только меньшего размера, иногда привязывая к куле-маме. Таким образом, кукла-оберег символизировала единение мужского и женского начал в продолжении человеческого

рода. Куклы-обереги несут в себе только добро и, за народными поверьями, в доме должны размещаться где-то выше головы людей, чтобы охранять от злых сил, ссор, болезней. Поэтому мотанка сопровождала ребенка с первых дней жизни. Сначала её улаживали в колыбель до рождения ребенка, чтобы она согрела её. А после рождения мотанку подвешивали над колыбелью, чтобы охранять малыша от злых взглядов и порчи. Считалось, что присутствие куклы в доме, даже той какой играют дети, — важным условием в будущем для рождения ребенка. Если у женщины не было детей, то в куклу вшивали мешочек с зерном, собранным в поле. В этом прослеживаются общие черты с куклой-оберегом трипольской культуры, в лоне которой найдены зерна и которая тоже была символом рождения. Со временем когда магическая суть отошла на другой план у куклы появились глаза, нос, рот. Это можно проследить в кукле-полене с селения Виньковцы Хмельницкой области [2, 80]. Такой тип кукол относят к «неодетым».

Другой вид распространённый на Подолье, — «одетые» куклы. Их изготавливали с отдельных частей, одежда специально кроилась и шилась. Так голова, туловище, ноги руки кроились отдельно, а потом соединялись. На голове прикрепляли волосы или завязывали косынку, после чего куклу одевали. За воспоминаниями Костюк Павлины Семеновны с Села Лясковцы Каменец-Подольского района для нее мама, Банит Мария Филимоновна (1900 года рождения), делала такие куклы. Голову шили с белого полотна, чтобы было видно нарисованные глаза, рот, нос. Для этого брали кусок полотна, стягивали со всех сторон, формируя круглую форму, ее набивали старым тряпьем, опилками, прядева. Руки, ноги, туловище делали таким же образом, только овальной продолговатой формы. Все детали сшивались. Готовой кукле делали волосы, если семья была богатой, волосы могли делать из прядева. Или же это могли быть вытороченные с полотна нитки. Голову завязывали иногда косынкой. Одевали его в юбки, блузки, сорочки, плахты которые делали из старой одежды. Если был нужен темный цвет, то полотно красили в бузине, таким образом получали синий и фиолетовый цвета. Глаза, нос рисовали углем, губы, щеки — красной свеклой. Если во время игры или дождя лицо смывалось, его рисовали заново. Только со времен, после того как появились

карандаши, ними зарисовували лице и пальчики на руках. Шились эти куклы большого размера почти в рост ребенка.

Как указывалось ранее, игрушки делали с соломы, травы, кукурузы и других природных материалов. На Подолье с давних времен существовали игрушки с этих материалов [2, 179—180]. Дети игрались такими игрушками несколько дней, после чего отдавали их скотине. Когда женщины уходили в поле детей, как правило, брали с собой. Чтобы ребенку было с чем играть, ему делали куклу с травы или соломы. Иногда такие куклы использовали как лекарство. Если ребенок болел, то в такую куклу вплетали лечебные травы.

Традиционная подольская кукла, начиная с трипольской культуры, прошла путь от предмета культа до игрушки. Народная игрушка перешла в разряд сувениров — своеобразной визитки мастера или страны. «Народная игрушка все больше находит свое место в музейных экспозициях и частных коллекциях, становится объектом наблюдений, интереса культурных, интеллигентных шаров общества» [2, 6]. Традиционная народная кукла в семье, детском саду, кружках, должна не вытеснять современную игрушку, а существовать с ней, дополнять ее, давать ребенку то что не способна дать современная игрушка.

Примечания

1. Історія української культури. Під загальною редакцією І.Крип'якевича. І зшиток. К., 1993.
2. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. К., 1999.
3. Нариси історії Поділля. На допомогу вчителю / Л.В.Баженів, І.С.Гуменюк, О.М.Завальнюк, А.І.Мамалига, І.В.Рибак, В.С.Степанков, О.Д.Степанко, А.Ф.Суровий, С.В.Швейбиш. Хмельницький, 1990.
4. Народознавство Поділля в питаннях і відповідях: Навчальний посібник / За ред. доктора педагогічних наук, професора В.П.Струманського. Хмельницький, 1992.
5. Поділля / Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є., та ін. — Видавництво НКЦ "Доля". 1994.
6. Струманський В.П. Народознавство Поділля. Хрестоматія. Хмельницький, 1995.

КУКЛА КАК ЭЛЕМЕНТ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА

В толковом словаре живого великорусского языка Владимира Даля дается определение: «Кукла — это сделанное из тряпья, кожи, битой бумаги, дерева и пр. подобие человека, а иногда животного». В.Далем было выделено три основных типа кукол: детская (игрушка), живая (автомат), анатомическая или повивальная (фантом, разборное подобие человека для обучения). Сегодня все разнообразие кукол не исчерпывается только этими типами [3, 306].

Каждый народ имеет свои истоки кукольного творчества. И маскарадные костюмы ряженых, и маски африканских племен, так или иначе, связаны с традицией создания фантазийных образов.

С веками кукла преображалась, ширился круг ее использования. Сейчас существуют и детские игрушки, и куклы для украшения интерьера, и сувенирные, рекламные, театральные и многие другие.

«При всем разнообразии кукол есть одно для всех необходимое правило. Кукле необходимо быть доброй, обаятельной. Даже если она изображает отрицательный персонаж, то она не должна отталкивать, вполне достаточно сделать ее гротескной, придав притягательность индивидуального облика» [1, 5].

Сегодня, в основной своей массе, кукла ориентирована на декорирование интерьера, создание атмосферы уюта и теплоты в нем.

Достигается эта благоприятная атмосфера за счет таких мелких декоративных элементов, как куклы-грелки на чайник, куклы-карманы для детской комнаты, диванные подушки в форме и виде кукол, мягкие игрушки для оформления интерьера, куклы-сувениры, в ряду которых особое место занимает национальный русский сувенир — матрешка; ну, и конечно, авторская (коллекционная) кукла.

По традиции все члены семьи значительное количество времени проводят на кухне. Необходимые дополнительные положительные эмоциональные ощущения могут дать симпатичные и функциональные мелочи, которые создают индивидуальность и уют дома.

Интерьеры кухонь, где встречаются куклы-грелки для чайников, как правило, дополнены комплектами оригинальных прихваток и разделочных досок, гармонирующих по цвету и стилю с занавесками и скатертью, что несомненно несет самобытность русской деревни и «бабушкину» теплоту.

Куклы-грелки для посуды обычно представлены раскрасавицами-купчихами или сказочными животными. Но каким бы ни был окончательный облик куклы-грелки для чайника или кастрюли, материалы для ее создания всегда одинаковы. Как правило, это натуральные ткани для создания муфты, а декоративные детали, которыми воссоздают задуманный образ, могут быть любыми.

Оригинальность в декоративное оформление детской комнаты вносят игрушки-карманы. Сохраняя свое функциональное значение (карман), этот элемент добавляет в декоративное решение игровой и даже воспитательный моменты, что способствует веселой уборке в детской комнате.

Игрушки-карманы могут быть нейтральной формы: карман-кот, карман-лягушка, карман-клоун и т.д., а могут иметь яркое гендерное разделение — карман-вертолет, карман-самолет, карман-автомобиль (для мальчиков), карман-принцесса, карман-золушка (для девочек) и т.п.

В наше время, несмотря на наследство оставленное советской эпохой — типовые квартиры, массовое производство мебели, существует тенденция к созданию неповторимого, единственного в своем стиле и оформлении интерьерного пространства дома (квартиры). Где производители учитывают пожелания клиентов в выборе модульной системы мебели, цвета и материалов обивки мебели, но с другой — это все те же стандартные модули с разницей лишь в коллекциях мебели того или иного производителя. По-прежнему не потеряли своей актуальности «мелкие предметы быта, придающие индивидуальный облик интерьерному пространству» [1, 33].

Это, прежде всего, художественные диванные подушки. В этом случае интерьерные куклы выходят из пространства детских комнат в пространство гостиных и спальных комнат.

По мнению практика-прикладника Н.М.Войдиновой в книге «Мягкая игрушка» оформление подушек должно быть в гармонии со стилем мебели и обивкой. Если мебель вычурная с ворсовой

обивкой, а освещение комнаты сдержанное, то и подушки должны быть по тону и фактуре. Если же мебель имеет строгие геометрические формы, освещение яркое, подушки предпочтительнее тоже яркие, декоративные решенные в цветовой гамме, построенной на контрастах. Славно было бы, чтобы в их пропорциях, цвете, условности изображения ощущалась легкая ирония (речь идет об эмоциональном восприятии, а не о подходе к процессу изготовления)» [1, 33].

Как правило, куклы-подушки создаются в форме животных, сказочных зверей или предметов быта — это и подушка-черепашка, и подушка-рыба, подушка-кот, подушка-колобок, подушка-маленький мышонок или подушка-хрюшка с поросятами, подушка-торт, подушка-будильник и пр.

Стародуб К. и Ткаченко Т. в своей книге «Мягкая игрушка шаг за шагом: для себя и для подарка» пишут, что из всех видов игрушек мягкая игрушка — самая новая. Ей едва исполнилось сто лет [8, 3].

А Нестерова Д.В. в энциклопедии рукоделия» говорит, о том, что сложно достоверно утверждать, когда именно появилась мягкая игрушка, ведь ткань — очень недолговечный материал, и до нашего времени дошли лишь отдельные старинные образцы, датируемые второй половиной XIX в. Матерчатые куклы были самой распространенной игрушкой, как в городах, так и в деревнях» [5, 84].

Но если раствориться во времени и перенестись к истоку человечества станет ясно, что с момента создания ткани и появляется первая матерчатая кукла. Конечно, ни один археолог точно не скажет, когда появилась первая ткань. Изначально происхождение тех или иных тканей было привязано к определенному месту. Но есть волокно, которое принадлежит всему миру. Это шерсть. Овец разводили повсеместно. Итак, самая древняя шерстяная ткань, найденная археологами, датируется приблизительно четвертым тысячелетием до нашей эры. Соответственно, и появление матерчатой куклы мы приблизительно можем отнести к этой дате.

Матерчатая кукла, в настоящее время, выполняет функцию не просто игрушки, а яркого пятна, поместив которое на однотонной обивке дивана, выполнит ту же декоративную роль, что и кукла-подушка.

В книге «Мягкая игрушка шаг за шагом: для себя и для подарка» практиков-прикладников Стародуб К., Ткаченко Т. говорится о том, что матерчатая игрушка может быть сшита из мягких материалов: ткани, меха, фетра, а так же связана из пряжи крючком или спицами, с мягкой набивкой внутри [8,3].

Оригинальные формы и забавные модели матерчатых игрушек не устают удивлять — это и животные, и птицы, и цветы, и ангелы, и элементы природы и т.д.

Куклы-сувениры не предназначены для игры. Ими любуются, украшают интерьер, выставляют напоказ, гордятся. Назначение таких кукол — эстетическое воздействие на человека.

Эти куклы сложны в исполнении, т.к. выполняются не по выкройке или шаблону, а создаются, каждый раз заново специально к случаю или событию.

По мнению Соловьевой Л.Н., говоря о куклах-сувенирах нельзя не сказать о матрешках как о наиболее известном всеми российском сувенире, явлении мирового масштаба. Матрешка стала как бы формулой культурного явления, которое само по себе полно смысла и замечательно своей уникальностью [7, 5].

Начавшиеся в России перемены в экономической, социальной и культурной жизни, знаменитая горбачевская перестройка вызвали огромный интерес в мире ко всему русскому, самобытному.

«Наибольший интерес вызывает матрешка, изготовленная не в том или ином традиционном стиле, а авторская, выполненная художником-индивидуалом, профессионалом или любителем» [7, 65].

Теоретик кукольного дела Соловьева Л.Н. в книге «Игрушка» пишет о том, что впервые авторские русские игрушки, сделанные на заказ московскими умельцами из мастерских Оружейной палаты, появились в XVII—XVIII веках. Они предназначались для царских детей и детей представителей высших слоев общества государства Российского.

Долгое время авторским игрушкам не придавалось особого значения, поскольку мастера занимались ими от случая к случаю.

Последнее десятилетие XX века в России ознаменовалось настоящим бумом на авторскую игрушку. Впервые в современном художественном процессе возникло самостоятельное направление под названием «художественная кукла». Речь идет, как правило, об авторских коллекционных работах, предназначенных не

столько для игры, сколько для собирания или украшения интерьера [6, 77].

В отличие от современной рукотворной игрушки, в том числе и куклы, которая может тиражироваться, художественная кукла, как правило, существует в единичном экземпляре и свидетельствует о неповторимом почерке своего создателя.

Современный человек может прочувствовать эпоху и получить эстетическое удовольствие через различные предметы искусства, в данном случае речь идет о кукле.

Но только синтезом различных искусств можно создать куклу и логично поместить ее в интерьерное пространство. Ассоциативные образные решения, возникающие при общении с современными кукольными произведениями, подтверждают тот факт, что куклы создают новую «реальность» в интерьерных пространствах — в этом загадка их мистической сущности, невероятной притягательности в глазах многочисленных ценителей и поклонников этого удивительного и неувядаемого «жанра».

Примечания

1. Войдинова Н.М. Мягкая игрушка. М., 2006.
2. Голдовский Б.П. Музей театральных кукол ГАЦТК имени С.В. Образцова. М., 2005.
3. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современное написание. М., 2008.
4. Зайцева А.А. Оригинальные куклы своими руками. М., 2009.
5. Нестерова Д.В. Рукоделие: энциклопедия. М., 2007.
6. Соловьева Л.Н. Игрушка. М., 2002.
7. Соловьева Л.Н. Матрешка. М., 1997.
8. Стародуб К., Ткаченко Т. Мягкая игрушка шаг за шагом: для себя и для подарка. Ростов н/Д, 2005.
9. Столярова А.М. Игрушки-подушки. М., 2002.
10. Тарасенко С.Ф. Забавные поделки крючком и спицами: Кн. для учащихся 4—8 кл. сред. шк. М., 1992.

КУКЛА В РЕЖИССЕРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА

На рубеже XIX—XX веков достижения реалистического театра во многом переосмысливаются. Встаёт вопрос о его неспособности выразить порубежное мироощущение: бытовая трактовка пространства и натуральность актерской игры не могли уже служить интересам театра и зрителей. Потребность в новых формах приобретает первостепенное значение. В.Э.Мейерхольд, эстетическая система которого изначально формировалась в рамках символизма, разрабатывает идею *актёра-куклы* в контексте своего режиссёрского метода.

Идею *куклы* в театральной концепции Мейерхольда воплощает *актёр*, но актёр нового формата, способный, подобно кукле, создать новую реальность на сцене. Актёр «реалистического» театра, по Мейерхольду, «несовершенен»: его мировоззренческая система направлена на подражание, адекватное воспроизведение реальной жизни, а не на созидание новой (именно это — *акт созидания* — является для Мейерхольда решающим). По Мейерхольду, актёр должен «создать такой театр, какой сумела отстоять для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремлению... изменить ее природу», заменить себя актёром-человеком.

Кукле присущи особая пластика, речь, выразительный жест. Их совокупность, направленная на изображение жизни, и создаёт *иную, собственную жизнь*, так как она не тождественна изображаемой. Кукла — символ возможности создания новой реальности, в данном случае — сценической. Актёр, по Мейерхольду, должен научиться у куклы самостоятельной жизни на сцене, а не копировать уже существующую реальность.

Свою задачу актёр реализует с помощью найденных режиссёром структурных принципов символистского спектакля: неглубокой сцены, декораций в виде живописных панно, пластических движений, скульптурной выразительности поз и жестов, первичных по отношению к слову, холодной внеэмоциональной интонации.

Принципы подготовки «сверхактёра» были изложены Мейерхольдом в его *теории биомеханики*.

Кукла в режиссёрской концепции Мейерхольда — понятие во многом философское, связанное с 1) возможностью и способностью создания собственной жизни на сцене; 2) воплощением идеи связи человека с «реальнейшим», «верхним миром», что являлось важнейшей духовной потребностью общества рубежа веков; 3) метафоризацией природы человека, которым управляет Рок; 4) идеей совершенного человека; 5) важнейшей категорией символистской эстетики — понятием «душа»; 6) образами (персонажами), стоящими на грани реальности и ирреальности, способными осуществлять связь между ними; 7) социально-зафиксированными масками-типами, обобщением через схематизацию образа; 7) ярко-зрелищной и идеологической направленностью театра.

Театр, фактически, во многом начинался с куклы, маски. Развитие театральных форм привело к возникновению реалистического театра. Но к XX веку кукла вновь приходит на сцену, но уже на новом витке своего развития.

Феномен куклы переосмысливается Мейерхольдом в контексте его времени, его неординарного, во многом революционного видения мира, видения искусства и его функций. Кукла в режиссёрской концепции Мейерхольда — актёр, способный, создавая свою реальность на сцене, приблизиться к сверхреальности.

*Мишина М.А. (г. Санкт-Петербург)
Санкт-Петербургская Академия
постдипломного педагогического образования*

ТРАДИЦИОННАЯ КУКЛА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Интерес к традиционным куклам за последнее десятилетие значительно возрос и укрепился. Подтверждением этого служат многочисленные фестивали традиционной культуры с выделенной

номинацией «традиционная кукла», введение в образовательные программы школ и дошкольных учреждений разделов, посвященных изучению традиционной куклы. В Интернет-ресурсах зафиксировано более миллиона запросов по этой теме; количество статей, размещенных на специализированных сайтах (таких, как ru.kukla.ru, narod.ru, и других) исчисляется сотнями тысяч. Повсеместно появляются клубы любителей традиционной куклы, проводятся семинары, по различным проблемам бытования традиционных кукол, изучению конструкций и методике работы с ней, создаются частные музеи, основу которых составляют реконструкции традиционных кукол.

Такая популярность традиционной куклы в самых широких кругах позволяет говорить о феномене актуализации традиционной куклы; побуждает не только к изучению ее как историко-культурного и художественного явления, но и к осмыслению ее места и роли в пространстве повседневности. В нашей статье мы попытаемся проанализировать этот феномен с разных точек зрения. Вполне понятно, что данная статья не может претендовать на полный и всесторонний культурологический анализ; предлагаемые материалы носят дискуссионный характер и автор будет признательна за любые замечания и комментарии.

Несмотря на феномен актуализации традиционной куклы и обилие публикаций, в современном гуманитарном знании до сих пор не существует однозначной, четкой дефиниции «традиционная кукла». Впервые этот термин появляется в печатных изданиях в 90-х годах XX века [3, 10]. Несмотря на постоянное его использование в журнальных публикациях и энциклопедических изданиях, нигде не раскрывается его значение и не дается определение. При кажущейся простоте и очевидности, значение этого термина истолковывается пользователями по-разному. Некоторые термин «традиционная кукла» соотносят исключительно с теми куклами, которые бытовали в культуре традиционного крестьянского общества. Другие понимают под этим термином куклы, сделанные в условиях городской среды носителями традиционного сознания. И, наконец, многие, говоря о традиционной кукле, имеют в виду работы современных авторов, выполненные по мотивам аутентичных крестьянских кукол. Становится очевидным, что определение понятия «традиционная кукла» лежит в сложном

проблемном поле, поскольку этот термин возник сравнительно недавно; непосредственно в крестьянской культуре он не использовался, и сегодня границы его довольно расплывчаты. Под термином «традиционная кукла», наш взгляд, можно подразумевать две группы кукол: куклы, выполненные современными носителями традиционного сознания; а также реконструкции этих (и аутентичных крестьянских) кукол, выполненные современными мастерами в соответствии с региональными традициями, с соблюдением конструктивных и цветовых канонов, правил и приемов изготовления.

Традиционная культура вместе с традиционным образом жизни безвозвратно ушли в прошлое, чего нельзя сказать о кукле. Она оказалась созвучна нашему времени и активно востребована в различных пространствах современной культуры. Мы рассмотрим те из них, где традиционная кукла оказалась наиболее ярко проявлена: образовательное, досуговое и художественное пространства.

Наиболее близкое и понятное нам сегодня предназначение традиционных кукол — игровая культура. С культурологической точки зрения игровая кукла в традиционном обществе относилась к сфере обыденной культуры. С ослаблением (если не утратой) в современном обществе ведущей роли семьи в воспитании детей реализация этнопедагогического потенциала традиционной куклы переместилась в образовательное пространство. Было бы иллюзией видеть в традиционной кукле панацею от всех нынешних социальных бед и проблем. Тем не менее, в ней заключен опыт наших предков, и сегодня этот опыт жизненно необходим. Он может быть актуализирован, адаптирован к современным условиям и включен в работу с детьми и взрослыми.

Пионером в деле возвращения традиционной куклы современным детям стала Г.Л.Дайн, которая с 1973 года на базе детского сада г. Загорска (ныне — Сергиев Посад) начала делать с ребятами тряпичные куклы. «Экскурсии в Музей игрушки, рассказы об экспедициях по деревням, беседы о старинных куклах и играх чередовались с практическими занятиями. Наглядными образцами служили музейные куклы разных областей России. К изумлению воспитателей и экспериментатора современный городской ребенок проявлял искренний интерес к куклам-самоделкам. Дети

с радостью приносили с собой лоскутки разных тканей, обрезки меха, ленты, тесьму, цветные нитки и сворачивали-связывали тряпичные фигурки. Все куклы получались разными, им тут же давали имена и прозвища, живо включали в игры и с удовольствием уносили домой для сестер и братьев [2, 116]. Однако удачный кукольный эксперимент не получил в те годы официального одобрения и признания. Только через 20 лет, уже в постсоветское время, тряпичная кукла войдет в детский сад и начальную школу на уроки народоведения и труда.

В Санкт-Петербургской Академии постдипломного педагогического образования с 2003 года до настоящего момента автором данной статьи ведутся курсы по традиционной кукле. Их цель — расширение и систематизация знаний о куклах традиционной культуры, изучение их конструктивных особенностей, знакомство с символикой, местом и ролью кукол в русской традиции. Одна из важных задач — обучение слушателей навыкам изготовления традиционных кукол и привлечение опыта этнопедагогики в современную практику различных образовательных учреждений. Программы курсов первого, второго и третьего годов обучения рассчитаны на учителей начальной и средней школы, методистов и воспитателей дошкольных учреждений, родителей и педагогов дополнительного образования. Это контингент, работающий с детьми и способный передать знания о традиционной кукле современным детям. Варианты включения этнологического материала в работу с детьми очень разнообразны. Общим является следующее:

1. Традиционная кукла — одна из игрушек, легко воспринимаемая современными детьми. Создание ребенком традиционных кукол способно воздействовать на учащихся и на эмоциональном и интеллектуальном уровнях одновременно.

2. Все педагоги отмечают необходимость занятий с традиционной куклой, считая ее инструментом приобщения к истории родной культуры, к миру традиций.

3. Хотя фактически современные дети играют в основном игрушкой промышленной, при возможности выбора игрушек предпочтение отдают кукле, сделанной самостоятельно, и относятся к ней более бережно, чем к промышленным игрушкам. Такая избирательность, вполне вероятно, относится не только к традиционной кукле. Психологически она заложена в человеке: то, что я сделал

сам, имеет большую ценность, чем то, что куплено. У ребенка складывается знаковое отношение к игрушке, выполненной самостоятельно, и если эта игрушка — традиционная кукла, то значимость приобретает дополнительную ценностную характеристику.

4. Трудности, с которыми приходится сталкиваться в ходе занятий, связаны с неготовностью большинства родителей поддерживать интерес ребенка и продолжить игру с куклой дома, в семье. Поэтому интерес к традиционной кукле в наши дни поддерживается не семьей, а образовательными учреждениями.

В общеобразовательных школах изучение народной куклы включается в большинстве случаев в программы по технологии (раздел «Рукоделие»), либо в факультативные занятия по народоведению. Так же, как и в дошкольных образовательных учреждениях, трансляция знаний о традиционной кукле происходит с помощью педагога, а не через семью. Педагоги отмечают, что делая куклу на уроках рукоделия, девочки могут научиться многому: от развития навыков рукоделия до приобщения к традициям русского народа. То есть, традиционная кукла в занятиях со старшими школьниками выступает в большей степени как транслятор этнических и этических норм и правил поведения.

Интересен опыт работы с традиционной куклой в православных школах, гимназиях и воскресных школах. Воцерковленные дети гораздо легче и глубже воспринимают традиционную куклу, так как у них формируется религиозная картина мира, на которой базируется все традиционное декоративно-прикладное искусство, и они уже знакомы с его символикой. Кроме того, детям воскресных школ изначально прививается мысль о духовности и самоценности ремесла, о необходимости для любого православного человека владеть основами ручного труда.

Нельзя оставить без внимания и опыт работы с куклой в коррекционных образовательных учреждениях — это школы, детские сады и реабилитационные центры. Работа с куклами строится педагогом по принципу «от простого к сложному». На занятиях с детьми, имеющими задержку психического развития, делаются простейшие платочные куклы, для изготовления которых даже нить не требуется: «зайчик», «младенчик в люльке», «сонница-бессонница», «пеленашка». Часто на занятиях присутствуют родители детей, обучаясь вместе с детьми. Занятия доставляют

им не меньшую радость, чем их детям. Сегодняшняя практика работы в коррекционных учреждениях позволяет рассматривать традиционную куклу как один из инструментов медико-педагогической коррекции, и такая форма ее бытования характерна именно для постиндустриального общества. В современной медицине сформировалось целое направление — этнотерапия, — изучающее методы народного целительства. Терапевтический потенциал традиционной куклы нуждается в целенаправленном исследовании с привлечением специалистов-медиков. Тогда станет возможным применение традиционных кукольных технологий для детей и взрослых с различными диагнозами.

Наиболее разнообразно включение материалов по традиционным куклам прослеживается в системе дополнительного образования. В 15 Домах детского творчества г.Санкт-Петербурга существуют студии и кружки по работе с традиционной куклой. Основными направлениями работы по изучению и творческому осмыслению традиционной куклы является выполнение различного вида творческих работ, которые дети представляют на выставках и конкурсах.

То, что традиционная кукла востребована во всех типах детских образовательных учреждений подтверждается проведенным нами анкетированием. Основная задача, решаемая педагогами с использованием традиционной куклы — это осуществление трансляции национальных традиций в современную действительность, приобщение детей к духовным ценностям своего народа.

Если в образовательном пространстве мы рассматривали взаимодействие с традиционной куклой преимущественно детской аудитории, то теперь рассмотрим восприятие ее взрослыми людьми на примере пространства досуга. Нужно заметить, что интерес именно к традиционной кукле возник неслучайно. Формирование его связано с характерными для современности проблемами — следствием нарушения единства бытия человека в мире природы и культуры. Искусственная среда современного большого города, все увеличивающиеся темпы научно-технического прогресса, отрыв от этнических корней, сложность социальных связей, размытость эстетических и этических критериев создают ощущение психологического дискомфорта, сопровождаемого чувством страха, потерянности, одиночества. Знакомство с миром традиционных

культур помогает человеку обрести некоторые точки опоры для преодоления подобных состояний. В этих культурах человек и окружающий его мир находятся в особых доверительных отношениях, когда человек сам для себя делает все необходимое и несет за это личную ответственность, чувствуя, что все вокруг живое: и люди, и вещи, и природа. В архаичных культурах человек живет в состоянии постоянного диалога, и поэтому там нет места одиночеству. Культурные механизмы, регулирующие взаимоотношения между людьми, подчиняются определенным законам, требующим неперемennого включения культурного опыта прошлого в жизнь настоящего. Наряду с возрождением практически забытых традиционных ремесел, таких, как ткачество, плетение поясов, изготовление народного костюма, войлоковаляние, актуализировалась и традиционная кукла.

Одним из первых в стране клубов, ориентированных на изучение и развитие традиционных ремесел, был Санкт-Петербургский этнологический клуб «Параскева» при Российском этнографическом музее. Клуб активно заявил о себе на фольклорных фестивалях, стал популярен благодаря просветительской деятельности. По аналогии с Санкт-Петербургским клубом, возник клуб ручного ткачества в Нижнем Новгороде, а затем и в других больших и малых городах России. Точную статистику клубов традиционной куклы сегодня привести довольно сложно, поскольку это выходит за рамки наших задач, но то, что клубы существуют в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Новгороде Великом, Кирове, Челябинске, Екатеринбурге, Мурманске, Ярославле, Иркутске, Нижнем Тагиле, Перми, Тюмени, Великом Устюге, Рязани и многих других городах уже свидетельствует об огромной популярности этого вида рукоделия.

Формы взаимодействия в клубах могут быть разнообразными. Это подготовка и проведение разного рода выставок кукол, участие в обучающих занятиях, которые проводят либо приглашенные мастера, либо сами члены клуба. Для большинства участниц мотивом для посещения клуба является поиск нового круга общения, необходимость получения новых знаний и опыта для работы, желание творческой реализации. На вопрос «что дают Вам занятия традиционной куклой?», женщины отвечают: «Они помогают нам осознать свою принадлежность к истокам, корням, традициям.

Они заставляют нас задумываться о смыслах бытия». «Занятия куклой дарят волшебные мгновения творчества, оздоравливают организм, не говоря уже о большом познавательном значении». «Кукла учит и взрослых и детей гармоничному мировосприятию». Действительно, традиционная кукла воздействует на человека на эмоциональном, рациональном, эстетическом и духовном уровнях, погружает человека в образный строй народной культуры, заставляет «пропускать» через руки весь информационный материал и активизирует восприятие народной культуры. Кроме того, практически все члены кукольных клубов и объединений отмечают, что благодаря занятиям куклой, расширился их круг общения, они обрели новых подруг-единомышленниц. То, что членами клубов любителей традиционной куклы становятся преимущественно женщины, на наш взгляд, закономерно, потому что текстильные материалы, их обработка традиционно относятся к женскому пространству. Значимо также и то, что именно женщине в культуре отводится роль хранительницы традиций, резервный опыт которых помогает преодолеть разрыв, возникший в результате резкого изменения при движении вперед.

Необходимо отметить материальную и конструктивную доступность традиционной куклы. Если мы сравним занятия традиционной куклой с другими видами ремесел, например, с керамикой, росписью по дереву, ткачеством и т.д., то станет очевидным, что для работы с куклой не требуется никаких специальных инструментов и материалов. Быстрое достижение результата, позволяющее встать в один ряд с художниками (участвовать в выставках) приносит чувство радости и удовлетворения, повышает личную самооценку.

То есть, традиционная кукла в пространстве досуга выступает, прежде всего, как форма социализации, доступная для многих; как инструмент преодоления разобщенности людей и как компенсатор социального и этнического отчуждения, поскольку дает ощущение причастности к истории своего народа, к его традициям. Изучение традиционной куклы в досуговом пространстве становится формой реализации познавательного и творческого потенциала личности, мощным средством художественного самовыражения.

Еще одним пространством культуры, где феномен традиционной куклы нашел свое яркое выражение, мы считаем художественное

пространство. Сюда мы относим музейные практики, выставочные проекты, работу творческих мастерских и индивидуальное творчество художников. Сегодня невозможно назвать город, где бы мастера и художники не занимались художественным развитием традиционной куклы. На основе изучения подлинных образцов традиционных тряпичных кукол, художники создают оригинальные образы, авторские решения постоянных кукольных тем. Зачастую результаты творческого, авторского переосмысления традиции уже трудно соотнести с конкретным этнографическим материалом. Но наличие канона и необходимость ему следовать, тем не менее, признается всеми художниками, работающими в «жанре» традиционной куклы. «Канон в традиционной тряпичной кукле, как в любом другом жанре народного искусства, выполняет формообразующую и смыслообразующую функцию одновременно» [1, 45]. Он проявляется, прежде всего, в конструкции куклы, в ее внутренней первооснове, имеющей, как правило, символическое значение; в выборе материала для куклы, также несущем значимую информационную нагрузку; в технологии создания куклы, ибо она относилась к области сакральных знаний. Именно канон выступает качественным критерием, позволяющим определить степень достоверности (каноничности) или авторства в современной работе. Очевидным становится противоречие, которое можно обозначить как «проблема авторства в традиции». Традиционная кукла, как и другие виды народных ремесел, анонимна. Однако, сегодняшние реалии таковы, что у каждой современной традиционной куклы есть автор, привносящий личный вклад в развитие традиции. Интересно, что к художественному развитию традиции народной куклы приходят люди, зачастую не имеющие профессионального художественного образования, но достигающие весьма заметных результатов. Причин этого явления несколько: традиционная кукла, ее конструкции, материалы, образные решения изначально семантически наполнены, очень привлекательны и доступны. У начинающего мастера при обращении к кукле нет страха неудачи, поскольку в традиционной кукле невозможен отрицательный результат. Любую неточность, небрежность можно исправить практически на любом этапе, или объяснить авторским замыслом. Кроме того, любая получившаяся кукла самоценна, как самоценен каждый человек, она

несет на себе отпечаток личности сделавшего ее человека. Другой вопрос, насколько такое творчество соответствует критерию художественности? Легкость достижения результата, материальная «незатратность» в сумме с богатой семантикой подменяет необходимость большого и упорного труда. Тем не менее, «освоение традиционных технологий служит интенсивным стимулом для развития творчества. Перерастет ли усвоенное ремесло в искусство текстильной пластики или дизайн, превратится ли традиционная кукла в актуальный художественный образ — это всегда зависит от личности автора, его таланта. При всей сложности сохранения этнографической подлинности изделий, при всех недостатках в их художественном качестве живой интерес к старинной кукле несет сегодня позитивный культурный компонент» [2, 51].

В чем заключается особая привлекательность традиционной куклы для художников, мастеров и просто любителей? Думается, прежде всего — в ее изначально богатой семантике, значимости и знаковости, отсылающей нас к ценностям традиционной культуры. Другой причиной популярности традиционной куклы, (как и возросшей востребованности игрушки современным искусством и обществом в целом) является нестабильность окружающего мира. «Игра как уход от враждебной действительности и как способ творческого раскрепощения, игрушка как средство, а иногда и как цель игры все чаще оказываются в объективе современного искусства. ... Мощные идеологические сдвиги, усталость от постоянного информационного прессинга на социально-политическом уровне и синдром раннего взросления, «недоигранность детства» — на личностном, вполне могли послужить тому причиной» [4, 61].

В качестве резюме ко всему сказанному стоит подчеркнуть, что возвращение традиционной куклы в современное пространство повседневности вызвано целым комплексом социокультурных факторов, и имеет очень глубокие и прочные корни. В пространстве повседневности традиционная кукла выступает прежде всего, как транслятор общечеловеческих и этнокультурных ценностей, инструмент приобщения к миру традиционной культуры, как компенсатор межличностного и социального отчуждения и как мощное средство самовыражения.

Примечания

1. Андреева И.В. И каждая кукла как тайна...: Статьи, очерки, эссе. Челябинск, 2009.
2. Дайн Г., Дайн М. Русская тряпичная кукла: Культура, традиции, технология. М., 2007.
3. Комарова С., Катушкин М. Кукольные люди. СПб., 1999.
4. Марченко М. Авторская игрушка в современной художественной культуре // Первые Бартрамовские чтения. Сергиев Посад, 2004.
5. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма): Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2010.

Погонцева Д.В. (г.Ростов-на-Дону)

кандидат психологических наук

Южный федеральный университет

БУМАЖНАЯ КУКЛА КАК ЭТАЛОН ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ

Кукла насчитывает многовековую историю, сопровождая период детства и сохраняясь на протяжении всей жизни человека, участвуя в ритуалах, обрядах, играя значимую роль в сказках и легендах, во многих культурах связывается с волшебством, магией. Однако, кроме культурно-исторического аспекта, кукла, являясь изображением человека, формирует представление ребенка о социуме, обучает взаимодействию с другими людьми, имеет психотерапевтическое значение. Ю.Голубева, отмечает, что кукла «как подобие образа» преодолевает область культурного и выходит в сферу социального бытия человека и общества. Кукла «политизируется», обыгрывается, обретает множество коннотативных значений и смыслов, обусловленных не столько психологическими, сколько социальными потребностями [1].

Как известно, что существуют разные виды кукол, которые имеют различное функциональное значение, так Е.Морозова, отмечает, что существуют: «кукла-малыш, кукла, имитирующая определенную профессию; кукла-воин, охотник, родитель, герой произведения, супермен и пр.» [2]. Отдельное место занимают куклы-взрослые, которые способствуют формированию представлений

о женщине, о женских ролях. С этой точки зрения интересны бумажные куклы с изображением женщин.

Интересно отметить, что в Европе и Америке данные куклы часто изображают реальных людей (королева Елизавета, принц Чарльз, Принцесса Диана, Королева Сиси, серия «Первые леди Америки», известные актрисы 30-40 годов, Твигги, модели 90-х годов и т.д.) в России эти куклы носят обобщающий характер (Маша, Лиза). Однако, если в советский период, бумажные куклы из журналов «Работница», соответствовали общей социально-политической ситуации и «Крестьянка», и отображали «советскую женщину/девушку/девочку», то обезличивание современных кукол может говорить об отсутствии реальных женщин, которые могут быть прототипом/идеалом для современных детей и быть узнаваемыми. На современном российском прилавке можно найти бумажных кукол «Анджелина Джоли и Бред Питт», «Топ Модели Мира» и «Маша-Даша» с незнакомыми лицами, но фигурами как у «Топ Моделей Мира». Можно также отметить тот факт, что в Европе есть несколько серий бумажных кукол в национальных нарядах разных стран (в том числе «русская красавица») выпущенные в период с 1990 по 2009 год, в России аналог такого набора был выпущен в советский период.

Нами были проанализированы изображения более 100 бумажных кукол разных периодов, самая первая 1800 года и последняя 2009 года выпуска. При анализе мы исключили тех кукол, который изображают маленьких детей или женщин в возрасте (например, изображение Королевы Англии, выпущенное к ее 50-летию), и выбрали те, на которых изображены половозрелые девушки (18-25 лет). Всего для анализа нами было отобрано 22 изображения женщин в анфас (одинаковое положение тела у всех кукол), затем нами были рассчитаны пропорции фигуры: рост, ширина грудной клетки, талии и бедер (см. таблицу 1). Для удобства и наглядности сравнения, мы привели размер всех кукол к одному «росту» (меняя масштаб печати) — не меняя другие параметры фигуры. Основываясь на полученных результатах, мы вычислили параметр WHR, который показывает соотношение талия/бедра. С медицинской точки зрения полученный коэффициент должен быть от 0,6 до 0,7, чем меньше данный показатель, тем меньше объем талии в сравнении с объемом бедер. Анализ

изображений по данному параметру позволяет сделать вывод, что только несколько кукол 1915—1915 годов, превышают данную норму ($WHR=0,8$), в то время как все остальные изображения демонстрируют здоровое соотношение талии к бедрам (от 0,3 до 0,7).

Современную моду критикуют за использование слишком худых моделей, данная тенденция имеет отражение и в изображениях бумажных кукол, если в 2007-2009 соотношение грудь-талия-бедра выглядит как 21-11-21, то в 1899 21-11-30. У кукол этих двух периодов самая узкая талия, однако, само соотношение талия-бедра значительно отличается. Самая «крупная» фигура у бумажных кукол 1920-х годов выпуска, соотношение грудь-талия-бедра выглядит в этот период, как: 28-24-35.

Таблица 1

Год	Рост	Грудь	Талия	Бедра	Показатель WHR
1800	171	28,5	21,4	35,7	0,6
1885	171	24,2	12,8	22,8	0,56
1895	171	28,5	12,8	34,2	0,37
1899	171	21,4	11,4	30	0,38
1910	171	24,2	14,2	28,5	0,5
1915	171	28,5	22,8	28,5	0,8
1920	171	28,5	24,2	35,7	0,68
1935	171	28,5	18,5	28,5	0,65
1937	171	28,5	18,5	32,8	0,56
1943	171	22,85	17,1	30	0,57
1950	171	25,7	14,2	25,7	0,55
1960	171	30	20	28,5	0,7
1961	172	24,2	14,2	28,5	0,5
1963	171	25,7	14,2	28,5	0,5
1967	171	25,7	17,1	25,7	0,66
1974	171	24,2	21,4	31,4	0,68
1994	171	21,4	18,5	30	0,61
1995	171	24,2	17,1	30	0,57
1996	171	24,2	21,4	30	0,71
2007	171	21,4	11,4	22,8	0,5
2008	171	20	12,8	21,4	0,6
2009	171	21,4	11,4	21,4	0,53

В ходе корреляционного анализа нами была получена обратная корреляционная зависимость между годом издания куклы и объемом груди ($r=-0,53$; при $p=0,005$) и бедер ($r=-0,53$; при $p=0,005$), таким образом, чем позже издана бумажная кукла, тем меньше ширина грудной клетки и бедер.

Мы также опросили современных девушек, в возрасте от 13 до 15 лет, у которых есть бумажные куклы, каков их идеал женской красоты. В ходе опроса 82% девушек указали, что их идеал женщины обладает худой (из них 15%-чрезмерно-худой) фигурой, и только 18% указали, что красивая женщина обладает нормальным весом, соответствующим медицинской норме. Мы не можем утверждать, что именно бумажные куклы повлияли на формирование данного представления, хотя данные описания соответствуют параметрам современной бумажной куклы.

Анализ этих кукол позволяет сделать вывод о том, что каждая из этих кукол являлась отражением того стереотипа о женской красоте, который имел место в данной стране на данном этапе развития моды. И исходя из этого, мы можем говорить о том, что бумажные куклы — репрезентируют представление о красоте и формирует данное представление у девочек, играющих с ними. В тоже время, мы можем констатировать факт, что в современной России не существует бумажной куклы «русской красавицы», а те куклы, которые есть в продаже изображены с фигурами характерными для европейской высокой моды.

Примечания

1. Голубева Ю.О. Кукла в координатах индивидуально-психологического и социокультурного бытия: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2000.
2. Морозова Е.Ю. Нравственное развитие дошкольников в процессе игры с куклой: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2009.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ КУКОЛ НАРОДОВ ПЕРМСКОГО КРАЯ

В данном исследовании приводятся описания основных конструкций кукол, встречающиеся у русских, татар, удмуртов, марийцев, коми-пермяков, народов, издавна проживающих на территории Прикамья. Прежде чем рассматривать технологические особенности изготовления различных кукол, необходимо разобраться в наиболее распространенных и известных кукольных конструкциях. Так, по мнению Т.Е.Карповой, С.Камаровой, Е.О.Змеевой, И.А.Морозова, Г.Л.Дайн, Б.Голдовского и мн. др. исследователей все технологии изготовления в значительной мере определялись тем, для чего были предназначены куклы. Ритуальные куклы, например, выглядели не очень привлекательно, т.к. основным в кукле выступал образ. Религиозное сознание человека отражало божество, а в кукле читалось отражение человека и в этом есть определенная зеркальная симметричность. Как в любом отражении кукла может быть разной: доброй и злой, может копировать человека или оставить место для воображения. Такая способность и являлась одной из причин безликости куклы.

В рамках нашего исследования найденные куклы использовались в основном в детской ролевой игре, но у многих из них также отсутствует лицо. Выбор материала в рассматриваемых образцах мало различим: у русских куклы традиционно изготовлены из лоскутков и тряпочек, из жгутов соломы, бересты, глины. У коми-пермяков представлены куколки из ветоши и тряпочек. У марийцев, удмуртов, татар схожие куклы из щепочек и лучины, известно также, что в конструкциях кукол этих народов использовались веточки елки и других деревьев.

Из научных источников известно, что наиболее распространенными конструкциями являлись куклы, скрученные из материи, ветоши их и называли — «закрутки», «скрутки», «скалки», «скатки». Внешний вид и внутренняя составляющая такой куклы, безусловно, отражали мир, в котором жили люди того времени.

Закрутки неслучайно перевязывали в 2-х местах, деля куклу на 3 части, за этим читалось триединство мира: верхнего, среднего и низкого (небесного, земного и подземного) а, следовательно, закреплялась связь с Мировым деревом. Мифологическая формула отражала саму суть вселенского круговорота в природе и в жизни человека. Крестовидные куклы указывали на 4 стороны света. Т.е. в самих конструкциях содержалась универсальность чисел. Например, число семь — символ мироздания. Оно и в современной жизни звучит как древнее заклинание. Я — центр мира, повторяюсь в других, создаю семью. Семь — Я. Не только эта мощная символика заложена в кукле. Ее место в центре мифологической модели триединого и четырехстороннего мироздания фиксировал крест, которым перевязывали грудь. Таким образом, простейший по конструкции архетип куклы передавал конструкции из поколения в поколение по наследству код древнего мироустройства. Являясь переходным мостиком между духом и материей, кукла соединила в себе представления о жизни и смерти. Внутренняя сторона, крепко скрученная основа (без рук, ног и лица) напоминала покойника, предка. Когда как внешняя сторона изображала конкретный этнический тип и национальность. Подобные куклы нередко служили оберегом от темных сил. Не менее значимым должен был быть и материал. Лоскуток брали из своего дома, используя старую, «пожившую» в доме, ткань. В зависимости от того из чего конструировалась кукла: скатерти, праздничного полотенца, рубашки отца, юбки матери — уточнялась и ее будущая роль. Так, например, из рубашки отца готовилась куколка для сына.

Традиционно считалось, что чем древнее способ изготовления любой вещи, тем значимее может быть ее роль в культуре. Общеизвестно, что нововведения сложно приживались в традиционном обществе, они были ориентированы на репродуктивный уровень, постоянный повтор, в котором исконно сохранялся закон следования заветам предков. Поэтому данная конструкция так часто встречается в узловых куклах.

Анализируя конструктивные особенности русских кукол, исследователи отметили и другие широко распространенные конструкции. Так из ткани скручивался жгут, концы которого либо завязывались узлом, либо крепились нитками или полоской ткани,

имитирующей головной убор. Это была иная конструкция куклы-ляльки. В других вариантах в центре лоскута формировали головку, особым образом сворачивая материну. Часто голову пришивали отдельно. Сам принцип изготовления и форма куклы в данном случае напрямую связаны с ее предназначением. С куклами такого рода обычно играли в ролевые игры «в дом», «в семью». Столбообразная фаллистическая форма куклы-скатки отражала мужскую символику, а выделенная грудь, крепко перетянутая косым крестом, являлась знаком плодородия, свидетельством женской сущности. Единство природного начала, мужского и женского — простейшая формула такой конструкции. Не менее распространенной повсеместно являлась также и *набивная конструкция*. Небольшие мешочки наполнялись ветошью, шерстью, куделью, очесами, иногда стружкой, опилом, песком, золой. Из набитого туловища формировали голову, перевязав основу по линии шеи, а иногда и по линии талии. Часто голову кукле-«скрутке» пришивали к туловищу отдельно. Известно, что вначале прошлого века к туловищу можно было пришить купленные на ярмарке специальные фарфоровые головки. По мнению ряда исследователей, куколки, набитые пеплом или золой, встречались в ареале расселения русских достаточно редко в характерных зонах контакта народов. У русских пеплом чаще всего набивали куклам только голову. Еще один материал, использовавшийся для набивки, — зерно (отсюда и название кукол — «зернушка», «зерновка», «крупеничка»), также часто использовался как наполнитель для кукол. Существует следующий, не менее распространенный вид конструкции в куклах — *крестушки*. Это веточки или крестообразно связанные щепочки, которыми можно было манипулировать, как марионетками. Подобные конструкции характерны для среднеазиатских народов. Такие же конструкции мы обнаружили в основе кукол тюркских народов, проживающих в нашем крае. *Куклы на основе костей животных или имитирующих их чурочек* («панки») у русских в XIX — XX веках чаще всего употреблялись в детских играх. Игровые *куклы из костных остатков* восходят, вероятно, к обыкновению давать детям обглоданные кости, клюв птицы в качестве своеобразной игрушки (куклы «Нгухуко», информант Т.Ангелова). Использование в качестве своеобразного «скелета» для формирования туловища куклы, ее каркаса, костной

или деревянной основы указывает на принадлежность к особой культурной традиции, наиболее ярко представленной у народов Сибири. Деревянные куклы обычно вытесывались из чурки топором или ножом, причем придававшиеся им формы были довольно условными знаками человека или животного. Подобные разновидности кукол бытовали в различных районах Русского Севера, а также сохранились и в Пермском крае, с.Черновском (Коллекция деревянной игрушки мастера Вьюгова А.П). Распространенным типом являлись и *глиняные куклы* («глинышки», «глинтышки»). Они встречались практически на всей этнотерритории русских.

Помимо перечисленных конструкций на территории России можно встретить и сейчас такие конструкции как узелковая («Семейная на узлах», «Кубышка-гравница» и др., исследователь И.Агаева). Квадратный платок в основе многих кукол, которые можно найти в разных уголках нашей страны (вепские куклы, куклы-платочницы, и мн. др.), бумажный валик (И.Агаева, И.Шубенкова), бумажные скрутки также лежат в основе «Пермской парочки» (М.Мишина), классические, скрученные из полотна столбики (М. Сусоева), скалки (Е.Дикова), валики (В.Давыдова). Куклы с использованием веток («Кукольные люди» этноклуб «Параскева», «Перевертыш», В.Давыдова), куклы собранные из одного лоскута ткани — текстильная скульптура («Неразлучники», И.Агаева, «Новгородская пара», информант О.Олонцева). Приемы создания кукол часто смешивались, т.е. в одной кукле можно увидеть разные конструктивные особенности.

Важной деталью многих традиционных кукол являлась грудь, иногда гипертрофированно выделенная. Для ее изготовления использовались те же материалы, что и для головы, это ветошь, пакля, клубочки ниток и т.п. Голова кукле часто готовилась из другого материала, отличаясь от «тела» куклы. Помимо золы и других наполнителей для нее нередко употребляли круглый камушек, небольшой корнеплод (репу, редьку, картофелину, луковицу).

Для создания прочной основы туловища нередко использовали лучинки, веточки дерева, корни растений, капустную или кукурузную кочерыжку, кости животных. Характерно, что все перечисленные компоненты могли самостоятельно выступать как в игре, так и в обряде в качестве примитивных куколок.

Исследуя кукол, необходимо отметить, что характерной особенностью большинства традиционных кукол является отсутствие у них глаз, а в «классических» вариантах — и других черт лица. Прорисовка этих деталей становится обязательной лишь к середине XX века, по-видимому, под влиянием покупных игрушек. Встречаются случаи обозначения лица при помощи перетянутых крест-накрест нитей. Эта технология широко распространена у народов Средней Азии, на Востоке Европы, в некоторых регионах Украины.

Удивительна схожесть и перекличка наблюдается у кукол разных народов неслучайно. Их объединяет не только происхождение (известно, что игровые куклы возникали из обрядовых и вышли из ритуала), но и общечеловеческие идеи и ценности: преемственность, в родстве, семейственности, и родительской опеке, в почитании предков. Вот почему у русской куклы, по мнению многих исследователей, так много культурных аналогий.

Эта схожесть и самобытность, взаимовлияние народных культур отражена и в куклах Пермского края, т.к. на этих территориях издавна вместе проживают разные народы. Сегодня это многонациональный уголок России насчитывает 130 национальностей. Как было указано выше, нами были исследованы куклы пяти народов Пермского края.

Большую часть данного исследования составляют *русские куклы*. Информанты, Бочкарева М.П. 1926 г., д. Лягушино, Попова Н.В., 1928 г., с. Черновское, проживают в Большесосновском районе, другие — в Чернушинском, Пермском и др. многочисленных районах края.

Бузьмаковой Пелагеи Васильевны (бабы Пали) уже нет с нами, но ее внучка, Козлова Е.С., жительница г. Перми, помнит бабушкины уроки и наставления, куклу из платочка, которая исполняла желания. Куклу рекомендовалось делать тогда, когда что-то долго не получалось.

Бочкарева Мария Петровна, уроженка д. Лягушино, повествует следующее: в трудное время жила, куклы тогда можно было купить на ярмарке, но денег на них не было. Мастерили мы их сами из глины, соломы да из тряпок всяких.

Попова Нина Васильевна, уроженка д. Малевка, в настоящее время проживает в с. Черновское, также вспоминает: играли в основном

в тряпичных кукол. Для их изготовления использовали старые чулки, т.к. их легко можно было набить тряпьем или опилом. Анализируя собранный материал, необходимо отметить, что щепочные куколки из п. Лобаново не менее интересны своими конструктивными особенностями (рис.1), т.к. их дополняют оригинальные шпульки-ножки. Таким образом, в исследовании русских кукол следует особо отметить варианты тряпичных куколок с использованием чулка, из которого выполнены ножки и волосы, в другом случае — туловище куклы, кукол из щепы. Куколки из соломки имеют традиционную конструкцию. 8 кукол Бочкаревой М.П. выполнены при помощи набивной конструкции и наполнены опилом. Образы этих кукол просты и понятны — это узнаваемая семейка для ролевых игр детей. *Татарские* куклы выполнены в разных техниках, они также имеют свои конструктивные особенности. Среди них следует выделить куклу на щепке с черными волосами и красным лицом, особенность выполнения волос довольно редко встречается у такого рода кукол. *Коми-пермяцкие куклы* представлены реконструкцией парочки из РЭМ О.Поповой, другими информантами были показаны традиционные куклы-скрутки, куклы на основе платочка. Изготовлению *удмуртских кукол* нас научила Зидемышева Катерина Ярмолаевна 1921 г. рождения, которая помнит, как делали кукол из веток ели. *Марийские куклы* в основном все изготовлены при помощи щепок. Это куколки «с ушками», крестушки из ниток и щепы, а также щепочные куколочки выполненные в бесшитьевой технике. Наша, пермская парочка куколок «с ушками» имеет свои особенности и разновидности, в них используются ткани и нитки натурального происхождения, обозначено лицо.

Начатая работа по исследованию традиционных кукол народов Пермского края не закончена, надеемся, что последующие годы нас удивят новыми, не менее интересными находками.

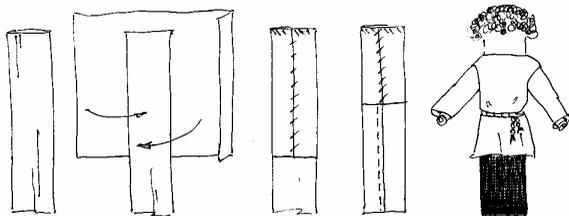


Рис. 1

Рашитова С.Ф. (г. Нижневартовск)

*Член Союза дизайнеров России
Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

РОЖДЕНИЕ ПАНДОРЫ

Согласно древнему мифу, решив наказать Прометея, Зевс приказал Гефесту создать «самое совершенное оружие» божественной красоты куклу. Так из земли и воды в образе самой прекрасной женщины появилась Пандора — «всем одаренная». Она и вправду, была всем одарена; сама Афродита наделила её ослепительной красотой.

Пандора получила от богов и другие подарки: Гермес дал хитрость и коварство, Афина Паллада — неотразимое платье. Живая кукла Пандора пленила своей красотой брата Прометея — Эпиметея. Они поженились. Свадебным подношением Зевса стал запечатанный сосуд. Несмотря на строгий запрет, любопытная, как и все женщины, Пандора открыла его, выпустив на волю, беды и болезни [1, 19]. Они до сих пор мучают человечество, об этом поступке Пандоры начали забывать. Помнят лишь, что сама она была очень хороша.

Вероятно, это одна из первых легенд об авторской кукле — прямом потомке обрядовых кукол, прародителей всего кукольного наследия земли. С них все и началось, и в каждой — до сих пор живет древнее магическое начало. Обрядовые куклы служили культовым и магическим целям. Они и сегодня живут, как в языческой и христианской культурах — все виды кукол имеют обрядовые корни.

Сами же мастера-кукольники почитались магами — людьми, имеющими связь с потусторонним миром. Кукольный мастер — не только профессия, но и способность оживлять окружающий мир. Это, как правило, и художник, и скульптор, и философ, и механик, и модельер, и жрец в одном лице. Подобно кипрскому художнику Пигмалиону, вдохнувшему, с помощью богов, жизнь в прекрасную статую, художник по куклам одухотворяет свои создания. Это человек, создающий собственный параллельный мир.

Однажды учитель и воспитатель Александра Македонского — Аристотель подарил своему ученику несколько восковых кукол

в закрытом на засов ящике. Передавая ящик ученику, Аристотель строго предупредил, чтобы тот никогда не расставался с ним и не доверял его никому, кроме верного слуги. Он передал также Александру магические слова, которые тот должен произносить, открывая и закрывая ящик с куклами. Фигурки изображали лежащих лицом вниз вражеских солдат, которые направили себе в грудь мечи, опустив вниз копья и луки с порванной тетивой. Аристотель верил, что эти восковые солдаты помогут его ученику побеждать в битвах. Трудно сказать насколько Александру помогли куклы, но за свою жизнь он не проиграл, ни одной битвы.

Подобные куклы довольно часто использовались полководцами. Правда, уже не в магических, а в практических целях подготовки к предстоящим сражениям. Так прусский король Фридрих II с помощью оловянного кукольного войска обучал своих полководцев тактике и стратегии ведения войны. Любил играть куклами-солдатиками и русский император Петр III, и генералиссимус Александр Васильевич Суворов, и император Наполеон.

Со временем, не покидая сферу своего обитания — культовый обряд, оставаясь магическим двойником, кукла становилась и произведением декоративно-прикладного искусства. В Древнем Риме, кукол, близких к декоративным, интерьерным называли «ларвами» (лат. *larva* — «скелет»), изготавливали их из дерева, керамики, серебра. Но самыми дорогими римскими куклами оставались фигурки, головы, руки и ноги которых были выточены из слоновой кости. Это куклы-патриции с ослепительно белыми личиками (загар считался уделом рабов). На них были драгоценные украшения, и самые изысканные одежды. Их конечности крепились на шарнирах, благодаря чему, куклам можно было придавать любые позы, играть с ними, создавая своеобразную модель жизни.

И языческие римские «ларвы», и детские куклы из слоновой кости со временем превратились в итальянские крипт-фигуры или «пресепо» (от лат. «ясли», «кормушка»; их называют еще «криппами», «сантонами» — «маленькими святыми») — деревянные и керамические куклы от 40-60 сантиметров с шарнирными сочленениями конечностей и головы. Благодаря точному расчету мастеров, эти куклы замечательно держат любую приданную им позу. С помощью криппов иллюстрировались картины на библейские и евангельские сюжеты.

Кукол расставляли перед алтарем, а священник читал текст из Нового Завета.

Во многих итальянских семьях и сегодня бережно хранятся наборы таких кукол. Они изображают Святое семейство, волхвов; время от времени, домочадцы меняют позы кукол, что сохраняет иллюзию их тайной, независимой от человека жизни. Эта традиция получила дальнейшее развитие и во Франции, где таких кукол называют «крешами» (фр. *Crèche* — «колыбель»), в Германии и во многих других европейских странах.

Со временем, креша стали изображать не только религиозные, но и светские сюжеты, постепенно превращаясь в домашнюю коллекцию интерьерных декоративных кукол.

В Древнем Риме существовал обычай, в качестве образцов текущей моды, рассылать по многочисленным провинциям небольшие (10-15см) глиняные фигурки. И женщины, и мужчины каждый раз ожидали новых кукол-пандор, сообщавших о том, что в Риме будут носить в ближайшем сезоне.

Роскошно одетые куклы служили законодателями мод в средневековой Франции, в Италии эпохи Возрождения. Ещё во второй половине XVIII — начале XIX века состоятельные дамы стран Западной Европы и Российской Империи, как правило, выписывали подобных кукол из Парижа — столицы мировой моды. Куклы присылались с наборами одежды на ближайший сезон: для дома, для отдыха, светских приемов. Интересно, что по традиции приобретали не по одной, а парами. Одна предназначалась для туалетов «на выход», другая — домашняя. В зависимости от цены, они делались из дерева, папье-маше, гипса, фарфора, воска.

Европейские писатели часто размышляли о месте кукол в жизни людей, а их произведения, в свою очередь, становились основой для создания серий оригинальных Пандор. Так писатель-романтик Эрнст Амадей Гофман не раз обращался к теме кукол («Щелкунчик и Мышиный король», «Песочный человек» и др.). Его проза стала для многих источником вдохновения, в том числе и современных кукольных мастеров.

Первая известная авторская кукла была сделана в 1672 году в Англии в количестве 12 экземпляров. В дальнейшем подобные куклы ограниченных тиражей стали таким же предметом коллекционирования, как и штучные куклы, созданные в одном экземпляре.

Идеей создания кукол-автоматов увлеклись люди науки и искусства. Среди авторов уникальных кукол — Сальвадор Дали, Леонардо да Винчи, Галилео Галилей. Особенную известность приобрели авторские куклы часовщика Жака де Вокансона, которые он показывал в Париже в 1738—1741 годах (ростовой автомат, игравший на флейте 11 мелодий, причем весьма точно воспроизводивший движение губ и пальцев человека. А швейцарский мастер Пьер Жак-Дро и его сын Анри-Луи в 1770—1774 годах создали механического писца — куклу с лицом ребенка, которая сидела за столом перед чистым листом бумаги, макала гусиное перо в чернильницу и чётким, красивым почерком выводила на бумаге фразу за фразой.

Анри-Луи Жак-Дро, желая ревзойти отца, придумал уникальную куклу андроида-женщину, величиной более метра. Она исполняла на отдельно стоящем органе сложнейшее музыкальное произведения, при этом её пальцы виртуозно и точно следили за партитурой. Исполняя очередное произведение, органистка «дышала», а конце выступления кланялась в ответ на аплодисменты публики. Отец и сын Жак-Дро изобрели также куклу-художника, которая могла писать картины [2, 33].

Во второй половине XIX века в Англии появилась мода на восковые и портретные куклы. Одной из самых известных русских восковых портретных кукол стала «Восковая персона» — механическая кукла-автомат, заказанная императрицей Екатериной I в память о Петре I. Кукла сидела на возвышении в мемориальном Императорском кабинете Зимнего дворца, откинувшись на спинку кресла, и широко раскрытыми глазами. Но когда кто-либо осмеливался подойти к ней ближе, чем это было положено, она неожиданно вставала и поворачивалась к нарушителю покоя, повергая его в ужас.

Куклу вылепил из воска с алебастровой посмертной маски художник и архитектор Карло Бартоломео Растрелли. Туловище «восковой персоны» было выточено из дерева, руки и ноги крепилась на шарнирах.

В XIX веке с раскрытием секрета китайского фарфора (математик и физик Эрэнфрид Вальтер фон Чирнхауз из Саксонии) стали изготавливать куклы из этого материала. Первые экземпляры фарфоровых кукол предназначались для королевских дворов,

а 1814 году когда зоннебергский формовщик Фридрих Мюллер придумал свой рецепт папье-маше (от фр. Papier-mache — «жеваная бумага») — смесь бумажной массы и каолина, Германия стала ведущей страной-производителем таких кукол и оставалась ею до «виниловой революции».

Большинство из этих уникальных авторских кукол дошли до нашего времени и стали гордостью музейных и частных коллекций.

Не было ни одной страны или цивилизации, которая не оставила бы нам данных о наличии в человеческом обиходе кукол. Куклы — общечеловеческий язык, доступный всем. Они дают возможность понимать без слов, сложнейшие секреты мироздания.

Примечания

1. Ананьева Е. Куклы мира. М., 2003.
2. Голдовский Б. Хрупкий образ совершенства. Куклы Олины Вентцель. М., 2007.
3. Горичева В.С. Куклы. Ярославль, 1999.
4. Генсицкая Н. История одной куклы. М., 2004.
5. Гнутикова С. Музей театральных кукол ГАЦТК имени С.В.Образцова. М., 2003.
6. Кунина Е. Характерные куклы из полимерных масс. М., 2006.
7. Кузьмина М. Кузьмина Н. Такие разные куклы. М., 2004.
8. Копылова-Бесшапочнова О. Художественная кукла России. М., 2005.

Романова Н.В. (г.Москва)

*кандидат философских наук, доцент
Московский государственный университет
культуры и искусств*

ЭКЗИСТЕНЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕЗЕНТАЦИИ КУКЛЫ В КУЛЬТУРЕ

Очевидное движение современной культуры «в сторону куклы», началось не сегодня. Еще в эпоху Романтизма пришло осознание острого чувства «механистичности» новой эпохи, с жестко прочитанной рациональностью ее жизненных схем. «Долой теории-категории! Назад — к чувству!» — лозунг иенских романтиков ни что иное, как стремление понять это новое время, выразить через

него свои жизненные ощущения и передать угрозу возможной исторической катастрофы. Пытаясь уйти, бежать от этой механистичной, искусственной, чуждой человеческой душе реальности, романтики стремились в другие, ментальные миры — мечты, сны, грезы. В этих мирах неживое сказочным образом преобразовывалось в живое, бездуховное — в одухотворенное, несуществование — в бытие, а «кукольное» — в «человеческое» и обратно. Это давало человеку покой, умиротворение и новое ощущение жизни. Кукла являла собой удачный пример для такого рода экспериментирования. Она объясняла человеку его мир, перестраивала и создавала мир новый, который то пересекался с действительностью реального бытия, то оказывался несоизмеримо далек от нее. Кукла помогала решить главную задачу человеческой экзистенции — пониманию своей сущности и бытия.

Более размеренный взгляд на «природу» куклы в культуре позволяет обнаружить два различных экзистенциальных уровня ее присутствия.

Первая экзистенциальная реальность куклы — собственно кукла. Эта реальность определяет пространство ее прагматических смысловых значений и создает триаду функциональных дискурсов куклы в культуре — игровой (кукла-игрушка), моделирующий (кукла-модель) и эстетический (кукла-художественный текст — искусство).

В игровом дискурсе кукла существует как игрушка. Кукла-игрушка — это «активированный» антропоморфный визуально-осязаемый знак, то есть особая семиотическая конструкция, которая связана, прежде всего, с игрой. «Игра — один из способов, с помощью которых человек понимает себя <...> и стремится через такие смысловые горизонты объяснить одновременно бытие всех вещей» [4, 362]. «С точки зрения формы, мы можем <...> назвать игру свободной деятельностью, которая осознается как «невзавраду» и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющими, не преследует при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени. Протекает упорядоченно, по определенным правилам» [5, 24]. Игра не «замещает» внешнюю реальность, а конструирует, репрезентирует свою собственную

реальность, обособленную от первой. Отсюда источником игры является не окружающая человека реальность, а отражение ритуальных структур, которые изменяли свою форму. Через куклу-игрушку в игре усваиваются, прежде всего, эти ритуальные структуры.

Однако в культуре кукла существует не только для игры, существуют отдельные разновидности кукол, которые используются для неигровой презентации. На эту двойственность куклы в культуре как игрушки и модели обращает внимание Ю.Лотман в статье «Куклы в системе культуры» [См. 3]. В дискурсе неигровой презентации кукла выступает как модель. Кукла-модель — это антропоморфный знак, аналог означаемого, воспроизведенный в другом материале, для достижения утилитарных (прагматических) целей: познания, компенсации, магического воздействия и т.д.

Как гносеологическая модель кукла есть замещение, причем замещение наглядное, воспроизводящее многие внешние черты означаемого, и потому — иконический знак. Это делает ее исключительно удобным инструментом познания, т.к. с ней можно поступать так, как нельзя поступать с живым человеком. Куклы-манекены, куклы-роботы, куклы-тренажеры и т.д. как раз и служат этой цели.

Кукла-модель может осуществлять компенсаторную функцию. Она способна компенсировать как отдельные человеческие свойства и качества, так и быть знаковой заменой человека в целом. Характерно, что эта компенсация может быть буквальной — предметной, тогда кукла-модель буквально «замещает» живого человека. Таковы, например, вотивы — дары, предназначавшиеся для исполнения обрядов человеческого жертвоприношения богам, где человек заменялся «ритуальной обманкой» — куклой. Таковы манекены-модели, наглядно и выгодно представляющие своей неподвижной статикой декоративные и функциональные свойства одежды и инвентаря. Таковы куклы-манекены и куклы-имитаторы, позволяющие заменить живого человека его дубликатом (куклы — медицинские тренажеры, куклы-мишени в тире, надувные куклы — эротические имитаторы).

Возникнувшей из утилитарных потребностей культуры, кукле, тем не менее, никогда не была чужда эстетическая составляющая. В чувственно-воспринимаемом представлении о красоте, опредмеченном в кукле, отражаются эстетически доминантные общественные

идеалы. Эти эстетические идеалы, со своей стороны, раскрывают черты национального общественного уклада, быта, нравов, обычаев, особенности ментальности, а так же технические и художественные достижения эпохи.

Однако утилитарность куклы табуирует ее красоту — кукла должна быть красива в меру своей утилитарной значимости. С появлением и доминированием такого рода красоты — красоты «незаинтересованной», неутилитарной, исчезает и сама утилитарность куклы — она становится эстетическим феноменом — искусством.

Эстетическая составляющая особенно очевидно проявляет себя в авторской художественной кукле. К настоящему времени этот вид искусства полностью сформировался, обрел собственные направления и течения, имеет своих классиков и авангардистов [См., например: 1; 2].

В отличие от утилитарной куклы (куклы-игрушки, куклы-модели) эти произведения созданы исключительно для эстетического созерцания. Смысл их по своей художественной природе — поэтичен и своей поэтикой, направленной «вглубь» самой куклы, она волнует нас, стремясь проникнуть в самые сакральные метафизические модусы человеческого, и, прежде всего, в душу. Так, своей экзистенциальной практической и безусловной явленностью кукла совершает реальный прорыв к трансцендентальному.

Первая реальность куклы влечет за собой ее вторую реальность — условную — в семиосфере (концепт Ю.М.Лотмана). В этой экзистенции представление о кукольности существует в виде многочисленных метафор в языке и текстах, где свойства кукол используются для описания или объяснения людей и различных культурных феноменов. Отсюда — вторая экзистенциальная презентация куклы: метафорическая. Кукольная красота. Кукольная бездушность. Марионеточная политика. Человек-робот. Метафорическое словоупотребление бесконечно разнообразно. «Кукольная» метафора обозначает искусственность, заданность, автоматизм. Кукольность это а-человечивание, погружение в видимость человека, его иллюзию, в ее основе — коннотации не к человеку, а к кукле. Кукольность — есть метафорическое представление о человеке, в котором аккумулируются его а-человеческие характеристики, связанные с представлением о кукольности, как смысловой

противоположности живого и человеческого. Таким образом, кукольность есть удвоение удвоения, то есть знак знака. Там, где мы сталкиваемся с метафорой человека, мы имеем дело не с человеком, а его неизбежно имманентной противоположностью.

Главное свойство метафоры — перенос смыслов. Метафора утверждает (подсказывая) другую, противоположную реальность, превосходящую дихотомию иллюзорного и истинного, сущего. Метафора кукольности откровенна в своей не-человечности и, одновременно, эвристична в намеке на человеческое, живое.

Обращение к метафоре позволяет обнаружить скрытую роль того понятия, которое мы превращаем в метафору. Метафора позволяет установить сходство, и главное — различие между двумя противоположными объектами — человеком и куклой, а далее наше абстрагирующее усилие направить на то, чтобы превратить метафорически употребляемое понятие в абстракцию — и теперь уже его самое подвергнуть анализу.

Свойства кукольности проявляются лишь в контексте культуры, а человеческая культура по своей природе строится на основе знака. Это приводит к трансформациям, которым подвергаются и человек и кукла, в процессе знакового удвоения, дублирования. Тема двойничества и его значения в культуре — тема и интересная и продуктивная с точки зрения познания, что в свое время доказали работы представителей Тартуской эстетической традиции и Пражского лингвистического кружка и продолжают доказывать многие сегодняшние исследователи.

Если кукла — знак человека, то сам человек, уподобленный кукле и, тем самым, включенный в знаковый мир культуры, становится знаком знака, включаясь в знаковые отношения. Это создает длинную цепь сложных семиотических отношений человека и куклы. Если кукла стремиться к «очеловечиванию», то человек в определенных культурно-семиотических ситуациях «обрастает» кукольными признаками, т.е. проявляет обратную тенденцию — стремление стать куклой. «Живые куклы» — симулякр современной постмодернистской культуры.

Кукла (а ее потенциальное семиотическое зерно — механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создает иллюзию тождества объекта и его образа. Кукольность же, напротив, проявляет себя в стремлении скрыть это тождество.

Сущность бинарной оппозиции «человек — кукла» выясняется отнюдь не в сопоставлении двух однолинейных величин. Сложная внутренняя структура человека сравнивается с чертами как «человеческого», так и «кукольного» посредством многочисленных контекстуальных связей. И само сравнение не есть одномоментный акт. Черты «кукольности» становятся ощутимыми не из имманентного рассмотрения куклы, а из сопоставления «живого» человека с «неживой» куклой и обратно. В этом процессе человек раскрывается по-разному, и до того, как было создана кукла, и после этого.

Таким образом, бинарная пара «кукольное — человеческое» принадлежит, прежде всего, к семиотическим образованиям культуры (Ю.М.Лотман). Человек материален, он неповторим, он целен и подлинен. Кукла же воспринимается как нечто условное, созданное человеческой культурой. Ей приписывается условная реальность, реализующая себя лишь в мире социальных конвенций. Представление о «кукольности» то здесь, то там всплывающее в культуре, рождается диалектически сложно, оно составлено из схождения и несхождения с человеком, уподобление «кукольности» включает в себя и его противопоставление.

Процесс сопоставления человека и куклы — основа выявления кукольности — имеет два аспекта: с одной стороны, это сопоставление кукол между собой, с другой стороны — сопоставление куклы и человека. Первый случай рождает многообразие кукол. Во втором случае исследуется явление «кукольности», которое выделяется из ряда других, подобных ему («человеческое»), по принципу ряда соотношенностей, например, контраста (неживое — живое, искусственное — естественное и т.д.)

Примечания

1. Голдовский Б.П. / Голдовский Б.П. Ред. Журавлев А.Ю. Большая иллюстрированная энциклопедия «Художественные куклы». М., 2009.
2. Куклы мира / Ред. группа: М. Аксенова, Е. Ананьева, Т.Евсеева. М., 2008.
3. Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000.
4. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1998.

Урушадзе И., Гамрекели И. (г.Тбилиси, Грузия)

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ И ТЕНЕЙ ИМ. Г.И.МИКЕЛАДЗЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Развитие профессионального кукольного театра в Грузии, определение его творческого лица неразрывно связано с именем Георгия Микеладзе. Ему же принадлежала инициатива создания первого грузинского театра кукол, первоначально существовавшего при Всегрузинской дошкольной кооперации. На первом этапе формирования театра большую трудность составляло укомплектование театра кадрами творческих и технических работников, но Г.Микеладзе удалось создать хоть и малочисленный, но полный энтузиазма коллектив. Актер театра им. К.Марджанишвили М.Сараули, взял на себя обязанности кукловода и скульптора, к нему присоединились К.Джугели и Н.Махарадзе. В обретении творческого облика коллектива большую роль сыграли художники Г.Гоциридзе, Н.Казбеги, композиторы — В.Шаверзашвили, Р.Гогниашвили, М.Давиташвили и др. Уже в дебютном спектакле была найдена кукла — Хумара, — которая вобрала в себя как типические национальные черты, так и конкретно-психологические свойства.

В 1936 году театр получил статус государственного и название «Грузинский государственный театр кукол». За последующие двадцать лет театром было поставлено более шестидесяти пьес, из них более половины — на сюжеты грузинской литературы и фольклора. Наряду со сказками ставились комедии, басни, памфлеты. Помимо новых постановок, в каждом сезоне театром восстанавливались и капитально возобновлялись от трех до восьми пьес. Нельзя сказать, чтобы они одинаково звучали со сцены кукольного театра. Среди всего многообразия довоенных постановок критики особо отмечали «Цкипа» (Гауф), «Путешествие в странные страны» (В.Поляков) и «Большой Иван» (С.Преображенская, С.Образцов) как этапные спектакли, показавшие творческий рост театра. В годы Великой Отечественной войны работа театра не прекращалась, напротив, стала более напряженной. Ставили спектакли и для взрослой аудитории; играли в воинских частях, в школах, госпиталях. Исключительный успех имели пьесы

«В горах Сванетии» (А.Белиашвили), «В бурю» (В.Суходольский), памфлет «Как Гитлер черту душу продал» (С.Серпинский) и басня «Серый волк» (К.Гогиашвили). На первом туре Всесоюзного смотра спектаклей для детей, состоявшемся в июне 1945 года в Тбилиси, Грузинский государственный театр кукол показал две замечательные пьесы — «Волшебную лампу Аладдина» (Н.Гернет) и «В горах Сванетии», — которые надолго остались в репертуаре театра и вошли и его золотой фонд. Критика положительно оценила режиссуру, музыкальное оформление и художественное решение спектаклей, а также поиски театра в создании национальных характеров и оригинальной драматургии.

60-е годы знаменуются бурным процессом обновления грузинского кукольного театра, намечаются новые тенденции в его развитии. В это время главным режиссером театра стал Гиви Сарчимелидзе. В начале 70-х годов заслуженный успех выпал на долю спектаклей «Солнечный луч» (А. Попеску) и «Непоседа» (М.Хетагури), запомнившихся оригинальностью формы, яркостью и образностью художественного решения. В 1972 году был поставлен жизнерадостный, полный юмора спектакль «Гусенок» (М.Гернет, П.Гуревич). Психологи, присутствовавшие на этом спектакле, отмечали как достоинства самой пьесы, так и подачу актерами материала: в виде игры, в которой сами зрители принимали активное участие.

На протяжении всего периода существования театра, его руководство проводило огромную работу по подготовке и «выращиванию» кадров: актеров, кукловодов, художников, скульпторов и работников творческо-технического персонала. С годами актерский коллектив Грузинского театра кукол значительно пополнился новыми талантливыми силами. Актеры театра становились подлинными мастерами своего дела, овладев несколькими системами кукол — «петрушкой», управляемой снизу яванской марионеткой, теневыми фигурами и т.д. Многие из них, а в особенности Л.Мирианашвили, А.Киркитадзе, Э.Цкитишвили, Ш.Цуцкиридзе явились создателями запоминающихся образов, исполненных острой характерности и глубокой содержательности. В сплоченном коллективе грузинских куклольников рядом с опытными актерами работали талантливые представители среднего и молодого поколения.

Вокруг Грузинского театра кукол сплотился опытный коллектив художников, тонко понимающих специфику этого сценического жанра. Это — М.Абжандадзе, М.Гоциридзе, Н.Казбеги, Э.Лалаева-Эдиберидзе, И.Мдивани, М.Микеладзе, А.Мовшович, Ф.Силаев и др. В частности И.Мдивани, являвшийся главным художником театра, в течение 18 лет оформил 39 постановок. Много лет отдал театру художник Р.Кондахсазов. Посетители Грузинского театра кукол неоднократно отмечали мастерство и изобретательность в решении внешнего облика персонажей различных спектаклей. В этом большая заслуга скульпторов, механизаторов и бутафоров, воспитанных в самом театре. Особенно плодотворной явилась работа Ю.Войцкуляниса, который проработал в театре 17 лет и выполнил куклы для 35 постановок. Многие постановки осуществлялись с помощью яванских кукол. Трости маскировались в тех случаях, где позволял покрой костюма. Что же касается гапита, то он подвергся многим изменениям. Разнообразные куклы и вещественные оформления спектаклей создали М.Абжандадзе, Л.Гнатовский, В.Карпов, И.Кельчевская, Г.Костава и др. В стенах Грузинского кукольного театра специализировались конструкторы сцены Д.Данелия, В.Цхадая, Н.Фаерман, О.Шенгелия. В создании музыки для спектаклей Грузинского театра кукол плодотворное участие приняли композиторы А.Андриашвили, Р.Гогниашвили, В.Куртиди, В.Маградзе, В.Мурадели, В. и Т.Шаверзашвили, Г.Цицишвили и др. В этом отношении особенно много поработали Р.Гогниашвили, написавший музыку для 19 спектаклей, и В.Шаверзашвили, музыкально оформивший 16 постановок.

Важным звеном в работе Грузинского театра кукол являлась его педагогическая часть, которая не только вела воспитательную работу среди юных зрителей, но и всячески помогала художественному руководству театра в его творческих исканиях. Долгое время эту работу вели К.Джугели, Э.Херхеулидзе, Т.Чилая. И сегодня одной из важнейших функций в работе театра остается функция воспитательная. Будучи в ведомстве Министерства образования Грузии, театр кукол осуществляет тесное взаимодействие с администрациями школ. За многие годы сотрудничества хорошо отработана абонементная система распространения билетов по школам: согласно поступающим запросам. Каждый день театр

встречает новых зрителей. В стенах театра педагоги рассказывают об истории театра, оперы, балета. Каждый день в театре проходят по два спектакля, посещают их около пятиста детей — учащихся начальных классов. По воскресеньям так же дают два представления, но уже для детей дошкольного возраста. Сотрудники театра проводят много благотворительных спектаклей для детей, которые приезжают из других регионов Грузии, а так же организуют благотворительные выездные спектакли.

В настоящее время Грузинский государственный театр кукол является ведущим кукольным театром Грузии. В нелегких социальных, политических, экономических условиях стремится не только сохранить накопленный опыт, но преумножить его, осуществляя новые интересные постановки. В процесс работы над новым спектаклем включаются все многочисленные службы театра, все сотрудники. Сначала на художественном совете обсуждаются варианты возможных постановок, делается выбор в пользу той или иной новой пьесы. Потом приглашают режиссера, художников, композиторов. Художник ищет образ куклы, рисует эскизы с учетом специальной механизации, которую детально обсуждают в кукольном цехе. Удачный образ реализуется в материале. Над созданием куклы одновременно трудятся художники-скульпторы, художники-механизаторы, художники-декораторы, швеи. Вылепливается голова и руки куклы, создается ее муляж, собирается механизация туловища, шьется костюм и т.д. Далее осуществляется сборка всей куклы в единое целое. Параллельно идет работа над декорациями, пишется музыка. Актеры, сидя за столом, репетируют роли под руководством режиссера. Очень важным этапом в создании спектакля является знакомство с куклами, «вживание» актера в образ куклы-персонажа. И только после этого начинаются настоящие репетиции, полноценная работа актера с куклой на сцене. Если в спектакле предполагаются танцевальные сцены (как в спектаклях «Золушка», «Лебединое озеро»), приглашают хореографов. Таким образом, основная деятельность сотрудников театра скрыта от глаз зрителя.

В 1999 году художественным руководителем театра стал Т.Бадриашвили. С его приходом театр пополнился актерами нового поколения, большинство из которых закончили Факультет кукольного театра Театральной академии (Тбилиси). Главным режиссером

театра является М.Лорткипанидзе. Г.Сарчимелидзе продолжает свою творческую деятельность в качестве консультанта, также ставит спектакли. Продолжают работать и режиссеры-ветераны — Ш.Цуцкиридзе и В.Маглапэридзе. Ведущий театральный драматург театра — М.Абрамишвили. Композитором театра вот уже около двадцати лет является Л.Мачардзе. Долгие годы главным художником театра был И.Абакелия, так же с театром сотрудничает художник Т.Геине. Ведущими актерами театра сегодня являются М.Циклаури, М.Габуня, М.Мазиашвили, Н.Шаберидзе, Т.Кицмаришвили, М.Малхазашвили, Г.Медзмариашвили. Просматривая современный репертуар театра, можно смело сказать, что он многогранен. Детская аудитория и специфика сценического жанра диктуют свои законы формирования репертуара. И необходимо признать, что сегодня грузинский театр испытывает нехватку драматургического материала для новых постановок. Именно поэтому большинство спектаклей — это возвращение к классике. Самыми востребованными, конечно, являются сказки: «Наш Айболит» (К.Чуковский), «Красная шапочка» (Ш.Перро), «Буратино» (А.Толстой), «Золушка» (братья Гримм). За последнее время, по мотивам грузинского фольклора была поставлена сказка «Абесалом и Тэри» (М.Абрамишвили). Неизменный восторг юных зрителей вызывают новогодние театральные постановки. Это особенные спектакли, они предполагают создание «живого плана», когда актеры выходят на сцену без ширмы.

Жизнь Грузинского государственного театра кукол насыщена, богата событиями. В 2011 году планируется реконструкция кукольного театра. Собственное здание появилось у театра еще в 1949 году. Оно включает зрительный зал, рассчитанный на 250 зрителей и специализированную для кукольных постановок сцену, просторное фойе, а также помещения для администрации и мастерских. И вот пришло время капитального обновления... Ежегодно театр кукол принимает активное участие в театральных фестивалях разного уровня: закавказских, международных. Одним из самых популярных является международный «Дзехский фестиваль» (Армения)...

Таким образом, очевидно: профессиональный кукольный театр как вид сценического искусства в Грузии состоялся, и Грузинский государственный театр кукол занял достойное место в ряду национальных кукольных театров мира.

Шемякина М.К. (г.Белгород)

кандидат филологических наук, доцент
Белгородский государственный
институт культуры и искусств

ФЕНОМЕН ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ ИГРУШКИ

Исследование своеобразия декоративно-прикладного искусства невозможно без изучения одной из наиболее уникальных его частей — русской народной игрушки. Игрушка в жизни русского человека была соотносима не только с ранними фазами его жизни, она была чем-то большим, чем сама жизнь, поскольку в ней заключалась память истории и культуры. Как справедливо отмечал А.Синявский в отношении куклы, «без куклы бы мир рассыпался, развалился, и дети перестали бы походить на родителей, и народ бы рассеялся пылью по лицу земли» [4]. Возможно, поэтому столь многогранна функциональная характеристика игрушки, предполагающая весь спектр значений: от ритуально-обрядовых до социально-бытовых. В числе ведущих функций можно назвать коммуникативную, информационную, дидактическую, воспитательную, развивающую, семиотическую, аксиологическую, компенсаторную и другие. Игрушка, в широком понимании, была частью сакрального знания (обрядовая кукла), музыкальным инструментом (свистулька), могла способствовать формированию социального и культурного самосознания (в качестве игрушек выступали орудия труда, бытовые предметы, игра была основана на ролевых отношениях между играющим и игрушкой). Игрушка понималась как часть *художественной деятельности* народа, основание промысла игрушки (промысел относят к одному из самых древних в России, особенно в части появления мастерских глиняных игрушек). Народная игрушка и сегодня является бесценным памятником традиционной культуры русского народа, представляет собой синтетический вид народного творчества, в котором соединились средства декоративно-прикладного и изобразительного искусства и театральные, музыкальные элементы.

Прототипами игрушки принято считать интересные по форме и цвету природные материалы: камешки, плоды, сучки, случайные предметы. Эволюция идейно-образного содержания малой

пластики, а затем и более крупных форм, игрушки шла от скульптурных орнито- и зооморфных языческих тотемов через полиморфные образы предков — тотемов охотничьих групп — к антропоморфным образам. Самые древние куклы (обрядовые), послужили истоком появления игровых и театральных действий. Среди них различали куклы-чучела, их приносили в жертву разным богам. При этом у каждой куклы обязательно было свое имя: Кострома, Морена, Купало и пр.

В традиционной народной игрушке зримо отразились древние поэтические воззрения славян на природу, мифологический и синкретический характер народного художественного мышления. Смысловым ядром системы художественных образов народной игрушки, как и всего русского традиционного искусства, стали идеи антропоморфной природы, единства человека и природы, плодородящей силы земли и солнца, вечного продолжения жизни (образ женщины-матери, образ птицы — связь между небом и солнцем; оленя, лося — символы неба; козла — покровителя урожая; всадника — могущественный воин, счастье, податель травы, росы).

Эволюция традиционной игрушки предполагала процесс обобщения древних языческих образов и символов, включала новые значения, часто характеризовалась снижением содержания до сказочно-поэтического или бытового наблюдения, но без окончательной утраты древней идейно-образной первоосновы. Хранителями древних традиций русской народной игрушки были крестьяне. Непосредственное влияние на формирование традиционной игрушки и характер игровой деятельности оказали специфические условия жизни крестьян: близость к природе, сопричастность обрядово-религиозной стороне жизни, основной вид производственного труда — земледелие.

Объективные факторы (природные условия, исторические события) стали причиной возникновения большого разнообразия местных школ в искусстве производства русской народной игрушки. Однако разность мест появления не давала в отношении к игрушке различия художественного основания. Единственными *особенностями* русской народной игрушки различных местных школ, по мнению М.А.Некрасовой [5], можно назвать:

- многозначность и общечеловеческую ценность образов;
- символичность изображения;

- декоративность, лаконизм, обобщенность формы, гамонию с содержанием образа, точность и предельную выразительность деталей;
- прекрасное чувство материала и его природных свойств;
- традиционность технологических приемов и композиций при огромном разнообразии их трактовок и индивидуальном почерке мастера;
- юмор, гротеск как утверждение традиционно оптимистического восприятия мира, очеловеченность звериных изображений;
- яркость, условность, импровизированность росписи;
- полифункциональность.

Системный анализ народной игрушки предполагает определение ее идейно-образного содержания, характера материала и его обработки, статики и динамики, пластики и конструкции, меры условности и конкретности, цветового и орнаментального построения, взаимодействия силуэта игрушки с цветом и орнаментом ее поверхности, наличия звука, значения игрушки в конкретной социально-бытовой среде.

Активное изучение русской игрушки относят к XIX веку: осуществляется попытка систематизации и классификации накопленного этнографического и археологического материала. Во второй половине XIX века проводится исследование русской народной игрушки, в частности, куклы. Ю.М.Лотман, исходя из принципа мобильности кукол, предлагает разделить их на две группы и называет это деление «исходным материалом мифологии куклы». К первой группе отходят куклы-игрушки или куклы для игры, сюда же причисляются театральные куклы (наиболее знаменитым в народной традиции утверждается Петрушка) и детские игрушки, основным отличием которых явилась способность двигаться или быть объектом манипуляций. Ко второй группе исследователь причислил обрядовые куклы и куклы для шествий. Без этой категории кукол, считал ученый, не обходились ни семейно-бытовые, ни календарные обряды [3]. Особую роль в традиционной культуре играла свадебная кукла.

В истории традиционной культуры *свадебная* кукла обрела различные черты, во многом зависящие и от материала ее изготовления. Ее делали из *зола* (Подмосковье): зола символизировала родовой очаг (на зольник сносили домашний сор, кости животных,

разбитую посуду, что образовывало зольный холм, из которого позже и создавалась кукла). Набираемая в лоскут на зольнике зола смачивалась, затем лоскут оборачивали белой тканью, формировали голову и другие части тела. Туловище куклы старались сделать толстым, дородным в знак благополучия и плодovitости. К туловищу привешивали голову и грудь, наряжали в рубаху и юбку. Отдельно мастерили из той же золы ребенка и привязывали тесемкой к туловищу (куклы были без рук и без лица). Свадебных кукол (неразлучники) делали и из *нити*, их пришивали к свадебному полотенцу, которым впоследствии обвязывали руки молодых. Интересную свадебную куклу делали из *листьев* камыша на Дону. На нее надевали платье и фату и за несколько дней до свадьбы ставили на плетень у дома невесты, а позднее использовали в свадебном поезде.

Календарные обряды также сопровождались различными действиями с куклами. Примером тому могут служить зимние обряды. Так, во время колядования молодежь рядилась в вывернутые полушубки, надевала маски козы, медведя, брала с собой кукол *Меланку-мать* и *Меланку-дочь*. Меланка была персонажем новогоднего обряда, приходила с празднующей толпой в новогоднюю ночь и, по представлениям обывателей, очищала от всего дурного, одаривала людей добром и благополучием. Образ Меланьи, или Маланьи, восходил к лику святой преподобной Меланьи Римлянки — 13 января (31 декабря), день празднования в народе назывался Васильевой колядой, щедрым вечером, так как раньше приходился на 31 декабря и был кануном нового года, Васильева дня. Поэтому с днем Маланьи было связано понятие изобилия, празднование сулило большие приготовления. Свита Меланки не только дублировала, но и усиливала ее знаковое содержание. Коза (ряженный персонаж) в земледельческой культуре была также символом богатства и процветания.

На Севере России к Новому году делали куклу *Зернушку*. Шили мешочек, насыпали зерно, завязывали или зашивали сверху отверстие, а потом мешочек с зерном перевязывали ниткой, обозначая голову куклы. Надевали на куклу юбку, голову повязывали платочком. Такую куклу дарили близким родственникам и знакомым в знак того, чтобы в новом году уродится хороший урожай.

Попытка *классификации* куклы была предпринята и М.А.Некрасовой, для которой игрушки разнились по *внешнему* виду (неваляшки, матрешки, из тыквы-горлянки, фландрские куклы), по степени *сложности* (простые, механические), по традиции и месту *происхождения* (городская, кустарная, деревенская), по *материалу* изготовления (дерево, керамика, фарфор, текстиль — куклы-закрутки), *функциональности* (способность играть роль погремушки, выступать партнером по играм). Самой распространенной крестьянской куклой, отмечает исследователь, была тряпичная безликая *кукла-закрутка*. Набитая ватой или куделью, она воплощала эстетические представления народа о красоте русской женщины.

Эстетическое в русской кукле было оценено на достаточно высоком уровне искусствоведением. Не случайно, в конце XIX века народную игрушку начали активно коллекционировать. Сегодня игрушка хранится в ведущих музеях страны: Эрмитаже, Русском музее, Российском этнографическом музее, Историческом музее народного искусства, во Всероссийском музее народного декоративно-прикладного искусства. Крупнейшая коллекция народной игрушки находится в художественно-педагогическом музее игрушки Сергиева Посада.

Подмосковный Сергиев Посад в старину называли «русским Нюрнбергом», «столицей потешного царства», где жили сотни тысяч кустарей-ремесленников. Первоклассные резчики, токари, столяры мастерили деревянные игрушки; лепилы, красилы, отделывальщики работали с папье-маше и мастикой; «кустарихи-одевальщицы» наряжали кукол и шили мягкие игрушки; специальные мастера делали механические и озвученные забавы, изготавливали металлические и фаянсовые игрушки.

Игрушки, так же как и все явления культуры, были овеяны легендами и преданиями. С появлением первых сергиевских деревянных игрушек были связаны местные *сказы*. Рассказывали, что первые игрушки из дерева стал резать основатель монастыря, Сергей Радонежский, одаривавший ими приходивших к нему крестьянских детей. Другое предание повествовало о каком-то глухонемом мещанине «Гатыге», который еще в XVIII в. вырезал из липового дерева большую куклу и продал ее торговцу Ерофееву, торговавшему около монастыря лаптями, рукавицами и кушаками.

Ерофеев, купив куклу за семь гривен ассигнациями, продал ее за более высокую цену.

Самыми знаменитыми промысловыми центрами производства игрушки стали промысловые центры обработки глины, дерева, камня — Скопино, Дымково, Каргополь, Филимоново, Абашево, Плешково, Хотьков, Богородское. Самобытные, орнаментированные, красочные игрушки утвердились в традиционной художественной культуре, и даже самые незамысловатые обрели в ней свое вневременное звучание.

Ни один промысел в России не знал такого многообразия тем и сюжетов, материалов и технологий, как игрушечный. Мастерство изготовления игрушки передавалось из поколения в поколение, развивалось и совершенствовалось, приобретая массовый характер, чему активно способствовал широкий потребительский спрос.

Примечания

1. Беловинский Л.В. История русской материальной культуры: Уч. пос. М., 1995.
2. Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. М., 1981.
3. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—XIX века). СПб., 1994.
4. Мир игрушек и поделок / Сост. О.В.Парулина. Смоленск, 1999.
5. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1992.

Секция 2

ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Бережнова Д.Б. (г.Краснодар)

*кандидат педагогических наук, доцент
Кубанский государственный университет*

ЭТНИЧЕСКАЯ КУКЛА КАК ИСТОЧНИК ФОНОВОГО ЗНАНИЯ В ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Поликультурное общество отличается разнообразием ценностных представлений, социальных норм, форм экспрессивного поведения — что усложняет выбор оснований для организации образовательной среды и ее содержательным наполнением. Поликультурность образовательной среды предоставляет человеку выбор опыта культурных практик и способствует развитию толерантного этнического сознания, чему также способствует общее фоновое знание социума.

Педагогический потенциал фонового знания раскрывается как возможность развить у человека индивидуальный стиль познания на основе опыта познавательной деятельности всей этнической группы. Междисциплинарный анализ (гносеология, культурология, страноведение, этнопсихологи́стика) понятие «фоновое знание» позволяет характеризовать как предпосылочное знание: актуально соразмерный познавательным целям и задачам фонд социальных образов, аналогий, метафор (И.Т.Касавин, 1994) [3]. Считается, что оно представляет ассоциации и символы социокультурного пространства (Э.Д.Хирш, 1988) [4]; обоюдное знание реалий говорящими и слушающими, являющееся основой языкового общения (Е.М.Верещагин, В.Г.Костомаров, 1980) [1].

Результат междисциплинарного анализа дал возможность понять, что сформированное предпосылочное фоновое знание является сущностью процесса социальной интеграции знания, влияющего на социализацию человека и обуславливает его идентификацию, а затем дальнейшее саморазвитие. Можно выделить взаимосвязь

между реализацией функций фонового знания и опыта познания социокультурной среды, т.к. именно опыт, культурные практики позволяют реализовывать функционал фонового знания.

Сложившийся фонд предпосылочных социальных образов, предметных смыслов окружающего мира, носителем которых является фоновое знание, передается посредством культуры общества, которая мотивирует и создает условия для развития познавательного процесса. Таким образом, *первая функция* фонового знания — социальное интегрирование идеальных объектов культуры, одним из которых является народная этническая кукла. Образ куклы синтезирует информацию о культуре жизнеобеспечения этноса, и даже материалы из которых она сделана служит источником понимания истории и развития народа, например куклы из сыра (фото 2) или соломенные (фото 6), могут демонстрировать кочевой или оседлый (земледельческий) стиль жизни.

Предметное окружение ребенка в образовательной среде, содержащее эталоны фонового знания, зафиксированные в образах этнической куклы, представляют компонент содержания среды и являются ее образовательным ресурсом. Роль предметов как источников знания подчеркивалась в исследованиях В.С.Мухиной. Так для дошкольного возраста предметы — сенсорные эталоны, «выработанные человечеством представления об основных разновидностях свойств и отношений» [2, с. 182]. Для организации толерантной поликультурной образовательной среды на основе первого источника фонового знания — предметах, необходимо обогащать ее наличием этнических кукол различных народов (фото 1, 5, 6), что поможет ребенку уже с дошкольного возраста осознать все разнообразие этнических образов.

Пространство современной культуры отличается постоянным расширением сферы знаний, и характеризуется как информационное. Именно осмысление и познание информации в социокультурном контексте на уровне как внешней так и внутренней социальности позволяет называть ее знанием. Поэтому, *вторая функция* фонового знания состоит в осмыслении информации в культурном контексте, способной стать знанием. Лексика, содержащая национально-культурный компонент, является социально значимой для развития внешней социальности знания. Фонд фоновых знаний социума наполняет смыслом лексику, выступая

контекстом общения. Вербальный способ реализации второй функции фонового знания позволяет достигнуть понимания в речевом общении, чему помогает наличие общеизвестной, представленной общепринятыми маркированными культурными кодами информации. Данная функция фонового знания реализуется в процессе игры с этнической куклы, которая мотивирует ребенка развивать лексику и коммуникативные навыки.

Третья функция фонового знания — обеспечение социокультурного контекста, помогающего устанавливать коммуникацию внутри определенной социальной общности. Фонд фоновых знаний обусловлен рамками национальной (этнической культуры), что способствует развитию использования потенциала фоновых знаний для обеспечения процесса межкультурного взаимодействия.

У каждого человека фоновое знание складывается в рамках определенной культуры, что определяет этническую идентичность. Этническая культура — как часть адаптивного механизма индивида призвана определить ценностные ориентации, которые применяются как установки и стереотипы поведения.

Описание межкультурных различий часто ограничивается антропологическими особенностями, традициями проведения праздников, элементами культуры жизнеобеспечения: отличиями в кухне, одежде и т.д. Но для активного взаимодействия между представителями этнокультурных групп важно знать такие особенности фонового знания, как: степень допускаемой эмоциональной выразительности в поведении; степень предпочитаемой активности в группе; ориентация на индивидуальные или групповые цели; допустимые в общении дистанции; ориентация культуры во времени (на прошлое, настоящее, будущее); мужские и женские обязанности и т.д. — все это может передать опыт игры с этнической куклой.

Но, вместе с тем, если подчеркивать вариативность культурного фонового знания, то возможно избежать стереотипного поведения личности и развивать среду «мультикультурного» образования. Контекст информации, передаваемый через символы фонового знания является универсальным источником познания не только «своей», но и «чужой» культуры. Именно контекстность применения информации в зависимости от ситуации является основополагающей для толерантного и коммуникативного поведения, развить

которое стремятся путем организации «поликультурной» образовательной среды.

Фоновое знание, содержащееся в социокультурном пространстве, окружающем ребенка, играет одну из функций трансляции норм, ценностей, эталонов поведения, принятых в обществе. Ребенок присваивает данные объекты фонового знания такими способами, как: вербальный (языковой словарь понятий, актуализация понятий); невербальный (кинесика, визуальное взаимодействие, такесика, дистанция, жестикуляция); деятельностный (деятельность в предметно-пространственной среде, содержательно наполненной объектами фонового знания в материальной форме). Образовательная среда, учитывающая данные способы присвоения ребенком фонового знания, создает педагогические условия актуализации фона. Основной целью соблюдения условий становится обеспечение возможности саморазвития ребенка посредством образовательной среды.

Этнические куклы, обогащающие предметное пространство образовательной среды, используются с целью развития у ребенка представлений о многообразии культурных эталонов, исторических корнях и взаимосвязях различных этнических культур, что может способствовать успешной адаптации в мультикультурном пространстве современного общества.

Этнические куклы транслируют представления о социальных ролях (гендерный аспект), использование в жизненном пространстве новых предметов (знания о жизнеобеспечении) этноса, формируют представления о трудовой деятельности. Исходя из характеристики организуемой образовательной среды как гуманистической, педагогический потенциал фонового знания направляется на обеспечение реализации индивидуальных познавательных ресурсов ребенка, чему также способствует игра с этнической куклой.

Индивидуализация деятельности ребенка обеспечивается также благодаря такому способу организации образовательной среды, который основывается на организации выбора вида деятельности с куклой и соответствует особенностям психофизиологического развития ребенка.

Способ присвоения фонового знания — деятельностный, реализуется ребенком в процессе игры с этнической куклой. Сочетание вербального, невербального и деятельностного способов

взаимодействия с образовательной средой служит основанием успешной этнической социализированности личности.

Последующее развитие средо-ориентированного подхода в педагогике направлено на организацию альтернативной образовательной среды. Альтернативная образовательная среда, разработанная в условиях гуманистической парадигмы образования, создается с целью помочь человеку проявить свою индивидуальность в культуре, реализовать способности, что мотивирует деятельность, направленную на создание нового культурного продукта, который может приобрести форму куклы, что раскрывает креативный потенциал личности.

Для создания образовательной среды отбираются наиболее необходимые, позитивные понятия и культурные эталоны, которые закреплены в материальном и вербальном виде, создается особая предметно-пространственная среда, деятельность в которой определяется свободой выбора самого человека. Таким образом, осваивается не только тип этнической культуры, но параллельно происходит личностное самоопределение. На вопрос: Кто есть «я»? человек, развивающийся в стимулирующей среде, отвечает собственной деятельностью: Что «я» могу сделать? переживая собственный опыт. Культурная самоидентификация происходит вполне осознанно и помогает занимать активную позицию в окружающем мире. Поэтому организация процесса создания куклы самими детьми позволяет «наполнить» среду собственным осмыслением реальности окружающего мира.

Стабильность и универсальность фонового знания поликультурной образовательной среды, отраженного в образах этнической куклы, направлены на создание общего поля символов, образов, что обеспечивает взаимопонимание, контактность, развивает эмпатию у ребенка и способствует толерантности между различными этническими группами.

Примечания

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. М., 1980.
2. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство. М., 2003.
3. Познание в социальном контексте. М., 1994.
4. Hirsch E.D. Cultural literacy. What every American needs know. N.Y., 1988.

Видинев В.Н. (г. Нижневартовск)

*Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

ГРАНИЦЫ УСЛОВНОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА В ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Декор — от латинского — украшаю. Говоря о понятии «декоративная живопись», можно предположить, что оно появилось сравнительно недавно. Но это не так, просто мы сейчас наблюдаем возросший интерес к декоративным приемам в живописи и попробуем взглянуть на проблему и в историческом аспекте и с позиций современности. По сути, декоративность — это ряд приемов в живописи, позволяющих наиболее ярко и экспрессивно воплотить задуманное художником в его произведении. Понятие декоративности предполагает определенную степень условности. Но можно сказать, что любое произведение искусства условно. И с этим не поспоришь, если только художник решает творческие задачи, а не стремится к натурализму и не спорит с достижениями фотографической техники, пытаясь достичь абсурда в бессмысленном усердии.

Существуют приемы достижения декоративности в живописи. Это и стилизация изображения и необычность цветовых сочетаний, оригинальность композиционного решения, а в последние годы, и эксперименты с фактурой грунта и живописного слоя. Но решая живописное произведение по законам декоративности, нельзя забывать о единстве его воплощения. То есть, если происходит стилизация формы, то это влечет за собой и степень условности в композиционном и колористическом решении, а так же и оригинальность в технике живописи (т.е. в манере письма). Но экспериментируя в поисках декоративности, нельзя забывать и строгое соблюдение технологии живописи (т.е. не забывать о качестве грунта, о просушке слоев, совместимости используемых материалов и так далее). Вспоминаю разговор с реставратором, имеющим академическое образование, который сетовал на то, что с современной живописью у реставраторов больше работы, чем со старыми мастерами. И самое главное при создании произведения декоративной живописи следует определиться со степенью

условности при стилизации реального изображения. А это зависит и от уровня художественного вкуса художника, и от степени его мастерства и эстетических ожиданий зрителя или заказчика.

Но решая творческие задачи, стилизуя образ и предметы изображения, можно дойти до потери всяческих смыслов и символов в изображении. Это другая, противоположная натурализму крайность, при создании художественного произведения.

Одними из ярких примеров декоративной живописи прошлого, что дошли до наших времен, являются росписи гробниц в Древнем Египте. Посмотрите насколько нарядно и празднично художник в XV—XIV веках до нашей эры изобразил сцены охоты в нильских зарослях. Они по восприятию просто современны. Какая экспрессия в позе охотника. Расставленные широко ноги передают движение. Голова решена в профиль, а туловище, для большей выразительности — в фас. Охотник — центр композиции. Остальные детали уравнивают фигуру охотника, переплетаясь в причудливом орнаменте. Изображение условно: отсутствует перспектива, не выявлен объем. Все средства художественного выражения максимально работают на раскрытие образа. И степень условности очень тонко угадана. Художник далекого прошлого в данном произведении решил творческие задачи и максимально выразительно раскрыл образ и, думаю, работа была благосклонно принята обывателями, в лице верховных правителей — жрецов.

Полагаю, что мне никто не возразит в утверждении о том, что насколько мастерски, настолько же и декоративно решены монументальные росписи, выполненные художником проторенессанса Джотто ди Бондоне. Сколько света и радости несут в себе эти шедевры. Насколько изумлен и в каком просветлении находится смотрящий на них зритель. Эффект сильного воздействия достигается и яркостью насыщенного колористического звучания, и тоновыми контрастами (как отмечал Е.А.Кибрик, контрасты — это прием сильного эмоционального воздействия на зрителя) и скульптурной лепкой формы.

Хочу задать вопрос — декоративна ли живопись титана эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи? Парадоксальный на первый взгляд вопрос. Но давайте посмотрим на хранящуюся в Эрмитаже «Мадонну Литту». Создавая образ, мастер максимально использовал

все средства художественного выражения. Тоновые контрасты. Почти черный фон, благодаря, которому, витражно светиться голубое платье мадонны и достигается эффект яркого дневного света, который мягко моделирует мадонну и младенца. Некоторая скупость колорита соответствует строгости композиции и гладкая и сдержанная манера письма органично друг друга дополняют. Пейзаж за двумя арочными окнами увлекает зрителя в бесконечную, почти космическую глубину. Все это в целом производит сильнейшее эмоциональное воздействие. Нет лишних и второстепенных деталей, которые мешали бы или отвлекали от восприятия образа. Вот где верна поговорка — гениальность в простоте. Но простота эта кажущаяся, так как за внешней простотой, скрывается великое мастерство.

В некоторой степени, можно сделать вывод, что декоративность присуща талантливым и запоминающимся своей неповторимостью, произведениям. Но границы стилизации в каждом конкретном случае различны. Индивидуальны приемы используемые художниками. В рассматриваемых случаях декоративные приемы используются как дополнение при решении проблем раскрытия образа или идейного содержания произведения.

Или для контраста рассмотрим композицию Анри Матисса — «Танец», где сюжет используется, как предлог поэкспериментировать с цветом и пластикой фигур. Декоративность ради декоративности? Изображение двумерно. Каким художественным вкусом и чутьем надо было обладать русскому коллекционеру Сергею Ивановичу Щукину, покупая во Франции в свое собрание картины данного автора. К слову, будучи завсегдатаем художественных салонов, он в конце жизни разорился, но в России оказалось немало произведений импрессионизма.

Да, каждый из импрессионистов стилизовал окружающую действительность в меру собственного творческого метода. Но основоположником целого направления в живописи стал Поль Сезанн. И Андре Дерен и Пабло Пикассо, да и русский авангард тоже, корнями оттуда и течение это может быть названо «сезанизм».

В науке новыми открытиями используются многие ученые, для решения собственных задач. Так же и в живописи, находится немало последователей новых открытий в искусстве. Так же возникают и художественные течения. В истории советского искусства

было такое явление — «Владимирские живописцы». Когда несколько художников главенствующими в картине сделали цвет и пастозную манеру письма, а сюжеты выбирали из окружающей действительности и тем самым стали событием в культурной жизни России.

Вглядываясь в произведения русских художников, понимаешь, что понятие декоративности присуще редким художникам. После долгих лет главенства на академических полотнах темно-коричневого колорита, вдруг Александр Иванов в «Явлении Христа народу» пишет чистыми светлыми до декоративности цветами. Да и нельзя было о чуде явления Спасителя говорить простым языком. А в этюдах к большой картине уже видны истоки импрессионизма и вибрация мазков, из которых словно соткана поверхность картины.

Творчество Архипа Куинджи наделало немало шума, как среди обывателей, так и профессионалов. Все свое мастерство и талант художник посвятил эффектам передачи солнечного или лунного свечения. Эксперименты с новыми красками и большое обобщение объектов пейзажа, позволяют говорить о поиске новых средств выразительности и сказочной декоративности произведений. Пейзаж как чудо, в котором вскоре могут появиться персонажи фольклора — и снегурочка в зимнем лесу, и герои гоголевских произведений в темноте и таинственности украинской ночи.

Рассматривать декоративные приемы иконописи — это тема отдельного большого разговора. Но поскольку икона сопровождала русского человека со дня его рождения и до самой смерти, то уже на уровне подсознания она оказывала влияние на творчество православного художника.

Течения русского искусства конца XIX века и начала XX, да и расцвет русского авангарда вдохновились новыми открытиями европейских художников (импрессионизм и постимпрессионизм). Но на русской почве новые веяния приобрели некоторые национальные особенности. Если импрессионисты использовали декоративность цвета и манеру письма для того, чтобы воспеть красоте мира, то русские художники, благодаря новым открытиям в живописном языке, смогли достичь философской глубины в раскрытии образа. При созерцании произведений художника, начинаешь думать о смысле мироздания. Творчество Михаила

Александровича Врубеля отличает декоративная мозаичная манера письма, таинственный темный колорит, одухотворенные, лирические, загадочные персонажи его картин завораживают зрителя. Чтобы обладать всем арсеналом приемов и методов, используемых художником надо быть, несомненно, мастером. И все эти средства служат одному — максимальному раскрытию образа.

В этом ряду следует упомянуть творчество Петрова-Водкина, использовавшего плоскостной иконописный прием, чистое и яркое цветовое звучание. Но одно из главных достоинств автора «Купания красного коня» не внешние особенности его живописной манеры, а то, что он оказался провидцем тех потрясений, которые затем свершились в истории, и образ мальчика на красном коне — это символ грядущей революции. И недаром это полотно экспонировалось на всемирной выставке в Париже. Декоративность и условность при решении образа оправданы философскими размышлениями художника и гражданина о судьбе Отечества. Поэтому, даже мастерски написанный, но в реалистичной манере, данный сюжет проигрывал бы в значимости образа.

Но целый ряд русских художников использовали декоративность, как средство мощного цветового звучания, оконтуривая предметы черным цветом или темными тонами, применяя эффект витражного звучания цвета. Кончаловский, Машков, Куприн.

Или разбивали изображение на ряд мозаичных цветных пятен. Аристарх Лентулов, Казимир Малевич и др.

С расцветом русского авангарда (Михаил Ларионов, Василий Кандинский, Павел Филонов и др.), который развивался в русле мировых тенденций (Фернан Леже, Жорж Брак, Амедео Модильяни и др.) условные декоративные приемы начинают служить не глубине раскрытия образа, а как чисто внешний прием, главенствующий в процессе создания картинной плоскости, для выявления декоративных эффектов. Образ перестает главенствовать в произведении, он сам становится условным и зрителю предлагается домыслить, о чем хотел сказать художник. Те же тенденции начинают главенствовать и в современной живописи.

В советский период, когда государством поддерживался социалистический реализм, и которому были чужды как натурализм, так и декоративность, некоторые художники все же использовали в определенных границах приемы условного письма, помогавшие

усилить эмоциональное воздействие на зрителя и придать произведению неповторимый и оригинальный характер. Александр Александрович Дейнека в «Обороне Петрограда» и «Обороне Севастополя», благодаря плакатным обобщениям, сумел передать героизм и драматизм происходящего, заставляя зрителя сопереживать героям картины.

Декоративность ярко выражена в творчестве известного советского художника, академика живописи Дмитрия Дмитриевича Жилинского. Может показаться странным сочетание таких понятий как «академизм» и «декоративность», но творчество данного художника демонстрирует владение всеми арсеналами художественного выражения при раскрытии образа. Всмотритесь в произведения «Под старой яблоней», «На новых землях», «Ожидание», и персонажи произведений станут по-человечески близки вам. В образе старой женщины Вы увидите черты вашей мамы или бабушки. Художник достиг такой убедительности в создании образа, что он начинает жить собственной жизнью, ведя диалог со зрителем.

В современной живописи декоративные приемы востребованы и используются художниками. Но все чаще они уходят от смыслов в произведении — к решению проблем чисто технического плана. Говоря о современных тенденциях в живописи, анализирую творчество моих коллег по Ханты-Мансийскому отделению Союза художников России. Владимир Валентинович Колов — самобытный интересный художник. Лет девять назад представил на выставку интересную работу «Мужские развлечения». Произведение написано в традициях классической станковой картины. Было закуплено Министерством культуры России. Понимание и приятие живописи от обывателя — до профессионала. В последних же работах, все больше условности и поиск нового языка в диалоге со зрителем. Хотя образ и смыслы угадываются, живопись воспринимается декоративно за счет нанесения красок мастихином, в результате создается мозаичная фактура. Но пример с художником Владимиром Кузько, более нагляден. На выставках двух-трех годичной давности можно было видеть разные по уровню, но станковые реалистичные вещи. И вдруг на выставке Ханты-Мансийского отделения Союза художников, что проходила в городе Сургуте в залах музея изобразительных искусств были

представлены совершенно беспредметные композиции. Может быть это уже тенденция и чтобы не выглядеть «белой вороной», художники уже можно сказать состоявшиеся, меняют художественный язык. Ведь в Европе происходит то же самое, и мы идем в русле мирового художественного процесса. А как же национальная самобытность в искусстве?

Картина — ковер. Картина — пятно для украшения интерьера, а то и пятно, которое призвано дополнить интерьер. Играет ли образ какую-либо роль в подобном произведении? Скорее нет. Главное цвето-тоновое построение картинной плоскости, ритмическое расположение элементов композиции, ассоциации при восприятии. Трудно определить критерии оценки беспредметных композиций. Часто отзывы могут быть прямо противоположными.

В программе подготовки художников декоративно-прикладного искусства важное место занимает «академическая живопись». И учебные задания должны учитывать специфику подготовки специалиста. Но надо полностью согласиться с автором учебника «Декоративная живопись» для 3—5 курса «дизайн», А.И.Ионченковым, который пишет: «Подходя к задачам декоративной живописи, большие художники имели за плечами хорошую школу, все они писали и рисовали с натуры, будь то натюрморт или обнаженная натура.

Поэтому, чем выше будет степень подготовки студентов первых курсов, тем успешнее на наиболее высоком уровне перед ними могут быть поставлены проблемы декоративной живописи на старших курсах».

Примечания

1. Думова Н. Чутье изящного (из истории московских собирателей) // Москва. 1980. № 6. С. 75.

*Дементьева Т.В. (г. Нижневартовск)
Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

**Д.П.ШТЕРЕНБЕРГ:
СУПРЕМАТИЗМ, ПРОРВАВШИЙСЯ В ПРЕДМЕТНОСТЬ
(К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ
В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
НАСЛЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА)**

Искусство русского авангарда начала XX века подарило нам много великих имен. Одним из самых ярких и загадочных творцов этого периода является Давид Петрович Штеренберг. Его творчество широко известно не только в России, но и в других странах, а картины хранятся в крупнейших музеях мира.

Сложно не узнать полотна этого прекрасного живописца и графика. Невероятной экспрессии рисунок, плоскостное построение пространства, колористическая неповторимость, красота единичного объекта в своем самодостаточном значении, наделенного богатством философского и социального содержания, воплощенного в оригинальную систему — это и есть неповторимый стиль художника.

Учиться Давид Петрович Штеренберг начал поздно (в 20 лет он начинает брать первые уроки в Одессе, в 25 лет отправляется в Вену, а затем в Париж), но, однако, за короткое время он сформировал свой художественный язык и неповторимость.

Условно творчество этого мастера искусства можно разделить на три этапа.

В ранний период (1906—1915) наиболее сильное влияние на его творчество оказал фовизм, кубизм и кубофутуризм. Все произведения этого времени написаны в резкой, экспрессивной манере. Работы еще разнохарактерны и противоречивы, но при более глубоком осмыслении их в целом, обнаруживается определенное стилистическое единство. В его произведениях живописно-пространственные задачи решены за счет неожиданного сочетания декоративных и объемных пятен. Почти во всех работах этого периода пространство имеет двойное, реально-условное измерение, т.е. глубина второго плана как бы перетекает в плоскостной

характер на первый, но встречаются произведения, где пространство абсолютно лишено глубины («Бал в Бюиллье»). В это время зарождается манера Д.П.Штеренберга. Он начинает предельно упрощать то, что рисует, выявляет объем путем его геометризации, формирует свое внутреннее пространство, цвет ставит в полную зависимость от объема. Однако это не кубизм, ни фовизм, и кубофутуризм, а лишь декоративные приемы. К этому периоду относятся такие знаменитые полотна, как: «Ирисы», «Цветы и гипс», «Натюрморт с попугаем», «Печка», «Этюд в желтом».

Второй период его творчества условно ограничивается такими временными рамками, как 1915—1930 года.

В начале этого периода (1915—1916) Д.П.Штеренберг разработал особый тип натюрморта, отличающегося порой декоративностью, а порой острой драматичностью. Экспрессия предыдущего периода сменяется статикой (в отличие от футуризма), изображение тяготеет к примитивизму, но оно более содержательно по смысловому контексту. Художник отказывается от подчеркнутого объемного изображения с резкими моделировками света и тени, пренебрегает пространством и светотенью (в отличие от реализма), максимально приближается к вещи. Использует декоративную заливку цветом (в отличие от импрессионизма), упрощает формы и объемы (в отличие от символизма). Создает фактурную поверхность, соответствующую характеру изображения.

Наиболее распространенный жанр в творчестве Давида Штеренберга — «натюрморт», в котором первостепенное значение отдано декоративному оформлению холста, но эта «декоративность» наделена особым смыслом. Тончайший мастер живописи, не колеблясь, смешивает разные техники: графитный карандаш, акварель, гуашь, серебряный карандаш, имитируя различные поверхности. Техническими средствами он создает подобие реального объекта. Это «материал» (как потом, в 1920-е годы художник пользовался этим термином русских конструктивистов), а не живописный цвет. Поверхность своих столов он выворачивает почти параллельно плоскости холста для того, чтобы лучше показать находящиеся на нем предметы. (Этот прием получил широчайшее распространение в изобразительном искусстве XX века). Вещи в натюрмортах художника всегда наделены своеобразной «одушевленностью». Но предмет не утрачивает своей жизненной сущности,

а превращается в символ, знак. Каждая единичная вещь в натюрморте мастера самодостаточна. Одна, самое большое — три вещи, грубые и бедные, на голой пустоте холста изображаются в разных ракурсах относительно друг друга (сравнимо с кубистической множественностью точек зрения на объект). Д.П.Штеренберг стремится к лапидарности композиции (в отличие от кубизма), подчеркиванию статус-кво вещи в контрасте ее с нейтральным фоном, заполняющим большую часть холста. Строит композицию с предметами по принципу беспредметной живописи. Однако все вещи, наполняющие поверхность холста, по замыслу художника находятся в реальной среде, а их рельеф, подчеркнутый гладкой поверхностью крышки стола, создает волнующий пластический контраст. Д.П.Штеренберг останавливается в пол шага от беспредметности и никогда не переступает строгую изобразительность и конкретность. Предметы, изображаемые художником, всегда узнаваемы.

В этот период своего творчества Д.П.Штеренберг передает «реминисценции голодного времени». На пустой поверхности столов вещи приобретают особую значимость, и даже величие. Почти всегда это натюрморты, изображения простых вещей. Ничего специально красивого. Но во всех картинах присутствует обволакивающая атмосфера. Простейшие натюрморты насыщены драматическим напряжением. К этому периоду относятся такие знаменитые натюрморты как «Селедки», «Натюрморт со свечой», «Тарелка с вишнями», «Красный натюрморт», «Пирожное», «Простокваша», «Натюрморт с арбузом и булкой», «Натюрморт с лампой», «Сахарница» и «Белая ваза».

Стоит заметить, что натюрморт это лишь одна грань художественного таланта Д.П.Штеренберга. В 20-е годы он создает нечто среднее между натюрмортом и пейзажем. В его произведениях появляется живописный мазок и пропадает подчеркнутость плоскостей. Созданный цикл «Фактура и цвет», который был продолжен серией «Травы» передает ощущение тайной, не всегда заметной жизни земли. Работы очень эмоциональны и по-детски непосредственны.

«Кусты и травы» (1924) — в мировом искусстве тех лет это изображение не имеет аналогов. Оно лишено декоративности контрастов и передает образ ускользающего волшебства тончайшими оттенками.

Д.П.Штеренберг выступал как мастер символически-обобщенной фигурной композиции и портрета. Однако стоит отметить, что объекты его натюрморта существуют на равных правах с живой натурой. Застывшие фигуры людей изображаются таким же приемом, как и предметы на столе (т.е. максимально обобщенно), и передают конкретность образа-типа. Люди, изображенные на холсте, становятся воплощением философского смысла и рассказывают про размышления художника о месте человека в пространстве бытия. Мастер нарочно опрокидывает плоскость стола, что бы «накормить» «Аниську» краюхой хлеба, изображает нейтральное голубое пространство, как символ мира в «Старом», передает величие фрески в «Агитаторе». Все персонажи обладают неповторимой стильностью. Это серьезные сосредоточенные люди, обладающие достоинством и внутренней красотой, спокойно смотрящие прямо на зрителя. Художественный язык предельно лаконичен, формы создаются сочетанием плоскостных и объемных решений. Присутствует эффект монтажного соединения (изображение с разных точек зрения). Цветовая палитра обладает длинной шкалой выбора.

Нам так же известны спектакли, оформленные Д.П.Штеренбергом — это «Человек воздуха» — в Госете (Государственном еврейском театре), «Деловой человек» — в Московском драматическом театре. В их декорациях конкретные образы накладываются на абстрактно — геометрический фон и разрастаются вглубь и вширь, а в костюмах сочетается изысканность Европы и местечковости.

1930-м годом ознаменовался *третий период* творческих исканий художника. Живопись мастера вновь претерпела изменения. Д.П.Штеренберг вернулся к экспрессивной живописи с разработкой монохромной колористической гаммы. Магией притяжения обладают его живописные переливы и контрасты цвета. Несмотря на это в картинах присутствует определенная доля вялости и сентиментальности. В своей живописи и графике (рисунке, офорте, ксилографии) 1930-х — 1940-х он стал одним из основоположников так называемого «тихого искусства», противостоящего официальному заказу. В эти годы его мир строится на принципе относительности целого и частного, большого и малого, движения и покоя. Мастера волнует отображение состояния человека в современном

мире. Картины все так же наполняются обычными вещами, типичными для интерьеров московских квартир. Набор предметов ограничен. Натюрморты отточены до совершенства.

Путешествие на Северный Кавказ подарило нам серию литографий, которые отличались натуральностью рисунка, подчеркивали точность и наблюдательность к деталям, однако здесь прослеживается некая фантастичность и изысканность.

Этот период подарил нам такие произведения как «Динамо», «Хлеб и рюмка», «Серый день», «Дикие розы», а так же иллюстрации к произведениям И.Бабеля, В.Маяковского, Р.Киплинга, В.Гюго, П.Мериме.

Вечные темы добра и зла, покаяния и страдания стали итоговым размышлением творческого пути художника. Незадолго до смерти мастер создает трагические по звучанию «Библейские сюжеты». В эскизах, к которым у Д.П.Штеренберга намечается новый живописный язык. Его работы наполняются драматическими интонациями и лиризмом. Фигуры, изображенные на небольших картонках, как бы растворяются в цветовой вибрации. Зыбкие живописные переливы передают душевную боль автора, но выразить ее в полном объеме художник уже не успел.

1 мая 1948 года Давид Штеренберг умер и был похоронен на Ваганьковском кладбище.

Постепенно он был оттеснен и забыт зрителем. Начиная с середины 1930-х годов, имя Штеренберга было запрещено к упоминанию, произведения были запрятаны в запасники. И лишь 1990-е годы вернули славу этому прекрасному художнику.

Красота его картин — в адекватном отображении содержания, настроения эпохи. Его самобытный стиль и фирменный минимализм раскрывает нам обратную сторону изысканности в «простоте» предмета. Ложка, кружка или губка оказываются не просто обыденными предметами, а воплощением их «идей», что вызывает ассоциации с «супрематизмом, прорвавшегося в предметность» (слова художественного критика И.Хвойника).

Будучи трогательно влюблён в красоту реального мира Д.П.Штеренберг лепит предметы, заставляя их «вываливаться» из плоскости холста. Его, не разгадываемое постоянное «балансирование» между вещью и абстракцией, интригующее и волнующее «содержание» не может оставить равнодушным зрителя. Прекрасная

идея о рождении живописи в самом человеке, а не подражании чему-либо (по словам Д.П.Штеренберга), полностью доказана его творчеством. Своеобразие живописи этого великого мастера не имеет аналогов в мире.

Исаева М.В. (г. Нижневартовск)

кандидат культурологии, доцент,

член Союза художников России

*Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

ОБУЧЕНИЕ ЦВЕТОВЕДЕНИЮ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ

Народное декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью любой культуры, которая на протяжении веков соединяет поколения, хранит в себе национальные идеалы, раскрывает взгляды и убеждения народа подрастающему юношеству. Судьба, сохранение и развитие этой самоценной части отечественной культуры во многом зависят от качества профессиональной подготовки мастеров-исполнителей, художников-мастеров и на высшей ступени — художников декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. На современном этапе развития российского общества для успешного решения стоящих перед системой профессионального образования задач решающее значение приобретает востребованность умения творить, обращение к развитию индивидуальности каждого ученика, воспитание его эмоциональной сферы, формирование личности художника-творца, владеющего всеми богатствами культуры и искусства, накопленными предыдущими поколениями, и умеющего видеть будущее.

Профессиональная подготовка художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов в высших учебных

заведениях многопланова и многоаспектна, но одну из важнейших ролей в ней играет обучение студентов умению видеть и чувствовать цвет и гармонично применять полученные теоретические знания в области цвета в повседневной индивидуально-творческой деятельности.

Цвет в искусстве — большая проблема, которую чаще всего рассматривают только в контексте проблемы живописных решений, что ведет к примитивному пониманию значения цвета вообще, а в художественном образовании в частности. Приобщение детей и юношества к миру и культуре цвета стало серьезной педагогической задачей в новейшее время, когда человек фактически потерял связь с природой и все чаще и чаще его цветное общение ограничивается примитивным набором искусственных красителей.

В современном обществе компьютеризации цветовосприятие и цветоощущение превращаются в острую проблему, поскольку молодежь воспитывается не на духовной, а на телевизионной культуре, компьютерных играх, выхолощенных, кричащих неоновых цветах рекламы. Это ведет не только к духовной, но и психофизиологической деградации. Поэтому в процессе художественного образования надо научить студентов различать оттенки разных цветов, а затем уже соединять их в гармонии. Кульминацией обучения является умение создавать разнообразные эмоциональные образы, используя все возможности цвета.

Современность диктует углубление знаний и умений работать с цветом, модернизацию подготовки художника в области цвета, формирование у него не просто колористических умений, а культуры цвета. И поэтому знание истории развития цветоощущений и цветовосприятия, теории цвета, символики и эмоционального воздействия, приобретение практических навыков и умений разработки и воспроизведения цветовых гармоний являются важнейшим аспектом в обучении и воспитании будущего художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

В силу вышеназванных причин приобретает повышенную актуальность формирование у будущего художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов культуры цвета, воспитание у него через систему практических заданий умения учитывать в собственном произведении прикладного искусства все аспекты эмоционального воздействия цвета на зрителя.

В профессиональной подготовке художников-прикладников долгое время цветоведение как учебный предмет не преподавался вовсе. Однако, в силу изменившихся социальных условий и назревшей необходимости владения студентами культурой цвета, некоторые преподаватели пытались сами вводить задания на развитие чувства цвета и владения навыками и умениями работы с цветом. Некоторые азы цветовой грамотности включались в качестве учебных тем в программы таких дисциплин, как «Живопись», «Композиция». Однако в создавшейся ситуации цветоведение в подавляющем большинстве случаев рассматривалось как некое вспомогательное средство обучения живописца или изучения учебного предмета «Живопись», но никогда не считалось важнейшей компонентой профессиональной подготовки. Оно было направлено, главным образом, на привитие практических навыков и умений в конкретном виде учебно-познавательной деятельности, без учета эмоционально-творческих и воспитательных возможностей в данной области. Из практических заданий по предмету студенты выполняли только цветовой круг, исполнению которого предшествовали некоторые теоретические вводные беседы. А главное изучение учебного предмета никак не учитывало специфики декоративной работы промысла и не использовало богатейшие традиции конкретного направления декоративно-прикладного искусства, в том числе и символики цвета.

Такое положение дел с цветоведением значительно увеличивает время вхождения в специфику промысла и постижения всех тонкостей и нюансов цветовых композиций, а отсутствие прикладных знаний приводит к излишнему перенасыщению, порой «крикливости», пестроте, которые разрушают цельность композиции или художественного образа.

Проблема смысловой содержательности цвета, актуальная для сегодняшнего дня, может и должна решаться обращением к давним традициям народного художественного творчества. Опыт и практика мастеров народного искусства позволяют проникнуть в смысл цветовой содержательности образов традиционного прикладного искусства, постичь основные принципы понимания и использования цвета в народном творчестве, для которого так характерна символическая условность.

Народному искусству присуща особая любовь к цвету — праздничному, мажорному, где мягкость мажорных переходов от цвета к цвету сочетается с напряженной контрастностью. Цветовые композиции в декоративно-прикладном искусстве отличаются особой сложностью и богатством, тонкостью нюансировки оттенков, не говоря уже об огромной композиционно-художественной и художественно-образной нагрузке, которую несет цвет. Нельзя оставить без внимания и тот факт, что произведения традиционного прикладного искусства, изделия народных художественных промыслов пользуются постоянным спросом в силу особого эмоционального воздействия на потребителя. Нашим современникам такие изделия помогают сохранить и восстановить душевный покой и равновесие, окрасить радостными веселыми цветами свой взгляд на мир и окружающую действительность. Воспринимая цвет предмета, человек получает некий эмоциональный настрой: радости, печали, страха, веселья, легкости или грусти и т.п. Цвет способен передавать не только важную информацию о предмете, но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие. Он же является характерной особенностью каждого из направлений традиционного прикладного искусства: золотой, красный, черный — у хохломского промысла; белый — у косторезов; светлая гамма розового, голубого, зеленого — у ростовской финифти; красочное многоцветье на черном — палехских миниатюр; бело-голубая гамма гжели; зеленый, красный, синий, черный и другие цвета — у художественной росписи металла и т.д.

Колористический строй в произведениях прикладного искусства того или иного народа в различные времена отражал особый способ цветового видения мира и воплощения полихромного замысла, специфику художественного мышления. Поиск эмоционального образа, в котором колориту отводится значительная роль, является глубоко традиционным для декоративно-прикладного искусства. Цветовая гармония, колорит, контрасты представляют собой итог мыслительной деятельности человека, абстракцию цветовых сочетаний, которые существуют в действительности и которые художник воспринимает, обобщает и интерпретирует по-своему (по-новому). В этом смысле окружающий мир, природа являются для художника первоисточником художественных замыслов, художественного проектирования, в целом художественного творчества. Изучение

природных цветовых гармоний позволяет лучше понять и полнее использовать возможности цвета. Вот почему художникам прикладного искусства важно получить как можно более полную информацию о цвете, колорите, гармоничных сочетаниях и их воздействии на чувства, душу человека, сформировать культуру цвета.

Изучение любого явления обычно начинается с его определения. Дать полное и точное определение — значит очертить границы рассматриваемого явления, за пределами которых мы имеем дело уже с чем-то иным. Определить понятие «культура цвета» мы постараемся путем раскрытия многогранного определения понятия «культура». Понимание термина «культура» остается по-прежнему неоднозначным в силу многообразия и сложности обозначаемого им явления. Она включает в себя все, что создано трудом, разумом, творческой энергией человека. В конечном итоге, весь окружающий нас мир — это мир культуры. Чаще всего культуру определяют как «все, созданное человеком», всю систему материальных и духовных ценностей. Культура как система ценностей вбирает в себя и нормы, и идеалы, она не только сохраняет их, но и формирует. Культура выступает как продукт преобразующей и самопреобразующейся деятельности. Подлинным содержанием культуры является сама творческая деятельность людей, в процессе которой создаются духовные ценности.

Общая культура — это содержание и характер мировоззрения и умений, а также общекультурных установок человека на данную деятельность. Профессиональная культура включает требования общества к культурному уровню людей, занятых той или иной профессиональной деятельностью. В профессиональную культуру могут быть введены еще более узкие понятия специфической культуры речи, пластическая культура, культура цвета и т.д., которые раскрывают сущность требований, предъявляемых к конкретному специалисту. Поскольку цвет — категория визуальной формы, реально присущей любому природному или искусственному материальному объекту, цветоформирование есть неотъемлемая часть культурной деятельности человека, в данном случае — художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Поэтому содержание понятия «культура цвета» не противоречит изначальному смыслу понятия «культура» и является одной из материально-духовных реалий.

Границы понятия «цветовая культура» шире традиционного искусствоведческого. Опираясь на многофункциональность цвета в культуре, понятия «культура цвета» не замыкается в сфере искусства. Оно включает и такой внехудожественный аспект, как цветолечение или цветотерапия. В области художественной культуры оно охватывает и профессиональное, и народное, и самодеятельное искусство во всех его видах и жанрах, а также все виды предметной деятельности, информации, сигнализации и ориентации, обеспечиваемые дизайном. Поэтому понятие «цветовая культура», обладая тотальностью, нацеливает на многосторонние исследования проявления цвета в культуре вообще, в различных видах искусства и областях жизнедеятельности. Цвет в прикладном искусстве, costume, архитектуре, скульптуре и живописи, театре и кино, в отправлении обрядов, праздников — эти и многие другие аспекты, рассмотренные и проанализированные исторически на материале разных стран и народов и осознанные как «культура цвета» в той или иной области, в том или ином виде искусства, а в целом — как цветовая культура эпохи, народа, региона, дадут в руки современного художника большой арсенал возможностей целенаправленного, осмысленного, образного и целостного цветоформирования.

Важно понять, что творческие достижения в изобразительном искусстве являются вершиной пирамиды духовно-нравственного развития и воспитания, вершиной высокой образовательной и общей культуры. Высокое духовное и всестороннее развитие художника и являются содержанием и эмоционально-культурным уровнем его произведения, поэтому недостаточно давать «основы цветоведения» будущим художникам декоративно-прикладного искусства, необходимо формировать у них «культуру цвета».

Научное цветоведение определяет природу цветового зрения и выделяет два качественных уровня — цветоощущение и цветовосприятие. Специфика художественной практики определила со временем выявление третьего уровня — чувства цвета. Безусловно, художественное образование в сфере прикладного искусства настоятельно требует выдвижения как особо значимого фактора в профессиональной подготовке четвертого уровня — культуры цвета. Формирование культуры цвета — это сложное, динамическое образование личности, характеризующее интеллектуально-эстетическую

направленность типа, стиля и способов профессионально-творческой деятельности и проявляющееся в богатстве эмоционально-образного цветового опыта, эстетически-образной выразительности цвета, в степени владения техническими приемами работы с ним.

Таким образом, содержание понятия «культура цвета» предполагает систему теоретических знаний о «бытии цвета», о цветовосприятии, накопленных историческим опытом; высокое владение техническими приемами работы цветом; качественный уровень творческой деятельности и ее результатов по созданию эстетически значимых произведений традиционного прикладного искусства на основе эмоционально-образной выразительности цвета.

В настоящее время на факультете искусств и дизайна НГГУ разработаны специальные программы курса «Цветоведение и колористика» для студентов, обучающихся по специальностям «художник декоративно-прикладного искусства и народных промыслов», «дизайн», «художник декоративно-прикладного искусства» высшего профессионального образования, которые способствуют развитию творческого мышления, художественного вкуса и природных данных, формированию грамотного цветовосприятия культуры цвета.

Через цвета красок происходит овладение новым языком творчества, расширение кругозора, углубление чувств и передача языком цветных образов того, что нельзя никаким другим способом довести до сознания студента. Если вооружить его знаниями о цвете во всех его проявлениях и отношениях, то будет преодолен кризис в цветовом восприятии и сформирована культура цвета. Итак, восприятие в творческой деятельности студента нуждается в организации и определенной направленности со стороны педагога, только тогда оно перерастет в культуру цвета будущего художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

Содержание программы курса тесно связано в единый комплекс с другими дисциплинами учебного плана профессиональной подготовки художника декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Построение учебных тем курса «Цветоведение и колористика» на основе возрастания их сложности соответствует логике изучения и приобретения практических умений по таким предметам, как «Рисунок», «Живопись», «История народных художественных промыслов», «Основы этики и эстетики»,

«История искусств». Программа предназначена для студентов первого курса и строится по принципу «от простого к сложному». Обучение начинается с истории возникновения и развития науки о цвете, общих сведений о цветах и их восприятии, о расположении цветов в пространстве, принципах и правилах смешения цветов и красок. Изучая теоретические основы цветоведения, студенты овладевают новым профессиональным понятийным аппаратом, а первые практические упражнения нацелены на постановку руки и глаза.

Следующий раздел программы знакомит студентов с символикой цвета в народном и профессиональном искусстве, в различных религиозных системах и художественных культурах разных народов. При этом особое внимание уделяется ознакомлению с символическими значениями цветов в традиционном прикладном искусстве и цветовыми сочетаниями в произведениях народных мастеров. Также сообщаются сведения об эстетическом и психологическом значении различных цветов.

Главный раздел практической части программы — создание цветовых гармоний — занимает большую долю учебного времени, отведенного государственным стандартом.

В науке о цвете под цветовой гармонией понимается равновесие цветовых сил, которое регулируется целым рядом специфических законов. В процессе практической работы над созданием цветовых гармоний студенты выполняют сложные творческие задания — самостоятельно разработанные цветовые эскизы для каждого вида гармоний. Создаваемые колористические гармонии должны быть разнообразными, обладать эмоциональной выразительностью, использовать различные светлоты и насыщенности и разные соотношения цветовых площадей. Данное задание не только развивает чувство цвета, умение соподчинять цветовые тона, но и формирует культуру цвета. Формирование знаний, умений и навыков колорирования способствует более глубокому изучению композиции и достижению высокого уровня профессионального мастерства.

Особое внимание в программе курса «Цветоведение и колористика» уделяется вопросам соответствия рисунка и цвета, созданию определенного настроения или впечатления средствами цвета и раскрытия художественно-образного решения через цвет. Развитие образного мышления и творческих способностей достигается

методикой проблемного обучения. Поиск колорита, раскрывающего художественный образ, заданный темой-девизом, является кульминацией учебно-познавательной деятельности. При выполнении эскизов студенты должны творчески осмысливать каждую тему, используя приобретенные знания и навыки. Задание обогащает художественный вкус, утончает образное и ассоциативное мышление, активизирует интеллектуальную работу будущего художника традиционного прикладного искусства. Создание колорита — ответственный этап в работе художника, когда проявляется присущее ему чувство цвета, знание законов цветоведения и общая художественная цветовая культура.

В процессе усвоения учебного материала курса у студентов пробуждается интерес к проблемам учебно-профессиональной деятельности: они превращаются из объектов дидактического воздействия в субъекты познавательной деятельности. Таким образом, формируется художник, умеющий самостоятельно решать возникающие перед ним творческие проблемы.

Павловская А.А. (г.Нижевартовск)

*кандидат философских наук, доцент
Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ СКУЛЬПТУРОЙ

Важнейшим условием профессиональной подготовки студентов художественных специальностей является необходимость подготовки высококвалифицированного специалиста, с ярко выраженным творческим потенциалом, с профессиональным восприятием и высоким уровнем изобразительных умений. При обучении художников, учителей рисования, дизайнеров обязательно закладывают основы изобразительной грамотности. При этом обязательно вводится рисунок, живопись, композиция. В живописи и рисунке

у студентов на первых этапах могут быть затруднения в передаче объемности предметов в двухмерном изображении.

В этом контексте курс скульптуры эффективно способствует развитию восприятия объемной формы, формированию конструктивно-пластического восприятия и мышления, творческой активности, а также эстетическому саморазвитию обучаемого. Трудно переоценить роль скульптуры в процессе развития конструктивно-пластического восприятия студентов и проникновения в сущность изображаемого объекта, поскольку все другие виды изобразительного искусства в какой-то степени обязательно присутствуют в объемной пластике.

Немногочисленные исследования по методике обучения скульптуре в значительной степени способствуют становлению научно обоснованной системы обучения студентов на занятиях по скульптуре. Так, М.Х.Бежанов, Н.С.Боголюбов, А.А.Ворохоб, А.А.Прищепа и В.И.Костенко посвятили этому вопросу диссертационные работы. В частности, в исследовании А.А.Ворохоба большое внимание уделено формированию образно-пластического мышления у студентов художественно-графических факультетов средствами скульптуры при использовании различных материалов скульптуры; автор подчеркивает, что не используются огромные возможности скульптуры в деле формирования образно-пластического мышления в полной мере.

Действительно, возможности скульптуры в формировании творческого потенциала большие. Поэтому ориентируясь на уже имеющийся обобщенный опыт вышеперечисленных ученых, в своей педагогической деятельности как одну из приоритетных целей в развитии способностей студентов можно выделить развитие креативных способностей, т.е. раскрытие творческого потенциала на фоне творческой активности. Надо сказать, что выше всего ценится среди преподавателей творческая самостоятельность как важное приложение к очерченным и при этом важным компетенциям выпускника. Это свидетельствует о том, что выпускник еще в стенах вуза состоялся не только как специалист, но и как художник.

Для достижения поставленной задачи в программе были изначально заложены разные виды занятий — работа с натуры, декоративная работа, образные портреты. Все эти задания чередовались с усложнением из курса в курс (учитывался дидактический

принцип последовательности и поэтапности в обучении). Кроме этого в работе над скульптурой обязательно практиковалась работа с разными скульптурными материалами: гипсом, пластилином, глиной, папье-маше. Студенты, будущие художники по художественной обработке дерева по желанию могли работать с деревом. Данная программа была апробирована в группах студентов, получающих квалификацию художников декоративно-прикладного искусства. Анализ результатов показал, что студенты, освоившие эту программу скульптуры, не только лучше лепят и проявляют креативные способности в лепке, но и на профилирующих дисциплинах объемные и рельефные работы выполняют более результативно и что немаловажно самостоятельно, меньше прибегая к консультациям. Наглядно результаты исследования представлены в приложениях. В приложении № 1 и № 2 представлены скульптурные работы студентов, а в приложении № 3 — куклы, выполненные этими же студентами из полимерных материалов и в технике папье-маше.

Приложение 1



Приложение 2



Работа студента 5 курса
Подрешетниковой О.



Работа студента 6 курса
Стародубовой А.



Работа студента 6 курса
Каримовой И.

Приложение 3



Работа студента 5 курса
Подрешетниковой О.



Работа студента 5 курса
Стародубовой А.



Работа студента 5 курса
Каримовой И.

Полынская И.Н. (г. Нижневартовск)

*кандидат педагогических наук, доцент
Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТ- ВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Содержание художественного образования и эстетического воспитания пронизано идеями гуманизации процесса формирования гармонически развитой личности. Подходить по-новому в системе обучения и воспитания невозможно без понимания того, что одна из главных исходных позиций является опора на национальную культуру и традиции народного искусства.

Решение данной проблемы в настоящее время происходит на фоне глубокого социально-экономического, идейно-политического и духовно-нравственного кризиса общества. В современном мире наблюдаются процесс в массовой культуре, который именуется «гомогенизацией». Речь идет о нарастании единообразия, стереотипности как самой массовой культурной продукции, так и запланированной, однозначной реакции на ее потребителя. Формирование одномерного потребителя — главный источник не только прибыли, но и разрушения индивидуальности, духовной суверенности личности. При этом все увеличивающиеся благодаря бурному развитию средств коммуникации масштабы потребления массовой культуры несопоставимы с масштабами образовательной сферы, образовательного воздействия. На наш взгляд, ценностная разнонаправленность культурной жизни и образовательной среды принимает катастрофические размеры. Гомогенизация культуры под флагом глобализации грозит лишить культуру ее оттенков, красок, этнонационального своеобразия, обусловленного своеобразием выработанных предками способов и форм общения человека с окружающим его миром природы и себе подобными. Ни для кого не секрет, что в нашей стране средства массовой коммуникации пропагандируют западную культуру. Молодое поколение не знает исконных народных праздников, традиций, обрядов, но с удовольствием переняли такие чуждые нашему Российскому обществу праздники как «Хэллоуин», «День святого Валентина», «День святого Патрика» и т.п. Процессы «духовной мутации» общества, отчужденного от корневых основ культуры своего народа и в результате потерявшего иммунитет к воздействию идеалов и практики общества потребления ведут к уничтожению духовно-созидательных начал традиционной культуры.

Сложившееся негативное положение в обеспечении полноценного художественно-эстетического воспитания школьников требует комплексного исследования и решения данной проблемы с учетом региональных особенностей художественной культуры народов Крайнего Севера, создания необходимых условий реализации их на основе обновлении содержания образования и воспитания подрастающего поколения. Возрождение национального самосознания и приобщения школьников к национальной культуре хантов и манси необходимо осуществлять не столько через политизацию

общественной жизни, сколько через искусство, народные традиции, декоративно-прикладное искусство, которое оказывает влияние на формирование духовно-нравственных качеств личности.

Традиционная народная культура хантов, манси, ненцев обладает особыми и своеобразными возможностями в формировании у подрастающего поколения положительного эмоционально-ценностного отношения к миру, чувства патриотизма и интернационализма, нравственности, творческого мышления, эстетического идеала, готовности беречь и развивать народные художественные ремесла, традиции, обычаи.

Приобщение к национальной культуре и познание основ народного искусства хантов, манси, ненцев позволит наиболее полно сохранить и передавать новым поколениям национальные традиции, воспитывать отзывчивость к народной эстетике, приучать школьников, студентов к овладению образным языком народного искусства, прививать уважение к другой культуре.

Изучение традиционной культуры коренных народов, проживающих в Ханты-Мансийском автономном округе — Югре в системе художественного образования и эстетического воспитания довольно сложный, многоступенчатый и непрерывный процесс, требующий дифференцированного подхода, недопускающий поверхностного отношения к данной проблеме. Художественное образование школьников должно быть непосредственно связано с национальными, региональными и местными социокультурными факторами территории. В целенаправленной деятельности по развитию художественного образования и эстетического воспитания важно не только учитывать данные факторы, но и максимально использовать возможности каждого из них в решении проблемы приобщения к национальной культуре народов Крайнего Севера.

Многоступенчатость и непрерывность художественного образования можно представить по следующей схеме:

— дошкольные учреждения (знакомство с национальной культурой; народным искусством; декоративно-прикладная и изобразительная деятельность);

— общеобразовательная средняя школа (изучение учащимися национальной культуры; художественно-творческая деятельность, направленная на овладение и создание самостоятельных творческих произведений);

— система дополнительного образования (изучение национальной культуры народов Крайнего Севера; овладение технологиями народных ремесел и художественных промыслов);

— среднеспециальные учебные заведения — педагогические и художественные училища, колледжи (овладение искусствоведческими, историческими, этнографическими знаниями, связанными с национальной культурой народов Крайнего Севера; освоение технологических приемов и изготовление изделий народного декоративно-прикладного искусства; художественно-творческая деятельность);

— высшие учебные заведения, педагогические институты, университеты, в частности, художественно-графические факультеты, (изучение и освоение национальной культуры народов Крайнего Севера в контексте мировой культуры; овладение традиционными технологическими приемами и художественными материалами при изготовлении изделий декоративно-прикладного искусства народов Севера; создание художественно-творческих произведений; осуществление подготовки педагогических кадров, обеспечивающих передачу национального культурного наследия подрастающему поколению).

Для реализации данной системы требуется решение ряда практических и теоретических задач:

— разработать учебно-методические комплексы с национально-региональным компонентом по предметам изобразительное и декоративно-прикладное искусство во всех общеобразовательных учреждениях (начиная с дошкольных учреждений и заканчивая высшими учебными заведениями);

— создать систему многоступенчатого и непрерывного процесса приобщения подрастающего поколения к национальной культуре малочисленных народов Крайнего Севера;

— разработать программы и систему занятий, направленных на приобщение к традиционной культуре народов Крайнего Севера, в процессе обучения изобразительному и декоративно-прикладному искусству школьников;

— создать условия для реализации данной системы;

— подготовить профессиональные кадры для работы во всех общеобразовательных учреждениях.

Кроме того, очень важно при разработке теории и практики по изобразительному и декоративно-прикладному искусству сохранить

подход к формированию национально-регионального компонента содержания художественного образования и эстетического воспитания через призму интеграции национальной, российской и мировой культур.

Приоритетным направлением нового содержания является развитие национально-регионального компонента и его структур, поэтому отличительной особенностью современного этапа развития образовательных систем является использование региональных особенностей в художественном образовании.

Концепция модернизации Российского образования указывает на необходимость более полного использования нравственного потенциала искусства при формировании и развитии этических принципов и идеалов личности.

В соответствии с этим направлением возрождение ценностей и традиций народной культуры конкретного региона, формирование ее ценностного потенциала становится более реальным и закономерным.

Одной из особенностей района Крайнего Севера, в частности Ханты-Мансийского автономного округа — Югры, является его многонациональность.

В период интенсивного освоения нефтяных и газовых месторождений данного края сложились две группы населения: исконно коренных — ханты, манси, ненцы и некоренных народов. Внедрение чужого, нетрадиционного уклада жизни и ассимиляции жителей коренной национальности привели к негативным явлениям, в результате которого коренное население теряет национальную культуру, традиции, декоративное искусство и народное ремесло.

В этих условиях особую актуальность приобретает проблема сохранения исторического наследия и развития самобытной национальной культуры и искусства коренных жителей Крайнего Севера.

Задача нынешнего поколения состоит в том, чтобы сохранить уникальную культуру и искусство народов ханты, манси, ненцев. Ситуация, в которой оказались эти народы к концу XX века, вызывает тревогу. Эта ситуация характерна и для других малочисленных народов Севера, и она активно обсуждается в научной литературе, средствах массовой информации. Вот как оценивают в Париже бюллетень «Сибирские вопросы», выпускаемый Центром по изучению Сибири Института Советского мира: «Судьба

Сибирских народов — это вопрос номер один среди всех тех, которые ставит Сибирь... Народы Сибири и Севера исчезают в результате варварской эксплуатации природных ресурсов, и территории, на которой жили их предки, превращаются в реальные пустыни, перерезанные газопроводами, залитые нефтью и теряющие всякую экономическую ценность. Такого рода пустыни несут к тому же экологическую угрозу планетарного масштаба» [1].

Вследствие усиления промышленного освоения края, изменения этнической и социально-экономической инфраструктур ускоряется процесс маргинализации коренного населения. Традиционный образ жизни ведут лишь несколько десятков стойбищных ханты, манси благодаря которым еще сохраняются национальные традиции и язык. Урбанизированные ханты и манси быстро ассимилируются. Налицо угроза исчезновения самобытной традиционной культуры коренного народа.

Хантыйский писатель, депутат Окружной Думы Еремей Айпин в книге «Обреченные на гибель» пишет о трагическом положении малочисленных народов Севера, обреченных на вымирание под натиском нефте- и газодобывающих ведомств: «Их со всех сторон обложили нефтепромыслами. Сдвинули с насиженных мест. Вот и мечутся коренные обитатели этих мест, убегая от буровых, от трасс нефтепроводов, от зимников и бетонок. С семьями, со всем хозяйством. Пошли на убыль зверь, птица, рыба. Не стало земли» [2, 19].

С приходом цивилизации народы Крайнего Севера борются за выживание. Сокращается территория проживания хантов, манси, ненцев, которые вынуждены перебираться в поселки, где оторванные от родной среды обитания и привычной жизни, деградируют от неспособности найти свое место в чужом им мире, забывают свой язык, культуру.

Чтобы XXI век для хантов и манси не стал последним, перед цивилизацией и всем человечеством стоит глобальная задача сохранения малочисленных народов, его культуры, искусства. Одной из задач в решении данной проблемы является создание системы просвещения, которая призвана ознакомить некоренное население, проживающее на территории коренных аборигенов, с особенностями образа жизни ханты и манси, их самобытной культурой, уникальной историей и традициями.

Для школы эта проблема является своевременной и актуальной. Национальная культура малочисленных народов Севера может быть сохранена и жить в веках в том случае, если приобщать и формировать интерес к национальной культуре у молодого подрастающего поколения. Приобщение к национальной культуре хантов, манси, ненцев позволит наиболее полно сохранить и передавать новым поколениям национальные традиции, воспитывать отзывчивость к народной эстетике, приучать школьников к овладению образным языком народного декоративно-прикладного искусства, прививать уважение к другой культуре. Но этот процесс не должен быть случайным, стихийным, необходимо формировать устойчивый интерес у учащихся, иначе человечество может потерять не только народные традиции, ремесла, рукоделие, но и культуру, и народ как этнос, что происходит в современной жизни Крайнего Севера.

Важным и целесообразным является введение в учебный процесс по изобразительному искусству углубленного изучения особенностей народного промысла и декоративно-прикладного искусства той местности, в условиях которой проживают учащиеся, а также разработка методики преподавания изобразительного искусства, учитывая особенности региона, народные традиции.

Большие возможности разрешения проблемы преподавания изобразительного искусства на основе народных традиций содержит само изобразительное искусство, которое в цикле учебных предметов занимает одно из ведущих мест по силе эмоционально-чувственного, воспитывающего, развивающего влияния на учащихся. Следовательно, необходимо так организовать учебно-воспитательную деятельность на занятиях по изобразительному искусству в общеобразовательной школе, чтобы она давала как можно больше информации, знаний о жизни и быте коренных жителей, способствовала развитию художественно-творческих способностей учащихся, формировала интерес к национальной культуре, народным традициям.

Для достижения успеха в работе педагогу необходимо хорошо знать, какой объем знаний и навыков может усвоить ученик в том или ином возрасте, продуманно строить методику работы с учащимися, учитывать их возрастные особенности.

Таким образом, учителю необходимо:

— определить структурную основу приобщения школьников к традиционной народной культуре на уроке изобразительного искусства, то есть выделить системные компоненты знаний, отвечающие целям и задачам художественного образования. Выявить те факторы изобразительной деятельности, которые являются ведущими и должны проходить через весь курс обучения, знакомство с которыми является базой формирования интереса и приобщения школьников к национальной культуре хантов, манси, ненцев;

— наметить содержание, формы и методы ознакомления учащихся с жизнью, бытом, культурой народа ханты, манси, ненцы;

— предусмотреть на уроках изобразительного искусства систему заданий и упражнений, направленных на приобщение школьников к традиционному народному наследию;

— учитывать потенциальные возможности действующего учебно-методического комплекса по изобразительному искусству для практического осуществления приобщения учащихся средней общеобразовательной школы к национальной культуре в системе работы эстетического воспитания и художественного образования.

Формирование интереса и приобщение школьников к национальной культуре, традициям народов Крайнего Севера в процессе обучения изобразительному искусству может осуществляться по следующим основным направлениям:

— положительно-эмоциональное отношение к произведениям народного декоративно-прикладного искусства хантов, манси, ненцев;

— активная познавательная направленность на овладение искусствоведческими, историческими, этнографическими знаниями, связанными с этническими народами Ханты-Мансийского автономного округа — Югры;

— понимание учащимися значения сохранения национальной культуры как исчезающей культуры малочисленных народов Севера;

— уважение к этническим народам как уникальным и древним народностям нашей страны;

— включение школьников в активную творческую деятельность, направленную на овладение и создание народных декоративных изделий и эскизов;

— стремление к эстетическому совершенствованию и созданию самостоятельных творческих произведений;

— привитие учащимся любви к родному краю, формирование положительного эмоционально-оценочного отношения к окружающей действительности, умение понимать и считаться с культурой другого народа.

Способность понимать и считаться с культурой другого народа является критерием воспитанности личности ее интеллигентности, в какой-то мере и критерием творческим, поскольку творческая личность характеризуется гибкостью, терпимостью, относительно чуждых ему самому явлений.

Основопологающей задачей системы художественного образования подрастающего поколения следует считать формирование и развитие личности, обладающей высокой духовной культурой, развитым интеллектом, творческой индивидуальностью и опирающейся на национальные традиции.

Примечания

1. Questions siberiennes. Paris, 1990. № 1. P. 5.
2. Айпин Е.Д. Обреченные на гибель. М., 1994.

Хусаинов Е.С. (г.Нижевартовск)

*кандидат педагогических наук, доцент,
член Союза художников России
Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

ЦВЕТООБРАЗУЮЩИЕ СВОЙСТВА ЖИВОПИСИ

Формирование понятия о цвете, отвечающего целям живописи, является неотъемлемой частью теоретической и практической подготовки художника-педагога. Оно закладывает основы профессионального восприятия цветовых явлений в природе и во многом определяет успех работы над живописным изображением с натуры.

Особенность понимания цвета для живописи состоит в том, что передавая объем и материальность предметов, цвет должен нести на себе и отпечаток свето-воздушной среды, в которой находится и наблюдается. Цвет предмета, измененный под воздействием следующих основных факторов:

- силы и спектрального состава прямого и отраженного света;
- воздушной среды и расстояния;
- рефлексная взаимосвязь цветов;
- контрастного взаимовлияния соседних цветов,

в теории живописи определяется как обусловленный.

В живописи с натуры обусловленный цвет является основным средством создания художественного образа. Создавая художественный образ, нет оснований противопоставлять предметный цвет (цвет, выражающий свойства и качества отдельных предметов, определяется как предметный цвет или окраска предмета) и цвет обусловленный. В реалистической живописи обусловленный цвет не разрушает предметный мир, он вбирает в себя его качества, обогащая их элементами гармонии света, воздуха, взаимных влияний цветов, и, следовательно, сохраняет и обогащает эстетические достоинства предметного цвета.

Обусловленный цвет близок в своем понятии к живописному, но ставить знак тождества между ними все же нельзя. Прежде всего, обусловленный цвет отвечает потребностям живописного изображения в строгом соответствии со зрительным образом реального мира; с ним художник имеет дело в работе с натуры.

Живописный цвет — понятие более емкое. Опираясь на образительные качества обусловленного, он включает в себя и творческие замыслы автора, реализуемые через цвет. В реальной действительности цвет представляет собой слитое воедино проявление многих факторов. В зрительном образе цвета отражены особенности материала предмета, его фактуры, формы, воздействия освещения, пространственной удаленности от наблюдателя, рефлексного и контрастного взаимодействий с окружающими цветовыми поверхностями, на него могут оказывать воздействия так называемый эффект Пуркинье.

Понятие о цвете в работе с натуры предполагает наличие существенных признаков — общих свойств в воздействиях на цвета предметов, которые необходимы и достаточны, чтобы выделить

явления, формирующие обусловленный цвет. Общие свойства должны служить основой, позволяющей отнести то или иное явление к числу элементов, входящих в рамки данного понятия. В то же время это будут признаки, отличающие элементы обусловленного цвета от групп явлений другого класса, прежде всего — предметного цвета.

Умение четко разделять предметный цвет и цвет, необходимый для целей живописного изображения — важный момент в обучении живописи.

Путь к выделению общих признаков цветообразующих факторов в живописи с натуры лежит через сравнение достаточно обширного их ряда. Эта относительно простая процедура вполне согласуется с приемами теоретического обобщения и основными принципами работы художника. Среди безусловных элементов, составляющих живописные качества цвета, называются влияния освещения и пространственная удаленность объектов изображения от наблюдателя (воздушная перспектива), далее рефлексная взаимосвязь, контрастное взаимодействие и т.д. При соотнесении данных явлений между собой нетрудно заметить, что по своему происхождению они внешни по отношению к предметам и вызывают изменения в их окраске. Изменения носят всегда конкретный характер (для определенности условий освещения, воздушной среды и т.п.) и могут затрагивать отдельные свойства цвета (цветовой оттенок, насыщенность и светлота) либо все их вместе.

Влияния, которым подвержен предметный цвет, могут быть как объективного происхождения (освещение, пространственная и рефлексная взаимосвязи цветов), так и определяться особенностями зрительного восприятия (контрастное взаимодействие, эффект Пуркинье, явление цветовой адаптации).

Действие каждого фактора, обуславливающего изменения предметных цветов, распространяется на все цвета натуры, либо на отдельные их группы, но никогда не затрагивает только один изолированный цвет.

По существу, обусловленный цвет — это цвет, вступивший во взаимодействие и взаимную связь с другими цветами под влиянием внешней среды, окружающей предметы, и особенностей их зрительного восприятия.

Действие освещения и воздушной перспективы рассматриваются как самостоятельные факторы, поскольку они отличаются широтой распространения воздействий на цвета предметов, принципом формирования зон влияния и характером обусловленных ими связей между цветами. Освещение в равной степени распространяется на все цвета природы, придавая им общий тон, общий цветовой оттенок и общий диапазон насыщенности. Действие воздушной перспективы одинаково только для цветов одного пространственного плана, оно усиливается при переходе к более удаленным планам, ослабляя при этом различие цветов, приводя их к одному общему цвету, к однородной цветовой массе.

При углубленном анализе элементов обусловленного цвета возможно расчленение отдельных факторов на более мелкие составные единицы. Например, контрастное взаимодействие цветов при его микроструктурном анализе разделяется на действие контрастов одновременного и последовательного.

Среди факторов, оказывающих влияние на цвета предметов, существуют такие, действия которых имеет место всегда, в любой ситуации. Для того чтобы обнаружилось воздействие других, нужны только для их природы возникновения условия. Например, так называемый эффект Пуркинье проявляется в условиях или очень слабого, или очень сильного цвета.

Элементы обусловленного цвета имеют неодинаковую степень распространения их влияния на цвета изображаемого объекта. Если действие освещения охватывает все цвета природы, то одновременное контрастное взаимодействие цветов идет по группам цветовых поверхностей, находящихся в непосредственном соприкосновении. Степень широты охвата различных цветов тем или иным фактором, т.е. мера всеобщности его действия, может служить основой установления его места в структуре обусловленного цвета.

Если исходить из наиболее типичных в естественных условиях ситуаций, то в группе основных элементов порядок взаиморасположения определяется следующим образом: характер освещения — пространственная удаленность (воздушная среда) — рефлексная взаимосвязь цветов — контрастного взаимовлияния цветов. Таким образом, от наиболее общих форм изменения предметных цветов мы переходим к частным, локальным цветовым

взаимосвязям. Этот принцип отвечает и общепринятой логике построения учебного процесса.

Проявление элементов обусловленного цвета представляют собой реальные процессы, происходящие в зрительном восприятии и окружающей действительности. Вызывая взаимодействие и взаимосвязь цветов, они закладывают основы цветовой гармонии натуры и, в соответствии с нею, живописного произведения.

Изучение законов живописи, законов природы открывает дорогу к большому искусству. “Подражайте природе, — писал Джошуа Рейнольдс, — вот неизменное правило; но я не знаю никого, кто объяснил бы, каким образом надо понимать это правила, вследствие чего каждый понимает его в наиболее очевидном смысле — что предметы изображены естественно, когда они настолько рельефны, что кажутся действительно существующими” (1).

В педагогической практике часто приходится сталкиваться с вопросами студентов о том, насколько строгий систематизированный анализ натуры нужен художнику, не сковывает ли он творческое отношение к ней. Отвечая на эти вопросы, отметим, что творческая свобода живописца не освобождает его от знаний законов. Приведем в этой связи слова, сказанные русским живописцем и педагогом П.П.Чистяковым: “Законы, на которых стоят все изящные искусства, всегда были, есть и будут одни и те же. Потому что они лежат в самой сущности природы, откуда избранный, любящий свое дело художник их черпает, постоянно стараясь изучить, понять их и подчинить по возможности своей воле и создать что-либо новое, изящное” (2).

Основные факторы обусловленного цвета признаны дать теоретические ориентиры в изучении конкретно воспринимаемого (т.е. в конкретных условиях, в которых находится и наблюдается) цвета. Следует особо отметить здесь то принципиальное положение, что для целей живописи имеет смысл рассматривать всякий цвет только во взаимосвязи с другими цветами натуры. Это следует из самой сути обусловленного цвета, который как изобразительный вне цветовых связей существовать не может.

Чтобы более полно отразить понятие “обусловленного цвета”, необходимо проанализировать каждый из отмеченных факторов, т.е. изучить уже строение отдельного элемента, выявить признаки, позволяющие обнаружить именно его действие (действие

освещения, пространства и т.д.). Теория живописи не может ограничиваться описанием цвета — ее задача объяснить его происхождение и создать предпосылки для овладения видением цвета в соответствии с целями живописного изображения.

Приведенный анализ понятия о цвете в живописи с натуры позволяет говорить о том, что для методического обеспечения живописного его видения должны быть разработаны приемы как общего плана, позволяющие выявлять воздействие всех факторов обусловленного цвета, так и специфические для каждого из них в отдельности.

Определив общие принципы и направления изучения факторов обусловленного цвета, перейдем к более детальному их анализу.

Сила и спектрального состава прямого и отражательного света

Освещение в живописи — один из наиболее важных вопросов ее теории и практики. Отмечая, что действие его распространяется на все цвета натуры, мы определили ему место во главе ряда элементов обусловленного цвета. Поэтому рассматривание основных воздействий, которыми подвержен предметный цвет начинаем именно с освещения. Это позволит, на наш взгляд, при обучении живописи портрета дать учащимся конкретные ориентиры: где и по каким признакам следует искать в природе влияние освещения, пространства и т.д., а также каким образом могут быть реализованы для этого возможности зрения. Использование при этом наиболее наглядных формах проявления искомых воздействий цвета натуры должно и в психологическом, и в чисто практическом плане сделать эту работу для студентов посильной.

Итак, из всех явлений, приводящих к изменению предметных цветов, область распространения действия освещения наиболее обширна: влияние освещения распространяется на все цвета натуры. Только благодаря тому, что предметы освещены, мы можем видеть их.

Освещенность цветовой поверхности зависит от силы света, угла ее наклона к потоку световых лучей и обратно пропорциональна квадрату расстояния от их источника. Действие освещения всеобщее, и признаки, позволяющие установить характер освещения в данный конкретный момент наблюдения, должны отражать общие черты изменений всех предметных цветов натуры.

В литературе по цветоведению определение их не вызывает разногласий:

— цветовой оттенок — это то свойство цвета, которое мы имеем в виду: красный, зеленый, синий и т.д. Цветовой оттенок зависит от того, какие именно длины волн преобладают в световом потоке, отраженном данным телом, данной поверхностью;

— насыщенность — это степень отличия хроматического цвета от серого, равного с ним по светлоте. Ахроматические цвета имеют нулевую насыщенность. Чем больше в отраженном световом потоке волн той длины, которая определяет цветовой оттенок, тем сильнее насыщенность цвета, тем интенсивнее окраска поверхности, отбрасывающей световые лучи;

— светлота — это кажущаяся яркость излучения того или иного предмета. Видимая светлота цвета зависит не только от степени освещенности поверхности, но также от яркости фона, на котором эта поверхность наблюдается, от адаптации глаза, от состояния чувствительности зрения и других причин.

Цветовой оттенок, насыщенность и светлота — эти три признака или свойства следует считать основными для характеристики всякого цвета. В соответствии с яркостью и спектральным составом освещения устанавливается диапазон общих характеристик всех цветов природы. Под интенсивностью общего освещения следует понимать значение самого яркого (светлого) и самого насыщенного цвета природы не из числа светящихся предметов, т.е. верхней границы диапазона светлот и насыщенности, задаваемого данным освещением.

Действие освещения характеризуется задаваемым им диапазоном светлот, цветовых оттенков и насыщенности цветов природы и живописного ее изображения. Начало определения действия освещения — это установление границ данного диапазона, т.е. своего рода цветового масштаба. С этой целью определяется самый темный, самый светлый и самый насыщенный цвета природы. Характер общего цветового оттенка проще всего выявить по изменению белых предметных цветов. Таким же образом может быть установлена и степень понижения общей тональности природы.

Общие свойства всех цветов природы можно определить через сравнение их по светлоте, цветовому оттенку и насыщенности. При этом внимание должно быть направлено не на различие цветов,

а на их сходство — общее потемнение или посветление, общее изменение окраски предметов в сторону конкретного цветового оттенка, степень насыщенности всех цветов в данный момент.

Сравнивая все цвета между собой, глаз художника не вправе подолгу останавливаться на отдельных предметах. В противном случае зрение будет приспосабливаться к изменениям конкретного цвета. Цельность видения позволяет обеспечить неполную константность восприятия действия освещения. Психологические исследования свидетельствуют, что в повседневной практике неполная константность имеет место, когда в поле зрения одновременно находятся освещенные и затененные участки предмета (3). В живописном видении одновременно охватываются взором не только свет и тень одного предмета, но и все цвета изображаемого объекта. При значительно более широком видении степень аконстантности возрастает, но возможность адаптации к общему тону и общему цветовому оттенку природы полностью не снимается.

Таким образом, чтобы реально увидеть изменения цветов, обусловленные влиянием освещения, должен быть найден способ снятия действия адаптации к конкретному состоянию освещения природы. Сделать это можно, если перенести адаптацию глаза с освещенности объекта изображения на другой объект, освещенный иначе. Для этого необходимо чтобы перед глазами художника попеременно проходило два объекта и два различных режима освещения. Из этого положения мы исходили и в разработке приводимых методических рекомендаций по организации процесса формирования умений передачи освещения в живописи портрета у студентов.

Одновременное присутствие различных условий освещения позволяет студенту видеть и сопоставлять их между собой. Существует и другой путь — использовать внешние по отношению к натуре и ее освещенности ориентиры. Это своего рода точки отсчета конкретного диапазона в построении цветовых отношений природы и изображения.

Использование в качестве ориентира для определения общего цветового состояния природы какого-либо черного предмета можно рассматривать как живописный камертон, обладающий относительным постоянством, независимостью от изменений световой среды. Для этого черный цвет все же не должен попадать под прямые лучи очень яркого света.

Если в качестве ориентира используются такие предметы как холст, белая бумага и т.п., то, как правило, по своим светлотным параметрам они превосходят предел диапазона цветов натуры при данном освещении. Такими возможностями будут обладать образцы цвета особой яркости или насыщенности, либо освещенные ярче, чем натура.

Определение освещения как диапазона цветовых отношений натуры и соответствующего живописного изображения предполагает мысленное построение ряда наиболее типичных состояний освещений и определение места в этом ряду данного конкретного состояния. Для умозрительных построений подобного рода, необходим опыт изучения широкого круга различных условий освещения в природе.

Процедура определения конкретного диапазона цветов есть не что иное как установление отношений самих диапазонов, т.е. установление не цветовых отношений как таковых, а отношений их масштабов. Одной из важных методических проблем в этой области является проблема перевода этого процесса из чисто умозрительного ряда в наглядный. В этом студентам, осваивающим основы живописного видения цвета, призвано помочь применение различных условий освещения натуры, а также внешних ориентиров (пламя спички, поле видеоискателя, белая бумага и т.п.).

Задачу определения изменений цветов под воздействием конкретного состояния освещения можно решить проще, если условия работы таковы, что краски палитры обладают запасом тональности и насыщенности перед видимым их диапазоном натуры, т.е. когда цвета натуры могут воспроизводиться в прямом соответствии, “один к одному”. Взятый с палитры цвет в таких условиях может быть зрительно наложен на соответствующий цвет натуры и подобран таким образом, что они практически сольются в зрительном образе натуры. Такой прием содержит много положительных для педагогической практики моментов, но требует очень внимательного к себе отношения.

Цвет изображаемой натуры представляет собой мозаику цветовых пятен различных оттенков и тональности. Изменение предметного цвета каждого из этих пятен может быть обусловлено в большей степени действием отдельного элемента (рефлекса, контраста и т.д.). Так, вблизи контура предмета наиболее явственно

может проявиться действие краевого контраста от окружающей природы фона. Характер изменения окраски природы, обусловленной влиянием освещения, обычно определяется по наиболее обобщенному, локальному значению обусловленного цвета.

Влиянию освещения на цвета природы в зрительном его восприятии противодействует механизм адаптации глаза. Уровень адаптации на разных участках зрительного поля распределяется не равномерно: в центральной части он больше, на периферии — значительно меньше. Это позволяет говорить об обосновательности советов многих мастеров живописи смотреть на изображаемый объект боковым зрением (“смотри не на предмет, а рядом” — советовал П.П.Чистяков). Поэтому прием рассмотрения объектов как бы “краем глаза” тоже может быть использован для получения зрительного образа предмета с наибольшей степенью аконстантности цвета.

Воздушная среда и расстояние

Перед художником, реалистически изображающим природу, неизбежно встает задача передать пространственные характеристики изображаемого объекта. В создании на холсте впечатления глубины пространственных планов, воздушной среды художник пользуется многими средствами. Особенная роль здесь принадлежит грамотному перспективному построению рисунка. Однако, существование полноценного живописного изображения возможно лишь в случае, когда передача воздушной среды и расстояния в равной степени осуществляется и посредством цвета.

Живописное изображение становится таковым в том случае, когда цвет используется в решении всех его задач: в передаче материальности объектов, характера общего состояния освещения, построении пространства и т.д.

В нашем исследовании мы ограничимся рамками той ее части, которая касается влияния воздушной среды и расстояния на цвет, т.е. обусловленности изменений предметных цветов пространственной их удаленности от наблюдателя. Правильная оценка пространственного положения предметов является жизненно важной функцией зрения человека. Применительно к пространству у зрительного восприятия нет механизмов, подобных адаптации к освещению, то есть таких, которые являлись бы особого рода

физиологическими предпосылками к зрительному нивелированию пространственных изменений окраски предметов.

Однако, определяя удаленность того или иного предмета в повседневной жизни, мы меньше всего привыкли полагаться на соответствующие изменения его цветовых характеристик.

В теории живописи изменение предметных цветов, обусловленных их удаленностью называют “воздушной перспективой”. Первые теоретические исследования в этой области были сделаны и отражены в работах Леонардо да Винчи и его современников.

Данные современной науки позволили их конкретизировать, обосновать, но не изменили самой сути учения о воздушной перспективе.

Как уже отмечалось выше, характер взаимосвязи цветов, обусловленный воздушной средой и пространственной удаленностью цветовых поверхностей от наблюдателя, проявляется в стирании их различий по светлоте, насыщенности и цветовому оттенку. По мере удаления предметов изменяется их собственная цветовая окраска. Все увеличивающийся слой воздуха размывает их очертания и контрасты светотени. На больших расстояниях влияние воздушной перспективы настолько велико, что предметные цвета в ней полностью растворяются, сливаясь в однородную цветовую массу. Дождь, туман, снегопад, концентрация пыли и влаги в воздушной среде изменяют видимую характеристику предметов, расположенных даже на небольшом расстоянии от наблюдателя. Чем чище воздух, тем он прозрачнее, тем больше в нем присутствуют сине-голубых и фиолетовых лучей.

В основе явления воздушной перспективы лежит эффект рассеивания лучей света толщей воздуха, разделяющей объект и наблюдателя. Поэтому спектральный состав освещения также влияет на характер изменения цветов в пространстве.

Таким образом, в живописи с натуры передача воздушной среды, глубины пространственных планов не может сводиться к наперед заданной условной схеме. Необходимо определить пространственные изменения цветов во взаимосвязи с конкретным состоянием свето-воздушной среды.

Если изображаемый объект или натурная постановка имеют небольшую глубину (удаленность от наблюдателя измеряется единицами метров), то воздушную прослойку можно считать абсолютно

прозрачной, и воздушная перспектива в таких случаях объективно очень близка к нулю. Эти условия характерны для работы в мастерской, размеры которой, как правило, невелики.

В условиях ограниченного пространства мастерской восприятие глубины обеспечивается, прежде всего, особенностями работы глаза. Объект, на котором сосредоточен взор, видится более четким, чем другие предметы. Если же говорить о цветах удаленных от центра зрительного внимания объекта, то различия между цветами и четкость контуров цветовых пятен утрачивают свою ясность. По своему внешнему проявлению эти изменения цветов во многом сходны с теми, которые обусловлены влиянием воздушной перспективы.

Глубина расположения природы в интерьере подсознательно оценивается через цвет и по степени относительной его яркости. Речь идет о том, что освещение в помещении, как правило, точечное (окно, лампа), и распределение его идет с постепенным убыванием от источника света.

Психологический барьер в восприятии пространственных изменений цветов такого рода состоит в том, что плавные изменения цвета обычно не замечаются. Художнику необходимо не только помнить об этом, но и располагать приемами, позволяющими преодолевать этот барьер.

Итак, выделим признаки, обусловленные удаленностью от наблюдателя пространственных изменений цветов предметов, которые можно обозначить следующим образом:

— с расстоянием цвета теряют в силе тона, насыщенности и выраженности цветового оттенка. Темные удаляясь — светлеют, светлые — темнеют;

— различие цветов, их разнообразие и четкость контуров утрачиваются;

— четкость контура отдельных предметов и цветовых пятен на всем их протяжении неодинакова: от жесткого касания к фону силуэт объекта (пятна) может переходить к мягкому списыванию с окружающим цветом (особенно со стороны тени);

— цвет предметов в интерьере становится более темным по мере их удаления от источника света.

Указанные признаки глубины пространства относятся к цвету.

Методы и приемы живописного восприятия пространственных изменений цветов призваны обеспечить возможность преодоления обыденного нивелирования пространственных качеств цвета.

В случаях больших глубин пространства в объекте изображения, когда изменения цветов обусловлены воздушной перспективой, анализ этих изменений может быть осуществлен, прежде всего, методом цветовых отношений крупных масс цветов, образованных различными пространственными планами.

Необходимо отметить, что при определении пространственной обусловленности цветов, путь установления цветовых отношений содержит в себе как бы две фазы:

— разделение (мысленное) природы на пространственные планы и определение диапазона светлот, цветового оттенка и насыщенности цветов внутри каждого плана;

— установление цветовых отношений различий между диапазонами планов.

В живописи пейзажа с известной долей условности выделяют три пространственных плана. Каждому плану соответствуют свои характерные цветовые оттенки (коричневато-теплые ближнего плана, зеленые среднего и голубые дальнего), общая тональность, степень выраженности цветовых различий.

Очевидно, что метод цветовых отношений в данном случае предполагает высокую степень обобщенности видения и осуществляется не через установление различий отдельных цветов, а путем соотношения крупных цветовых масс (планов), их диапазонов.

Такой путь требует способности обобщать отдельные цвета определенного плана и выделять общие их свойства. Этот процесс аналогичен тому, которым мы пользуемся в определении общего состояния освещения.

Пространственная обусловленность цветов абсолютно безразлична к предметной их соотнесенности. Если в анализе действия освещения через сопоставление участков освещенных и теневых приходится все же отталкиваться от формы предметов, то в установлении цветовых характеристик пространственных планов возникает необходимость полностью отвлечься от предметной основы. В этой связи приведем пример из книги Н.Н.Волкова “Цвет в живописи”, где он пишет: “Для того, чтобы явно увидеть цветовой

тон и светлоту предметов дальнего плана, надо стараться не видеть там отдельных предметов, надо отрешиться от того, что там есть, и стараться увидеть общее цветовое пятно” (4).

Направленность изменений окраски предметов в пространстве легче заметить, если удастся найти одинаковые или близкие по цвету предметы в каждом пространственном плане природы. Например, в пейзаже это может быть уходящая к горизонту дорога, кроны деревьев одной породы и т.п. Сравнивая в этом случае цвет, относящийся к ближнему плану, с дальним, нетрудно заметить, какие с ним происходят изменения.

На небольших расстояниях пространственные планы дифференцируются, как уже отмечалось, за счет особенностей зрения. Принцип работы глаза в первом приближении может быть сравним здесь с работой фотообъектива. Поэтому на первый план в данном случае выдвигаются методы использования возможностей зрения, прежде всего — метод цельного видения.

Под методом цельного видения обусловленного пространством цветов природы мы подразумеваем такое ее рассматривание, при котором зрительно выделяется только один план (в фокусе глаз находится только один план). Все остальные планы рассматриваются как своего рода проекции на условную плоскость выделенного плана, то есть, рассматриваются через него, сохраняя фокус глаза ориентированным на заданный уровень резко воспринимаемого пространства. Точка фокуса может задаваться как на самой природе, так и перед ней.

Выше уже отмечалось, что глубину резко воспринимаемого пространства регулирует хрусталик. По-видимому, такие пространственные советы, как “распустить глаза”, смотреть “не в фокусе” по самой своей сути призывают учить целенаправленно управлять работой этого органа, заставляют учащегося рассматривать предметы различных пространственных планов не меняя кривизны хрусталика, то есть, фокуса глаза.

Учебная практика показывает, что освоение этого приема дается студентам достаточно сложно и требует больших временных затрат. Трудности эти, прежде всего, психологического свойства. Чтобы преодолеть подобный барьер, художник-педагог П.П.Чистяков советовал представить перед собой картинную плоскость, расположенную перпендикулярно оси зрения (5). Природа в данном

случае приобретает вид изображения на воображаемой плоскости, расположенной перед художником. За эту воображаемую плоскость фокус его глаза пройти не должен. Постоянно держать фокус на воображаемой плоскости психологически очень трудно. Эта задача резко облегчается, если плоскость фокуса каким-либо образом реально обозначена. Например, в эпоху Возрождения использовали метод завесы, нередко в практике живописи художники используют зеркало, видеоискатель и т.п. Все это служит хорошим подспорьем в учебной работе и дает возможность глазу охватить взором всю натуру одновременно и сопоставить все ее пространственные планы.

Одновременное видение всего изображаемого объекта, равно как и самого изображения, является важным элементом профессионального видения художника. Чтобы оно стало возможным, необходим правильный выбор расстояния от зрителя до рассматриваемого объекта.

Проблемы выбора расстояния между художником и объектом его зрительного внимания, как и проблемы цельного видения натуры, возникают не только при необходимости увидеть пространственные качества цвета. Для формирования зрительного образа натуры не безразлично и местоположение плоскости фокуса глаза.

Под влиянием пространственных факторов контур объекта на всем его протяжении виден неодинаково четко. Мы уже отмечали это как один из пространственных признаков. Касаясь вопросов цвета в передаче объема и пространства, А.А. Унковский пишет: “Изображаемый объект нельзя обводить контурами: он будет восприниматься плоским с жесткими краями формы, лишенным пространственной среды” (6). На это обстоятельство обязательно следует обращать внимание при рассмотрении натуры. Чтобы увидеть меняющуюся четкость силуэта, необходим перевод взгляда вдоль его границы, то есть, надо как бы “плавать” глазом по контуру объекта, устанавливая участки, где он виден резко, а где списывается с фоном.

Пространственные изменения цветов при переходе к различным уровням глубины носят очень плавный характер. Распределение освещения (один из показателей расстояний до источника света в помещении) от большей яркости к меньшей тоже идет очень постепенно. Если мы строим изображение таким образом,

что передний его план находится на некоторой глубине от зрителя, нам необходимо резкое зрительное выделение изображаемого объекта. Постепенное изменение цветов психологически равносильно их постоянству. Опыт и знания художника помогают преодолеть этот барьер, и зрительная изоляция изображаемого объекта становится возможной и без специальных приспособлений.

Следующая группа определяющих изменения цвета факторов может быть выделена в целом как источник взаимообратных связей цветов, их родства. К числу факторов этого разряда относятся: рефлексная взаимосвязь цветов и контрастное взаимодействие соседних цветов. Анализ данных явлений особенно наглядно раскрывает неразрывную связь цветов в живописи.

Рефлексы и контрастное взаимодействие соседних цветов обогащают зрительный образ природы и, соответственно, цветовой строй изображения разнообразием оттенков, переходами светлых и темных тонов.

Проявление этих составных частей обусловленного цвета позволяет говорить об их различии, чем о какой-либо общности: рефлексы определяют черты сходства между вступившими посредством отраженного света во взаимосвязь цветами, контрасты призваны разделять цвета, способствовать их дифференциации.

Отличия этих явлений обнаруживаются уже в самой природе их возникновения.

Рефлексы объективно присущи окружающей действительности. Цветовые контрасты — явления, имеющие чисто физиологическую основу. Возникают они не в окружающей человека природе, а в процессе зрительного ее отражения.

Рефлексная взаимосвязь цветов

Как уже отмечалось выше, фактор рефлексной взаимосвязи цветов неразрывно связан с освещением. Обусловленность изменений окраски предметов освещением и рефлексом имеет общую природу происхождения — рефлекс есть свет отраженный. Действие его зависит от характера освещения и отражающей свет поверхности.

Благодаря рефлексам мы различаем в тени рельефность, а сами тени видим не глухими и черными, а цветными, прозрачными, воздушными. Влияние рефлексов на затененную часть предметов,

особенно в условиях пленэра, огромно. В солнечный день голубой рефлекс неба значительно усиливает тепло-холодное различие между светом и тенью. По существу, художнику приходится сталкиваться с двумя резко отличающимися по спектральному составу освещенностями — освещенностью “света” и тени. Преобладание отраженного света — цветовой рефлексной взаимосвязи — можно наблюдать в картинах В.А.Серова “Девушка, освещенная солнцем”, А.А.Пластова “Полдень”, В.Э.Борисова-Мусатова “Мальчик с собачкой” и т.д. Рефлекс вносит в общий цветовой строй природы большое разнообразие теплых и холодных оттенков, усиливая тем самым звучность цветов.

С точки зрения живописного восприятия цвета противоположная по тепло-холодности ориентация спектрального состава цвета предметов в их освещенных и теневых участках способствует аконстантному видению цветов. В помещении рефлекс в общем для всех их цветовых оттенков значительно ближе к спектру освещения, чем на пленэре. В данном случае они не могут внести такого весомого вклада в преодоление константности зрительного восприятия цвета как обширное влияние холодного отсвета неба на открытом воздухе.

Область распространения рефлексной взаимосвязи охватывает группы предметов, пространственно ориентированных друг к другу так, чтобы, хотя бы частью формы, попасть в зону отражаемого их поверхностями света. Как правило, это предметы, находящиеся в непосредственной близости. Цвет предмета, находящегося в окружении других предметов, следует понимать как своеобразную мозаику рефлексов. Чем многообразнее среда вокруг изображаемого предмета, чем больше источников отраженного света и чем большую отражательную способность имеет предмет, тем сложнее его светотень и разнообразнее цветовые рефлекссы.

Рефлекссы обогащают живопись многообразием цветовых оттенков и тональных переходов. В практической работе над живописным изображением обращение к учету рефлексных изменений в цветах предметов означает переход к детализации цветового строя изображения.

Освещение и пространство предполагают целостное и обобщенное восприятие природы. При необходимости более подробного

ее рассмотрения изучение рефлексов не должно разрушать найденных отношений больших цветовых масс. Следовательно, приемы организации процесса зрительного восприятия рефлексной взаимосвязи цветов изображаемого объекта должны разрабатываться в контексте общих принципов, определенных выше для восприятия влияний освещения и пространства.

Чтобы заметить влияние пространственных факторов на цвета природы, необходимо сохранять целостность видения. Важнейшим приемом в данном случае является сохранение фокуса глаза в одной плоскости. Следовательно, чтобы обеспечить восприятие пространственных изменений цветов в зрительном образе постановки, перевод глаз между рефлексно взаимодействующими поверхностями необходимо осуществлять с сохранением фокуса хрусталика в одном пространственном плане. Очевидно, при этом на дальних планах степень видимых изменений цветов рефлексами будет зрительно уменьшаться. Пространство будет “поглощать”, подчинять себе рефлексы, равно как и другие образительные качества цвета.

В условиях пленэра рефлекс неба проявляется практически во всех затененных участках природы. В этом случае сопоставление общего для всех теней цвета с окраской небосвода позволяет выявить единство и цветовую взаимосвязь земли и неба. Еще более наглядно проявляется связь неба с гладью воды. Она тоже непременно должна быть в поле зрения и определяться через их постоянное сравнение. Под кроной деревьев влияние рефлексов от листьев сопоставимо с действием общего освещения. Естественно, что и прием, позволяющий увидеть это явление, может быть тот же, что для восприятия цветности освещения. Так, например, общий цвет природы, находящейся под кроной дерева, будет заметна лучше, если изображать природу, стоя вне зоны влияния рефлекса листьев.

Без рефлексной взаимосвязи цвет предмета будет выглядеть “сухим” и “мертвым”, а изображение — плоским, бедным в пластическом и цветовом отношении. Вместе с тем необходимо помнить, что в тени рефлекс полностью принадлежит основному тону, а его тональное звучание ни в коем случае не должно спорить со светом.

Если говорить об организации натурной постановки, то подсветка ее цветовыми рефлексами возможна, и в педагогической

практике используется достаточно широко. В этой связи характерен прием, позволяющий усилить тепло-холодную разницу между светом и тенью натуры подобно тому, как это происходит в солнечный день на пленэре под влиянием холодного рефлекса неба. В учебной работе этот эффект обычно достигается тем, что поверхность (драпировка), окрашенная в интенсивный теплый цвет, помещается рядом с натурой со стороны, противоположной направлению прямого света. Теплый рефлекс от этой поверхности подсвечивает тени натуры, делая разницу в цвете между светом и тенью более заметной.

В данном случае следует оговорить тот факт, что подчеркнутая наглядность достигается искусственным путем. Она может использоваться в обучении живописи портрета для того, чтобы помочь глазу начинающего художника научиться замечать на натуре тепло-холодную разницу света и тени и в естественных условиях.

Как в организации изображаемой натуры на изучение рефлексов, так и в организации процесса зрительного ее восприятия не должно быть места сосредоточению внимания на отдельном цвете. В противном случае трудно дать верную оценку характеру произошедших с ним изменений, так как оценивается он через соотношение с цветом рефлексирующей поверхности. Кроме того, рефлексы являются одним из важнейших источников взаимобратных связей и, выделяя особым образом один цвет, мы тем самым нарушаем эту взаимосвязь.

Контрастное взаимовлияние соседних цветов

Как и рефлексы, цветовые контрасты являются источником взаимобратных связей, взаимных влияний цветов.

Внешнее проявление этих явлений позволяет говорить скорее об их различии, чем о какой-либо общности. Если рефлексы сближают цвета, нивелируют различие между ними, то контрастное взаимовлияние усиливает это различие, делает его более заметным.

Контрастные изменения в окраске объектов имеют физическую основу, возникают они не в окружающей наблюдателя реальной действительности, а в процессе зрительного ее отражения. Под цветовым контрастом понимается зрительное усиление различия цветов. Этим зрение выполняет одну из жизненно важных

для человека функций — контрасты расширяют возможность глаза в определении даже самых малых цветовых различий.

Использование цветового контраста в живописи позволяет увеличить диапазон палитры за счет особенностей зрения. Грамотно применяя их, художник, не меняя физической основы цвета, может заставить его выглядеть более звучным, может изменить видимый оттенок и тон за счет окружающих цветов.

Для практики обучения живописи важным представляется акцент на следующих положениях:

— контрасты предполагают именно взаимное действие цветов друг на друга, в равной степени относящиеся и к объекту и к фону. Учитывая это, мы можем не только более полно оценить данное явление, но и приучаем глаз сравнивать цвета, не сосредотачиваясь на рассматривании отдельного изолированного пятна;

— контрастные изменения носят относительный характер, то есть, речь должна идти не о том, что “по закону контраста” рядом с красным должен быть зеленый, а о направлении вызываемого им изменения цветов. Изменения могут носить более или менее выраженный характер, но всегда связаны со своей предметной первоосновой.

Непонимание того, что контрастное взаимодействие не влияет на порядок взаимного расположения цветов, а обуславливает их изменения, лежит в основе утверждений, что в действительности цвета никогда не располагаются в строго дополнительном соседстве и, потому, к контрастному можно отнести довольно широкий диапазон цветовых сочетаний.

На практике такой подход оправдывает приблизительность в определении отношений между цветами. Речь должна идти об изменении цветов в зонах действия данного фактора в строгой взаимодополнительной, иначе говоря, диаметрально противоположной направленности.

Таким образом, цветовому контрасту присущи свойства, признаки, позволяющие говорить о нем и изучать его как один из факторов, элементов обусловленного цвета:

— природа возникновения контрастного взаимовлияния цветов внешне по отношению к их физической основе;

— влияние контраста приводит к изменению окраски объектов и порождает взаимную связь цветов;

— действие контраста не замыкается на отдельном изолированном цвете.

По характеру влияния на свойства цвета предметов контраст принято разделять на ахроматический, то есть, светлотный, и хроматический, определяемый изменениями цветового оттенка и насыщенности.

Так как контрасты порождаются работой глаз, то, в зависимости от того, каким образом рассматривается объект, контраст может быть одновременный и последовательный. Такая классификация в известной мере условна и не означает, что возможно только строго раздельное существование действия фактора в той или другой форме.

Признаки контрастного взаимовлияния цветов проявляются в усилении их видимого различия по тону, оттенку и насыщенности в диаметрально противоположных направлениях. Так, рядом с белым серый выглядит более темным и одновременно заставляет казаться белый еще светлее. Близкий к ахроматическому цвет в окружении насыщенного станет для зрителя еще более нейтральным, а фон — более звучным.

Изменения цветовых оттенков происходит в направлении дополнительных цветов. Ориентиром в определении этих изменений может служить разделение их по принципу “тепло-холодной” взаимодополнительности. Так, например, если внутри цветовой поверхности есть переход от теплого красного оттенка к более холодному (например, малиновому), то в вызываемом им воздействии на цвет окружения будет переход соответственно от холодного, сине-зеленого оттенка к теплomu — зеленовато-желтому. Дополнительные цвета всегда находятся на полюсах тепло-холодных отношений. Чем точнее выдерживается эта направленность в передаче контрастного взаимовлияния цветов, тем более выразительны, звучны получаются сочетания цветов. Возникает как бы эффект внутреннего свечения, мерцания красок, даже в тех случаях, когда абсолютная сила изменений предметной основы цветов не столь велика.

Очень тонко использовал эти закономерности в своих произведениях М.А.Врубель. Белые одежды его “Царевны-лебедь” переливаются чистыми цветами, несмотря на то, что написаны они почти серыми красками со слабо выраженными цветовыми оттенками.

Область распространения действия одновременного и последовательного контрастов не одинакова. Одновременный контраст возникает, когда в поле зрения относительно неподвижного взгляда находятся несколько цветовых поверхностей. Происходит взаимовлияние цветов, и особенно наглядно проявляется оно на границах соприкосновения плоскостей. Поэтому одновременный цветовой контраст часто связывают с краевым.

Расплывчатость границ контрастирующих цветов усиливает влияние контраста, четкость же границ снижает эффект контраста. При этом замечается, что чем больше периметр цветового участка — протяженность его пограничной линии, контура, очерчивающего этот участок, тем сильнее происходит изменение цвета участка в результате воздействия окружающих участков цветов (7).

Последовательный контраст возникает при переходе глаз с одного цветового пятна на другое, следовательно, область распространения его действия проходит в направлении движения взгляда.

При достаточно сильном последовательном контрасте можно заметить, что он не только продуцирует на поверхность, в зону которой переведен взгляд, цвет дополнительный исходному, но и, в определенной мере, форму его пятна. Часто поэтому применительно к данному явлению применяют определение “последовательный образ”.

В живописи последовательный контраст позволяет обогатить зрительный образ природы разнообразием оттенков даже в тех ее случаях, где имеется большая однородно окрашенная поверхность, например, фон постановки. Если рассматривать его, переводя глаза от одного края фона к другому, то можно заметить колебания цветовых оттенков в сочетании дополнительных цветов.

Свидетельство этому наблюдения Г.Шегаля, приведенные им в статье “О холодном и теплом цвете”: “Имея перед собой освещенные и затемненные формы предмета, мы должны суметь не только различить, скажем, теплоту света и полутеней, а вспомнить как распределено холодное и теплое в самой освещенной части. Подобно тому, как всякое наэлектризованное тело обнаруживает на крайних полюсах своей поверхности заряженность с одной стороны положительным, с другой отрицательным электричеством, так и все плоскости предмета, обращенные к свету, получают в одной стороне преобладание теплого оттенка, а в противоположной

стороне — холодного. Наиболее сильно это заметно на переднем плане, в ярко освещенных белых одеждах и на освещенных облаках. Это верно по отношению к любому локальному цвету поверхности.

То же относится и к широким теням — края их будут разные” (8).

Возвращаясь к задачам учебного процесса формирования умений передачи освещения в живописи портрета у студентов, рассмотрим более подробно приемы живописного восприятия контрастного взаимовлияния цветов.

В основе определения контрастного взаимовлияния цветов лежит метод цветовых отношений. В данном случае он предполагает сравнение цветов между собой с тем, чтобы определить степень выраженности в них различия как цветов дополнительных.

Чтобы заметить действие одновременного контраста, в поле зрения постоянно должны находиться границы соприкосновения разноокрашенных поверхностей. Влияние этого фактора во многом определяет детализацию цветового строя природы, поэтому рассматривание отдельных ее фрагментов возможно. При этом необходимо не задерживать взор на отдельном пятне, а смотреть на несколько цветов сразу (цвет лица, волос, одежды, фона и т.п.). Выше мы уже отмечали, что это одно из условий того, чтобы не произошла полная адаптация зрения к освещению природы, пространственных и рефлексных изменений ее цветов. Для проявления действия последовательного контраста глаз постоянно должен находиться в движении. Практическое применение этого приема выражается в переводе взгляда между различными цветовыми поверхностями и в скольжении взора от одного края однородно окрашенного пятна к другому его краю.

Таким образом, зрительный образ даже обширных одноцветных зон природы насыщается мозаикой тональных и тепло-холодных переходов цвета. Расположение этих оттенков жестко не задано, оно подвижно и меняется с изменением направления в движении глаз. Прием скольжения взгляда между различными цветами природы и в границах однородно окрашенных поверхностей порождает живую и очень красивую игру многообразных оттенков. Он не разрушает тот образ изображаемого объекта, который формируется при одновременном его охвате глазами в целом, но существенно дополняет его.

Расплывчатость цветowych пятен усиливает контрастное их взаимовлияние. Этот вывод из психофизиологии зрительного восприятия подтверждается и живописной практикой. Так, например, А.А.Рылов заметил, что цветовой зрение его стало более “живописным”, когда острота его с годами ослабла. (9). Следовательно, если мы хотим зримо усилить звучание цветowych контрастов, необходимо увидеть натуру как бы не в фокусе. Требование это может быть выполнено буквально. Для этого плоскость фокуса должна быть расположена перед натурой.

Ставя в учебный процесс задачу изучения изменения цветowych, порождаемых контрастным их взаимодействием, действие других факторов следует свести к возможному минимуму. Это позволит представить явление как бы в “чистом” виде.

Натурная постановка может акцентировать внимание учащихся и на область наиболее существенного действия фактора. Для изучения последовательного контраста в натуре можно использовать большую одноокрашенную поверхность. В учебных постановках очень часто такую поверхность естественным образом являет собой фон.

Области распространения краевого контраста наглядно представит фрагментарная композиция натуры. Однако, при этом следует учитывать, что на восприятии цветowego контраста существенно сказываются размеры соприкасающихся плоскостей и расстояние, отделяющее наблюдателя от воспринимаемого объекта. Иначе говоря, учащимся размеры цветowych пятен, составляющих объект изображения, с любого места наблюдения не должны видаться слишком малыми.

Примечания

1. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. М., 1989/
2. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 303-304.
3. Познавательные процессы: ощущения, восприятие. М., 1982. С. 293.
4. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965. С. 34.
5. Непомнящий В.М., Смирнов Г.Б. Практическое применение перспективы в станковой живописи. М., 1978. С. 4.
6. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. М., 1980. С. 45.
7. Кузин В.С. Психология. 3-е изд., перераб. и доп. М., 1997. С. 120.
8. Шегаль Г. О теплом и холодном цвете // Художник. 1982. № 12. С. 62.
9. Рылов А.А. Воспоминания. Л., 1960.

Иванова Е.П. (г. Нижневартовск)

*Нижневартовский государственный
гуманитарный университет*

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУКЛА: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Издавна замечена способность человека к фантазии, возбуждаемой поразительным свойством театра кукол — чудом оживающего прямо на глазах зрителя мертвого предмета. Наверное, именно поэтому на смену неподвижным изображениям богов (которые были в древние времена в каждом доме) пришли движущиеся фигурки, которые человек наделял особым отношением. Это-то и стало началом театра кукол.

Самая «кукольная» страна Европы — Италия. Первое, что всплывает в памяти при упоминании итальянского театра кукол, — имя Пульчинеллы. Рождение этого итальянского кукольного героя произошло, как полагают историки, на рубеже XV и XVI веков. В Италии процветали по крайней мере три формы кукольных представлений: простейшие уличные куклы, танцующие на доске; перчаточные куклы, выступавшие также под открытым небом, но в своём маленьком театрике, надстроенном над лёгкой переносной ширмой-палаткой; марионетки, или куклы на нитях, начинавшие, видимо, уходить с улицы под постоянную крышу.

Главный герой традиционной кукольной французской комедии — Полишинель. Самый близкий его старший родственник — итальянский Пульчинелла, младший — русский Петрушка. Полишинель появился во Франции в 1649 году вместе с великим итальянским кукольником Жаном Бриоше, который создал в Париже свой кукольный театр. Кукольник очень точно и тонко почувствовал настроения, характер и вкусы парижан и создал на основе итальянского Пульчинеллы нового героя — Полишинеля. Полишинель сначала был марионеткой, требующей от актера

большого искусства управления куклой. Лишь через много лет он стал и верховой куклой.

В начале XIX столетия во французском перчаточном театре появился герой, не только разделивший славу Полишинеля, но, пожалуй, даже превзошедший ее. Имя этого героя — Гиньоль. Его создателем был лионский ткач Лоран Мурге. Во время Великой французской революции все фабрики закрылись, и молодой Мурге остался без работы. Обзавелся перчаточными куклами и стал ходить с ширмой-будочкой, играя уличные представления. Героем его первых спектаклей был Полишинель. В какой-то момент на его ширме появилась кукла, изображавшая лионского ткача. И так как этот персонаж был ближе и интересней лионцам, то очень скоро он занял в представлениях место Полишинеля. Точная дата рождения Гиньоля не выяснена, вероятно, это произошло в самом начале XIX века. Во всяком случае в 1804 году Гиньоль уже царил на ширме Мурге.

Театры марионеток Франции мало отличаются от итальянских. На севере Франции, в Амьене родился еще один французский кукольный герой, но уже не на ширмах бродячих кукольников, а на подмостках маленьких постоянных городских театриков, персонажи которых висели на нитках. Имя этого героя — Ляфлёр.

Брюссельские куклы отличаются пышностью и богатством костюмов. Они разодеты в шелка и бархат, закованы в латы, носят парики, шлемы, шляпы с перьями, вооружены рапирами и шпагами.

По мнению английского историка кукольного театра Джорджа Спейта, кукольные представления появились на Британских островах не ранее XIII века. Он полагает, что принесли этот театр бродячие актеры из Франции. Из литературы XVII века мы узнаём, что театр кукол приобрел к этому времени в Англии широкую популярность. Его представления дают на улицах, они — обязательное ярмарочное развлечение.

Когда именно подвижные куклы вошли в жизнь индейских племен, населявших Америку до прихода европейцев, установить невозможно. К приходу европейцев (в XVI веке) и до XX века племена аборигенов использовали кукол в практике шаманов и в религиозных обрядах.

Одно из самых ранних упоминаний о них найдено в записках европейского монаха-иезуита, наблюдавшего в 1655 году за знахарем

из племени ирокезов. По словам очевидца, колдун вытаскивал из сумки мертвую по виду белку, натирал ее какими-то травами, после чего белка оживала, начинала крутиться вокруг колдуна, то вскакивая в его сумку, то выпрыгивая из нее. Наблюдатель считает, что белка была кукольная, знахарь приводил ее в движение с помощью ниток, спрятанных в пышном хвосте, что все эти манипуляции должны были убедить зрителей в чудодейственной силе трав колдуна.

Следующий шаг — кукольные сцены с более развитым движением, с небольшим, но вполне законченным сюжетом — обнаруживают религиозные ритуалы племени хопи. Куклы воспринимаются как особые, сверхъестественные существа. На это указывают ритуалы, сопровождающие изготовление, хранение кукол, обращение с ними кукловодов, всеобщее почитание.

Европейские кукольники появляются в Новом Свете почти одновременно с европейскими завоевателями. Самые ранние сведения о них относятся к началу XVIII века. В 1708 году в Лондоне вышел двухтомный труд историка Джона Олдмиксона «Британская империя в Америке». В нем упоминается кукольная труппа, приехавшая из Англии и игравшая на островах Барбадос и Лиурд («ярмарочную драму»).

С середины XVIII века в американских газетах появляются объявления о кукольных спектаклях приезжих актеров. Мелькающие в газетах названия пьес свидетельствуют о том, что и репертуар американских кукольных спектаклей тех времен был чисто английским.

Судьба перчаточного театра за океаном сложилась несколько иначе, чем в Англии. В Америке его представления скоро утратили уличный характер. Главной причиной ухода комедии Панча под крышу было запрещение во многих американских городах уличных представлений. И в середине XIX века стало обычаем приглашать кукольников с ширмой-домиком и комедией о Панче на домашние спектакли.

Мы почти ничего не знаем о том, какими были представления перчаточной куклы России до XIX века. К концу XIX века русские народные кукольники владели, как правило, техникой двух видов кукольного театра: театра кукол на нитках («марионеток» в их профессиональной терминологии) и театра перчаточных кукол («петрушек»).

Сохранилось много описаний этих уличных представлений. В конце XIX века петрушечники обычно объединялись в пары с шарманщиками. С утра до позднего вечера ходили кукольники с места на место, повторяя за день по многу раз историю похождения Петрушки — она была невелика, и все представление длилось 20—30 минут. Актер таскал на плече складную ширму и узел или сундучок с куклами, а музыкант — тяжелую, до тридцати килограммов, шарманку.

Как входили в жизнь российского народа марионетки, как из иноземной диковинки они превратились в русские народные куклы, можно лишь предполагать, так как более подробных описаний до конца XIX века не встречается. Однако к концу века представления марионеток можно было увидеть уже на любой ярмарке России, на народных гуляньях, устраиваемых не только в Москве и Петербурге, но и в других больших городах. И давали их российские актеры. Театр кукол выжил и оказался бессмертным. И это обусловлено не только любовью к нему зрителей. Дело в том, что кукольники придумали таких героев, которые стали — как пословица или поговорка — всенародно нарицательными. Их самих, а также их шутки, колкие словечки знали и любили все. Театральная кукла, искусство кукольного театра в России — все это живо, благодаря таким энтузиастам и мастерам, как Зайцев, Ефимовы, Образцов, Сперанский, Нуриков и другие.

Душа театра, воплощённая в кукле, указывает верные пути сценического творчества, и каждое новое явление куклы, ведущей за собой преданных ей художников и артистов, даёт новое воплощение бессмертной силе театра. Невозможно представить, каким будет театр через сто лет, поскольку он имеет право смело изменить наши стереотипные представления о нём самым неожиданным и изумительным образом.

Примечания

1. Театральная энциклопедия. М., 1967. Т. 5. С. 118—126
2. Новая Российская энциклопедия: В 12 т. М., 2004. Т. 1: Россия.
3. Котова И.Н., Котова А.С. Русские обряды и традиции. Народная кукла. СПб.
4. Смирнова Н.И. И... оживают куклы. М., 1982.
5. Соломоник И.Н. Куклы выходят на сцену. М., 1993.
6. Деммени Е.С. Призвание — кукольник. Л., 1986.
7. Образцов С.В. Моя профессия. М., 1981.

8. Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980.
9. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры: избранные статьи. В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.

*Шуба А.Н. (г.Нижевартовск)
Нижевартовский государственный
гуманитарный университет*

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ И СТИЛИСТИЧЕСКОМ РАЗНООБРАЗИИ СОВРЕМЕННОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ ИНТЕРЬЕРНОЙ КУКЛЫ

Кукла — одна из самых древних игрушек. Она постоянно сопутствует человеку, начиная с глубокой древности. Только в русском языке слово «кукла» имеет несколько значений [5, 213]. Первое — детская игрушка в виде фигурки человека. Второе — в театральном представлении фигура человека или животного, сделанная из разных материалов и управляемая актером — кукловодом, третье — фигура, воспроизводящая человека в полный рост. Русское слово «кукла» родственно греческому «киклос» («круг») и означает нечто свернутое, например, деревяшку или пучок соломы, которые девочки издавна пеленали и завертывали, подчиняясь инстинкту материнства. Изначально это были деревянные, глиняные, бумажные куклы, немного позднее появились текстильные куклы.

Историю текстильной куклы проследить почти невозможно. При археологических раскопках находят всевозможные предметы, но как определишь, был ли лоскуток материи или кусочек дерева любимой куклой или просто лоскутом и деревяшкой.

Кукол делали во все времена. Одну из первых тряпичных кукол удалось найти при раскопках в древнем Риме. Сохранилась она довольно таки неплохо, если учесть, что ей больше 2000 лет, и ее маленькая хозяйка жила за 300 лет до н.э. [12, 48].

Чуть позже текстильные (тряпичные) куклы получили широкое распространение в России. Тряпичная кукла была традиционно игрушкой в русской деревне, даже в самых бедных семьях. Русские крестьяне тщательно готовились к появлению в семье ребенка. Будущему ребенку обязательно шили пеленку с уголком от дурного глаза и мастерили без иголки и ножниц куклу талисман. Ее нельзя было ни резать, ни колоть, ведь в нее вкладывались материнская любовь и забота, которые оберегали младенца. Куклу клали в пустую колыбель, с целью ее «обжить», а когда рождался малыш, куколку укладывали рядом с ним.

Тряпичная кукла — простейшее изображение женской фигуры. Кусок ткани, свернутый в «скалку», тщательно обтянутое льняной, белой тряпицей лицо, груди из ровных, туго набитых шариков, волосая коса с вплетенной в нее лентой и наряд из пестрых лоскутов.

Как и у других народов, у русских в игрушку вкладывали определенный смысл. Существует несколько видов тряпичной куклы: обрядовые куклы, куклы — обереги, примитивные куклы.

К куклам — оберегам относятся: десятиручка, которая была призвана способствовать в домашних делах хозяйке дома; спиридон — солнцеворот — дарится мужчине, чтобы помогал Спиридон-Солнцеворот хозяину дома в его делах; зерновушка — после окончания уборочных работ крестьяне отбирали самую лучшую, отборную крупу нового урожая, чтобы наполнить ею куклу-мешочек (мешочек наряжали и бережно хранили до следующего сева в красном углу избы, на почетном месте рядом с иконами, считалось, что только в таком случае следующий год будет сытным и достаточным).

Вальдорфская кукла — первая в истории развития кукол особая педагогическая кукла, специально разработанная вальдорфскими педагогами в первые годы возникновения вальдорфских садов и школ.

Примитивные куклы — это стиль тканевой куклы, которые также известны как народные художественные куклы, берет свое начало со времен первых американских поселенцев и коренных американцев, которые использовали любые подходящие общедоступные материалы, чтобы производить куклы для своих детей. Примитивные куклы — сегодня очень популярны и узнаваемы

в современном кукольном мире. Несмотря на обычный, деревенский вид, примитивная тканевая кукла считается одной из наиболее сложных в технике исполнения кукол. Куклы-примитивы, в частности куклы Тильды и чердачные куклы, просты и лаконичны, их формы незамысловаты, часто выступают в роли подарков родственникам и друзьям, а иногда становятся настоящими хранителями домашнего очага, отлично вписываются в любой интерьер.

Интерьер и кукла, существующая в интерьере, или более того, созданная специально для этого интерьера, в большинстве случаев связаны неразрывно. Текстильная кукла помогает заострить на себе внимание, тематическую нагрузку, которую несет на себе пространство, дает необходимый акцент, вносит элемент театральности. Интерьерная текстильная кукла имеет повествовательный характер, она как бы рассказывает зрителю ту или иную историю. Тема интерьера диктует кукле стиль поведения. Интерьер становится «родным» пространством куклы, вне которого, кукла не сможет жить, и обретает уже упрощенную функцию.

Текстильная кукла во все времена выполняла и выполняла 3 основных функции:

- *мифологическую* — функции куклы в мифологии и верованиях, в частности, в мифах о сотворении мира и человека;
- *обрядовую* — применение кукол и их аналогов в ритуально-обрядовых и магических практиках;
- *игровую* — употребление кукол в развлечениях и играх детей и подростков, а также в обрядовых развлечениях.

Текстильная кукла, во всех ее стилистических проявлениях была с человеком всегда, она развивалась вместе с ним. В разное время она то получала широкое распространение, то уходила на второй план, но, не смотря на это, она до сих пор вызывает огромный интерес не только у профессионалов, но и просто любителей.

Примечания

1. Васильева Т.М. Живая кукла: сборник статей. М., 2009.
2. Воскресенская С., Лахина О. Кукольный мастер. М., 2007. № 15 (осень).
3. Воскресенская С., Лахина О. Кукольный мастер. М., 2008. № 17 (весна).
4. Дайн Г.Л., Дайн М.Б. Русская тряпичная кукла: культура, традиции, технология: энциклопедия. М., 2007.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1881.

6. Карпова Т.Е. Феномен куклы в русской культуре: Историко-культурологические аспекты: Дис. ... канд. культурол. наук. СПб., 1999.
7. Котова И.Н., Котова А.С. Русские обряды и традиции. Народная кукла. СПб., 2005.
8. Летта Л., Лахина О. Кукольный мастер. М., 2009. № 21 (весна).
9. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры: избранные статьи. В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.
10. Романова А.В. Искусство куклы в интерьере современного Санкт-Петербурга. Композиционные приемы введения куклы в интерьер. СПб., 2007.
11. Туревская А. Ручная работа. М., 2008. № 6 (март).
12. Юрина Н.А. Куклы: Серия познавательных книг для детей. М., 2002.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Пчельникова С.В. (г.Москва)</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ КУКОЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	3
<i>Кравченко С.Н. (г.Нижевартовск)</i> КУКЛА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ.....	8
<i>Исаева Т.А. (г.Сургут)</i> О РОЛИ КУКЛЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ СУРГУТСКИХ ХАНТЫ.....	12
<i>Осипова Н.О. (г.Москва)</i> «КУКОЛЬНЫЙ ТЕКСТ» СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: МИФОСЕМИОТИКА МОТИВА	17
<i>Станиславская Е.И. (г.Киев, Украина)</i> КУКЛА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ УЛИЧНОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ.....	25

Секция 1. КУКЛА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

<i>Адамецкая Т.Н. (г.Нижевартовск)</i> ФЕСТИВАЛЬ «ЮГОРСКИЙ КАРНАВАЛ КУКОЛ»: ИТОГИ, ХРОНИКА СОБЫТИЙ.....	31
<i>Березуцкая Л.В. (г.Нижевартовск)</i> СПОСОБЫ ДЕКОРИРОВАНИЯ КОСТЮМА КУКОЛ.....	35
<i>Васильченко А.И. (г.Нижевартовск)</i> ОСОБЕННОСТИ ДЕРЕВЯННОЙ КУКЛЫ РУССКОГО СЕВЕРА.....	38
<i>Гамрекели И. (г.Тбилиси, Грузия)</i> ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА В ГРУЗИИ.....	40
<i>Гильманова Л.И. (г.Нижевартовск)</i> НАРОДНАЯ КУКЛА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	44

<i>Качковская Н.Б. (г.Каменец-Подольский, Украина)</i> КУКЛА В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ ПОДОЛЬЯ.....	47
<i>Килганова А.Н. (г.Нижевартовск)</i> КУКЛА КАК ЭЛЕМЕНТ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА.....	53
<i>Колесникова А.А. (г.Пенза)</i> КУКЛА В РЕЖИССЕРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА	58
<i>Мишина М.А. (г.Санкт-Петербург)</i> ТРАДИЦИОННАЯ КУКЛА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ.....	59
<i>Погонцева Д.В. (г.Ростов-на-Дону)</i> БУМАЖНАЯ КУКЛА КАК ЭТАЛОН ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ... ..	69
<i>Попова О.Н. (г.Пермь)</i> КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ КУКОЛ НАРОДОВ ПЕРМСКОГО КРАЯ	73
<i>Рашитова С.Ф. (г.Нижевартовск)</i> РОЖДЕНИЕ ПАНДОРЫ.....	79
<i>Романова Н.В. (г.Москва)</i> ЭКЗИСТЕНЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕЗЕНТАЦИИ КУКЛЫ В КУЛЬТУРЕ.....	83
<i>Урушадзе И., Гамрекели И. (г.Тбилиси, Грузия)</i> ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ И ТЕНЕЙ ИМ. Г.И.МИКЕЛАДЗЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	89
<i>Шемякина М.К. (г.Белгород)</i> ФЕНОМЕН ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ ИГРУШКИ.....	94
Секция 2. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	
<i>Бережнова Д.Б. (г.Краснодар)</i> ЭТНИЧЕСКАЯ КУКЛА КАК ИСТОЧНИК ФОНОВОГО ЗНАНИЯ В ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ.....	100
<i>Видинеев В.Н. (г.Нижевартовск)</i> ГРАНИЦЫ УСЛОВНОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА В ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ	105

<i>Дементьева Т.В. (г.Нижевартовск)</i> Д.П.ШТЕРЕНБЕРГ: СУПРЕМАТИЗМ, ПРОРВАВШИЙСЯ В ПРЕДМЕТНОСТЬ (К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА).....	112
<i>Исаева М.В. (г.Нижевартовск)</i> ОБУЧЕНИЕ ЦВЕТОВЕДЕНИЮ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ.....	117
<i>Павловская А.А. (г.Нижевартовск)</i> РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ СКУЛЬПТУРОЙ.....	125
<i>Полынская И.Н. (г.Нижевартовск)</i> ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ.....	128
<i>Хусаинов Е.С. (г.Нижевартовск)</i> ЦВЕТООБРАЗУЮЩИЕ СВОЙСТВА ЖИВОПИСИ.....	136

Секция 3. НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ СТУДЕНТОВ

<i>Иванова Е.П. (г.Нижевартовск)</i> ТЕАТРАЛЬНАЯ КУКЛА: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	160
<i>Шуба А.Н. (г.Нижевартовск)</i> К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ И СТИЛИСТИЧЕСКОМ РАЗНООБРАЗИИ СОВРЕМЕННОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ ИНТЕРЬЕРНОЙ КУКЛЫ.....	164

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 28.07.2011
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 10,75
Тираж 500 экз. Заказ 1198

*Отпечатано в Издательстве
Нижевартовского государственного гуманитарного университета
628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*

