

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН
ГРАНИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Материалы Всероссийской
научно-практической конференции

г. Нижневартовск, 7 февраля 2012 года



Издательство
Нижневартовского государственного
гуманитарного университета
2012

ББК 85.125
Д 28

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного гуманитарного университета

Отв. редактор: кандидат культурологии, доцент *М.М.Новикова*

Д 28 **Декоративно-прикладное искусство и дизайн: грани соприкосновения:** Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г.Нижевартовск, 7 февраля 2012 года) / Отв. ред. М.М.Новикова. — Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гуманит. ун-та, 2012. — 114 с.

ISBN 978–5–89988–975–2

Сборник содержит материалы Всероссийской научно-практической конференции «Декоративно-прикладное искусство и дизайн: грани соприкосновения», посвященной актуальным проблемам и перспективам развития декоративно-прикладного искусства и дизайна, специфике профессионального творчества дизайнеров и художников-прикладников, общим и отличительным чертам этих творческих профессий, а также вопросам художественной педагогики.

Для преподавателей, аспирантов и студентов, интересующихся вопросами теории, практики и методики преподавания в сфере декоративного искусства и дизайна.

ББК 85.125

ISBN 978–5–89988–975–2

© Издательство НГТУ, 2012

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ ДИЗАЙНЕРА

С развитием дизайна в области интерьера возникла необходимость создания таких произведений декоративно-прикладного искусства, которые бы отвечали современным эстетическим требованиям. Однако, такие произведения должны отстаивать нашу региональную проблему в контексте мирового дизайн-процесса, а дизайнеры-проектировщики должны помнить об острой «проблеме взаимопроникновения культур, роли и значении национальных особенностей» в процессе проектирования предметно-пространственной среды, о кризисе «интернационального стиля» в дизайне [3]. В этой связи в последнее время возросла роль стилизации как художественного метода, так как увеличилась потребность людей в создании стилистически цельной, эстетически значимой окружающей среды. Поэтому возникает необходимость рассмотреть и проанализировать такие понятия как «стиль», «манера», «стилизация», «индивидуальный творческий стиль» дизайнера.

Такое важное качество дизайнера, как стремление к гармонии и желание самореализоваться должно совпадать с осознанием креативности своей проектно-художественной деятельности, направленной на понимание своей роли в эстетизации предметно-пространственной среды жизни современников. Ценностные ориентации дизайнера определяют характер его отношения к жизни, эстетическую оценку и направление развития его профессиональных качеств. В его мировоззрении закрепляется суждение, мнение, оценка, отношение к целям, процессу и результату своей деятельности. В ней проявляются ценностные установки дизайнера, желание «утвердить свой собственный индивидуальный стиль», который у начинающих проектировщиков не всегда идеален и понятен.

Культурные, национальные российские традиции диктуют насущную необходимость рассматривать декоративное и декоративно-прикладное искусство как пути, ведущие молодых специалистов в области дизайна интерьера к формированию собственного индивидуального стиля проектно-художественной деятельности.

Изучение особенностей организации внутреннего пространства показывает, что ощущение целостности интерьера возникает от продуманного композиционного решения с учетом разнообразных функционально-технологических и эстетических факторов. Полноценное воздействие предметно-пространственной среды на человека во многом зависит от правильного использования художественных элементов в процессе ее формирования. В.А.Глинкин отмечает, что не следует забывать о специфике каждого элемента, связанного с конкретными условиями, характером технологии, строительными параметрами и объемно-пространственной структурой интерьера.

Прежде всего, необходимо напомнить, что в интерьерной среде художественные средства неравнозначны. Одни из них — пластика, свет и цвет, конструкция, материал, декоративно-прикладные произведения — имеют главное

значение, другие — малые архитектурные формы, система визуальных коммуникаций, озеленение и др. — имеют вспомогательное значение, они помогают в процессе художественной организации пространства «связать общие идеи с замыслом автора» [1].

Среди художественных средств, пишет В.А.Гликин, пожалуй, наиболее эстетически сильное воздействие оказывает комплекс декоративно-прикладных произведений, с помощью которых можно подчеркнуть тематическую направленность композиционного решения интерьера, а потому форма их участия в решении общей задачи особенно сложна [1].

Исследователь Г.М.Логвиненко акцентирует наше внимание на том, что в декоративной композиции вообще и композиционном декоративном оформлении интерьера важную роль играет то, «насколько творчески художник может переработать окружающую действительность и внести в нее свои мысли и чувства, индивидуальные оттенки» [2]. Это и называется стилизацией. Стилизация, как процесс работы представляет собой декоративное обобщение изображаемых объектов (фигур, предметов) с помощью ряда условных приемов изменения формы, объемных и цветовых отношений.

Для декоративной стилизации характерно абстрагирование, то есть мысленное отвлечение от несущественных, случайных с точки зрения дизайнера, как художника, как философа, признаков с целью заострения внимания на более значимых и отражающих суть объекта в деталях. В декоративном искусстве стилизация — метод ритмической организации целого, благодаря которому изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается своеобразным мотивом узора, тогда можно говорить о декоративной стилизации в композициях, которые часто являются центром интерьера и в дальнейшем диктуют использование определенных форм, объемов и цвета [2].

Стиль выражает суть, уникальность художественного творчества художника, дизайнера в единстве всех его компонентов, содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи. Чаще всего, указывает Г.М.Логвиненко, стиль определяют как систему внутренних связей между всеми компонентами творческого процесса, содержанием и формой, колоритом и техникой выполнения, пространственными построениями. В этой связи, очень важно сравнить такие понятия как «стиль» и «манеру» дизайнера. Манера — это особенные черты творческого процесса проектирования, а стиль — его конечный результат, обязательный синтез, целостность всех компонентов дизайн-проекта. Художник А.Дерен считал, что «стиль — это постепенный переход от человека к действительности и обратно» [2].

Анализируя результаты проектно-художественной деятельности дизайнеров, включающие моменты стилизации можно видеть, что традиционная, каноническая культура декоративного искусства отражается в различных и очень индивидуальных образах, с использованием особенных условных приемов стилизации. Такие изобразительные средства композиционного решения интерьера,

как пространственный образ, цвет, линия, фактура, благодаря определенной организации художником, приобретают индивидуальный характер и, следовательно, стиливую окраску. Декоративность интерьера, как художественное качество, возникает в результате осмысления и выстраивания дизайнером композиционной системы связей отдельных частей и элементов предметно-пространственной среды в единую целостность, а также отвечает принципу архитектурности.

Искусствовед Б.Винер писал о сложности приобретения индивидуального творческого стиля художником, дизайнером: «Метод и манера есть у каждого художника, а стиль может не состояться». Ведь стиль произведения возникает, когда «в мышлении художника происходит творческая работа, в результате которой изображаемый объект приобретает новую реальность, отличную от обыденной действительности и превосходящую ее силой впечатления; когда в природную окраску предмета вливаются цветовые оттенки, а динамика форм передает движение мысли автора» [2].

Австрийский архитектор модерна Отто Вагнер считал, что только стилисты, которые придают произведениям самими придуманные формы, это настоящие творцы, хотя путь к этой категории лежит через «копировщиков» и «импрессионистов».

Итак, можно сказать, что индивидуальный, творческий стиль дизайнера — это художественное переживание времени, а декоративная стилизация элементов предметно-пространственной среды — художественное переживание пространства.

Примечания

1. Глинкин В.А. Промышленная эстетика на машиностроительных предприятиях. Л., 1983.
2. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2004.
3. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. М., 2007.

Н.В.Афанасьева, Н.А.Польнова (г.Самара)

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕКСТИЛЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ПРИЕМОМ КОНСТРУКТИВИСТОВ

Неотъемлемой частью дизайн — проектирования одежды является использование текстиля. Рисунок ткани, фактура, цвет имеют первостепенное значение для проектирования новых моделей одежды. Темой настоящего исследования является изучение рисунков тканей в стиле конструктивизма. Направление конструктивизм, появившееся в начале 20 века, породило множество последователей и течений в различных сферах искусства, архитектуры, живописи, графики и костюма. Это такие мастера как Б.Татлин, А.Родченко, Л.Попова,

А.Лавинский, В.Степанова, А.Ган, В.Стенберг, К.Медунецкий, В.Маяковский, Л.Лисицкий, А.Веснин, В.Баумейстер и др.

На основе анализа графических работ вышеперечисленных авторов был сделан вывод о том, что характерными приемами конструктивизма являются скучные геометризованные формы, динамическая компоновка, ограниченность цветовой палитры, абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных конструкций. На основании изученного материала было выявлено, что для конструктивизма характерен беспредметный орнамент, ритмические построения, оптические и пространственные эффекты, сочетание плоскостных и объемных элементов. Наличие структуры, нескольких пространственных планов, простейшие геометрические формы, принцип комбинаторики, сдвиги и смещения форм, графический метод формообразования, отказ от декора, заимствования из народного костюма, накладной декор, если он функционально обоснован, эксперимент пластических особенностей материала, возможность изготовления одежды промышленным способом. Все перечисленные приемы могут быть использованы в дизайн — проектировании одежды и разработке текстиля. На их основе начата разработка методики проектирования одежды с применением текстиля, позволяющая получать новые дизайнерские решения.

Методы, используемые конструктивистами в своих работах, применяются и в современном проектировании одежды. Сложные формы и рисунки открывают новые возможности, и в современной моде уже ни одна модель не выглядит простой. На сегодняшний день в стиле конструктивизма работают такие дизайнеры и дома моды как Ральф Лорен, Роман Кремер, Ольга Ромина, Наркисо Родригез, Costume National, VCBG Max Azria. Разрабатываемая авторами методика позволяет получить новые интересные решения. Апробация методики проведена в рамках педагогической практики магистров СГАСУ.

И.А.Беляева (г. Смоленск)

БАТИК В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН КОСТЮМА»

В своем творчестве известные дизайнеры и еще только начинающие обращаются к национальным костюмам разных народов. Взяв за основу силуэт, конструктивные принципы народной одежды и декор, дизайнеры создают яркие, неповторимые коллекции. Декор (орнаментальные полосы, авторская роспись и т.п.) не только является своеобразным средством объединения всех костюмов в коллекции, но и позволяет проявить автору свою индивидуальность в видении темы. Конкурсы молодых начинающих дизайнеров показывают, что многие из них представляют коллекции в этническом стиле, обращаясь за вдохновением к искусству древнейших цивилизаций Центральной Америки, Африки, стран Востока.

Как известно, в Японии, Китае, Индии и Индонезии одним из способов декорирования ткани был батик, в частности, узелковый. Поэтому мы посчитали необходимым наряду с изучением традиций русского национального костюма, народных промыслов и различных видов художественной обработки текстильных материалов (вышивка, плетение гобеленов, макроне), которые можно применить в современном костюме, включить в рамках курсов по выбору изучение батика.

Курс рассчитан на 34 часа аудиторных занятий и такое же количество самостоятельной внеаудиторной работы студентов. Программой предусмотрено выполнение тренировочных упражнений (18 часов) и итоговой творческой работы. В блоке тренировочных упражнений студенты осваивают виды батика, выполняя небольшие композиции на натянутой на подрамник (50x70 см) ткани, разделив ее плоскость резервными линиями на восемь частей. Рекомендуется для выполнения упражнений использовать один и тот же мотив, чтобы в последующем выявить выразительные и декоративные качества каждой техники.

Узелковый батик в последнее время становится модным трендом на подиуме. Его преимущество в том, что получение узоров в технике узелкового батика не требует особых навыков в рисовании. Поэтому некоторые педагоги (Р.А.Гильман, Г.А.Гилевич) рекомендуют начинать обучение именно с этого вида декорирования тканей. Узелковый батик нельзя отнести к художественной росписи, скорее это способ крашения ткани. Узоры образуются в результате перевязывания ткани в тех местах где она должна остаться неокрашенной или слабо окрашенной и благодаря особенностям «поведения» краски при высыхании — на наружных поверхностях и на сгибах цвет красителя гораздо насыщенней чем внутри узелка. Таким образом узор образуют складки и резервирующие материалы (нитки, бечевки) и приспособления (прищепки, зажимы).

В странах где был известен узелковый батик он имел различные названия. Так, например, в Индии эта техника называется бандана («bandhana»), в Японии — шибори (тибори, сибори), для западного человека более привычным будет словосочетание tie-dye («tie» по-английски — завязывать, крутить, скручивать, «dye» — красить). Батик, рисунки которого создаются прошиванием узоров, называется тритик. В настоящее время известны несколько методов крашения ткани — с помощью завязывания, складывания, прошивания и сжатия.

Изучение узелкового батика на художественно-графическом факультете СмолГУ проходит в несколько этапов.

На первом этапе студенты выполняют образцы (20x30 см) по схемам, предложенным преподавателем. Схемы представляют графические алгоритмы поэтапного сложения ткани. Работу с тканью предваряет выполнение имитации узора на бумаге. Задача: увидеть, как в узелке располагаются элементы узора, определить цветовое решение узора. Один и тот же узор выполняется на различных типах ткани (бязь, атласная или подкладочная ткань, трикотаж, шифон). Задача: изучить свойства красителей, освоить способ окрашивания с помощью

кисти и шприца. Для упражнений предлагаются узоры: «Изящная волна», «Спирали», «Гвоздики», «Венок», «Лучеобразная плиссировка», то есть узоры дающие четкий рисунок (рис. 1)

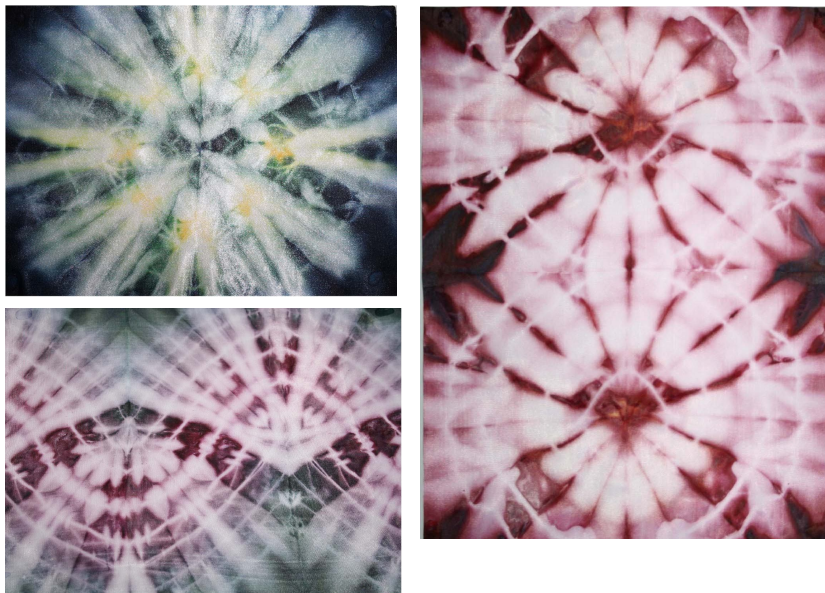


Рис. 1

На втором этапе студенты выполняют образцы на различных видах ткани в технике тритик (два образца) (рис. 2).



Рис. 2

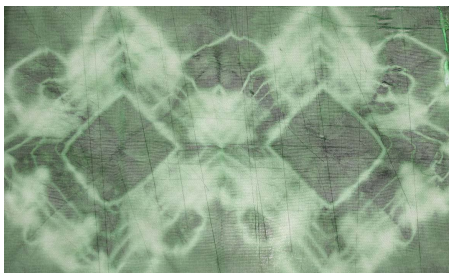


Рис. 3

Следующий этап — разработка авторского узора (два варианта) (рис. 3).

Завершается изучение темы выполнением модели изделия (шарф, косынка, платок) в масштабе 1:2 в материале. Задача: создать узор, состоящий из нескольких элементов, в полосе, квадрате, треугольнике. При желании студенты выполняют изделие в натуральную величину. Работа выполняется в следующей последовательности:

- 1) изготовление модели изделия из бумаги;
- 2) сложение и перевязывание ткани по разработанной модели;
- 3) подготовка красителей;
- 4) окраска изделия и просушка;
- 5) развязывание узелков, проутюживание, обработка срезов.

В рамках темы «Холодный батик» учащиеся изучают следующие приемы получения изображений:

— с видимым контуром (рис. 4) (бесцветный резерв наносится с помощью трубочки по предварительно выполненному на ткани рисунку и свободно вытекающим из аппликатора без разметки);

— со скрытым контуром (рис. 5); с использованием цветных и рельефных контуров.



Рис. 4



Рис. 5

Технические приемы и изобразительно-выразительные качества горячего батика студенты осваивают выполняя мотивы в технике простого и сложного горячего батика (рис. 6), а также прием кракле.



Рис. 6

Завершается изучение батика выполнением творческой работы. Это могут быть панно, утилитарные вещи (палантины, диванные подушки, занавески, абажуры и т.д.). Студенты выбирают наиболее понравившуюся технику исполнения. В конце семестра по итогам работы за отчетный период выставляется зачет, который проводится в виде просмотра. Студенты представляют папку с оформленными в файлы упражнениями и творческую работу.

Как показывает практика, освоение батика по рассмотренной методике создает необходимую базу для самостоятельной творческой работы и создания коллекций с использованием авторского батика или узелкового способа крашения тканей (рис. 7).



Рис. 7

Примечания

1. Гильман Р.А. Художественная роспись тканей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2003.
2. Давыдова Ю. Роспись по шелку. Платки панно, палантины в технике «батик». Ростов н/Д, 2005.
3. Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. 3-е изд., доп. М., 2005.
4. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Эллюстрированная энциклопедия моды. 1986. Прага, 1987.
5. Стоку С. Батик: современный подход к традиционному искусству росписи тканей: Практическое руководство / Пер. с англ. М., 2005.

Л.В.Березуцкая (г. Нижневартовск)

ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРЫ ОБСКО-УГОРСКИХ НАРОДОВ)

В связи с малочисленностью и недостаточной социальной защищенностью, коренное население Ханты-Мансийского автономного округа Тюменского Севера теряет свою самобытную культуру и уникальность, растворяется в большом миграционном пространстве. Нельзя сказать, что в регионе ничего не делается для сохранения культуры народов Севера. В последние годы четко просматриваются положительные тенденции в деле возрождения этнокультуры обско-угорских народов, решаются проблемы, связанные с жизнедеятельностью

коренного населения. Переоценка ценностей в современном обществе вызвала интерес к вопросам этнокультуры коренного населения: хантов и манси. Сохранение национально-культурных традиций коренного населения необходимо — это сегодня не вызывает сомнений. Главным общественным и государственным институтом трансляции этнокультуры малочисленных народов Севера должно стать региональное образование

Сегодня считается приоритетным использование в современной образовательной системе этнокультурного компонента содержания образования, благодаря которому предполагается решать многие актуальные проблемы современности, такие как: сохранение национального самосознания и художественного наследия этноса; введение личности в систему мировой и национальной культуры. В последние десятилетия в российской педагогической науке активизировались поиски по различным аспектам этнохудожественного образования детей и молодежи. Педагоги и ученые указывают на необходимость изучения этнокультурного компонента образования. В рамках реализации учебных планов учреждений образования можно решать одновременно задачи художественного образования и задачи этнокультурного образования. Проблемам этнохудожественного образования детей и молодежи посвящены труды многих российских ученых-педагогов. Например, в научно-педагогических исследованиях — Ю.В.Александровой, З.А.Богатеевой, Н.А.Ветлугиной, О.М.Батчаева, З.О.Кекеевой, Т.Я.Шпикаловой, А.А.Грибовской, Т.Г.Казакowej, Т.С.Комаровой, А.И.Либберман, Ю.В.Максимовой, М.А.Некрасовой, Г.П.Новиковой, Л.А.Пантелеевой, Р.Н.Смирновой, О.М.Батчаева, З.О.Кекеевой, О.А.Соломенниковой, С.Л.Улановой, Ю.В.Усовой, Н.Б.Халезовой указывается на необходимость изучения народного искусства в учреждениях образования. Народное искусство, особенно декоративное, отличается богатством и своеобразием сочетания красок, нарядностью, сказочностью образов. Реалистичность и простота оформления предметов народного декоративного искусства делают их доступными не только студенту, но и детскому пониманию. Причем, трансляция этнохудожественных знаний и умений в детские учреждения образования возможна только через художника-педагога, который подготовлен к решению данной проблемы еще в годы обучения в вузе. Этнокультурный компонент образования даст возможность студентам познакомиться с материальной и духовной культурой народа, а также получить специальные профессиональные этнохудожественные знания и умения в области национальной художественной культуры и искусства, народного декоративно-прикладного искусства. Следовательно, для того, чтобы сегодняшнее художественное образование детей и молодежи соответствовало запросам региона и современного общества, необходимо в содержание образования включать этнический компонент, который ориентирован — на национальную культуру, на народное декоративно-прикладное искусство. Анализ трудов по проблемам этнизации образования, в том числе художественного, в Ханты-Мансийском автономном округе свидетельствует о том, что они решаются

недостаточно и находятся на стадии становления. В этой связи, сегодня актуальными являются труды педагогов, этнографов, историков, культурологов, народных мастеров, региональных художников, кто непосредственно изучал и пропагандировал этнокультуру обско-угорских народов в общественные институты. Необходимо назвать таких исследователей, как А.Л.Бугаева, Е.А.Ерныхова, Н.М.Жунтова, С.В.Иванов, В.М.Кулемзин, З.Н.Лозямова, Н.В.Лукина, В.А.Мазин, Т.А.Молданова, Н.Ф.Прыткова, Г.С.Райшев, Е.И.Рамбандеева, З.П.Сokolova, В.И.Сподина, А.М.Сязи, А.М.Тахтуева, Н.Н.Федорова. Большинство из этих авторов доказывают необходимость возрождения, сохранения и развития этнокультуры обско-угорских народов, считают данную проблему нерешенной и требующей пристального внимания ученых-педагогов, методистов и художников. Проведем краткий экскурс в национальную культуру обско-угорских народов. Ханты и манси — два близкородственных народа. У них много общего: культура и язык, образ жизни, среда обитания, природа. Для обозначения ханты и манси, как единого целого, в научной литературе утвердился термин «обско-угорские народы». Большая часть обско-угорского населения — это полуседлые охотники и рыболовы, занимающиеся, кроме того, оленеводством на севере и скотоводством на юге. В рыболовстве широко использовались заграждения из кольев и прутьев (запоры), с давних пор известны также уды и сетные ловушки. Охотились на лося, оленя, боровую и водоплавающую птицу, иногда промыслили медведя. В пушной охоте на первом месте стояла белка. Оленеводство служило, в основном, транспортным целям. По воде передвигались на лодках-долбленках, были в ходу и большие дощатые лодки-жилища. Зимой использовали лыжи, ручные, собачьи и оленьи нарты. У хантов и манси много видов жилищ. Одни из них были временными, разборными, другие постоянными. К первым относятся навес у костра и разные формы шалашей; полусферические, полуконические и чум. Постоянными, неразборными жилищами служили землянки или полуземлянки и наземные постройки из бревен и досок. Во временных постройках очагом служил костер, а в постоянных — чувал, напоминающий камин. На улице ставили глинобитную печь для выпечки хлеба. Существовали также общественные и культовые сооружения, в которых проходили праздники, хранили изображения духов и другие предметы культа. Кроме того, были известны «маленькие дома» для рожениц, миниатюрные домики для хранения изображений умерших, навесы для хранения медвежьих черепов. Основной пищей хантов и манси были рыба и мясо. Основными источниками мяса были крупные промысловые животные и птицы. Из дикорастущих растений употребляли, главным образом, ягоды. Грибы никогда не ели. Напитками служили вода и растительные отвары. Очень популярен был плиточный чай. Многие сосали, нюхали и курили табак. Хлеб стали употреблять в пищу недавно. В одежде хантов и манси много общего: крой, технология изготовления. Зимняя мужская одежда из оленьих шкур — малица, гусь (совик), парка. Они шились без разреза спереди и надевались через голову. Летом мужчины носили халат,

кафтан из ткани, либо выношенную меховую одежду. Верхняя одежда женщин была только распахной — халат, шуба из оленьих шкур или сборного меха. Натальной одеждой обско-угорских народов были натазники, штаны, рубахи, платья. Головным убором служили капор, платок или капюшон малицы. Своеобразными были накладные косы — пучки волос, перевитые шнурком. Мужчины и женщины очень любили кольца, особенно из белых металлов. Женщины носили также нагрудные и накосные украшения. Одна из особенностей культуры обских угров — широкое распространение орнамента. Узорами украшали — обувь, одежду, рукавицы, головные уборы, пояса, игольники, подушки, сумки, коробки, кузова, колыбели, мелкие предметы из кости, луки и колчаны, лодки, весла и многие другие предметы. В орнаменте раскрываются художественные особенности народа, его эстетические вкусы, богатство и национальное своеобразие искусства, чувство ритма, понимание цвета и формы. Узоры-символы изображают на домашней утвари, одежде, а также на бисерных украшениях. Любой орнамент является геометрическим: зооморфный, растительный, антропоморфный. Это своеобразный орнаментированный мир — соболь, глухарь, белка, ветвь березы, ушки зайца, рога оленя и другие. Чаще всего орнамент подчинен соблюдению правил: прямые углы, целое число квадратов в прямоугольниках, зеркальность изображения, равенство поля и самого орнамента. У хантов и манси орнаменты иногда отличаются названиями, но в целом, они идентичны. У хантов и манси в орнаментах и отделке одежды и обуви, в рисунках на бересте, бисерных украшениях проявляется любовь к ярким краскам, контрастным сочетаниям цветов. Классическими цветами считаются синий, белый, красный. В языке обско-угорских народов больше шестидесяти названий различных цветов. Оттенков только одного красного цвета шестнадцать, синего одиннадцать, зеленого, желтого и коричневого больше двадцати. Названия цветов своеобразны, например: цвет спины лисицы, цвет тумана, цвет голубой дали, цвет золы, цвет лосиной шерсти и другие. Старые мастера брали краски у природы — синюю из лазорника, красную из сосновой коры или ягод клюквы, черную из сажи или ягод черемухи. Цвет всегда был наполнен глубоким содержанием и имел большое значение: белый цвет — добро, удача, благополучие; черный цвет — болезни, страх; красный — тепло, солнце; желтый — мудрость; голубой — небо; зеленый — весна, юность; оранжевый — любовь, коричневый — земля. Обско-угорские народы придавали цвету живую психологическую силу, воспринимали его как часть природы, часть самого себя. Духовная культура обско-угорских народов также имеет своеобразие. Вся религиозную систему ханты и манси пронизывает вера в духов, или анимизм. Поражает число этих духов, сложная картина их взаимоотношений. Они разделяются на три категории: домашние, местные, всеобщие. Последняя категория связана с космологическим представлением, согласно которому Вселенная расчленена на три главные космические зоны: Небо, Землю, Подземный мир. Местные и родовые духи изображались чаще всего из дерева, большинство из них имели одеяния и атрибуты.

Они хранились на священных местах. Семейные духи хранились дома, обычно это антропоморфные фигурки. От них, по мировоззрению народа, зависит счастье, успех и здоровье. Святителища многочисленных духов находились на возвышенностях, островах, высоких берегах. К ним относились с почитением и страхом. Многие святилища были запретны для женщин, однако существовали специальные женские священные места. Из всех животных у ханты и манси наибольшим почитением пользовался медведь. Он воспринимался как возвышенное существо, спущенное с неба его отцом-богом. Самым ярким проявлением его культа был «Медвежий праздник». Основная схема праздника такова: добыв медведя, охотники доставляют его в селение и помещают в дом добыччика. Здесь проводится праздник в течение нескольких ночей. На нем исполняются песни о происхождении медведя и его жизни. За ними следуют «пляски предков», драматические сценки сатирического и сексуального характера. Затем варят и едят мясо медведя. После церемоний голову медведя, праздничные атрибуты-маски, посохи, одежду уносят на священное место. В религиозной практике ханты и манси существовали особые лица, которые имели дар общения с духами, обладающие сверхъестественными способностями и возможностью воздействовать на судьбу человека. Это шаманы, провидцы, ворожеи, лекари, хранители священных мест, предсказатели. Уникальным считается фольклор народов. Предками ханты и манси созданы мифы, сказания, предания и сказки; богатейшее песенное творчество. Поэзия обских угров является научно-нравственной ценностью. Обско-угорские народы и сейчас стараются сохранять свой менталитет, нравственность, они не умеют врать, воровать, исключительно честны и доверчивы, отдадут последнюю еду тому, кто нуждается. Они порой не понимают негативные поступки приезжих новопоселенцев, неприязнь к их традициям и культуре, нелюбовь к животным и природе. Еще в 18 веке исследованиями С.У.Ремезова, Г.Ф.Миллера, Г.И.Новицкого, В.Ф.Зуева было положено начало проявлению научного интереса к самобытной культуре обско-угорских народов: хантов и манси. Однако они носили описательный характер. Более фундаментальными историко-этнографическими трудами можно назвать работы таких ученых, как: Н.А.Абрамов, С.В.Бахрушин, П.Н.Буцинский, Н.Л.Гондatti, Г.М.Дмитриев-Садовников, П.А.Дудин-Горкавич, К.Д.Носилов, С.К.Патканов, П.А.Словцов, М.Б.Шатилов, В.Н.Чернецов, Н.М.Ядринц и др. Эти ученые в различных аспектах характеризовали культуру обских угров. Их труды, до настоящего времени, являются значимыми источниками по этнокультурной характеристике коренных жителей. Тюменская область — одна из самых крупных областей нашей страны. Образована область 14 августа 1944 года и состоит из двух автономных округов: Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого. Территория Ханты-Мансийского автономного округа — уникальный природный комплекс. В связи с открытием и разработкой богатейших месторождений энергоносителей, на территории ХМАО сложилась своеобразная демографическая ситуация. На территории некогда малонаселенной окраины России с 1959 по

1998 г. население увеличилось более чем в 10 раз. На фоне общего роста населения и разнообразия его национального состава исконное население продолжает вести своеобразный культурно-исторический образ жизни рыбаков, охотников, оленеводов, собирателей природных даров. Проблема сохранения самобытной культуры малочисленных народов Севера в начале 21 века переросла в проблему сохранения этнического своеобразия коренных жителей: хантов и манси. Степень ассимиляции обско-угорских народов рассматриваются в исследованиях В.А.Мазина. При активном приближении техногенной цивилизации к среде обитания, ханты и манси почувствовали объективную опасность своего исчезновения, полной ассимиляции. Поиск путей сохранения этнических общностей хантов и манси в условиях контактного проживания с новопоселенцами, которые стали северянами и укрепились в нескольких поколениях на этнической территории обских угров, актуализирует изучение и сохранение духовной и материальной культуры КМНС ХМАО. Современный интерес к формам культуры обских угров объясняется тем, что ее носителям удалось сохранить качественные показатели этнокультуры своего народа. С выходом монографий З.П.Соколовой, В.М.Кулемзина, Н.В.Лукиной во многом определились возможности системного исследования этнокультурного пространства ХМАО. Исследования В.Г.Бабикова, И.Н.Гемуева, А.В.Головнева, А.П.Зенько, С.В.Иванова, Т.А.Исаевой, Е.П.Мартыновой, В.В.Мархинина, В.А.Могильникова, И.В.Удалова, Е.Г.Федоровой посвящены вопросам самобытного мироотношения хантов и манси на различных этапах функционирования их культуры в соседстве с другими культурами. Особый интерес вызывают работы ученых, выходцев из числа КМНС: Е.И.Ромбандеевой, Е.А.Немысовой, М.А.Лапиной, Т.А.Молдановой, Т.В.Волдиной. Их достоверное описание жизни, быта, мировоззренческих представлений хантов и манси дают достаточно полное представление об уникальности и мощности обско-угорских народов. Согласованность традиционной культуры обских угров с ландшафтом, естественными законами обитания — своеобразный принцип отношения хантов и манси к природе. Эта согласованность проявляется в экономном использовании даров природы для питания, одежды, бережного отношения к флоре и фауне региона. Современные экологические проблемы обращают наше внимание к опыту обществ, умеющих гармонизировать свои отношения с растительным и животным миром, ценить среду обитания — природу, частью которой мы являемся. В 1990-е годы правительством ХМАО, национальной общественностью был принят ряд важнейших мер направленных на возрождение, сохранение и развитие традиционных культур. Многие видные представители современного поколения КМНС, осознавая ценность для человечества этнокультуры — наследия своих предков, направили свои усилия на сохранение и развитие родных языков и культуры. Среди них: поэты и писатели — Е.Г.Айпин, М.С.Вагрова, В.К.Волдин, Ю.И.Вэлла, А.Б.Тарханов, Ю.В.Шесталов; художники — Г.С.Райшев, М.А.Тебетев; ученые — К.В.Афанасьева, Т.В.Волдина, М.А.Лапина, Т.А.Молданова, Е.А.Немысова, Е.И.Ромбандеева,

А.И.Сайнахова, В.Н.Соловар, Т.Г.Харамзин. Кроме того, такие ученые, как: А.Л.Бугаева, О.М.Рындина, Е.Г.Федорова, Т.А.Сязи, Т.А.Молданова, Т.А.Исаева, В.М.Кулемзин, Н.В.Лукина в той, или иной степени, говорили о необходимости изучения этнокультуры обско-угорского народа в вузе и школе. Большой вклад в этнохудожественное образование студентов, учителей и школьников ХМАО сегодня вносят такие народные мастера, как: З.Н.Лозьямова («Народный мастер России» г.Ханты-Мансийск), А.А.Волдина (п.Большой Атлым), Е.А.Белявская (с.Саранпуль), А.Г.Ерныхова (п.Казым), Р.П.Загородняя (п.Березово), М.Г.Зверева (п.Шеркалы), Н.М.Каксина (п.Казым), А.В.Вадичупов (г.Ханты-Мансийск), Е.М.Лозьямова («Народный мастер России», п.Казым), М.С.Мерова (г.Ханты-Мансийск), А.Н.Никонова (п.Кышик), Н.И.Покачева и многие другие. Реализация задач этнохудожественного образования детей и студентов требует совершенствования системы профессиональных знаний художников и учителей, работающих с детьми, умения применять специальные художественные знания этнокультурного содержания на практике. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что студентами вуза должны изучаться специальные учебные курсы этнокультурного содержания. Например, в практике работы Нижневартковского государственного гуманитарного университета на художественном факультете целенаправленно изучается учебный курс: «Декоративно-прикладное искусство и народные ремесла Ханты-Мансийского автономного округа». Основная цель курса — дать студентам теоретические знания и практические навыки в области ДПИ и народных ремесел ХМАО, где проживают ханты и манси. Содержание этнохудожественного образования студентов включает в себя два раздела. Первый раздел (теоретический): «Духовная и материальная культура обско-угорских народов ХМАО». Он направлен на повышение уровня общей художественной подготовки студентов, на ознакомление с историей и культурой обско-угорских народов, видами народного ДПИ, с творчеством народных мастеров ХМАО. Второй раздел курса (практический): «Декоративно-прикладное искусство ХМАО». Он направлен на формирование у студентов профессиональных умений по созданию произведений ДПИ: ознакомление студентов с технологическими операциями при изготовлении изделий из бересты, бисера, ткани, сукна, кожи, меха и т.д. Задачи данного раздела: 1) раскрыть творческий потенциал студентов в процессе решения художественных задач; 2) формировать умения использовать теоретические знания в практической деятельности при выполнении произведений народного декоративно-прикладного искусства; 3) развивать эстетический вкус студентов и умение выражать свое собственное отношение к декоративному искусству; 4) воспитывать уважительное отношение к этнокультурным традициям коренного населения ХМАО, бережное отношение к труду народного мастера. Содержание раздела включает в себя: изучение творчества народных мастеров ХМАО; орнаментальное искусство обско-угорских народов, его особенности, технику нанесения орнаментов на различные материалы — бересту, кожу, мех, ткань, замшу и т.д. Студенты

должны освоить способы работы с берестой, которые используют мастера при изготовления изделий по национальным традициям. Сюда входят: технология заготовки, обработки и хранения бересты; приемы конструирования и орнаментации изделий из бересты. Студентам предлагается сконструировать и украсить изделия из бересты: посуду, набирушки, коробы, колыбельки и др. На практике студентами осваиваются способы орнаментации бересты: выскабливание (процарапывание), тиснение, ажурная резьба с подкладным фоном, аппликация, роспись, профилировка краев, накалывание, нанесение узора штампом, сшивание различно окрашенных кусочков бересты. Характерно для этнокультуры хантов и манси бисероплетение и вышивание бисером. В этой связи, студентами изучаются основные приемы плетения и вышивания, цветовые сочетания бисера в изделиях ДПИ, а также, выполняются с применением бисера различные украшения: головные, нагрудные, поясные, на одежде, обуви и др. Национальная одежда, обувь, головные уборы обско-угорских народов красочна и самобытна. Студентами изучается крой и технология изготовления одежды с применением меха, сукна, замши и кожи. Заметное место в культуре обско-угорских народов занимают национальные куклы и игрушки. Студентами осваиваются материалы и технологии создания этноигрушек. Часть учебного времени отводится на проектирование студентами стилизованных современных сувениров из материалов, традиционных для северян. Кроме того, студенты выполняют декоративные композиции на темы Севера из материалов нетрадиционных для обских угров (батик, лоскутная техника, керамика и др.). Методическая и технологическая подготовка студентов осуществляется путем проведения лекций, семинарских занятий, выполнения практических заданий: учебно-тренировочных, зачетных, курсовых, выставочных и других. Резюмируя вышеизложенное, можно сделать основные выводы: на современном этапе развития общества необходимо сохранять национальную культуру каждого этноса, которая необходима для преемственности поколений; образовательная система в России, в том числе и в регионах, является основным ресурсом сохранения и развития любого этноса, сегодня необходимо в каждом вузе изучать этнокультурный компонент образования, который ориентирован на национальную культуру, на народное декоративно-прикладное искусство конкретного региона. Реализация принципа региональности в образовании дает возможность вариативную часть базисного учебного плана насыщать конкретным содержанием национально-регионального характера. Рассмотрим, каким образом можно решать проблемы этнизации учебно-воспитательного процесса на художественно-графическом факультете ВУЗа.

В системе подготовки учителей изобразительного искусства применяются различные учебные и производственные практики: пленэр, музейная, методическая, педагогическая, художественно-оформительская, преддипломная. В заданиях этих практик должны присутствовать элементы этнокультурного подхода. Например: пленэр — рисунок и живопись с натуры с выездом на природу, в места проживания коренных народов; музейная (искусствоведческая) — изучение

материальной и художественной культуры малочисленных народов Севера; методическая — разработка учебных, внеклассных и внешкольных занятий на темы жизни, быта, этнокультурных традиций северян; педагогическая — проведение блока занятий по изучению национально-регионального компонента образования по изобразительному искусству в школе; художественно-оформительская: разработка эскизов организации художественной среды на темы духовной и материальной культуры обско-угорских народов; преддипломная — выполнение творческих заданий по специализации на северную тематику, изготовление изделий декоративно-прикладного искусства и народных промыслов по традициям и технологиям народов Тюменского Севера. Проявляя себя в различных видах деятельности, студенты получают теоретические знания этнического содержания, приобретут практические навыки и умения по изготовлению предметов и изделий ДПИ. Возможна этнизация следующих видов деятельности: учебная — приобретение теоретических знаний этнокультурного характера, изучение и освоение технологий изготовления предметов и изделий ДПИ традиционных для малочисленных народов Тюменского Севера; методическая — разработка методического и наглядно-дидактического материала к занятиям этнокультурного содержания; научно-исследовательская: исследование проблем народов Севера — состояния образования, сохранения этнокультуры и этнопедагогики, экологических и геополитических проблем и т.д.; педагогическая — осуществление учебно-воспитательного процесса в школе с целью реализации национально-регионального компонента образования; общественная — участие в мероприятиях направленных на сохранение, развитие и пропаганду этнокультуры народов Севера. Реализация национально-регионального компонента образования в системе подготовки студентов на факультете искусств и дизайна должна просматриваться на протяжении всех лет обучения. Сквозная подготовка студентов осуществляется введением в учебный план спецкурсов национально-регионального содержания. Сегодня на художественном факультете изучается спецкурс культурологического содержания — «Материальная и духовная культура малочисленных народов Севера». В учебном плане присутствует также учебная дисциплина «Декоративно-прикладное искусство и народные ремесла ХМАО». Здесь студенты факультета искусств и дизайна осваивают технологии изготовления изделий ДПИ, выполненные по традициям народных мастеров региона.

На факультете искусств и дизайна будущие учителя изучают спецкурс по методике преподавания изобразительного искусства: «Изучение национально-регионального компонента образования в общеобразовательной школе», который нацелен на разработку блока уроков по изучению национально-регионального компонента образования по изобразительному искусству по каждому году обучения; подготовку студентами наглядно-дидактического материала к занятиям; разработку конспектов уроков; проведение занятий в школе, проведение тематических выставок этнокультурного содержания: разработка сценариев и

проведение внеурочных мероприятий на темы северного края. Изобразительное искусство как учебный предмет — это органическая часть системы эстетического воспитания учащихся в общеобразовательной школе. Будущему учителю необходимо знать, что учебная программа по изобразительному искусству должна соответствовать месту проживания ученика. Ее структура и содержание направлены на реализацию принципа «региональности» в образовании. Учитель самостоятельно имеет возможность откорректировать государственную учебную программу таким образом, что в ней будут объединены федеральный и национально-региональный компоненты образования. Такая программа будет состоять из двух частей:

1. Базовая часть (Федеральный компонент программы) — это стабильная обязательная для каждого ученика часть образования по изобразительному искусству. Она обеспечивает единство школьного образования в России и не зависит от региональных, национальных особенностей учащихся.

2. Вариативная часть (национально-региональный компонент программы) обусловлена необходимостью учитывать региональные условия, национальные особенности и интересы учащихся, проблемы традиционного искусства малочисленных народов Севера. Национально-региональный компонент обеспечивает особые потребности учащихся, связанные с изучением ими изобразительного искусства народов Севера, в котором отражена этническая самобытность. По согласованию с администрацией школы учитель может объединить национально-региональный компонент со школьным компонентом образования. Школьный компонент — это учебное время, которое может использовать конкретное учебное заведение, что даст возможность увеличить количество учебных часов (в данном случае, по изобразительному искусству).

Примерное содержание занятий по изучению национально-регионального компонента образования в общеобразовательной школе (по видам занятий):

1. Рисование с натуры, по памяти и представлению (рисунок, живопись): изображение объектов растительного и животного мира региона, района; людей, вещей и построек обско-угорских народов Тюменского Севера.

2. Рисование на темы и иллюстрирование (тематическая композиция): изображение северной природы, жизни и быта северян; составление композиций по пленэрным работам учащихся; иллюстрирование национального фольклора, произведений поэтов и писателей-представителей обско-угорского народа.

3. Декоративная работа (орнаментальная, сюжетная и шрифтовая композиция): украшение национальным орнаментом предметов рукоделия, одежды, обуви, игрушек, посуды, построек и т.д.; составление декоративных сюжетных композиций на темы северного края; выполнение аппликаций, авторских стилизаций и интерпретаций; экспериментирование с различными художественными материалами.

4. Конструирование и лепка (конструктивная композиция с натуры, по памяти и представлению): выполнение копий и имитаций предметов материальной культуры обско-угорских народов Тюменского Севера; изображение в объеме

представителей флоры и фауны региона и района, макетов архитектуры и малых построек национального характера; выполнение конструктивных сюжетных композиций на темы северного края; экспериментирование с разнообразными художественными и «бросовыми» материалами.

5. Восприятие окружающей действительности и природы, произведений изобразительного искусства (беседы, выставки-просмотры, экскурсии): беседы о народном декоративно-прикладном искусстве малочисленных народов Севера, о творчестве региональных и местных художников; экскурсии на природу, в музей; художественные выставки на темы северного региона; интегрированные занятия. Необходимо заинтересовать студентов в выполнении курсовых и дипломных работ этнокультурного содержания.

Примерные темы исследования по методике преподавания:

1. Школьный кружок по изготовлению игрушек-сувениров по технологиям обско-угорских народов.

2. Методика проведения занятий иллюстрирования фольклора народов ханты и манси.

3. Орнамент малочисленных народов Севера в детских аппликациях.

4. Изучение основных видов художественных ремесел обско-угорских народов на занятиях изобразительной деятельностью в школе.

5. Освоение учащимися 5—7 классов приемов плетения из бисера на внеклассных занятиях.

6. Этнографические материалы, используемые учителем изобразительного искусства в школе.

7. Организация и проведение интегрированных уроков, направленных на изучение народных традиций малочисленных народов Тюменского Севера.

8. Методика преподавания национально-регионального компонента образования по изобразительному искусству в общеобразовательной школе.

9. Содержание внеклассной деятельности, основанной на изучении декоративно-прикладного искусства обско-угорских народов.

10. Материалы, оборудование и технологии изготовления изделий ДПИ, традиционных для обско-угорских народов и др. Студенты факультета искусств и дизайна могут выполнять дипломные работы по специализации. Это может быть большой спектр работ, выполненный в различных жанрах и видах изобразительного искусства. Некоторые примеры на северную тематику:

1. Живопись: выполнение портретов представителей обско-угорского народа, изображение предметов быта и рукоделия северян, передача в пейзажах красоты Тюменского региона.

2. Рисунок: выполнение творческих работ в графических техниках исполнения с выраженной национально-региональной тематикой.

3. Композиция: составление сюжетно-тематических композиций, рассказы-вающих о жизни, быте, национальных традициях обско-угорских народов.

4. Скульптура: выполнение мелкой пластики по традициям народных мастеров, изготовление объемно-конструктивных композиций на темы Севера.

5. Декоративно-прикладное искусство: изготовление изделий и предметов ДПИ по технологиям народных мастеров ХМАО из традиционных материалов обско-угорских народов — кожи, сукна, меха, ткани, бисера, бересты, дерева и др. Особое внимание здесь необходимо уделить художественной обработке меха и кожи, широко распространенной по всей территории России у народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Разнообразный ассортимент изделий из меха, кожи оленя, украшенных цветным сукном, вышивкой, характеризует большое мастерство, своеобразие художественной техники, высокую орнаментальную культуру, присущие декоративному искусству этих народов. Таким образом, студент, изучивший и освоивший в ВУЗе национально-региональный компонент образования, несомненно, станет носителем и проводником этнокультурных знаний и умений в «окружающий мир», будет способствовать сохранению и развитию живого наследия обско-угорских народов Тюменского Севера.

Примечания

1. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как историко-этнографический источник: по материалам 19 — нач. 20 вв. М.: Л., 1963.

2. Канев В.Ф. Приобщение учащихся к этнической культуре народов Севера средствами прикладного искусства: Дис. ... д-ра пед. наук. М., 1995.

3. Решетникова Р.Г. Декоративно-прикладное искусство обско-угорских народов. М., 1997.

4. Сподина В.И. Методическое пособие по этнографии коренных народов Западной Сибири. Мегион, 1995.

5. Строков К.А. Научно-практические аспекты регионального этнокультурного образования: Учебное пособие. Тамбов, 2004.

6. Уроки Евдокии Ерныховой (декоративно-прикладное искусство хантов и манси): Пособие для учителей ХМАО. Березово, 19974.

Е.В.Бурдеева (г.Енисейск)

АКТИВИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА НА ЗАНЯТИЯХ РИСУНКОМ ПО ТЕМЕ «НАТЮРМОРТ»

В программе по рисунку теме «Натюрморт» отводится большое количество времени. Натюрморт — один из ведущих жанров в обучении изобразительной грамоте. Студенты последовательно изучают художественные приемы в создании произведения, начиная с простых геометрических тел и заканчивая сложными тематическими натюрмортами.

В методической литературе большое внимание уделено практической работе над натюрмортами: это организация постановок, определение последовательности выполнения работы, умение воспринимать натуру, а так же технике выполнения изображения различными художественными материалами. Формирование умений происходит в процессе неоднократного выполнения студентами соответствующих заданий, например, рисунков, набросков, эскизов...

Каждый преподаватель имеет право на свой собственный стиль и почерк преподавания. При выборе путей осуществления учебного процесса следует помнить, что нет универсальных методов и приемов обучения, нет сверхэффективного способа, которым можно заменить все остальные.

Школа рисунка — наследница лучших достижений мировой художественной культуры прошлого, и современному художнику-педагогу надо знать и умело использовать наиболее эффективные методы обучения, привнося в них свое, новое.

Единство теории и практики способствует активному развитию художника, его творческих способностей. Чем больше у рисовальщика научных знаний, тем совершеннее его оценки действительности, чем богаче уровень технического мастерства, тем выразительнее и ярче продукт его творческой деятельности.

Принцип научности как активный фактор развития творческих способностей заключается, прежде всего, в усвоении системы знаний, которые помогают начинающему правильно понять закономерности строения форм, а тем самым и овладеть методом реалистического искусства.

Деятельность рисовальщика направлена на решение конкретной задачи, которая вызывает у него потребности грамотного ведения рисунка. Наступает момент, когда традиционный опыт оказывается не достаточным, нужны поиски новых путей, гибкость мысли, интуиция. Наступает период постоянных проверок того, что получилось.

Стараясь помочь начинающему художнику познать особенности строения формы предметов, методика предусматривает целый ряд последовательно усложняющихся учебных задач: рисунок тел вращения, зарисовки прямоугольных предметов выше и ниже линии горизонта, изображение группы предметов и, наконец, переход к рисованию натюрморта с проработкой формы. И каждый раз при выполнении учебных заданий начинающий рисовальщик узнает новое, учится иначе, профессионально смотреть на предметы, приобретает навыки в искусстве изображения натюрморта, иначе говоря, через разные целевые установки приходит к активной творческой деятельности.

Первая, основная методическая установка в учебном рисунке должна исходить от преподавателя. В дальнейшем, при усилении творческой активности рисовальщика, у него проявятся свои установки, исходя из которых, он и будет действовать. Они возникнут произвольно, по мере решения поставленной задачи и углубления эстетических потребностей.

При выполнении задания «Натюрморт из бытовых предметов» в конце изучения раздела «Натюрморт» студенты должны передать форму предметов, пространство, материальность, он должен быть выполнен не только по всем правилам и законам, но и быть достаточно выразительным, а этого можно достигнуть только при активной творческой деятельности. Одной учебной установки здесь не достаточно. Чтобы достигнуть успеха, нужна еще и активизация всей системы способностей, укрепление взаимосвязи всех свойств, необходимых для определенной деятельности, и формирование умения пользоваться ими в данной деятельности, а это студенты могут приобрести с помощью преподавателя, которому необходимо от общих установок перейти к индивидуальным с учетом способностей каждого студента.

Учитывая творческий характер студентов, которые стремятся к тонкому чеканному рисунку и любят рисовать карандашом, педагог обращает их внимание на конструкцию предметов, на особенности строения форм, на плавность перехода одной формы в другую, которую можно выразительно передать в рисунке с помощью линий; внимание студентов, которые тяготеют к тональному рисунку и предпочитают работать углем, сангиной или соусом, следует обратить на красоту тональных отношений, на эффекты освещения, на контрасты освещенных и теневых границ формы с фоном.

Для активизации творческой деятельности необходимо требовать от каждого студента рисовать сознательно, не допускать механического копирования натуры; творчески использовать научные знания из области перспективы, анатомии, теории теней; рационально использовать рисовальный материал и возможности его тонового и фактурного диапазона.

Каждый учебный рисунок преследует решение определенной задачи, которая при всей целенаправленности установки может иметь несколько путей. С помощью преподавателя студент узнает эти пути решений.

Обучение рисунку проводится на натурном материале в процессе различных видов работы — длительная студия, быстрые наброски и зарисовки, а также рисование по памяти, по представлению, по воображению.

При творческом восприятии натуры преподаватель должен помочь студентам увидеть в натуре главное, сориентировать их на чувственное, образное восприятие объекта.

В процессе построения изображения нужно учитывать два психологических момента восприятия: восприятие предмета и восприятие изображения. И что самое главное, этими восприятиями нужно руководить, изменять и направлять их.

Характер творческой активности в процессе обучения рассматривается с точки зрения активизации таких художественно-творческих способностей, как умение передать сходство, подметить в натуре характерное, передать материальную основу формы и закономерности ее строения — пропорции, конструкцию, фактуру поверхности и т.п.

Такой подход приводит начинающего рисовальщика к необходимости понимать и запоминать академические правила и законы, убеждаться на практике в необходимости этих знаний и навыков.

Полученные знания и навыки не только активизируют творческую деятельность начинающих рисовальщиков, но и помогают приобрести опыт объективной оценки как своей деятельности, так и деятельности товарищей, Эффективен метод анализа работ студентов и мастеров реалистической школы как преподавателем, так и самими студентами.

На занятиях рисованием студенты не должны выдумывать, сочинять; они должны откликаться своими переживаниями на то, что их волнует в данной натурной постановке, но выражать это в своем рисунке грамотно. Пространственное и образное мышление во время выполнения учебных заданий заставляет студента по-новому видеть и воспринимать окружающий мир, по-новому его отображать в своих рисунках. Расширение научного кругозора студента позволяет ему смелее и увереннее применять имеющиеся знания, умения и навыки. Убедительным показателем его творческой работы являются результаты практической деятельности — учебные рисунки.

Академическая школа не может быть тормозом для развития творческих способностей студентов. На первый курс студент приходит еще очень беспомощным в искусстве рисунка, мало что знающим, плохо владеющим рисовальными навыками. Только с помощью преподавателя, благодаря умелому методическому руководству, студент начинает приобретать необходимые знания и навыки. Какими бы феноменальными способностями студент не обладал, они не будут развиваться и совершенствоваться сами по себе, без обучения, без целенаправленной деятельности.

Примечания

1. Ли Н. Основы учебного академического рисунка. М., 2001.
2. Аксенов К.Н. Рисунок. М., 1990.
3. Барц А.О. наброски и зарисовки. М. 1986.
4. Барчай Е. Анатомия для художников. Будапешт, 1991.
5. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Л., 1963.
6. Все о технике рисунка. Справочник для художника. 2000.
7. Дейнека А. Учитесь рисовать. 1961.
8. Иваницкий М.Ф., Манизер М.Г., Максимов К.М., Соловьев А.М., Школа изобразительного искусства. М., 1989.
9. Ростовцев Н.Н., Терентьев А.Е., Развитие творческих способностей на занятиях рисованием. М., 1987.
10. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. М., 1976.
11. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1984.
12. Смит С. Рисунок. М., 1998.

13. Сафаралиева Д.А. Учебный рисунок в академии художеств. М., 1990.
14. Школа изобразительного искусства. М., 1989.

А.В.Голосай (г.Нижневартовск)

ПУТИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ РИСОВАНИЯ ПОРТРЕТА

Рисунок выражает объективный характер мышления и чувства художника, поэтому логика построения рисунка, связанная с личностным отношением к модели формируется, прежде всего, в замысле, который включает в себя все первоначальные представления об изображаемом. Замысел возможно сформулировать в словесной форме, затем сопоставить с композиционными поисками, техническими решениями и, наконец, сравнить с законченным портретом. Все это позволяет достаточно объективно оценить динамику изобразительного процесса.

Профессиональные умения рисования портрета являются целостным комплексом, обладающим определенными закономерностями построения и развития, где пространственные представления художника объединяют в виде замысла все составляющие элементы композиционного построения. Сюда же входит готовность технического совершенствования художника, в контексте нового образного содержания воспринятой модели, при этом сохраняются и развивается первоначальная эстетическая оценка изображаемого. Профессиональное рисование предполагает не только передачу внешней стороны изображения, но параллельно с этим сложную структуру формального художественного решения портрета: композиционные закономерности, предметность, многовариантность графического взаимодействия линии и тона, плоскости и пространства, контрастности и нюансировки и т.д.

В процессе проведения практических занятий по рисунку, принимаются во внимание важнейшие особенности изобразительной деятельности рисующих: степень соотнесенности изобразительных действий с поставленной задачей; наличие произвольных пространственных представлений; степень совмещения нескольких представлений о модели; сознательное стремление к воплощению первоначального замысла-представления в конкретном композиционном решении.

В целом, не смотря на частные особенности, в процессе рисования обнаруживаются следующие типичные ошибки:

— большинство студентов затрудняются сформировать пространственное представление изображаемой модели в конкретном композиционном решении;

— не наблюдалось попыток последовательного представления конечного результата рисования портрета, поскольку испытуемые оперируют умениями достаточными для решения изобразительных задач натюрморта;

— изобразительные действия студентов носят не целенаправленный характер — нет соотнесенности с первоначальной установкой на формирование замысла, а подготовительный материал (наброски, зарисовки) носят самостоятельный характер не ориентированный на окончательный результат рисования;

— стремления студентов к формированию произвольных представлений не отмечалось;

— большинство студентов не стремятся к законченности своих рисунков, ограничиваясь попытками передачи внешней схожести, посредством выявления пропорциональных отношений;

— в рисунках не использовались приемы экспрессии (подчеркивание) тех деталей и пластических особенностей модели, которые подчеркивают выразительность портретного сходства;

— отсутствуют представления о модели с другой точки зрения;

— не наблюдалось представлений о средствах выражения (выбор графических материалов — карандаш различной мягкости, уголь, соус, мелки, сангина разная, пастель, акварель, «ретушь» и др., а также совмещение в одном рисунке разнообразных материалов (когда это требовалось для решения конкретной задачи).

— при восприятии сложной формы головы, затруднено проведение аналогий с более простыми уже познанными формами;

— технические приемы рисования ограничиваются известным однообразием в применении, не варьируются в зависимости от конкретных установок.

Таким образом, вполне очевидно, что большинство студентов ограничились решением задач технико-аналитического штудирования модели, что дает положительные результаты в процессе приобретения знаний, умений, навыков реалистического изображения на младших курсах.

Освоение портретного образа человека требует достаточно высокого пространственных и образных обобщений, художественно-образного осмысления приобретенных умений и навыков рисования и нахождения выразительных средств выражения, соответствующих новому содержанию образных задач. Творческая деятельность рисующих на исследуемом уровне сводится к минимуму, из-за ограниченности пространственных представлений испытуемых. Все это потребовало теоретического обоснования методики обучения профессиональному рисованию портрета с учетом выявленных пробелов в сфере образования пространственных представлений о сложных пластических взаимодействиях объемных форм, а также о гармоничности эмоционально-образных технико-аналитических начал в профессиональном рисовании.

Еще в тридцатые годы прошлого века известный советский график П.Я.Павлинов сформулировал психологические особенности процесса рисования, который состоит из нескольких этапов: рассматривания предмета, образования в сознании образа этого предмета, придумывания изобразительной формы этого представления и реализации ее техническими средствами на бумаге.

Соответственно этому возможны следующие виды ошибок: ошибки ясного представления качества изобразительной поверхности, ошибки рассматривания предмета и образования представления, ошибки технического овладения средствами изображения.

Этот тезис нашел свое дальнейшее развитие в теоретических трудах Н.Э.Радлова, а также научное осмысление в трудах замечательного художника и авторитетного ученого в области изобразительного искусства Н.Н.Волкова. Вместе с тем на сегодняшний день однозначного решения поставленных проблем нет, анализируется процесс образования разнообразных представлений в учебном рисовании портрета, поскольку именно полнота сформированных пространственных представлений о модели во многом определяет осмысленное направление изобразительных действий, а также активизирует творческую деятельность рисующих.

В этом контексте анализируются возможности наблюдения как деятельности целенаправленного восприятия, выступающего как цепь направленных последовательных суждений о важнейших свойствах воспринимаемых предметов. Наблюдение нацелено на выявление пространственных признаков модели. Важную роль в процессе образования представлений занимает процесс выполнения разнообразных набросков и зарисовок. Психологические аспекты выполнения набросков исследовал В.С.Кузин; А.О.Барцц, выделяет несколько видов учебных набросков, активизирующих формирование образов представления. Н.Н.Ростовцев, А.Е.Терентьев рассматривали наброски в контексте становления композиции, что возможно при наличии достаточно устойчивых образов представления о модели.

Профессиональные умения рисования предполагают не только обучение студентов восприятию модели для рисования, образованию подвижных пространственных представлений, но и формирование умений и навыков соответствующих изобразительных действий. Все зрительные оценки, мыслительные операции, пространственные представления воплощаются в рисунке посредством конкретных изобразительных действий художника и конкретных технических умений и навыков рисования. Именно посредством технических средств рисования художник передает тончайшую нюансировку эмоционально-образного содержания модели.

Кроме этого необходимым фактором успешного развития профессиональных умений рисования являются адекватные педагогические условия, способствующие наиболее благоприятному освоению всех изобразительных компетенций. Педагогические условия определяются конкретной педагогической системой, конкретной организационно-педагогической формой, в которой эти условия будут целенаправленно создаваться.

Важнейшим педагогическим условием успешного развития профессиональных умений является мотивация к обучению, т.е. у студентов необходимо активизировать внутренние побуждения к обучению. Работа в этом направлении

определяется взаимодействием систем воспитания и обучения и применяется во всех формах изобразительной деятельности. Ю.Н.Кулюткин, Г.С.Сухобская отмечают два типа мотивации: 1) цель мотивации лежит внутри профессиональной деятельности; 2) познавательная деятельность направлена на реализацию внешних целей не связанных напрямую с профессиональной деятельностью. Таким образом, результаты учебной деятельности могут представлять двойную ценность: как собственная конечная цель деятельности и как средство удовлетворения личных утилитарных и нравственных потребностей. Известно, что качественные изменения личности становятся реальными тогда, когда переход от направленных действий к самостоятельным осуществляется последовательно. Таким образом, непосредственная помощь педагога со временем становится более обобщенной, менее детализированной, когда знания, умения и навыки успешно применяются в новых условиях, несходными с хорошо известными ранее или вообще отличными от прежних.

Следующим педагогическим условием повышения профессиональных умений рисования в процессе обучения является повышение удельного веса осознанности обучаемого профессиональной направленности своей познавательной деятельности, самостоятельность, инициатива, личностно-творческая рефлексия. Все это рассматривается не как отдельные качества личности, а как имманентно присущие активной познавательной деятельности условия.

Рисование головы человека и портрета является качественно новой ступенью в процессе формирования художника, поэтому первоначальные умения и навыки рисования, приобретенные в процессе изображения натюрмортов и гипсовых голов, нуждаются в творческом переосмыслении и дальнейшем развитии для передачи более тонких и трудно уловимых нюансировок взаимодействия объемных форм головы человека. Вместе с тем именно на этом этапе необходимо постичь образное содержание модели ее эстетический и художественный смысл и здесь без образных обобщений и пространственных представлений не обойтись.

Методика последовательного развития профессиональных умений рисования портрета требует подвижного восприятия, базирующего на различных ассоциациях, служащих основой для сравнения и сопоставления воспринимаемой модели с образами представления и воображения с активным участием как двигательных, так и художественно-технических обобщений. Достаточно полное представление о модели, пригодное для рисования требует от рисующего не только обобщения второстепенных признаков, но и умения акцентировать главные, характерные черты портретируемого. Таким образом, портретная композиция требует решения не только очевидных композиционных задач, но и выявления взаимодействия головы и рук, а также организации пространства между портретируемым и фоном. Важно не упрощать задачу рисующему, не давать возможности копировать модель по отдельным деталям, а стремиться актуализировать весь его изобразительный опыт для формирования полноценного

представления о модели. Этот умозрительный образ потребует поиска новых изобразительных и выразительных средств рисунка для передачи своего оценочного отношения к изображаемому человеку.

В.А.Голубенцева (г.Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ КУКЛЫ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ИНТЕРЕСА К РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

В современном образовании большое значение уделяется изучению традиционной народной культуры. Можно много и убедительно дискутировать об игровом и культурном значении куклы в истории человечества и на современном уровне развития.

В традиционной русской культуре наряду с фольклором, обрядовыми праздниками, ритуальными оберегами, предметами прикладного искусства особое место занимает обрядовая кукла. Она была и детской игрушкой, и элементом праздничных обрядов.

Кукла — зримый посредник между миром детства и миром взрослых. Через кукольный мир дети входят в мир полноправными членами общества, а для взрослых — это единственная возможность вернуться в мир детства.

В русской кукле уживаются сакральная и игровая направленность. Простые художественно-выразительные средства куклы позволяют в детских играх с достаточной достоверностью отображать мир взрослых. В игре воспроизводились наиболее значимые события жизни: рождение и смерть, свадьба, праздники, связанные с сезонными изменениями в природе, и т.д.

Изготовленные своими руками традиционные русские куклы несут черты индивидуальности. Простоватые на первый взгляд, они очень разнообразны по форме и декоративному исполнению. Наряд русской куклы несет не только декоративную эстетическую нагрузку, но имеет и глубокие духовные корни. Ведь костюмом определялось и имущественное состояние человека, и его положение в обществе. В традиционной русской кукле закрепились наиболее устойчивые формы русской одежды, характерные для той или иной губернии.

В этой статье я хочу поделиться опытом использования практических занятий по изготовлению народных кукол для приобщения студента к чарующему миру куклы, дать ему возможность попробовать изготовить ее своими руками, вернуться еще раз в волшебный мир детства.

Как проходили наши занятия?

Вначале мы беседовали об особом месте куклы в жизни человека. Кукла — первая среди игрушек. Она известна с глубокой древности, оставаясь вечно юной и сопровождала человека с рождения до глубокой старости.

Так как куклы в древности служили обрядовым символом, они участвовали в магических заклинаниях и мистериях, то считалось, что при изготовлении обрядовых

кукол недопустимо использовать колющие и режущие предметы, которыми человек мог пораниться. Поэтому тряпочки и нитки для будущих кукол нужно было не резать, а рвать.

Безликость традиционной куклы идет из древности. Это связано с обереговой функцией: взгляд куклы может передать ребенку плохую энергетику.

Изготовление каждой куклы сопровождалось рассказом о предназначении данной куклы, затем студенты подбирали материал и ... начиналась творческая работа по изготовлению. Пусть в самодельной кукле не будет безукоризненно симметричных линий и четко вырисованных черт многократно тиражированного лица, но зато в ней будет что-то такое, от чего теплеет взгляд и нежной волной наполняется сердце. В этом творении рук человеческих чувствуется то, что мы называем душой.

Материал, из которого изготавливались куклы, разнообразный: это и мочало, и солома, текстиль, нитки, вата и т.д.

Первые куколки изготавливаются без помощи иглы (на конструктивной основе-скрутке) простым кручением лоскутков, закрепленных нитками. Такие куклы могут делать дети 4—5 лет — будущие воспитанники студентов.

При изготовлении игровых кукол, более сложных по технологии, участникам занятий предлагается сшить целую семью. С такими куклами можно уже проводить сюжетно-ролевые игры: свадьба, семья и т.д.

На современном этапе «игровое» направление в образовании — новое для нашей страны, но быстро распространяющееся по всем категориям учащихся (особенно в дошкольных учреждениях и в младших классах школы). Игра для детей — прекрасное занятие, способствующее развитию и так же облегченный способ приобретения полезных знаний.

При изготовлении обрядовых кукол: масленица, коза, мировое древо и т.д. участники занятий знакомятся с бытом и традициями русского народа. В народном сознании мирно уживаются христианские праздники и более древние языческие приметы и обряды, существовавшие на Руси до введения христианства. Знакомимся мы на занятиях и с традиционными русскими праздниками, которые в той или иной мере связаны с обязательным изготовлением традиционной русской куклы.

Мы считаем, что ручные умения, приобретенные на занятиях студентами, в сочетании со знаниями обрядов и традиций русского народа, формируют у учащихся интерес к русской культуре и желание передать свой опыт будущим воспитанникам.

По окончании курса изготовления кукол мы организовывали выставки творческих работ студентов. Фото наших русских кукол можно увидеть на сайте колледжа: www.kollege4@mail.ru.

Надеемся, что наше увлечение найдет сторонников и среди студентов, и у руководителей кружков и студий для организации работы с детьми дошкольного и младшего школьного возраста.

Примечания

1. Берстенева Е., Догаева Н. Кукольный сундучок. Традиционные народные куклы своими руками. Белый город, 2011.
2. Котова И.Н., Котова А.С. Русские обряды и традиции. СПб., 2009.
3. Традиционные народные праздники в образовательных учреждениях. АГПО. СПб., 2005.
4. Шайдурова Н.В. Традиционные тряпичные куклы. 2011.

Л.И.Гильманова (г.Нижневартовск)

К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

Костюм представляет собой комплекс, состоящий из комплекта элементов верхней и нижней одежды, обуви, головного убора, украшений. Понятие «костюм» определяется как образно-художественная система, состоящая из стилистически связанных друг с другом и бытовавших вместе предметов одежды. Традиционный костюм обладает своим идейно-образным содержанием, обусловленное многообразием функций одежды, природосообразностью, мировоззрением и мировосприятием народа.

Все ошутимее становится интерес к традиционной материальной культуре малых народов и, в немалой степени, к этнокультуре коренных народов Севера — обских угров. Важными культурно-историческими свидетельствами правил гармоничного взаимоотношения с природой, норм социальной жизни, нравственных и эстетических координат человеческой жизни являются подлинные произведения народного искусства.

Яркий тому пример — костюм ханты и манси — самобытное явление национальной культуры, сконцентрировавший многовековой опыт народа. Народный костюм является системой, комплексом элементов, характерной для определенной местности и отражающий все аспекты культуры этноса. Он отличается своеобразием кроя, композиционно-пластических решений, цветовой гаммы, декора, составом костюма, характером ношения, целостностью восприятия.

Внешний вид костюма формировался под воздействием территориально-климатических условий, немаловажную роль в его формировании сыграли культурные влияния финно — угорской, а позднее и русской культур.

Десятки модельеров создают коллекции современной одежды, используя мотивы традиционного костюма, причем каждый из них трактует традиционный костюм по-своему. Работы современных дизайнеров, конструкторов, художников-модельеров, использующих в своем творчестве элементы традиционного костюма, не являются новацией. Но следует отметить важность системного, подхода к переосмыслению и переработке наследия традиционного национального

костюма народов Севера и Сибири в современной моде. Этнокультура — источник особого народного языка, из которого заимствуются сюжеты, стилистика, колорит, приемы декора. И задача дизайнера интерпретировать этнокультурное наследие в высококачественные (по отношению к аналогу-источнику) образцы моделей современной одежды.

Отражение его характерных черт определили одно из перспективных направлений в моде — этностиль, воплощающий в себе единство традиционного костюма и современной моды [2, С. 565].

Формирование этнокультурных компетенций опирается на:

- углубленное изучение и освоение дисциплин этнологического комплекса;
- ориентацию на глубокую этнокультурную подготовку в сфере индустрии создания костюма для создания высокохудожественных интеллектуальных моделей, интерпретирующих национально-культурное наследие;
- ориентацию на приобретение социального опыта, способности взаимодействия с различными этнокультурными общностями.

В основе создания северного традиционного костюма лежит:

- безотходная технология кроя, декора, изготовления одежды, не наносящая вред природе;
- рациональные приемы кроя и шитья одежды, обеспечивающие комфорт и удобство ношения в северной климатической зоне;
- целесообразность применения материалов для изготовления одежды в зависимости от назначения одежды, а так же выбор способов декора в зависимости от материала и предназначения.

В современных условиях остро назрела потребность изучить и применить опыт создания и потребления традиционного народного костюма, освоив этнокультуру данного региона и сохранив этническую самобытность:

1. Северный костюм — наиболее смысловое произведение декоративно-прикладного искусства этой культуры.
2. Композиционные принципы в традиционном костюме формируются интуитивно, но в тесной взаимосвязи с утилитарным, природно-климатическим и мировоззренческим аспектами.
3. Комплексное изучение традиций моделирования национального костюма и их творческая переработка способствуют возникновению, становлению, развитию и обогащению нового современного костюма.
4. Использование в современном моделировании одежды различных принципов трактования художественных традиций национального костюма хантов и манси от максимального приближения костюма к первоисточнику, использования и переработки элементов традиционного костюма, передачи ассоциативного ряда до образного содержания традиционного костюма без непосредственно заимствования его частей или элементов [5, С. 98, 158].

Традиционный костюм ханты ми манси отвечает всем требованиям их бытия: он (относительно) прост в изготовлении, удобен в быту в условиях кочевья,

способствует выживанию в суровых условиях сибирского климата. Костюм отражает природные (территориально-климатические) и культурные (социально-родовые) особенности жизни народа. Костюм является знаком-показателем имущественных различий, которые проявляются в качестве и количестве украшений, в материалах, из которых изготавливается костюм. Помимо родовых различий, в северном костюме присутствуют гендерные и возрастные различия, которые в силу культурной традиции акцентируются цветом, кроем, декором.

Для современных художников-модельеров обращение к традиционному национальному северному костюму является не только путем сохранения культуры, но и источником вдохновения при моделировании современной модной одежды. Изучение традиций и их творческая переработка способствуют обогащению, развитию и возникновению нового современного северного костюма.

При проектировании современного костюма авторы берут за основу один или несколько признаков традиционной национальной одежды, придавая современной одежде новую эстетическую выразительность. В создании современной одежды используются традиционные: крой, фасон, материал, техника шитья и декорирования, орнамент, цвет, украшения. Традиционные принципы кроя и декор соединяются с современными новшествами — струящимися материалами, приталенными силуэтами.

Особое внимание художники-модельеры уделяют украшениям, дополняющим одежду. Некоторые мастера в работах используют копии традиционных украшений, при этом далеко не обязательно воссоздается весь комплекс украшений, часто ограничиваются височно-нагрудными и нагрудными украшениями.

Воссоздавая традиционный орнамент или технику вышивки, аппликации, современные мастера, используют машинные швы и современные материалы, фрагментарно включают орнаментальные узоры, тем самым традиционные формы и сюжеты обретают иное идейно-образное содержание и звучание, появляются новая пластика и ритмический строй, что вызывает совершенно новые ассоциации и эмоциональное впечатление.

Каждый из современных художников-модельеров, обращаясь в своем творчестве к мотивам традиционного северного костюма, интерпретирует его по-особому, сообразно конкретным задачам, которые диктуются назначением костюма и соответственно своему творческому замыслу. В зависимости от подхода современных художников-модельеров к авторской интерпретации традиционного костюма сформировались и получили развитие следующие направления в создании современного северного костюма:

Максимальное приближение костюма к первоисточнику. Ближе всего к облику традиционного костюма находится реконструкция — это воссоздание исторического костюма по доступным музейным, литературным и научным источникам.

Использование элементов традиционного северного костюма в создании современной одежды. К этому направлению можно отнести эксклюзивно-авторский, театрально-сценический, повседневный костюм.

Ассоциативная передача образного содержания традиционного костюма без непосредственного заимствования его частей или элементов. К ним относятся некоторые коллекции эксклюзивного авторского костюма, созданного художником-модельером самостоятельно от замысла до окончательного воплощения в материале.

Несмотря на то, что основой такого костюма часто является костюм традиционный, он неизменно несет отпечаток личности автора, его вкуса и творческого образного мышления.

Повседневный костюм. Возрожденный традиционный костюм находит место и в современной повседневной жизни — пожилые люди, как правило, предпочитают одежду традиционного кроя и декора, а молодежь — сочетание традиционных мотивов с современными фасонами.

Театрально-сценический костюм — очень важная стилистическая и смысловая составляющая спектакля, он визуально раскрывает перед зрителем характер и внутренний мир персонажа, его эмоциональную составляющую. Являясь непосредственным материальным соучастником актерской игры, он призван создавать определенное настроение. Отсюда и специфика театрального костюма: он не должен стеснять движений или причинять неудобства, образ каждого героя должен быть знаковым, а костюм узнаваем. В нем отсутствуют или сведены к минимуму мелкие детали, зато до предела усилены контрасты, поскольку он воспринимается зрителем с определенного расстояния в мире условного театрального пространства. Ассоциативная передача образного содержания традиционного костюма без непосредственного заимствования его частей или элементов — своеобразное направление проектирования современного северного костюма, образы которого берут начало в недрах фино-угорской культуры, а источниками вдохновения служат мифы народа, религиозные представления, бытовые или культовые предметы.

Поиск нового облика северного костюма объединяет десятки современных художников и модельеров. Конкурсы традиционной и современной национальной одежды, которые проводятся в последние несколько лет на территории Сибири, становятся катализаторами развития современного северного костюма, формируют его образный строй и идеологическую направленность. На таких мероприятиях происходит передача опыта новому поколению мастеров, авторы и зрители имеют возможность общаться и обмениваться идеями, и в итоге создается своеобразное художественное пространство, развивающееся как социальное явление. Самые удачные, жизнеспособные и актуальные идеи, образы и способы их выражения становятся общим достоянием и расширяют спектр творческих возможностей художников и модельеров. Таким образом, взаимодействуют традиционный костюм и современная мода.

Примечания

1. Богордаева А.А. Традиционный костюм обских угров. Новосибирск, 2006.
2. Мальцева В.А. Народный костюм как источник творчества в современном дизайне одежды: Материалы научно-практической конференции «Мода Урала-2009». Екатеринбург, 2009.
3. Пармон Ф.М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары. 2002.
4. Скульмовская Л.Г. Регион как субъект функционирования и развития культуры: Монография. Екатеринбург, 2005.
5. Стар И.А. Дизайн-аспекты взаимодействия феноменов традиционного костюма и современной моды. 2004.
6. Соловьев В.С. Оправдание добра. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 275.
7. Сязи А.М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000.

В.Б.Дрягина (г. Смоленск)

ОБУЧЕНИЕ ОСНОВАМ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Декоративно-прикладное искусство — особый вид творчества, который предполагает создание разнообразных художественных изделий, выполненных с использованием разных материалов и технологий.

В связи с реформой профессиональной школы поставлена задача улучшения художественного образования студентов, совершенствования всей системы учебно-воспитательной работы по выпуску бакалавров, способных выполнять творческие работы и вести обучение в системе среднего и профессионального образования. Для этого выпускники должны знать теоретические основы специальных дисциплин и иметь практические навыки в области художественной обработки материалов.

По профилю подготовки «Изобразительное искусство и дополнительное образование» изучение основ декоративно-прикладного искусства осуществляется на 1 курсе. При этом система обучения построена с опорой на те базовые знания, которые студенты получили или не получили в общеобразовательной школе на уроках изобразительного искусства и в центрах дополнительного образования (художественных школах, кружках, студиях), что говорит о разном уровне знаний и умений студентов в этом виде искусств.

Одной из основных задач дисциплины является развитие понимания специфики декоративно-прикладного искусства, его художественных особенностей и освоение средств выразительности. Под художественно-выразительными средствами следует понимать форму декоративного изделия, цветовые сочетания, декор и др.

Изучение художественно-выразительных средств целесообразно начать с особенностей формообразования, поскольку форма является первым, а иногда и единственным средством при создании изделия. Обучение формообразованию является необходимым этапом в подготовке специалиста. Формообразование развивает пространственное мышление студентов, учит мыслить формами, настраивает на создание художественных изделий. Следует отметить, что по своим геометрическим характеристикам форма декоративных изделий может быть плоской или пространственной. Выразительность формы может быть как в симметричности, так и в асимметрии, как в простоте, так и в структурной сложности. Этим отличается декоративное искусство от других пластических искусств.

Для понимания закономерностей организации формы недостаточно ее только наблюдать, ее необходимо анализировать, чтобы понять и осмыслить, а затем применить полученные знания в творческой деятельности.

Опыт работы показывает, что обучение целесообразно начинать с просмотра и анализа художественных изделий различной формы с целью выявления закономерностей формообразования. Рассмотрев представленные художественные изделия или их изображения при наводящих вопросах преподавателя, студенты приходят к выводу, что по своим геометрическим качествам декоративные изделия могут быть плоские (двумерные), например, разделочные доски, блюда, броши, и пространственные (объемные), например, вазы, подсвечники, шкатулки. Далее следует предложить студентам рассмотреть только плоские изделия и определить закономерности образования их формы. Выполняя задание, студенты легко выясняют, что в основе формы представленных изделий лежит одна или несколько геометрических фигур, например, лопасть прялки представляет сочетание прямоугольника и нескольких кругов (рис. 1). В основе формы других изделий лежит природный образ, например объект флоры или фауны (рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Таким образом, студенты приходят к выводу, что существует два способа создания формы декоративных изделий: первый — геометрический способ, который предполагает создание изделия из геометрических фигур и второй — способ ассоциации, когда художник создает изделие, сопоставляя его с природным объектом.

Далее перед студентами ставится задача — установить, что же является выразительным средством при создании формы в каждом случае, от чего зависит ее выразительность. После обсуждения они самостоятельно приходят к выводу, что при использовании геометрического способа выразительным средством образования формы является комбинация геометрических фигур, изменение размеров, пропорций. При использовании способа ассоциации выразительным средством является не передача реального изображения, а его обобщение, упрощение незначительных признаков с сохранением характерных особенностей. На основании вывода, сделанного студентами, преподаватель дает информацию о способе обобщения формы, который называется стилизация, и о видах стилизации.

Для укрепления понимания изложенного следует провести ряд упражнений, на которых студенты приобретают умения находить красивые пропорции плоской формы изделия, состоящей из геометрических фигур, и формы, в основе которой лежат природные образы.

Следующим этапом является обучение созданию формы пространственных (объемных) изделий, которое осуществляется в той же последовательности:

- анализ формы изделий по представленным иллюстрациям или образцам,
- формулирование студентами вывода о том, что форму пространственных изделий может представлять удачно найденное сочетание простых геометрических тел или стилизованный природный образ (рис. 3—4).



Рис. 3

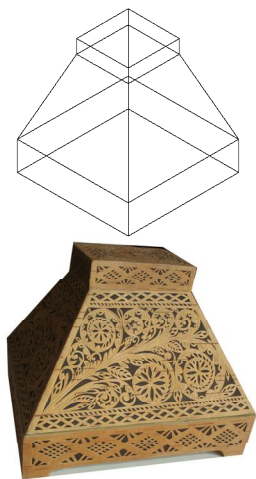
Рис. 4

Выразительными средствами также как и с плоскими изделиями являются пропорциональные соотношения частей, геометрических тел или стилизованная форма природного объекта.

Ясность и понимание этого материала, позволит студентам в дальнейшем при создании формы декоративного изделия легко определять направление своей работы, от чего он будет отталкиваться от геометрической формы или от природного образа и использовать соответствующие выразительные средства.

Закрепление следует провести в виде упражнений по разработке эскизного проекта формы изделия с геометрической и с природной основой. При этом преподавателю следует акцентировать внимание на выразительных средствах и на активном их использовании, так как формообразование, основанное на изменении пропорций и величин, комбинации геометрических фигур и тел, предполагает много вариантов решения. Формы могут располагаться горизонтально, вертикально, наклонно, быть большими и маленькими, узкими и широкими, толстыми и тонкими. Следует отметить, что упражнения проводятся в аудитории с последующей доработкой самостоятельно. Студенты с хорошей подготовкой легко справляются с заданиями, слабые студенты испытывают затруднения. Чаще всего они изображают форму изделий, которую уже видели и зрительно запомнили. Поэтому количество упражнений для таких студентов следует увеличивать.

Для закрепления материала целесообразно предложить студентам домашнее задание, которое включает поиск аналогов — изображений двух объемных декоративных изделий, форма одного из которых представлена сочетанием геометрических тел, а форма второго — стилизованным изображением природного объекта. При этом студент должен провести анализ, разложив форму первого на геометрические тела (рис. 5), а к форме второго — подобрать реальное изображение объекта (рис. 6).



Илл. 5



Илл. 6

В качестве пояснения к заданию студент должен определить и написать выразительные средства, которые использовал художник в каждом случае.

Таким образом, используя приемы логико-мыслительной деятельности, преподаватель формирует у студентов представление о процессе создания формы художественного изделия, осуществляется развитие творческих способностей, формируется эстетический вкус, происходит овладение приемами художественного формообразования.

Мы рассмотрели первый этап обучения формообразованию. В дальнейшем при изучении художественной обработки материалов задача усложняется, когда речь будет идти о создании изделия из конкретного материала, например из древесины, из металла, из бересты. Способы обработки материалов — это средства образного мышления, которыми оперирует художник, воплощая свою идею в реальную художественную форму. Освоение каждого нового технического приема художественной обработки материалов расширяет и обогащает изобразительный язык художника, увеличивает ассортимент средств художественного выражения его творческого замысла. Для успеха следует в совершенстве изучить материал и освоить технику его художественной обработки, чтобы понять присущую ему изобразительность и декоративность. Изучение основ декоративного искусства, в том числе формообразования, на первом этапе облегчает изучение и освоение специальных дисциплин, которые следуют далее: художественную обработку древесины, керамику, гобелен и др.

М.В.Исаева (г. Нижневартовск)

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ВЕЩИ В ЖИВОПИСИ СИМВОЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА

Символизм дал стилю модерн идеологическое обоснование и добавил его пластичные свойства к сфере духовных поисков эпохи. Творчество живописцев-символистов, таким образом, независимо от жанра, также было широко обобщающей концепцией мира и человека.

Возникший в 80-е годы XIX века как течение французской литературы, символизм нашел сторонников во многих стране Европы, распространило при этом свое влияние на живопись, театр, музыку, и диктовал своим сторонникам, не только определены творческие принципы, но и сам стиль жизни.

Символизм первобытно присущ искусству. Художественное сознание различает в вещи внутренний смысл и внешнюю оболочку, в которой просвечивает смысл потайной сущности. В этом понимании «символизм» содержится где угодно. Например, египетская пирамида — символ вечности и нетленности. Христос, что он был распят на кресте, — символ страданий и искупительной жертвы.

Символизм как особенное течение конца столетия акцентировал внимание на неуловимости, таинственности этого внутреннего смысла, благодаря чему

отношение между внешним и внутренним, чувственным и тем, которое постигает умом, не только может, но и должно быть туманным, загадочным, — шифром, который не имеет ключа. Таким образом, доктрина символизма предусматривала, что все видимое, существующее — это знаки и шифры извечной, вневременной идеи. С помощью искусства происходят их интуитивное постижение сквозь внешнюю покровы. Форма художественного произведения должна намекать на эту таинную метафизическую сущность вещи, что ее нельзя постичь умом, навеивать ее. Именно поэтому натуралистические, приземленные изображения непригодные.

В поэзии, где символизм развился раньше, «внушение» осуществлялось именно музыкой стихотворения, а также многозначительностью поэтического слова. В изобразительном искусстве символизм обнаружил себя капризностью линии и цветов, которые лишь отдаленно соотносятся с контурами и цветом реальных предметов, а главным образом — заменой реальных персонажей фантастическими, мнимыми существами, страстью. Например, в произведениях М.Врубеля — «Господин», «Царевна-лебедь», «Демон». К тому же, каждый, кто смотрел «Демона поверженного», отмечал его бросающийся в глаза, «павлиний наряд». Чрезвычайно распространенный в иконографии модерна мотив павлина, павлиньего пера, имел для зрителя произведения Врубеля достаточно стойкое самостоятельное значение: идею краха, гибели спесивых человеческих замыслов («простертых крыльев блеск павлиний» — Брюсов).

Врубель открыл новому русскому искусству особенный мир, торжественную картину Вселенной. Вселенскую обиду природы в живописи М.Врубеля трудно назвать пластичным воплощением определенной системы «натурфилософии». Они — откровенное творение личной фантазии художника, более того — они результат сверхволевых творческих усилий Врубеля трансформировать мир за законами своего собственного виденья. С точки зрения символизма, произведения Врубеля заключали в себе главное — они хранили вселенский масштаб этого мира, они привлекали зрителя к всеобщего царству человеческого духа.

Образный состав модерна был чаще связанный с символизмом, с символистическим типом мышления. Однако, символизм и модерн — не синонимы. Эти понятия нужно различать. Символизм предшествовал модерну, питал его, но не всегда воплощался в его форме. С другой стороны, стилистика модерна с ее принципами плоскости, узорчатости, изысканность могла и не нести символического содержания. Например, в творчестве Тулуза-Лотрека, особенно в его плакатах и афише, «язык модерна» достаточно ощутимый, однако с символизмом у Лотрека нет ничего общего. Густав Моро был символистом и фантастом, но не художником стиля модерна. Его картины, написанные на сюжеты легенд и мифов («Саломея», «Галатеея», «Царь Давид» и тому подобное), интерпретированы мистически, окрашены его богатой фантазией, наполнены с изобретательной, придирчиво нарисованной, деталью.

На основе доктрины символизма во Франции развилось творчество таких художников, как Пюви где Шаван и Одилон Редон. Пюви где Шаван возродил

искусство монументальной фресковой живописи и писал, в основном, аллегорические композиции («Священная роща», «Жизнь святой Женевьевы», «Работа», «Отдых», «Надежда»). Его произведениям свойственна форма упрощенной античности, гармония бледных тонов, плавная ритмичная линия. От них веет покоем и душевным равновесием. Одилону Редону, художнику с богатым воображением, искреннему и утонченному, меланхолично мечтательному, принадлежат загадочные произведения: «Шаровидный глаз», который висит над землей, будто воздушная пуля, «Крылатая голова над водами», «Чудовище, которое летает», «Болотный цветок» с человеческим лицом.

При этом естественная форма оставалась для Редона исходным элементом его таинственной выдумки. Его оригинальность в том, что он принуждал нереальные существа жить по законам реальности, предоставлял иллюзию жизни самым невозможным созданием.

В немецком искусстве самая тесная связь символизма и модерн — в творчестве таких художников, как Арнольд Бёклин и Франц фон Штук. Аллегорические полотна Франца фон Штука — «Грех», «Люцифер», «Смерть», «Война» и другие, производили сильный, хотя и грубый, эффект. Арнольд Бёклин начал с мифологического жанра. Ему нравились населять итальянские пейзажи (он долго жил в Риме) кентаврами, которые борются, резвыми наядами, фавнами, лесными нимфами, написанные в натуралистической манере. Они у него такие же реальные, как морская волна и лесное зверье, среди которых они проживают. Со временем Бёклин усиливает в своих сюжетах иноязычность, символический подтекст, меланхолию настроений.

Самая известная его картина — «Остров мертвых». Художник сделал пять вариантов этой композиции, которая изображает таинственный мрачный остров, к берегу которого подплывает лодка с фигурой, завернутой в белый саван. Эта картина глубоко отражала настроения немецкого общества 90-х лет и имела неслыханный успех.

Символизм в русской живописи представлен творчеством В.Борисова-Мусатова и его учеников — П.Кузнецова и П.Уткина. Все они стремились к уподоблению живописной структуры музыкальному образу, часто погружались в фантазию, отвлекаясь от будничности с помощью сказки, выдумки; пропагандировали произвольные ощущения художника во время его столкновения с реальностью, тяготели к интуитивизму.

В.Борисов-Мусатов занимает особенное место в русском искусстве предела веков. Он разработал новую монументально-декоративную живописную систему, добиваясь четкой логичности и конструктивности композиции, максимальной выразительности цвета, музыкальности линейных ритмов. Символика мусатовской живописи сравнительно проста — это символика намеков, которые порождают тревожные лирические настроения; символика поэзии, которая утонченно разрабатывает движения человеческой души, которая стремится к гармоничным художественным образам («Автопортрет с сестрой», «Дафнис и Хлоя», «Водоем», «Гобелен»).

С поэтикой русского литературного символизма Мусатова как художника сближало «лирическое волнение», элегическая грусть его живописи. Не желая, в большинстве своих работ приближаться к «тайне и бездне» символистского миро-восприятия, не пытаясь постичь гносеологию символизма, Мусатов все же продолжал оставаться в его художественной атмосфере. В пейзажах «На балконе Таруса», «Куст лещины», «Осенняя песня» он ищет в природе эквивалент своим переживаниям. Живописные впечатления от природы переделаны, отброшено все случайное, непостоянное. Осталось то, которое должно было превратиться в гармоничный и в то же время абстрагированный образ, лишенный всего мгновенного.

И все же, романтическая поэзия произведений В.Мусатова имела сильное свойство привлекать зрителя к захватывающему и волнующему кругу полурель-альных, полувымышленных образов.

Три важнейших момента выявляют единство символизма и модернизма: общность мировоззрения и основанной на иррациональном «познании» оценки реальной действительности; общность, на этой основе, тем, мотивов и средств художественного выражения, шире — творческого метода; общность, наконец, противопозанности модернизма подлинному искусству.

Е.В.Кондратьюк (Украина, г.Киев)

РЕЗЬБА ПО КАМНЮ КАК РОСКОШНОЕ УБРАНСТВО В ИНТЕРЬЕРНОМ ДИЗАЙНЕ

Сегодня резьба по камню, как один из видов декоративно-прикладного искусства, остается одним из наиболее востребованных направлений в работе с натуральным камнем. Выполненные этим методом предметы выглядят по-настоящему роскошно, вследствие чего являются отличным подарком и украшением в интерьере.

Художественная резьба по камню позволяет в полной мере реализовать все имиджевые и эстетические потребности при оформлении интерьеров.

Резьба по камню — это технология, которая позволяет получать украшения, очень прочно ассоциирующиеся с аристократическим шиком и атмосферой уверенности и власти. Соответственно, использование данной технологии позволяет создать необходимую атмосферу и подчеркнуть финансовые возможности компании (при оформлении коммерческого помещения) или же престиж и статус владельца (при оформлении жилой недвижимости).

К примеру, рассмотрим работы Оса Юнгнелиуса, Андерс Юнгберга, Шарлотты Вэст и Дона Нормана, чтобы проследить четкие грани соприкосновения между декоративно-прикладным искусством и интерьерным дизайном целом.

Цель работы: перспективы и стратегии развития художественной резьбы по натуральному камню, как отдельного вида декоративно-прикладного искусства в современном дизайне, а также определение их четких граней.

Декоративно-прикладное искусство и дизайн представляют собой творческую деятельность, объединяющую в процессе проектирования достижения различных областей человеческой деятельности — искусства, конструирования, технологии, экономики, социологии — и направленную на создание эстетически совершенных и высококачественных серийных и уникальных изделий [12].

Дизайнеры Оса Юнгнелиус и Андерс Юнгберг оба отмечают сдвиг, происходящий в современном декоративно-прикладном искусстве.

По словам Юнгберга, отношения между искусством и дизайном долгое время были иерархичными: дизайн стоял ступенью ниже. «Но сегодня, — добавляет он, — что-то меняется в области декоративно-прикладного искусства. Люди работают так, как им хочется самим, и это стало приемлемым» [10].

Юнгнелиус также отмечает сближение дизайнера и художественного ремесла с искусством. «Традиционно прикладники экспериментировали с материалом, но теперь речь идет, по сути, о самовыражении и о выражении своего времени», — говорит она [11].

Шарлотт Вэст — американская журналистка, живущая в Стокгольме. Ей и прежде приходилось писать по вопросам искусства и дизайна для таких изданий, как *Icon Magazine* и *The Local* («Новости из Швеции по-английски»). Она отмечает, что художник декоративно-прикладного искусства в своих произведениях отражает культурный уровень народа той или иной эпохи, объединяет художественное начало с утилитарным. Выполненные ими работы выявляют свое художественно-образное содержание во взаимодействии с окружающей обстановкой (взаимосвязь с интерьером, одного предмета с другим) [12].

И так, декоративно-прикладное искусство является едва ли не одним из самых древних. Его название происходит от лат. *deco* — украшаю, а в определении «прикладное» содержится мысль о том, что оно обслуживает практические нужды человека, одновременно удовлетворяя его основные эстетические потребности, — говорит С.П.Мамонтов в своей книге «Основы культурологии» [5, С. 20].

В свою очередь, под термином дизайн понимается творческая деятельность, цель которой определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения, как изготовителя, так и потребителя [7, С. 103].

Публикация Дона Нормана о роли дизайнера в современном дизайне. В первой части затрагивается вопрос о альтернативном определении термина, а именно речь идет о интерьерном дизайне — отрасли дизайна, художественно-технической практике комбинирования и других манипуляций объектами интерьера с целью приведения помещения к удовлетворению функциональным и эстетическим запросам пользователей (оптимизации), в частности, повышения эргономичности труда в помещении, понижения уровня цветовых, формовых

и прочих шумов, улучшение навигации в крупных помещениях, оптимизация маркировки используемой мебели, разработки специализированных помещений и т.п. [13].

Анализируя два отдельных термина, декоративно-прикладное искусство и дизайн, а именно интерьерный дизайн, можно проследить четкую линию между ними. Наиболее очевидно это прослеживается на виде деятельности, основных чертах и задачах (рис. 1).

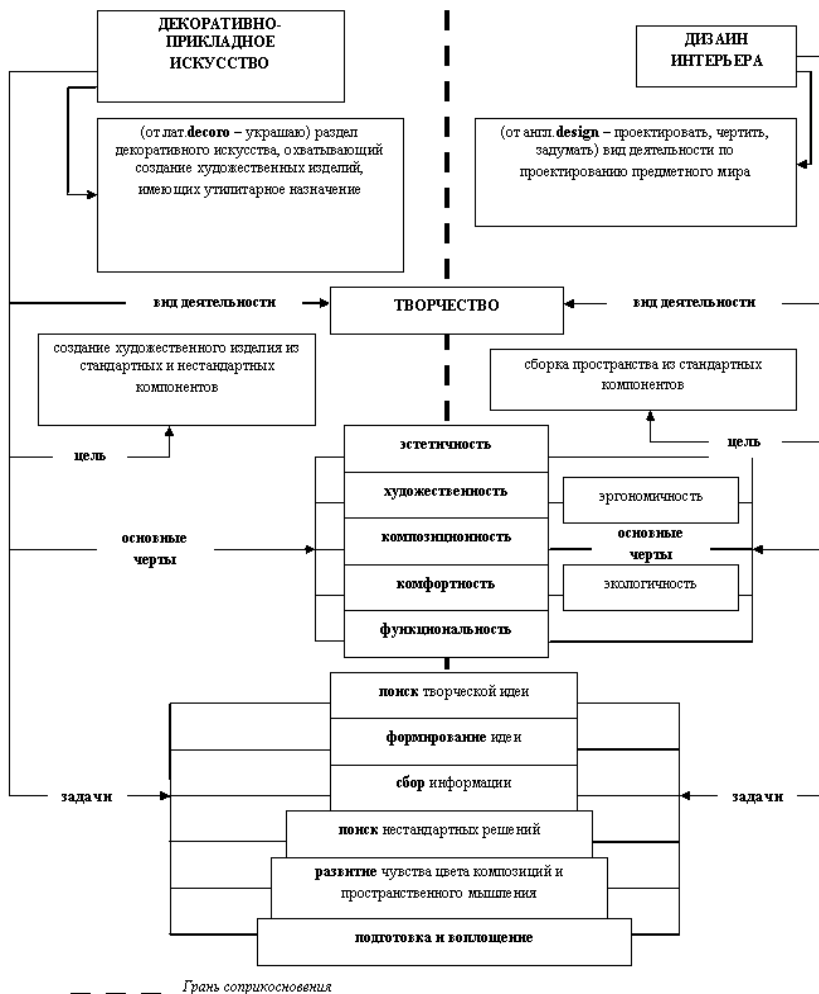


Рис. 1. Грань соприкосновения между декоративно-прикладным искусством и дизайном интерьера.

Если первый термин — это создание изделия из различных компонентов, то второй в свою очередь — сборка пространства из изделий. Из этого следует, что декоративно-прикладное искусство как отдельный вид творческой деятельности может просуществовать или быть доменантом при оформлении интерьера. Но при дизайн-интерьере такого выбора уже нет, так как именно те или иные изделия составляют наш предметный мир.

Эта статья посвящена не столько одному из видов декоративно-прикладного искусства, сколько актуальности применения резьбе по камню в современном дизайне. Итак, чтобы начать говорить о перспективе и стратегии развития использования таких каменных изделий как модульная облицовочная плитка, мраморные резбленные карнизы, порталы каминов, плитуса, декорированные перестенки из оникса, нужно подчеркнуть, что как перспективу так и стратегию развития точно обозначить нельзя, пока не будут четко определены причины затруднительного развития каменной индустрии сегодня, а именно в странах СНГ.

Причины затруднительного развития каменной индустрии стран СНГ [1, С. 16]:

- политика 60-х гг. (так например, было безвозвратно уничтожено уникальное Лезниковское месторождение ярко-красного гранита).
- низкая культура монтажа натурального камня.
- низкий объем инвестиций, что ведет к малопрофессиональной обработки камня, который не отвечает европейским стандартам.
- отсутствие современных методик организации, управления и планирования производства.

Камень — маловостребованный архитекторами и дизайнерами материал, что означает не только незаинтересованность обеих сторон, но низкий профессионализм его реализации.

Резьба по натуральному камню (а. *stone carving*; н. *Steinmetzerei*; ф. *taille de la pierre*; и. *tallado en piedra, grabado en piedra*) — процесс придания камню требуемой формы и внешней отделки при помощи распиловки, токарной обработки, сверления, шлифовки, полировки, гравировки (резцом, ультразвуком, пескоструем) [9, С. 11].

Так например, в Cersaie 2009 году в Болонье молодая итальянская фирма Q-BO-Projet представила мраморные модульные плитки в широком ассортименте размеров. Новинкой стали не только ассортимент в размерах, но и технологии обработки поверхности, так как узоры на поверхности были изготовлены с помощью пескоструя, а не как всегда, резанием или протравкой [13].

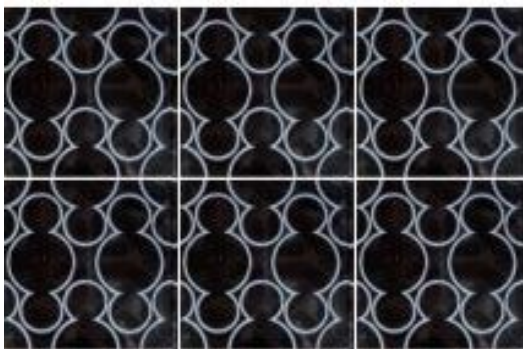


Рис. 2. Модульная плитка фирмы Q-BO-Project

Поэтому оформление интерьера с помощью такого декора, как резьба по камню, призвано решать следующие задачи [8, С. 5]:

- обеспечивать гармоничную эстетику помещения, то есть соответствовать заранее заданной на этапе разработке дизайн-проекта атмосфере и создавать необходимое впечатление;

- решать общие конструкционные задачи, то есть обеспечивать исполнение функций тех или иных предметов: так, к примеру, колонна должна быть не только красивой, но и соответствующей своей задаче, то есть быть как минимум устойчивой и долговечной;

- и, наконец, решать имиджевые задачи. В данной сфере наиболее ценятся эксклюзивность интерьеров, точность подбора элементов в соответствии с воплощаемым планом дизайнера, а также их общая эстетичность.

Исходя из этого возникает вопрос, а есть ли перспективы и стратегии развития каменной резьбы в будущем? Чтобы дать четкий ответ, нужно проследить в первую очередь корень этого вопроса, а именно производство блочного сырья из которого изготавливается данная резьба или любой другой вид камнеобработки.

Для этого возьмем следующие 25 лет. Проведя параллель между серединой — концом XX — началом XXI вв., можно увидеть, как будет расти объем добычи блочного камня (по прогнозам в 2026 г. он составит 6.75%, в результате чего уровень мировой добычи блочного камня будет равен 298 млн. т или 116 млн. м³), из этого следует, что перспективы и стратегии развития любого вида камнеобработки будут наиболее зависеть от усовершенствования технологического процесса и инвесторской базы, что можно проследить на рис. 3 [1, С. 18].

И так, резьба по камню имеет будущее, так как используется и будет использоваться для оформления помещений в классическом и неоклассическом стиле, несколько реже — для оформления «под старину» или же в современном бионическом стиле. С помощью резьбы по камню всегда будут актуально выглядеть интерьеры:

- кафе и ресторанов, ориентированных на верхний сегмент;
- банков и дорогих отелей: здесь резьба по камню рассматривается как способ передать невербальное сообщение о солидности и богатстве возможностей учреждения, а также привилегированности клиентов;
- в ландшафтном дизайне элит-класса, как правило, элементы резьбы по камню можно встретить близ офисов крупных компаний с облагороженной территорией, а также в садах и парках VIP-класса у жилых владений;
- и, наконец, резьба по камню уже много веков подряд используется для украшения самых различных элементов в жилых помещениях престиж-класса.

Натуральный камень, несмотря на растущую конкуренцию имитирующих искусственных материалов («керамический гранит», «Бретонстоун» и т.п.), сохраняет в современном дизайне свою роль престижного, долговечного и высокодекоративного отделочного материала.

Примечания

1. Бакка Н.Т. Перспективные направления в технологии обработки природного камня в Украине // Горный журнал. М., 2000. № 6. С. 16—18.
2. Декоративное искусство. 1984. № 4. С. 24—28.
3. Романенко Л.Е., Казакова А.В. Дизайн для всех. Минск, 2004. С. 10—12
4. Культура жилого интерьера: Сб. статей / Под ред. И.А.Крюковой. М., 1966. С. 75—79
5. Махов Н. От предмета к идее // Декоративное искусство. 1999. № 1—3. С. 20—21.
6. Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 300—305.
7. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайнера. М., 1994. С. 103—104.
8. Сычев Ю.И. Достижения и перспективы технологического процесса в промышленности облицовочного камня // Горный журнал. М., 2001. № 3. С. 3—5.
9. Ткач В.Р., Ганицкий В.И. Проблемы развития добычи и переработки природного камня на предприятиях компании «МКК-Холдинг» // Горный журнал. М., 1999. № 11. С. 10—13.
10. URL: andersjungberg.se — сайт Андерса Юнгберга
11. URL: www.asajungnelius.se — сайт Осы Юнгнелиус
12. URL: www.konsthantverkscentrum.se — К.Н.В.С. (Konsthantverkscentrum) — Центр декоративно-прикладного искусства.
13. URL: <http://hotdesignfor.us/news/2011/01/14/dizajn-bez-dizajnerov-chast-1/> — Роль дизайнера в современном дизайне.
14. URL: <http://www.instech.com.ua/article/7.html> — Натуральный камень — Дворцовый блеск в архитектуре и интерьере.

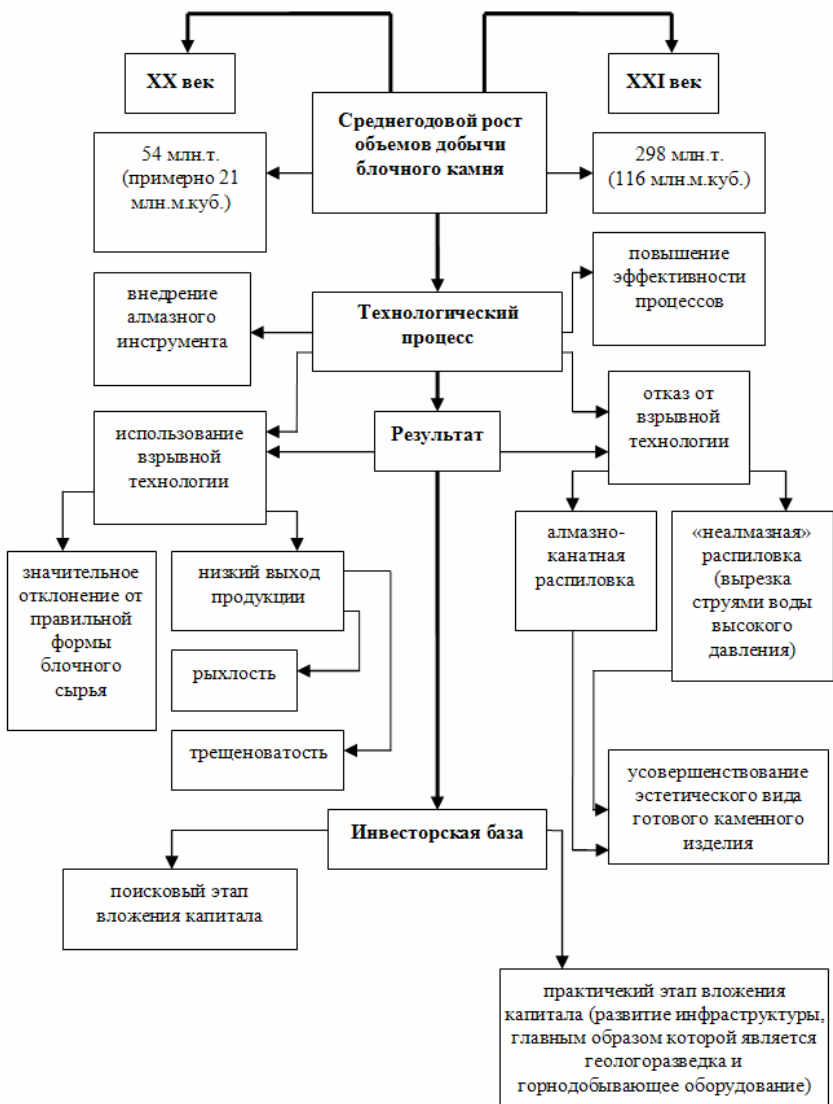


Рис. 3. Перспективы и стратегии развития добычи блочного камня

СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ГОБЕЛЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ВЫПУСКНИКОВ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА)

Проблема изучения и сохранения народного наследия является одной из актуальных и приоритетных, что обусловлено возросшим интересом художников профессионалов к народным традициям и праздникам в России. В современном обществе, наряду с популярными ныне иностранными праздниками, начинают возрождаться праздники, проживающих в нашем регионе этносов. Богатство культуры народов России, удивительное многообразие национальных орнаментов и символов, особенности народных традиций, история праздников. Праздник — это таинство, волшебство, веселье. В обрядах, в поведении людей, в их одеждах, песнях и плясках ярко проявляется душа народа, его характер. Народный праздник как бы раскрывает мечту о прекрасной жизни, какой она должна быть, к чему необходимо стремиться [1]. Праздником встречали и провожали зиму, праздниками отмечали завершение работы. Народ, умеющий хорошо работать, умеет и веселиться [2].

Это в значительной мере повлияло на выбор тем наших дипломных работ студентов, обучающихся по специальности «декоративно-прикладное искусство» на факультете искусств и дизайна Нижневартовского государственного гуманитарного университета. Такие темы, как: «Вороний праздник», «Иван Купала», «Масленица», «Святки», «Медвежье изрище» и т.д. Для создания произведений декоративно-прикладного искусства в художественном ткачестве — гобелене студенту необходимо в совершенстве освоить законы создания декоративной композиции и технологии ткачества. В процессе работы, он исследует, осмысливает и перерабатывает конкретный материал по выбранной теме — историю народа, характер праздников, особенности народного костюма, образно-символический мир — это всегда волнительное и захватывающее занятие. Для достижения цели исследования студенту необходимо решить следующие задачи: изучить и проанализировать искусствоведческую, специальную литературу по теме исследования; проанализировать историю быта и жизни народов России; собрать и систематизировать текстовый и иллюстративный материал на тему; изучить и отобрать творчество мастеров гобелена для выработки собственной техники ткачества; разработать идейно-образное содержание, композиционное, цветовое и технологическое решение для раскрытия темы гобелена; выткать и оформить гобелен.

«Тулгылап — медвежье игрище» С древних времен возник интерес к особенностям жизни народов Сибири. Еще в летописях Новгорода описывается край Югорский. С Югрой древней и современной можно познакомиться в произведениях художников разных поколений. Каждый находит привлекающую и, волнующую тему и воплощает ее в своем творчестве, щедро делаясь со зрителями своими впечатлениями.

В творческой деятельности многих художников декоративно-прикладного искусства можно встретить процесс преобразования натуральных мотивов в условные орнаментальные изображения, тот же самый процесс можно наблюдать в изделиях народного творчества. Под термином «натуральные мотивы» следует понимать растительные, животные мотивы, натюрморты и прочие изображения окружающего мира, которые вместе с геометрическими мотивами занимают значительное место в орнаментальном творчестве [4].

В гобелене происходит трансформация сцен жизни и быта хантов. Так же происходит процесс преобразования натурального материала в орнаментальные образы, который в современной практике именуется стилизацией: люди, животные, птицы и рыбы.

Данная композиция состоит из девяти частей на конкретной замкнутой плоскости, которые ограничены заданными размерами, каждая из которых в обязательном порядке обладает жесткой компоновкой всех элементов. каждая композиция в композиции состоит из значительного количества орнаментальных мотивов и стилизованных форм, которые сгруппированы и расположены так, чтобы выделить зрительный центр. на композиционной плоскости выделяется активная и пассивная зоны восприятия [3].

К выразительным средствам и условиям решения гобелена относятся: компоновка орнаментальной структуры в заданной плоскости; членения плоскости на части; метод, оверлепинга; метод египтян; ритмическое организация элементов плоскости; создание композиционного центра. Верхняя часть композиции — сцены рыбалки и охоты, нижняя часть гобелена — сцены материнства, семьи и оленеводства. Центр — сразу привлекает внимание, все элементы центральной симметричной композиции — Медвежий праздник имеют одинаковый размер, но форма и поворот фигур различен, ощущение динамической напряженности передан через сгущения элементов покроям и разрежения их к центру. В каждой композиции с сюжетным содержанием композиционный центр, помимо декоративного звучание, что способствует дополнительному его акцентированию.



**Дипломная работа «Тулыглап — медвежье игрище» — гобелен (130x95)
Ж.Р.Исламгуловой 2009 г.**

Вороний день у северных народов «Вурна хатл» (хант.), «Урна-эква хотал» (манс.) — день прихода весны, традиционно праздновавшийся в день прилета ворон. Вороний день — любимейший праздник обских угров и поэтому широко отмечается во всех национальных поселках ХМАО — Югры.

В представлениях обских угров ворона-покровительница ассоциируется с женским духом, а Вороний праздник — с солнцем. Ворона считается вестником жизни, покровительница женщин и детей.

Декоративная композиция гобелена — это ритмически организованная членение его плоскости, когда все орнаментальные и изобразительные элементы выполнены в единых художественных и технических приемах и подчинены общему декоративному замыслу.

В центре композиции изображены люди севера, они поют, веселятся, стучат в бубен — радуются прилету вороны. В правом верхнем углу изображена ворона как символ праздника. Вся композиция заключена в орнаментальную раму. Теплый колорит в зелено-коричневой гамме подчеркивает природную цветовую особенность народа севера.



Дипломная работа Е.Беловой «Вороний праздник» — гобелен (126х97) 2010 г.

Масленица — древний славянский праздник, доставшийся нам в наследство от языческой культуры. Это веселые проводы зимы, озаренные радостным ожиданием близкого тепла, весеннего обновления природы. Для выполнения дипломной работы была взята техника гладкого ткачества, так как эта техника своей фактурностью позволяет разнообразить работу. Центр композиции динамичен, в нем расположен главный сюжет — люди, и животные, с помощью стилизации отображен характер и раскрывается образ. Изображена архитектура города, деревья, и натюрморт, блины — символ праздника, самовар, также стилизованы. По краям расположен орнамент, он завешает структуру формата и

придает целостность композиции. Основу композиции составляют горизонтальные волнообразные линии, образующие плоскости.



Дипломная работа Ефременко А. «Масленица» — гобелен (126х97) 2010 г.

Славянский праздник «Ивана купала». Купалье — древний обрядовый праздник. С купальской ночью связывали самые ненастоящие, чудные и страшные истории о чертях, ведьмах и русалках. Не только на Руси, но и в других странах праздновали этот мистический, загадочный, но в то же время разгульный и веселый день. Иванов день наполнен обрядами, связанными с водой и огнем. Главным героем растительного мира становится в Иванов день папоротник, с которым повсеместно связывали предания о кладах. В центре композиции расположен главный сюжет — хоровод девушек вокруг купальского костра. Справа в углу играет им свои мелодии Лель. С помощью стилизации раскрываются образы девушек и юноши. По краям в форме круга расположен растительный орнамент, он завешает композицию и придает ей целостность.



Дипломная работа Н.А.Леонтьевой «Ивана купала» — гобелен (126х97) 2011 г.

Святочные гадания любимым и неперенным атрибутом святок были гадания. Святочные обряды в древности представляли собой заклинания на весь год и гадания о будущем. Породило гадание стремление людей как-то предвидеть будущее и даже магически повлиять на него. Центральная композиция отражает в себе гадание в святочную ночь и весь мистицизм зимнего города. Композиции двух боковых полотен помогают раскрыть тему: слева изображен зимний городской пейзаж, новогодняя атрибутика, новогодние елки и катания на северных санях. В поддержку, в правом гобелене, центральной композицией является тема праздника и настроения ряженых. Общую композицию триптиха объединяет арочная линия, которая разделяет небо и землю. Триптих выполнен в технике гладкого ткачества: по вертикали, горизонтали и по форме. При этом толстые нити делились на более тонкие, что позволяло добиться пушка и тонкости ткачества. Для создания перехода от одного цвета в другой ткали не одной нитью, а сразу несколькими — пасмами. Таким образом, работа выглядит более живописной, изящной и аккуратной.



Дипломная работа Е.Михайловой, Ю.Бережной «Святочные гадания» — триптих гобелен (64,5x116 см., 90,3x116 см., 64,5x116 см.) 2011 г.

Масленица, пасха, яблочный спас являются одними из самых древних и ярких праздников русского народа. Быт и утварь этих дней очень разнообразны. В композиции натюрмортов расположены главные тематические атрибуты и предметы с помощью которых отображается характер и раскрываются образы праздников. На заднем плане изображен стилизованный городской пейзаж, который дополняет и объединяет три работы. Основу композиции составляют вертикальные линии, образующие плоскости. Используется гладкое репсовое ткачество.



Дипломная работа О.Сазоненко; Н.Черемисиной «Масленица», «Пасха», «Яблочный спас» — серия гобеленов (размер каждой работы 107 x 75 см.) 2011 г.

Новизна творческой работы заключается в авторском воплощении собственных образов картин, сцен праздника в технике ручного ткачества — гобелен. Ведь каждое произведение индивидуально, — это самовыражение художника — его мысли, идеи, внутренний мир, душевное состояние. Таким образом, вся декоративная композиция работы строится на создании ритма декоративных образов, символов, сцен праздника, животных и людей.

Примечания

1. Карнавалы. Праздники // Ред. группа Т.Каширина, Т.Евсеева. М., 2005.
2. Новокрещенова Е., Ковер, шпалера, гобелен? // Серебряные пальцы. 1998. № 2. С. 22—24.
3. З.Фокина Л.В. Орнамент: Учебное пособие. 3-е изд., перераб. и доп. Ростов н/Д, 2005.
4. URL: <http://kilimy.com.ua/history/htri>

А.Г.Краснобородкина (г.Нижневартовск)

МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ БАТИК В ТВОРЧЕСТВЕ ИРИНЫ ТРОФИМОВОЙ

Мы уже привыкли, что современный художник-прикладник берет на себя проблематику, издавна считавшуюся прерогативой «высокого» искусства. Нас не удивляют сложные поэтические метафоры в стекле, замысловатые пространственные композиции гобеленов, глубокомысленные размышления в керамике. Коснулись эти тенденции и такой области декоративно-прикладного искусства, как ручная роспись ткани. На выставках и в художественных салонах мы видим панно с изображениями фантастических растений, подводных, космических или иных «нездешних» миров, абстрактные цветовые композиции, то ласкающие глаз тонкостью оттеночных сочетаний, то шокирующие контрастами цветовых сопоставлений. Реже встречаются пейзажи и натюрморты, по обычно они мало чем отличаются от изображений на холсте или бумаге. Что же касается техники, то нечасто встретишь классический горячий батик (само слово «батик» в буквальном переводе означает рисование горячим воском), обычно работы выполнены «смешанной» или «собственной» техникой; к сожалению, за самостоятельностью этих определений часто скрывается подкраска от руки орехов горячего и холодного батика.

Творчество Заслуженного художника России, Академика Российской Академии Искусств Ирины Трофимовой существенно расширяет наши представления о возможностях и художественной ценности текстильных панно. Ирина Вадимовна родилась в Москве, в 1937 году. В 1962 году окончила Московский текстильный институт. С 1962 года по 1993 год проработала художником на Объединении «Весна», создав более 1000 тематических и сувенирных рисунков для головных платков, отмеченных дипломами и премиями. Многие из них вошли в фонды музеев, а серия платков, посвященных Москве, хранится в Музее

Современного искусства в Нью-Йорке. Одновременно с работой на фабрике постоянно работала творчески. Впечатления от многочисленных поездок и командировок по Советскому Союзу и за рубеж, дали богатый материал для создания серии больших декоративных панно, таких как «Цикл работ об историческом прошлом России», «Сказки народов мира», «Воспоминания о странах Востока» и другие, выполненных в технике горячего батика. Эта техника была изучена ею в «Спецшколе классического батика» в Дели.

Работы Трофимовой многодельные, выполненные в чистой технике батика. Это серьезное искусство, выдерживающее разбор по всем параметрам искусствоведческого анализа, при этом в них есть открытая эмоциональность, юмор, декоративность. Панно художницы при первом же контакте с ними воспринимаются легко, органично, хотя при описании их пользуешься понятиями как будто малосоединимыми: монументальность и ткань, батик и повествовательность, графичность и цвет, точность деталей и стилизация. В самом характере Ирины Трофимовой кроется много привлекательного — ей присущи непосредственность, естественность, стремление поделиться не размышлениями, а впечатлениями о жизни, об увиденном. Видела же она много такого, что доступно не каждому, и не в силу отсутствия любознательности, а просто потому, что не всякий может или хочет путешествовать.

Путешествие — это не просто «охота к перемене мест», это страсть, неутолимое стремление к новым внешним впечатлениям, непрестанное удивление красотой земли, неповторимостью каждого ее уголка. Это живой интерес к неисчислимому многообразию образа жизни, обычаев, бытового уклада, традиций и обрядов народов, населяющих мир. Обо всем этом рассказывает Трофимова в своих панно. Первая, бросающаяся в глаза, особенность ее работ — размер — 2,5х1,5 непривычно крупный для горячего батика. Каждое полотно — это повествование, обстоятельный рассказ о древней архитектуре армянских храмов, о веселом грузинском застолье, о ритуальном шествии слонов в Индии, о горянках Дагестана, о красках малазийского базара, о причудливых куклах теневого театра в Сингапуре. Обычно в поездках художница не делает зарисовок — глаз точно фиксирует увиденное, впечатления откладываются в памяти, «отстаиваются», чтобы через какое-то время, сразу, без предварительных эскизов («в эскизе уже сказано все, что хочется сказать, возвращаться неинтересно»), воплотиться на ткани. Каждая работа делается очень быстро, «на одном дыхании», за два-три дня; может быть, еще и поэтому они хранят естественную свежесть, непосредственность впечатлений. Композиция работ строится по законам плоскостной живописи. Трофимова сознательно избегает всякой иллюзии объема; как на старинной фреске, фигуры изображены силуэтно, на плоскости соседствуют разномасштабные изображения, подчиняясь не законам перспективы, а задачам общей выразительности — что важно, но смыслу, то и крупнее, то и должно, прежде всего, бросаться в глаза. Безусловное дарование графика проявляется в остром рисунке панно. Очень точно Трофимова умеет показать движение: динамика передается позой фигур,

ритмом линий, а если требуется, и острым условным приемом — танцор выходит за рамку панно, как бы не в силах прекратить движение (диптих «Грузия»), закинатель змей, раскачивающийся перед коброй, раздваивается, а сама она видится огромной, гораздо больше человека. Панно Трофимовой не претендуют не только на иллюзию живописной глубины, но и на смысловую многозначительность. Образы их символичны, условны, но они легко прочитываются, кроме того, в них чувствуется достоверность. Взгляд путешествующего художника выхватывает самое характерное, и именно это характерное, легко узнаваемое, становится декоративным мотивом, объединяющим серию панно, посвященных той или иной стране. Так, в серии «Индия» композиционной доминантой становится круг, в него, например, вписывается танцующий Шина. В панно «У «колеса жизни» (по дороге в Бомбей)» круг не только основной композиционный прием — на фоне огромного колеса застыла фигура буддийского монаха, мерно перебирающего четки (еще одна окружность) — круг иллюстрирует состояние молящегося — внутреннее движение при внешней статике; он же — символ цепи жизненных перевоплощений. Так путевая зарисовка становится образом нашего представления о восточной мудрости. В работах, посвященных Шри-Ланка, сюжеты заключены в орнаментальные арки, повторяющие очертания буддийских храмов-дагоб.

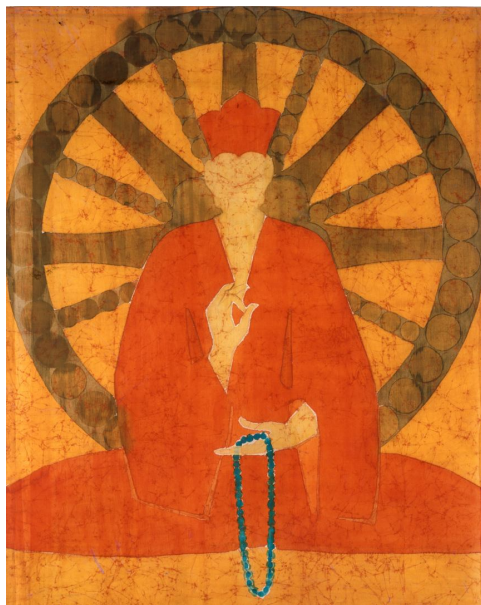
Трофимова не ставит перед собой чисто формальных задач, все, в том числе цветовая гамма, диктуется темой. Обычно цветовое решение возникает одновременно с общей композицией. Повествование о стране — это не только и не столько сюжет, но рассказ о красках земли. Сама техника горячего батика ограничивает палитру (цвет перекрывается при окраске не более десяти раз), но техника дает и необычные цветовые эффекты — так, малиновый, наложенный на золотой, создает иллюзию свечения бумажных фонарей в панно из сингапурской серии. Лаконость цветовой гаммы согласуется с обобщенностью, графичностью изображения, и в результате возникает яркое и точное эмоциональное впечатление. Коричнево-черная гамма подчеркивает суровость скалистого Дагестана. Яркий контраст красного и желтого в панно «У «колеса жизни» значителен и символичен. Экзотика восточного базара передана и необычной окраской предметов (например, синие и зеленые плоды), звонким солнечным общим колоритом и пестротой красок. Дополнительный цветовой эффект и особую прелесть придают «трещинки», возникающие па ткани во время крашения. Воск, покрывающий рисунок, растекается, краска впитывается в ткань, и на ее поверхности образуется оригинальный кракелюрный узор. Иногда навощенную ткань специально мнут, чтобы «трещинки» появлялись там — где нужно, что особо подчеркивают сходство батика с настенной живописью и вместе с художественным решением плоскости, прозрачностью красок делают панно похожими на маленькие фрески.

Работы Трофимовой в каждой отдельной составляющей — рисунке, технике (сюжетные панно горячего батика широко распространены на Востоке), цвете — не несут особых новаций, их достоинство — в умело найденном соответствии всех элементов, в верной угаданности приемов; стилизация и символика ее

панно имеют в основании непосредственность жизненных впечатлений; условность изображения не самоцель, не формальный поиск, а средство достижения выразительности образа, сюжеты неожиданны и окрашены мягким юмором. Обладая вкусом и чувством меры, Ирина Трофимова не переусложняет работы, повествовательность не мешает им быть органично декоративными. Интересные сами по себе, они сохраняют функциональность. «Фрески на ткани» могут быть удачно помещены в интерьере — например, библиотеки, гостиницы, уютного зала кафе. Для них не надо создавать специального окружения, да, они и дешевле росписи и мозаик.

По натуре Ирина Трофимова, конечно, романтик, она любит дальние страны, парусники и русское зодчество. Темпераментный, жизнерадостный, динамичный человек, она счастливо умеет выразить свои жизненные интересы и пристрастия в творчестве, свои панно она делает с огромным удовольствием. Как и всякому творческому человеку, ей знакомы сомнения и неудачи, но это все остается «за кадром», нам виден только результат, обеспеченный профессиональным мастерством и тем состоянием души, которое дает возможность жить интересно и радостно, ведь недаром говорят: «жизнь прекрасна еще и потому, что можно путешествовать».

Таким образом, любовь к повествованию определяет тематику работ Трофимовой. Соединяя и сопоставляя впечатления культуры других стран, она стремится передать то общее ощущение, которое сложилось и осталось у нее самой, воспроизвести поразивший ее дух и характер страны и народа. Ее работы отличаются оригинальной композицией и богатой фантазией. Цвету принадлежит основная роль в пространственных построениях. Ее батйки плоскостны, и лишь ярким и чистым цветом она характеризует воздушную среду. Стилизация и символика ее панно имеют в основании непосредственность жизненных впечатлений. Условность изображения не самоцель, не формальный поиск, а средство достижения выразительности образа. Художник не усложняет работы, повествовательность не мешает им быть органично декоративными. По природе своего дарования Ирина Трофимова — монументалист. В ее декоративных панно пристрастие к крупным формам и обобщенной интерпретации увиденного проявляется наиболее выразительно.



Трофимова Ирина. «У Колеса жизни по дороге в Бенарес». Серия «По Индии».
Х/б, горячий батик, 140x70. 1979. Музейно-выставочный центр РОСИЗО



Трофимова Ирина. «Грузинская сказка». Серия «Сказки народов мира».
Х/б, горячий батик, 260x150. 1990. Государственный музей «Царицино»



Трофимова Ирина. Танцор. Серия «Воспоминания о Шри-Ланке».
Х/б, горячий батик, 160x140. 1975. Музей «Новый Иерусалим»

В.П.Краснобородкин (г.Нижневартовск)

НЕКОТОРЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРОВ

Стержнем активной творческой деятельности является понимание художником сущности гармонии и стремление постигнуть ее вершины. В эстетике термин «гармония» трактуется как связь, стройность, соразмерность, согласованность отдельных сторон предметов и явлений, как специфическое единство в многообразии.

В живописи гармония проявляется в одновременном, выразительном сочетании цвета и тона, в пропорциональности, согласованности отдельных частей изображаемых объектов, в соразмерности деталей, в закономерном объединении тоновых и цветовых контрастов, связанных между собой замыслом художника в единое композиционное решение, которое определяет последовательность восприятия основных и второстепенных составляющих живописного произведения. В этом контексте техника становится проводником эстетической оценки художником объекта изображения, важнейшим фактором постижения гармонии, а овладение техническим мастерством обретает осмысленный творческий характер, нацеленный на передачу эстетической сущности изображаемого.

Очевидно, что для успешного живописного процесса необходимы осознанные изобразительные действия, направленные на реализацию замысла, или установки. Необходимым условием становления живописного образа является

совершенствование всех компонентов творческой деятельности: целенаправленное восприятие модели и ее живописного изображения на плоскости; формирование представления о воспринятой модели, пригодного для изображения; наличие соответствующих двигательных навыков и способов изображения; развитие технических умений изображения.

Специфической особенностью организации живописного процесса у дизайнеров является направленность его на выявление живописной формы объекта изображения с акцентировкой колористической составляющей в конкретном композиционном решении. Композиционная деятельность сложнейший творческий процесс, включающий в себя специфику восприятия, образы представления и воображения, дающие обобщенное и абстрагированное понимание сущности изображаемого.

Безусловно, успех этой деятельности во многом зависит от содержательности пропедевтики всего композиционного курса, дающего возможность переводить трехмерные объемные формы в стилизованные двухмерные изображения, добиваться гармоничности взаимодействий основных цветовых плоскостей с окружающим пространством.

Важным педагогическим условием является создание проблемных ситуаций, когда выполнение поставленной задачи не ограничивается однозначным решением, а рассматриваются различные пути, средства и методы решения. В этом процессе новые знания формируются благодаря структурированию прежних знаний посредством развития представлений, постановки все новых вопросов и выдвижения гипотез. Эти условия требуют от обучаемых самостоятельного пополнения своих знаний и развития умений, формируют познавательный интерес студентов на решение конкретных проблем, возникающих в практической деятельности.

В постижении живописного мастерства особое значение отводится выбору живописного материала на первоначальных этапах обучения. Выбор живописных материалов, технических приемов не может быть случайным. Он диктуется объективным характером жанра натюрморта, психологическими особенностями механизма восприятия модели и ее живописного изображения, изобразительными и выразительными задачами живописного процесса, а также спецификой живописного языка.

Особое место в живописном процессе занимает рисунок, будучи основой изобразительного искусства и ведущей дисциплиной в системе художественного образования и эстетического воспитания, он (рисунок) имеет специфические особенности в становлении живописного образа. Замечено, что зачастую, студенты на занятиях по живописи тщательно прорисовывают все подробности изображаемого объекта, затем добросовестно «закрашивают» этот рисунок более или менее удачным подбором соответствующего колера. Подобный подход к живописному рисованию сдерживает творческую инициативу художника,

обедняет композиционные поиски живописных взаимоотношений цветовых плоскостей, препятствует развитию эмоционального образа.

Представляется, что в живописи рисунок призван не выявлять конструктивные особенности изображаемых предметов, или их объемных и тональных взаимодействий, а прежде всего, нацелен на определение общих пропорциональных отношений и выразительного абриса предметов. Поскольку в ходе живописного процесса нередко приходится исправлять предварительный рисунок непосредственно кистью в соответствии со становящимся живописным изображением. Поэтому живописцу необходимо овладевать искусством рисования непосредственно кистью.

Важнейшей составляющей живописного процесса, а также эффективным фактором развития восприятия, представлений и воображения является последовательная система выполнения живописных набросков и зарисовок. Занятия набросками и зарисовками начинаются с зарисовок простых предметов быта, геометрических тел, простых натюрмортов, овощей и фруктов, животных, птиц, интерьера, пейзажа, головы и фигуры человека и заканчиваются самыми разнообразными композиционными заданиями.

Специфика профессиональной деятельности дизайнера заключается в наличии творческого начала как доминирующего компонента. Профессиональная компетентность дизайнера включает в себя целостное состояние личности, выражающее стиль мышления, проектную культуру, гражданскую позицию, знания, практические умения, навыки и опыт художественно-творческой деятельности. Ядро профессиональной компетенции составляет воспитание дизайнерского мышления, а также формирование проектной культуры.

Безусловно, обучение живописи требует учета качеств, наиболее адекватных характеру профессиональной деятельности дизайнера. Следовательно, занятия по живописи необходимо интегрировать с композицией, цветоведением, рисунком.

Композиция в живописи является составной частью живописной культуры, признаком профессиональной компетенции художника, которая со всей очевидностью проявляется и в рисунке и в проектной деятельности дизайнера. Композиционная составляющая в живописном процессе является общим способом целостного опредмечивания художественного замысла. Следовательно, на занятиях по живописи необходимо осваивать композиционные принципы как общий способ организации смысла, содержания изображаемого.

В последние годы заметно возрос интерес методистов к развитию композиционного мышления, композиционных способностей и т.д. вместе с тем проблема интеграции композиционных принципов в живописи в контексте профессиональной подготовки дизайнеров не исследовалась.

Итак, интеграционный характер обучения на занятиях по живописи требует достаточно устойчивых образов воображения, формирующихся на основе уже созданных первичных образов, без непосредственной опоры на восприятие,

оперируя образами представления. Воображение связано со сложными формами деятельности представления посредством их многократных и разноплановых преобразований максимально отдаленными от непосредственного восприятия. Различное преобразование воспринимаемых предметов может осуществляться не только практическими действиями, но прежде всего умозрительно, посредством оперирования образами представлений, или воображения. Любое живописное изображение требует представлений, связанных с переводом реальных пространственных (трехмерных) предметов с их собственным цветом в двухмерную изобразительную плоскость с условно взятыми цветовыми отношениями. Подобное преобразование возможно лишь посредством усвоения художником теоретических знаний о различных способах выполнения, а также формирования необходимых практических умений условного изображения.

В.В.Мирошников (г Краснодар)

ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ ВИЗУАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ СРЕДЫ

О значении качества среды обитания и ее влияния на жизнь человека много сказано. В своих имманентных стремлениях индивид нацелен на идеальную, функционально и эстетически упорядоченную среду. Созданная человеком с благой целью обустроить свое существование с максимальной степенью комфорта, она все еще очень далека от совершенства, именно, в плане комфорта, в том числе, психо-эмоционального. Судя по неутешительному положению дел сегодня, когда, казалось бы, есть и финансовые ресурсы, и технологии, и заинтересованность каждого горожанина в удобной и эстетичной городской реальности, сложно ожидать в дальнейшем существенного изменения ситуации. Понятно, что причины безобразного состояния предметно-пространственной среды в городах носят системный характер. Очевидные для всех проблемы состояния среды, при всех отчаянных усилиях с разных сторон их как-то решить, остаются там, где были, и столь же вопиющи. Легко устранимые проблемы не смогли бы так долго препятствовать естественному желанию всех жить удобно и красиво.

Попытаемся разобраться в этих причинах или, хотя бы их сформулировать. Прежде всего, обратимся к самому понятию «среды». Для того, чтобы продуктивно двигаться к цели, необходимо глубоко и всецело осознавать направление движения и «пункт назначения». Мало понимания того, что окружающая предметно-пространственная реальность должна обладать определенными качествами, необходимо точно понимать принципы и методы ее функционального и эстетического формирования.

Понятие «среда», «средовой подход» к организации предметно-пространственного космоса, в котором протекают процессы жизнедеятельности социума, был сформулирован на основе декартовской трактовки пространства. Среда —

это по-новому осмысленный окружающий человека материальный мир. Новизна заключается в понимании его континуальности (непрерывности) и системности. Предметы и пространство сложно взаимодействуют, образуя протяженный во времени синтез, включающий, помимо различных физических структур, человека и образы, продуцируемые его сознанием.

Среда как принцип понимания и отношения к материальному миру, определяет уровень прогрессивности мировоззрения личности. В первую очередь, средовой подход — непреложная методологическая основа творчества профессиональных архитекторов и дизайнеров. Исповедуя именно такой подход можно сколько-нибудь адекватно решать творческие задачи, направленные на всестороннюю оптимизацию среды обитания современного человека. К сожалению, целостное, средовое восприятие окружающего мира пока остается привилегией культурной элиты общества. Большинство обывателей воспринимают предметно-пространственную реальность на уровне обыденного сознания.

Помочь индивиду научиться мыслить системно, адекватно воспринимать и переживать эстетическую гармонию должна система образования на всех ступенях. Пока, к сожалению, система образования с этим не справляется, очевидно, потому, что ни идеологически, ни материально к этому не готова. Понятно, что без свободной, прогрессивно мыслящей, эстетически воспитанной личности не может появиться ни «проектировщика», ни «заказчика», ни квалифицированного «потребителя» эстетически совершенной среды.

Под проектировщиком мы понимаем эффективную систему модернизации существующей и формирования новой среды, адекватной технологическим и гуманитарным требованиям современного социума. Задача такой системы — интеграция интеллектуального и творческого потенциала профессиональных архитекторов и дизайнеров и мощи современных технологий в рамках общественной корпорации с финансовой поддержкой государства. Потребитель — это обыватель с развитым эстетическим вкусом, осознающий актуальность визуальной гармоничной среды, готовый участвовать в ее формировании.

Эстетическое воздействие среды на сознание человека тем эффективнее, чем совершеннее ее визуальные качества, чем выше уровень специфической композиционной (художественной) упорядоченности. В этом смысле среда представляет дискретно воспринимаемую бесконечную пространственную композицию. Фрагменты пространственной среды, как локальные композиционные единицы, пронизаны и органично соединены маршрутами восприятия в русле протекающих функциональных процессов.

Эффективность эстетического взаимодействия среды и сознания зависит от уровня визуальной культуры общества. Ибо уровень визуальной культуры определяет и степень востребованности психо-эмоционального содержания среды и качество ее эстетического переживания.

Приходится признать, — сегодня уровень и общей культуры в целом, и визуальной культуры в частности, особенно в провинциальных регионах, весьма

далек от желаемого. Сложно ожидать эстетической развитости от индивида, когда и в системе образования эстетическое воспитание не числится в приоритетах, и окружающая среда не является образцом совершенства. Сам индивид, в массе своей, отдающий все силы и время для обеспечения элементарных условий выживания, не готов, по Маслоу, заниматься собственным эстетическим развитием и, тем более, конструктивно и системно участвовать в решении эстетических проблем среды своего обитания. Кроме того, окружающий мир, земля и то, что на ней, в менталитете российского человека — это, как минимум — «ничье» или «общее», а как максимум — «чужое». Исторически закрепленное в сознании чувство имущественной непричастности к земле, на которой живешь, порождает безразличие к ее состоянию.

В отличие от России, высокая плотность заселенности Европы сформировала в европейском социуме традицию рационального использования жизненно важных ресурсов. Это причина особого отношения к упорядоченности окружающего мира, в том числе визуальной, эстетической. Частная собственность на землю, характерная для западной системы хозяйства, определяла ревностное отношение к состоянию всего, что на земле, не только в экономическом, но и гуманитарном смысле. Плотность средовой структуры Европы способствовала широкому развитию визуально-коммуникативного сознания. Активный, не сдерживаемый непреодолимыми просторами, обмен информацией ускорял развитие и коммуникационных процессов, и выразительных качеств подачи информации. Близость расположения средовых объектов требовала их точной визуальной артикуляции, навигационной информативности и пластического совершенства.

По-иному развивался российский социум. Для поселений, разбросанных на бескрайних просторах Руси, приоритетной в обмене информацией является вербальная форма. В условиях большой удаленности источников информации и неоднородности уровня грамотности устная речь надолго становится почти единственным инструментом передачи информации. Отсюда ментальное предпочтение вербальной информации визуальной и отношение к пространству как к необъятному, неизведанному и враждебному космосу.

Итак, каковы, на наш взгляд, основные причины кризисного состояния среды обитания в наших городах.

Ментально низкий уровень внимания к качеству невербальной формы коммуникаций.

Недостаточный уровень визуальной культуры социума и, как следствие, отсутствие осознанной потребности в эстетической упорядоченности среды.

Отсутствие в системе образования России эффективной современной многоуровневой программы эстетического воспитания.

Отсутствие цельной государственной идеологии в сфере формирования среды обитания (экологические, социокультурные аспекты).

Отсутствие эффективной системной инфраструктуры формирования функционально совершенной среды в городах и других населенных пунктах России.

Для устранения этих причин необходимо всестороннее осмысление состояния предметно-пространственной реальности вокруг нас, ее роль в обеспечении оптимального протекания процессов жизнедеятельности. Осознанное стремление социума, его элиты к всесторонней оптимизации среды обитания как к важному социокультурному процессу, способно минимизировать многие хронические проблемы бытия в XXI веке.

В.М.Мирошникова (г.Краснодар)

СПЕЦИФИКА СОДЕРЖАНИЯ КУРСА ПРОПЕДЕВТИКИ В УСЛОВИЯХ ПЕРЕХОДА НА НОВЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СТАНДАРТЫ

Современная педагогическая практика при переходе на новые образовательные программы бакалавриата по направлению дизайна встречается с задачей формирования профессиональных компетенций в условиях значительно сокращенных сроков обучения. Богатый методический опыт работы по программам специалитета сферы дизайна, накопленный за последние десятилетия, несомненно, должен лечь в основу новых учебных программ.

Современная реформа высшего образования в России выдвигает задачи всестороннего развития личности студента как основы дальнейшей успешной профессиональной реализации. Особую важность проблема реализации творческих возможностей студентов приобретает в сфере художественного образования, где развитие и раскрытие творческого потенциала личности становится конечной целью педагогического процесса. Организация обучения студентов на научной основе, совершенствование педагогического мастерства преподавателя невозможны без знания им особенностей творческой мыслительной деятельности обучающихся.

Специфика проявления и активизация творческого мышления, издавна волновавшие человечество, остаются актуальными и в настоящее время в силу своей гносеологической, психолого-педагогической, социальной и мировоззренческой многоаспектности. Творческий характер профессии дизайнера обуславливается сущностью ее содержания, связанным с активным поиском, созданием чего-либо нового, необычного, оригинального. Говоря о профессиональном мышлении дизайнера, исследователи выделяют среди его критериев такие, которые наделены ассоциативностью и креативностью.

За минувшие годы произошло немало перемен в теории и практике дизайна, идет переосмысление методов и подходов к работе. XX век сформировал концепцию дизайн-образования, восходящую к опыту ВХУТЕМАСа — БАУХАУЗа. В педагогическом аспекте это характеризуется обращением к пропедевтической модели, которая предусматривает вычленение формализованных средств,

используемых в качестве творческого инструментария при решении композиционных задач.

Проблемы теории композиции и методы пропедевтики основ композиции разрабатывали многие теоретики и практики искусства, такие как, Н.Н.Волков, В.А.Фаворский, И.Итттен, В.Кандинский, Р.Х.Раппопорт, М.А.Коник, Е.А.Розенблюм, Р.Арнхейм, Г.Руубер и др.

В последние годы выполнен ряд докторских и кандидатских диссертаций, касающихся тех или иных аспектов творческого мышления в композиционной деятельности студентов художественных специальностей вузов. Изданы монографии, учебные пособия и статьи, раскрывающие закономерности композиционного творчества, их роль в профессиональной подготовке студентов — будущих дизайнеров и архитекторов (О.Л.Голубева, Д.Л.Мелодинский, С.И.Серов, О.В.Чернышев, и др.).

В основе данной статьи — обобщение собственного опыта практической работы со студентами первого курса специализации «Графический дизайн» на кафедре дизайна ХПА КГУКИ, а также изучение и анализ исторического наследия методик пропедевтических курсов, современного опыта других высших учебных заведений системы художественного профиля.

Слово «пропедевтика», в переводе с латыни, обозначает «предварительное обучение» Чему нужно научиться до обучения специальности? Многому, но в первую очередь понять и освоить основы профессионального языка. В художественном образовании этими основами является композиция и ее выразительные средства. Под композицией мы понимаем структуру художественного произведения, обусловленную его содержанием, характером и назначением. Композиция — это также средство для выражения идеи, пластический язык художественной формы. Самые сложные композиционные структуры вырастают из нескольких первичных графических элементов и их сочетаний. Эти элементы композиции (точки, линии, пятна, фактуры) являются сами по себе, в отдельности взятые, как бы азбукой композиционного языка графического искусства.

Основной задачей дисциплины «Пропедевтика» является развитие у студентов образного и композиционного мышления. На 1-м курсе, в начальном этапе композиционной подготовки основным дидактическим материалом являются творческие композиционные задания-упражнения. В способе постановки творческого задания, методах стимулирования творческого процесса, формулировке условий, определении цели, выражается особенность методологического подхода в обучении композиции.

Базой для классификации, выделения основных типов упражнений, может быть разграничение педагогических целей композиционных упражнений. Все задания имеют двойную педагогическую цель: общую и конкретную (частную).

Общая цель состоит в уяснении студентами эстетической сущности композиции, роли первичных элементов, их структурной связи, средств композиционной

гармонизации, развитии творческих способностей, образного выражения, приобретения технического мастерства и практических навыков.

Характер конкретной, частной цели выявляется в ограничительных условиях и требованиях. Совокупность заданий обоих типов — основа методологического подхода в обучении композиции.

Исследователь пропедевтических концепций многих дизайн-школ, профессор Д.Л.Мелодинский на основе обобщения и сравнения большого количества композиционных заданий, выделяет два основных типа:

1. Задания, в условиях которых содержится предписание следовать определенному способу композиции.

2. Задания, в условиях которых содержится характеристика композиции, ограничиваются формальные средства, определяющие образ искомой композиции.

Композиционные задачи первого типа определяют характер и направленность композиционного процесса. Они ограничивают способы решения композиции, указывают на необходимость того или иного конкретного способа преобразования форм и действия с ними. Их главная учебная цель — содействовать развитию творческих навыков, проектной изобретательности.

Задачи второго типа преследуют образовательные цели. Они характеризуются выбором различных направлений, которые педагог считает более приоритетным в каждой конкретной ситуации.

Общая методическая цель пропедевтических заданий — овладение формально-композиционными принципами и художественно-образными средствами визуального выражения свойств и состояний качественно различных явлений действительности.

Цель заданий — формирование структур композиционного мышления, привитие навыков работы с первичными средствами проектирования. Темы первых упражнений курса — освоение таких композиционных категорий как симметрия и асимметрия, статика и динамика, нюанс и контраст, равновесие, метроритмические закономерности.

Следующий цикл упражнений направлен на изучение способов формообразования: категории меры, взаимосвязь частей и целого, задачи преобразования формы, ее членение, сложение, вычитание, пересечение и т.д.

В заданиях по организации доминанты осваиваются понятия негативного и позитивного пространства, отношения фигуры и фона (форма и контрформа), привлекаются сведения из области психологии восприятия, изучаются феномены оптических иллюзий.

После ознакомления с теоретической частью, на основе содержательного анализа поставленной задачи определяются необходимые художественно-композиционные средства и принципы для визуального решения.

Задача всех этих упражнений — выработать умение организовывать ограниченную плоскость любыми графическими элементами (геометрические фигуры, шрифт) и их сочетаниями, формируя в результате, ясно характерные

композиционные состояния, с условием поставленной задаче. Объект — условно ограниченная «чистая» плоскость. Действие — выполнение упражнений по организации плоскости, оперирование графическими элементами.

Суть общей методики работы студентов над учебными заданиями на выражение различных эмоционально-образных состояний можно представить в виде следующего алгоритма: осознать — прочувствовать — выразить (сделать), который характеризует механизм психологии восприятия, активизирует воображение и соответствует методологии дизайн-деятельности. Темы этого блока заданий различные эмоциональные состояния человека (радость, грусть, гнев, созерцание и т.п.). Продолжением этой темы являются упражнения на выражение различных состояний в природе (ураган, шторм, дождь и т.п.).

Важной для развития воображения студентов является тема «Метаморфозы» — преобразования обычных предметов с точки зрения юмора, гротеска или метафоры.

Композиция графического дизайна в основном оперирует образами слов. Цепочка «Изображение — звук — слово» является важной составляющей в образном познании мира.

Задача экспериментального задания «визуальная интерпретация звукообраза» (на примере гласных и согласных звуков русского алфавита) — привлечь все эти механизмы и формы художественного отражения для эффективного развития у студентов ассоциативного мышления. Более точно эта задача конкретизируется в развитии навыков транспонирования (перевода) с языка вербального на язык визуального искусства. Важно понять и прочувствовать, что буквы не просто языковые знаки, но также и выразительные формы, сообщающие эмоциональную информацию.

Шрифтовые задания на образ понятий имеют большое значение в композиционных заданиях. Слово, являясь предметным и конкретным, обладает разнообразными вариантами описания оттенков эмоционального состояния, вызывает в воображении образно-ассоциативный ряд, который формирует идею для визуализации.

Как показывает собственный практический опыт преподавания для развития продуктивности, гибкости и оригинальности мышления, необходимо обращать внимание на развитие ассоциативности мышления студентов. Для этого в учебный процесс курса «Пропедевтика» должны включаться методы и средства активизации творческого потенциала, такие как использование факторов проблемного обучения, методов «мозгового штурма», синектики, гирлянд ассоциаций, тесты и задания по развитию интеллекта и креативности.

Учебная программа курса пропедевтической композиции не исключает дальнейшего совершенствования и разработки такой системы, которая бы не только вооружила студентов всем арсеналом выразительных средств графического языка, но и активизировала его воображение, развивала способности

творческого мышления, остроту визуального решения поставленных композиционных задач.

Курс «Пропедевтика» в рамках направления бакалавриат по стандарту третьего поколения нуждается в модификации с учетом изменения количества часов и переконфигурации общей структуры учебной программы. Переход на систему профилирования в условиях универсальной специальности «дизайн» определяет актуальность интеграции в программе курса разнонаправленных учебных заданий. Блоки пропедевтических упражнений, нацеленные на формирование у студентов способностей к решению профильных творческих задач графического, средового, промышленного дизайна на старших курсах, несомненно, смогут оптимизировать учебный процесс.

Интеграционное структурирование учебного курса «Пропедевтика» в рамках 3-го ФГОС ВПО должно учитывать междисциплинарные связи разных видов дизайна и быть нацелено на комплексное освоение объектного проектирования. Вероятным итогом курса может быть серия графических и объемно-пространственных клаузур, созданных в рамках предпроектного изучения комплексного объекта.

Важно, чтобы основополагающая для подготовки профессионала дизайна дисциплина, в силу «объективных» причин не была сведена к необязательному факультативу.

Учитывая непростое движение реформы высшего образования, множество сложных проблем с поиском оптимальных векторов модернизации подготовки специалистов и, в частности дизайнеров, необходимо крайне взвешенное отношение к методическому наполнению учебного процесса. Упустить и растерять накопленный в предыдущие годы методический опыт — легко, наверстать его — задача почти невыполнимая, особенно в сфере дизайн-образования.

И.Н.Польнская (г. Нижневартовск)

ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ХАНТОВ И МАНСИ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-ПРИКЛАДНИКОВ

Коренные изменения в системе образования, происходящие в настоящее время, распространились на все его виды, начиная от дошкольного и до высшего профессионального образования, ставя задачей совершенствования подготовки кадров.

Особой остротой встает проблема формирования духовного мира, эстетической культуры, мировоззренческих позиций и нравственных качеств, художественных потребностей подрастающего поколения. В этом процессе важнейшее значение отводится, прежде всего, изобразительному, декоративно-прикладному искусству, охватывающему целый комплекс художественно-эстетических

отношений личности к окружающей действительности. Особую актуальность приобретает проблема повышения эффективности профессиональной подготовки студентов факультета искусств и дизайна в процессе обучения декоративно-прикладному искусству, при изучении специфики народных художественных ремесел, культурного наследия конкретного региона, т.е. проблема успешного художественно-эстетического образования и воспитания будущих специалистов в области художественно-творческой деятельности.

Как свидетельствует анализ специальной литературы и обобщение опыта работы художественно-графических факультетов и факультетов искусств, одним из эффективных средств при подготовке специалистов в области декоративно-прикладного творчества к профессиональной деятельности может стать расширенный и углубленный курс преподавания орнаментального искусства.

Здесь следует отметить, что основополагающее значение для осмысления места и роли народного, конкретно орнаментального, искусства России, зарубежных стран в профессиональной подготовке студентов имеют работы А.В.Бакушинского, М.А.Некрасовой, Т.М.Разиной, Г.К.Вагнера, В.М.Василенко, И.Я.Богуславской и др.

Имеются и конкретные исследования, посвященные отдельным вопросам преподавания народного искусства в профессиональной подготовке студентов. В частности, проблемы активного преподавания народного искусства в системе профессиональной подготовки студентов художественно-графических факультетов педагогических факультетов педагогических вузов исследованы в диссертациях Е.Г.Болотских, Ю.К.Беджанова, Т.А.Тавитовой, Б.И.Ижанова, П.Н.Магометовой, В.П.Строковой, И.В.Алексеевой, Т.В.Самойловой и др.

Орнаментальное искусство, включенное в углубленном и расширенном курсе в учебно-воспитательный процесс на факультете искусств и дизайна, может выступать эффективным средством качественного изменения подготовки будущих специалистов в области декоративно-прикладного искусства.

Для решения данной проблемы необходимо решить следующие задачи:

— определить и теоретически обосновать роль и место преподавания расширенного и углубленного курса орнаментального искусства хантов и манси в подготовке студентов к профессиональной деятельности;

— разработать содержание, эффективные формы и методы преподавания орнаментального искусства народов ханты и манси, направленных на формирование профессиональных качеств личности будущего специалиста;

— разработать последовательную систему технологических операций (овладение приемами, способами, подходами) в процессе обучения орнаментальному искусству хантов и манси;

— разработать содержание, эффективные формы и методы комплексного преподавания орнаментального искусства в подготовке студентов к профессиональной деятельности;

— разработать учебно-методический комплекс (программа, методические рекомендации, наглядные пособия, учебно-методические таблицы) преподавания орнаментального искусства хантов и манси.

Традиции орнаментального искусства как педагогический феномен имеют воспитательный, обучающий и развивающий потенциал: воспитывают творческое отношение к труду, любовь и уважение к творчеству народных мастеров, формируют чувство красоты, эстетическое восприятие, воображение, развивают мелкую моторику рук, конструкторские умения и навыки, дают студентам знания о специфике различных видов народного творчества (резьба и роспись по дереву, кости, металлу, керамика, батик, роспись по ткани, ковроткачество, одежда, посуда и т.п.) в Российской Федерации, и в частности, Ханты-Мансийского автономного округа — Югры, вооружают соответствующими умениями и навыками конструирования (дизайн) различных объектов, оформления выставочных проектов.

Взаимодействие орнаментального искусства с другими профессиональными учебными предметами: рисунком, живописью, композицией, историей искусств, психологией художественного творчества, может осуществляться при ясном понимании того, что этот учебный предмет является базовым компонентом профессиональной подготовки будущих специалистов.

Изучая орнаментальное искусство хантыйского и мансийского народов, мы приходим к выводу, что орнамент как знаковая система передачи информации проявляется и в наши дни. Чем глубже знания человека, тем большая информация закладывается и считывается с узора, знака, поэтому в традиционной среде с детства воспитывалась глубина восприятия орнамента. Таким образом, во многих мотивах орнамента зашифровывалось мировоззрение народа — это мифология, поведенческие нормы, отношение к природе, которые бережно передавались из поколения в поколение.

Орнаментальное искусство использует мотивы или элементы из геометрии, флоры и фауны, подсказанные очертаниями человеческого тела или окружающих предметов. Узор или мотив может состоять из одного элемента (простой мотив) или из многих, пластических оформленных в единое орнаментальное целое.

Опираясь на процесс формирования стиля орнаментальной системы, несущего в себе художественные идеалы и народные традиции хантов и манси в прикладном искусстве, мы попытались систематизировать признаки орнаментального мотива, его происхождения, назначения и содержания.

Таким образом, выделилась следующая классификация орнаментальных мотивов: геометрический орнамент, растительный орнамент, анималистический орнамент, космологический орнамент.

У хантов и манси наиболее распространенными являются два типа орнаментов — линейно-геометрические орнаменты ленточного типа, его самая существенная отличительная черта — это равенство узора и фона, и второй тип — это стилизованное изображение окружающего мира, либо так называемые криволинейные орнаменты.

Например, орнаменты сумат нув — «березовая ветвь» (рис. 1), пярнянг нюхс — «соболь с крестом» (рис. 2), чеур-петль-канджи — «заячье ухо» (рис. 3), ай-каранют — «маленького оленя рога» (рис. 4) — линейно-геометрические орнаменты ленточного типа.



Рис. 1. «Березовая ветвь»



Рис. 2 «Соболь с крестом»



Рис. 3. «Заячье ухо»



Рис. 4. «Маленького оленя рога»

Криволинейные орнаменты — *хатл ангки* — Солнце (рис. 5), *олум лук* — «глухарка сна» — (рис. 6), *нохр* — «шишка» — (рис. 7).



Рис. 5. «Солнце»



Рис. 6. Варианты узора «Глухарка сна»



Рис. 7. Варианты узора «Шишка»

Орнаменты хантов и манси, как раньше, так и сейчас, развиваются и выполняются на природном материале, наиболее доступном народу — это береста, мех, кожа, ровдуга, сукно из крапивного волокна. Поэтому, чтобы процесс обучения орнаменту был более успешным, необходимо использовать технические приемы близкие к народным традициям хантов и манси.

В данном контексте суть обучения заключается в том, чтобы найти оптимальные формы и методы обучения студентов самобытному орнаментальному искусству хантов и манси, его художественным особенностям.

Развитие творчески активной личности предполагает воспитание особых качеств индивида как творческого лица, находящегося в определенных связях с коллективным опытом народа. Поэтому при знакомстве с народным искусством студенты должны сознательно овладевать приемами художественной деятельности на основе понимания коллективного создания образов, мотивов, сюжетов народного искусства, его основных принципов — повтора, вариации, импровизации. Овладение необходимыми навыками и изучение вещей — типов разных школ народного мастерства должно привести к умению создавать художественный образ вещи на основе повтора, вариации, импровизаций, к умению выразить свое собственное отношение к искусству и действительности.

Определяя содержание и методы обучения основам орнаментального искусства хантыйского и мансийского народа, мы разработали три основных типа практических занятий:

а) повтор — рисование с образцов, усвоение первоначальных особенностей орнамента хантов и манси. Сюда можно отнести орнаменты ленточного типа, например варианты узоров «березовая ветвь» (рис. 8), «глухариный нос» (рис. 9), «большие рога оленя» (рис. 10)



Рис. 8. Варианты узора «Березовая ветвь»



Рис. 9. Узор «Глухариный нос»



Рис. 10. Узор «Большие рога оленя»

б) вариации — сочетание традиционных понятий, закономерностей орнамента ханты и манси и приобретение опыта творческих решений композиции;

в) импровизация — направленные на закрепление и осмысление творческих композиций по мотивам хантыйских и мансийских орнаментов и создание самостоятельных вариантов. Например, изображение так называемых криволинейных узоров «солнце» (рис. 11), «глухарка сна» (рис. 12), «медведь» (рис. 13).

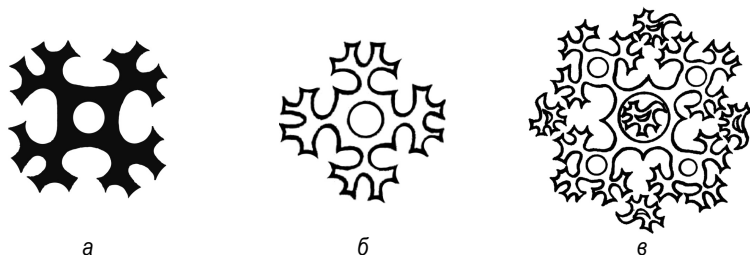


Рис. 11. Орнамент «Солнце»

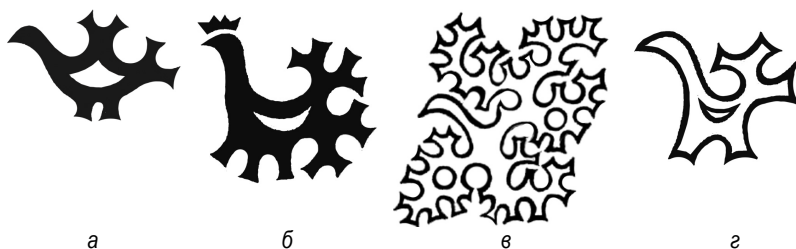


Рис. 12. Варианты узора «Глухарка сна»

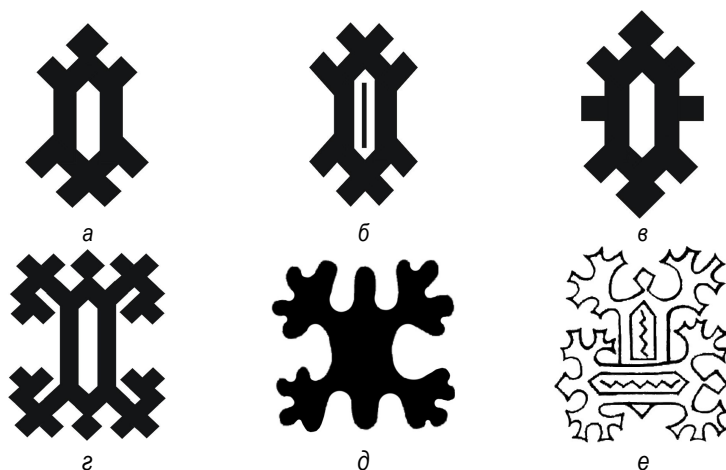


Рис. 14. Варианты узора «Медведь»

В данных узорах импровизация по мотивам хантыйского орнамента может быть довольно разнообразной, не смотря на сложность и замысловатость узора. При его тщательном изучении и анализе, студенты осознают, что орнамент состоит из отдельных элементов и деталей.

Одной из основных целей изучения специфики орнаментального искусства хантов и манси признается раскрытие, таких его композиционных средств и свойств, как линия, пятно, цвет, пластика, линейная форма, рельеф, фактура, объем.

В научно-методической литературе (В.С.Кузин, В.С.Мейлах, Н.Н.Ростовцев, С.Х.Раппопорт, БФ.Ломов) отмечается важность проблемы эстетического восприятия орнаментальных элементов в декоративно-прикладном искусстве и народном творчестве.

Процесс формирования изобразительных навыков по составлению орнаментальной композиции сочетается с развитием художественного мышления, которое активизирует творческий потенциал студентов.

Педагогическое руководство по обучению студентов орнаментальному искусству — это не только комплексная многоплановая работа, но и обращение к личности, к разным сторонам ее творческих способностей в процессе формирования художественных навыков средствами декоративно-прикладного искусства и народного творчества.

А.К.Сураиева (г.Казань)

ГОБЕЛЕН ТАТАРСТАНА СЕГОДНЯ

Гобелен — уникальное текстильное панно сюжетно-тематического содержания, созданное ручным способом — возникло в средневековой Европе. В веке в республиках Советского союза гобелен был востребован как идеологическая доминанта общественного интерьера, как некий идейно-политический лозунг, внушительного размера, который носил преимущественно государственно-казанной характер.

Искусство гобелена в Татарстане — явление сравнительно молодое, хотя ручное ткачество является одним из древнейших видов татарского народного искусства. Импульсом для развития советского гобелена послужило творчество прибалтийских художников середины XX века, и первые работы имели с ними много общего. «Характерной чертой татарских гобеленов явилось предпочтение художниками гладкого безворсового ткачества и обращение к национальной выразительности художественного языка, придающей гобеленам местное своеобразие» [1, С. 93], а также монументальность образов и определенная социальная философия. Конец 1970—80-х гг. — период расцвета этого вида декоративно-прикладного искусства в Татарстане [2, С. 131], был связан с деятельностью профессиональных художников, которые работали в основном коллективно

в созданной в 1974 году мастерской гобелена при Художественном фонде (М.С.Кильдибекова, Р.А.Кильдибеков, А.Н.Егоров, Г.Н.Маликова, Г.К.Шарипова).

В конце 1990-х — 2000-е гг. в развитии искусства гобелена в республике произошли определенные изменения. Хотя, несмотря на то, что прекратилась практика государственного заказа не только на монументально-декоративные, но и другие виды искусства, ряд мастеров не изменили своему делу, хотя и столкнулись с проблемой организации производства и реализации своих произведений.

Сегодня, несмотря на непопулярность в Татарстане этого вида творчества, все же существует группа мастеров гобелена, таких как: Е.И.Одинцова, С.В.Большакова, А.В.Карпенко, Х.М.Шарипов (Набережные Челны), А.Р.Ильясова, М.С.Кильдибекова, А.Н.Егоров (Казань).

Основателем школы татарстанского гобелена признана М.С.Кильдибеков — выпускница Львовского института прикладного и декоративного искусства (1956). В 1974 г. она организовала и возглавила творческую мастерскую гобелена в Художественном фонде, и стала автором первого появившегося в Татарстане гобелена «Музыканты» (1964) [1, С. 92].

Произведения Марии Семеновны отличаются лиричностью интонации, тонкостью живописной системы, совершенством технического исполнения, живой фантазией и строгим вкусом в выявлении декоративных качеств материала, в колорите, в ритмически организованной композиции [1, С. 93]. В гобеленах, выполненных в соавторстве с мужем — Р.А.Кильдибековым, «Су анасы», «Саксок», «Шурале» (2007) выявляется перекликание с его живописными полотнами в орнаментально-декоративном построении композиций, неординарность видения событий истории, проникновения в мифологические образы, что дает возможность нового прочтения и переосмысления содержания гобеленов в аспекте преемственности с традициями татарского народного искусства.

Объемно-пространственные монументальные гобелены, получившие своего расцвета в советский период, сегодня создает художник А.Н.Егоров. Он придерживается преимущественно гладкого ручного ткачества, с тонкой живописной цветовой проработкой. Его гобелены напоминают импрессионистическую живопись, воплощенную в ткачестве, для которых характерен сюжетно-образительный язык, «нежная мягкость колорита, изысканность линий, особая егоровская гармония цветовых пятен» [4, С. 264], тонкая поэтичность, глубокий внутренний мир.

Для станковых гобеленов-настроения Елены Одинцовой характерна многогранность прочтения образов, гармоничные цветовые сочетания, динамичность и эмоциональность композиций. Художник больше всего обращается к аллегории и метафоре, представляя смысл произведения многозначным, требующим тщательного рассмотрения и активизирующим внимание зрителя. В основном ее гобелены выполнены в традиционной безворсовой технике ткачества («Диалог» 1997, «Огненный вихрь» 2008), хотя иногда она применяет и другие технические приемы ручного ткачества для выражения художественного замысла.

В искусстве современного гобелена существует такая новая тенденция как использование нехарактерных для ткачества материалов: кожа, дерево, бисер, сухие травы и др. Хамза Шарипов, который в 1980—90-е работал в традиционной технике ручного ткачества, сегодня представляет «природный» гобелен, вытканый из сухих трав и веток. Эти работы условны и схематичны, напоминающие традиционные паласы.

В гобелене, экспериментируя с формой и материалами, со второй половины 1990-х гг. продолжают работать такие художники, как А.Н.Ильясова, А.В.Карпенко.

Все художники татарстанского гобелена — сложившиеся творческие индивидуальности, имеющие свой ярко выраженный почерк и манеру исполнения. Одну и ту же тему мастера выражают различными художественным языком, используя аллереорию, символикун, реалистический подход, что свидетельствует о расширении образных границ современного гобелена. К его характерным чертам можно также отнести камерность, использование плотной техники переплетения, орнаментальность и колорит, основанный на характерной для татарского искусства цветовой гамме.

Современный этап развития татарстанского гобелена имеет свои сложности, требующие углубленного изучения и решения ряда проблем. Одна из них — проблема реализации и непопулярность данного вида творчества в Татарстане. Также многих современных художников отталкивает трудоемкость и некупаемость работ. Да и потенциальные покупатели, состоятельные люди, в наше время обходятся не столь дорогими полотнами, выполненные промышленным способом.

За последнее время в Москве, Санкт-Петербурге состоялось немало выставок гобелена как современного, так и в ретроспективе: «Диалог» в Музее декоративно-прикладного и народного искусства, «Искусство шпалеры: две славные эпохи — западноевропейская шпалера конца XVII — первой трети XVIII века — советский гобелен второй половины XX века» в музее «Царицыно» и др. (2009); Первая в России триеннале современного гобелена «Квадратный метр — свое пространство» в музее-заповеднике «Царицыно» и др. (2011). Они показали востребованность данного вида искусства, интерес широкой публики, в т.ч. специалистов [3].

Проведение и в нашей республике подобных выставок и обеспечение преемственности в системе профессионального образования, несомненно, будут способствовать развитию современного гобелена Татарстана.

Примечания

1. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана. Казань, 1995.
2. Ильина М.Е. Гобелен: Татарская энциклопедия [Текст]. Казань, 2002.
3. Дворкина И. Гобелен возвращается? // Блог Ирины Дворкиной. URL: <http://irina.dvorkina.livejournal.com/25918.html?thread=127806#t127806>.
4. Колина С. Мастерских много не бывает // Казань. № 8—9. 2006. С. 260—264.



М.С.Кильдибекова. Гобелен «Сак-сок».
Шерсть, гладкое ткачество. 2007. 122x130.



М.С.Кильдибекова. Гобелен «Су анасы».
Шерсть, гладкое ткачество, 122x130. 2007 г.



Е.И.Одинцова. Гобелен «Диалог».
Шерсть, гладкое ткачество, 38х38. 1997 г.



Е.И.Одинцова. Гобелен «Огненный вихрь».
Шерсть, гладкое ткачество, 77х77. 2008 г.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМЫ «ФОРМООБРАЗОВАНИЕ» С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

С формой дети начинают знакомиться в раннем возрасте. Форма — один из первых сенсорных эталонов, осваиваемых детьми: если о названии цвета можно спорить, то угол предмета или его отсутствие — достаточно ощутимый фактор. С ранних лет в детях развивается способность различать и использовать объемные и плоские формы. Так, игры на сложение деталей различных очертаний в подходящие по размеру пазы развивают у ребенка чувство плоской формы, что, по мнению П.Станьера и Т.Розенберга, обуславливает качество изображения и понимания объективного мира. Игры со строительными кубиками также чрезвычайно полезны для формирования у ребенка чувства формы: сначала он исследует физические свойства кубиков (берет их в руки, бросает, стучит), затем начинает формировать из кубиков различные объемные фигуры («башня»), позже начинается построение моделей объектов — машин, поездов, крепостей. Ценность такой деятельности в том, что ребенок, создавая сложные формы окружающего его мира из наборов простейших строительных кубиков, учится упрощать сложную конструкцию поезда с паровозом до нескольких цилиндрических и прямоугольных форм [4, С. 63]. Так в игре он самостоятельно и непроизвольно осваивает сложнейшие элементы формообразования.

Форма предмета традиционно рассматривается его геометрическая структура, организация и соотношение всех элементов и частей, точек, линий, поверхностей. Все, что мы видим, — это геометрические тела. Мир полон чудесных и неповторимых форм и красок. Существует множество созданных природой и людьми сложных и красивых вещей, которые можно условно разделить на четыре основных группы по видам форм и их комбинаций: геометрические, реалистические, органические (натуралистические), абстрактные. Эти формы, в свою очередь, складываются из сочетания простых геометрических фигур и тел, и все они образуются при помощи линий двух видов: прямых и дуг. Психологи и художники выделяют три простейшие плоские геометрические фигуры: квадрат, треугольник.

Термином «плоская форма» обозначается только двухмерное пространство. Плоская форма не имеет третьего измерения — глубины. Такое различие может показаться надуманным, но оно очень важно, потому что между этими понятиями есть большая разница. Объемная (пространственная) форма — это трехмерный объект или его иллюзия на двухмерной поверхности. К объемным формам относят куб, шар, конус, пирамиду и другие.

Создавая какую-либо форму предмета, художник оперирует различными средствами: пропорциями и пропорциональными соотношениями, симметрией и асимметрией, законами композиции: цветом и светом, различными видами декора и т.д. Во всех природных объектах главенствует геометрия. Она, так или

иначе, присутствует в форме и конструкции различных объектов, в том числе архитектурных, технических, а также в строении человека и животных. Красота и геометрия природных форм не всегда прямолинейна и геометрически регулярна.

В природе достаточно много прекрасных криволинейных форм: спиралевидные формы морских раковин, плодов, фруктов, ягод, цветов, насекомых и так далее. Привлекательность формы может быть как в симметричности, так и в асимметрии, в напряжении и движении, в простоте и структурной сложности. Вид красивой рукотворной формы органично связан с ее назначением (функцией), материалом, конструкцией, способом изготовления (технологией), эпохой, модой и многими другими условиями. Природная форма привлекает наше внимание, порождает эмоции и чувства. Такое очеловечивание всегда было традиционно для духовного отношения людей к природе. Активность природной формы является источником ее привлекательности. Иногда достаточно одного намека на природную форму, сразу создается «визуальный» язык — особый язык формы. Так, при восприятии подъемного крана, возникает сравнение его с жирафом.

Сложную форму можно также представить как сочетание объемных геометрических тел или сочетание плоских геометрических фигур. Простейшие фигуры играют роль «кирпичиков».

Среди всех геометрических форм главными считаются круг (шар), квадрат (куб) и треугольник (конус), потому что путем их преобразования и комбинирования можно получить все остальные геометрические формы. Правильные (основные) геометрические формы всегда симметричны относительно собственных центральных осей. Самая симметричная форма — круг, так как имеет все возможные виды симметрии: вертикальную, горизонтальную, диагональную и радиальную. Комбинируя правильные геометрические формы, можно получить множество сложных геометрических фигур. Неправильные геометрические формы всегда асимметричны. Реалистическими считаются формы, передающие с той или иной степенью точности сходство формы изображаемых объектов с формой действительных объектов окружающей среды (лист клена, яйцо, груша). Органическими, или натуралистическими, называются негеометрические формы с неправильными контурами объектов живой природы — флоры и фауны. Органические формы иногда называют «биоморфическими». Абстрактными считаются любые воображаемые формы. Органические формы лучше других способны передавать экспрессию, эмоции, драматическое содержание, а также создавать глубину пространства. Округленность органических форм — самое распространенное явление, потому что в живой природе формы с ровными линиями встречаются исключительно редко. Геометрические формы по сравнению с органическими эмоционально пассивны, пространственно статичны и создают ощущение покоя и стабильности. Они предполагают минимальный контраст и наибольшую декоративность. Чем проще форма предмета, чем

меньше случайных и различных изгибов и изломов, тем предмет этот кажется красивее, стройнее. Квадрат с горизонтальным основанием является наиболее стабильной, визуально «тяжелой» и устойчивой формой. Он эмоционально воспринимается как неяркая, маловыразительная форма, связанная с ощущениями скуки, монотонности, педантизма, но и надежности, работоспособности. Круг, не имея горизонтального основания, всегда неустойчив. Он создает ощущение теплоты, защищенности, бесконечности. Треугольник — самая динамичная геометрическая форма, потому что одна, две или даже все три его стороны образованы наклонными линиями. Он вызывает ощущение действий, конфликтов, напряжения. Таким образом, в зависимости от своего эмоционального воздействия формы делятся на статичные, вызывающие чувства покоя и стабильности, и динамичные, вызывающие ощущения нестабильности и движения.

При изучении темы «Формообразование» с детьми младшего школьного возраста мы исходим из триады вопросов, ответы на которые и являются основополагающими в раскрытии темы: чему учить детей 7—8-летнего возраста (содержание учебного материала), на кого из художников ориентироваться в данном вопросе (методология вопроса) и как учить (собственно, методические аспекты обучения основам формообразования).

Вопрос «чему учить?» мы рассматриваем в контексте феномена «детский рисунок»: в онтогенетическом развитии изображение («образ») появляется в рисунке ребенка именно тогда, когда появляется замкнутая линия. Т.е., речь идет о создании формы. Создание форм производится настоящей или воображаемой линией, концы которой встречаются или пересекаются с другими линиями, чтобы окружить какой-либо участок картинной плоскости и создать контур. Форма, имеющая замкнутый контур, превращается в визуально четкий объект композиции. Границей формы может быть не только линия контура, но и край формата. Форма может быть создана также с помощью изменения цвета, различной светотеневой тональностью, изменением фактуры или же любой другой разницей, которая визуально дает понять, что форма уже другая. Если для обозначения границ форм использовать светотеневую или цветотеневую тональную разницу, то можно вообще обойтись без линий, изображать объекты композиции необычайно жизненно и эмоционально только лишь с помощью пятен светотени или цветотени, соблюдая как можно строже их месторасположение и форму.

В основе любой созданной природой или руками человека формы лежат элементарные геометрические тела, с изучения которых начинается обучение искусству рисунка. Не случайно художники, подчеркивая геометрическую форму объектов, так и говорят: «Этот предмет имеет кубическую форму, этот — цилиндрическую, а тот — шарообразную». Например, рассмотрим кувшин и проанализируем, из каких геометрических форм он состоит. Мысленно отбросим ручку и носик кувшина, и можно представить, что горло — это цилиндр, основная часть сосуда состоит из шара и двух усеченных конусов. Рисунки выдающегося

японского художника К. Хокуся представляют значительное явление в мировой графике. Многие из них являются образцами для учебников. Композиции и рисунки Хокуся построены на основе пластического анализа и конструктивного разбора формы. Он показывает, что в основе всех живых форм лежат геометрические фигуры. Однако анализ не заслоняет ощущение природы, поэтического восприятия природы. Наглядность метода мастера видна из сопоставления схематических рисунков и завершенных работ [3, С. 23].

Что же предполагает изучение темы «Формообразование» с детьми 7—8 лет? Каковым должно быть содержание учебного материала? Объем предмета характеризуется трехмерной величиной. От соотношения высоты, ширины и длины поверхностей зависят внешний вид предмета и очертания, характеризующие его форму. Для передачи в рисунке объемной формы необходимо представить себе с помощью логики и воображения ее внутреннее строение, представить материальную массу предмета прозрачной. Надо разобраться в конструкции предмета. Конструкция — это структурная основа формы, каркас, связывающий взаиморасположенные в пространстве отдельные элементы и части в единый пластический объем [1, С. 23]. Кроме конструкции и общей формы предметов, мы видим и передаем в рисунке контур (абрис), то есть внешнее очертание.

Образовать новую форму можно не только за счет прибавления объема, как в лепке, но и отнимая объем, как в скульптуре. Внешние очертания предмета при этом могут изменяться до неузнаваемости (урок «метаморфозы формы» — дизайн).

Для художественного анализа с детьми 7—8-ми лет мы предлагаем обратиться к творчеству художников XX века: А. Родченко, В. Кандинского, П. Мондриана, К. Малевича, Д. Смита, Э. Каро, В. Татлина. Выбор этих имен обусловлен несколькими причинами: во-первых, эти мастера работают с осязаемыми материалами и технологиями, а не с содержательными сюжетами; во-вторых, интересы их творчества обращены к характеристикам материи — форме, структуре, фактуре, цвету; в-третьих, творчество этих мастеров может быть словесно и визуально определено несложной и понятной формулой. Конечно, невозможно все многообразие художественных проявлений творчества этих художников ограничить рамками условных определений. В процессе учебы дети имеют возможность прикасаться ко всему массиву жанров, стилистических направлений изучаемых художников. Для учебных целей выбираем те работы, которые могут помочь анализу и изучению определенных композиционных приемов. Например, перед работой над формой сухими материалами мы изучаем творчество Родченко, при изучении возможностей создания формы жидкими материалами — Кандинского; работа сухими и жидкими материалами обращает нас к творчеству Мондриана, создание коллажа — к Малевичу; формообразование в объемном коллаже находит предтечу в работах Смита. Мы также работаем с набором деревянных брусков «конструктор», черпая идеи в творчестве Каро, и делаем материальный подбор с учетом идей и творческого поиска Татлина.

Чему мы учимся у Мастеров? Александр Родченко (1891—1956) учит видеть закономерности формообразования окружающей реальности; работать прямолинейно и структурно; компоновать подобные геометрические элементы на плоскости, в объеме и пространстве. Василий Кандинский (1866—1944) — видеть реальность как систему цветowych пятен; свободно располагать большие и малые пятна на плоскости листа; организовывать взаимодействие пятен разного цвета; композиционно соединять пятна цвета с черным контуром. Пит Мондриан (1872—1944) — видеть в окружающей реальности композиционное взаимодействие; работать с простыми элементами — квадратами и прямоугольниками; развивать чувство композиции и пропорций. Владимир Татлин (1885—1953) — органично подбирать фрагменты различных материалов друг к другу; соединять эти фрагменты материалов так же свободно, как живописец — пятна цвета; делать любую работу как упражнение, а не как произведение искусства, т.е. ставя и проектно решая четкие композиционные задачи. Энтони Каро (1924 г.) — работать с готовыми элементами — обрезками металла, уголками, элементами коробчатого сечения; с контрастными элементами — длинными и короткими, широкими и узкими, крупными и маленькими. Дэвид Смит (1906—1965) «вырос» из кубизма Пикассо и супрематизма Малевича и реализовал их плоскостную динамику в объеме. Особенности формообразования: элементы его скульптур имеют простую геометрическую и «живописную» фактурную поверхность специально обработанного металла; соединения элементов динамичны, парадоксальны, нетектоничны; скульптуры выглядят нарочито брутальными, монументальными, архаическими. Особенности работы Казимира Малевича (1878—1935): как и Родченко, работает с первоэлементами, но «складывает» из них не закономерные, а свободные композиции; у Малевича, как и у Кандинского, есть композиционная свобода, но свобода Кандинского — это свобода интуиции и хаоса, а свобода Малевича композиционно организована; Малевич, как и Мондриан, работает на плоскости, но Мондриан расчленяет плоскость на первоэлементы, а Малевич организует плоскость с помощью первоэлементов, сообщая ей качества пространственности [2, С. 178].

Мы предлагаем использовать следующие приемы обучения детей элементам формообразования. Чтобы получить новые геометрические формы, представим, какая фигура получится при быстром вращении круга — шар. Если вращать треугольник, то получится конус, если квадрат — цилиндр. Такие тела называют телами вращения. Круглая симметричная форма получается путем вращения, в этом легко убедиться, если понаблюдать за изготовлением посуды на гончарном круге или за вытачиванием детали на токарном станке. Каркас рисунка круглого предмета состоит из средней линии (оси вращения), кругов вращения и из линий, соединяющих эти круги и образующих контур предмета. Эти линии так и называются — образующие. Такие задачи вполне по силам младшим школьникам, которые уже знают шесть геометрических форм. Чтобы образовать куб, цилиндр и призмы, в основании которых будут лежать все те же

простые геометрические формы (квадрат, круг, треугольник, шестиугольник, трапеция) понадобится другой метод формообразования. Мы его назвали методом вытягивания. Такой метод позволяет объяснить детям 7—8 лет, как плоский предмет превращается в объемный. Суть метода в том, что плоская форма (например, круг) при ритмичном повторе через малые интервалы может растягиваться в бесконечно длинный цилиндр. Если треугольник по прямой линии несколько раз — получим призму, в основаниях которой будут находиться треугольники. Например, крыша дома. Из призмы, в основаниях которой квадрат — можно нарисовать сам домик. Дети часто рисуют такие домики. Можно нарисовать башню, если в основании призмы будет круг (эллипс). Таким образом, можно нарисовать ферму, село, город (рис. 5—8). В качестве упражнений мы предлагаем детям рисовать с помощью линейки с геометрическими отверстиями и от руки образы животных (рис. 1—4).

Сталкиваясь с разнообразием мира, дети постепенно обнаруживают во всякой природно-культурной реальности ее структуру, ее рациональное устройство, рядом с которым присутствует визуально воспринимаемая средовая рефлексия, т.е. отражение в изучаемом объекте качеств окружающей его реальности. Неструктурированному восприятию учащегося мир представляется нагромождением, хаосом действий, объектов, явлений, умение же структурно мыслить дает возможность различать связи, ритмы, акценты мироустройства, а способность видеть красоту ясности устройства и чистоту замысла художественных структурных объектов поднимает сознание ученика до поэтических высот.

Примечания

1. Ермолаев А.П. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера. М., 2005.
2. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Практическое пособие, М., 1992.
3. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: Учебн. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.М.Сокольникова. 3-е изд., стереотип. М., 2006.
4. Станьер П., Розенберг Т. Практический курс рисования / Пер. с англ. О.Г.Белошеев; Худ. обл. М.В.Драко. Минск, 2002.
5. Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В.Г.Кузнецова. М., 2007.

ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: СОПРИКОСНОВЕНИЕ ИЛИ РОДСТВО?

В современном художественном и образовательном пространстве термин «дизайн» в теоретическом и практическом аспектах все активнее заменяет другие понятия («декоративное искусство», «декоративно-прикладное искусство», «традиционное прикладное искусство»). Большинство пишущих пропагандируют тезис о том, что, хотя дизайн и появился не так давно (в начале XX века), но за дизайном будущее, а декоративно-прикладное искусство уходит в прошлое. «По сути дела декоративно-прикладное искусство, некогда признанная всеми самодостаточная сфера культуры, уступило позиции новым проектным структурам развивающегося общества, поскольку значимость до поры скрытых в произведениях и идеях прикладного искусства идейно-общественных взаимоотношений человека и его среды обрела свои истинные масштабы» [1, С. 11]. Авторы ряда учебников и учебных пособий по дизайну абсолютно убеждены в том, что дизайн есть «самое востребованное, самое распространенное и самое «влиятельное из искусств», забывая при этом о первоисточнике дизайна — традиционном прикладном искусстве. Каково же в действительности соотношение этого искусства и дизайна, исходя из исторического опыта развития человека, его художественного творчества и содержания понятий «традиционное прикладное искусство» и «дизайн»?

Большинство исследователей не отрицают, что зарождение дизайна происходит в недрах такого важного, самодостаточного, явления художественной культуры, как традиционное прикладное искусство, но забывают об этом, когда исследуют разные аспекты явления. Издревле предметы, окружавшие человека, человек сам и создавал. И этот процесс не прерывается по настоящее время, хотя его рамки несколько сузились. Предметы быта, а также предметы, с помощью которых человек декорирует интерьеры жилых, общественных и частично производственных помещений, выполненные с применением ручного художественного труда, по праву занимают эксклюзивное место в эстетической сфере обитания человека и относятся к традиционному прикладному искусству. Именно внутри различных видов прикладного искусства с XVIII в. начинает формально присутствовать и дизайн как художественно-техническое проектирование.

Крестьянских мастеров и мастериц необходимо признать первыми художниками-дизайнерами, создателями того, что впоследствии получило название народного, бытового или производственно-бытового искусства. При всем сходстве крестьянского «производства» с современным дизайном следует четко различать традиционную крестьянскую или городскую ремесленную культуру прошлого и современный дизайн (профессиональный и непрофессиональный, бытовой), постоянно имея при этом в виду, что крестьянское прикладное искусство

есть источник дизайна. Создавая художественные предметы, традиционное прикладное искусство строит новую, красивую, осмысленную среду, посредством которой воспитываются, утверждаются и развиваются личные человеческие качества. Именно в ходе эволюции данного вида искусства во второй половине XIX века проявилась новая форма проектной деятельности. «Дизайн стал феноменом художественной культуры XX века. ... Он стремительно ворвался в нашу жизнь и превратился в один из самых распространенных и впечательных видов проектно-художественной деятельности» [2, С. 5]. Далеко не сразу термин получил точную формулировку. В первые десятилетия XX в. его называли производственным искусством, причем В.В.Маяковский на Всемирной выставке в Париже 1925 г. отметил, что художники в России являются носителями передовых идей в этом виде художественно-проектной деятельности. Возникает вопрос: может ли дизайн полностью заменить традиционное прикладное искусство в современном мире?

Деятельность художника традиционного прикладного искусства с самого начала и до сего времени сохраняет интегративный характер, соединяя в процессе проектирования и создания предметного мира самые разные дисциплины и сферы человеческой деятельности: искусство, науку, экономику, образование, духовную культуру, рекламу. Они формируются и развиваются внутри прикладного искусства и впоследствии — одновременно — выделяются из него в самостоятельные области деятельности человека. Таким же образом и дизайн в Новейшее время выходит из традиционного искусства, взяв в качестве объекта деятельности создание прототипов изделий в форме чертежей, модулей и опытных образцов, которые затем тиражировались в массовом (промышленном) производстве уже другими людьми. Дизайн выступает как ответвление данного вида искусства, наследуя от него целый ряд черт, которые современные дизайнеры приписывают исключительно новой форме художественно-проектной деятельности. Самые первые мастера прилагали значительные усилия и затратили не один век на то, чтобы выработать в соответствии с главным принципом традиционного прикладного искусства (единством пользы и красоты) такие формы предметов, которые отвечали бы эстетическим потребностям соответствующих социальных слоев, учитывали свойства материалов, из которых они изготовлены, были декорированы так, чтобы содержание их орнаментального убранства отражало духовные основы народного мировоззрения и мировосприятия. Очень точно А.В.Луначарский назвал материальную культуру «культурой, одетой в вещь».

Эффективность дизайна, динамика его развития обеспечиваются социокультурными приоритетами, наличием самостоятельной сферы промышленного проектирования, экономическими условиями и в немалой степени общим состоянием изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также народного художественного творчества. Постепенно проектирование художественных изделий все более и более отдаляется от процесса материального

воплощения замысла художника прикладного искусства. Обучение проектированию становится главным содержанием подготовки художника, в то время как изготовление проектируемого изделия передается мастеру-исполнителю.

Начало обучения дизайнеров в России можно отнести к петровским временам, когда оно по-прежнему было связано с изготовлением бытовых предметов. Выпускники Академии художеств посылались на крупные государственные предприятия — на Императорский фарфоровый завод, на Петергофскую и уральские камнерезные фабрики и др. Они свободно могли ориентироваться в условиях фабрики, где от них, в первую очередь, требовался проект и умение организовать работу по выполнению образцов. Принято считать, что это был сравнительно кратковременный период подготовки наиболее квалифицированных специалистов декоративного искусства, мастеров нового типа, отличавшихся от ремесленников Древней Руси [3, С. 123]. Такая точка зрения обусловлена тем, что развитие промышленности, появление машинной техники, расширение внутреннего и внешнего рынка с начала XIX века настоятельно требовали подготовки квалифицированных специалистов, способных создавать фабричные вещи, которые могли бы выдерживать конкуренцию с товарами других стран.

К середине XIX века формируется художественная промышленность, которая начинает выдвигать собственные условия производства предметов быта. Появляется потребность в инженере, который одновременно обладал бы и художественными познаниями. Фактически работу такого специалиста считали особой формой творческой деятельности, целью которой являлось определение формальных качеств промышленных изделий. Сегодня преобладает точка зрения, что в данный период «традиционные художественно-промышленные профессии — гончары, мебельщики, сапожники, ювелиры — превратились в относительно обособленный отряд «прикладников», поддерживающих главную ударную силу — художников-модельеров промышленного и графического цехов» [1, С. 11].

С появлением промышленной деятельности, в результате перехода европейских стран на капиталистический путь развития, постепенно ручной художественный труд теряет свою экономическую привлекательность. С 1845 года начинает все шире применяться термин «художественная промышленность» («Art Manufactures»), автором которого явился английский художник Генри Кол. В 1845 году он впервые использовал его в значении «изящные искусства или красота, приложенные к механическому производству». С 1849 по 1852 гг. Г. Кол издавал журнал под названием «Journal of Design». В этот же период зарождается и начинает развиваться движение «Искусство и ремесла», инициированное У. Моррисом.

Постепенно формировалась новая профессия художника производственного искусства — дизайнера. В России долгое время вместо термина «дизайн» использовались термины «промышленное искусство» и «техническая эстетика». Массовое производство товаров, развитие техники и экономики внесли радикальные

изменения в общественную структуру и социально-бытовые условия жизни людей. Осваивались новые материалы и технические приемы, но сохранялась и обращенность к историческому опыту традиционного прикладного искусства. Она принимала различные формы: как придание некоего внешнего сходства с вещами ремесленного изготовления, которые рассматривались в качестве идеала, так и механическое соединение различных исторических стилей. С другой стороны, вторая половина XIX века знаменуется также формированием совершенно нового стиля в искусства, который зарождается внутри эпохи историзма. Художники, да и не только они, внимательно изучали античность, средневековье, различные исторические стили европейского искусства, обращались к художественному опыту далеких стран Востока, в том числе и Африки, а также к национальному художественному прошлому, в том числе и народному искусству. Итогом всего этого явилось формирование стиля «модерн», явления сложного, не до конца развившегося и недостаточно изученного. Однако, в этом конгломерате повторов, реминисценций, анализа синтезировалось такое направление, как функционализм, в идеологии которого оказалось много общего с основными принципами художественного проектирования начала XX века.

Как явление, находящееся в стадии становления, дизайн пребывает в постоянном поиске и, как представляется, еще не разорвал окончательно пуповину, связывающую его с традиционным прикладным искусством, из которого он появился на свет. Примером может служить «народный дизайн», появившийся в период 1960-х годов, когда в жилище того времени человек чувствовал себя неуютно, а порой и просто неудобно. Тогда многие обитатели «коробок» стали перекраивать такое жилище на свой лад, порой не считаясь с его первоначальными функциональными и эстетическими принципами, чем иногда удручали профессионалов-дизайнеров. Большая часть таких «стихийных» дизайнеров обращалась к предметам традиционного прикладного искусства и народного самостоятельного творчества, при этом следует иметь в виду, что в 1960—1980-е годы продолжался процесс взаимовлияния народного и профессионального декоративно-прикладного искусства. Народное традиционное искусство служило своеобразной школой мастерства для всех специалистов и самоучек, работающих в этой области. Мир форм, приемов обработки материалов народного искусства был на редкость богат и разнообразен, в его основе лежала фольклорная традиция. Вот почему в быт наших современников, в их новые жилища стали входить изделия народных промыслов — миниатюрная лаковая живопись, изделия из дерева с хохломской и городецкой росписью, плетения из соломки, бересты, тканые изделия, ковры, кружева и многое другое. Его задачей стало наполнение абстрактного пространства живыми эмоциями. Теперь уже хорошо известно, что человек рассматривает свое предметное окружение не только как средство обеспечения функциональных процессов, но и как необходимую ему индивидуальную сферу, связанную с особенностями и своеобразием самой личности. Таким потребностям человека и отвечает дизайн, не отказывающийся

от родственных уз с традиционным прикладным искусством, не забывающий о них. Такой дизайн проявляется в современных интерьерах разного характера.

Примечания

1. Минервин Г.Б., Шимко В.Т., Ефимов А.В., Ермолаев А.П. и др. Дизайн. Основные положения. Виды дизайна. Особенности дизайнерского проектирования. Мастера и теоретики. Иллюстрированный словарь-справочник. М., 2004.
2. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна. М., 2002.
3. Пронина И.А. Декоративно-прикладное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983.

Е.Н. Тимофеева (г. Казань)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ НАРОДОВ ТАТАРСТАНА

Художественные ремесла народов Татарстана нередко становились объектом изучения этнографов, историков, искусствоведов.

В статистических и этнографических работах до XX в. преобладал содержательный подход и количественный анализ; внимание исследователей было обращено к ремеслам, принявшим характер промыслов. Их классифицировали по материалу, национальной принадлежности мастеров, масштабу и форме организации производства, причем в большинстве источников именно художественные промыслы края отдельно не выделялись. В статистических материалах и отчетах приводились все группы занятий населения в целом, с точки зрения экономического развития края [3]; художественно оформленные изделия на кустарных, промышленных выставках II пол. XIX — начала XX в. в. выставлялись рядом с чисто утилитарными предметами. Это может привести к недостаточно объективному представлению о развитии отдельных художественных ремесел.

Но уже на рубеже XIX—XX в.в. происходит постепенное разграничение художественных (представляющих изящные, художественные вещи) и утилитарных занятий, что находит отражение в ряде документов. «Выдающиеся кустарные предметы местных мастеров и мастериц» описываются в каталогах выставок, создаются отдельные специальные сборники художественных изделий, где приводятся описания произведений и указываются имена лучших мастеров [5, С. 66—70; 6, С. 3].

С подготовкой открытия и деятельностью сети художественно-ремесленных учебных мастерских (с.Рыбная Слобода, с.Чебакса, с.Пестрецы) связан особый

этап развития художественных промыслов и ремесел, начало периода активного формирования источниковой базы данного направления.

С начала XX в. Казанским музеем кустарной промышленности и профессионального образования приобретаются образцы художественных изделий [7, С. 104—116], и в течение XX в. коллекция активно пополняется. В настоящий момент в музеях Республики Татарстан собран колоссальный материал; к сожалению, в значительной степени экспонаты требуют реставрации, не атрибутированы, поэтому недоступны широкому кругу посетителей.

Сегодня в России перечень народных художественных промыслов и ремесел составляется на основе промыслов, сформировавшихся и достигших своего расцвета к XIX в.

Источники сообщают, что наибольшее развитие к этому периоду в Казанской губернии получила обработка дерева и древесных материалов. Из них наибольший интерес для нас представляет изготовление гнутой мебели, разнообразных корзин и т.п. — лозоплетение, изготовление «музыкальных предметов», а также архитектурная резьба (наличие материальных памятников бесспорно указывает на существование развитого ремесла, однако в исследованиях занятий населения она не указывалась, что объясняется, на наш взгляд, существованием в форме отходничества и, следовательно, затрудненностью статистического описания).

Второе место среди ремесел Татарстана занимали занятия по обработке шерсти, в основном изготовление теплой одежды, преимущественно валяной обуви.

Третье место в указанный период отдавалось обработке металла, где важнейшим называли экипажный промысел, получивший широкое развитие преимущественно в Казани и целом ряде окрестных селений. В этой группе особо интересны художественнаяковка, штамповка и литье декоративных накладок для экипажей, а впоследствии — создание ажурных решеток, оград и архитектурных деталей, изготовлявшиеся выдающимися мастерами с.Чебакса. Особое внимание уделялось самобытному, старейшему в России ювелирно-металлическому промыслу с.Рыбная Слобода, где создавались украшения для различных народов, а также предметы быта; промысел подробным образом описан во многих исследованиях тех лет [2, С. 3—16].

Отдельно отмечались художественные изделия мастериц, среди них «сшивание мехов», кружевоплетение, «вышивание по дерганому полотну» и марийская вышивка («черемисское шитье»). Это ремесло вызывало особый интерес специалистов и широкой публики, изделия с успехом экспонировались на Всероссийских выставках, были отмечены на Всемирной выставке в Чикаго, после которой вышитые изделия для оформления интерьера неоднократно высылались в Америку [6, С. 4—5].

Новейшие исследования ученых, представленные в «Татарской энциклопедии», определяют ряд традиционных промыслов народов Татарстана. К татарским народным относят ичежный, каляпушный и ювелирный, к русским —рыбнослободской

ювелирный, кружевные промыслы с.Рыбная Слобода и с.Нырты, пестречинский гончарный и чебаксинский кузнечный промыслы [1, С. 362—363].

В нормативных документах XXI в. [4] перечень художественных промыслов дополняют также другие занятия, бытовавшие в основном в форме домашнего ремесла (упоминаются еще пуховый промысел и ковроделие), вышивка не узана. Обработка дерева, занимавшая к XIX в. первое место, указывается даже после ткачества; валяльно-войлочный, занимавший второе место, указан предпоследним; напротив, гончарный промысел, не получивший ранее широкого распространения — прежде кружевного, развитого в значительной степени и по количеству мастериц, и по занятому промыслом селениями.

Приведем обобщенный перечень важнейших художественных промыслов и ремесел Татарстана, составленный на основании списка развитых к концу XIX в. в Казанской губернии промыслов, сохранившихся к началу XXI в. и данных научных исследований, начиная с самого распространенного:

- ичижный (кожаная мозаика)
- каляпушный (золотошвейный)
- ювелирный (татарский)
- ювелирно-металлический (русский)
- обработка дерева (все народы)
- ткачество (все народы)
- кружевной (по сообщениям источников — только русский)
- гончарный (по поименным спискам мастеров — только русский)
- вышивка (марийская — в форме промысла, а в виде домашнего ремесла широкое распространение у всех народов).

Такие промыслы, как художественное «сшивание мехов» (описания узоров и созданных изделий не выявлено, хотя имеются данные о мастерстве и художественной составляющей промысла) и производство игрушек, изделия которых экспонировались на выставке 1890 г., в дальнейшем не получили распространения, поэтому в данный список не вошли.

Разночтения в перечне промыслов различных источников нарушают целостную картину развития и существования промыслов и ремесел Татарстана. Наиболее полные данные приведены специалистами Института татарской энциклопедии Академии Наук РТ.

Существует также проблема точной национальной идентификации некоторых ремесел и неравномерность изучения отдельных национальных занятий. В составе населения Казанской губернии преобладали татары, русские, чувашы, марийцы, удмурты и др. Этнические контакты, тесное общение, существование множества смешанных поселений приводили к сближению национальных культур, переплетению отдельных элементов народного творчества, взаимообогащению национальных культур. Определить национальную принадлежность мастера того или иного промысла часто весьма затруднительно. Исключение составляют редкие публикации с четким указанием национальности кустарей;

в источниках, где приводятся фамилии, достоверно можно выявить преимущественно татарских мастеров. Недостаточные данные приводят, например, к возникновению следующего вопроса: ювелирно-металлические изделия с.Рыбная Слобода — это элемент искусства татарского костюма или русский промысел?

Наиболее изучены татарские традиционные промыслы — ичижно-каляпушный и ювелирный. Практически не изучены ремесла других народов Татарстана, которые сформировали отдельные национальные промыслы, внесли свой вклад в палитру художественной культуры края.

Незаслуженно, на наш взгляд, лишено внимания исследователей XX—XXI вв. лозоплетение. Данный вид промысла не становился еще объектом специальных исследований, сведения по Казанской губернии практически отсутствуют, а современная литература ограничивается в основном самоучителями. В исследованиях конца XIX — начала XX вв. на потенциал развития этого ремесла обращали особое внимание, т.к. ему не составляло конкуренцию фабричное производство ввиду исключительно ручного труда, а сбыт разнообразных плетеных изделий был неограничен. Вместе с сугубо утилитарной направленностью промысла, имеются сведения о разнообразии ассортимента и технических достижениях, а в лозоплетении технология во многом определяет как функциональность, так и декоративную составляющую. В жизнеспособности промысла не ошиблись, он существует и сейчас, в начале XXI в. (предприятие Карадуган, Балтасинский р-н, частные мастера г.Казань, г.Зеленодольск и др.). Лозоплетение сохранилось как в форме бытовых плетеных предметов, так в виде художественных декоративных изделий, мебели, скульптурных форм.

Вышивку, несмотря на распространенность и характер промысла в старину, преемственность традиций вплоть до настоящего времени, сегодня не причисляют к промыслам, хотя и относят к разделу ДПИ.

Изучение художественных промыслов народов Татарстана позволило выявить следующие проблемы:

- в ранних исследованиях художественные промыслы и ремесла не отделяли от остальных, что порой приводит к неверному представлению о развитии отдельных занятий;

- затруднена национальная идентификация некоторых промыслов;

- существуют разночтения в списках промыслов различных источников;

- большинство образцов художественных изделий, хранящихся в фондах музеев, недоступно широкому кругу посетителей и мастерам-практикам;

- отсутствие учебников и пособий для профессиональных кадров народных художественных промыслов, монографий по истории отдельных видов промыслов и ремесел Татарстана за последние годы;

- увеличение временного разрыва, утрата связи с истоками новых поколений мастеров губительна для развития ремесел, приводит к созданию стилизованных изделий, лишенных подлинности;

— ряд промыслов и ремесел достаточно изучен, а некоторые совершенно игнорируются как исследователями, так и законодателями, и проч.

Исследования историков и искусствоведов, публикации сведений о промыслах, традициях и технологиях позволят помочь и мастерам — практикам, и преподавателям, обеспечат сохранение богатства и многообразия культуры народов России.

Примечания

1. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Народные художественные промыслы // Татарская энциклопедия: В 6 т. Казань, 2008. Т. 4. С. 362—363.
2. Гильдт В. Ювелирно-металлический промысел в России // Кустарная промышленность России. СПб., 1913.
3. Национальный архив Республики Татарстан. Ф.81. Оп.1-7.
4. Об установлении мест традиционного бытования народных художественных промыслов на территории Республики Татарстан: Постановление Кабинета Министров РТ № 130 от 12.03.2010. URL: <http://www.prav.tatarstan>.
5. Обзор кустарных занятий в Казанской губернии. Казань, 1896.
6. Образцовые изделия кустарных мастеров и мастериц Казанской губернии. Казань, 1896.
7. Отчет о деятельности Центрального музея мелкой промышленности и профессионального образования Казанского губернского земства за 1911 г. // Отчет о действиях Казанской губернской земской управы за 1911 г. с приложением краткого обзора за первые 8 месяцев 1912 г. Казань, 1912.

Ю.А.Устименко (г. Смоленск)

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Студенты первых курсов на занятиях по декоративно-прикладному искусству сталкиваются со сложной задачей построения декоративной композиции. Причиной этого являются многие проблемы, но основными являются две — слабая школьная база первокурсников по декоративному искусству и путаница в терминологии основных понятий художественного произведения. Для решения последней проблемы необходимо на лекционных занятиях разобраться с определениями и понятиями, связанными с композицией.

Композиция — важнейший организационный элемент художественного произведения, состоящий из приемов и закономерностей, служащих для создания художественного произведения и придающих ему выразительность и гармоничность. Слово «композиция» происходит от латинского «compositio» и означает сочинение, составление, расположение, соединение различных частей в единое

целое в соответствии с какой-либо идеей. Композиция отвечает за соотношение и соразмерность отдельных частей и элементов, за их расположение в пространстве и согласованность, созвучие таким образом, чтобы придать всему произведению единство и целостность восприятия.

Композиции в декоративном искусстве свойственен плоскостной строй, пластические приемы решения, особый художественный образ. Все это достигается путем использования закономерностей построения художественного произведения, которые можно назвать законами, средствами и видами композиции. Рассмотрим основные из них.

В основе любого произведения лежит выразительность — положительное, эстетическое впечатление от увиденного, которое достигается решением основных законов композиции. Один из них — создание гармонического единства всех составных частей и элементов композиции. Гармоничность композиции — соразмерность и расположение в пространстве цветовых и тоновых пятен по отношению друг к другу, приводящих к ощущению единства и целостности всего произведения. Гармония фона и переднего плана, цвета и графических элементов, освещения и ракурса составляют основу композиции.

Другим важным законом композиции считается целостность, создающая центр внимания и полную подчиненность этому центру всего второстепенного. Целостность определяет неделимость, цельность произведения, оптимальное соотношение частей и связей между ними, которое дает возможность сразу охватить произведение взглядом, обеспечить целостное зрительное восприятие. При этом части произведения должны быть соразмерны друг с другом, при рассмотрении объекта не должно возникать желания что-либо добавить, убрать или поменять местами. Все элементы композиции находятся во взаимной связи и зависимости, подчиняясь логике воплощения замысла художника. В совершенной композиции все уместно, нельзя тронуть ни одну деталь без ущерба для целого.

К целостности композиции относятся композиционный центр и композиционное равновесие. Главный смысловой элемент является центром композиции, который достаточно ясно выражает основное содержание сюжета. Композиционный центр должен в первую очередь привлекать внимание зрителя, поэтому он выделяется объемом, освещенностью и другими средствами в соответствии с основными законами композиции. Центру композиции подчиняются все зависимые части. Он также является связующим звеном между всеми элементами. Форма и место размещения центра могут быть любыми, но главная часть композиции всегда содержит внутри себя точку или линию, относительно которой устанавливается равновесие боковых частей или верха и низа.

Композиционное равновесие — состояние устойчивости композиции, сбалансированности между собой всех элементов произведения, которое обеспечивается сочетанием их форм, размеров, пропорций, а также цветом, тоном и пластикой.

Для решения законов композиции используются различные художественные средства. Средство — прием, метод, способ действия для достижения какой-либо цели. Средства выразительности придают произведению яркость, усиливают его эмоциональное воздействие. Основными средствами выразительности в композиции являются симметрия и ассиметрия, контраст и нюанс, ритм, пропорция и др.

Симметрия — одно из наиболее ярких средств в достижении единства и художественной выразительности произведения, в организации устойчивости и стабильности композиции. В зависимости от расположения элементов композиции относительно плоскости или центра различают несколько видов симметрии. Наиболее простой вид — зеркальный, который основывается на равенстве двух частей, расположенных одна относительно другой как отражение в зеркале (рис. 1). Другой тип симметрии — точечная (центровая) симметрия — обусловлена вращением элемента относительно центра симметрии (рис. 2). Еще одной разновидностью симметрии является динамичная симметрия, которая получается в результате симметрии двух противостоящих друг другу элементов, расположенных раздельно и имеющих между собой видимое притяжение и напряжение (рис. 3).

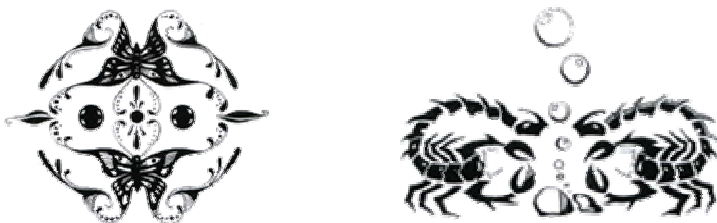


Рис. 1. Зеркальная симметрия



Рис. 2. Точечная симметрия

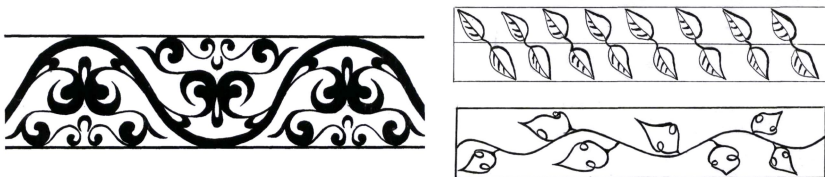


Рис. 3. Динамичная симметрия

Противоположностью симметрии является асимметрия — сочетание и расположение элементов композиции при отсутствии оси или плоскости симметрии (рис. 4). В такой композиции очень важна зрительная уравновешенность всех частей по массе, цвету, тону.



Рис. 4. Ассиметрия

Наиболее часто используемым и эффективным средством композиции является контраст, представляющий собой сочетание противоположного, взаимовыгодное противопоставление фрагментов, разноименных по своим характеристикам. Контраст как универсальное средство помогает создать яркое и выразительное произведение. Значение контрастов в композиции известно с давних пор. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» говорил о необходимости использовать контрасты величин (высокого с низким, большого с маленьким, толстого с тонким), фактур, материалов, объема, плоскости. Микеланджело добивался такой мощной объемности своих фигур благодаря сочетанию их с плоскостью, то есть с контрастом. Контраст может выражаться в цвете, в тоне, в противопоставлении ломаных и плавных линий, детализированных и недетализированных элементов. Тогда качество сопоставляемых элементов становится ярче, обостряется при сравнении, а предметы от этого сравнения получают взаимодействующими, связанными композиционно. Декоративное целое композиции также строится на выразительном контрасте — чаще всего светлого пятна на темном фоне или темного на светлом.

Иногда композиция построена на слабых различиях, нюансах. Нюанс — выразительное средство которое предполагает композиционное взаимодействие

близких по каким-то признакам элементов композиции. Глаз сопоставляет похожие предметы и начинает замечать тонкую разницу между ними. Нюанс близок к контрасту, но характеризуется текучестью, плавностью переходов между противопоставляющими элементами. Постепенное укрупнение или уменьшение деталей, размытый цветовой переход от одного тона к другому — практическое выражение этого приема. Использование нюанса обычно обусловливается наличием контраста и необходимостью его смягчения. Нюанс проявляется в пропорциях, ритме, цвете, пластике, декоре, фактуре поверхности и т.д. Построенные на нюансах формы спокойны. Смягчая контрасты, нюансы придают объектам особую мягкость, а произведению — совершенство и элегантность. Если контраст несет в себе явно выраженную противоположность, то нюанс — едва заметный переход, оттенок. Но принципы у них общие — подчеркнуть и выделить отдельные детали, улучшить всю композицию.

Характер композиции в значительной степени определяется ритмом — одним из важнейших композиционных средств. Взаимодействие формы, текстуры, цвета, тона, размеров элементов создает определенный ритм, темп. Ритм — это закономерное повторение или чередование элементов композиции, способствующее достижению ее ясности, выразительности и четкости восприятия. Ритму подчинен порядок, связь, строй всех элементов произведения. Ритмическое развитие композиции может идти по горизонтали или вертикали, по квадрату или кругу, по спирали или сетке, но во всех случаях ритм остается организующим и эстетическим началом в композиции.

Еще одним классическим средством композиции, имеющим большое художественное значение, является пропорция. Пропорция — равенство двух отношений, определяющее соразмерность и гармоническую согласованность всех элементов композиции, всех ее частей между собой и целым. Пропорциональные величины зависят друг от друга настолько, что с увеличением одной в несколько раз, соответственно во столько же раз увеличивается другая величина. Соотношения форм, размеров, объемов — основа, на которой строится вся композиция.

Таким образом, разобравшись с основными понятиями, законами и средствами композиции, студенты смогут на практических занятиях решать довольно сложные задачи обобщения, упрощения, переработки природных форм в декоративные образы и создавать красивые, ритмичные, эмоционально насыщенные композиции, соответствующих выбранному материалу и функциональному назначению декорируемого предмета.

РИСУНОК — ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА

Историю развития графического дизайна условно можно разделить на докомпьютерный и компьютерный периоды. Рассматривая творческие поиски графических дизайнеров обоих периодов, приходится констатировать, что, несмотря на большую затратность по времени и сложность воплощения замысла в материале, работы художников докомпьютерного периода намного более отвечают требованиям графического дизайна, чем некоторые современные работы, где компьютер и технологии печати в десятки раз облегчили процесс воплощения в материале эскиза. С чем это связано?

Раньше весь процесс подготовки продукта графического дизайна был связан с непосредственной прорисовкой всех поисковых этапов, начиная с первоначального наброска, прорисовки деталей, связей между ними, рисунка общей композиции, стилизации изображения и заканчивая воплощением эскиза в материале. Все это требовало уверенного владения основами рисунка, виртуозного умения в выполнении краткосрочных зарисовок и набросков, обобщенного видения формы, линии, силуэта. Владения различными графическими материалами и техниками. Необходимость подчинения окончательного продукта возможностям полиграфии тех лет, заставляло художников искать лаконичные и обобщенные формы, силуэты и цельные композиции и потому работы того периода наиболее графичны, выразительны, а значит и созданные образы доходчивы и информативны.

Бурное развитие компьютерных технологий в корне изменили весь традиционный процесс ведения данных работ. Положительным в этом является то, что дизайнеры освобождены от рутинной работы по материализации идей на бумаге посредством графических приемов. Сейчас вся работа дизайнера заключается в том, чтобы найти необходимые фотоиллюстративные материалы, общее композиционное и цветовые решения, подходящий шрифт и лишь варьировать данными объектами, двигая их «правее», «левее» и увеличивая или уменьшая их. И нет необходимости воплощения продукции в материале — все можно распечатать на любых материалах, различными способами печати.

Отрицательным здесь является то, что в арсенале дизайнера работающего за компьютером большое множество заготовок — подборок качественных фотоиллюстраций на любые тематики, графические изображения, текстуры, большое



количество шрифтов и т.д. Так же безграничны возможности компьютерных графических редакторов в передаче различных эффектов. Все это действительно и хорошо, когда данными технологиями владеют дизайнеры, профессионально владеющие основами рисунка, композиции, живописи и цветоведения. Но если за компьютером непрофессионал, то все это играет лишь отрицательную роль. Он, стараясь удивить заказчика, перегружает композиции множеством лишних деталей, кричащими цветовыми сочетаниями и излишними эффектами. Так же в данном случае отрицательную роль играют ускорившиеся темпы производственных отношений — требования заказчика по выдаче готового изделия в кратчайшие сроки. Поэтому в большинстве случаев приходится видеть рекламные плакаты, вывески и полиграфическую продукцию неприемлемо низкого качества.



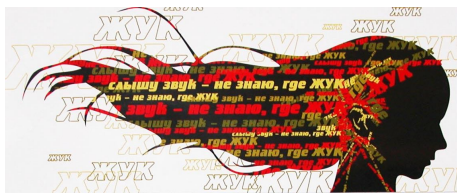
И самым главным недостатком, непосредственным следствием данных процессов стало игнорирование дизайнерами «живого» рисунка, что лишило графический дизайн оригинальности, самобытности и ценности. Компьютерный бум частично сделал современный дизайн однотипным, предсказуемым, с узнаваемыми элементами изображений из клипартов, и множество раз повторяющимися излюбленными гарнитурами шрифтов.

Все перечисленные негативные факторы естественно проникли и в учебный процесс. Студенты средних курсов «вкусившие» заманчивые и обманчивые возможности компьютерной графики так же начинают пренебрегать рисунком, полагаясь на перечисленные воз-

можности компьютера. Отказаться от компьютера невозможно, это требование и учебных программ и времени. Значит наряду с освоением традиционного академического рисунка необходимо осваивать и специфический рисунок, рисунок, который должен быть в первую очередь, графически выразительным, лаконичным. Об этом автором опубликована статья «Специфика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн»» [1], где в целом анализируется процесс перехода художественно-графических факультетов от подготовки учителей изобразительного искусства к подготовке художников ДПИ и дизайнеров, и, о связанных с этими процессами проблемами в преподавании рисунка и живописи. Так же данная проблема рассмотрена в статьях М.А.Смирновой, А.А.Вилковой «Декоративно-графическая композиция в системе профессиональной подготовки дизайнеров в вузе» [2], М.А.Смирновой, Т.А.Орловой «Композиционные варианты графической стилизации натюрморта в обучении дизайнера и художника» [3].

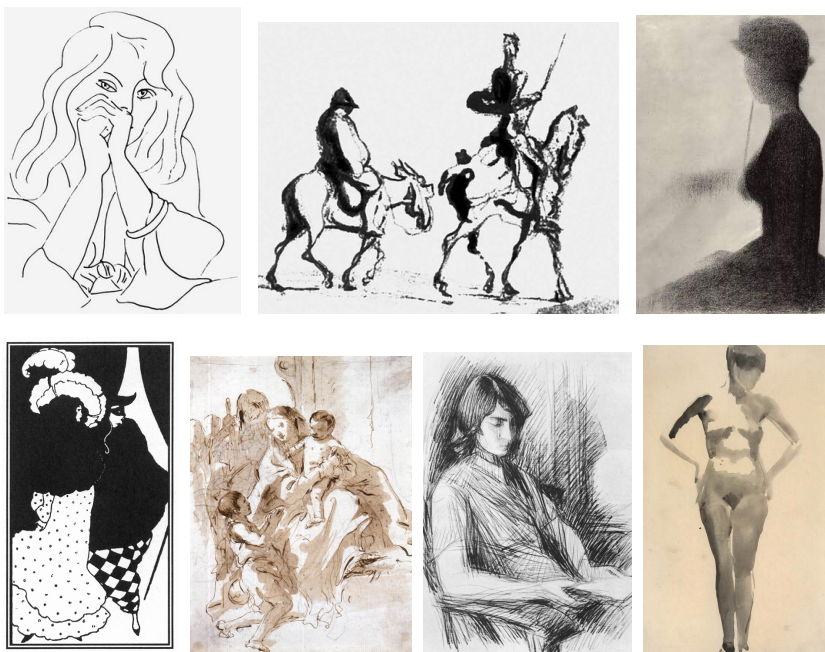
Они считают, что «Академический рисунок является обязательным элементом общепрофессионального блока системы художественного образования многих специальностей, в том числе и дизайна. В разные исторические эпохи рисунок оставался главным средством изучения форм окружающего мира и его изображения. Развитие общей культуры рисунка дало толчок развитию различных графических направлений, в том числе и графической стилизации, которая, в свою очередь, прочно внедряется в область дизайн-образования», и далее в статье рассматривается возможность перехода от академического решения натюрморта в начальной стадии обучения к стилизованному, — «Но рисование с натуры для дизайнера является хоть и важной, но не единственной формой подготовки художника. Она должна стать основой для дальнейшего процесса обучения, где новым этапом является графическая стилизация выбранной академической постановки, создание декоративного натюрморта...» [2, С. 86].

Необходимость такого подхода к преподаванию рисунка для специальности графический дизайн вытекает из самой логики основных положений программы обучения графического дизайнера, где в разделе иллюстрация предусматривается изучение и освоение таких тем, как графическая стилизация, графический знак, композиции из графических знаков, рекламный знак, рекламный плакат. Завершением данного раздела является создание рекламного или социального плаката.



Как видно из представленных иллюстраций, основными средствами выразительности при выполнении графических иллюстраций являются: линия, пятно, силуэт, цвет и тон. Легкость, виртуозность, точность, выразительность, образность при выполнении подобных работ достигаются лишь при умелом, профессиональном выполнении рисунка, краткосрочных зарисовок и набросков.

Представленные ниже наброски и зарисовки мастеров рисунка стали образцами графической выразительности, образности и лаконичности. Живая линия в наброске П.Пикассо, сочетание тона и линии в иллюстрации Домье, мягкое и воздушное пятно в рисунке Сера, выразительный силуэт у Бёрдсли, обобщенные тоновые пятна и легкие рисующие линии в эскизе Рембрандта, лепящий, подвижный штрих в зарисовке Митурича и мягкая лепка тоном у Лебедева.



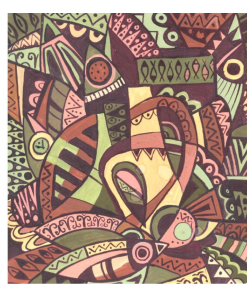
Данные наброски должны быть ориентиром в обучении рисунку графических дизайнеров, так как, владея подобным мастерством можно легко и непринужденно выполнить живой, оригинальный, действенный и образный плакат или иллюстрацию. Для освоения данного умения необходимо не только на каждом занятиях по рисунку выполнять наброски и зарисовки, но и ориентировать многие аудиторные постановки на достижение следующих целей.

1. В начальной стадии обучения рисунку и живописи основным объектом изображения и изучения законов рисунка является натюрморт. «Натюрморт

помогает осваивать многообразие конструктивно-пластических связей окружающего мира, формирует художественный вкус и эстетическое чутье учащихся». [2, С. 86] И далее, при графической стилизации натюрморта авторы предлагают, — «Основными стадиями и средствами композиционной работы с декоративным натюрмортом является:

- определение соотношения элементов натюрморта (очертания, силуэты предметов, тканей, растений);
- решение пространства;
- гармонизация листа путем обобщения, стилизации, использования орнаментализации предметов и драпировок [2, С. 86].

Данные задачи и решены в представленных ниже рисунках. Для чего нужна подобная стилизация в подготовке графических дизайнеров? При решении академических задач в рисунке натюрморта те средства выразительности в графическом дизайне как линия, пятно, силуэт не проявляются в полной мере, как при декоративной стилизации. Если в обычном рисунке задачи пространства, объема, освещения решаются за счет моделировки формы штрихом, нюансировкой тоном, то в декоративном натюрморте таких возможностей нет и данные же задачи можно решить только варьируя и активно используя линию, пятно и силуэт, что и активно формирует профессиональные качества графического дизайнера.



В представленных ниже рисунках мы видим более сложное совмещение возможностей академического рисунка с графической стилизацией. Здесь мы имеем дело с «...переработкой объемных форм натюрморта в плоскостную форму. Это сложный этап работы для студентов, так как на специальных дисциплинах они больше изучают построение объемных форм, чем плоскостной композиции. Появляются новые возможности для изучения законов построения плоскостной композиции. Меняются способы компоновки, светотеневой моделировки (в плоскостной композиции больше работает силуэт), равновесия частей композиции, конструкции строения плоскостной формы и пространства. Сделав этот шаг, студент все дальше уходит от академизма в сферу формотворчества и понимания специфики дизайнерской деятельности» [3, С. 92].



Далее программа рисунка усложняется, рисуются гипсовые слепки, портреты, фигура человека. И на каждом этапе можно повторить подобные стилизации, разработав специальную программу по обучению рисунку графических дизайнеров. Мы считаем, что только при таком подходе будет происходить полноценное обучение графических дизайнеров, которые будут продуктивно совмещать профессиональное владение рисунком с возможностями компьютерных технологий.

Примечания

1. Р.Н.Шайхулов. Специфика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн». Декоративно-прикладное искусство Югры в пространстве современной культуры: Материалы Региональной научно-практической конференции (г.Нижневартовск, 22 марта 2010 года) / Отв. редактор М.М.Новикова. Нижневартовск, 2011.
2. Смирнова М.А., Вилкова А.А. Декоративно-графическая композиция в системе профессиональной подготовки дизайнеров в вузе. Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Материалы межвузовских научно-практических конференций. М., 2009.

3. Смирнова М.А., Орлова Т.А. Композиционные варианты графической стилизации натюрморта в обучении дизайнера и художника. Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Материалы межвузовских научно-практических конференций. М., 2009.

О.Н.Шемягина (г.Москва)

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО МОСКВЫ: КЕРАМИЧЕСКАЯ ИГРУШКА XVI—XVIII ВЕКОВ

Период расцвета городской культуры Москвы приходится на XVI—XVII столетия, этот период, прежде всего, характеризуется крупным строительством. Особенно расширяется кирпичное строительство, а вместе с ним и деятельность ремесленных слобод, обеспечивавших стойки всем необходимым. Одна из крупнейших ремесленных слобод — Гончарная слобода, занимавшаяся производством керамических труб, строительного кирпича и изразцов, производила так же различную бытовую утварь, посуду, и мелкую пластику — игрушку.

Близкая к фольклору, народная игрушка является хранительницей национальной культуры, и московская керамическая игрушка как нельзя более подходит под это определение.

Керамическая игрушка Москвы мало изучена, но интерес к ней растет с каждым годом. Конечно, возрождение и развитие игрушки невозможно без подробного изучения ее истории, а так же технологического процесса изготовления.

И так, как же развивалась московская керамическая игрушка. На раннем этапе гончарство и мелкая пластика составляли единое целое и, конечно, о выделении игрушки в самостоятельную сферу производства речи быть не могло.

Крестьянское творчество испытывало на себе все большее влияние городской культуры. В городской среде глиняная игрушка постепенно превращается из индивидуального в предмет массового изготовления. Неизменным остается обобщенность, фронтальность и некая статичность игрушки, нововведения больше сказываются в ее декоре.

Для московской керамической игрушки характерны простота и компактность формы, большинство из них вылеплены в реалистической манере и вполне отражают современный им быт.

Принято выделять две группы московских игрушек. Фольклорная группа — изображения, схожие с более древними и архаичными образами, это свистульки, шары-трематухи, некоторые изображения животных и людей. Жанровая группа — изображения более натуралистичны, представляют собой отражение средневековой городской жизни. Ко второй группе относятся как отдельные фигурки, так и многофигурные композиции (игровые наборы).

Наиболее распространенные глиняные игрушки, и не только московские — «конники». Вот что пишет о них искусствовед И.Я.Богуславская: «Это не обычная

лошадь, а именно конь, круглогривый, сказочный, полный напряжения». [1, С. 7] А вот ученый А.Б.Салтыков сравнивает московских коников с иконописными: «... они напоминают коней на древних иконах. Как и там мастер дает лишь основные очертания животного, не останавливаясь на деталях». [3, С. 263] Стройные, слегка удлиненные ноги, изящная шея, широкая грудь, короткий хвост и округлость гривы создают четкий контур, из деталей лишь заостренные уши и, иногда, небольшое седло у самой шеи.

Московские кони очень архаичны. Не только их силуэт, но и декор только подтверждают это. Точки, лучи, звезды, солярные знаки — все это знаки зерна, плодородия, а различные дуги и зигзаги воплощают радугу и небесные воды. Игрушки-кони относились и к фольклорной, и к жанровой группе и оформлялись по-разному. Первая группа коников, более реалистичная — жанровая. Такие коники чаще всего имеют естественный красноватый цвет глины, украшены пятнышками белого ангоба — «конь в яблоках». Наряду с красными, в реалистичной группе кони, полностью покрытые белым ангобом, расписывались черным и красными ангобами. Прорисовывались седло, грива и упряжь, волнистыми линиями или сеткой изображена грива коня. Кони, относящиеся к более архаичной фольклорной группе, ангобированны и орнаментированы более богато и символично.

Наиболее массивные фигурки коней полые, более точны в пропорциях, вылеплены и декорированы более тщательно. Коники небольшого размера более архаичны и кажутся массивными, не имеют полости. Помимо отдельно стоящих, простых фигурок коней изготавливались и наиболее сложные по форме игрушки — всадники и даже кони, запряженные в сани с возницей.

Другая не менее распространенная московская игрушка — медведь. В более поздней городской культуре медведь — древний славянский символ плодородия и могущества — воспринимается лишь как забава, неотъемлемый «атрибут» народных гуляний.

Фигурки медведей довольно статичны. Животное изображали стоящим на всех четырех лапах, с жировым горбом на спине, довольно крупной головой с разинутой пастью и маленькими ушками, иногда налепляли и короткий хвост. В носу животного, как правило, имеется сквозной прокол — отверстие для кольца (поводка), у некоторых игрушек встречаются налепные намордники. В XVI столетии лепили как сплошных медведей небольшого размера, так и довольно крупных, полых, и те и другие, вполне натуралистичны и их можно отнести к жанровой группе. С середины XVII столетия, в связи с гонениями и запретами властей и церкви на выступления скоморохов, игрушки, изображающие медведей, почти не изготавливают.

Особый интерес представляют, так называемые звуковые игрушки, которые так же можно разделить на две подгруппы — свистульки и грематухи (погремушки).

Звуковые игрушки, можно назвать, одной из наиболее распространенных разновидностей художественной керамики. Кроме игровой функции звуковые игрушки, имели и вполне бытовое назначение. Согласно сохранившимся дохристианским обрядам, при помощи свиста (а так же крика и громких ударов) наши предки отгоняли злых духов.

Свистульки лепили в виде различных птиц и животных, в основном это были бараны, кони, но встречаются и другие варианты. Среди птиц (уточки, куропатки, жаворонки, соловьи) чаще встречаются свистульки, лишь изредка — грематушки.

Пластика свистулек весьма своеобразна — как правило, отличительной особенностью обладает лишь верх свистульки — вылепливается голова животного или птицы, нижняя же часть свистульки всегда лепится одинаково и представляет собой пустотелый конус или шар на двух ножках. Но встречаются птицы-свистульки без ножек — на плоской, круглой в основании подставке, а так же свистульки без подставок вовсе. Наиболее часто встречающаяся роспись птиц: по красному фону — пятна или крапинки былым ангобом, по белому — красными полосами или небольшими кругами.

Другой образ, часто встречающийся в московской игрушке — баранчик с крутыми рогами, его тулово, как и тулово птиц, очень обобщенное. Барана лепили как на двух, так и на четырех коротких ножках, в зависимости от расположения свистка. Округлое тело баранчика имело роспись в виде волнистых линий, обозначающих не только курчавую шерсть животного, но и струи воды. Игрушки-баранчики также принадлежат к архаичной фольклорной группе игрушек, в жанровой группе этот образ отсутствует.

Очень интересный вид московской игрушки — шары-грематушки, символизирующие изображения небесного мира, образы солнца и хлеба. Их относят к группе античных фольклорных игрушек, отражающих древние дохристианские представления и символы плодородия. Это подтверждается и растительным орнаментом (волнообразные стебли и листья), украшающим такие шары. Как и свистульки, шары-грематухи полые, внутри находятся мелкие камешки или глиняные шарики, которые и издают звук. Погремушки могут быть терракотовыми, ангобированными или иметь роспись — по красному фону белым ангобом или красным — по белому фону. Помимо растительного, погремушки украшались и геометрическим орнаментом (полосы, круги).

Гораздо более трудоемкие в исполнении, а следовательно, вылепленные в меньшем количестве, фигурки людей встречаются намного реже. В основном это мужские фигурки, женских обнаружено намного меньше. Наиболее распространенный сюжет данного вида игрушек — скоморохи, так же лепили простых горожан — ремесленников и купцов, и горожанок в характерных одеждах того времени, встречаются даже изображения духовных лиц. Фигурки очень реалистичны, хотя и выглядят архаично и примитивно, но их изображения не статичны. Почти все фигурки одеты в современные гончару городские

одежды — это кафтаны с высоким стоячим воротником или с вырезом, плащи, юбки, на головах — кики, шапки с мехом, колпаки, треухи. Одежда узнаваема, но слеплена просто, без складок, иногда декорирована ангобамами.

Лица фигур очень простые — защипом двух пальцев делались глазные впадины и нос, глубокие отверстия глаз и рта прокалывали круглой палочкой, иногда рот обозначался короткой прямой линией, у мужских фигур нередко лепилась борода.

Руки и ноги, скорее всего, не вытягивались, а прилеплялись к стержню-туловищу отдельно, затем на него «одевалось» подобие одежды. С женской фигурой также, но в ее основе — простой конус. Так как подставки еще не делали, для устойчивости, мужские фигуры лепились в сапогах без каблуков на широко расставленных ногах.

Помимо отдельных фигур мужчин и женщин, встречаются и целые игровые наборы, а так же всадники, и скоморохи, их изображали с дрессированными медведями или играющими на различных музыкальных инструментах.

Кроме отдельных игрушек и игрушек-наборов, археологами были обнаружены детали так называемых составных игрушек (игрушек-марионеток).

Все изображения очень реалистичны, жесты и позы фигур дают реальное представление о роли их деятельности. «Игрушки XVI—XVII веков — первый порыв реалистического творчества в керамической скульптуре, порыв очень еще не опытный и неумелый, но достаточно целеустремленный и сильный для того, чтобы в будущем развиться в целую отрасль искусства — в малую декоративную скульптуру» [3, С. 264].

Наиболее крупные, а соответственно и более тяжелые фигурки были не удобны для игр. Такие изделия, служившие для украшения жилья, характеризовались уже не как игрушка, а являлись произведениями мелкой пластики, декоративной «накомодной» скульптурой.

В таких фигурках XVI—XVII веков символическое начало хотя и присутствует, но уже не выражено так ярко, теперь больший акцент делается на пластичности игрушки, ее эстетической выразительности.

Малые скульптуры, более позднего периода, чьим главным назначением было украшение интерьера, были выполнены из беложгущихся глин, и декорировались цветными глазурями. Большинство таких фигурок лепились вручную, но встречаются и формованные, но мелкие детали на них долепливали так же — вручную. Почти все эти изделия пустотелы и имеют невысокую овальную, имеющую снизу углубление, подставку. Ее наличие еще раз подтверждает декоративное назначение фигурки.

Но вернемся к игрушке, как таковой. В XVII — начале XVIII столетия игрушка еще не выделена в самостоятельный промысел и нет еще особого контраста между крестьянской и городской посадской игрушкой. Это произойдет несколько позже — в конце XIX—XX веках производство игрушки и декоративной скульптуры постепенно разделяются на разные отрасли. Производство простой лепной

игрушки вытесняется за пределы города, ее изготовлением все больше занимаются деревенские гончары. Постепенно игрушка, «отходя» все дальше от центра Москвы приобретает индивидуальные черты, которыми ее наделяют гончары того или иного уезда.

Приемы изображений птиц, животных, человеческих фигур весьма устойчивы. Преемственность в типологии и приемах декора, прослеживаются и в современных керамических игрушках. Во многих глиняных игрушках конца XIX—X веков присутствуют черты ранних московских игрушек

Фактически, как таковая московская игрушка, «переселившись за город», перестала существовать, к концу XVIII — началу XIX столетия, но, как художественное явление, не исчезла.

Примечания

1. Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка. Л., 1975.
2. Салтыков А.Б. Избранные труды. М., 1962.
3. Русское декоративно-прикладное искусство / Под. Ред. А.И.Леонова / Русское декоративно-прикладное искусство от древнейшего периода до XVIII века. М., 1962. Т. 1.

СОДЕРЖАНИЕ

Абоимова И.С. (г.Нижний Новгород) ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ ДИЗАЙНЕРА	3
Афанасьева Н.В., Польшина Н.А. (г.Самара) ПРИМЕНЕНИЕ ТЕКСТИЛЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ПРИЕМОВ КОНСТРУКТИВИСТОВ	5
Беляева И.А. (г.Смоленск) БАТИК В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН КОСТЮМА».....	6
Березуцкая Л.В. (г.Нижневартковск) ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРЫ ОБСКО-УГОРСКИХ НАРОДОВ).....	11
Бурдеева Е.В. (г.Енисейск) АКТИВИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА НА ЗАНЯТИЯХ РИСУНКОМ ПО ТЕМЕ «НАТЮРМОРТ»	22
Голосай А.В. (г.Нижневартковск) ПУТИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ РИСОВАНИЯ ПОРТРЕТА.....	26
Голубенцева В.А. (г.Санкт-Петербург) ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ КУКЛЫ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ИНТЕРЕСА К РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)	30
Гильманова Л.И. (г.Нижневартковск) К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЛ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА.....	32

Дрягина В.Б. (<i>г. Смоленск</i>) ОБУЧЕНИЕ ОСНОВАМ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ.....	36
Исаева М.В. (<i>г. Нижневартковск</i>) МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ВЕЩИ В ЖИВОПИСИ СИМВОЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА.....	40
Кондратюк Е.В. (<i>Украина, г. Киев</i>) РЕЗЬБА ПО КАМНЮ КАК РОСКОШНОЕ УБРАНСТВО В ИНТЕРЬЕРНОМ ДИЗАЙНЕ	43
Кравченко С.Н. (<i>г. Нижневартковск</i>) СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ГОБЕЛЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ВЫПУСКНИКОВ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА)	50
Краснобородкина А.Г. (<i>г. Нижневартковск</i>) МОНОМЕНТАЛЬНЫЙ БАТИК В ТВОРЧЕСТВЕ ИРИНЫ ТРОФИМОВОЙ.....	56
Краснобородкин В.П. (<i>г. Нижневартковск</i>) НЕКОТОРЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРОВ.....	61
Мирошников В.В. (<i>г. Краснодар</i>) ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ ВИЗУАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ СРЕДЫ.....	64
Мирошникова В.М. (<i>г. Краснодар</i>) СПЕЦИФИКА СОДЕРЖАНИЯ КУРСА ПРОПЕДЕВТИКИ В УСЛОВИЯХ ПЕРЕХОДА НА НОВЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СТАНДАРТЫ.....	67
Польнская И.Н. (<i>г. Нижневартковск</i>) ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ХАНТОВ И МАНСИ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-ПРИКЛАДНИКОВ.....	71
Сираиева А.К. (<i>г. Казань</i>) ГОБЕЛЕН ТАТАРСТАНА СЕГОДНЯ	77

Солдатенкова О.П. (г. Оренбург) МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМЫ «ФОРМООБРАЗОВАНИЕ» С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА.....	82
Спирина М.Ю. (г. Санкт-Петербург) ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: СОПРИКОСНОВЕНИЕ ИЛИ РОДСТВО?	88
Тимофеева Е.Н. (г. Казань) ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ НАРОДОВ ТАТАРСТАНА.....	92
Устименко Ю.А. (г. Смоленск) ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ.....	96
Шайхулов Р.Н. (г. Нижневартовск) РИСУНОК — ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА.....	101
Шемягина О.Н. (г. Москва) ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО МОСКВЫ: КЕРАМИЧЕСКАЯ ИГРУШКА XVI—XVIII ВЕКОВ	107

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 04.12.2012
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Arial. Усл. печ. листов 7,25
Тираж 300 экз. Заказ 1370

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