

3. Чечет, В. В. Педагогика семейного воспитания: учеб. пособие / В. В. Чечет. – Минск : Пачатковая Школа, 2007. – 184 с.
4. Целуйко, В. М. Родители и дети: психология взаимоотношений в семье / В. М. Целуйко. – 2-е изд. – Мозырь : Содействие, 2007. – 224 с.
5. Рыданова, И. Семья и мир прекрасного / И. И. Рыданова. – Минск : Нар. асвета, 1982. – 96 с.
6. Нетрадиционные формы взаимодействия дошкольного учреждения с семьей / Т. С. Лобанок, Т. Н. Агеева, Т. В. Колосовой, Л. М. Шамесова; под общей ред. Т. С. Лобанок. – 2-е изд. – Мозырь : ООО ИД «Белый Ветер», 2003. – 56 с.
7. Заброцкая, В. С. Роль семьи в довузовском художественном воспитании / В. С. Заброцкая // Основы мастаца. – 2002. – № 1 – С. 83–88.
8. Инструктивно-методическое письмо Министерства образования Республики Беларусь к 2012/2013 учебному году от 28.06.2012 №11-10-17.

ЭЛЕМЕНТЫ ДИЗАЙНЕРСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ОБСЛУЖИВАЮЩЕГО ТРУДА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Клевгиц Алла Алексеевна,
член БСХ, старший преподаватель
Мозырский государственный педагогический
университет имени И. П. Шамякина,
Мозырь, Республика Беларусь
e-mail: klevgits@yandex.ru*

Закон Республики Беларусь «Об образовании» определяет, что высшее образование призвано обеспечить наиболее полное развитие способностей и интеллектуально-творческого потенциала личности, возможность ее активного, свободного и конструктивного участия в развитии общества. Таким образом, складывается новый тип образования, ориентирующийся на развитие творческой личности, обладающей технологическими знаниями и умениями, дизайнерским мышлением, эстетической культурой.

Однако опыта построения такого образовательного процесса ещё недостаточно. Это связано с тем, что социальный заказ на творческую личность отсутствовал, а само общество не нуждалось в массовом творчестве. Достижению этой цели может способствовать такой подход, когда обучающиеся не только ориентируются на творчество, но и пребывают в творческом пространстве.

Соотнесение эстетического художественного творчества, законов эстетики с технологическими категориями в преобразовательной деятельности на занятиях трудового обучения определяет содержание и направленность формирования социально значимых качеств личности будущего возможного производителя материальных ценностей или дизайнера, инженера, хозяина мебельной индустрии, швейного сервиса или Дома моды. К этим качествам можно отнести отношение к труду, эстетический вкус, способность к производству изделий, соответствующих социологическим, эстетическим, эргономическим, экономическим, конструкторско-технологическим, экологическим требованиям. Указанные требования и составляют сущностную основу дизайна и отражают социально-значимые аспекты деятельности дизайнера.

Исследователи указывают, что в любой дизайнерской деятельности наблюдается два способа мышления: абстрактно-логическое (вербально-понятийное) и целостное (образное) [2, с. 125].

Абстрактно-логическое, или дискурсивное мышление, пользуется вербально-понятийным аппаратом средств и в силу этого имеет «прерывистый», дискретно-линейный характер. Мысль движется здесь к искомому результату последовательно, по восходящей лестнице, переходя с одной ступеньки на другую. Каждый такой переход

обусловлен новой поступающей информацией. Конечным результатом такого мыслительного процесса является решение стоящей проблемы.

Специфика дизайнерского мышления заключается в том, что в мыслительном процессе задействуются иные механизмы, отличные от формально-логических.

Целостное мышление – это поле воображения и интуиции. Здесь результат добывается сразу, внезапно, в целостном, чаще всего не детализированном виде. Таким путем обычно возникают идеи новых вещей, сложных технических структур, художественных произведений. Образное мышление в дизайне дает яркие примеры целостного мышления.

Если вербально-понятийное мышление имеет дискретно-линейный характер, осуществляется в виде ряда последовательных операций, то образное мышление – симультанно, оно одновременно схватывает, оценивает, синтезирует новые комбинации.

Целостное мышление, которое называют также дивергентным или эвристическим, необходимо при оценке быстро меняющихся ситуаций и принятии оперативных решений. Оно эффективно в условиях недостаточной информации. В таких случаях воображение помогает восполнить недостающие звенья в цепи причинно-следственных связей, помогает представить ожидаемые возможные явления, а интуиция – перепрыгнуть через информационные «дыры» и мгновенно синтезировать решение.

Преимущественная склонность к рационально-логическому либо интуитивно-художественному началу характеризует два типа творческих личностей в дизайне. Их творческие манеры, способы работы существенно различаются.

Первый тип (его условно называют «инженером») работает планомерно, методично, накапливая полезную информацию, тщательно обрабатывая ее, анализируя значительный информационный массив, по прототипам и аналогам проектируемого объекта. Все это приводит дизайнера к искомому результату – ясному, структурированному, логически выстроенному решению.

Как правило, этот тип специалиста умеет аргументированно защитить свой проект, может в четкой словесной форме изложить собственную проектную концепцию.

Инженерное проектирование тоже может быть исключительно новаторским, но эта новизна воплощается в способах совершенствования вещи относительно исполняемого ею практического назначения, в направлении большей технологичности или рентабельности ее производства и т.п., тогда как дизайнер вносит изменения в саму жизненную ситуацию, где эта вещь традиционно использовалась. В обновленной ситуации она в прежнем своем качестве, возможно, и вовсе не потребует. И тогда уже эту, обновленную, ситуацию дизайнеру приходится оснащать новыми вещами.

Второй тип (условно «художник») отдает предпочтение спонтанному, внешне не организованному поиску решения. Он в большей мере опирается на свою интуицию, чем на рациональную, логично выстроенную систему проектных процедур. Дизайнер-«художник» в состоянии продуцировать выразительные, неожиданные, оригинальные решения, однако ему затруднительно обосновывать и комментировать собственный замысел. Процесс дизайнерского мышления в данном случае характеризуется такими понятиями, как «неопределенность», «случайность», «возможность», «вероятность» и пр., которые обнаруживают тесную связь с новейшими философскими представлениями. Такую философскую и научную парадигму называют «вероятностной» и «системно-структурной» [3, с. 73].

Внутри самого дизайна сложилось естественное разделение на инновационное проектирование и проектирование аналоговое. Между двумя этими профессиональными установками (возникшими по объективной необходимости или в силу дарованных природой возможностей) есть принципиальное различие в методе работы. Более того, некоторые специалисты считают, что между строгим логическим мышлением и творче-

ским креативным подходом существует определенный антагонизм, противодействие. Логика стремится подавить воображение, ограничивает свободу мышления [2, с. 126].

Очевидно, правильным будет все же предположение, что два типа мышления человека находятся в состоянии диалектического взаимодействия. На практике чаще всего наблюдается «смешанный» тип дизайнерского мышления, включающий черты «художнические» и «инженерные». Дизайнерская мысль всегда стремилась сочетать в процессе поиска новизны образное и системное начала.

В дизайн-проектировании дискурсивное и целостное мышление дополняют друг друга, взаимодействуют различным образом на разных этапах решения задачи. На стадии выработки идеи в полной мере задействуется целостное мышление – воображение, фантазия дизайнера. На последующих стадиях детальной проработки идеи – выстраиваются, логически обосновываются решения частных задач проекта. Эта работа основывается во многом на определенной технике проектирования – использовании тех или иных приемов, подходов, правил, т. е. алгоритмизированных средств и методов. Так, например, дизайнер может использовать в своей работе известные типовые конструктивные решения. Однако выбор конкретных средств, способы комбинирования их для решения стоящей проблемы осуществляется с участием целостного мышления.

Подготовка будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства при решении задач декоративно-прикладного характера все более склоняется в сторону ориентации на промышленное производство, а не на создание уникальных единичных изделий. В связи с этим происходит ослабление роли приобретения в учебном процессе узконаправленных ремесленных навыков и умений и усиление роли гармонизации принципов научного, технического и художественного творчества в решении профессиональных задач. Основной целью в данном случае является выработка у студентов сознательного подхода к дизайнерскому творчеству, получение ими знаний в области художественного формообразования. Однако эта цель ни в коем случае не исключает развитие у студентов вкуса, опирающегося на интуитивное отношение к творческому процессу вообще и красоте в частности.

В этом смысле дизайнерское творчество при преподавании цикла специальных дисциплин у будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства предполагает перевод учебной работы по созданию изделий с чисто интуитивного уровня на более высокий подсознательный уровень, который уже самым тесным образом связан с протеканием сознательного творческого процесса, основанного на знании технологии. В конечном счете, такой процесс представляется двуединым – интуитивно-логическим.

Учить дизайнерскому творчеству будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства необходимо с точки зрения структурной организации богатого по своему содержанию материала. Уходить в него «полностью «с головой», значит, «утонуть» в нем или создавать лишь то, что определяется вкусом. Это значит учиться, ни на что не опираясь, не чувствуя под собой твердой почвы. Это не профессиональная учеба, а специфическое художественное творчество. В учебе оно не продуктивно» [4, с. 5]. Кстати, даже тот, кто утверждает необходимость исключительно «целостного» подхода к дизайнерскому творчеству, в итоге приходит к пониманию того, что в учебной работе должна иметь место «постановка методической цели, формулировка конкретной учебной задачи и содержания, а также определение условий, требований, ограничений и критериев оценки конечного результата». Подтверждением правильности такого курса служит весьма продуктивный опыт дизайнерской работы в знаменитом ВХУТЕМАСЕ.

В указанном методе – своя главная цель. Сводится она к решению частных дизайнерских задач с ориентировкой на получение общего дизайнерского результата. Этот результат может быть выражен в самом общем виде уже в начале работы над про-

ектом изделия. Таким образом, происходит обращение к отдельным аспектам дизайнерской работы с обязательной ссылкой на ее конечную целостность.

Такая ссылка вполне отвечает известному принципу продуктивного художественного творчества – «от общего к частному и обратно». Практически данный принцип выражается методической формулой: решай частную задачу, исходя из общего, начинай разработку, видя конечный результат, завершай ее, приводя все элементы к единому знаменателю. Так, учебная работа в полной мере отвечает настоящей, профессиональной, целенаправленной дизайнерской разработке [4, с. 5].

В процессе учебы задачи умножаются и усложняются. Учащиеся шаг за шагом достигают главной цели – познают многочисленные «правила» дизайна, причем не только в плане успешного выполнения конкретных заданий, но и глубокого понимания общих закономерностей дизайнерского творчества. В целом такие закономерности определяются как выработанным многовековым опытом художественной деятельности человечества, так и здравым смыслом. Этот смысл включает в себе сдержанность, умеренность, разумную экономию художественных средств с учетом достижения максимума выразительности композиции. Он и постигается учащимися. Тогда и происходит действительно продуктивное, профессиональное обучение.

В учебной деятельности будущего учителя технологии можно выделить две стороны, которые непосредственно связаны с развитием образных и концептуальных (понятийных) компонентов профессионального мышления. Первая отражает тот факт, что будущий специалист наряду со способностью мыслить в категориях понятия должен обладать способностью «видеть» окружающий мир под определенным, предметно специализированным углом зрения. Вторая сторона связана с переводом зрительно-вербальной информации на «язык» знаковой системы, в которой фиксируются специфические особенности и логические связи определенного вида профессиональной деятельности [1, с. 242].

Таким образом, процесс мышления в условиях профессиональной подготовки учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства представляет собой деятельность двух видов:

- 1) перевод предметно-операционных действий в умственные, и наоборот;
- 2) перевод зрительно-вербальной информации в операционно-действенную.

Умение мыслить в понятиях и обладать способностью «видеть», «представлять» окружающий мир сообразно специфики своей деятельности имеет особое значение для учителя трудового обучения, поскольку искусство представления, как и понятийное мышление, дает возможность практически действовать.

Особое значение это имеет для таких видов деятельности как художественное конструирование и проектирование, декоративно-прикладное творчество, художественная обработка материалов и т.п.

Дизайнерское мышление отличается от таких, казалось бы, близких по роду деятельности художественного и архитектурного мышления.

Для художника характерно познание мира через преломление собственных чувств и переживаний, выражение своего мировосприятия в художественных образах. Здесь возникает система взаимосвязи – «человек и его внутренний мир».

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что методика подготовки будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства в области дизайна должна быть направлена на развитие у специалиста обоих типов мышления – рационально-логического и интуитивно-художественного, целостного. Лишь их гармоничное сочетание может обеспечить успешную практическую профессиональную деятельность. Важным условием развития учащихся в данном направлении является такое формирование учебного материала, при котором осуществляется движение от

ученика к объекту, а не от объекта к ученику. В таком случае обучение направлено не на логику создания объекта, а основывается на логике становления самой деятельности.

Литература:

1. Емельянова, Л. Н. О формировании дизайнерского мышления в процессе профессиональной подготовки будущих учителей технологии / Л. Н. Емельянова // Актуальные проблемы технологического и профессионально-педагогического образования: матер. междуна. науч.-практ. конф. – Брянск : Изд-во БГУ, 2004. – С. 242–243.
2. Моисеев, В. С. Теория и методология дизайна / В. С. Моисеев. – Минск : РИВШ, 2012. – 340 с.
3. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна / И. А. Розенсон. – СПб. : Питер Пресс, 2013. – 256 с.
4. Устин, В. Б. Учебник дизайна. Композиция, методика, практика / В. Б. Устин. – М. : АСТ : Астрель, 2009. – 256 с.

КРУЖЕВА ИЗ БУМАГИ. БЕЛОРУССКАЯ ВЫТИНАНКА

*Кривенькая Елена Семёновна,
магистр искусствоведения, научный сотрудник
Витебский областной краеведческий музей,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: kes_mak@tut.by*

Белорусская вытинанка является одним из видов вырезания из бумаги. Выразительность узора вытинанки строится по законам линейно-пятновой графики: толщина линий конструктивных элементов взаимосвязана с величиной пустого пространства между ними. Структура узора вытинанки сопоставима с узором кружева: можно выделить отдельные раппорты и соединительные элементы. Специфику вытинанки в сравнении с другими видами вырезания из бумаги – силуэтной и художественной вырезкой составляет сложно-прорезной ажур, задаваемый геометрической схемой сложения бумаги в процессе работы мастера, независимо от того, какой инструмент он использует – ножницы, нож, пробойник. Вытинанка – результат многократного сложения и кропотливого поэтапного прорезания отдельных элементов. Ажурная композиция вытинанки состоит из повторяющихся мотивов – раппортов. Это обязательное условие, даже для сюжетных композиций. Само слово “выцінанка” производное от глагола “выцінаць”, что означает “старательно выводить мелодию или узор”.

Особенности вытинанки целесообразно рассматривать в сравнении с другими видами вырезания из бумаги: силуэтным и художественным вырезанием.

Силуэты профессиональных художников полны психологизма: каждый поворот головы, движение тела героев передают душевное состояние. В силуэтах-портретах ценны характерные черты модели, заложенные в линии контура. Силуэтные изображения могут быть элементами узора вытинанки, но у них другая задача. Они воплощают символические обобщённые образы, лишённые портретного сходства. Силуэт в составе узора вытинанки – важный акцент, но не собственно произведение.

Тематический диапазон художественного вырезания шире, чем у вытинанки, что позволяет авторам больше экспериментировать, быть более свободным в трактовке того или иного образа. Ажур художественной вырезки может быть задан геометрической схемой сложения бумаги, а может выполняться по предварительному эскизу, в котором произвольно обозначены линии узора и плоскости выпадов. В близких по сюжету композициях именно технология создания прорезного ажюра определяет стилистические различия художественного вырезания и вытинанки.

В процессе овладения технологией выполнения вытинанки, каждый мастер вырабатывает свой «почерк». Стиль мастера узнаваем по рисунку отдельных элементов, по характеру вырезания. Вариации технологических особенностей вырезания в сочета-