



К 60-ЛЕТИЮ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
ВИТЕБСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

ВИТЕБСК 2019



Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

*Материалы международной
научно-практической конференции*

Витебск, 24–26 сентября 2019 г.

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2019*

УДК 37.016:7:37.013.8(062)
ББК 74.268.5я431
Н35

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 26.06.2019 г.

Редакционная коллегия:

Ю.П. Беженарь (отв. ред.),
И.В. Николаева (зам. отв. ред.),
Е.О. Соколова (Витебск, Беларусь), **А.Г. Сергеев** (Витебск, Беларусь),
В.Н. Бойчук (Винница, Украина), **А.М. Савинов** (Киров, Россия),
А.И. Симак (Кишинев, Молдова)

Р е ц е н з е н т ы :

кандидат искусствоведения, профессор *В.В. Шамиур* (Витебск, Беларусь);
доктор культурологии, профессор *О.С. Сапанжа* (Санкт-Петербург, Россия);
доктор педагогических наук, профессор *А.К. Егиазарян* (Ереван, Армения);
доктор педагогических наук, профессор *А.Я. Шляхова* (Даугавпилс, Латвия);
доктор педагогических наук, профессор *А.А. Ковалев* (Минск, Беларусь)

Национальные традиции в современном искусстве и художе-
Н35 ственном образовании : материалы международной научно-
практической конференции, Витебск, 24–26 сентября 2019 г. / Витеб.
гос. ун-т ; редкол.: Ю.П. Беженарь (отв. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ
имени П.М. Машерова, 2019. – 280 с.

ISBN 978-985-517-714-3.

В сборник вошли материалы международной научно-практической конференции «Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании», которая состоялась 24–26 сентября 2019 г. в ВГУ имени П.М. Машерова и была посвящена 60-летию художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. Представленные материалы публикуются в авторской редакции.

Научное издание может быть полезно исследователям, художникам, преподавателям, аспирантам, студентам и всем, кто интересуется художественным образованием и искусством.

УДК 37.016:7:37.013.8(062)
ББК 74.268.5я431

ISBN 978-985-517-714-3

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ. ТЕХНОЛОГИИ МЕНЕДЖМЕНТА И МАРКЕТИНГА В ИСКУССТВЕ, ДИЗАЙНЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

<i>Багдасарян А.С.</i> Традиции и современное ювелирное искусство	7
<i>Бобрович Г.А., Бобрович Н.А.</i> Образы народных узоров по классификации М.С. Кацера	9
<i>Бойчук В.М., Бойчук О.Ю., Уманець В.О.</i> Steam-освіта як приклад взаємодії науки і мистецтва	12
<i>Васильева В.В.</i> Репрезентация женского образа в европейской феминистской теории: от этапа к этапу	17
<i>Васюченко Н.Д.</i> Многообразие стилистических решений в искусстве ксилографии (из коллекции графики эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова)	19
<i>Воишинчук А.Н.</i> Традиции и современность в творчестве художника Фариды Сидики	24
<i>Георгицэ Ч.Ф.</i> Этнографические основы художественного воспитания и образования	26
<i>Даргель Т.М.</i> Использование белорусского орнамента на занятиях художественной направленности как средство развития творческих способностей учащихся ..	28
<i>Даргель Т.М.</i> Становление и развитие художественного образования в государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска»	32
<i>Диченская Е.А.</i> Подготовка по живописи специалистов в области дизайна архитектурной среды	36
<i>Дрягина В.Б.</i> Национальные традиции в современном художественном образовании на примере Смоленска	39
<i>Егiazарян А.К.</i> Очерк по истории армянского искусства текстиля	43
<i>Егорова С.И.</i> Художественная графика костюма: современное состояние и перспективы развития	45
<i>Малоян З.А.</i> Вишапы (драконы) в искусстве Армении с древнейших времен	49
<i>Кляповская А.А.</i> Художественные традиции женского головного убора наметки «намітки» белорусско-украинского Полесья	50
<i>Ковалёк И.А. Б.Я.</i> Лисовский – основатель витебского изразцового искусства	55
<i>Костогрыз О.Д.</i> Построение пространства в гравюрах Жака Калло	59
<i>Лоллини А.Д.</i> Популяризация современного искусства Республики Беларусь в Республике Италия	64
<i>Макрицкий М.В.</i> Роль педагога в формировании эстетической культуры учащихся	67
<i>Петик О.Г.</i> Куратор учебной группы как организатор работы по эстетическому воспитанию будущего педагога-художника	70
<i>Романенко Л.Е.</i> Современные проблемы и тенденции высшего художественно-педагогического образования	72
<i>Ротмирова Е.А.</i> Изобразительная культура как метатип восприятия и метапрактика отражения картины мира	76
<i>Рынкевіч У.І.</i> Акварэльнай галерэі быць!	79
<i>Сапанжа О.С.</i> Аспирантура по образовательным программам в области искусствоведения в системе высшего художественного образования: проблемы и перспективы	82

<i>Соколова Д.В.</i> Проект «Дизайн-платформа». Практики современного искусства в городе с вековыми культурными традициями	85
<i>Сорока-Скиба Г.И.</i> Роль личности в национальном художественном образовании	89
<i>Сысоева И.А.</i> Сохранение и развитие традиций лоскутного шитья Витебщины ...	95
<i>Уласевич Т.П.</i> Традиции в современной соломенной пластики Беларуси	99

РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН.

АРТ-ПЕДАГОГИКА И АРТ-ТЕРАПИЯ:

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

<i>Алексеева С.О., Башкатов И.А.</i> Развитие глазомера как проблема современного художественно-педагогического образования	103
<i>Антонычева Е.Ю.</i> Формирование навыков композиционной организации пейзажного пространства в пленэрном этюде	105
<i>Бобрешова М.Ю.</i> Актуальные вопросы профессиональной подготовки художников-иконописцев	107
<i>Векслер А.К.</i> Орнамент в художественном образовании	112
<i>Воронова А.А., Дьяченко Л.С.</i> Технология творчества в основе подготовки вожатого детского оздоровительного лагеря	116
<i>Гаврилов А.М.</i> Процесс обучения в Новгородском государственном университете от эскиза до реализации дизайн-проектов	120
<i>Гелясина Е.В.</i> Концептуализация непрерывной профессиональной подготовки педагогов в современных условиях	122
<i>Gricmane A.</i> Art making process as an art therapy in four case studies	127
<i>Данилов В.Н.</i> Моделирование инновационных авторских программ по изобразительному искусству	131
<i>Данилова Ж.Л.</i> Метафорические ассоциативные карты в практико-ориентированном обучении студентов	133
<i>Деркач О.А., Тарасенко Г.С.</i> АРТ-терапия и АРТ-педагогика в современном образовательном пространстве Украины: тенденции развития и перспективы	136
<i>Долгашев К.А.</i> Развитие творческих способностей студентов-художников при изучении основ национальной живописи	141
<i>Дьяченко Л.С., Абаимова М.О.</i> Организация самоуправляемой познавательной деятельности студентов на практических занятиях по педагогике	143
<i>Елисеева Н.А.</i> Условия формирования творческой активности у бакалавров педагогического образования профиль «Технология и экономика» средствами информационно-коммуникационных технологий	145
<i>Заброцкая В.С.</i> Занятия по интересам «Изобразительное творчество» как форма взаимосвязи с семьей в средней школе	150
<i>Клевжниц А.А.</i> Элементы дизайнерского мышления в подготовке будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства	153
<i>Кривенькая Е.С.</i> Кружева из бумаги. Белорусская вытинанка	157
<i>Поровский А.Г.</i> Актуальные проблемы преподавания композиции в художественно-педагогическом образовании	161
<i>Савинов А.М.</i> Формирование зрительных представлений у студентов в процессе рисования с натуры	163
<i>Сенько Д.С.</i> Проблемы преподавания композиции на художественно-графическом факультете	165
<i>Сергеев А.Г.</i> Дизайн-проектирование MAR-приложений для образования	168
<i>Соколова Е.О.</i> Особенности подготовки педагога-художника к проведению урока	171

<i>Устименко Ю.А.</i> Методические особенности изучения народных традиций при подготовке учителей изобразительного искусства	174
<i>Федьков Г.С.</i> Художественно-творческая деятельность в профессиональном становлении будущего педагога-художника	179
<i>Фоменко А.А., Загоруйко Р.В.</i> Методологические подходы в приобщении подрастающего поколения к художественной культуре родного края	182
<i>Черткова В.И.</i> Книга в системе подготовки художника-педагога	185
<i>Шерикова М.П.</i> Интенсификация процесса подготовки абитуриентов к вступительным экзаменам по композиции	187

РАЗДЕЛ 3. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН. АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ

<i>Беженарь А.Е.</i> Проектирование безопасного пространства современных городов	191
<i>Беженарь Ю.П., Беженарь А.Е.</i> Развитие творческой активности студентов в процессе выполнения геометро-графических задач	193
<i>Беляева И.А.</i> Оптимизация обучения чертежно-графическим дисциплинам при заочном обучении	196
<i>Бондарева Е.М.</i> Личные документы художников, хранящиеся в государственных архивах Витебской области	199
<i>Бурчик А.И.</i> Традиционное искусство национальных художественных школ как фундамент инновационного развития	201
<i>Васильева Г.С.</i> Традиции УНОВИС концепции в современных художественных практиках Витебска	204
<i>Глушук Д.П.</i> Особенности разработки комплекта заданий по курсу «Перспектива» для студентов художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова	208
<i>Гринёв Д.В.</i> Развитие графической культуры обучающихся средствами компьютерного моделирования	211
<i>Исаков Г.П.</i> Истоки создания художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова (к 60-летию со дня образования факультета)	213
<i>Кириллова В.М.</i> Актуальность традиций Баухауза и УНОВИСа в формировании и развитии художественно-педагогических программ	218
<i>Колодовский И.И. Д.П.</i> Генеральницкий – педагог, скульптор и мудрый наставник худграфа	222
<i>Корольчук А.А.</i> Школа рисунка Санкт-Петербурга. Традиции, новации, имена (по материалам выставки «Рисунок Санкт-Петербургских художников»)	225
<i>Кузнецова В.Ю.</i> Методика обучения конструированию мебели студентов художественно-графического факультета	229
<i>Лисов А.Г.</i> Шаги к послевоенному возрождению художественной школы: Витебское художественно-графическое педучилище и Валентин Дзежиц	231
<i>Медвецкий А.В.</i> Из истории создания художественно-графического факультета ...	236
<i>Медвецкий С.В.</i> Витебская художественная школа. История становления и развития	239
<i>Мясоедова С.Н.</i> К истории организации и деятельности коммунальной (государственной художественно-декоративной) мастерской	242
<i>Парамонов А.Г.</i> Из истории развития отечественной школы пейзажной живописи	245

<i>Первозванская О.А.</i> Использование церковной тематики в качестве учебных заданий для подготовки художников-керамистов (на примере Гжельского государственного университета)	248
<i>Сементовская В.В.</i> Особенности преподавания графических дисциплин в условиях компьютеризации обучения в учреждениях среднего специального образования	252
<i>Симак А.И.</i> Традиции и современность в искусстве текстиля и моде на факультете изобразительного искусства и дизайна Кишиневского государственного педагогического университета имени Иона Крянгэ	257
<i>Смирнова Н.Б.</i> К вопросу создания концепции непрерывного художественно-педагогического образования Чувашии	261
<i>Хань Юнган.</i> Гао Цзяньфу и его роль в развитии китайской живописи первой половины XX века	267
<i>Цыбульскі М.Л.</i> Сучаснае выяўленчае мастацтва: дыялог з традыцыяй	269
<i>Черняева О.Л., Черняева Г.В.</i> Особенности творчества Жако Ван Дормеля в контексте современного киноискусства	272
<i>Шляхова А.Я., Цыбульский М.Л.</i> Актуальность традиций в контексте развития сотрудничества кафедр искусств ВГУ имени П.М. Машерова и Даугавпилсского педагогического университета (1998–2018 гг.)	275

РАЗДЕЛ 1

ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ. ТЕХНОЛОГИИ МЕНЕДЖМЕНТА И МАРКЕТИНГА В ИСКУССТВЕ, ДИЗАЙНЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

*Багдасарян Армине Суреновна,
кандидат искусствоведения, ассистент
Армянский государственный педагогический
университет имени Х. Абовяна,
Ереван, Республика Армения
e-mail: baghdasaryan-armine@bk.ru*

Современный мир остро требует инноваций, но в традициях заключена основная память народа, диктующая сохранность национального единства, которая трансформируясь в современном мире, привносит коррективы, диктуя свои правила идти в ногу со временем, современностью. Исследование ремесел любого народа занимает большое место в его материальном наследии [4, с. 198]. В декоративно-прикладном искусстве время от времени меняясь от прямого изображения к символике и стилизации, эта связь прослеживается наиболее ярко и ощутимо своим отображением, некогда проявившаяся как связь земного мира с небожителями.

В течении веков, развиваясь в различных местностях исторической Армении, будучи тесно связанный с народным бытом, все виды армянского декоративно-прикладного искусства сохранили свой национальный, единый стиль. Нами рассматривается мотив солнца, который берет свое начало в глубокой древности и находит свое воплощение в современной культуре /мотив выбран, как наиболее распространенный во всех древних культурах/.

Существует множество легенд и сказаний, в которых сущность солнца рассматривается и воспринимается как сверхъестественная сила, которая живет гармоничной жизнью, согласно собственному порядку и закону. И человек считал солнце богом и поклонился ему. Жители армянского нагорья почитали солнце как великого создателя жизни /арарич/ – Бог АР [1, с. 4]. Именем бога АР были названы род и земля. Образ Солнца-бога оставил свой след во многих древних цивилизациях.

В армянской культуре символ, как понятие, использовался в значении знака, как и во многих древних культурах. В системе символов-знаков, наши предки изображали солнце как геометрическое тело, в виде птиц и животных, позже ему придали образ человека. В наскальных рисунках солнце изображалось в виде колеса с лучами, креста и свастики.

Во всех армянских преданиях, эпосе, легендах, сказках и т.д. есть свидетельства того, что для жителей армянского нагорья солнце имело философа-мировоззренческое, осевое значение, с ним связывали идеи пробуждения природы и жизни, возрождение и справедливость [2, с. 275]. Эта тенденция была сохранена и в средние века, особенно в твердых обложках манускриптов, где часто с использованием простой символики изображались небесные светила, охраняя важнейшие духовные ценности народа, нации.

Народное творчество ни что иное, как проявление художественного отношения к жизни. И поэтому особенно важно это проявление в произведениях декоративного искусства [1, с. 7]. В современной Армении, как и во все времена, используемыми материалами являются золото и особенно серебро, которые и сами по себе считаются отображением небесных светил. Хотя в золоте создаются достаточно интересные произве-

дения с использованием исследуемой символики, тем не менее, значительное количество работ принадлежит именно серебряным изделиям, которым и отдается предпочтение. Серебро в национальной культуре Армении всегда занимало первенствующее положение, в народе ему всегда придавалось особое значение. На серебряных изделиях не изображалось ни одного случайного символа, каждое изделие имело свое конкретное предназначение, соответствовало традициям и поведенческим нормам времени. Современные армянские ювелиры, опираясь на многовековую культуру и традиции, вдохнули новую жизнь в серебряные украшения. Многие из них работают, совмещая традиционные и новые мотивы. Также совмещая традиционные инструменты и современные технологии. Есть авторы, использующие фамильные и традиции, и инструменты, и узоры в изготовлении украшений и это также свидетельствует о непрерывной связи поколений, времен.

Сегодня встречаются серебряные украшения с простыми геометрическими знаками, спиралевидными колесами, с различными крестовыми кручениями, символами вечности, с изображением животных, солнечной системы и т.д.

Существующие символические изображения солнца мы разделим на: простые изображения, стилизованные и солнечные часы.

Простые изображения. Наиболее встречаемым изображением является простое или прямое, такие украшения имеют вид солнца, по сравнению с 19–20 веками, подобных изображений стало больше.

Стилизованные изображения. Наиболее часто встречаемым стилизованным изображением является спиралевидный, завивающийся узор. Подобное изображение встречается в древнейших пещерах. Самыми распространенным мотивами являются солнце-вечность, солнце-крест, солнце-цветок. В этих изображениях привлекает внимание символика цифр, в основном изображены 4, 8, 12, 16 лепестковые лучи, все кратные 2-м и 4-м, соединяющие в себе смысловые значения жизни. Испокон веков солнце ассоциировалось с энергией, вечностью.

Часто в современных серебряных украшениях можем увидеть достаточное количество символики, привнесенной из других видов декоративно-прикладного искусства, например, из ковроткачества, и вид их изыскан и изящен как в кольцах, так и в кулонах и подвесках.

Солнечные часы. Немалое количество ювелиров и частных компаний, в желании привнести новое, своеобразное и отличительное, стали использовать архитектурные орнаменты, мотивы и узоры, принятые в работах по дереву, в хачкарах /крест-камень/.

Можно сказать, что современные ювелиры стремятся воспроизвести такие изображения символических систем, которые не служили когда-либо в их творческой области. Именно таким мотивом и являются солнечные часы, которые мы встречаем на южной стене церквей и храмов /что непосредственно отобразилось в традиции называть церковь часовней – жам/. Кроме стилизованного изображения часов, где часто вместо палочки закрепляют полудрагоценные камни, можем встретить также и полукруг с изображением принятых узоров, а также непосредственно изображения часов конкретной местности.

Наряду с выше представленными мотивами, которые стремятся сохранить национальные традиции, символику, мы встречаем абстрактные решения солнечных часов, которые часто сохраняют исключительно внешнюю форму полукруга с большим количеством камней и разнообразием солнечных мотивов. Есть украшения, в которых все символы и значения солнца использованы в одном пространстве единичного украшения и эта перегруженность не позволяет ювелирному украшению “дышать” свободно.

Армения всегда славилась своими мастерами, это и профессионализм и твердое знание техник и технологий, сохранение своих традиций и открытость новому, что является приоритетом современного ювелирного искусства моей страны.

Литература:

1. Давтян, С. С. Армянское кружево / С. С. Давтян; Акад. наук Арм. ССР. – Ереван, 1966. – 60 с. (на арм. яз.).
2. Мартиросян, А. А. Армения в эпоху бронзы и раннего железа / А. А. Мартиросян; Акад. наук Арм. ССР. – Ереван, 1964. – 311 с.
3. Ханалаян, А. Народные предания / А. Ханалаян; Акад. наук Арм. ССР. – Ереван, 1969. – 97 с. (на арм. яз.).
4. Хачатрян, Ж. Золото древней Армении / 3-е тыс. до н. э. – 14 в. н. э. / Ж. Хачатрян. – Ереван : НАН РА, 2007. – 220 с. (на арм. яз.).

ОБРАЗЫ НАРОДНЫХ УЗОРОВ ПО КЛАССИФИКАЦИИ М.С. КАЦЕРА

*Бобрович Галина Александровна,
декан художественно-графического факультета
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: bobrovichgalina@gmail.com*

*Бобрович Нина Александровна,
член ОО «Беларусский союз мастеров народного творчества»,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: bobrovich_nina@mail.ru*

Единственный сохранившийся экземпляр ксерокопии рукописного альбома-“альфакта” первого белорусского историка искусствоведения, доктора искусствоведения (1952), профессора (1956) М.С. Кацера (1906–1995) «Образы орнамента народного художественного ткачества Белоруссии» находится в личном архиве белорусского искусствоведа и этнолога, доктора исторических наук (1996), профессора (2004) Е.М. Сахута. «Альфакт» – это альбом, в котором все иллюстрации снабжены пояснительными фактами и примерами. При этом обязательно надо разъяснить условия появления данного явления и его основное содержание. Факты и разъяснения даются кратко, лаконично. Сия работа, это торжественный гимн в честь крестьянина белоруса, в честь его трудолюбия, доброты и гостеприимства. И в то же время это реквиум, плач о его гибели во время коллективизации. Образы-узоры народного художественного ткачества (НХТ) содержат идеи добра, любви и красоты... С этим Вас познакомит сия работа о НХТ Белоруссии. Работать над ней я начал в 1934 году в Институте Истории, философии и литературы (ИФЛИ). Завершил в 1992 г.» [1, с. 1–3]. Здесь и далее в статье будет сохранено авторское изложение формулировок и названий М.С. Кацером, т.к. в них содержатся локальные вариации местной смысловой нагрузки данных информаторов из экспедиционных записей и др. В переводе на белорусский язык, литературной и научной редакции Е.М. Сахуты в 1996 году вышла посмертная книга Михаила Сергеевича Кацера с довоенными записями, зарисовками и фотографиями из вышеуказанного дневника. Книга «Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка» оказалась настолько востребованной у массового читателя, что выдержала два переиздания [2, с. 1–208; 3, с. 1–224; 4, с. 1–224]. Издание продолжает пользоваться неизменным интересом, о чём свидетельствует уже версия 2017 года под новым авторством составителя альбома в новой востребовано-адаптированной концепции для современников [5, с. 1–73].

Если судить только по написанию названий божеств разного контекста, то Михаил Сергеевич, сам подверженный некому мифотворческому и инситуному восприятию действительности, древним архетипическим понятиям и образам даёт названия с большой буквы Мать, Богиня и др. Но, когда эти образы берут на себя чисто функциональную роль, он те же понятия описывает как сугубо жизненные, обыденные – тогда напи-

сание их образов переходит соответственно в рядовой строчный текст. И это не его личное восприятие действительности, так было по факту бытия белорусов до начала принудительной коллективизации и уничтожения крестьянства как класса собственника. После сохраняются только обрывки родовой и историческо-социальной памяти. Творческий же процесс в мировосприятии и его отражении в жизни человека труда живёт в своей естественной на любой момент бытования среде социума. Кроме всего прочего интерпретация М.С. Кацера отражает уровень понимания и искусствоведческих исследований на момент интерпретации с сохранением своеобразной белорусско-русской вариации изложения текста.

М.С. Кацер определяет орнамент НХТ как: «сложное, синтетическое, многоплановое искусство... В нем раскрывается мировоззрение белорусского крестьянина на окружающий мир. В нем сконцентрированы сведения о богатом опыте белорусского крестьянина, накопленном за тысячелетний период развития. Включает он в себя следующие проблемы:

1. Орнамент постилки, полотенца, андарака включает в себя познания (так же, как книга или кинокартина) окружающего мира, сведения о жизни народа.
2. Орнаментальный узор – это молитва, просьба к богам о помиловании.
3. При помощи орнаментального узора старшее поколение передаёт свой опыт, свои познания молодым.
4. В орнаментальных узорах женщина-ткачиха выражает свои мечты, свои мысли и чувства, свои сокровенные знания.
5. Орнаментальные узоры – это обереги, талисманы. Они призваны оберегать от злого человека, дурного глаза, нечистика.
6. Орнамент НХТ Белоруссии сохранил в своих узорах память языческой, славяно-белорусской мифологии, языческих верований и обрядов.
7. Орнамент НХТ – это крыница познания композиции, цвета, рисунка и художественных приёмов народного искусства.
8. Орнамент НХТ – это высокохудожественное искусство с богатыми живописными традициями. Базируются они на богатых традициях, на звонких, чистых, свежих цветах.
9. НХТ – это вездесущее искусство. Оно в тесном синтезе с живописью, скульптурой, графикой, дизайном и народным прикладным искусством.
10. Орнамент НХТ – это оригинальный вид искусства с богатыми традициями. Перед искусствоведением Белоруссии стоит задача глубокого и всестороннего его изучения.

В особенности в Полесьи и Поозерьи сохранилось много остатков языческой славянской культуры... Главные языческие славянские боги: Бог Солнца, Богиня Мать всех людей, Перун – Бог грома и молнии. Стрибог – Бог ветра. Житень – Бог огня и ремесла. Начиная с 1934 г. я каждый год выезжал в Белоруссию для изучения народного художественного ткачества... Старался отыскать как можно более старых женщин. Беседовал с ними, смотрел материал, записывал, фотографировал и зарисовывал. Т.о. мною за период с 1934 по 1941 гг. был собран большой материал... Образ-узор – это основная ячейка, кирпичик орнамента. Это как слово в языке. Образ-узор может быть простым и сложным... Глубокую тайну и большие содержания НХТ предстоит нам раскрыть в будущем, тогда когда наука будет свободна от политики и партии» [1, с. 1, 249–256].

при помощи такого го-
родского-пешеходного
Крестьянского завода

В рамках данной статьи были обнаружены и отмечены основные зоны общей проблематики в изучении народного текстиля, его орнаментики и семантики. Дальнейшие исследования в данном ключе снова погрузят участников действия в удивительный мифопоэтический мир произведений женского народного рукодельного искусства, позволяя узнать новые многовековые тайны происхождения ментальных кирпичиков восприятия и наших с Вами современников, которые не утратили нить связи с предками и крепко, благоденствуя, живут на своей Земле, оберегая её и воспитывая новые поколения приемников традиций в духе любви, добра и красоты.

Литература:

1. Кацер, М. С. Образы-узоры орнамента народного художественного ткачества. 1990–1993 гг. – Минск–Крыжовка. Ксилография в единственном экземпляре. Выпуск третий. – 265 с., 965 ил. // (Личный архив Сахута Е. М., Республика Беларусь, г. Минск).
2. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар / Навук. рэд. Я. М. Сахута. – Мн. : БелЭн, 1996. – 208 с.
3. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар; пер., рэд. Я. М. Сахута. – 2-е вид. – Мн. : Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2009. – 224 с.
4. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар; пер., рэд. Я. М. Сахута. – 3-е вид. – Мінск : БелЭн ім. П. Броўкі, 2013. – 224 с.
5. Пасланні ад продкаў [Выяўленчы матэрыял]: пра што расказвае беларускі арнамент / складальнік А. М. Коршак. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя ім. П. Броўкі, 2017. – 73 [6] с.

STEAM-ОСВІТА ЯК ПРИКЛАД ВЗАЄМОДІЇ НАУКИ І МИСТЕЦТВА

Бойчук Віталій Миколайович,

*доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри
інноваційних та інформаційних технологій
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського,
Вінниця, Україна
e-mail:boichuk1974@ukr.net*

Бойчук Оксана Юхимівна,

*викладач
Вінницький центр професійно-технічної
освіти технологій та дизайну,
Вінниця, Україна*

Уманець Володимир Олександрович,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
інноваційних та інформаційних технологій
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського,
Вінниця, Україна*

Академік НАПН України В. Биков стверджує, що «сучасний етап суспільного розвитку характеризується суттєвим розширенням масштабів і поглибленням наукових досліджень і розробок, що проводяться практично у всіх галузях суспільства, на всіх його рівнях» [1, с. 32].

Динаміка змін у життєдіяльності сучасної людини потребує вдосконалення освітньої стратегії, нового змісту освіти, нових методів організації освітнього процесу як у загальноосвітній, так і вищій освіті. Це виявляється, передусім, в упровадженні та використанні сучасних технологій навчання, у стрімкому розгортанні процесів інформатизації навчання. Водночас, проникнення художньо-естетичної складової в усі сфери людського життя (у виробництво, будівництво та сферу послуг) і суттєвий вплив

дизайнерських атрибутів у виготовленій продукції на її конкурентоздатність породжує нові тенденції та напрями розвитку системи освіти, що ґрунтуються на гуманітаризації освітнього процесу, інтегруванні математичних, природничих, технічних та професійно орієнтованих дисциплін із гуманітарно-естетичними, культурологічними і мистецькими.

У сучасному освітньому процесі досить активно розвивається STEAM-освіта. Ця аббревіатура (STEAM – science, technology, engineering, art and mathematics) виникла в американській педагогіці на протигагу державній освітній політиці, що підтримувала найперше розвиток технічних дисциплін для створення конкурентоздатної економіки. В сучасних наукових колах переважає думка про те, що блоку STEM (science, technology, engineering, mathematics) недостатньо для підготовки фахівців, здатних підняти економіку. Все частіше звучить думка про те, що поза творчим, образним мисленням людина не здатна створити щось нове. Тому освітня стратегія STEAM включила ще одну складову – творчо-образну, а в аббревіатуру вписали ще один компонент – Art (від англійського «Arts» – гуманітарні галузі знань).

Мета статті полягає у висвітленні ролі мистецьких факторів у сучасному освітньому процесі на етапі впровадження в освітній простір нашої держави STEAM-освіти та акцентуванні уваги на недостатності для підготовки фахівців виконання STEM-проектів.

Сучасні дослідники проблем STEAM-освіти (М. Васильєв, В. Жукова, А. Жуманбаєва, А. Иманова, Е.С. Йоргенсен, О. Кухаревська, О. Матковська, Т. Перро, Р. Самуратова, А. Смирнов, Т. Стрельнікова, О. Шатунова та ін.) високо підносять роль мистецьких факторів у сучасному освітньому процесі, вважаючи головним не стільки зміст освіти, скільки процес поєднання і взаємодії його компонентів. Як правило, дослідники пропонують використовувати засоби мистецтва для засвоєння контенту точних наук.

Категорію «Arts» в STEAM-освіті дослідники розуміють як гуманітарно орієнтовані напрями знань, як різноманітні види мистецтва (автономні – живопис, архітектура, скульптура, графіка, музика, література і синтетичні – театр, хореографія, балет, кіно, дизайн).

Видатний педагог Я. Коменський уважав, що світ актуалізується як ціле, де все знаходиться у взаємозв'язку, і тому знання про світ мають викладатися у тому самому зв'язку. В цих випадках формування в учнів цілісної системи знань важливим є встановлення зв'язків між навчальними предметами. Я. Коменський писав, що «всі знання виростають з одного коріння – навколишньої дійсності, мають між собою зв'язки, а тому повинні вивчатися у зв'язках» [2, с. 26].

STEAM – освіта є результатом інтеграції науки і мистецтва, внаслідок якої народжуються наукові технології, запліднені моральними цінностями. Союз фундаментального і гуманітарного знання дає могутній поштовх творчому розвитку особистості, активно розвиває креативний напрям освіти, що може включати такі комплексні дисципліни, як промисловий дизайн, ландшафтну архітектуру, екологічну та індустріальну естетику тощо. STEAM сприяє розвитку таких важливих навичок, як комплексне розуміння наукових проблем, творчо-інженерний підхід до їх розв'язання, критичне мислення, здатність до обробки інформації в образах і символах; здатність до аналізу декількох потоків інформації одночасно, інтегроване застосування наукового і художнього методів пізнання, використання в дослідницькій діяльності основ проектування та ін. STEAM-освіта значною мірою сприяє «олюдненню» освітнього процесу, оскільки до сухих фактів, цифр та їх комбінацій ефективно підключає смисложиттєві цінності.

Інтерес до STEAM-освіти постійно зростає. Державні програми в царині STEAM-освіти прийняті урядами Австралії, Великобританії, Ізраїлю, Китаю, Кореї, Сінгапуру, США, Японії. Варто визнати, що найкращих результатів у впровадженні STEAM-освіти досягли Японія, Китай і Сінгапур. Це щотижневе вивчення значної кількості мистецьких дисциплін, міждисциплінарний підхід, цілеспрямоване навчання

креативності та дизайну. Музика, живопис, каліграфія включені в основну програму школи, де діти в обов'язковому порядку займаються художніми практиками до 15–18 років. І все це – не на шкоду технічним і природничонауковим дисциплінам, про що свідчать стабільно високі результати виступу школярів цих країн на предметних олімпіадах з фізики, математики, інформатики.

Із власного досвіду можна вказати на те, що під час проходження стажування на кафедрі комп'ютерної лінгвістики Дармштадського технічного університету з'ясувалося, що в Німеччині фахівці в галузі комп'ютерних технологій, зокрема програмісти, в обов'язковому порядку повинні відвідувати художні музеї та ознайомлюватися з творами мистецтва. Фірми оплачують і надають працівникові спеціальну картку, за якою можна відвідати будь-який музей чи мистецьку галерею. Більш того, щоб мотивувати працівника до відвідування, фірма додатково оплачує ще для однієї особи вартість екскурсії.

Показовим є той факт, що попит на гуманітаріїв з боку IT-індустрії зростає вже не перший рік. Так, роботодавці визнають, що останніми роками наймають на роботу більше випускників-гуманітаріїв, ніж фахівців, які одержали лише STEM-освіту.

Хочемо особливо підкреслити той факт, що ідеї STEAM-освіти народились не лише на ґрунті американської педагогіки. Набагато раніше, ще в 90-х роках минулого століття видатний український учений, академік НАПН України С. Гончаренко створив своєрідний «прообраз» майбутньої освітньої стратегії і висунув ідею гуманітаризації освітнього процесу.

У продовження ідей С. Гончаренка на теренах пошуку шляхів успішної *гуманітаризації освіти* академік І. Зязюн обстоював думку, що цей шлях пролягає через невинну трансляцію цінностей в освітній процес. Ціннісними основами гуманітаризації освіти він уважав креативні зразки педагогічної культури, котрі є неодноразово суспільно схвалені, традиційно передаються з покоління в покоління, і які виразно функціонують в творчому житті людства, в інформаційно-комунікаційній взаємодії, врешті-решт в педагогічних теоріях, системах, технологіях [3, с. 18–20]. Два Титани Духу в царині української освіти – Іван Андрійович Зязюн і Семен Устимович Гончаренко – абсолютно не випадково зустрілись у часі і просторі, адже однаково розуміли гуманітарно-креативну місію освіти, одночасно творили нову філософію вітчизняної педагогіки і точно угадували майбутній розвій педагогічних ідей світового рівня [4].

Наведемо деякі цитати зі спадщини академіка С. Гончаренка, який ще тоді передбачав процеси що відбуваються нині. Він зазначав упровадження STEM-освіти за кордоном та акцентував увагу на поєднанні та зближенні природничонаукової і гуманітарної картин світу, – на переході до STEAM-освіти.

«Нові цивілізаційні виклики закономірно приводять багато країн до нового “освітнього буму”, до хвилі глибоких реформ систем освіти – це відбувається в таких різних країнах, як США і Великобританія, Китай, країни Східної Європи, ПівденноСхідної Азії і Південної Америки тощо.

Нещодавно мені пощастило заглянути в 300-сторінкову доповідь комісії, створеної в США при Президенті. Називається вона дуже симптоматично: “Поки ще не пізно”. Комісія, до складу якої увійшли провідні вчені і політики США, протягом кількох місяців аналізувала ті виклики, які чекають США в XXI столітті, і на основі проведеного аналізу підготувала свої рекомендації Президенту, запросивши на їх реалізацію грандіозні суми...

Головний аргумент Комісії такий: через 10–20 років громадянин Сполучених Штатів втратить здатність орієнтуватися в соціальних і економічних питаннях того світу, в якому житиме; не зможе працювати з приладами й обладнанням, якщо не буде дуже добре підготовленим у галузі математики, природничих і технічних наук.

Сьогодні США не мучать питання, як збільшити випуск менеджерів, економістів чи бакалаврів з права. Їх цікавить підвищення рівня математичної, природничонаукової і технічної освіти. Вони бачать в цьому той самий “Ключ”, який забезпечить новий соціально-економічний і духовний ривок країни» [5, с. 22–23].

«Цілісна людина, яка йде на зміну технічній “частковій”, має характеризуватися розвитком всіх складових внутрішнього світу: мислення, почуттів, інтуїції, всього розмаїття здібностей. Сьогодні особливо необхідно допомогти становленню цілісної, гармонійно розвинутої особистості, яка поєднує в собі розум і серце, мислення і почуття, уяву і інтуїцію, яка набула сутнісних, фундаментальних знань про світ, оволоділа способами діяльності, дотримується моральних законів буття. Однобічна, одномірна людина небезпечна. Вона схожа на робота. Спрямованість освіти, в тому числі спеціалізацію, суперечить тенденції часу на фундаментальну підготовку і цілісний розвиток учня» [5, с. 25].

Методолог української педагогіки неодноразово підкреслював, що інформаційно-пізнавальна парадигма сучасної освіти не виконує своєї конструктивної соціальної місії, адже не дає змогу адекватно формулювати і розв’язувати складні проблеми розвитку суспільства, збереження екології природи і людської духовності. Тому вона має поступитися соціально-культурній парадигмі, яка характеризується аксіологічною наповненістю, відкритістю, внутрішньою діалогічністю, передбачає гармонію складових національно-культурного досвіду – науки, культури, мистецтва і тим відрізняється від традиційної [6].

У контексті наукового пізнання можна навести тезу академіка НАПН України Н.Ничкало, яка вказує: «наука має дисциплінарну структуру, що визначається поділом на галузі природознавства, суспільствознавства і технікознавства. Кожна з цих галузей має свою певну специфіку щодо об’єктів дослідження, співвіднесеності теоретичного і практичного знання, суб’єктивного та об’єктивного, вимог творчості. І в міждисциплінарних, і дисциплінарних взаємодіях, як зазначають В. Кремень і В. Ільїн, можна виявити трансляцію засобів і методів з однієї сфери знання в іншу [7, с. 15].

Аналіз зв’язків слугує основою для розроблення змісту навчальних дисциплін, орієнтує на їх застосування в освітньому процесі. Об’єктивно зв’язки існують всередині кожної навчальної дисципліни. На думку І. Ільєсова, – це зв’язки між об’єктами і між змістовою та процесуальною характеристикою знань [8].

Міждисциплінарні зв’язки – це зв’язки, що встановлюються між навчальними дисциплінами різних галузей знань. Міждисциплінарними можуть бути внутрішньоциклові зв’язки, зв’язки між дисциплінами одного блоку. Наприклад, загальнопедагогічного, гуманітарного, предметного тощо та міжциклові зв’язки, зв’язки між дисциплінами різних блоків. Міждисциплінарність передбачає формування цілісного уявлення про наукове знання у фахівців певної галузі. Міждисциплінарна інтеграція забезпечує цілісність освітнього процесу, спираючись на позитивні мотиви навчальної діяльності (соціальні, моральні, комунікативні, професійні, пізнавальні, особистісні та мотиви розвитку) і розвивальні функції методичного управління, основним завданням якого є проектування технології розвитку та саморозвитку особистості. Саме міждисциплінарна інтеграція фундаментальних наук, мистецтва та технологій, на наш погляд, є основою для впровадження в український освітній простір STEAM-освіти. Вважаємо за необхідне зазначити, що саме мистецтво втілює в собі надзвичайно потужну для формування особистості розвивальну силу. Ще в 1890 р. у відомій праці «Загальний смисл мистецтва» В. Соловйов дійшов висновку, що мистецтво «своїм кінцевим завданням повинно ставити абсолютний ідеал не лише в уяві, а й насправді – повинно одухотворити, перетворити наше життя» [9].

Під час спілкування з творами мистецтва створюються умови для всебічного оволодіння можливостями художньої культури, виховується творча особистість. У художньо-естетичних цінностях людина знаходить джерело духовного збагачення, морального задоволення, співпереживання, соціального самоствердження, розвитку творчих сил й індивідуальних здібностей.

Головне в мистецтві – глибина образно-естетичного осягнення людських характерів, естетичний аналіз дійсності, сила художньо-образного мислення. Це такою самою мірою стосується й матеріально-технічних систем відображення в галузях, що поєднують у собі мистецтво та досягнення науково-технічного прогресу. Хоча матеріально-технічні системи мають свою логіку інженерного розвитку, художнє наповнення вони черпають з арсеналу традиційної художньої культури. Так, наприклад, дизайн – це та царина творчої діяльності, що виникла на межі фундаментальних наук, інженерії та мистецтва. Будучи частиною матеріального, він також нерозривно пов'язаний з естетикою та мистецтвом.

Інтегративні зв'язки в освітньому процесі – це зв'язки між навчальними дисциплінами різних галузей знань. Спроба активізувати освіту тільки в напрямі науки без паралельного розвитку Arts-дисциплін може призвести до того, що молоде покоління позбудеться навичок креативності. STEAM-освіта передбачає змішане (інтердисциплінарне) освітнє середовище, в якому студенти починають розуміти, як можна застосувати наукові методи на практиці [10].

На часі пошук варіантів міждисциплінарного зближення наукових знань через створення інтегрованих програм, введення в освітній процес нових засобів навчання і навчального устаткування. Розбудова нової української школи послідовно передбачає ці реформаторські зміни й очікує оновлення концептуальних засад і технологічної культури освітнього процесу. В той же час у пошуках варіантів зближення науки і мистецтва не варто створювати штучні шляхи для цього. За своєю природою як мистецька, так і наукова діяльність мають спільні ознаки. Створення наукового продукту і будь-якого художнього образу – це по суті процес ітерації, тобто повторення дій з урахуванням досвіду попереднього успіху або помилок, доки результат не виявиться таким, який відповідає поставленим цілям. Створення витвору мистецтва – це своєрідний проєкт, і це ріднить його з наукою. І наукова, і мистецька діяльність спрямовані на результат, і ця схожість є необхідною основою STEAM-освіти [11].

Література:

1. Биков, В. Ю. Інноваційний розвиток засобів і технологій систем відкритої освіти Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми / В. Ю. Биков // 36. наук. пр. – Випуск 29 / Редкол.: І. А. Зязюн (голова) та ін. – Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2012.
2. Коменский, Я. А. Мир чувственных вещей в картинках / Я. А. Коменский; под ред. и со вст. проф. А.А. Красновского. – [изд. 2-е]. – М. : Учпедгиз, 1957.
3. Зязюн, І. А. Гуманістична парадигма в освіті / І. А.Зязюн // Вища школа: реалії, тенденції, перспективи розвитку. Ч. II: Нова парадигма вищої освіти. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 17–18 квітня 1996 р. – К., 1996.
4. Тарасенко, Г. С. Проблема гуманітаризації освітнього простору в контексті наукових ідей Семена Гончаренка (до 90-річчя з дня народження видатного українського педагога) / Г. С. Тарасенко // Український педагогічний журнал. – 2018. – № 1. – С. 6–14. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrpj_2018_1_4.
5. Гончаренко, С.У. Дидактична концепція змісту освіти / С.У. Гончаренко // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми // 36. наук. пр., у 2-х част., Ч. 1 / Редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін. – Київ-Вінниця : ДОВ Вінниця, 2002. – С. 22–23
6. Гончаренко, С. У. І все таки – гуманітаризація / С. У. Гончаренко // Педагогіка і психологія. – 1995. – № 1. – С. 3–7.

7. Ничкало, Н. Г. Педагогіка медіальна у контексті міддисциплінарності / Н. Г. Ничкало // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми // Зб. наук. пр. – Випуск 50 / редкол. – Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2018.
8. Ильясов, И. И. Структура процессов учения / И. И. Ильясов. – М. : МГУ, 1986. – 198 с.
9. Соловйов, В. Допрофесійна підготовка в системі «загальноосвітня школа – професійний ліцей» : монографія / В. Ф. Соловйов; за ред. А. В. Литвина. – Львів : СПОЛОМ, 2014. – 256 с.
10. Boichuk, V.M. Methods of using information and communication technologies in preparing for the project activities of future teachers of labor education [Electronic resource] / V. M. Boichuk, R. M Gorbatyuk, S. L.Kuchera / Information Technologies and Learning Tools. – №3. – 2019. – journal.iitta.gov.ua. – S. 137–153. – Mode of access: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/2838>.
11. Зачем физикам лирика: как возвращается искусство в школы. – Режим доступа: <https://newtonew.com/school/zachem-fizikam-lirika-kak-vozvraschaetsja-iskusstvo-v-shkoly>

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ: ОТ ЭТАПА К ЭТАПУ

***Васильева Вероника Витальевна,**
ассистент кафедры архитектуры
Полоцкий государственный университет,
Новополоцк, Республика Беларусь
e-mail: VVeronikaVasilyeva@yandex.by*

Процесс формирования женского образа в феминистской теории, а также его репрезентации можно обозначить историческими этапами, в которых, непосредственно, выделить основные категории и направления становления образа не только в контексте истории, но и в контексте структуры анализа данного понятия.

Первые поиски в изучении и описании женского образа были предприняты в период античности. Ученые-философы (Платон, Гиппократ, Аристотель и пр.) исследуя вопросы первоначала, обозначали женское и мужское начало как активную и пассивную энергию. Для женщины естественно-природной энергией выступала пассивная, для мужчины, в свою очередь, активная, доминантная энергия. Репрезентация женщины осуществлялась по средствам сравнения двух начал, активного и пассивного, где каждому была определена своя роль. Восприятие женщины и женского образа в средние века, определяет несколько другой подход, где половая дифференциация рассматривается не сквозь призму поисков первоначала, а сквозь категории формы и материи, рационального и эмоционального, феминного и маскулинного. Так, к примеру, Ф. Александрийский рассматривает женское начало как область, которая противоположна области Разума. Эпоха Возрождения выделяется теоретиками (Воронина, Брандт) как эпоха, в которой зарождается начало феминистских исследований и идей. Среди исследователей, данного периода можно выделить: К. де Пизан, М. Уолстоункрафт и пр. В эпоху Просвещения репрезентация женщины характеризуется понятиями категорий: земного, природного, телесного, страстного. Среди ученых, работающих, в этот период Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо, С. Милль, Ш. Фурье и пр.

Теории половых ролей в истории феминистской мысли, как новый этап, в котором рассматриваются вопросы о структурах психического, социального, о природе языка и репрезентации, о женской сексуальности и субъективности [1, с. 346]. Данные теории оказали концептуальное влияние не только на феминистскую теорию, но и непосредственно на дальнейший анализ репрезентации женщины в рамках феминистских исследований (психологии, философии, политики и т.д.). Среди теорий половых ролей: психоанализ З. Фрейда, теория субъективности Ж. Лакана, структурно - функциональный анализ Т. Парсонса, биологические и социобиологические концепции, представленные работами Л. Тайгер и Р. Фокс, Д. Бэрэш, биодетерминистские концепции, философские концепции гендерной

дифференциации (К. Маркс, Ф. Энгельс и др.) и прочие концепции. Репрезентация женского образа фигурирует в них как единица, которой предписываются различные теоретические аспекты. Так, к примеру, анализ женского начала через структуру семейных отношений в теории З. Фрейда. Теория Ж. Лакана развивалась на основе критики психоанализа З. Фрейда, в которой ставилась под вопрос идея и принципы структурного анализа. Формирование социальных ячеек, в которых каждому предписывалась роль и функции, относительно общественных благ, в концепции Т. Парсонса. Женщина как угнетенный класс, который сформировался благодаря глобальной классовой стратификации у К. Маркса, Ф. Энгельс объясняет угнетённое положение женщин концентрацией собственности в руках мужчин. Вышеперечисленные и многие, сформировавшиеся на их основе концепции, помогли раскрыть понимание восприятия женщины и ее образа в социальной структуре, сквозь традиции и политические установки общества.

В европейском культурном пространстве 1960–1980 годы обозначены формированием феминистских исследований. В этот период наиболее полно ощущается подъем в определении и становлении феминистской теории, обозначаются, на то время, первостепенные вопросы и область исследования феминистской теории. Открываются факультеты женских исследований, курсы и программы в академической системе образования, осуществляется сбор и поиск информации о женщинах, внесших большой вклад в историю. Следует так же отметить исследования и теоретические труды, которые расширили область понимания женского образа и обозначили его как «иную либо другую» структуру отличную от образа мужского. Среди ученых, работающих в данной области исследований в этот период: С. де Бовуар, Д. Хэрэгуэй, Л. Иригарэ, Р. Брайдотти, Дж. Батлер, Т. Лауретис, Э. Гросс, И. Сэдживик и др. Среди концепций: структура истерии как «я»-эксцесс в философской концепции женской субъективности, женская сексуальность в системе «генеалогии женщин» Л. Иригарэ, структура «она я» в философской концепции женской субъективности Р. Брайдотти, перформативная гендерная субъективность в философской концепции Дж. Батлер и многие другие [1].

Среди книг и эссе следует отметить книгу С. де Бовуар «Второй пол», которая стала «движущей силой» в теоретическом потоке исследований [2]. Известное эссе Л. Нохлин «Почему не было великих художниц», примечательно для феминистской теории искусства, тем, что в нем описано разделение половых ролей в социуме, благодаря которому женщины не могли полноценно участвовать в художественной жизни [3]. Альмира Усманова, ученый в области феминистской теории, отмечает что, «традицию систематического исключения женщин из сферы искусства Л. Нохлин связывает со становлением Академии, в течение нескольких веков эффективно выполнявшей функцию интеллектуальной (представление о «гениальности» как мужском атрибуте) и институциональной (членство в Академии для женщин было запрещено) дискриминации» [1, с. 473–474]. В своей книге «Способы видения» Дж. Бергер, говорит о восприятии женщины в культуре благодаря ее манере поведения [4]. Таким образом, женщина предстает, как образ, который заведомо наделен «надлежащими» манерами, т.е. всем тем, что «должно» характеризовать женщину и ее образ в пространстве социального общения (жесты, голос, мнение, высказывание, одежда, окружение, вкус и др.). Таким образом, в исследованиях и книгах данного периода женский образ, как отдельная структура, которая, в силу различных обстоятельств, исключается из социальной жизни общества и наделяется различного рода клише, которые сопровождают ее в повседневной жизни. Содержание книг говорит о том, что женщине был обозначен отдельный круг «домашних» интересов, за пределы которого, в большем количестве случаев выйти удавалось не всем, однако это не значит, что их совсем не существовало. Следует отметить и тот факт, что вышеперечисленные книги, являются самыми известными в области феминист-

ских исследований и это ни в коем случае не умаляет достоинства остальных, не перечисленных здесь книг в разных областях исследования феминистской теории.

Сегодня вопрос репрезентации женского образа, его восприятия и интерпретации является одним из основных вопросов в феминистской теории искусства. Наличие данных проблем отмечает А. Усманова, среди них она выделяет: конституализацию проблемы репрезентации пола, проблему рецепции и интерпретации, а так же вопрос о видении [1, с. 496]. «Проблема идентификации, исследования «женской» чувствительности и сексуальности в искусстве смещается в сторону анализа того, как он конструируются средствами искусства» [1, с. 480]. Что же касается понятия репрезентации, то А. Усманова пишет, что оно «является, пожалуй, ключевым как для парадигмы «культурных исследований», так и для феминистской критики. В 70-х годах феминистские теоретики занимались, в основном, разоблачением сексистских образов и стереотипов репрезентации женщины в массовой культуре. В этих работах гендер как таковой не был еще проблематизирован – речь шла лишь о неравенстве в репрезентации, а не о сложных процессах производства и потребления культурных репрезентаций» [1, с. 449]. Л. Бредихина характеризует репрезентацию как ступенчатый процесс, в котором завершающим этапом репрезентации выступает саморепрезентация. Теоретики и исследователи (А. Усманова, Л. Бредихина) предлагают обратить внимание непосредственно на саму женщину, т. е. анализировать и воспринимать её как образ (не женский образ, а женщина как образ). Таким образом, на протяжении длительного периода времени поиск новых установок и методов для анализа женщины как образа в культуре привел исследователей к современной трактовке понятия репрезентации. Таким образом, репрезентация – это процесс смены парадигм, который можно наблюдать на протяжении всей истории человечества, и, в каждую историческую эпоху, можно наблюдать смену восприятия данных парадигм и добавления к ним новых символических черт, которые будут формировать восприятие о женщине (мужчине) в культуре [5].

Литература:

1. Жеребкина, И. А. Введение в гендерные исследования. Ч. I : учебное пособие / И. А. Жеребкина. – Харьков : ХЦГИ, 2001; СПб. : Алетейя, 2001. – 708 с.
2. Beauvoir, Simone de. The Second Sex / Beauvoir, Simone de – New York : Alfred A. Knopf, 2009. – 639 p.
3. Нохлин, Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М. : РОССПЭН, 2005.
4. Бергер, Дж. Искусство видеть / Дж. Бергер / Пер. с англ. Е. Шараги. – СПб. : Клаудберри, 2012. – 184 с.
5. Жеребкин, С. В. Введение в гендерные исследования. Ч. II : Хрестоматия / С. В. Жеребкина. – Харьков : ХЦГИ, 2001; СПб. : Алетейя, 2001. – 991 с.

МНОГООБРАЗИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В ИСКУССТВЕ КСИЛОГРАФИИ

**(из коллекции графики эстампной мастерской
художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова)**

Васюченко Николай Дмитриевич,
старший преподаватель кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: vasiuchenkond@mail.ru

В современном искусстве графики становится редкостью использование древнейшей техники гравюры – ксилографии. Историческое развитие ксилографии также было неравномерным, с периодами расцвета и угасания, активности и непопулярности. В XX столетии ксилография получает мощный импульс в своем

развитии, в русском искусстве формируется даже художественная школа ксилографии. Освободившись с изобретением фотомеханики от репродукционных задач, ксилография используется как оригинальная творческая техника со своим особым пластическим языком. Новые искания в области ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии – У. Никольсона, во Франции – П. Гогена, Ф. Валлотона, О. Лепера, бельгийца Ф. Мазереля, в Норвегии – Э. Мунка, в Германии – Э. Барлаха, Э.-Л. Кирхнера, М. Пехштейна, К. Кольвиц, в России – А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фаворского, А. Кравченко, П. Павлинова, в Беларуси – З. Горбовца, Е. Минина, С. Юдовина, И. Гембицкого [1, с. 18].

Методический фонд эстампной мастерской художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова обладает уникальной коллекцией профессиональной графики [2, с. 206], в том числе оригинальными произведениями станковой ксилографии второй половины XX века.

В коллекции гравюра на дереве представлена в основном экслибрисом. Книжный знак, как своеобразное ремесло миниатюры, вызывает особый интерес в изучении технического мастерства гравирования для достижения предельной выразительности, лаконичности и точности графической композиции. Авторы ксилографий, находящихся в коллекции, принимали активное участие в выставочной деятельности второй половины XX века и представлены в исследованиях по экслибрису [3]. В данных произведениях есть и понимание уникальности графического языка ксилографии, ее непосредственная связь с возможностями материала («чувство материала»), влияющее в свою очередь на стилистическое решение художественного образа и на индивидуальность почерка.

Цель исследования – анализ стилистических и образных решений в области ксилографии из коллекции графики эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова.

Стилистическое своеобразие гравюры на дереве нередко определяется технологией ее изготовления, особенностями материала и способом его обработки. Материал, ограничивая художника, заставляет находить самые точные и экономные средства выражения. Это создает в ксилографии суровый, несколько угловатый стиль, с присущими ему экспрессивными образами. Примером данной стилистической тенденции является Exlibris А.Л. Орловского (1968), выполненный Александром Бучневым (рис. 1). Экспрессивная выразительность преобладает над повествовательной изобразительностью. Сопротивление материала освобождает художника от необходимости чрезмерной детализации, приводит к упрощению формы, лишенной богатых тональных отношений. Изображение складывается из черно-белых линий и пятен, и это звонкость сопоставления черного и белого уже заранее предопределяет декоративность ксилографии с условно-пространственным решением и даже с подчеркиванием плоскости листа. Плоскостно-декоративное решение ксилографии характерно и для произведений Герсона Кравцова (Exlibris Е.Н. Минаева, 1969), Владимира Морозова (Exlibris Л.С. Осеновой, 1967).

Подчеркнуто обобщенные контуры, острые и угловатые линии, минимум деталей, контрастность черно-белых пятен и линий – эти черты отчетливо выделяются в ксилографии Николая Лозового «Скарыніяна В. Шматова» (рис. 2). Художник, высекая в неподатливом материале упрощенный до схематичного изображения портретный образ, подчеркивает только самые характерные черты модели. Причем архитектура гравюры не столько выражает объемно-пространственные взаимоотношения, сколько двухмерные, линейно-плоскостные построения формы.



Рис. 1 А Бучнев.
Exlibris А.Л. Орловского



Рис. 2 Н Лозовой.
Скарыніяна В. Шматова

Аскетизм пластического языка гравюры на дереве – это лишь одна из ее стилистических форм. Техника ксилографии обладает большим богатством и разнообразием решений: можно использовать тончайшую гибкую контурную линию, мягко моделировать форму округлым штрихом, достигая изящества, тонкости и деликатности пластического решения. Мастера ксилографии ищут различные стилистические приемы – сочетание линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов. В их работах обнаруживается удивительная способность, вернее стремление черной линии превратиться в белую. Ведь одни и те же штрихи в зависимости от окружения и от количественного отношения черного к белому могут восприниматься или как черные, лежащие на белом, или как белые – на черном. Эта изобразительная особенность отчетливо прослеживается в гравюрах Евгения Голяховского (Exlibris Artur Mario da Mota Miranda, 1964).

В ксилографии варьированный по толщине белый штрих – в сочетании с крупно взятыми массами черного предлагает и декоративно-плоскостное стилистическое решение, и возможность тонко и постепенно моделировать форму, достигая в изображении нюансов тона, светотеневых градаций, пространственной глубины, предметной материальности и детальной проработки. Ксилография обретает чеканную четкость, ювелирную линии, чистоту точно найденного штриха.

Пластическим разнообразием штриха, богатой выразительностью и красотой обладают произведения Анатолия Наговицына (Exlibris Л.Н. Соболевской, 1967; Exlibris Б.К. Гогеля, 1967) (рис. 4).

Небольшие по размерам ксилографии Николая Лапшина – это графические миниатюры, в которых присутствует филигранность и точность резьбы, техничность виртуозного исполнения. Использование гибкой контурной линии создает в гравюрах художника изящество, тонкость и деликатность пластического решения (Exlibris С.А. Вуля, 1967) (рис. 5).

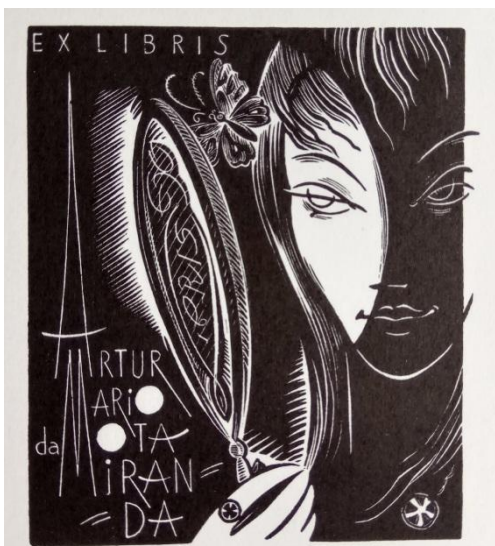


Рис. 3 Е Голяховский. Exlibris
Artur Mario da Mota Miranda



Рис. 4 А. Наговицын. Exlibris
Б.К. Гогеля



Рис. 5 Н Лапшин. Exlibris С.А. Вуля



Рис. 6 А Калашников.
Из книг М. Трухницкого

Графические приемы Анатолия Калашникова поразительно разнообразны и выразительны, с одинаковой виртуозностью он владеет силуэтом и контуром, белым и черным штрихом, в его гравюрах особенно ценна пластичность формы, переданная графическими средствами, не нарушающими плоскости листа. Условность и знаковость изображения, отсутствие иллюзорности, утверждение характера материала, выраженное в «обнаженности» графического приема – все эти черты образуют строго продуманную изобразительную систему, не привнесенную извне, а органически рождающуюся из свойств самого материала – деревянной доски и обрабатывающих ее инструментов (Из книг Мечислава Трухницкого, 1969; Exlibris Lucvan den Briele, 1973) (рис. 6).

Во второй половине XX века происходит сближение разных гравюрных техник в стилистическом решении, порой по оттиску трудно бывает определить, имеем ли мы дело с гравюрой на дереве или на линолеуме (Владимир Пташинский. Exlibris В.Д. Королюка, 1967, X3) (рис 7).



Рис. 7 В Пташинский.
Exlibris В.Д. Королюка



Рис. 8 Л Антимонов.
Композиция

Сохранение и выявление природных свойств материала зависит уже не столько от технических возможностей, сколько от художественного такта гравера и от поставленных образных задач. Как следствие этого некоторые художники используют фактуру деревянной доски в качестве важного выразительного средства, учитывают при этом и характер материала. Интересными экспериментами в декоративно-фактурном решении являются произведения витебского художника и педагога Леонида Антимопова, создателя эстампной мастерской на художественно-графического факультете ВГУ имени П.М. Машерова. Художник в качестве основы для гравюры использовал фанеру – листовый древесный материал, способный при печати сохранять следы фактуры деревянной поверхности и текстуры – рисунка древесных волокон. Сохраненные в отпечатке фактурные и текстурные пятна используются художником как выразительное средство для создания художественного образа в качестве изобразительного элемента и декоративного эффекта. В этом процессе важно взаимное обогащение, в котором абстрактный (в изобразительном отношении) материал обретает зримый смысл, а бестелесная идея становится плотью, сохраняя при этом основное свойство материала (рис. 8).

Таким образом, авторские ксилографии, находящиеся в коллекции графики эстампной мастерской художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, дают возможность изучить и уникальность графического языка гравюры на дереве, и авторскую стилистическую индивидуальность, и в тоже время выразительные особенности графической композиции в искусстве экслибриса (книжного знака). Все это позволяет широко использовать данный материал не только в учебном процессе, но также для научного исследования и выставочной деятельности художественно-графического факультета.

Литература:

1. Васюченко, Н. Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века / Н. Д. Васюченко // Искусство и культура. – 2015. – № 1. – С. 18–28.
2. Костогрыз, О. Д. Коллекция графики как часть методического фонда эстампной мастерской ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова / О. Д. Костогрыз // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XXIII (70) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 15 февраля 2018 г.: в 2 т. – Витебск, 2018. – Т. 1. – С. 206–209.
3. Минаев, Е. Н. 500 экслибрисов. Экслибрисы художников Российской Федерации / Е. Н. Минаев. – М.: Советская Россия, 1971. – 320 с.

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ФАРИДА СИДИКИ

*Вощинчук Анна Николаевна,
заведующий лабораторией методического обеспечения
судебно-экспертной деятельности
Научно-практический центр Государственного
комитета судебных экспертиз Республики Беларусь,
Минск, Республика Беларусь
e-mail: sulamif79@gmail.com*

Одной из главных характеристик художественной культуры первой трети XXI века является плюрализм направлений и течений. Современные художники активно экспериментируют с разными выразительными средствами, осваивают новые медиа, создают новый язык искусства. В первую очередь, этому способствует развитие научно-технического прогресса, и в настоящее время активно развивается science-art, site-specific инсталляции и т.д. В современном искусстве, будь-то перформанс, инсталляции или абстрактная живопись, художники активно обращаются к репрезентации традиции, той культуры, в которой происходило становление художника. Например, Цай Гоцян работает с порохом, создавая пороховые картины, перформансы, Тадаси Кавамата, использует дерево, опираясь на принципы синтоизма.

В стремительно развивающемся глобализированном мире, традиция является точкой опоры и отсчета в творчестве художников, элементом самоидентификации. Традиция показывает принадлежность к национальной школе и культуре. Это может проявляться и читаться зрителем как в художественном манере, оказывая влияние на формирование непосредственно стиля художника, так и в выборе образов, сюжетов и тем в творчестве. Не зря в истории искусств выделяют итальянскую школу, а в ней локальные школы – венецианскую, флорентийскую и т.д. Примером тому является также витебская школа живописи, сформировавшаяся в начале XX века и аккумулирующая художественные традиции авангарда, которые оказали дальнейшее влияние, как на мировое искусство, так и на локальную школу. В таком ракурсе витебский художественно-графический факультет вступает как прямой наследник и транслятор традиций авангарда.

Фарид Сидики – современный белорусский художник, который родился в городе Кабул (Афганистан). В детстве родители переехали в Витебск, где он посещал художественную школу и обучался живописи. Его учителями были выпускники Витебского художественно-графического факультета: А. Духовников и С. Сотников. И, безусловно, в таком ракурсе нужно отметить, что на его творческое становление повлияла «Витебская школа» художественно-графического факультета и ее традиции. Художник сознательно или бессознательно является носителем традиций той художественной школы, которая его формировала. Творчество Фариды Сидики в основном представлено графикой, хоть художник работает маслом, экспериментирует с акварелью, развивается в digital-art и т.д. Графика – это поле для эксперимента, творческих дерзаний и рождения новых смыслов.

Говоря об обращении к традиции художника, следует отметить некоторую определенность в выборе сюжетов и образов. Во-первых, это образы-путешествия, мифологические образы, литературные образы. Ряд графических работ представляют интерпретацию полученного визуального опыта в путешествиях. Художник интерпретирует повседневную жизнь людей, придавая ей некоторую сюрреалистичность. Особое место уделяет зарисовкам городских пейзажей. В графике Ф. Сидики город становится отдельным персонажем, это не просто материальная плоть, сотканная из кружева архи-

тектуры и природы, а некая отдельно дышащая субстанция. Обращение к теме города, желание прочувствовать его *terra incognita*, ментально сближает его с М. Шагалом. Герои картин «летят», «сидят на крышах», «ходят по натянутой веревке», они всегда где-то «в небе», «на горе», «в окне» («Над городом» 2015 г., «Что там внизу?» 2017 г., «Прости», 2016 г., «Так не бывает», 2016 г. и др.).

Еще одной сквозной темой в творчестве проходит тема мифологии и мифа. С одной стороны, художника, безусловно, интересует белорусская мифология, которая отчетливо проявляется в полиптихе «Волоты» (2019 г.). Художник представляет зрителю образ, обладающий сверхсилой, демонстрирующего свободу, которая переходит в непослушание перед Богом. Образ сопротивляющегося и сломленного Волота является одним из сложных персонажей в мифологии, это предвестник героя. Несмотря на то, что серия «Волоты» графическая (иногда художник экспериментирует с акварелью), его персонажи очень телесные и объемные, вглядываясь, визуальный опыт зрителя «вспоминает» работы О. Цадкина и А. Джакометти. Необходимо отметить увлеченность художника трудами К.Г. Юнга, отсюда можно отметить тягу к осмыслению архаичных пластов культуры и интуитивный характер самого творчества. Он, как средневековый алхимик, соединяет исторические эпохи, персонажи, сюжеты, улавливая неизменяемый «прибавочный элемент» и формируя универсальность образа, который будет передаваться последующему поколению художников.

Еще одной особенностью графики, которую необходимо отметить, это ее литературная основа. Графика – всегда была рядом с книгой, во многом выступала на вторых ролях, выполняя иллюстративную функцию. Обычно графика – это и есть результат осмысленной работы художника над текстом. В работах Ф. Сидики происходит наоборот: графика является импульсом для написания литературных историй. И необходимо сказать, что художник, создает «альбомы графических историй», постигает археологию слова. Он пишет тексты к своим работам. Это стиль философско-литературных эссе и философско-психологических притч, получается синтез сказки и легенды, в которых ощущается увлеченность Х.-Л. Борхесом, Р. Бахом, Л. Кэрроллом и другими авторами.

Одним из основных художественно-выразительным средством, которые использует в своем творчестве Ф. Сидики является прежде всего линия. Художник работает карандашом, пером, добавляя постепенно цвет. Традиционно обращается к написанию «ню», в основном работая циклами, устраивает студии, изучая мужскую и женскую телесную природу.

Подводя итог, необходимо сказать, что графика Фарида Сидики – это очень камерное и интимное искусство. Наследуя некий генетический код, который присущ художникам витебской школы, художник, относясь бережно к традиции, обогащает и интерпретирует достижения предыдущих поколений художников. Его творчество сюрреалистично и экзистенциально и адресовано субъективному опыту каждого человека. Художник улавливает характерные черты настоящего времени: увлеченность современного человека путешествиями, поиск архаичных символов и интерпретация опыта тысячелетий, обращение к национальной традиции и переосмысление мирового литературного наследия.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ

*Георгицэ Чезара Федоровна,
кандидат педагогических наук, доцент, доцент
факультета изобразительного искусства и дизайна
Кишиневский государственный педагогический
университет имени Иона Крянгэ,
Кишинев, Республика Молдова
e-mail: cezaracom@yahoo.com*

Искусство играет очень важную роль в современном образовании, воспитании, формируя молодое поколение в духе общечеловеческих ценностей, гуманизма, позитивных человеческих моделей. Через образование, художественные и эстетические ценности, благодаря формирующему процессу, превращаются в привычки, в модели поведения и факты цивилизации.

Нужно ли в эпоху глобализации, космополитических настроений, новых технологий, индустриализации и миграции изучать и практиковать народное искусство, традиционные промыслы? В какой мере, в условиях современного мира, быта, приемлемо оставаться верными национальным традициям, чтобы не выглядеть отсталыми, старомодными или националистами? Как идти в ногу со временем, с прогрессом, и одновременно сохранить национальную идентичность? Наверное, каждый народ должен сам найти ответы и решения для таких вопросов, и таким образом обеспечить собственную идентичность.

Мы считаем, что художественное образование, в частности, и культурно-художественные учреждения в целом, способствуют не только самому художественному образованию, как окончательному воспитательному процессу, но и непрерывной капитализации культурных традиций, ценностей, изучению и сохранению наследия национального и универсального искусства, установлению межкультурных контактов и отношений.

В этом контексте, народное искусство, как часть национальной культуры, является важным элементом для эстетического и художественного воспитания, может стать значимой моделью для дополнения и углубления общей культуры в целом, и профессиональной подготовки в частности.

Воспитательный потенциал народного искусства является частью более широкой концепции народной педагогики, или *этнопедагогики*. Идея адаптации обучения к историческим и культурным особенностям каждого народа приобрела широкое распространение еще в семнадцатом веке. Её последователями были великие просветители Я.А. Комениус, Дж.Х. Песталоцци; позднее эту идею продвигали К.Д. Ушинский, Л.Н. Толстой и другие выдающиеся личности. В советском периоде интерес к этнопедагогике прослеживается в исследованиях Г.Н. Волкова [3], А.Э. Измайлова [4].

В нашем культурном пространстве самый яркий пример освоения народной мудрости, традиций, искусства – это выдающийся румынский писатель, педагог Ион Крянгэ, имя которого с честью носит наш Кишиневский педагогический университет. В настоящее время, в Молдове, вопросами национальной школы, освоения и использования национальных традиций в процессе воспитания занимаются В. Пыслару [1], Н. Силистрару [2] и другие педагоги-исследователи.

На уровне государственных нормативных документов, в Кодексе образования, указывается на формирование национальной идентичности и развитие национальной культуры как одна из миссий образования в Молдове [6; 4; 5].

В этом контексте, в учебных планах всех специальностей Факультета Изобразительного Искусства и Дизайна, Кишиневского Государственного Педагогического Университета им. «Иона Крянгэ» включен курс *Этнография*, цель которого состоит в

ознакомлении студентов, осознании и освоении ими национальных традиций и обычаев народной архитектуры, традиционной одежды, ткачества, традиционного орнамента, гончарного дела и других народных ремесел.

Традиционный курс этнографии включает в себя все исследовательские проблемы данной науки, в том числе формирование народов, появление языков, семейные традиции, праздники, фольклор, народное искусство, традиционные орнаменты и т.д. Мы не отрицаем важность изучения этих тем, однако, в течение 60 часов, предусмотренных в наших учебных планах, невозможно охватить все научные направления этнографии и соответственно, уделять достаточно внимания темам, связанным с народным искусством.

Поэтому содержание курса этнографии должно быть адаптировано к специфике факультета изобразительного искусства и дизайна, должны быть выбраны те темы, которые способствуют начальному профессиональному обучению, развитию творческих способностей студентов. Необходимо так же изучить учебные программы всех дисциплин, которые прямо или косвенно обращаются к народному искусству, к традиционному орнаменту, чтобы обеспечить межпредметную связь и избежать повторений, накладок или излишних деталей. Стоит обратить внимание и на школьные программы, учебники по технологическому и художественному воспитанию, в которые включены модули, темы, посвященные народному искусству, ремеслам, традиционному орнаменту [5, с. 39–41].

Содержание курса «Этнография», включает несколько тематических направлений, которые относятся к: научным основам предмета; истории, семантики и классификации орнаментов; различным видам народного искусства.

К научным основам этнографии относятся: предмет изучения этнографии, этапы развития науки, методы работы в этнографических исследованиях, источники этнографических исследований. Эти знания помогут студентам проводить свои собственные исследования, индивидуально или в группах, в течение года или в рамках дипломной работы, а также в будущей педагогической деятельности.

Другим тематическим разделом учебной программы по этнографии является орнамент. Этот раздел состоит из двух тем: *Семейства орнаментальных мотивов* и *Классификация орнаментов*. Изучив эти темы, студенты смогут понять семантическое и художественное содержание орнаментов, узнать их историю, происхождение орнаментальных мотивов и их применение в различных областях народного творчества, в различных материалах и техниках исполнения. Они также узнают о взаимосвязях, которые существуют между пластическим и литературным, музыкальным фольклоре. Тема *Классификация орнаментов* поможет им понять и дифференцировать различные структурные, морфологические способы изображения орнаментов в различных областях, жанрах народного искусства, в характерных техниках и материалах. Таким образом, студенты смогут использовать осознанно традиционные орнаменты в качестве источника вдохновения, в качестве модели на других предметах, особенно для практических работ, что будут способствовать созданию новых идей, художественных решений и соответственно расширению их творческого потенциала.

Раздел *Народное искусство* включает в себя темы: народная архитектура, традиционный костюм, текстильные изделия и вышивка, национальный ковёр, традиционная керамика, обработка дерева и другие ремесла.

Содержание тем включает следующие основные вопросы:

- появление и развитие народного искусства или ремесла, традиций и обычаи связанные с ним;
- классификация и анализ предметов по форме, назначению, отделке;
- материалы и техника работы;
- орнаментальные мотивы: форма, структура, семантика;
- цвет.

Таким образом, студенты обретают основные знания в области народного искусства, орнамента, что будет способствовать развитию их творческих способностей в процессе создания эскизов, практических работ по таким дисциплинам как Основы декоративного искусства, Гобелен, Батик, Керамика, Дизайн одежды, Ювелирное дело, Художественная обработка дерева и другие. Нужно отметить, что каждый год, среди дипломных работ по специальностям *Декоративное искусство, Дизайн одежды, Художественное и технологическое воспитание, Живопись* обязательно присутствуют темы, работы тесно связанные с народным творчеством, с традиционным орнаментом и в целом с национальной культурой.

Раскрытие художественного и воспитательного потенциала народного искусства, традиций, обычаев, связанных с ним, с материальной культурой в целом, позволяет воспринимать их как важную составляющую художественного и культурного воспитания, как высокие модели моральных, социальных, человеческих ценностей.

Несмотря на головокружительные темпы развития новых технологий, широкий спектр направлений современного искусства, традиционная национальная культура остается важным фактором, инструментом в воспитании и начальной профессиональной подготовке будущих художников-педагогов, обучающихся на Факультете Изобразительного Искусства и Дизайна, Кишиневского Государственного Педагогического Университета им. «Иона Крянгэ».

Литература:

1. Pâslaru, Vl. Principiul pozitiv al educației / Vl. Pâslaru. – Chișinău, Ed. Civitas, 2003.
2. Silistraru, N. Etnopedagogie / N. Silistraru / Universitatea de Stat din Moldova. – Chișinău, 2003.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогика / Г. Н. Волков. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 1974.
4. Измайлов, А. Э. Народная педагогика. Педагогические воззрения народов Средней Азии и Казахстана / А. Э. Измайлов. – М. : Изд-во Педагогика, 1991.
5. Морел, М. Художественное воспитание : учебник для 7 класса / М. Морел, Р. Мокану-Носко, А. Фрумосу. – Кишинев, 2016.
6. CODUL EDUCAȚIEI AL REPUBLICII MOLDOVA. – Режим доступа: <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=355156>. – Дата доступа: 24.06.2019.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БЕЛОРУССКОГО ОРНАМЕНТА НА ЗАНЯТИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

*Даргель Татьяна Марьяновна,
учитель изобразительного искусства
государственное учреждение образования
«Гимназия № 4 г. Витебска»,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: tdarhel1@gmail.com*

Интерес к белорусскому орнаменту не утихает никогда. А в первом десятилетии нового века идет уже вторая волна этого интереса. Но, к сожалению, в современном мире орнамент пока ещё является узором, который украшает предметы быта и не несет смысловой нагрузки. Для большинства учащихся, а с течением времени уже и для многих бабушек и дедушек ромбы на ковре – просто ромбы, а круги – просто круги. Современные люди не в состоянии прочесть многочисленные орнаментальные «цитаты» на рекламном плакате, на упаковке, в оформлении книги. Но были времена, когда белорусы умели читать орнаменты, зашифровывали в них свои представления о жизни, о потустороннем мире, о вечных истинах [9].

Поэтому недостаточно вызвать интерес у учащихся к белорусскому орнаменту, необходимо более, глубоко познакомить учащихся с историей развития белорусского

орнамента, принципами построения, научить расшифровывать узоры и читать орнамент, создавать новые белорусские узоры в лучших белорусских традициях.

Изучение белорусского орнамента приобретает особую актуальность на современном этапе, поскольку он является богатым источником для преподавания декоративно-прикладного и художественного искусств, развития лучших традиций в художественных промыслах, а также является активным средством развития творческих способностей учащихся.

Целью данного исследования являлось создание комплекса занятий художественной направленности для развития творческой личности учащихся, его самореализации средствами белорусского орнамента.

Материалом исследования стал субъективный опыт преподавания белорусского орнамента на факультативных занятиях в государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска».

Материалы базируются на исследовании доктора искусствоведения, профессора Михаила Сергеевича Кацар (1906–1995) и белорусской художницы в области декоративно-прикладного искусства, искусствоведа Марии Петровны Жабинской (1938) в области белорусского орнамента.

В результате изучения белорусского орнамента учащиеся получают представление о роли орнамента в жизни общества, об основах построения белорусского орнамента, особенностях использования орнамента в изобразительных и декоративно-прикладных произведениях, знакомятся с художественным языком белорусского орнамента.

Учащиеся изучают основной круг мотивов и особенности их существования, которые используются в белорусском орнаменте, некоторые аспекты разнообразных техник вышивки и ткачества с использованием белорусского орнамента, основные способы размещения орнаментальных комплексов на вещах.

Анализ программ факультативных занятий художественной направленности показал, что наиболее всего к изучению белорусского орнамента подходят учебная программа «Изобразительное искусство» в I и II классах, программа факультативных занятий «В мире прекрасного» в I классе, «Изображение на плоскости» в III и IV классах.

На всех этих занятиях предлагается изучение белорусского орнамента за одно занятие. Новые возможности для углубленного изучения белорусского орнамента, творческого развития ребенка, могут иметь занятия в рамках факультативных занятий художественной направленности выстроенных в систему.

В первом классе учащиеся знакомятся с белорусским узором на факультативном занятии «В мире прекрасного», тема занятия «Народные узоры».

Целью занятия является освоение принципов построения народного белорусского узора, умение выполнения узор по образцу.

Принципы построения узора и последовательность его исполнения учащиеся усваивают при копировании узора на листе со схемой «Белорусский узор» (см. рисунок 1) с таблиц «Белорусский узор» (см. рисунок 2).

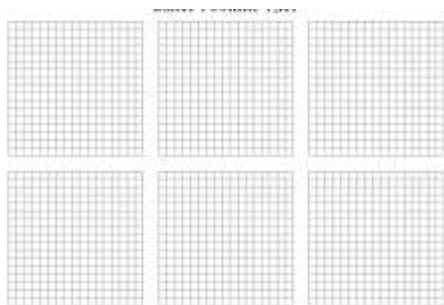


Рис. 1 Схема для построения узора

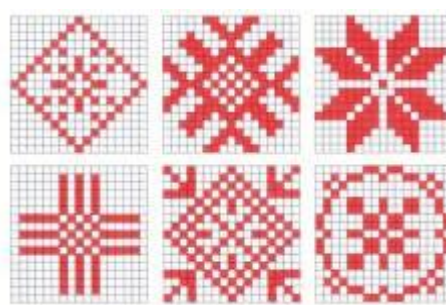


Рис. 2 Белорусский узор

Главные понятия занятия: узор – рисунок, являющийся сочетанием линий, красок, теней; узор в белой, черной, красной цветовой гамме; символика белорусского узора (символы солнца, земли, матери); узор, олицетворявший различные природные силы, придавал вещам особый смысл, магическую «охранную функцию».

Во втором классе учащиеся знакомятся с белорусским орнаментом на факультативном занятии «Композиция», тема занятия «Белорусский орнамент».

Целью занятия является освоение принципов построения белорусского орнамента, умение составления орнамента.

Принципы построения орнамента и последовательность его исполнения учащиеся усваивают при выполнении орнамента на листе со схемой «Белорусский орнамент» (см. рисунок 3) используя таблицы «Белорусский узор» (см. рисунок 2) и «Белорусский орнамент» (см. рисунок 4).



Рис. 3 Схема для построения орнамента



Рис. 4 Белорусский орнамент

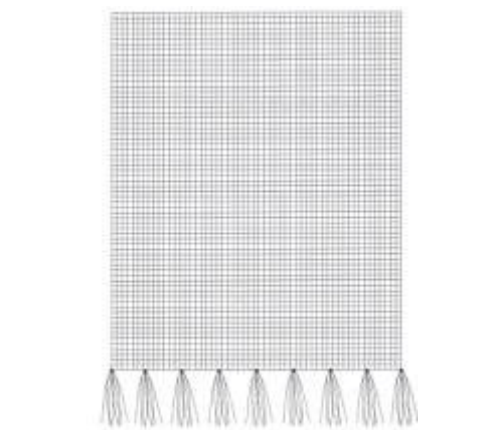


Рис. 5 Схема для построения белорусский ручник

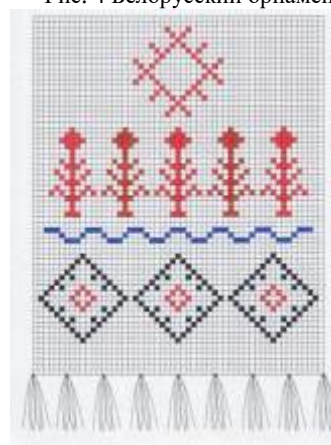


Рис. 6 Белорусский ручник

Главные понятия занятия: орнамент – узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов; предназначается для украшения различных предметов; орнамент либо оперирует отвлечёнными формами, либо стилизует реальные мотивы; геометрический – состоит из различных геометрических фигур и абстрактных форм: точки, прямые, ломаные, зигзагообразные, пересекающиеся линии, круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали; орнаментом украшались все предметы быта, одежда и сам дом.

В третьем классе учащиеся знакомятся со способами размещения орнаментальных комплексов на рушниках на факультативном занятии «Изображение на плоскости», тема занятия «Узор для скатерти, полотенца (квадратная, прямоугольная формы)» (см. рисунок 6).

Целью занятия является освоение принципов украшения белорусского рушника, умение составления орнаментального комплекса на рушнике.

Принципы украшения белорусского рушника и последовательность его исполнения учащиеся усваивают при выполнении орнамента на листе со схемой «Белорусский ручник» используя таблицы «Белорусский узор» (см. рисунок 2) и «Белорусский орнамент» (см. рисунок 4).

Главные понятия занятия: рушник; преобладает геометрический орнамент красного цвета (иногда с добавлением черного) на белом фоне.

В четвертом классе учащиеся знакомятся со способами размещения орнаментальных комплексов на одежде на факультативном занятии «Изображение на плоскости», тема занятия «Узор (орнамент) для белорусского народного костюма» (см. рисунок 8).



Рис. 7 Белорусский костюм



Рис. 8

Целью занятия является освоение принципов украшения белорусского народного костюма, умение составления орнаментальный комплекс на белорусском народном костюме.

Принципы украшения белорусского народного костюма и последовательность его исполнения учащиеся усваивают при выполнении орнамента на листе со схемой «Белорусский костюм» (см. рисунок 7) используя таблицы «Белорусский узор» (см. рисунок 2) и «Белорусский орнамент» (см. рисунок 4).

Главные понятия занятия: шесть строев белорусского народного костюма (Центральная Белоруссия, Понеманье, Западное Полесье, Восточное Полесье, Поднепровье, Надвинье); элементы женского костюма «Андарак», «фартух», «кашуля», «гарсэт», «намітка», «скіндошка»; мужской костюм состоит из «кашулі з поясам», «камізелькі», «нагавіц», «магеркі», «саламянага брыля»; в народных костюмах встречаются синий, желтый, но никогда, зеленый. Загадка традиций. У нас, несмотря на обилие зелени, никогда не использовался зеленый цвет.

Для того чтобы учащиеся смогли глубже прочувствовать символику народного декоративно-прикладного искусства, понять его роль в жизни народа, на занятиях необходимо особое внимание уделять семантике знакового строя белорусского орнамента и поэтапно знакомить с ней учащихся. Необходимо показывать орнаментированные предметы декоративно-прикладного искусства, используемые в обиходе и украшающие быт человека, – вышитых полотенец, узорных тканей, соломки, льна. Использовать не только технические средства обучения, но и демонстрировать подлинные произведения народного прикладного искусства.

Всё перечисленное выше способствует запоминанию учащимися очертаний народного орнамента, его композиционного строя и колорита, используемого в традиционном оформлении различных предметов быта, одежды, обуви, головных уборов. Это положительно влияет на развитие детского изобразительного творчества, способствует

воспитанию чувства прекрасного, вызывает у учащихся первые образные представления о Родине, способствует формированию патриотических чувств.

Литература:

1. Буткевич, Л. М. История орнамента / Л. М. Буткевич. – М. : Владос, 2008. – 271 с.
2. Данилов, В. Н. Методика преподавания изобразительного искусства и художественного труда / В.Н. Данилов. – Мн. : УИЦ БГПУ, 2004. – 202 с.
3. Емшанова, Н. А. Орнаменты. Стили. Мотивы / Н. А. Емшанова, Н. С. Ворончихин. – М. : Истра, 2009. – 240 с.
4. Жабинская М. П. Складзі узор сам = Составъ узор сам: Народны арнамент у побыце / М. П. Жабинская – Мн. : Полымя, 1992. – 220 с.
5. Кацар, М. С. Беларускі арнамент: Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 1996. – 208 с.
6. Лобачевская, О. Белорусский народный костюм декоративные швы / О. Лобачевская, З. Зиминая. – Мн. : Беларуская навука, 2009. – 279 с.
7. Минц, Н. Д. Изобразительное искусство / Н. Д. Минц. – Мн. : Беларусь, 2006. – 101 с.
8. Сахута, Я. М. Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута. – Мінск : БГУК, 2001. – 182 с.
9. Символика в орнаменте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tvorchistvo.ru/simvolika-v-ornamente/>. – Дата доступа: 09.08.2019.
10. Фадеева, О. Е. Белорусская народная вышивка / О. Е. Фадеева. – Мн. : Наука и техника, 1998. – 197 с.
11. Шпикалова, Т. Я. Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства / Т. Я. Шпикалова. – М. : Владос, 1996. – 212 с.

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ УЧРЕЖДЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГИМНАЗИЯ № 4 Г. ВИТЕБСКА»**

*Даргель Татьяна Марьяновна,
заместитель директора по учебной работе
государственное учреждение образования
«Гимназия № 4 г. Витебска»,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: tdarhel1@gmail.com*

Ещё в XVIII веке Дени Дидро, французский писатель, философ-просветитель и драматург, основатель «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремёсел», утверждал: «Страна, в которой учили бы рисовать, так же как учат читать и писать, превзошла бы вскоре все остальные страны во всех искусствах, науках и мастерствах» [1]. И только в 2016 году Патрик Гриффин, профессор Мельбурнского университета, руководитель международного научного проекта по оценке и преподаванию навыков и компетенций XXI века сказал: «Ключевыми навыками, определявшими грамотность в индустриальную эпоху, были чтение, письмо и арифметика. В XXI же веке акценты смещаются в сторону умения критически мыслить, способности к взаимодействию и коммуникации, творческого подхода к делу» [2]. Человечеству понадобилось более двухсот лет, чтобы осознать, что миром правит искусство творить. В 2015 году вышла научная статья «Дуальное мышление для ученых» в электронном, междисциплинарном журнале «Экология и общество», в которой ученым было рекомендовано заниматься искусством, в качестве повышения творческого уровня [3; 4].

В государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска» создана система художественного образования, направленная на развитие творческой личности, на формирование и развитие нестандартного мышления учащихся, умения выразить себя через активное творчество, которая успешно работает тридцать один год.

Целью данного исследования являлось изучение становления художественного образования в государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска».

Материалом исследования стала деятельность гимназии № 4 г. Витебска по становлению художественной направленности. Были использованы следующие методы как: включённое наблюдение, анализ, синтез, описания и обобщения материала по данной теме.

Тридцать один год назад, в 1988 году решением Витебского горисполкома средняя школа № 20 (с 2002 года гимназия № 4) была преобразована в школу с архитектурно-художественным уклоном. Период становления уклона растянулся семь лет. К 1995 году по учебным планам школы с архитектурно-художественным уклоном обучалось всего пять классов. Художественное образование осуществлялось с пятого по девятый класс (по одному классу на параллели). Комплектование классов с архитектурно-художественным уклоном осуществлялось из числа детей, проживающих на территории школьного микрорайона, без всякого отбора. За эти годы художественное образование не стало притягательным даже для большинства учащихся, обучающихся в специализированных классах, а рассматривалось лишь как дополнительная учебная нагрузка.

С 1996 года была проведена творческая работа по совершенствованию архитектурно-художественного уклона. Введено обучение предметов художественной направленности в начальной школе, преподавание предметов художественной направленности было передано учителям изобразительного искусства. В средней и старшей школе все классы на параллели были переведены на учебные планы школ с архитектурно-художественным уклоном. Учитывая разные уровни подготовки учащихся, на каждой параллели классы комплектовались учащимися в зависимости от их художественных способностей. При этом в классах, где учащиеся имели слабые художественные способности, акцент делался на обучение декоративно-прикладному искусству (бумагопластика, вытинанка, гобелен, гончарство, керамика, линогравюра, работа с соломкой и берестой, резьба по дереву, ткачество).

Организуя обучение учащихся предметам художественной направленности, школа ставила перед собой не только цель художественного воспитания и обучения учащихся, но, прежде всего, видела в них средство общего развития, формирования абстрактного, нестандартного мышления. Дальнейшее совершенствование уклона произошло через интеграцию предметов художественной направленности с другими общеобразовательными предметами.

Наряду с обычными архитектурно-художественными классами на II ступени общего среднего образования появились архитектурно-художественно-математические, архитектурно-художественно-филологические классы.

Было принято решение усилить профориентационную направленность архитектурно-художественного уклона. Был заключен договор о сотрудничестве с Витебским государственным индустриально-технологическим техникумом, создано учебно-методическое объединение «Школа-техникум». Положение объединения и план его работы, учебные планы были утверждены в Министерстве образования Республики Беларусь. С 1997 года в школе созданы первые лицейские классы. Учащиеся этих классов занимались и в школе, и в техникуме. Для координации работы был создан объединенный учебно-методический совет, сопредседателями которого являлись директор техникума и директор школы. По итогам обучения проводились совмещенные экзамены, выпускные за курс средней школы и вступительные в техникум [5].

Учебно-методическое объединение работало в течение 7 лет и выполнило поставленные перед ним задачи: ежегодно до 16 выпускников школы поступало в техникум. Сотрудничество получилось взаимовыгодным: техникум получал хорошо подготовленных учащихся, школа – привлечение к себе внимания и интереса общественности.

В 2000 году были подписаны трехсторонние договоры, к которым подключились Витебский государственный университет, Витебский технологический универси-

тет и Полоцкий государственный университет. Согласно этому договору, выпускники техникума (бывшие учащиеся нашей школы), успешно закончившие техникум, принимались на профильные факультеты вышеуказанных вузов по собеседованию (без экзаменов) на сокращенный срок обучения [5].

Почти одновременно с созданием учебно-методического объединения «Школа-техникум» школа заключила двухсторонние договоры о сотрудничестве с Витебским государственным университетом, Витебским медицинским университетом, Витебским технологическим университетом, Витебским филиалом международного института трудовых и социальных отношений, а с 2002 года – с Белорусским государственным университетом транспорта. Согласно договорам, к работе с учащимися были привлечены вузовские преподаватели в качестве совместителей-консультантов по подготовке к научно-практическим конференциям, творческим конкурсам. С их помощью разрабатывали и согласовали с областным институтом повышения квалификации и переподготовки руководящих работников и специалистов образования программы факультативных курсов по компьютерной графике и современным информационным технологиям, дизайну одежды, обуви, интерьеру [5].

В 2002 году средняя школа № 20 с архитектурно-художественным уклоном была преобразована в учреждение образования нового типа – гимназию № 4. Приобретение школой статуса гимназии потребовало внесения корректив в концепцию развития учреждения образования и в систему художественного образования. Гимназия стала выстраивать систему мультипрофильного обучения, которая наиболее полно отвечала педагогическим потребностям и давала возможность широкой интеграции предметов художественной направленности с общеобразовательными предметами.

К 2004 году структура претерпела некоторые изменения (прежде всего на III ступени общего среднего образования). Сложилось 6 основных мультипрофильных направлений, которые просуществовали до 2008 года: литературно-журналистское, эколого-дизайнерское, художественно-дизайнерское, архитектурно-художественное, историко-краеведческое, информатико-математическое. В основу работы по каждому из данных направлений был положен метод проектной деятельности, имеющий определенную профориентационную направленность. Литературно-журналистское направление реализовало проекты газеты «Гимназический вестник» и информационно-познавательного журнала «Мир вокруг нас», индивидуальные и групповые научно-исследовательские работы по филологии. Эколого-дизайнерское направление – коллективный проект «Благоустройство территории гимназии», научно-исследовательские проекты по изучению экологического состояния микрорайона гимназии и города, проведение на базе гимназии городских научно-практических конференций «Эковзгляд». Художественно-дизайнерское направление – проекты по созданию художественных и декоративно-прикладных произведений искусства, народных и исторических костюмов, дизайна интерьера гимназии и шефских предприятий, проведение районных и городских выставок детского творчества учащихся гимназии № 4 в выставочных залах города, открытого областного конкурса «Digital Art». Архитектурно-художественное – проекты по созданию малых архитектурных форм на территории гимназии и города. Историко-краеведческое – индивидуальные и групповые научно-исследовательские проекты по истории и краеведению, создание мультимедийных энциклопедий, проведение открытого городского фестиваля «История Двинского края как диалог народов и культур». Информатико-математическое – мультимедийные проекты по многим учебным предметам.

Все реализованные проекты были высоко оценены на различных республиканских и международных научно-практических конференциях и конкурсах.

Реформа образования 2008 года внесла коррективы в работу гимназии и кардинально изменила художественное образование в учреждении. Только при поддержке областного управления гимназия смогла сохранить художественное направление, от-

крыв художественные студии и уделив больше внимания декоративно-прикладному искусству и компьютерной графике.

В 2017 и 2018 годах произошло сокращение занятий художественной направленности и закрытие второго компьютерного класса.

На сегодняшний день художественное образование сохранило свое существование и величие, хотя и утратило ряд предметов изобразительного искусства и некоторые направления декоративно прикладного искусства. Учащиеся в 2019 году смогли прикоснуться к 19 направлениям художественного искусства, таким как батик, бумагопластика, вытинанка, вышивка, гобеленоплетение, графика, живопись, коллаж, композиция, компьютерная графика, керамика, маляванка, резьба по дереву, рисунок, соломоплетение и инкрустация соломкой, художественная обработка кожи, лозоплетение, художественная роспись.

В гимназии сложился очень сильный, творческий, высококвалифицированный коллектив педагогов изобразительного искусства. Однако количество педагогов к 2019 году уменьшилось до 12 человек, в 2008 году коллектив составлял 20 учителей.

За тридцать один выпуск учреждение образования выпустило более двух тысяч учащихся с художественными знаниями, более тысячи связали свою жизнь с искусством или выбрали творческую профессию, более пятисот – выбрали профессию, связанную с искусством.

За годы существования художественного уклона в государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска» система художественного образования постоянно изменялась: это и архитектурно-художественная школа, и «Школа-техникум», и художественно-техническая гимназия, и система художественных студий.

Сохранив художественное образование, гимназия № 4 обрела свое неповторимое лицо в традиции возрождения и развития белорусского народного искусства через занятия художественной направленности. Духом искусства пропитан весь образовательный процесс гимназического сообщества, с первого по одиннадцатый класс. Педагогами разработан и организуется в образовательном процессе гимназии тренинг-комплекс и интерактивная передвижная выставка «Город мастеров гимназии № 4 г. Витебска – творческое развитие людей и регионов» и творческие мастерские «Эковзгляд – фабрика творчества». С точки зрения предприимчивости простые рисунки и поделки через проектную деятельность превратились в произведения искусства и экономический продукт. Креативность и творчество сейчас востребовано в самых разнообразных отраслях жизни – начиная с промышленности, заканчивая управлением. Гимназия № 4 вносит свой вклад в экономику Республики Беларусь, воспитывая и развивая новый креативный класс общества.

Литература:

1. Мудрые мысли: Цитаты Великих: Дени Дидро [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.epwr.ru/quotauthor/251/txt12.php>. – Дата доступа: 09.08.2019.
2. Хайрутдинов, Динар «Навыки XXI века»: новая реальность в образовании / Динар Хайрутдинов [Электронный ресурс] // erazvitie.org. – 2016.07.13. – Режим доступа: http://erazvitie.org/article/navyki_xxi_veka_novaja_realnost. – Дата доступа: 09.08.2019.
3. Scheffer, M. Dual thinking for scientists [Electronic resource] / M. Scheffer, J. Bascompte, T. K. Bjordam, S. R. Carpenter, L. B. Clarke, C. Folke, P. Marquet, N. Mazzeo, M. Meerhoff, O. Sala, F. R. Westley // *Ecology and Society*. – 2015. – № 20 (2). – P. 3. – Mode of access: <http://dx.doi.org/10.5751/ES-07434-200203>. – Date of access: 09.08.2019.
4. Что общего между искусством и Нобелевской премией? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lpgenerator.ru/blog/2015/10/22/chto-obshego-mezhdu-iskusstvom-i-nobelevskoj-premiej/>. – Дата доступа: 09.08.2019.
5. Аглушевич, А. Н. Становление и развитие художественного образования в СШ № 20 – гимназии № 4 г. Витебска / А. Н. Аглушевич // *Мир вокруг нас*. – 2009. – № 14. – С. 3–5.

ПОДГОТОВКА ПО ЖИВОПИСИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

*Диченская Елена Анатольевна,
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры архитектуры
Брестский государственный технический университет,
Брест, Республика Беларусь
e-mail: ead2007@tut.by*

Дизайн архитектурной среды – не только новая профессия на рынке образовательных услуг, но относительно новая проектно-творческая деятельность. Появление специальности, которая определяет стратегически иной подход к формированию внешнего пространства жизни человека и внутреннего предметного наполнения среды, подразумевает новые профессиональные компетенции, принципы и методы подготовки специалиста в этой области. В синтез знаний и умений двух проектных профессий – архитектуры, определяющей пространственные параметры окружения и дизайна, создающего предметный мир, вплетается ряд компетенций, которые можно отнести к современным направлениям художественного творчества. Закономерно встает вопрос не только о содержании и наполнении образовательного процесса, но и о другом дидактическом подходе к формированию специалиста. Ключевым в этом подходе является сложение ясной ориентации не только в инженерно-технической составляющей профессии, но и в художественно-эстетических проблемах проектирования. По этой причине наблюдается тенденция отдаления от классического академического подхода и повышенный интерес к культурным традициям и образовательному наследию пионеров промышленной эстетики – Баухауза и ВХУТЕМАСА [3; 4; 5]. Иное понимание задач искусства в начале XX века определило пересмотр образовательной системы в области архитектурно-средового творчества и предложило новый визуальный язык. В качестве выразительных единиц был выделен целый ряд его элементов. В частности, было акцентировано внимание на таких его самоценных средствах как пятно и линия, структура и конструкция, фактура и текстура, цвет и свет, плоскость и объем. При этом каждое выразительное средство рассматривалась как автономная эстетическая ценность, так и в различных взаимодействиях. В современном высшем архитектурно-дизайнерском образовании прослеживается стратегия интерпретация и адаптация этих методик [4; 5] к актуальным требованиям времени. В частности, подготовительный курс для абитуриентов МАРХИ «Плоскостная колористическая композиция» [4] включает практические задания и упражнения на освоение общих творческих методов начала XX столетия, индивидуальных приемов и цвето-пластического языка конкретных мастеров. Среди них такие как анализ и изучение устройства натурной постановки, перевод натурального объекта в обобщенный фактурный или локально окрашенный цветовой силуэт, выявление первоэлементов конструктивного и колористического строя отдельного объекта, группы предметов, среды. Все эти важные навыки для архитектора-дизайнера развивают свободу самовыражения и способствуют формированию креативного мышления.

В связи с этим учебная дисциплина «живопись» может рассматриваться как мощный дидактический ресурс. При условии переориентации содержания учебной деятельности с академического на проектный характер.

В одной стороны, подготовка по живописи подразумевает логичное продолжение курса архитектурной колористики, практическое закрепление знаний и понятий. Колористический компонент посвящен характеристикам цвета, гармонизации цветовых множеств, механизму взаимодействия цвета с формой и пространством, средствам и методам колористической организации среды, психолого-физиологическому аспекту

цветового климата. Изучение взаимодействия цвета с формообразованием закладывает формальные технологические навыки работы с материалом, избавляет от изобразительности и излишнего натурализма, формирует концептуальное мышление.

С другой стороны, традиционный для учебной аудитории натюрморт является благодатным полем для реализации любого рода проектных идей. Благодаря своей сюжетной и, до некоторой степени смысловой стерильности, натюрморт предоставляет неограниченные возможности для творческих экспериментов и поисков [2]. Один из самых консервативных, с точки зрения иконографии, один из самых отстоявшихся в композиционном отношении жанров, натюрморт всегда позволял осуществить самые смелые, парадоксальные нарушения законов стиля. Поэтому во все времена и стили натюрморт становится своего рода творческой лабораторией. Для многих европейских художников именно он служил моделью живописной организации пространства, в которой менялись принципы образной системы и обогащался формальный язык искусства. Чтобы вычленили закономерности образной системы больших стилей или направлений в искусстве Бранский В.П. [1] предлагает выделить два ключевых параметра – эстетический идеал, который в свою очередь определяет творческий метод. Эстетический идеал отражает содержательные нормативы эпохи, определяет выбор тем и объектов изображения. Творческий метод демонстрирует формальные нормативы в работе автора, адекватные изобразительные техники, приемы и композиционную структуру.

Эти закономерности, на наш взгляд, справедливы и для периода больших экспериментов в искусстве, периода радикального отказа от реализма и нарушения фундаментальных академических традиций – начала XX столетия. Показать, как «работают» эти понятия можно на самых выразительных примерах – двух противоположных по творческим задачам направлениях – кубизм (частный случай конструктивизма) и фовизм.

Конструктивизм провозглашает идеалом «субстанцию, сущность предмета», отождествляя ее с устойчивой формой, рациональной внутренней конструкцией. Отсюда его метод «лепки» предметов цветом, ведущий к обобщению их внешней формы. Радикальное сведение всего многообразия бытия к первичным формам, системе шаров, конусов, цилиндров дало название всему течению – кубизм.

Демонстрация формы в явном виде, разложение предмета на составные части, выявление их скрытой конструкции – манифест аналитического кубизма (П. Пикассо, Ж. Брак, О. Фриез и др.). «Кубирование» натуры заключалось в выявлении элементарных объемов и форм, обнаружении каркаса, кристаллической структуры, конструктивной схемы. Следующим шагом следовал отказ от объема в пользу характерного силуэта предмета, его плоскостной проекции. Развитие стиля шло по пути дальнейшего «вычитания» – от симметричного силуэта остается половина или только линейный абрис. Предмет переживает самую беспощадную метаморфозу: совершается препарирование формы, распад и раздробление предмета, даже силуэта и контура – наиболее существенных его опознавательных признаков. При этом подавляющее большинство ценных качеств академического натюрморта – линейная и воздушная перспектива, объем и светотеневая градация, локальные цвета и рефлексы и т.д. – не просто утрачивают актуальность, но перестают существовать. Остается «экстракт» предмета – необходимый и достаточный минимум для его опознания.

После разъятия предметов на «первоэлементы» и «первоформы», возникла идея собрать в одном изображении фрагменты одного предмета или совместить его разные ракурсы. Дальнейшее расширение свободы действий с предметом (вернее, его признаками) проявилось в комбинировании фрагментов одного или даже разных предметов в одном образе в «неправильном» сочетании, в коллажном наложении силуэтов, совмещении нескольких проекций в одно изображение. Этот творческий метод получил название синтетический кубизм. Из освободившихся плоскостей и фрагментов строится

беспредметный предмет, в котором отдельные части остаются как воспоминание о прежней, некогда существовавшей вещи.

С точностью до наоборот происходит процесс развеществления предмета в другом творческом методе, получившем название *фовизм* от французского «*fauves*» – «хищники», «дикие» (А. Матисс, А. Дерен и др.). Творческий идеал фовизма – демонстрация эмоционального отношения к цвету предмета, переосмысление его в эффектный цветовой узор, где детали предстают исключительно декоративными элементами. Французские «дикие» сделали многое, чтобы отделить и отдалить изображенную вещь-образ от ее реального прототипа, превратить ее в чисто живописную ценность. В список «вычитаемых признаков» на этот раз попадают объем, форма и конструкция. Главным изобразительным и выразительным средством выступает цвет как самоценность: его эмоциональная и декоративная активность, соотношения и взаимодействие цветовых площадей, цветовая доминанта. Линейная перспектива формы и воздушная перспектива пространства уступают место пространственным свойствам плоского цветового пятна. Вещи оказываются втянутыми в общий цветной орнаментально-узорчатый фон, сливаясь с ним почти до неразличимости. Натюрморт выглядит как крупно декорированный ковер или эскиз занавеса, а картинная поверхность как текстильное изделие.

В эстетическом идеале фовизма особые, специфические свойства предмета игнорируются, сохраняются лишь общие для определенного вида вещей качества и признаки. Вещь преобразуется в сплюснутый объем или выгнутую плоскость, это уже не столько подобие, сколько условный знак вещи. Популярно изображение букетов и отдельных цветов, плодов – вообще растений, как носителей уникальной формы и цвета.

Формальными нормативами фовизма являются «очищение» цвета от рефлексов, отказ от многослойности и сложных колористических смесей, наложение краски обширными пятнами и плоскостями, разрушение границ изображения, объемов и пространственных планов, упрощение и уплощение формы.

Вычленение эстетического идеала и творческого метода упрощает понимание деятельности не только творческих направлений, но и отдельных авторов. Интересным для анализа представляется творчество итальянского живописца середины и второй половины XX века Джорджо Моранди. Эстетический идеал метафизической живописи, в контексте которой работал автор – мягкое созерцательное настроение, некоторая иллюзорность, атмосфера холодного неопределенного отчуждения, поиск нематериальной сущности вещей. Его натюрморты отличаются одновременно строгой архитектоникой форм, ясной композицией и блеклой нюансной цветовой гаммой. Пространство понимается как пустота, в которой обычные предметы освещены воображаемым светом, резко выхватывающим контуры вещей. Поэтизация и «интимность» вещного мира: стремление увидеть и показать красоту простых форм, раскрытие камерной жизни банального предмета, показ многообразия настроений в мнимой аскетичной монотонности и минимализме, варьирование одних и тех же сюжетов – его творческий метод.

Как видим, эстетический идеал фокусирует внимание на том, что изображается, творческий метод – как это выполняется. Конкретное выявление этих двух позиций формирует ясное понимание сути и цели творческого эксперимента. Выставление учебного натюрморта и выполнение практических заданий «в духе эпохи» или «в стиле автора» существенно обогащает образовательный процесс, способствует усвоению культурного наследия. Однако основная дидактическая ценность подобных упражнений заключается в освоении механизма творчества и закреплении его в привычку действия.

Обратный методический ход представляется не менее продуктивным. Формулирование эстетического идеала и закладывание его в стилистику и содержание аудиторной постановки провоцирует студента на поиск соответствующих творческих методов.

В свою очередь, обозначение границ в творческих методах ведет к разработке поля идей, к осознанному проектированию.

Очевидно, что такие характеристики, как содержание и форма, эстетический идеал и творческий метод присутствуют в каждом продукте творчества, в том числе и в архитектурно-дизайнерском проектировании. Методическое построение процесса обучения по аналогии с процессом творчества – мощный дидактический резерв в профессиональном образовании дизайнера архитектурной среды. Владение композиционными, графическими и колористическими выразительными средствами, перенос этих умений в проектную деятельность – признак высокого профессионального уровня. Потенциал учебной дисциплины «живопись» в этом отношении предоставляет большие возможности.

Литература:

1. Бранский, В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
2. Диченская, Е. А. Натюрморт в обучении изобразительному искусству : кн. для учителя / Е. А. Диченская. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2015. – 112 с.
3. Дружкова, Н. И. Педагогика Баухауза : монография / Н. И. Дружкова. – М. : 2007. – 228 с.
4. Панова, Н. Г. Плоскостная колористическая композиция : учебное пособие / Н. Г. Панова. – М. : БуксМАрт, 2016. – 144 с.
5. Поморов, С. Б. Живопись для дизайнеров и архитекторов. Курс для бакалавров : учебное пособие / С. Б. Поморов, С. А. Прохоров, А. В. Шадури. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2015. – 104 с.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ НА ПРИМЕРЕ СМОЛЕНСКА

*Дрягина Вера Борисовна,
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства
Смоленский государственный университет,
Смоленск, Российская Федерация
e-mail: vera.dryagina.2017@mail.ru*

Национальные традиции – это элементы социального и культурного наследия, опыта, передаваемого из поколения в поколение, и сохраняемого в течение длительного времени. К национальным традициям принято относить фольклор, народные промыслы, ремесла и др. Изучение и сохранение национальных традиций – одно из направлений развития государственной политики. В связи с тем, что народные традиции, народное искусство способствуют возрождению национальной гордости, патриотизма у подрастающего поколения в настоящее время сохранение традиций и духовно-нравственных ценностей включено в перечень национальных интересов России. В этом направлении проводится ряд мероприятий, направленных на сохранение и популяризацию национальных традиций: фестивали, конкурсы, праздники, духовно-культурные экспедиции. Традиционными стали в Смоленском областном краеведческом музее интерактивные театрализованные мероприятия из цикла «Народные праздники», интерактивные экскурсии с демонстрацией, например, ткачества старинных поясов «Тайны смоленского пояса», лекции о быте русского народа и другие.

Особое значение приобретает изучение национальной культуры, национальных традиций в художественном образовании детей и молодежи. Поскольку российское образование представляет многоступенчатую систему, на каждой ступени которой обучающиеся знакомятся и осваивают культурное наследие предков (табл. 1). И если на первой ступени – дошкольном образовании, дети приобретают лишь отдельные знания

в виде русских сказок, песен, то далее от ступени к ступени знания приобретают системный характер.

Табл. 1 Изучение национальных традиций в системе образования в России

Уровни образования		Объекты изучения
5	Высшее образование (магистратура)	Исследовательская работа по изучению народных традиций. Методика обучения, приемы передачи мастерства
4	Высшее образование (бакалавриат)	Изучение истории возникновения и развития промыслов. Технология выполнения декоративных изделий народных промыслов
3	Среднее и среднее специальное образование	Технология выполнения декоративных изделий народных промыслов
2	Основное общее образование	Народные промыслы и ремесла. Приемы выполнения изделий.
1	Дошкольное образование	Сказки, песни, потешки

Глубокое изучение национальных традиций, в том числе региональных, осуществляется в школьном курсе обучения на занятиях по предмету «История и культура Смоленщины» (4 класс). Анализируя характер и содержание материала, следует отметить, что дети знакомятся с миром природы, истории и культуры Смоленского края, изучают быт древних смолян, особенности взрослой и детской одежды, семейные праздники [1, с. 4]. Широта охватываемых вопросов позволяет заложить основу формирования интереса к национальной культуре и традициям у детей.

Далее изучение национальных традиций осуществляется на уроках изобразительного искусства в основной школе (5 класс). В программе по изобразительному искусству учащиеся закрепляют и приобретают новые знания о культуре своего народа, своего края в контексте общей культуры, усваивают гуманистические традиционные ценности многонационального российского общества. Через освоение художественных традиций народов России осуществляется развитие эстетического сознания, учащиеся приобретают опыт в художественно-творческой деятельности, формируется уважение к истории культуры своего Отечества, выраженной в национальных образах предметно-материальной и пространственной среды. Обращаясь к учебной программе по изобразительному искусству [3, с. 18], мы можем увидеть широкий круг направлений, которые она охватывает и те задачи, которые ставятся в обучении (табл. 2).

Табл. 2 Декоративно-прикладное искусство в жизни человека (5 класс)

	Тема четверти	Задачи
1	Древние корни народного искусства Древние образы в народном искусстве. Убранство русской избы. Внутренний мир русской избы. Конструкция и декор предметов народного быта. Русская народная вышивка. Народный праздничный костюм. Народные праздничные обряды.	Уметь объяснять глубинные смыслы основных знаков-символов традиционного крестьянского прикладного искусства, отмечать их лаконично-выразительную красоту. Понимать и объяснять целостность образного строя традиционного крестьянского жилища, выраженного в его трехчастной структуре и декоре. Сравнить и называть конструктивные декоративные элементы устройства жилой среды крестьянского дома. Анализировать и понимать особенности образного языка народной крестьянской вышивки, разнообразие трактовок.
2	Связь времён в народном искусстве Древние образы в современных народных игрушках. Искусство Гжели. Городецкая роспись. Хохлома. Жостово. Роспись по металлу. Щепы. Роспись по лубу и дереву. Тиснение и резьба по бересте. Роль народных художественных промыслов в современной жизни.	Знать народную игрушку, уметь распознавать народные промыслы, иметь представление о видах росписи, определять их характерные особенности, понимать взаимосвязь материала, формы и декора в изделиях народных промыслов, объяснять важность сохранения традиционных народных промыслов в современных условиях.

Изучение национальных традиций, их популяризация осуществляется параллельно с основной школой в учреждениях дополнительного образования: школах искусств, студиях, дворцах творчества. Следует отметить, что в России есть интересный опыт – создание детской школы народных ремесел, которая была открыта в 1991 году в Архангельске и успешно функционирует до настоящего времени под руководством В.Н. Бурчевского. Девиз школы – достояние предков сохраним и преумножим. В школе изучают северные народные ремесла: художественную обработку бересты, ткачество, гончарство, резьбу и роспись по дереву, резьбу по кости и другие.

В смоленских учреждениях дополнительного образования также активно ведется работа в этом направлении. Дети осваивают плетение из бересты, лепку игрушек, роспись по дереву, ткачество и другие традиционные техники. Ярким примером такого учреждения является Смоленский областной центр народного творчества, в задачи которого входит возрождение и развитие традиционной культуры Смоленщины. Регулярные международные и региональные выставки предметов традиционных ремесел, фестивали и конкурсы детского мастерства, праздники, проводимые центром, привлекают внимание жителей города.

В учебных планах вузов продолжается знакомство с народными традициями. Глубина и широта затрагиваемых областей зависит от направленности профессиональной деятельности. В Смоленском государственном университете изучение национальных традиций осуществляется в рамках подготовки по направлению «Педагогическое образование. Изобразительное искусство». Стандартом профессионального образования [4] предусматривается изучение элементов народной культуры, народных традиций с 2 по 5 курс в рамках ряда учебных дисциплин (табл. 3). При этом студенты изучают историю появления различных видов народного творчества, знакомятся с технологическими приемами, выполняют копии работ русских мастеров. Особое внимание уделяется росписи по дереву: городецкой, мезенской, хохломской; народной вышивке, в том числе и смоленской, керамике на примере народной игрушки. Студенты знакомятся с красотой, образным характером изделий народных мастеров, выявляют их традиционные особенности, понимают отличие подлинных изделий от новоделов, учатся анализировать свои работы [2, с. 128].

Табл. 3 Дисциплины учебного плана по направлению подготовки «Педагогическое образование. Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство»

Курс	Учебные предметы	Формируемые компетенции
2	История народной культуры (72 ч.)	Готовность к художественно-творческой деятельности в области декоративно-прикладного искусства Готовность реализовывать образовательные программы по учебным предметам в соответствии с требованиями образовательных стандартов Способность использовать современные методы и технологии обучения и диагностики Способность использовать возможности образовательной среды для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемых учебных предметов
	Композиция в декоративно-прикладном искусстве (72 ч.)	
	Основы народного художественного творчества (108 ч.)	
3	История декоративно-прикладного искусства (72 ч.)	
	Композиция в декоративно-прикладном искусстве (108 ч.)	
	Роспись по дереву (72 ч.)	
4	Теория и методика обучения декоративно-прикладному искусству (216 ч.)	
	Роспись по дереву (144 ч.)	
5	Народная вышивка (252 ч.)	
	Художественный текстиль (108 ч.)	

Уровень подготовки – магистратура		
1	Методика знакомства учащихся с основами народного искусства (216 ч.)	Готовность осуществлять профессиональную коммуникацию для решения задач профессиональной деятельности Способность применять современные методики и технологии организации образовательной деятельности Способность формировать образовательную среду и использовать профессиональные знания и умения в реализации задач инновационной образовательной политики
2	Методика обучения ДПИ в учреждениях дополнительного образования (144 ч.)	

После изучения народных промыслов и ремесел при выполнении выпускных квалификационных работ студенты зачастую выбирают тему «Народные традиции в современных изделиях» в качестве темы ВКР, где применяют опыт предков в современной интерпретации. Выполняя творческую работу, студенты погружаются в тему, изучают историю промысла, особенности технологии, приемы, и далее просматривают возможности использования материалов в творческой деятельности при выполнении ВКР [5, с. 57].

Поскольку российское высшее образование представляет двухуровневую систему (бакалавриат и магистратура), то изучение национальных традиций продолжается в магистратуре. В Смоленском государственном университете ведется обучение по направлению подготовки «Педагогическое образование. Художественное образование». Но теперь уже акцент делается на методике обучения детей декоративному искусству, в том числе и видам народного искусства. Основными дисциплинами для обучения являются методика знакомства учащихся с основами народного искусства (216 ч.) и методика обучения ДПИ в учреждениях дополнительного образования (144 ч.).

В качестве выпускной квалификационной работы студенты-магистры разрабатывают учебно-методические материалы для работы с детьми в системе основного и дополнительного образования по изучению и освоению национальных традиций: рабочие и творческие тетради, видеофильмы, учебно-методические пособия и другие, которые могут быть использованы в профессиональной деятельности.

Рассматривая картину в целом, следует отметить, замкнутый характер данного процесса. Получая базовые знания, дети приходят в среднее звено и высшее, далее выпускники высших учебных заведений несут знания и умения в детские учреждения.

Литература:

1. Болотова, С. А. Азбука Смоленского края : учебное пособие по краеведению для выпускного класса начальной школы / С. А. Болотова, Т. П. Довгий, О. В. Сибиченков. – Ч. 3 – Смоленск : Русич, 2008. – 184 с.
2. Дрягина, В. Б. О красоте изделий декоративно-прикладного искусства / В. Б. Дрягина // Научное периодическое издание IN SITU – М. : РИЦ ЕФИР. – 2015. – №4 – С. 127–129.
3. Изобразительное искусство. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией Б. М. Неменского. 5–9 классы : пособие для учителей общеобраз. организаций / Б. М. Неменский, Л. А. Неменская, Н. А. Горяева, А. С. Питерских. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 2014. – 176 с.
4. Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fgosvo.ru/fgosvo/92/91/4/94>. – Дата доступа: 10.08.2019.
5. Устименко, Ю. А. Культурно-исторические традиции народных художественных промыслов в выпускных квалификационных работах на художественно-графическом факультете / Ю. А. Устименко // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 7 (часть III). – С. 56–60.

ОЧЕРК ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ

*Егизарян Ануш Карапетовна,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры изобразительного искусства
Армянский государственный педагогический
университет имени Х. Абовяна,
Ереван, Республика Армения
e-mail: anush.textile@mail.ru*

Армяне – один из древнейших народов мира, искусство которых берет начало из глубины тысячелетий.

В 1871 г. усилиями русских и французских ученых-искусствоведов, на примере древних бронзовых статуэток, было установлено, что в них нет элементов ни «семитического» ни «арийского» искусства, они отражают 3-ий элемент и являются крайне важными памятниками для изучения древностей передней Азии. Тем самым В.В. Стасов предугадал значение еще не известных в его время хурритской и хеттской культур, важнейших элементов древневосточной культуры на территории передней Азии. А.Д. Лонперье отмечал, что статуэтки не имеют черт египетского и греческого стиля, ближе всего стоят к вавилонским памятникам. Он допускал две возможности определения: 1) как вавилонских изделий попавших в Армению путем торговли, 2) как памятников культуры алародиев Геродота, которых Г. Роулисон и Ф. Ленорман сопоставляют с урартами, упоминаемыми в ассирийских письменных источниках [4, с. 11].

Наидревнейший ковер «Пазырык» был найден в 1949 г. в Горном Алтае С.И. Руденко, происхождение которого датируется Vв. до н.э., величина – 185х200, плотностью 36000 узелков на 1 дм². Основа и уток ковра шерстяные. По мнению австрийского ученого Шюрмана, ковер выткан на южном берегу озера Урмия, на территории Урарту, в Скифской столице, по заказу императора.

Однако, по словам австрийского исследователя – искусствоведа Фолькмара Ганцорна, на изображении ковра мы видим наездника, головной убор которого не соответствует скифским /остроконечные/, который полностью идентичен изображению «армянского представительства» на барельефе из Персеполиса.

На ковре, по всей видимости изображен процесс похорон, или же дань верности подданных. Символика розеток периодически повторяющихся между фигурами на протяжении всего фриза, напоминает стилизованный символ солнца в Урарту. Наверняка это был тронный ковер, захороненный с упокоенным.

Орнамент центральной части ковра – архаичный, фригийского происхождения, так же как по мнению Ф. Ганцорна, Пазырыкский Курган – фригийско – армянского происхождения. Шерсть из которой был выткан ковер «Пазырык» была окрашена краской изготовленной из красной шелковицы, которая, по тем временам, обитала исключительно в Арагатской долине. Техника исполнения ковра – армянский узелок [1, с. 19].

Однако характерные национальные черты сформировались в средневековье /IV–XIV вв./ – литература, архитектура, ваяние, декоративно-прикладное искусство. Особое место в декоративно-прикладном искусстве занимает ковроткачество.

Наличие натурального материала /хлопок, шерсть, лен, шелк, конопля/ и натуральных красителей /животные, растительные, минеральные/ способствовали развитию ковроткачества в Армении.

Уже в средние века армянские ковры были прибыльным товаром. Арабские летописцы сообщают о том, что в VIII в. на Армению была наложена дань, кроме всего, 20 штук ковров.

В Армянских рукописях слово «капет» встречается в переводе Библии, в V в.

Однако слово «горг» в XIII в. в качестве синонима капета.

Разные виды искусств /миниатюра, фреска, хачкары / в Армении развивались как элементы единого организма – общенационального искусства.

Корпеты и ковры с древних времен являлись неотъемлемой частью быта. Земляные, каменные полы жилых, церковных, княжеских и царских помещений покрывались коврами. В Армении не было ни одной деревни или города, где бы не существовало ковроткачества, которое в то время развивалось в двух направлениях – городские мастерские /ремесленники/ и деревенско-кустарные. Корпеты и ковры в обязательном порядке входили в приданое армянских девушек, которые собственноручно готовили себе приданое.

В армянском усном народном творчестве – сказки, предания, песни, героический эпос – есть упоминания о коврах и корпетах. Изучение ковров показывает, что использовался преимущественно красный, синий, золотисто – желтый, иссиня черный цвет.

Классификация ковров

1. Ковры «драконы» самые древние /dragon carpet/.

Среди растительных и животных мотивов вырисовываются абстрагированные стилизованные драконы, которые часто чередуются с деревом жизни. Преобладают четыре цвета – красный, синий, коричневый, охра. Красились преимущественно шелковицей с Араратской долины. Наиболее распространенный элемент драконовых ковров – S, который символизирует скелет рыбы, змеиного детеныша, воду. При сухом климате в Армении ковры «драконы» представляли своеобразную молитву о природной влаге.

2. С XVII в. были распространены ковры «Гоар» – геометрические медальоны на фоне растительных и животных мотивов.

3. «Цветочные» ковры – по всей поверхности, во всем великолепии ритмично разбросанные стилизованные цветы.

4. Ковры «Анаит» – технически самые сложные и художественно ценные из пречисленных ковров.

Действительно, традиции ковроткачества в Армении имеют многовековую давность и вполне живы и сегодня.

Однако, когда мы говорим об Армянском гобелене, то, конечно, имеем ввиду настенные композиции в технике ткачества, выполненные художниками собственноручно по своим эскизам и картонам.

Строки армянского летописца XIII в. Киракоса Гандзакеци гласят о восхитительном занавесе алтаря, который был выткан женой Князя Вахтанга Арзу хатун. К сожалению занавес не сохранился, описание которого по технике исполнения напоминает технику гобелена [2, с. 51].

Началом профессионального художественного ткачества в Армении считаются работы Карапета Егизаряна, который после окончания академии в Санкт-Петербурге вернулся на родину и основал искусство гобелена в Армении. Им были созданы многочисленные гобелены – занавесы, панно, которые оформляют многочисленные культурные центры Армении и зарубежья [3, с. 6].

Продолжателем школы гобелена в Армении считается его дочь, доктор наук, профессор Ануш Егизарян, которая по сей день преподает в Армянском педагогическом университете им. Х. Абовяна.

Таким образом, у любителей искусства появляется редкая возможность проследить развитие современного гобелена в Армении, с самых первых шагов, сделанных при жизни считанных поколений.

Литература:

1. Егизарян, А. К. Карапет Егизарян, гобелен, живопись, мозаика / А. К. Егизарян / Альбом. – Ер. : Тигран Мец, 2010, – 148 с.
2. Ганцорн, Ф. Восточно-христианский ковер / Ф. Ганцорн. – Ер. : Асохик, 2013. – 536 с. (на арм. яз.).
3. Казарян, Г. Армянский гобелен / Г. Казарян. – Ер. : Анаит, 2004. – 176 с. (на арм. яз.).
4. Пиотровский, Б. Б. Искусство Урарту VIII–VI вв. до н. э. / Б. Б. Пиотровский. – Л. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 1964. – 164 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА КОСТЮМА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Егорова Софья Игоревна,

*преподаватель кафедры дизайна и изобразительного искусства,
аспирант кафедры технологии и методики преподавания технологии*

Вятский государственный университет,

Киров, Российская Федерация

e-mail: dartesi@yandex.ru

Костюм – неотъемлемая часть культуры с древности и до наших дней. Будучи сложным многокомпонентным явлением – семиотическим, технологическим, эстетическим – костюм становится центральным элементом для различных направлений деятельности. Когда мы говорим об изображении костюма, чаще всего речь идет о проектной графике, применяемой в ходе производства одежды, однако визуальное отображение костюма встречается и вне инженерного проектирования – в рекламе, игровой продукции, изобразительном искусстве.

Выделяют специфический вид творчества, связанный с художественно-графическим изображением костюма как такового. Его называют модной графикой, графикой моды, модной иллюстрацией – эти понятия являются родственными, и под ними подразумевают довольно ограниченный спектр явлений [1]. Как правило, туда включают «модную иллюстрацию» в ее современном понимании – репрезентационную графику, отражающую взгляд художника на уже созданную модель или целую коллекцию, и презентационные эскизы, предваряющие непосредственно создание моделей в материале [2, с. 730]. В целом существует мнение, что художественная графика костюма не является актуальной областью деятельности, поскольку в проектировании может быть заменена трехмерной, а в области коммуникаций была вытеснена фотографией еще в первой половине XX века. Как следствие, в обучении студентов направлений «конструирование изделий легкой промышленности», «дизайн костюма» и смежных с ними, уделяется все меньше внимания художественной графике, связанной с костюмом. Однако графика моды не является угасающим видом творчества. Костюм как объект изображения, как центральная фигура и главное «действующее лицо» графического произведения, в действительности представлен достаточно широко, кроме того, графика моды прошла длительный путь развития, модифицируясь в зависимости от изменений технологий коммуникации и метаморфоз европейской культуры [3, с. 19].

Рассмотрим историю развития и возможную классификацию графики моды в зависимости от функционального назначения. В данном случае мы говорим только об изображениях, где костюм занимает центральное место. Пограничный характер здесь носят концепты игровых и мультипликационных персонажей, театральные эскизы, поскольку в большей степени они затрагивают и характерные особенности самого носителя костюма помимо собственно «модного тела» или обобщенного образа целевой аудитории. Под костюмом мы будем понимать не только одежду, но и обувь, аксессуары, украшения – все, что включается в «социальное тело» человека.

Поскольку длительное время доминирующим видом поискового проектирования было не эскизирование, а метод наковки [4, с. 115], до нас практически не дошло проектных эскизов модельеров ранее XX века. Но в то же время в отсутствие фотографии интенсивно развивалась репрезентационная модная графика.

Внутри нее можно выделить несколько направлений:

– рекламная – представляющая готовый костюм того или иного модного дома для ознакомления публики и привлечения покупателей. Именно она в XX веке была заменена фотографией, однако в наши дни может использоваться для привлечения внимания;

- сопроводительная, где изображение костюма на условной модели притягивает взгляд, но зрителю предлагается приобрести не костюм, а какую-либо иную продукцию. К такой графике можно отнести работы Рене Грюо для рекламы парфюмерии, рекламные плакаты Уильяма Брэдли для производства велосипедов;
- иллюстративно-презентационная – сюда можно отнести изображение моделей в изданиях, посвященных шитью, прилагающееся к готовой выкройке;
- иллюстративно-ретроспективная – изображения в литературе, посвященной истории костюма, например, рисунки Франсуазы Карон;
- репрезентационно-субъективная – независимые (не привязанные к модным домам и производителям одежды) графические работы художников по мотивам творчества модельеров, отражающие настроение коллекции и индивидуальное восприятие смотрящего.

Последний вид репрезентационной графики приобрел актуальность в настоящее время, в том числе и в печатных или электронных модных изданиях [6, с. 99]. Фотография дает информацию о модели, но художественные съемки даже при использовании компьютерных спецэффектов обладают не самым широким спектром средств выразительности. Рукотворная графика художника с ярко выраженным индивидуальным стилем может выделить издание на фоне конкурентов – при пролистывании новостной ленты в социальных сетях рисованное изображение среди фотографий будет привлекать внимание. Внутри такой графики фактически развиваются две ветви – традиционная и экспериментальная. Коммерчески успешными являются такие иллюстраторы, как Алена Лавдовская, Пол Кенг, Лена Кер, придерживающиеся традиционного реалистичного стиля в графике и совмещающие рукотворную графику с цифровой. В творчестве иллюстраторов традиционного направления видны заимствования и цитаты из работ их предшественников начала – первой трети XX века [5, с. 100]. Также известны и иллюстраторы экспериментального направления – Кэти Роджерс, Ричард Грей и другие.

Среди первых известных художников, чьи эскизы носят презентационный характер, можно назвать Эрте и Барбье, которые, будучи художниками-графиками, занимались и проектированием костюма. В числе дизайнеров костюма, чьи эскизы являются выдающимися с точки зрения художественной графики, можно назвать Карла Лагерфельда, Ива Сен-Лорана, Жана-Поля Готье. С середины XX века презентационные эскизы дизайнеров становятся достоянием аудитории, тиражируются, демонстрируются на ретроспективных выставках. Способом попасть на стажировку в модный дом становится именно умение рисовать – так, например, Пьер Бальмен был принят на работу к Роберу Пиге, откуда и начал свой творческий путь, Готье, не имевший специализированного образования, именно своими эскизами обратил на себя внимание Пьера Кардена. Эскизы Кристофа Баленсиаги, Юбера де Живанши, Кристиана Диора демонстрируют конструктивные и образные нововведения этих дизайнеров. Известны не только демонстрационные эскизы Ива Сен-Лорана, которые передавались заказчикам и изготовителям, но и его поисковые наброски, сохраняющие ту же характерную пластику линий и явное влияние африканского искусства.

Игровая и развлекательная модная графика носит репрезентационный характер, но иногда является полностью придуманной художником. Сюда включаются игры, известные как «одевалки» и присутствовавшие в модных журналах еще с XIX века, раскраски, коллекционные артбуки. Закономерным развитием традиционной модной графики является ее выход в цифровую среду.

Генетическим продолжением презентационного и театрального эскиза является разработка костюмов игровых и мультипликационных персонажей. Студии, производящие развлекательный контент, часто еще до официального релиза игры или выхода мультфильма выкладывают изображения персонажей. Зрительское внимание оказывается приковано не только к дизайну этих персонажей, но и, часто в большей степени, к

их костюмам. Оживленные дискуссии вызвал костюм Ши-ра из мультсериала производства Netflix, сильно отличающийся от представленного в комиксах, потребители видеоигр ведут споры об обоснованности, эстетике и других характеристиках костюмов героев. Костюмам персонажей игр и кинофильмов посвящаются отдельные коллекционные альбомы (например, посвященные «Звездным войнам» или кукле Барби).

Графика моды переживает новый всплеск интереса со стороны ценителей эстетичных книжных изданий. Модная графика становится средством развлечения, отдыха, а не передачи информации о костюме. «Смерть высокой моды» и расцвет «моды улиц» вносят свои коррективы в этот процесс. Отметим появление артбуков, посвященных тем или иным элементам современной моды, в том числе и несущих элемент интерактивности, взаимодействия с покупателем. В качестве примера можно привести раскраски с изображением самых популярных моделей кроссовок – «Кеды и кроссовки», авторы Дэниел Джерош и Хенрик Клингел.

Большой популярностью, как и в XIX веке, пользуются игры с одеванием персонажа. Они широко представлены в цифровой среде и используются не только детьми, но и взрослыми, предпочитающими для расслабления эстетичную и визуально сложную цифровую продукцию. В числе новейших разработок в этой области можно выделить игру Love Nikki, отличающуюся высокохудожественной графикой, продуманным сюжетом и элементом развития игрока, получающего все более интересные задачи по мере прохождения игры.

Таким образом, на сегодняшний день модная графика вытеснена фотографией только из информационно-рекламной сферы, но продолжает существовать и развиваться как инструмент проектирования и альтернативное средство привлечения потребителя, а также как самостоятельный вид графики. Появление цифровых технологий, вопреки ожиданиям, предоставило художникам, создающим модную графику, новые площадки для демонстрации творчества и перспективы сотрудничества. Современная модная графика продолжает генетические линии традиционной, адаптируясь к новым экономическим, культурным и социальным условиям. Как следствие, обучение студентов основам модной иллюстрации не теряет своей актуальности и позволяет им расширить спектр дальнейшей профессиональной самореализации.

Литература:

1. Егорова, С. И. Презентационный эскиз костюма: особенности, роль и место в системе художественно-графической подготовки конструкторов изделий легкой промышленности / С. И. Егорова [Электронный ресурс] // Проблемы художественно-технологического образования в школе и вузе : сборник материалов Всероссийской научно-практической очно-заочной конференции (9 ноября 2018 г., г. Киров) / Электрон. текст. дан. (5,8 Мб). – Киров : Изд-во МЦИТО, 2018. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. Требования : PC, Intel 1 ГГц, 512 Мб RAM, 5,8 Мб свобод. диск. пространства; CD-привод; ОС Windows XP и выше, ПО для чтения pdf-файлов. – Загл. с экрана.
2. Егорова, С. И. Художественно-графическая подготовка студентов направления «Конструирование изделий легкой промышленности» / С. И. Егорова, А. М. Савинов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2018. – № 9 (сентябрь). – С. 728–739. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2018/181062.htm>.
3. Лагода, О. Н. Визуальные коммуникации в репрезентации моды / О. Н. Лагода // GISAP. Culturology, sports and art history. – 2014. – № 3. – С. 19–23.
4. Лапик, Н. А. Воплощение стиля ампир в «модной» гравюре французских и русских журналов мод первой четверти XIX в. / Н. А. Лапик // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2013 – № 1 (14). – С. 114–121.
5. Лапик, Н. А. Интертекстуальность в современной модной иллюстрации / Н. А. Лапик // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8-1. – С. 97–103.
6. Лапик, Н. А. Специфика художественного языка современной модной иллюстрации / Н. А. Лапик // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8-2. – С. 97–102.

ВИШАПЫ (ДРАКОНЫ) В ИСКУССТВЕ АРМЕНИИ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН

Малоян Заруи Анриевна,

*кандидат психологических наук, преподаватель
кафедры истории, теории искусств и культурологии*

Армянский государственный педагогический

университет имени Х. Абовяна,

Ереван, Республика Армения

e-mail: z.malojan@yandex.com

Не много найдется народов, в преданиях которых не нашли бы себе место мифические существа. Особое место в мифологическом корпусе принадлежит драконам. Армянская мифология, как и фольклор также содержат значительный корпус преданий, связанных с драконами - вишапами. Надо сказать, что, несмотря на то, что в культуре Армении вишапы обосновались с незапамятных времен, внимание к ним привлекли публикации Н.Я. Марра, Я.И. Смирнова и Б.Б.Пиотровского. Речь, конечно, идет не об устных или письменных источниках, а о мегалитических памятниках-менгирах, которые и поныне находятся на территории Армении. Эти менгиры в армянской традиции называются “вишап”. Менгиры-вишапы чаще всего выточены из цельного блока базальта, реже – туфа, последнее, в силу пористой структуры камня, сохранились гораздо хуже, следовательно – гораздо менее детализированные. Базальтовые вишапы обычно имеют форму неправильного эллипса, один конец которого гораздо шире другого и является головой, на которой грубо обозначены глаза, пасть и нередко – жабры. Размер варьируется от 2 до 5-и метров.

Этих вишапов обнаруживают близ водных источников, горных ключей, либо древних искусственных каналов, входящих в ирригационную систему. Общепринятым является мнение, что менгиры-вишапы были сооружениями, связанными с культом воды, несущими охранительную функцию: своеобразные хранители вод.

Впервые Н.Я. Марр обнаружил два таких камня-вишапа во время экспедиции в 1909 году, а затем описал и дал интерпретацию, которая и поныне является актуальной, несмотря на то, что современные ученые привлекают новые материалы и неизвестные Н.Я. Марру исторические свидетельства.

Обнаруженные вишапы датируются III–II тысячелетием до н.э., то есть, относятся к культуре бронзового века. Естественно, в попытках интерпретации прежде всего ученые обращаются к иконографии этих памятников, далее привлекается этимология названия “вишап” и мифология дохристианской Армении и сопредельных стран. В результате этих изысканий сколько-нибудь законченной теории и непротиворечивой версии так и не появилось. Прежде всего это связано с тем, что неизвестно, как назывались эти менгиры самими создателями, а слово “вишап” считается иранским по происхождению, то есть, «восходит к позднеавестийскому прилагательному *višara* – «обладающий ядовитой слюной» [4, с. 121]. На наш взгляд к армянским вишапам смысл этого прилагательного не имеет отношения, тут, видимо произошел своеобразный трансфер понятий и образов, которые с ними связаны. Иконографически армянские менгиры-вишапы – это гигантские рыбы, у которых нет никаких выраженных элементов, которые можно маркировать как ядовитые (клыки, зубы, язык, слюна и т.д.). Напротив, на многих из них можно заметить явно обозначенные жабры, больше всего армянские вишапы по форме напоминают сома или других похожих рыб. Это само по себе говорит о том, что версия “ядовитости” нерелевантна. Добавим к изложенному, что на территории Армении водится множество змей разных видов, следовательно, древние создатели вишапов никак не могли перепутать или пропустить такие важные характеристики змей, как ядовитость, длинное извилистое тело и заостренная голова. Косвенным подтверждением того, что армянский вишап не может быть змеей, тем более обла-

дающей “ядовитой слюной”, является тот факт, что в современном армянском языке словосочетанием “вишап-оц” (“оц” – змея) называют исключительно гигантских неядовитых змей, типа питона.

О смешении понятий, говорит и образ героя-драконоборца Ваагна, побеждающего дракона. Его традиционный эпитет “Вишапаках Ваагн”, то есть Ваагн, победитель вишапа, но тут “вишап” предстает вполне традиционным драконом-змеем и действительно, вполне возможно – “обладает ядовитой слюной” (хотя в мифе об этом не упоминается). Однако Ваагн, о котором упоминается у армянского историка Мовсеса Хоренаци V века [2, кн. I, гл. 3] – эллинистическое божество, восходящее к индоевропейскому пантеону, он отождествляется с индийским Индрой и иранским Вертрагной, но чаще с Гераклом, следовательно, между Ваагном-драконоборцем и менгирами-вишапами располагается значительный временной промежуток, не менее тысячи лет. Объективно, нет никаких оснований считать “вишапа-дракона”, которого побеждает Ваагн, тем же “вишапом-рыбой”, который охранял водные источники на территории Армении в бронзовом веке, никаких, кроме достаточно условного названия, под которым известны эти менгиры в современном армянском языке.

Помимо того, что армянские мегалитические вишапы носят легко читаемые черты рыб, на них обычно имеется еще и явственный рельеф быка. Изображения бычьей головы и других частей животного располагаются на одной стороне камня: на “брюхе” рыбы. Н.Я. Марр [1], а вслед за ним и Б.Б. Пиотровский [3] подробно описали эти рельефы и привели их прорисовки в своих научных трудах. Помимо головы быка, имеются и другие элементы рельефа, которые ученые интерпретируют как снятую шкуру животного, а также извилистые линии, символически передающие струи текущей воды. Таким образом, весь мегалитический памятник представляет собой символическое изображение жертвоприношения быка водному божеству – вишапу. С этой трактовкой согласно большинство ученых.

Однако могут быть и другие интерпретации, не противоречащие концепции жертвоприношения. Так, мне близка идея известного армянского археолога Симона Амаякяна (высказанная в личной беседе) о двуипостасности армянских вишапов, которые оказываясь на земле превращаются в быка. В мифологии такое явление, как слияние победителя и побежденного, тотема и жертвы не является уникальным. Вспомним пару божеств из эллинского пантеона: Афина-Медуза. Афина Паллада по преданию носит на своем щите-эгиде отрубленную голову Медузы Горгоны, которая фактически стала жертвой и передала победительнице свою способность обращать взглядом в камень, а Афина приобрела эпитет «Горгопа» – богиня с ужасным взглядом. Из более близких по времени литературных произведений упомянем пьесу “Дракон” Е.Л. Шварца, где самая большая проблема рыцаря-драконоборца заключается в том, чтобы не стать драконом самому.

Иконографическая двуипостасность армянских мегалитических вишапов является имплицитно присущим качеством, которое отражает пару стихий “вода-земля”, связанных с плодородием. Последнее также косвенно подтверждается тем, что врытые в землю, вертикально поставленные камни-вишапы, несомненно, содержат и фаллический символизм, что, как известно также связывается с плодородием.

В действительности армянские мегалитические вишапы дают простор для многочисленных интерпретаций, которые могут осуществляться на стыке таких дисциплин как история, география, лингвистика, искусствоведение и психология. Каждая из них может внести свой вклад и приблизить осмысление данных памятников.

Литература:

1. Марр, Н. Я. Вишапы / Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов // Труды ГАИМК. – Т. I. – Л. : ОГИЗ, 1931. – 108 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kronk.spb.ru/library/marr-smirnov-1931-2.htm> – Дата доступа: 03.08.2019.
2. Мовсес, Хоренаци История Армении / Мовсес Хоренаци / Ред. С. Аревшатян. – Ер. : Айастан, 1990. – 291 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/istoriya/armenia/khorenaci/01.html> – Дата доступа: 05.08.2019.
3. Пиотровский, Б. Б. Вишапы. Каменные статуи в горах Армении / Б. Б. Пиотровский. – Л. : Армянский филиал АН СССР, 1939. – 40 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kronk.spb.ru/library/piotrovsky-bb-1939-1.htm>. – Дата доступа: 04.08.2019.
4. Смирнова, О. И. Авестийское višāra в топонимике верхнего Зеравшана / О. И. Смирнова // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. VIII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (автоаннотации и краткие сообщения). – Москва : ГРВЛ, 1972. – С. 120–125. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.orientalstudies.ru>. – Дата доступа: 03.08.2019.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА НАМЕТКИ «НАМІТКИ» БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ

*Кляповская Алевтина Александровна,
аспирант*

*Витебский государственный университет имени П.М. Машиерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: todaybeautifularts@gmail.com*

Художественные традиции народного текстиля и комплекса одежды региона Полесья формировались на протяжении многих веков. Головной убор – наметка являлся важным элементом и основным компонентом народного костюма Полесья, который выполнял обереговую, утилитарную, эстетическую и знаковую функции. Он был стилистически связан с остальными предметами одежды, их колоритом, характером декора и завершающим композиционным элементом в традиционном комплексе одежды.

Основная цель работы – исследовать художественные традиции головного убора наметки «намітки» белорусско-украинского Полесья.

Наметка («намітка») – это архаичный полотенеchnый головной убор замужней женщины. Такой головной убор был сложным в завивании и состоял из несколько компонентов: деревянного или из льняной ткани обруча, как приспособление для создания прически, на который завивали волосы («кібалка», «бруч», «тканка», «тканица», «тканица»), или плетеного обруча из соломы, лозы или бересты («каробачка», «капица», «коробочка»), по форме напоминающего тарелку без доньшка. Поверх надевался сплетённый или сшитый чепец («очіпок», «чепець»), который фиксировал прическу. На Полесье Беларуси и Украины женщины предпочитали чепцы под наметку из перкаля (ситца). Внешней частью убора было длинное полотняное покрывало – наметка, намет, плат, сарпанок («сярпанок» бел., «серпанок» укр.). Он изготавливался из прямоугольного льняного, конопляного, а с начала XX в. из хлопчатобумажного полотна белого, серого, серо-охристого цветов. Полотно создавалось длиной от 200 до 500 см, его длина выбиралась в зависимости роста и комплекции женщины, шириной – 30–65 см, с вышитым или тканым оформлением по краям хлопковой пряжей, а также кружевом или мережкой, бахромой. Исследование технологий изготовления и способов ношения традиционного головного убора Полесье проводились учеными России, Беларуси, Украины. Высокий научный уровень исследований и анализа восточнославянской одежды на основе использования сравнительно-исторических и типологических методов провела Маслова Г. С. [6]. В этом направлении следует отметить исследования Фадеевой О.Е., которая впервые в Беларуси обратилась к изучению семантики текстильного орнамента, а также археологические исследования Дучыц Л.У. [3]. основополагающими источниками для изучения такого головного убора являются работы Зеленина Д.К. [4] и

Винниковой М.Н. [1], в которых отражены характеристики локальных головных уборов и способы завивания наметки. На основе изучения материалов музеев России и Беларуси (Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург), Музея Белорусского Полесья (г. Пинск) Винниковой М.Н. были осуществлены реконструкции белорусских полотенечных головных уборов. Источником для изучения разнообразия головных уборов и способов их завивания являются фотографии этнографа И. Сербова, представленные в альбоме «Беларусы ў фотаздымках І. Сербава. 1911–1912» (2013). Изучение белорусского костюма в том числе головных уборов проводилось белорусскими учеными Лобачевской О.А. [5], Раковой Л.В., Белявиной В.М., Сахутой Е.М., Романюком М.Ф., Селивончик В.И., Нечаевой Г.Н., Маленко Л.И. и др. На Украине исследователь Стельмашук Г.Г. и дизайнер Сивцевой-Климук Л. реконструировали головные уборы, в том числе наметку, и издали альбом «Українські народні головні убори: монографія» (2013) [7]. Известны исследования элементов одежды народного костюма украинских ученых: Украинец А. Н. [3], Пономар Л. Г., Кара-Васильевой Т.В., Космины О.Ю., Матейко К.И., Лупий Т.Ф. и др.

Определяющими факторами, которые влияли на формирование художественных традиций и особенностей головного убора на Полесье являлись культура первых восточнославянских племен (I тыс. н.э.). Не покрытие головным убором волос считалось позором, грехом у восточных славян Полесья [6, с. 659]. Головной убор в виде длинного полотняного покрывала исследователи считают одним из древних общеславянских, его носили в X–XIII вв. Об этом свидетельствуют археологические данные: шпильки и частицы тканей, которые были найдены у висков в погребениях археологом Л.У. Дучыц. Также были найдены частицы белого тонкого полотна полотенечных головных уборов в курганах в с. Старая Рудня Жлобинского района, Гомельской обл. и Минской обл. на Беларуси [2, с. 16]. Это подтверждают найденные археологами на Украине в славянских погребальных курганах головные повязки, частицы шелковых тканей и шнуры с нанизанными стеклянными бусинками и пластинками, импортного происхождения с Византии и Ближнего Востока. Выгодное географическое положение Полесья на исторически сложившихся путях между Востоком и Западом, густая речная сеть, образующая единую водную систему свидетельствуют об использовании и значении открытого водного путевого сообщения. Уже в эпоху Киевской Руси водные артерии Полесья связывали русские земли с Днестром, служили выходом к Черному и Балтийскому морям, что влияло на развитие транспортно-экономических связей и импорта различных товаров в том числе тканей и аксессуаров. В ранних иконографических миниатюрах и летописях упоминается названия «убрус», как художественно завершенного предмета полотенечного головного убора. Это свидетельствует об архаичности наметки, а также этот термин сохраняется местами до настоящего времени у великорусов и некоторых групп украинцев для обозначения полотенца. В наметках изображены княгини Ирина на миниатюре Трирской Псалтири (XI в.), у княгини Киликии – жены Ярослава Святославовича на миниатюре «Изборника Святослава» (1073), и белая наметка у княгини Ольги (X в.) во время приема византийским императором [6, с. 660]. Г.С. Маслова отмечает, что «убрус» в то время был народным головным убором со времен арабской торговли по водным путям от Черного моря до Днепровского бассейна и был привезен с Византии. В иконографических источниках мы находим разные варианты использования женских белых полотенечных уборов: накинутый на голову «плат» (шея в таком случае остаётся открытой) с заламами с двух сторон возле лба на иконе «Старозвітна Трійця» (1694 г.). Особый интерес вызывает способ завязывания наметки, где один конец полотна окутывал подбородок и лоб, а второй свисал с левого плеча на фрагментах икон «Різдво Богородиці» села Островці Володимирецкого района и «Трійця» XVII в. села Смородск Дубровицкого района Ровенской обл. Украина и со-

хранятся в коллекции Ровенского областного краеведческого музея [3, с. 35]. Изображения наметки можно наблюдать на иконах в Национальном музее им. А. Шептицкого (г. Львов, Украина), а также белорусских в иконографических сюжетах XVII в. «Рождество Богоматери», «Вознесении Марии», «Воскресенье – сошествие во ад») в Могилевской и Брестской обл., Беларусь и др. Такие головные уборы изображены на портретах женщин Великого княжества Литовского XVI в. («Портрет Екатерины Олелькович-Слуцкай», «Портрет королевы Анны Ягеллонки»). Таким образом, традиция ношения полотенежного головного убора была присуща в то время привилегированному сословию. Важно отметить, что традиция ношения белой льняной домотканой наметки была и у женщин в сельской местности. Замужних женщин, которые носили белые головные уборы часто называли «белоголовые», «белажонка». В основном комплекс народного костюма, в который входит такой головной убор, сложился в XVI–XVIII вв. и сохранился с некоторыми изменениями до конца XIX в. В связи с прекращением домашнего производства тканей в начале XX в. широкое использование наметок прекратилось. На всей территории Полесья распространены общие названия полотенежных головных уборов: «намітка», «плат», «убрус», «павой», известны еще со времен Киевской Руси. Наметка с кисейного белого полотна – свадебная фата или праздничный головной убор, называлась «серпанок» (укр.), «сярпанок» (бел.), «сарпанок», что происходит с персидско-турецкого «*sérpének*» – главное женское украшение, а с польского «*sierpianka*» – кисея. Исследователь Зеленин Д.К. обозначает еще одно значение происхождения названия наметки с немецкого «*haarband*» (стар. наз. «*hârpânt*») – лента для волос, откуда и старое чешское название головного убора – «*harban*». Следует отметить и локальные названия наметки. На Украине – это «намітець», «завій» – название связано с процессом завивания, «склендячка», реже – «ручник», «рантух» – название наметки восходит к немецкому «*reintuch*» – чистая ткань. На белорусском Полесье – «намета», «павойнік», «павівала», «завівала», «завіцце», «завіткі», «плахта» [5, с. 320]. Вариативность названий обусловлена диалектной особенностью в языке населения Полесья, происходившей от влияния приграничных и Западных стран.

Художественное решение полотенежного головного убора обусловлена стабильностью способа изготовления с применением различных материалов для декорирования холста. В домашних условиях изготавливались ткани до начала XX века используя ограниченный набор материалов. Для изготовления наметки использовался лен, реже конопля. На Украине конопля была завезена кочевыми скифскими племенами с Востока и поэтому ее часто использовали как сырье для наметок. «Божья свеча» – так называли лен в деревнях на приграничье Беларуси и Украины, и не только потому, что фитилек свечки делали из льняных ниток. Белое льняное полотно, которое сопровождало человека от рождения до смерти, ассоциировалось с божьим светом, божьей опекой, с духовностью [1, с. 209]. Домотканое цельное полотно имеет определенную ширину, которая обусловлена способом ручного ткачества и конструктивной особенностью ткацкого станка, что обусловило художественную специфику метрических закономерностей. В основном использовались станки, размеры которых позволяли получить полотно от 30 до 65 см. По данным исследователей в основном изготавливали полотно шириной от 40–45 см, но в некоторых селах Беларуси и Украины встречались полотна ширины от 55 до 60–70 см. Льняное полотно, которое цельнотканое, имеет заданную технологией их изготовления ширину и длину. Постоянной величиной модуля является ширина полотна. Для анализа художественной специфики наметок и метрических закономерностей изготовления традиционных тканей (полотно наметки) в работе О.А. Лобачевской было введено понятие «художественный канон» [5, с. 91]. В каноне выделены следующие составляющие: модульность тканей, конструирование текстильных предметов, орнамент, цвет и базовые узоробразующие текстильные технологии и техники. Наметка имела форму прямоугольника, а полотно такой формы являлась исходящей единицей –

модулем. Модульность наметки выявляется в прямоугольности формы с неизменной шириной (30–65 см) и длиной, которая зависела от комплекции женщины могла варьироваться. Художественный канон воплощен и в орнаменте наметок в виде полосы и ромбо-геометрического бордюра имея символическое содержание и симметрические горизонтальные линии, что воплощают семантику порядка и границы, неся в себе образ борозды земли и пространства, начала и конца. Это обусловлено общеславянской деятельностью населения Полесья – земледелием. Поперечное расположение бордюров связано с самой технологией ткацкого ремесла и художественным воплощением замысла мастеров народного творчества. На Полесье Беларуси и Украины распространены общие геометрические элементы орнамента: ромбы, ломаные линии, свастика, крест и восьмиконечная звезда-розетка. Ромбо-геометрические орнаментные бордюры, как утверждает исследователь [5], являлись одним из главных признаков текстильного канона. Ткани на наметки ткали техникой полотняного переплетения, дополняли браным орнаментом в виде декоративных полос («натыканне» бел., «підткання» укр.) и вышивкой набором («занизування» укр., «ўперад іголку» бел.) с двух концов модуля полотна. Орнамент в ткачестве и вышивке часто был двухсторонним, что помогало носить и завивать наметку с двух сторон. Легкость орнаментального украшения, состоящего в основном из узких полосок красного цвета и мелкого геометрического орнамента, подчеркивала изысканность тонкого полотна. Для орнаментации тканей вышивкой или ткачеством применяли хлопок белого, красного, синего, черного цветов, реже лен и шерсть. В конце XIX – начале XX века мастерицы Беларуси и Украины использовали фабричные хлопчатобумажные нитки, сочетали их со льном и шерстью. Универсальный прием оформления полотна полосой, орнаментом имеет архаичность и у белорусов и украинцев до нашего времени в качестве основных структурно-образующих элементов и художественных принципов композиции в народном творчестве [7, с. 90].

На белорусско-украинском Полесье формировалось и понятие о головном уборе, как символическом знаке и обереге. В наметках на Беларуси и Украине Полесья доминировал белый цвет. Семантика белой льняной наметки, которая сопровождала женщину от рождения до смерти, являла защиту от нападков зла и содействовала опекунству высшей Божьей силы [1, с. 211]. В полотненном головном уборе материал, характер украшения, колорит, способы завивания являлись обращением и связью с Божьей благодатью и духовной поддержкой. Генетически общей чертой в оформлении полотненчатого головного убора является бело-красное цветовое звучание, утонченность рисунка и декорирование несколькими красными полосами ромбо-геометрического орнамента, что подчеркивает архаичность и символизирует сочетания двух начал: белого (духовно-божественное) и красного (земного), которые в народных поверьях олицетворяют добро и красоту. Наметки, которые носили женщины во время траура украшались не красной полосой, а синей. Синий цвет – неба и воды, символизировал иной мир, и его присутствие в головном уборе содействовало переходу человека в иной мир, служило целям духовной коммуникации с предками. В наметках использовали на полосах бордюров сочетание красного, синего и голубого, который иногда заменяли вместо черного. В браных и вышитых набором красных орнаментах на наметках нитки синего и голубого цветов, черного цветов всегда использовали как дополнительные [5, с. 153]. На основные художественные традиции влияло совокупность технологических приемов и художественных способов изготовления полотна с узором, что создало художественный канон. Общей традицией является круговое завивание головного убора. Круговое завязывание имело семантику защиты и акцентировало внимание на праздничный характер костюма замужней женщины или невесты. Такой головной убор сложно завивался различными способами, соответствуя местным традициям на Беларуси и Украине.

Традиции головного убора наметка в народной одежде Полесья Беларуси и Украины необходимо рассматривать как общее историко-культурное наследие региона Полесья в целом. Коллекции архаичных головных уборов – наметок сохраняются до нашего времени в фондах музеев Беларуси и Украины. Коллекция наметок хранится в

Музее древнебелорусской культуры Государственного научного учреждения «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси (г. Минск). Коллекция тканей Полесья, в том числе наметки, сохраняются также в Мозырском краеведческом музее (г. Мозырь), Брестском областном краеведческом музее (г. Брест), Государственном историко-культурном учреждении «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», Ельском краеведческом музее, Музее Белорусского Полесья (г. Пинск), Могилевском областном краеведческом музее им. Е.Р. Романова и др. На Беларуси народный мастер Степанида Степанюк вместе с дочерью возрождают традиции малоритского ткачества, в том числе наметку-«плат». Они создали Центр ткачества и дом-музей в селе Доропеевичи Малоритского района Брестской области.

Современными центрами сохранения и популяризации художественного достояния региона Полесье на Украине являются Сарненский историко-этнографический, Ровенский областной краеведческий музей, Корецкий исторический музей, Народный центр народной культуры «Музей Ивана Гончара» (г. Киев) и др. Кроме того, в селе Великие Межиричи Ровенской обл. Михаилом Сливинским был создан дом-музей декоративно-прикладного искусства Полесья. В музее хранятся фондовые коллекции старинных тканей, текстильных произведений, наметок, инструментарий для изготовления тканей Ровенской обл. Традиционные головные уборы актуальны и как элементы сценических костюмов на показах мод. 25 марта 2015 года на подиуме Ukrainian Fashion Week был представлен проект «Вытоки» – реконструкция аутентичных комплексов одежды Украины и головных уборов, в том числе, и региона Полесья, над которым работали украинские дизайнеры и исследователи Народного центра народной культуры «Музей Ивана Гончара».

Выводы. Полотенечный головной убор наметка региона Полесье является общим элементом и завершающим композиционным акцентом традиционного комплекса одежды Беларуси и Украины. Проанализированы и выявлены факторы эволюции развития наметки, что обусловили формирования этого головного убора, как элемента культурного наследия народов двух стран. Художественные традиции проявляются в качестве структурного образования художественного канона в котором выделяется модульное соотношение, что используется при изготовлении наметки и текстильных предметов, орнаменте в качестве композиционно-структурном и символическом составлении, базовых техниках и технологиях текстильного изготовления, цветовых сочетаниях полотняного белого с красными узорами головного убора. Наметка имела практическую, оберегово-защитную функцию и воплощала в себе семантику соединения человека с высшими силами. Полотенчатый головной убор наделен общим художественным определенным семантическим содержанием, что имеет духовно-этническую связь между белорусами и украинцами.

Литература:

1. Винникова, М. Н. Белорусская наметка – хранительница мировоззрения древних славян / М. Н. Винникова // Культура и время. – 2005. – № 4 (18) – С. 208 – 215.
2. Дучыц, Л. У. Касцюм жыхароў Беларусі X – XIII ст. (наводле археал. звестак) / Л.У. Дучыц; Пад. рэд. Г. В. Штыхава – 2-е выданне – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 80 с.
3. Етнокультура Рівненського Полісся / Упор. В. П. Ковальчук. – Рівне : ПП ДМ, 2009. – 376 с.
4. Зеленин, Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян / Д. К. Зеленин // Журнал «Slavia», Rocnik V, Sesit 2, Praze 1926. Главы 1–7. – С. 303–338.
5. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларуская навука, 2013. – 530 с.
6. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века / Г. С. Маслова // Очерки народной материальной культуры русских, украинцев, и белорусов в XIX – начале XX века : Восточнослав. этногр. сб. – Минск : Изд-во АН БССР, 1956. – С. 541–757
7. Стельмашук, Г. Українські народні головні убори : монографія / Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2013. – 276 с.

Б.Я. ЛИСОВСКИЙ – ОСНОВАТЕЛЬ ВИТЕБСКОГО ИЗРАЗЦОВОГО ИСКУССТВА

*Ковалёк Ирина Артуровна,
старший преподаватель кафедры
декоративно-прикладного искусства и технической графики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: irina_kovalek@mail.ru*

Традиционное изразцовое искусство Беларуси имеет многовековую историю, изразец представляет собой плитку ручной работы с выразительным декором, который легко вписывается в общий интерьер и экстерьер дома становятся связующей частью декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Несколько столетий назад изразцовый декор был доступен лишь узкому кругу знати и зажиточных людей.

Эволюция внешнего облика изразца способствовала увеличению его художественной ценности. За тонкими чертами и внешней хрупкостью изразцовой плитки скрывается ее универсальность, она традиционна и современна одновременно. Этот декоративный материал обладает устойчивостью к перепадам температур, избытку влаги и механическому воздействию. эталон надёжной и практичной облицовки.

Первое появление изразцового убранства в Белоруссии относят к XV веку. Изразцовые печи и камины имеют разнообразную форму. Научных типологий печей (каминов) много, в основу которых положен тот или иной признак (функция, форма, конструкция, материал и т.д.). в контексте данного материала воспользуемся классификацией И. Киселева [1]. Комнатные печи подразделяются на средистенные (средизальные) и угловые, первые могут быть объемными и стеновыми. Угловые (угольные, диагональные, наугольником) объемные печи, характерные для парадных комнат, чаще всего гостиных, печные «зеркала» могут быть дуговыми или прямыми – с нишей и с наплывом.

Примером могут служить стеновые и угловые, диагональные печи и камины, декорированные изразцами завода Б. Лисовского, выпускавшиеся в разнообразном ассортименте. Которые пользовались популярностью в декоре купеческих интерьеров.

В 1877–1914 гг. в Витебске действовал изразцово-майоликовый завод, основанный дворянином Брониславом Яковлевичем Лисовским, который находился на Кафельной улице (ныне район дислокации 103-й мобильной бригады). В настоящее время это проспект Фрунзе 41б, где сохранились корпуса завода.

Завод производил печной терракотовый, белоглазурованный и золочёный кафель и майолику. Через семь лет после основания на предприятии трудилось всего 12 человек. Позже предприятие стало расширяться – в 1902 году на заводе работало уже 84 рабочих, в 1908 – 78, в 1913 – 118. Производство отличалось высокой по тем временам технической оснащённостью. В 1895 г. здесь работали два конных и один газовый двигатели, мощностью в четыре лошадиные силы. В 1908 г. уже появился на заводе и паровой двигатель мощностью в 85 лошадиных сил. Перед Первой мировой войной являлся одним из крупнейших предприятий такого типа в Российской империи. Тогда завод выпускал 75 тыс. печных изразцов в год. У завода были магазины в Ростове, Саратове, Николаеве, Петербурге, Казани, Варшаве.

Продукция витебских мастеров неоднократно награждалась медалями на различных промышленных выставках. Более десяти медалей изображено на фирменном бланке 1911 года (Рисунок 1). Печные изразцы завод выпускал до 1914 г. (далее сведения о предприятии Б.Я. Лисовского отсутствуют).



Рис. 1 Фирменный бланк завода
Б.Я. Лисовского 1911 года



Рис. 2 Клише завода
Б.Я. Лисовского

Выпускаемая продукция завода Б. Лисовского отличалась особым изяществом. В основном изготавливались гладкие изразцы с росписью, на белом фоне выполнялась роспись желтой, синей, зеленой, коричневой эмалями применялись и золотосодержащие люстры (техника золочение(металлизация) была разработана в первое десятилетие XX века). Изображаемые сюжеты часто сопровождались пояснительными надписями, выполнялись в технике надглазурной росписи и назывались «изразец-панно» которое стало «визитной карточкой» изразцово-майоликового завода Б.Я. Лисовского в Витебске. В качестве сюжетного мотива используются гравюры известных художников, книжные иллюстрации и др. Здесь можно говорить даже об одной из загадок художественной жизни Витебска, ведь кто их авторы – нам неизвестно...

Сегодня в фондах Витебского областного краеведческого музея хранится коллекция печных изразцов производства белорусских заводов. Как рассказал заместитель директора ВОКМ Валерий Шишанов, больше всего в музейных фондах находится изразцов завода Б. Лисовского. Хранителем коллекции печных изразцов является старший научный сотрудник музея Лилия Надточий. По ее рассказам коллекция начала формироваться с 1970 года, когда стали разбирать старые дома на улицах Энгельса, Толстого и Доватора. На сегодняшний день коллекция насчитывает около 2 тысяч предметов. С тыльной стороны каждого имеется клеймо завода. В музее существует и само клише предприятия, которое было найдено в 1963 году при земляных работах на территории бывшего завода (рис. 2). В фондах витебского музея хранятся и расписные изразцы-панно, крепившиеся к зеркалам печей, с клеймами завода Б.Я. Лисовского [3, с. 58–59].

Продукция витебского изразцово-майоликового завода широко поставлялась в свое время по всей России. И сегодня в некоторых дворцах Санкт-Петербурга и в других городах России сохранились печи с изразцами, изготовленными на заводе Б. Лисовского в Витебске. Исследователям из Санкт-Петербурга К. Лихолату генеральному директору реставрационно-строительной компании «Паллада» и А. Роденкову кандидату экономических наук, консультанту реставрационно-строительной компании «Паллада» удалось обнаружить в разных городах России несколько печей облицованных изразцами завода Б. Лисовского. Ярким примером служит печь в бывшем доходном доме Э.Г. Шведерского на Петроградской стороне в Санкт-Петербурге и похожую по декору печную облицовку с клеймами завода Б.Я.Лисовского выставленную на продажу в антикварном магазине «Лаба Ярославна» (рис. 3–4).

Изразцы витебского завода применялись в Санкт-Петербурге и для облицовки кухонных печей в квартирах одного из жилых домов на Петроградской стороне (Рисунок 5-6). Нельзя не отметить, качество витебских изразцов, учитывая, что с момента их выпуска прошел целый век, а они в хорошем состоянии [2, с. 56].



Рис. 3 Изразцовая печь б. доходном доме
Э.Г. Шведерского



Рис. 4 Изразцовая печь в антикварном
магазине «Лаба Ярославна»



Рис. 5 Кухонная варочная печь. Санкт-
Петербург. Облицовка завода
Б.Я. Лисовского. Фото С. Марчукова



Рис. 6 Клеймо завода
Б.Я. Лисовского на изразце кухон-
ной печи. Фото С. Марчукова

В городе Чебоксары, на ул. К. Иванова, 4 теми же исследователями К. Лихолатом и А. Роденковым довелось обнаружить камин и несколько печей в Чебоксарах с изразцами Б. Лисовского керамического завода (рис. 7–12). Каменный двухэтажный особняк, был построен в 1911 г. «потомственным почетным гражданином», председателем правления уездной кассы Ф.П. Ефремовым. В настоящее время здесь располагается Чувашский государственный художественный музей.

Особняк со своей сложной, ассиметричной конструкцией является типичным образцом стиля модерн (автор проекта здания, неизвестен). Камин с зеркалом расположен в гостиной особняка, он стал частью роскошного убранства. Изразцы камин украшены рельефными изображениями характерных для стиля модерн цветов и растений.

На карнизном изразце печи, так же расположенной в гостиной, обнаружено клеймо изразцово-майоликового завода Б.Я. Лисовского, вся поверхность главного «зеркала» печи декорирована расписным изразцовым-панно. Изображение парусного корабля выполнено в надглазурной технике, в левом углу размещена подпись латинскими буквами. Рельефный декор изразцов расписан золотосодержащими люстрами.

У другом помещении особняка обнаружены еще две изразцовые печи, относящиеся к подобному типу. Цвета, состав глазурей и стилистика рельефного декора сви-

детельствует об изготовлении изразцов также на изразцово-майоликовом заводе Б.Я. Лисовского в Витебске. Камин и печи особняка Ф. Ефремова представляют большой художественный интерес и несомненно являются памятниками декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности начала XX в. [4, с. 52–53].

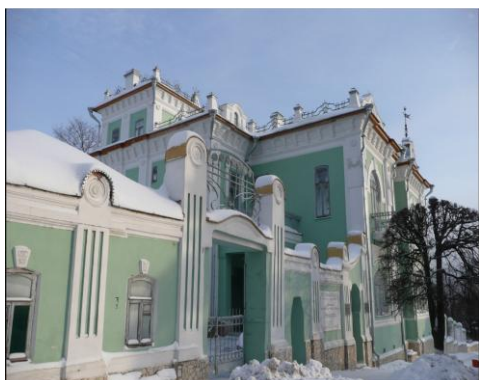


Рис. 7 Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары. Фрагмент фасада



Рис. 8 Изразцовый камин. Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары



Рис. 9 Изразцовая печь. Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары



Рис. 10 Изразцовая печь. Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары. Фрагмент декора

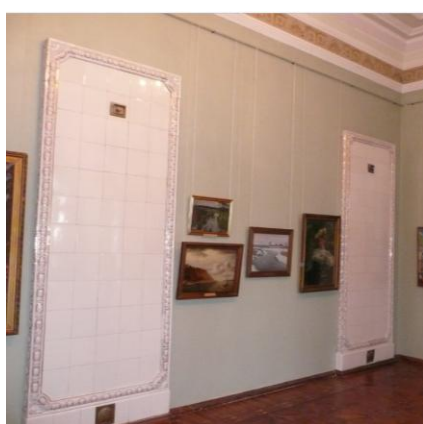


Рис. 11 Две стеновые печи в парадном помещении. Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары

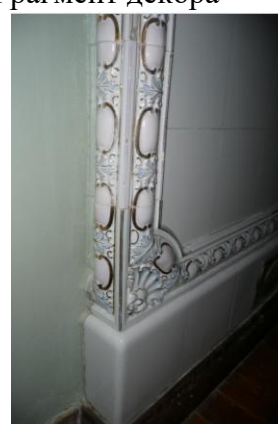


Рис. 12 Фрагмент декора печи в парадном помещении. Особняк Ф. Ефремова. Чебоксары

В целом, печи и камин, облицованные изразцами завода Б.Я. Лисовского из Витебска «немногословны», они сдержаны в декоре, строги по форме и являются историко-культурным наследием народа Беларуси.

После революции 1917 года искусство изразца, как и все виды искусств, претерпело изменение. Главными направлениями во всех видах искусств стали конструктивизм и модернизм, изразцовое искусство тоже не избежало этого влияния. Затем искусство вновь вернулось к реализму, а производство изразца сошло на «нет».

В 90 годы XX века изразец начинает возрождаться. Появились небольшие мастерские, маленькие керамические заводы, где начали изготавливать изразцы.

Современные изразцы могут быть совершенно не похожи на классические, они очень разнообразны и практичны и дизайнеры с их помощью могут сделать современные печи и камины традиционными и оригинальными. Своей фактурой они могут быть близки камню, напоминать реликтовые леса и наскальную живопись, включать витражные вставки. В покраске декоративных плиток могут использоваться сложные эффекты старения, металлизации и др. Изучение истории и технологии изготовления изразцов получает все большую популярность в настоящее время. Современные художники-керамисты плодотворно трудятся над сохранением прекрасного традиционного наследия нашего народа.

Литература:

1. Гангур, Н. А. Изразцовые печи в интерьере жилых и общественных зданий Кубани конца XIX – начала XX века / Н. А. Гангур, А. Г. Курляничков // Теория и история искусства. – № 3 (66). – 2017. – С. 37
2. Лихолат, К. В. Печи завода Б. Я. Лисовского в Петербурге / К. В. Лихолат, А. И. Роденков // Камин и печи [индустрия]. – № 2 (09). – 2010. – С. 56.
3. Роденков, А. И. Печные изразцы Б. Я. Лисовского в витебском музее / А. И. Роденков // Камин и печи [индустрия]. – № 6 (06), 2009. – С. 58–59.
4. Роденков, А. И. Изразцовые камин и печи завода Б. Я. Лисовского в особняке Ф. Ефремова в Чебоксарах / А. И. Роденков // Камин и печи [индустрия]. – № 2 (09). – 2010. – С. 52–53.

ПОСТРОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ГРАВЮРАХ ЖАКА КАЛЛО

Костокрыз Олег Данилович,

*доцент, доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П. М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: kostogryz@tut.by*

Современное композиционное мышление формировалось в процессе многовековой художественной работы многих поколений. Особый интерес, мы полагаем, вызывают художники, находки которых в практике композиции обогащали ее теорию. Данная статья посвящена исследованию композиционных особенностей построения пространства в гравюрах Жака Калло «Осада Бреды», «Осада острова Рэ» и «Осада Ла Рошели».

Жак Калло (1592/93–1635), великий гравёр и рисовальщик из Лотарингии. Он первый использовал в офорте технику твердого лака, позволившую гравировать невероятно тонко, и первый использовал прием повторного травления для достижения сложных тоновых градаций. Гениальность Калло не ограничивалась только областью техники гравирования. «Творчество выдающегося офортиста вдохновляло не только его последователей: его офорты собирал и изучал Рембрандт; искусство Калло жило в произведениях Антуана Ватто, в творчестве Гойи, Домье... И современные художники с особым интересом обращаются к наследию замечательного французского гравёра» [1, с. 20]. Немецкий писатель Э. Гофман, живший через два столетия после художника, написал цикл новелл «Фантазии в манере Калло».

Жак Калло родился в столице Лотарингии Нанси. В его биографиях, написанных разными авторами много противоречивых и не подтверждаемых документами сведений. Тринадцать лет (1608–1621) Калло провел в Италии, где учился рисунку и гравёру.

ному делу вначале в Риме у Филиппа Томассена, затем во Флоренции у Джулио Париджи, благодаря которому в 1614 году был приглашен на должность придворного художника Козимо II Медичи. После возвращения во Францию, жил и работал в родном Нанси и в Париже (1629–1631). За свою относительно недолгую жизнь Жак Калло создал около 900 гравюр и огромное количество рисунков. Его серии гравюр «Каприччи», «Персонажи итальянского театра», «Цыгане», «Нищие», «Большие бедствия войны» и другие уже при жизни сделали его известным европейским калькографом (так тогда называлась профессия гравера). Свидетельством признания его мастерства явился заказ от правительницы Южных Нидерландов инфанты Изабеллы создать гравюру, посвященную осаде Бреды. Испанцы после почти годовой осады взяли штурмом эту брабантскую крепость 2 июля 1625 года. Художник посетил Брюссель в 1627, где получил карты, планы крепости и осадных сооружений и затем, несмотря на то, что война еще шла, отправился в Бреду. Сохранилось немало количество рисунков Калло, сделанных с натуры в этой поездке. К концу 1627 года был закончен огромный офорт «Осада Бреды» (1190x1395 мм), представлявший собой богато украшенную карту или план военной кампании. В 1631 году Жак Калло по заказу французского короля Людовика XIII еще два подобных офорта: «Осада острова Рэ» (1165x1135 мм) и «Осада Ла Рошели» (1345x1145 мм).

Географическая карта – предмет утилитарный, имеющий давнюю и богатую историю, предмет интерьера, связанный с интерьером определенным образом. Задолго до появления «Осад» Жака Калло карты уже украшались картушами, включали в себя пояснительные надписи и рисунки. Рисунки эти часто выполняли функцию украшения, но украшения функционального. Искусствовед Н. Борисовская утверждает: «Такая изобразительная часть, присутствующая буквально на каждой карте, сейчас воспринимается декоративной условностью, противоречащей сухому рационализму плана. Между тем для зрителя изображение и украшение не были противопоставлены, в их единстве отражалось представление о богатстве и красоте мира...» [3, с. 17]. Карты, планы, баталии, жанровые сценки, фантастические животные – все эти изображения органично соединялись через рисунок в единое целое в сознании современников Жака Калло, и гравер использовал в своей работе все достижения своих предшественников. Талантливый художник, работая в русле той или иной традиции, способен создавать вещи, которые демонстрируют все возможности традиции наиболее ярким образом. Принято считать, что Жак Калло – великий художник французского маньеризма. «Калло работал на грани двух эпох, когда, с одной стороны, еще были живы традиции Возрождения, воспринятые художником в усложненных формах маньеризма, с другой – шел процесс сложения стиля барокко с его культом пространственности и новой трактовкой образа чело-века» [1, с. 18]. Мы не собираемся оспаривать вышесказанное, но, полагаем, что в лучших своих произведениях мастер поднимался до высокого реализма.

Приступая к анализу пространственных структур гравюр Жака Калло «Осада Бреды», «Осада острова Рэ» и «Осада Ла Рошели» хотелось бы уточнить: эксперимент в изобразительном искусстве, творческий эксперимент ради эксперимента, ради оригинальной формы, мы полагаем, примета относительно нового времени. Несколько столетий назад, в эпоху Тридцатилетней войны (1618–1648), художник был гораздо ближе к ремеслу вообще, чем к творчеству в современном понимании этого слова. Искусство прошлого было более рационально, чем современное нам. Смысл творческого процесса определялся качеством результата.

Рассматривать приемы построения пространства в «Осадах» Калло невозможно в отрыве от решения пространственных проблем в его предыдущем творчестве. Жак Калло прекрасно владел прямой линейной перспективой и убедительно использовал свои знания при создании композиций, населенных сотнями действующих лиц («Ярмарка в Гондревиле», «Карьер в Нанси»). На офорте «Ярмарка в Импрунете» (размер

без полей 38,1x65,7 см) по подсчетам одного из копиистов награвировано 1138 человеческих фигур, 45 лошадей и 137 собак. При этом композиция офорта не выглядит перегруженной или раздробленной, что свидетельствует о мастерстве организации пространственной составляющей композиции.

Интересный прием организации пространства в композиции художник разрабатывал, начиная с некоторых самых ранних своих гравюр. Он как бы «вырезал» средний пространственный план. «Контраст больших фигур переднего плана с резко уменьшенными на заднем, типичный для мастера, создает впечатление неограниченного, уходящего в глубь пространства, расширенного почти до фантастических пределов» [5, с. 9]. Но подобное решение пространства часто создает проблему неудачного угла зрения на персонажей одного из планов. «Поэтому он прибегал к условной передаче пространства, изображая первый и второй планы с разных точек зрения, помещенных на неодинаковой высоте» [4, с. 9]. Калло, используя в одной композиции разные точки зрения, осуществляет монтаж изображенного пространства. Термин «монтаж» широко используется в современном кино, литературе и все чаще в изобразительном искусстве. В «Осадах» Жака Калло мы наиболее ярко видим совершенно нереальное, **смонтированное пространство изображения**. Поверхность Земли не выпуклая, а вогнутая (Рис. 1). Калло конструирует пространство невозможное в реальности. Первый план в «Осаде Ла Рошели» имеет довольно низкий горизонт, английские военные корабли мы видим практически с поверхности воды, а дальний план (крепость Ла Рошель) предстает перед взглядом зрителя с высоты птичьего полета. В «Осаде острова Рэ» морской берег на первом плане реалистичен, но ракурсы, под которыми мы видим каждую большую группу кораблей и остров вдали, не соответствуют углу зрения на первый план.

Особый интерес вызывает построение пространственных характеристик в «Осаде Бреды». Фантастичность решения композиции гравюры настолько органична, что, видимо, совершенно не смущала современников Калло. Как будто гигантская карта висит на необъятной стене, нижняя часть карты приближается к нам, переходя в горизонтальную плоскость. И эта плоскость на километры в глубину заселена тысячами персонажей. Солдаты и крестьяне, нищие и вельможи – все проработано живо и правдоподобно. Приезд инфанты Изабеллы в испанский лагерь, парад, военные действия, маршдерство, драки, казни, игра в кости – перед зрителем предстает энциклопедия войны. Каждая группа сюжетно и композиционно разработана настолько, что могла бы быть отдельной гравюрой. Литературная рекурсивная техника «рассказ в рассказе» известна давно (произведения XIV века «Декамерон», «Кентерберийские рассказы»), в изобразительном искусстве также композиция нередко является частью другой композиции. «Осада Бреды» виртуозно смонтирована из большого количества формально почти самостоятельных композиций, но прочно связанных в единое целое общим сюжетом (местом и действием) и мастерством художника. Синтетичность композиции проявляется также в том, что в гравюру включены гербы (любой герб изначально уже является композицией), сложные бордюры с картушами и текстовое сопровождение «TABVLA OBSIDIONIS BREDANAE» (Таблицы осады Бреды). Об особенностях построения пространства читаем в монографии А. Гликмана «Жак Калло»: «Перспективное построение композиции основано на постепенном изменении точки зрения, от более низкой к более высокой, по мере удаления изображенных предметов в глубину. Цель подобного решения – сделать обозримой картину осады в целом» [4, с.76]. Множественная точка зрения или присутствие в одной композиции некоторого множества линий горизонта позволяет утверждать, что Калло действительно монтирует изобразительное пространство, причем делает это мастерски, не нарушая реалистичности впечатления.



Рис. 1 Фрагмент гравюры Жака Калло «Осада Бреды». 1627



Рис. 2 Фрагмент гравюры Жака Калло «Осада Ла Рошели». 1631

Жак Калло был признан современниками, у него было много заказчиков и почитателей среди монархов, вельмож, писателей и ученых. Его офорты печатались большими тиражами и успешно продавались. Французская гравюра к середине XVII века занимала одно из ведущих мест в искусстве стран Западной Европы. Роль Жака Калло в этом успехе трудно переоценить.

Современная графика постоянно решает проблему взаимодействия формы и пространства в изображении. Хорошее композиционное решение в станковой графике всегда целесообразно. Другими словами, работа ведется «сообразно цели», композиция должна способствовать достижению результата, к которому стремится художник. Жак Калло не мыслил категорией эксперимента, он просто решал стоящие перед ним практические задачи наиболее оптимальным, по его мнению, образом. Создавая простран-

ственный образ в своих произведениях, Калло прекрасно понимал, что правда двухмерного изобразительного искусства не может быть механическим повтором правды трехмерного реального мира (Рис. 2). Искусство графики говорит на своем языке, и творчество Жака Калло сделало этот язык богаче.

Литература:

1. Алексеева, В. А. Офорты Жака Калло / В. А. Алексеева // Творчество. – №10 (190). – 1972. – С. 18–20.
2. Алексеева, В.А. Французская гравюра 15–17 веков (Очерки по истории и технике гравюры) / В. А. Алексеева. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 688 с.
3. Борисовская, Н. А. Старинные гравированные карты и планы XV–XVIII вв. / Н. А. Борисовская. – М. : Галактика, 1992. – 272 с.
4. Гликман, А. С. Жак Калло / А. С. Гликман. – Л. : Искусство, 1959. – 180 с.
5. Западноевропейская гравюра XV–XVIII вв. из собрания Государственного Эрмитажа / каталог выставки; автор вступительной статьи и составитель каталога Ч. А. Мезенцева. – М. : Типография министерства культуры СССР, 1986. – 52 с.

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ В РЕСПУБЛИКЕ ИТАЛИЯ

*Лоллини Анна Дмитриевна,
аспирант кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: lollini.anna@gmail.com*

Установление дипломатических отношений стало отправной точкой взаимодействия и сотрудничества двух стран. Наряду с огромной организационной работой дипломатическими структурами большое внимание уделялось и уделяется культурному обмену.

13 апреля 1992 г. в Риме министрами иностранных дел двух стран П.К. Кравченко и Дж. де Микелисом во время первого официального визита в Италию белорусской правительственной делегации был подписан Протокол об установлении дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Итальянской Республикой. Данный визит, в ходе которого состоялись встречи белорусского руководства с Председателем Совета Министров Итальянской Республики Дж. Андреотти, Министром иностранных дел Итальянской Республики Д.Д. Микелисом, стал фундаментом белорусско-итальянских отношений. В течение года были открыты посольства двух стран в Риме и Минске [1, с. 30–32].

Уже в октябре 1992 г. в Венеции была проведена первая научная конференция, посвященная истории белорусско-итальянских контактов начиная с эпохи Возрождения «От Полоцка и Несвижа до Падуи и Венеции» (Рисунок 1.), тогда же в Падуанском университете была торжественно открыта мемориальная доска в честь белорусского первопечатника Франциска Скорины. Спустя долгие годы в Минске на стене дома № 37 на улице Карла Маркса, укрепленна доска с изображением Франциска Скорины и есть на ней надпись: «У муроx Падуанскага універсітэту 9 лістападу 1512 году набыў годнасьць доктара медыцыны першы друкар Беларусі, вялікі асветнік, перакладчык Бібліі Францішак Скарына». И ниже несколько непонятное пояснение «Копія Дошкі, падараванай Беларуссю універсітэту ў Падуі ў 1992 годзе, усталявана тут пасольствам Італіі ў знак сяброўства».

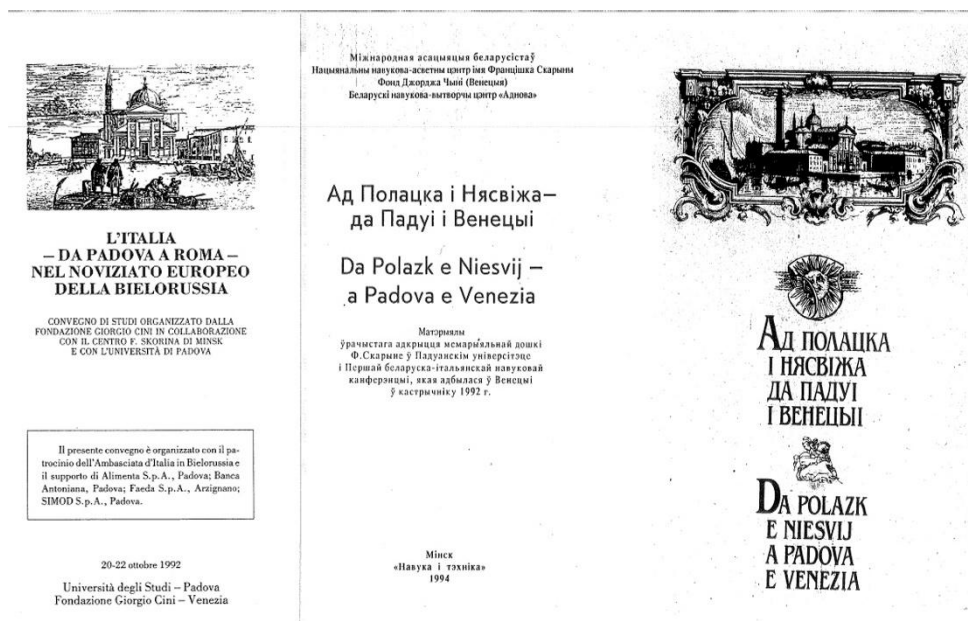


Рис. 1 Сборник конференции «От Полоцка и Несвижа до Падуи и Венеции»

Первым значимым культурным событием стало активное участие итальянских художников в пленере посвящённом дню рождения Шагала в городе Витебске, в 1994 г. (Рисунок 2) В том же году атташе по культуре итальянского посольства представил программу сотрудничества в области театрального и изобразительного искусства между странами. При участии посольства Беларуси в Италии и посольства Италии в Республике Беларусь, в 1994 г., были проведены «Дни культуры Республики Беларусь» в Италии. Для дальнейшего углубления культурных связей в области изобразительного искусства Министерство организовало творческую поездку в Рим, Падую и Флоренцию ведущих белорусских художников: В. Шкарубы, В. Толстика, В. Янушкевича и А. Дранца [2, с. 206–213].



Рис. 2 Пленер посвящённый дню рождения Шагала, 1994 г.

Однако в 1990-е годы культурные контакты ограничивались обменями выставок изобразительного искусства, причём они носили спорадический характер. С начала 2000-х годов, наметилась устойчивая тенденция к расширению культурного сотрудничества.

25–29 октября 2004 г. в г. Риме и Триесте проведены Дни Республики Беларусь в Итальянской Республике, в которых приняла участие правительственная делегация во главе с Заместителем Премьер-министра Республики Беларусь В.Н. Дражиным [3].

При посольстве Итальянской Республики в Минске в 2004 г. создан Дом итальянской культуры и языка «Данте». Данный культурный центр проводит курсы по изучению итальянского языка для белорусов, и по результатам экзамена P.L.I.D.A. выдает международные сертификаты.

Начиная с 2005 года, Республика Беларусь стала регулярным участником Венецианской Биеннале, получая призы и признание.

11 июля 2011 года в итальянском городе Триест, подписали межправительственное соглашение, между Республикой Беларусь и Республикой Италия: «О культурном сотрудничестве».

Основной целью соглашения о культурном сотрудничестве является укрепление и гармонизация связей двух стран и взаимопонимание необходимости активного сотрудничества в области культуры и искусства. Данный документ привёл к поощрению и продвижению художественных и культурных инициатив и организация различных мероприятий.

17 июля 2018 года Соглашение «О культурном сотрудничестве», заключённое между правительствами двух стран, было ратифицировано Сенатом Республики Италия. (Atti parlamentari. XVIII Legislatura. №677) [4].

Было бы несправедливым утверждать, что до подписания данного соглашения культурный обмен между странами отсутствовал, но подписание данного документа привело к существенной активизации культурных взаимоотношений двух стран. Значительно возросло количество контактов между художниками, скульпторами. С 2000 по 2018 год было организовано свыше 50 выставок и экспозиций предметов изобразительного искусства. Белорусские художники и скульпторы получили широкое признание итальянских специалистов и мастеров. Работы наших мастеров были представлены в ведущих выставочных залах Италии. В Беларуси были организованы десятки выставок итальянских мастеров изобразительного искусства, не только в Минске, но и во всех областных центрах и крупных городах.

Апогеем культурных взаимоотношений и сотрудничества, по праву, можно считать 2017 г., год итальянской культуры в Беларуси, приуроченный к 25-летию установления дипломатических отношений между странами. В рамках этого события было запланировано проведение около 30 мероприятий и проектов, в том числе и выставки изобразительно искусства [5].

Выставка «Доттори, Шагал, Сутин, Ходасевич-Леже. Динамизм, знаки и сны: взгляд на искусство Италии и Беларуси начала XX века» (Рисунок 3) организованная в Национальном художественном музее стала заметным событием. В выставке были представлены работы известного футуриста Джерардо Доттори, Марка Шагала, Хайма Сутина, яркого представителя супрематизма, Надеи Ходасевич-Леже. Диалог ярких и талантливых авангардистов XX века создал неизгладимую атмосферу взаимопроникновения.

Не менее притягательной стала выставка гравюр, посвященная эпической поэме Лодовико Ариосто «Неистовый Роланд».

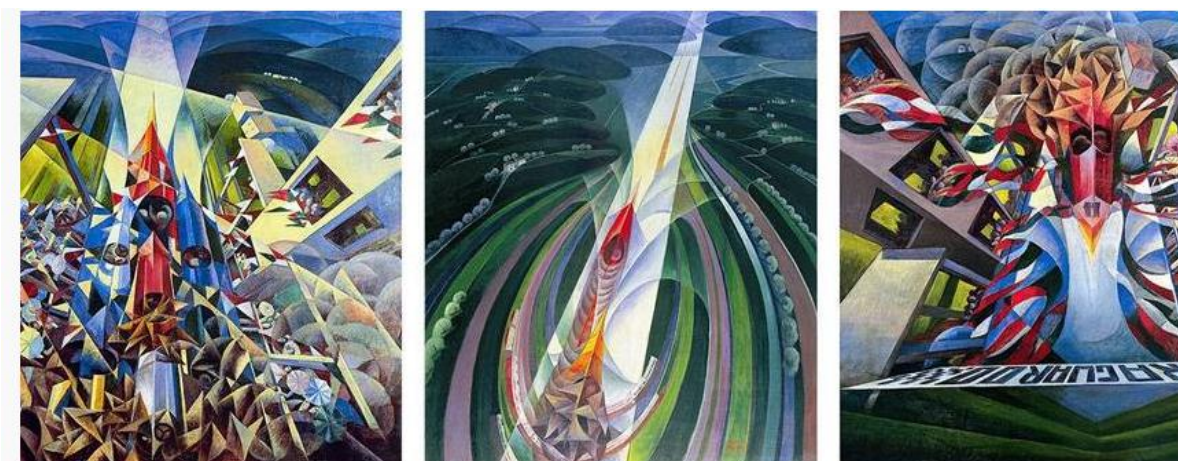


Рис. 3 Выставка «Доттори, Шагал, Сутин, Ходасевич-Леже. Динамизм, знаки и сны: взгляд на искусство Италии и Беларуси начала XX века»

Таким образом, за последние три десятилетия жители Италии, в основной массе не знали почти ничего о Республике Беларусь. В настоящее время благодаря целенаправленной и кропотливой работе, и дипломатическим контактам существенно возрос культурный обмен в области изобразительного искусства, который привел к осознанию и принятию нашей Республики как суверенного государства, со своими глубоко национальными традициями и культурой.

Литература:

1. Долженкова, С. В. Беларусь – Италия. Культурные отношения (1992–2010 гг.) / С. В. Долженкова // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов / Белорус. гос. ун-т; сост. С. В. Анцух. – Минск, 2011. – С. 30–32.
2. Фоменко, Т. Вдохновение и надежда. Новые перспективы в развитии белорусско-итальянских связей / Т. Фоменко // V Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-тв. канф., Мінск, 29 сак. 2012 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў; рэдкал.: С. П. Вінакурава (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 206–213.
3. История двусторонних отношений [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Рим : Министерство иностранных дел Республики Беларусь, 2018. – Режим доступа: http://italy.mfa.gov.by/ru/bilateral_relations.
4. Atti parlamentari. XVIII Legislatura. № 677 [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Roma: Senato Italiano, 2018. – Режим доступа: <https://www.senato.it/pubblicazioni>.
5. Eventi culturali [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Minsk : Ambasciata Italiana a Minsk, 2017. – Режим доступа: https://ambminsk.esteri.it/ambasciata_minsk/it/i_rapporti_bilaterali/cooperazione%20culturale/eventi_culturali.

РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ

Макрицкий Михаил Васильевич,
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: uvr.vsua@mail.ru

В.А. Сухомлинский писал: «Нельзя быть педагогом, не овладев тонким эмоционально-эстетическим видением окружающего мира» [4, с. 152].

Эстетически подготовленный учитель – это учитель, понимающий сущность эстетического воспитания, его значение в гармоничном развитии личности, обладающий

разносторонними знаниями в различных областях искусства, владеющий формами и методами эстетического воспитания детей, принимающий активное участие в творческой эстетической деятельности.

Эстетическая культура учителя включает в себя:

- эстетическую образованность (систему эстетических знаний);
- воспитанность (в области эмоционально-чувственной структуры личности, ее стереотипов в сфере поведения, общения, внешнего облика, речи);
- развитость (уровень развития эстетических потребностей, чувств, вкусов, идеалов);
- подготовленность (методические умения и навыки).

Изучая постановку эстетического воспитания в школе, большинство исследователей отмечают недостаточный уровень эстетической развитости и воспитанности учащихся. Одна из причин этого явления кроется в малоэффективной работе педагогов, в низком уровне их эстетической культуры. Анализ практики учреждений общего среднего образования убедил нас в том, что состояние эстетической подготовки учителей не соответствует современным требованиям. Многие педагоги испытывают трудности в формулировке эстетических целей и задач уроков, внеклассных мероприятий с учащимися.

Не уделяется должного внимания реализации материальных и духовных аспектов эстетизации образовательной среды. Организация разнообразной художественно-эстетической деятельности учащихся на учебных занятиях, во внеклассной работе, направленной на формирование у учащихся способностей полноценного восприятия и правильного понимания прекрасного в искусстве, науке, труде, жизни, представляет для учителей определенную трудность.

Термин «эстетика» происходит от греческого «aisteticos» (воспринимаемый чувством) [3, с. 580]. Философы-материалисты (Д. Дидро и Н.Г. Чернышевский) считали, что объектом эстетики как науки является прекрасное [2, с. 117]. Эта категория и легла в основу системы эстетического воспитания. Эстетика – это философская наука о прекрасном в действительности и в искусстве, об особенностях познания и преобразования мира «по законам красоты», об общих закономерностях эстетического развития личности, формирования ее эстетической культуры.

Человек по отношению к различным предметам и явлениям действительности обязательно занимает положительную и отрицательную эмоциональную позицию, причем каждый выбирает к миру свое собственное неповторимое отношение. Эстетическая культура личности – это совокупность ее способностей чувствовать, переживать и преобразовывать природу, общественную жизнь и самого человека по законам красоты, открывающим путь наиболее полного гармоничного раскрытия всех сущностных сил человека. Формирование эстетической культуры личности означает передачу подрастающим поколениям всего, накопленного человечеством опыта чувственно-эмоциональной и интеллектуальной жизни, который содержится во всех творениях человека, в отношениях людей друг к другу и особенно во всей системе художественных ценностей, а также в отношениях людей с природой.

Закономерным следует считать тот факт, что все стороны общественной жизни – производственная, трудовая, художественная, общественно-политическая, бытовая, спортивная, военная, научная и так далее – требуют эстетического «оформления», эстетически значимого воплощения. Известные чеховские слова о том, что в человеке должно быть все прекрасно – и лицо, и одежда, и душа, и мысли, превращаются в закон жизни современного общества.

Особую роль в эстетическом воспитании играет преподавание дисциплин художественного цикла (литература, изобразительное искусство, музыка и т.д.). Внеучебная сторона школьной жизни (кружки, факультативы, концертная и театральная деятель-

ность) формирует у учащихся эстетическое отношение к собственному поведению, эстетический облик их манер, жестов, мимики, одежды, общения.

Важной сферой эстетического воспитания личности является познавательная и научная деятельность. У учащегося, приобщающегося к науке, пробуждается и развивается эстетическое отношение к той сфере бытия, которую она перед ним раскрывает, – к миру растений или животных, к миру звезд или элементарных частиц, к миру чисел или химических элементов.

Еще К.Д. Ушинский отмечал, что во всякой науке в большей или меньшей степени присутствует эстетический аспект и что школьник должен научиться понимать красоту научных открытий. В основе эстетического воспитания лежат принципы гуманизма, красоты, гармонии и совершенства, умение жить и творить по законам красоты.

Эстетическое воспитание ребенка должно строиться также на его приобщении к труду, так как именно в этом процессе может сформироваться его эстетическое отношение и к самому процессу трудовой деятельности, и к предметам труда, и к орудиям, и к создаваемым в труде продуктам, и к людям труда. В кратком словаре по эстетике эстетическое воспитание определяется как система мероприятий, направленных на выработку и совершенствование в человеке способности воспринимать, правильно понимать, ценить и создавать прекрасное и возвышенное в жизни и искусстве [1, с. 151].

Следует отметить, что в современных учреждениях общего среднего образования ощущается недостаток эстетического воспитания. А ведь одна из основных задач эстетического воспитания – творческое развитие формирующейся личности, которое наиболее эффективно воздействует на подростка, когда он сам является «творцом». Именно сила эмоционального воздействия является путем проникновения в детское сознание. Большое значение при вовлечении учащихся в определенную деятельность играет умение педагога затронуть именно те механизмы личности, которые подтолкнули бы ее на новые творческие свершения.

Таким образом, стратегия эстетического воспитания в школе должна основываться на стимулировании внутренней активности личности учащегося, направленной на ее самоактуализацию, самоопределение и самореализацию. Только целенаправленное педагогическое воздействие, вовлечение детей в разнообразную творческую деятельность способны развить их сенсорную сферу, обеспечить глубокое постижение эстетических явлений, сформировать высокообразованных, культурных и нравственных людей.

Литература:

1. В мире искусства : словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост. Каракаш Т. К., Мелик-Пашаев А. А. – М. : Искусство в школе, 2002. – 384 с.
2. Лихачев, Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников : учебное пособие по курсу для студентов педагогических институтов / Б. Т. Лихачев. – М. : Просвещение, 1985. – 176 с.
3. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М. : Мысль, 2010. – С. 580.
4. Сухомлинский, В. А. О воспитании / В. А. Сухомлинский. – М. : Просвещение, 1975. – С. 152.

КУРАТОР УЧЕБНОЙ ГРУППЫ КАК ОРГАНИЗАТОР РАБОТЫ ПО ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА

*Пепик Ольга Геннадьевна,
старший преподаватель кафедры
художественно-педагогического образования
Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка,
Минск, Республика Беларусь
e-mail: holao0@yandex.ru*

На протяжении трех учебных лет в университете студента сопровождает куратор. Мы полагаем, что от его квалификации во многом зависит, насколько успешным будет обучение и воспитание студента в высшем учебном заведении. Содержание работы преподавателя, являющегося куратором, многогранно, но мы бы хотели остановиться на аспектах его деятельности, направленной на эстетическое воспитание, поскольку оно тесным образом связано с формированием профессиональных компетенций педагога-художника. Как отмечает Черникова Н.В., «...эстетическое воспитание студентов в педагогическом вузе осуществляется непосредственно как в учебной, так и в воспитательной внеучебной деятельности, между которыми существует глубокая связь и взаимозависимость» [3, с. 236]. Куратор группы имеет возможность эту связь осуществлять, преломляя процесс формирования профессионализма через призму воспитательной работы.

Современные тенденции в образовании демонстрируют значимость практической составляющей процесса подготовки специалиста [2]. Поэтому при планировании организации свободного времени молодежи, выбравшей сферой своей будущей профессиональной деятельности педагогику искусства, куратор может задать практико-ориентированный вектор и в эстетическом воспитании студентов. Мероприятия, предложенные им, могут не только знакомить студента с миром прекрасного, но и с образцами действий, направленных на создание определенной среды, способствующей глубокому погружению зрителя, слушателя в эстетические переживания, на освоение форм, методов, способов организации восприятия и познания изобразительного искусства, а также стимулировать студента к созданию собственного продукта, направленного на эстетическое воспитание учащихся.

Работа со студентами должна быть разнообразной и представленной в различных формах. Куратор может организовать их знакомство с музеями и художественными галереями, выставками не только профессионального, но и детского творчества, он должен быть хорошо информирован о культурно-образовательных услугах, предоставляемых различными учреждениями. Вхождение в выставочное пространство может происходить через экскурсию, музейное занятие, индивидуальное посещение. После каждого мероприятия необходимо, по нашему мнению, провести обсуждение увиденного с обязательным разговором о том, как это можно будет использовать в работе педагога-художника, а также предложить организовать свой собственный проект, опираясь на понравившиеся приемы работы, и реализовать его в ходе, например, волонтерской работы, профессиональной ориентации, работы с учащимися на филиале кафедры, поскольку «пока человек не будет вовлечен в деятельность по изучению чего-либо, он это что-то не познает» [1, с. 19]. Так, посещение мастер-классов по изготовлению тряпичных кукол в Музее детства в Минске, организованное кураторами первых курсов, позволяет студентам факультета эстетического образования использовать полученные навыки в работе с детьми школ-интернатов при обучении их выполнению подобных кукол, создавать сказочный мир в рамках проведения пробных занятий в группах про-

дленного дня с учащимися начальной школы, для кого-то это может стать темой научно-исследовательского интереса. Организовав для студентов участие в музейном занятии, интерактивные формы которых удачно, на наш взгляд, представлены в Национальном художественном музее Республики Беларусь, куратор группы может разработать со студентами подобное занятие на базе школьного музея этнографического профиля. Знакомство с экспозицией музеев при прослушивании экскурсий, наблюдение за работой экскурсовода, чье профессиональное мастерство по мнению Чирского Н.А. «...может быть признано одним из видов педагогического мастерства...» [4, с. 57], по-может, на наш взгляд, провести студентам экскурсию по мастерским факультета в рамках профориентационной работы, закрепить навыки ораторского искусства, которые необходимы учителю для организации успешной коммуникации и с обучаемыми и с их родителями. Таким образом, знакомство студентов и с миром искусства способствует также и формированию профессиональных педагогических навыков, освоению методических приемов благодаря творческому осмыслению и воплощению результатов проведенного анализа через пробу педагогической деятельности.

Для эстетического воспитания студентов представляется важным не только посещение художественных выставок, музеев и галерей, но и организация их участия в творческих встречах с деятелями искусства, проводимых в том числе и на базе учебных заведений творческого профиля, поэтому куратор должен быть своевременно проинформирован об открытых мероприятиях, проводимых ими, источником получения информации такого рода могут служить сайты соответствующих учреждений. Знакомство с творчеством современных ведущих мастеров искусства позволит студенту расширить свой кругозор, сформировать художественный вкус, овладеть профессиональной лексикой. Существенную помощь куратору учебной группы в организации эстетического воспитания студентов окажут социальные сети, благодаря которым возможно поддерживать связь с выпускниками факультета, что будет способствовать организации встреч кураторской группы с наиболее успешными из них в профессии, позволит своевременно узнавать и знакомить студентов с интересными художественными проектами, поможет вселить уверенность в свои силы тем, кто находится в начале своего творческого художественно-педагогического пути.

Куратор группы, работая над эстетическим воспитанием студентов, может рекомендовать к прочтению литературу, просмотр фильмов, учитывая склонности и интересы студента, факультативные занятия, объединения по интересам, осуществляющие свою деятельность в пределах образовательного пространства университета, участие в конкурсах, пленэрах. Эстетическому восприятию окружающего пространства будет способствовать знакомство с городом, его памятниками, театрами, музыкальными площадками, парками и скверами. Интерактивной формой изучения окружающего пространства, востребованной у молодежи, является прохождение квестов. Возможно использование подобной формы работы с первокурсниками, разработку которой можно поручить студентам старших курсов. Интересной формой работы является познание эстетических категорий через знакомство с культурой другой страны, особенно при вхождении в состав группы студентов-иностранцев, которые могут представить искусство своей родины во время кураторского часа, а также проведение фестиваля авангардной моды, интерпретирующего в студенческих коллекциях эстетические представления определенного народа, страны. Следует отметить важность активной позиции куратора в данной работе, который должен является не только наблюдателем, но и активным участником процесса.

Погружая студента в мир эстетического, организуя уже с первого курса получение им педагогического опыта через анализ работы специалистов в области художественной педагогики и создание и реализацию собственных разработок по эстетическому

воспитанию обучаемых, куратор учебной группы будет способствовать не только эстетическому воспитанию студента, но и формированию педагога-художника, обладающего творческим мышлением, что позволит ему чувствовать себя уверенно, быть готовым к поиску интересных педагогических ходов при введении обучаемого в мир изобразительного искусства, народных ремесел как во время работы с учащимися в школе, так и на занятиях в системе дополнительного образования.

Литература:

1. Король, А. Д. Как разработать открытое (эвристическое) задание. Разработки участников оргдеятельностного семинара, анализ, рефлексия : практикум / А. Д. Король. – Гродно : ГрГУ, 2017. – 83 с.
2. Образование и молодежная политика на 2016–2020 гг. : государственная программа, 28 марта 2016 г., № 250 // Министерство образования Респ. Беларусь [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://edu.gov.by/about-ministry/zakonodatelnye-akty-v-sfere-obrazovaniya/>. – Дата доступа: 29.08.2019.
3. Черникова, Н. В. Методика эстетического воспитания студентов – будущих учителей: инновационный подход / Н. В. Черникова // Учитель Новой школы и вопросы воспитания подрастающего поколения : материалы Педагогического форума, 28 марта 2014 г. / Московский гос. ун-т технологий и управления им. К. Г. Разумовского; редкол.: М. И. Мухин (отв. ред.) [и др.]. – М., 2014. – С. 236–239.
4. Чирский, Н. А. Экскурсоведение. Основы экскурсионной деятельности / Н. А. Чирский. – 2-е изд., испр. и доп. – Минск : РИВШ, 2018. – 284 с.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Романенко Любовь Евдокимовна,
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры управления и экономики образования
Минский городской институт развития образования,
Минск, Республика Беларусь
e-mail: mgiro@minsk.edu.by*

Современная эпоха изобилует рядом глобальных проблем, одной из которых является проблема экологии человека как субъекта культурного действия и научно-технического процесса. На арену современной жизни выходят проблемы и вызовы, с которыми ранее человечество не сталкивалось. Третья промышленная революция изменяет не только картину мира, но и существенно редактирует роль и значение человека в развитии культуры и цивилизации. Усиливающиеся глобализационные процессы, при всей своей инновационности, размывают духовное ядро национальных культур, обезличивая и унифицируя культуру этносообщества, перекрывая путь к многовекторности развития человеческих способностей и многообразию культурных практик. Это в свою очередь, способно привести к нарушению равновесия аксиосферы и ухудшению некоторых социокультурных параметров человека и общества в целом. Проявление этого негативного влияния глобализации мы уже наблюдаем сегодня. Такая прогнозируемая и обоснованная культурно-цивилизационная динамика, безусловно, негативно сказывается на безопасности белорусского сообщества в гуманитарной сфере.

Основополагающей ценностью, действенной и движущей силой постиндустриальной информационной эпохи становится человек. Его субъектная роль проявляется во всех социально-экономических, социокультурных и научно-технических процессах общества. Поэтому человек для будущего – основная задача образования. Ведь сегодняшний первоклассник войдет в ответственную профессиональную деятельность, примерно в 2034–2035 гг. Этот тезис позволяет глубоко задуматься о возвращении его культуры, формировании основных качеств человека и развитии его базисных универсальных способностей. Система образования – это центр, где формируется будущее человека, нации, общества с его культурой и цивилизации в целом. Включение ребен-

ка в социокультурной пространство с его миром разнообразных культур, процессами творческого освоения собственной культуры, активной индивидуальной культурной деятельностью – таков путь продвижения ребенка в соответствии с собственными потребностями, интересами и нравственными императивами, способ его взросления и налаживания гармонизированных отношений с окружающим миром и сами собой. Основной миссией системы образования и в частности школы при этом является помощь индивиду в адекватном взрослении и культивировании человеческого в человеке.

Однако сложная совокупность проблем современного общества неумолимо разрушает целостность социокультурного универсума. Разрушение монополии на информацию и ее воспитательное воздействие является одной из основных проблем образования. Как казывалось выше, усиление цивилизационных процессов, которые вошли в противоречии с культурой и аксиосферой человека изменяют его психотип. Произошли кардинальные изменения в институциональности образования. Оно утратило свои системные характеристики и стало стремиться к автономности как внутри системы, так и вне ее. Эти и некоторые другие процессы существенно влияют на продуктивность решения педагогической сверхзадачи.

Не приходится доказывать, что в современных условиях, когда происходит переход от одного качественного состояния развития мировой цивилизации к другому, связанному с формированием новых общественных отношений, формирование личности и специалиста нового типа является показателем времени. Изменения в культуре, политике и экономике, произошедшие в мире, являются мощным фактором пересмотра всей системы профподготовки педагога искусства в высшей школе. Она должна постоянно отвечать всем вызовам и угрозам в гуманитарной сфере общества, возрастающим требованиям развития науки, практики. В этом процессе особое место принадлежит развитию сознания и мышления будущего педагога, его универсальных способностей и компетенций.

Исходя из этого, поиск оптимальных путей развития художественно-педагогического образования становится весьма актуальным и является одним из основных способов решения проблем духовно-нравственного становления человека, развития его культуротворческого потенциала и социокультурных компетенций.

Образовательная сфера не только обеспечивает условия для сохранения и актуализации, культурных образцов и опыта предыдущих поколений но, одновременно, играет «селективную роль» в формировании человека как творца культуры, субъекта историко-культурного процесса.

Духовная сфера человека, которая формируется, в значительной мере, под воздействием искусства, определяет ориентацию всей его дальнейшей жизнедеятельности. Известно, что искусство является особенно важным для обеспечения процессов наследования и возвращения культуры в человеке. Оно входит в состав духовного ядра культуры. Это научно доказуемое обстоятельство определяет его инвариантную позицию в образовательном пространстве. Учитывая, что характер деятельности человека определяется его духовным миром, которым опосредованы все явления и артефакты культуры, роль искусства в трансляции духовного ядра культуры и формировании на этой основе духовного ядра личности становится основополагающей. Участвуя в воспроизводстве культуры, транслируя наиболее ценные и духовно емкие совокупности культурных образцов и норм, ценностей и идеалов накопленного социокультурного опыта и знаний, художественное образование и образование через искусство создает условия для культурного отбора и оценки артефактов и явлений, оставляя вне поля выбора и трансляции социально и культурно неприемлемое. В этой связи является очевидной роль искусства в конструировании идеологической основы личности как определяющего звена в наследовании культуры, ее творца и субъекта историко-культурного процесса.

Каждое звено художественного образования является специфической системой, выполняющей определённые социокультурные функции и решающей свои определённые

ные задачи. В связи с изменением парадигмы образования, в том числе и художественного, управление художественно-образовательными процессами требует иной подготовки педагога, нежели той, которая осуществляется по имеющемуся стандарту. Ее характер должна определять специфика современных процессов развития общества.

Вследствие динамического развития общества, смены условной картины мира, культурной ситуации и образовательной парадигмы, под влиянием внешних и внутренних факторов художественно-педагогическое образование не может быть раз и навсегда данным. Оно требует не только поисков новых форм и методов его развития. Оно требует основательного изучения прошлого опыта, его достижений, ошибок и проблем.

Возникшие противоречия между требованиями мирового сообщества к уровню подготовки специалиста и реально существующей практикой наиболее ярко отражаются в системе высшего образования. Сложившаяся система подготовки специалиста в высшей школе была сориентирована, прежде всего, на расширение запаса специальных знаний, характеризующих ту или иную предметно-профессиональную область.

Господство предметно-профессионального обучения наложило отпечаток на культуру XX века. Модели подготовки педагогов искусства изобилуют набором всевозможных предметных знаний и художественно-технологических умений, определяющих его предметно-профессиональную сферу деятельности. При этом общекультурное развитие будущих педагогов, декларативно прописанное в стандартах, слабо отражено в содержании и образовательных технологиях их подготовки. Не имея комплексного обеспечения, как научно-теоретического, так и практического оно оказывается в роли постулируемого.

Целесообразно бы было изучение опыта европейского художественного и художественно-педагогического образования. Нами проанализированы современные европейские художественно-образовательные тенденции (Франция, Германия, Польша, Чехия и т.д.). К сожалению формат статьи не позволяет широкого освещения результатов аналитики. Однако на некоторые тенденции следует обратить внимание.

В большинстве своем (опыт Франции) преподавание сочетает в себе эксперименты, исследования теории и практику. Оно обеспечивается профессионалами высокого уровня, как художниками и теоретиками, так и педагогами искусства. Индивидуально-личностное развитие студента предполагает свободу его творческой самореализации при условии социально значимого и социально приемлемого продукта (проекта) или коммуникативного действия.

Широко практикуется и поощряется стремление студентов к международной мобильности. Социальное партнерство и международные обмены дают возможность студенту расширить пространство своего опыта и стать на профессиональную позицию художника и автора, педагога и ученика, создавая и демонстрируя свои работы, транслируя выработанный опыт.

Так же студентам дается возможность ранней включенности в профессию, через преподавание на курсах и проведение мастер-классов для взрослых, детей и подростков. Педагогика адаптирована к различным стадиям чувственной сферы и интеллектуального развития учеников. Она апеллирует к развитию чувствительности и способствует гармоничному и сбалансированному развитию людей в рамках современной общественной жизни. В то же время, студенты обучаются методам художественного производства, необходимым для современного выражения. Используя самые традиционные художественные технологии (плёночная фотография, рисование, живопись, трафаретная печать, скульптура и объем), они комбинируют их с различным спектром материалов (земля, дерево, металл, смола, пластик) и новыми технологиями (информатика, компьютерная графика и мультимедиа, звук, цифровые технологии, сетевые практики).

Исследовательская деятельность студента является неотъемлемой частью его профессионального становления. Направление исследования внедряется в практику и

проверяется ею. Это касается создания областей инноваций, новых объектов или технологий, диверсификации художественной и художественно-педагогической деятельности в конкретном регионе. Безусловно, трансляция чужого опыта на иную основу требует внимательного исследования характера социально-экономических, социально-культурных и социально-политических ситуаций, а также уровня и характера развития художественно-педагогического образования Беларуси.

В настоящее время в процессе перехода общества из одного качественного состояния к другому, связанному с этапом развития «информационного общества», следует говорить не просто о необходимости совершенствования подготовки педагогов. Возникает настоятельная необходимость формирования нового типа педагогического сознания, мышления и социокультурной компетентности педагога в органическом единстве с социокультурными практиками.

В практике новый тип художественно-педагогического мышления может быть опосредован культурологической направленностью. Решительный отказ от ряда действующих стереотипов в системе художественного образования, образования через искусство и художественно-педагогической подготовки специалиста будет способствовать перестройке традиционных идеологических убеждений о предметно-технологических функциях искусства в образовании. Ложно выстроенные представления о вторичности духовного развития общества и недооценки влияния искусства на познание мира и гармонизацию человека с ним являются анахронизмом в научной интерпретации этих процессов и негативно влияют на качество жизни.

По мнению Я.А. Коменского, человек, как плодоносное дерево не может подняться без предварительной прививки черешков мудрости, нравственности и благочестия. Актуальность этого высказывания не подлежит сомнению. Изменение представления педагога искусства о базисных ценностях образования корректирует его культуру профессионально-личностного самоопределения и ориентирует его на культурологический подход к художественно-педагогической деятельности.

Компонентами культурологического характера педагогического сознания выступают:

- отношение к ребенку как субъекту жизни, способному к культурному саморазвитию и самоизменению;
- отношение к школе как целостному культурно-образовательному пространству, где живут и воссоздаются культурные образцы жизни детей и взрослых, происходят культурные события, осуществляется вхождение человека в пространство этнической и всечеловеческой культуры, постигаются культурные нормы и образцы поведения;
- осмысление сверхзадачи образования: формирование человека как творца и носителя культуры, субъекта культурного действия и культурно-исторического процесса;
- понимание, что человек является восприимчивым историко-культурного наследия и одновременно творческим началом динамических процессов в культуре и социуме, источником всех культурных новаций и гуманной социальной активности.

Формирование нового типа специалиста, обладающего нестандартным художественно-творческим мышлением, предполагает разработку новых учебных программ, учебников и учебных пособий, принципом конструирования которых может быть только научная обоснованность. А это означает отказ от прежних стереотипов упрощенного представления о педагоге искусства как трансляторе и мастере только художественно-технических умений и распространителе искусствovedческой информации.

Думается, что такой подход к решению проблем будет иметь государственное значение. И, к чести Республики Беларусь, наконец-то может быть научно оформлена ее художественно-педагогическая школа.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК МЕТАТИП ВОСПРИЯТИЯ И МЕТАПРАКТИКА ОТРАЖЕНИЯ КАРТИНЫ МИРА

*Ротмирова Елена Александровна,
кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры
частных методик общего среднего образования
Минский областной институт развития образования,
Минск, Республика Беларусь
e-mail: elena-rotmirova@rambler.ru*

Динамичный характер современного мира требует новых способов его совершенствования, в соответствии с установками на выявление эффективных практик решения проблем экологической безопасности, устойчивого развития, технологических рисков, проектного управления, практико-ориентированности, сотворчества, культуросообразности. При этом, социокультурное пространство XXI века озабочено тем, что в жизненных условиях неотделимости от обилия информации и символов, кодовых систем быстрой связи и интерактива формируется потребительская культурно-художественная картина миропонимания. Высокотехнологичные процессы жизнедеятельности требуют от человека больших умственных и нервных усилий, а массовая культура выступает зоной рекреации, апеллируя к социальным ожиданиям в художественно-привлекательной форме, востребуя uproщённые для восприятия образцы. Современный зритель, потребитель, художник живёт в навязанной средствами массовой информации полисреде (-стилистичности, -хромности, -фоничности, -семантичности); потребительского комфорта и трендовости; растиражированных массовой культурой, эффектно предъявляемых, оформленных, красочно и аккуратно выполненных масс-культурных образцов, порой не содержащих изобразительных и смысловых форм и связей (И.Э. Кашекова, А.В. Медведев, Б.М. Неменский, Е.А. Рунова, Л.Г. Савенкова и др.).

В данной ситуации нельзя делать вид, что экономическое развитие государства и состояние культуры и искусства в обществе существуют сами по себе, так как это взаимоопределяемые вещи, сказывающиеся на интеллектуальной, технической, экономической мощи любой страны [6]. По мнению А.И. Жука [1], успех устойчивого развития государства напрямую зависит от того, что и как мы видим, понимаем, действуем и оставляем будущим поколениям; становление нового человека, творящего цивилизацию благоговения перед Жизнью, выступает в качестве базового условия и единственной возможности обеспечить достижение 17 Целей устойчивого развития, определяющих деятельность системы образования. Государству и социуму необходимы увлечённые искусством люди, множество любителей, которые способны как музицировать, снимать кино, танцевать, так и рисовать, составляя опору культуры общества [3].

Как полагают современные исследователи (Д.К. Кирнарская [3]; А.В. Медведев [6] и др.), следует учитывать факторы, отмеченные в докладе ООН о креативной индустрии «Расширение путей местного развития», являющиеся опорой современной экономики XXI века, где культура рассматривается как двигатель и катализатор человеческого, устойчивого развития, обеспечивающий возможностями саморазвития, реализации инноваций и творчества.

Смысловым центром непрерывного развития современного человека должна стать гуманитарная культура, а разнообразие культурных текстов и контекстов – основой содержания художественного культурно-образовательного поля деятельности. Однако, по мнению Д.К. Кирнарской [3], при существующей широкой информации и возможности выбора направлений и занятий гуманитарного развития художественное образование, иногда отличаясь авторитарностью и ориентацией на присвоение квазипрофессиональных навыков, проигрывает спорту и дополнительным занятиям иностран-

ными языками (и иными учебными предметами), хотя на умственное развитие человека оказывает более значительное влияние (обеспечение тесной связи мозговых полушарий, активизация приращения математических и языковых способностей, роста коммуникативных способностей; формирование многоканального мышления). С точки зрения А.В. Медведева [6], в настоящее время мы вправе говорить о противостоянии между изобразительной и неизобразительной цивилизацией, потому что о красоте, гармонии и порядке, как сегодня, так и в будущем, свидетельствуют открытые артефакты, а искусство будучи поверженным прорастёт, не взирая на руинированное состояние культуры, искусства, образования.

В этой связи, хочется заметить, что названные проблемные моменты можно решить только видовыми и жанровыми средствами художественно и эстетически ориентированных культур, хотя для этого необходимо раскрытие актуальных культурных кодов и осознание ведущих смыслов. Поэтому современная педагогика искусства в качестве приоритетной, выдвигают цель развития целостного эстетико-культурного сознания и творческого, художественно-трудового потенциала социума. Заметим, что в Республике Беларусь, в условиях узаконенных императивов на сбережение общей национальной культуры, имеются все возможности для развития системы художественного образования на основе культуроценностных идей в существующем пространстве поликультурности и трансдисциплинарности.

Рассматривая этот посыл как задачу, подчеркнём, что в общенаучном контексте мнение исследователей сходится к идее привлечения трансдисциплинарного подхода, призванного в современной социокультурной ситуации решать сложные интеграционные проблемы природы и общества, целостности и открытости знания, расширения рамок знаниевой интеграции через обращение к интуиции, подсознательному движению замыслов, как эффективных инструментов понимания категории «образа» для решения установок на умеренное развитие, интегративное, трансдисциплинарное образование [4; 6 и др.].

При этом, общеизвестно, что лексема «образ» выступает доминирующим в сфере художественного образования, обуславливающего интегративное развитие различных видов культур и культурных практик деятельности. Мы полагаем, что именно изобразительные контексты воссоздают его художественную целостность в непрерывном развитии, способствуют созданию гармонии между науками, искусствами и культурой (в целом), а каждая учебная дисциплина, представляет одну из её граней. Изобразительная культура рассматривается как часть художественной и художественно-эстетической, адекватная визуально-пространственной, поэтому её основную задачу видим не только в требованиях показа и визуализации образов (это миссия визуальной культуры, ориентированной на узнаваемость, видение различий объектов и явлений).

Поле изобразительной культуры появляется в рамках дохудожественной стадии «очеловечивания природы», развивается через связь социального и природного, материального и духовного; призвано не сколько раскрывать предметы и явления, а активировать на ценностное отношение к ним через сочетание фигурно-фоновых, знаково-символических и предметных элементов, позволяющих достижение гармонии изобразительного и выразительного, внутренне смыслового и визуального; органическое слияние процессов познания, оценки, общения и созидания [5], отвечая (в рамках трансдисциплинарного подхода) на вопросы «Что?», «Как?», «Каким образом?», «На основании чего?». Такое научное видение подкрепляется существующей социокультурной ситуацией становления нового способа художественно-изобразительного познания мира, который в искусстве выступает в границах современного стилевого направления метамодернизма как обобщения, превращения, объединения на метауровне стремительно развивающейся культуры взаимодействия [7]. Метамодернизм актуализирует постановку цели и способа её достижения, предлагает нахождение идеи приё-

мами осцилляции в пространстве многомерности, ценностных контрастов, искренности, освобождения от инертности, реализации задач внедрения научных разработок и осмысления изображений, доступных социуму.

Как полагает, И.Э. Кашекова [2], в этой ситуации изобразительное искусство для социума и образовательной практики может стать универсальным, объединяющим генератором осмысленного выбора подходов, методов, средств повышения качества, развития общей культуры творческой деятельности современного человека. С помощью сочетающихся изобразительных образов творческое мышление способно символизировать те или иные связи между событиями или идеями, явлениями. Форма и конструкция, характер творческой изобразительной работы обеспечиваются самостоятельностью, свободой реализации потребностей и средств через возможность грамотно сформулировать мысль. В этом же ключе развивает свою мысль и Б.М. Неменский, утверждая, что всегда важно ставить вопрос о гармонизации мышления, обуславливая художественную и научную форму познания мира, не заменяя одно другим, а дополняя в гармонии рационально-научного и художественно-изобразительного, эмоционально-образного [5].

Соответственно, мы приходим к выводу, что современное восприятие и понимание норм изобразительной культуры должно развиваться в аксиознаковых и культурно-кодовых границах предметности, метапредметности на основе идей трансдисциплинарного подхода. Думаем, очевидно, что в границах предметности содержательно-функциональными компонентами изобразительной культуры выступают подкультуры: целостности, формообразования, композиционная, материализации, тонально-пластическая, стадийности и преобразования. Метапредметность возможно охарактеризовать в системе подкультур:

- 1) восприятия (требование отражать объекты во взаимосвязи в ситуациях цельного видения формы и положения объекта);
- 2) отношения (задачи избирательности, символизма, самооценки автора-художника и зрителя);
- 3) осмысления (императивы обдумывания жизненных явлений, глубины осознания через смену впечатлений и рефлексивно-оценочных размышлений, нивелирования обывательской толерантности и поверхностного взгляда на мир);
- 4) открытия (установки на реализацию когнитивной, регулятивной и коммуникативной подсистем);
- 5) проектирования (ценности последовательности, гармонии, эмоционального отношения к результатам (автора и зрителя) при адекватности и соответствии запросам социального и предметного окружения);
- 6) отражения (идеи завершенности относительно выбранных и преследуемых пределов окончания работы (авторские предпочтения, нормы изображения, место и значение, характер отражаемого));
- 7) транслирования (требования переноса, презентирования и рекламирования, интеракции автора произведения и зрителей).

При этом, по мнению учёных (И.Э. Кашекова [2]; Б.М. Неменский [5] и др.), все компоненты индивидуальной изобразительной культуры должны быть тесно взаимосвязаны, так как нельзя освоить изобразительную технику и художественно воспринимать, видеть только тренируя глаз и используя исторический опыт без духовно-нравственной практики; невозможно умение мыслить изобразительно без наличия авторских идей и творческих работ. Если для функционирования культуры достаточно репродуктивных форм и методов, то для её развития необходимы новые, интегративные и интерактивные средства, подчас выходящие за рамки внешней логики [2].

В итоге, делаем вывод о том, что область художественного образования, педагогика и дидактика искусства обуславливают актуализацию проблемы понимания и раз-

вития изобразительной культуры как одного из социокультурных средств кооперации и транслирования, метатипов описания объектов и метапрактики изложения событий разного типа, уровня и масштаба, социального ожидания и востребованности. Полагаем, что именно такой замысел способствует культурно ориентированному познанию и художественному осмысленному, гармоничному отношению к действительности, где изобразительные смысловые дискурсы способны обеспечить основные направления взаимодействий, будут своевременны для описания картины единого мира на интегративном комплексе понятий и метаизобразительном языке [4]. Считаем, что от культурно-осмысленного видения и отражения, трансдисциплинарного разрешения насущных социокультурных задач в настоящем, от выбора приоритетных направлений их решения из прошлого и настоящего (при осознании их аксиологических ориентиров) зависит творчески активное состояние культуры общества будущего.

Литература:

1. Жук, А. И. Образование – ведущий механизм достижения целей устойчивого развития : виртуальный круглый стол / А. И. Жук // Глобальные цели – благополучие каждого: Декада «Образование для устойчивого развития» : сборник материалов; под ред. А. И. Жука, А. В. Позняк, С. Б. Савеловой. – Минск : БГПУ, 2018. – С. 8–9.
2. Кашекова, И. Э. Интеграция культуры и образования в художественно-эстетическом образовательном пространстве / И. Э. Кашекова // Художественное образование в пространстве современной культуры : сб. науч. труд. по матер. межд. науч.-практ. конф., октябрь 2011 / Под общ. ред. И. Э. Кашековой. – Москва – Бойнице : ИХО РАО, 2011. – С. 23–33.
3. Кирнарская, Д. К. Актуальные проблемы развития художественного образования в XXI веке / Д. К. Кирнарская // Педагогика искусства : сетевой электронный научный журнал. – 2014. – № 3. – Режим доступа: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/kinarskaya_1-6_6.pdf.
4. Мокий, В. С. От дисциплинарности к трансдисциплинарности в понятиях и определениях / В. С. Мокий, Т. А. Лукьянова // Universum: Общественные науки : эл. науч. журнал. – 2016. – № 7 (25). – Режим доступа: <http://7universum.com/ru/social/archive/item/3435>.
5. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 240 с.
6. Стоять и хранить предания. Художественное образование – взгляд профессионалов : выдержки из выст. участ. научн.-практ. конф. «Образование и творчество», октябрь 2004 г. // Художественная школа. – 2005. – № 1 (6). – С. 10–14.
7. Vermeulen, T. Notes on Metamodernism / T. Vermeulen, R. Van den Akker // Journal of Aesthetics and Culture. – 2010. – Vol. 2. – P. 1–14.

АКВАРЭЛЬНОЙ ГАЛЕРЭІ БЫЦЬ!

Рынкевіч Уладзімір Іванавіч,

кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт, прафесар

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў,

Мінск, Рэспубліка Беларусь

e-mail:kizo@vsu.by

Надышоў час і, нарэшце, тое, што наспявала паўстагоддзя, здзейснілася. У красавіку 2019 года рашэннем Расонскага райвыканкама (старшыня У.У. Быкаў) была адкрыта першая ў Беларусі “Акварэльная галерэя”. Пры гэтым, не ў сталіцы, а ў невялікім раённым цэнтры на Віцебшчыне. Яе статус вызначаны як структурнае падраздзяленне Дзіцячай школы мастацтваў г.п. Расоны, дзе зараз часова і размешчана галерэя. Перспектывам яе могуць пазайздросціць многія існуючыя ўстановы культуры. Пад галерэю ўлады вырашылі аддаць цудоўны трохпавярховы будынак пачатку XX стагоддзя ў цэнтры населенага пункта над возерам, але гэта адбудзецца пасля рамонту будынка. Значнасьць гэтай падзеі для Расонскага раёна і ўсёй рэспублікі, визна-

чыць час. А вось рэальнасць надзеям надаюць аб'ектыўныя фактары, якія суправаджаюць і абумоўліваюць гэтую культурную акцыю.

Зварот увагі заснавальнікаў Расонскай акварэльнай галерэі да аднаго з найбольш папулярных і дэмакратычных відаў выяўленчай творчасці – акварэлі, сутучны агульнай плыні сучаснай сусветнай мастацкай практыкі. Першы музей акварэлі, як прыватная ўстанова, быў створаны ў 1960 годзе ў Мехіка. Ён быў заснаваны мастаком Альфрэдам Роха (1918–2003). Пасля пажару адноўлены ў 1967 годзе і зараз існуе як Нацыянальны музей акварэлі ім. Альфрэда Гуаці Роха. Па яго ініцыятыве ў 2001 годзе быў заснаваны Дзень акварэлі, які штогод адзначаецца 23 лістапада. Гэтая дата ўвайшла ў календар культурных падзей многіх краін свету і набыла статус Міжнароднага дня акварэлі.

На сутыкненні XX і XXI стагоддзяў акварэльныя галерэі і музеі пачалі расці як грыбы пасля дажджу ў Еўропе, Амерыцы, Азіі. Аб пашырэнні папулярнасці акварэлі сведчыць прагрэсіўная дынаміка правядзення міжнародных акварэльных фестываляў, выставак, конкурсаў. Вялікую актыўнасць праявілі аб'яднанні акварэлістаў у блізкім і далёкім замежжы: Міжнародная акварэльная суполка (International watercolor society – IWS), Суполка акварэлістаў Хьюстана (Watercolor Art Society – Houston), Суполка празрыстай акварэлі Амерыкі. (“Transparent Watercolor Society of America”), Брытанская Каралеўская суполка акварэлі (Royal Watercolour Society), Суполка акварэлістаў Францыі (Société Française de l'Aquarelle), Суполка акварэлі Італіі (Associazione Italiana Acquerellisti), Санкт-Пецярбургская суполка акварэлістаў (“Санкт-Пецярбургское общество акварелистов”) і многія іншыя. На працягу апошніх гадоў форумы акварэлістаў сусветнага маштабу адбыліся ў Італіі, Амерыцы, Канацы, Турцыі, Японіі, Кітаі і інш. У іх прынялі ўдзел таксама і нашы суайчыннікі як прафесійныя мастакі, члены творчага Беларускага саюза мастакоў Вера Каўзановіч, Ганна Чапурная-Алейнік, Любоў Абрамава, так і акварэлісты-аматары: Кацярына Зюзіна (Сава), Вольга Навіцкая, Галіна Хайдарава, Ірына Данскова, Татяна Лешчанка, Святлана Тупахіна і інш. Больш таго, іх акварэлі атрымалі ганаровыя дыпламы і занялі пачэснае месца ў зборах замежных калекцыянераў і мастацкіх галерэй. Ёсць аналагі акварэльных галерэй і ў нашых бліжэйшых суседзяў: у Польшчы, краінах Прыбалтыкі, Расіі, заўважым, не толькі ў сталічных цэнтрах, але і ў аддаленых гарадах, напрыклад, далёкім г. Кургане (абласны федэратыўны цэнтр Зауралля, Расія).

“Няма ў гэтым свеце выпадковасці, ёсць не пазнаная неабходнасць”, – кажуць філосафы. Стварэнне на Віцебшчыне Акварэльнай галерэі таксама не раптоўная падзея. Яна мае сваю гістарычную абумоўленасць. Расонскі раён разам з Полацкім, Верхнядзвінскім, Міёрскім, Шаркаўшчынскім і іншымі раёнамі належыць да Віцебскага культурна-тэрытарыяльнага рэгіёну. Старажытны Віцебск некалі губернскі, а сёння абласны цэнтр шырока вядомы ў гісторыі еўрапейскай, да і сусветнай культуры яркімі рэвалюцыйнымі падзеямі ў мастацтве і знакамітымі на ўвесь свет імёнамі: Марк Шагал, Казімір Малевіч. У савецкі час Віцебскі мастацкі тэхнікум даў пупёўку ў жыццё цэламу пакаленню беларускіх творцаў, у тым ліку майстрам акварэлі (Л. Лейтман, М. Тарасікаў, А. Волкаў, Н. Галоўчанка). Пазней, у 1960–1970-я гады, мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута стаў мастацка-адукацыйнай пляцоўкай для акварэлістаў творчай студэнцкай моладзі на чале з Феліксам Гуменым. З часам захопленасць перарасла ў лакальную школу акварэлі. Гэты фактар паўплываў на тое, што прыблізна палова акварэлістаў Беларускага саюза мастакоў склалі выхаванцы віцебскай школы. Пасля развалу СССР і зноў праявіўся няўрымслівы характар кагорты віцебскіх мастакоў, якія аб'ядналіся ў творчую суполку “Віцебская акварэль”. Такім чынам стварэнне акварэльнай галерэі ў ціхамірным гарадку сярод лясоў ды азёр Прыдзвіння – справа для кагосьці нечаканая, а разабраўшыся – цалкам лагічная.

Стварэнне Акварэльнай галерэі з’явілася актуальным і своєчасвым праектам у свеце дэклараванага ўладамі Беларусі культурнай палітыкі нашай дзяржавы з акцэнтам на развіццё рэгіёнаў. Асноўным урадавым дакументам у гэтай справе з’яўляецца «Дзяржаўная праграма «Культура Беларусі» на 2016–2020 гады, зацверджаная Саветам міністраў Рэспублікі Беларусь, а таксама аб’яўшчэнне Прэзідэнта Аляксандра Лукашэнкі, што 2018–2020 гады праходзяць ў Беларусі пад знакам “Года малой радзімы”.

На сённяшні дзень у Расонскай акварэльнай галерэі адкрыта першая выстаўка акварэльных твораў беларускіх мастакоў. Яна мае тры выставачных пакоі ў двухпавярховым будынку мастацкай школы. Тут могуць праходзіць адна, або адначасова дзве невялікія выставы (30–40 твораў). Непараўнальна большыя магчымасці ў выставачнай дзейнасці галерэя набудзе пасля рэстаўрацыі асноўнага трохпавярховага будынка. Маёнтак памешчыка Гласка ў Расонах быў узведзены ў 1900 годзе па праекту архітэктара Эдмунда Фрыка на беразе возера Расоно. Будынак у выглядзе гатычнага палаца вылучаецца маляўнічасцю, шматпланавасцю архітэктурнай кампазіцыі і разнастайнасцю яе візуальных успрыняццяў. Для стварэння сярэдневяковай вобразнасці шырока прыцягваюцца неагатычныя формы. Расонскі палац узяты на магутны бутава падмурак; план будынка складанай канфігурацыі з выгінамі калідораў, патаемнымі лесвічкамі, разнастайнымі заламі і інтымнымі пакойчыкамі. Шматпланавасць кампазіцыі ўзмацняе поліфанічная разнастайная пластыка фасадаў. Манументальны будынак вызначаецца насычаным коларавым вырашэннем, у якім спалучаецца паліхромія бутавай муроўкі цокаля, чырвоны колер высакаякаснай цаглянай муроўкі фасадаў, бялізна атынкаваных элементаў дэкору. Відавочна, што мета дойліда была стварыць уражальны знешні эфект.

Сядзібны дом пабудаваны ў маляўнічым месцы. Перад сядзібай змяшчаецца сажалка. Уздоўж дарогі пасаджаны ліпы, на тэрыторыі памесця раней знаходзіўся сад з пладовых дрэў, а ў цяпліцах вырошчваліся кветкі. Побач з сядзібай размяшчаліся гаспадарчыя пабудовы таксама з чырвонае цэгля. На працягу XX стагоддзя сядзібны дом быў сведкам шматлікіх гістарычных падзей.

Бліжэйшай перспектывай дзеяння акварэльнай галерэі мы бачым яе ўкараненне ў музейную сетку Віцебска і Віцебскай вобласці, дзе зараз ужо дзейнічае 27 музеяў. У бліжэйшыя гады станаўлення Акварэльнай галерэя будзе дзейнічаць як выставачная пляцоўка. Далей Акварэльная галерэя мае перспектыву стаць фестывальнай пляцоўкай мастакоў-акварэлістаў рэспубліканскага і міжнароднага ўзроўняў накітаваў Міжнароднага фестывалю народнай музыкі “Звіняць цымбалы і гармонік” у Паставах, Міжнароднага фестывалю арганнай музыкі “Званы Сафіі” у Полацку і да т.п. Канчатковай мэтай бачыцца яе пераirstанне ў Музей акварэлі і малюнка рэспубліканскага падпарадкавання. Таксама ў перспектыве Акварэльная галерэя павінна стаць прывабным культурным і гістарычным аб’ектам для жыхароў раёну і турыстаў, які ўвойдзе ў турыстычны маршрут па поўначы Беларусі. Яна аб’яднае мастацка-творчую, асветніцкую і дасугава-займальную дзейнасць. У яе памяшканнях і на блізкай да будынку тэрыторыі мяркуецца размесціць: салон-магазін, які будзе рэалізоўваць мастацкія творы, сувеніры, матэрыялы для творчасці; творчую майстэрню, студыю, для дарослых і падлеткаў, кафе; міні-кіназал, салон-бібліятэка; вонкавая рэклама, імправізаваная эстрада для «хатніх канцэртаў» таксама і іншыя ўстановы культурнага профілю. Важнай задачай перад кіраўніцтвам раёну з’яўляецца падрыхтоўка прафесійных кадраў па музейна-галерэйнай справе.

Адкрыццё Расонскай Акварэльнай галерэі гэта – важны знакавы крок да актывізацыі працэсу аднаўлення культурнага жыцця Расонскага раёну і разам з тым рэальны ўнёсак у падтрымку ўзмацнення плыні развіцця акварэльнага жывапісу ў маштабе усёй рэспублікі. Правядзенне мастацкіх выставак высокага прафесіянальнага ўзроўню садзейнічаюць стымуляцыі развіцця мастацкай творчасці ў аддаленым ад сталіцы раёне. Выданне ў свет мастацка-літаратурнага календара з рэпрадукцыямі

твораў з мастацкага фонду галерэі, манаграфіі-альбома “Беларуская акварэлія” зацверджае вядомы ў еўрапейскім мастацтве значэнне беларускай акварэлі і брэнд “Віцебская акварэль” – гонар сучаснага беларускага мастацтва. Расонская Акварэльная галерэя сумесна з іншымі ўстановамі культуры з першых сваіх крокаў павінна стаць ініцыятарам правядзення значных мастацкіх акцый накіраваных на рэспубліканскага пленэру акварэлістаў, прысвечанага 225-годдзю Яна Баршчэўскага. Далейшая дзейнасць у гэтым кірунку, якая ўключае тэматычныя пленэры, фестывалі па мастацтву, вочных і за-вочных творчых конкурсаў і іншых значных сацыяльна-культурных мерапрыемстваў, надасць гораду вядомасць і аўтарытэт у шырокім коле культурнага жыцця рэспублікі.

АСПИРАНТУРА ПО ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ ПРОГРАММАМ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*Сапанжа Ольга Сергеевна,
доктор культурологии, профессор,
заместитель декана по научной работе факультета
изобразительного искусства, профессор кафедры
художественного образования и декоративного искусства
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
e-mail: sapanzha@mail.ru*

С 2013–2014 учебного года в соответствии с Федеральным законом от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», аспирантура стала третьим уровнем высшего образования. Новую норму закрепил пункт 3 статьи 12, согласно которому к основным образовательным программам относятся образовательные программы высшего образования – программы бакалавриата, программы специалитета, программы магистратуры, программы подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре (адъюнктуре), программы ординатуры, программы ассистентуры-стажировки.

Включение аспирантуры в систему формального высшего образования с выдачей диплома установленного образца и присвоением квалификации «Исследователь. Преподаватель-исследователь» наложило на учебные заведения и научно-исследовательские институты обязательства по обеспечению образовательной деятельности обучающихся. В частности, седьмая статья закона обязывает организации, осуществляющие образовательную деятельность по имеющим государственную аккредитацию образовательным программам, разрабатывать их, учитывая федеральные государственные образовательные стандарты и примерные основные образовательные программы.

При этом, сегодня достаточно активно идет дискуссия об эффективности аспирантуры как уровня образования в решении задач обеспечения науки и системы образования кадрами высшей квалификации. Среди основных претензий к аспирантуре как третьей ступени высшего образования можно выделить следующие:

– *необязательность прохождения собственно образовательной программы лицами, имеющими солидный опыт профессиональной деятельности в профильной области.* Однако для таких лиц, самостоятельно выполнивших диссертационное исследование без освоения программ подготовки в аспирантуре, есть возможность прикрепиться для сдачи кандидатских экзаменов. Прикрепление предусматривает и возможность выполнения (завершения) диссертационного исследования в организациях, на базе которых существует действующий Диссертационный совет. Подобная формальная

несвязанность защиты и обучения и дает повод высказывать сомнения в целесообразности собственно обучения;

– *дробность новой образовательной модели, включающей три уровня (бакалавриат-магистратура-аспирантура) с присвоением квалификации и выдачей диплома.* Эту практику стоит признать общемировым трендом, а появление третьего уровня образования выполнением российской образовательной системой обязательств, принятых в связи с вхождением в общеевропейское образовательное пространство, предполагающее широкие возможности академической мобильности, в том числе при выборе программ следующего уровня подготовки. Линейная модель получения одной определенной специальности разрушается. С одной стороны, это продиктовано общими тенденциями развития глобальной концепции образования в течение всей жизни и невозможностью получить профессию в рамках одного локального цикла обучения на всю жизнь. С другой стороны, сама архитектура новой образовательной системы закладывает возможность мобильности и выбора различных траекторий в процессе движения по уровням образования;

– *недостаточное концептуальное оформление целей и задач аспирантуры как уровня высшего образования.* На проблему недостаточной проработанности формального поля подготовки аспирантов указывают сегодня достаточно часто [2, с. 10]. С одной стороны, задача аспирантуры – это обеспечение государственного заказа по устойчивому функционированию системы работы вузов [5, с. 35], с другой стороны, это способ решения проблем многоуровневой подготовки, в рамках которой на каждом из уровней решаются свои специфические задачи. Дискуссия о том, что должно стать итогом обучения в аспирантуре – получение научного продукта (диссертации) или подготовка ученого, обладающего профессиональными компетенциями, лишь частично сформированными в рамках магистратуры [1, с. 129] отражает недостаточную степень рефлексии по вопросу о целях и ценностях аспирантуры;

– *падение престижа аспирантуры как формы подготовки ученых.* Отмечая падения интереса к аспирантуре как формы организации научной работы [4, с. 3] и опираясь на информационно-статистический материал «Статистика науки и образования», исследователи отмечают снижение важного показателя эффективности обучения в аспирантуре – количества выпускников, защитивших диссертации в Диссертационных советах. Так, процент защитившихся от общего числа закончивших аспирантуру в 2000 году составлял 30,2%, в 2005 г. – 31,7%, с 2013 г. стал резко снижаться и в 2015 г. составил 18%, что составило абсолютный минимум [1, с. 127]. Отметим, однако, что формальное снижение количества обучающихся связано и со снижением плана приема на бюджетные формы обучения по программам аспирантуры, и с сокращением количества Диссертационных советов.

Перечисленные выше обстоятельства влияют на систему подготовки исследователей по образовательным программам в области искусствоведения. Федеральный государственный стандарт высшего образования по направлению подготовки 50.06.01 Искусствоведение был утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации 30 июля 2014 года. Соответственно, высшие учебные заведения, осуществившие первый набор в аспирантуру по новым Федеральным стандартам в 2014–2015 учебном году, к 2019 году уже сделали два выпуска (2016–2017 учебный год, 2017–2018 учебный год), что позволяет делать определенные выводы о принципах и технологиях реализации программ подготовки в аспирантуре по программам искусствovedческой направленности.

Аспирантура по искусствоведению как уровень образования, помимо работы над диссертационным исследованием, предусматривает выполнение учебного плана, включающего определенные блоки: «Дисциплины», «Практики», «Научно-исследовательская работа», «Государственная итоговая аттестация» (согласно Феде-

ральному государственному стандарту высшего образования по направлению подготовки 50.06.01 Искусствоведение). Именно образовательная программа позволяет познакомить обучающегося с научной дисциплиной специальности, сформировать навык осуществления научного исследования, получить необходимый опыт в сфере профессиональной деятельности в соответствии с присваиваемой квалификацией «Преподаватель-исследователь». В возможности систематической подготовки к проведению научных исследований и возможности решения научных задач в коллективе профессорско-преподавательского состава и других обучающихся и видится цель введения аспирантуры в систему высшего образования.

Рассмотрим основные выделенные группы проблемных зон нового уровня образования применительно к программам по искусствоведению, в частности, программа в области изобразительного искусства. В рамках единого направления 50.06.01 Искусствоведение заведение, реализующее программу подготовки в аспирантуре, предлагает тот или иной профиль (направленность) программы, чаще всего связанного с той или иной специальностью номенклатуры ВАК РФ. В области изобразительного искусства такими являются специальности 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура и 17.00.09 – теория и история искусства (специальность, фактически, междисциплинарная, в рамках которой могут выполняться работы по любому виду искусства). Эти названия без шифра стали наименованием образовательных программ (направленности или профиля).

Для специалистов, имеющих базовое искусствоведческое образование и солидный опыт исследовательской работы (в институте или музее), предусмотрена форма прикрепления. Если для сдачи экзаменов соискатель может прикрепиться в любое заведение, где есть аспирантура по заявленному профилю (соответствующему ваковской специальности), то прикрепление для завершения работы могут оформлять только организации, на базе которых есть действующий Диссертационный совет. В настоящее время на территории Российской Федерации действуют только три совета по специальности 17.00.04 и три совета по специальности 17.00.09, что существенно снижает общее количество защит диссертаций по искусствоведению в области изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Практика действующих советов, тем не менее, показывает, что опыта исследовательской работы в определенной сфере (например, научно-фондовой работы) зачастую не хватает для завершения работы над диссертацией как научно-квалификационной работой, отвечающей требованиям пункта 9 «Положения о присуждении ученых степеней».

Для молодых соискателей, и особенно для соискателей не имеющих профильного образования (а таким, непрофильным, может быть признано образование в области художественно-творческой деятельности – графики, живописи, декоративного искусства, а не теории и истории искусства), аспирантура представляется необходимым уровнем изучения фундаментальных проблем искусствознания, освоения методологии научного исследования и круга формальных требований к научно-квалификационной работе по искусствоведению как особому научному жанру. Именно аспирантура как форма обучения в наибольшей степени соответствует современным требованиям сопровождения образовательной деятельности обучающихся [3, с. 110–111]. Кроме того, программа практик представляет широкие возможности для апробации результатов исследования, необходимого для защиты диссертационной работы. В этом смысле, аспирантура видится удачным решением проблемы подготовки искусствоведа-исследователя.

Общее снижение числа защит, отмеченное выше, затронуло и область искусствоведения. Это связано с сокращением бюджетных мест, сокращением количества советов, и, не в последнюю очередь, с повышением требований к новизне и научной значимости исследований, их вкладу в науку, количеству публикаций из Перечня рецензи-

руемых изданий, рекомендованных для публикации результатов диссертационных исследований, и ужесточением требований к самим изданиям. Тем не менее, действующие советы продолжают достаточно успешно проводить защиты по проблемам теории и истории изобразительного, декоративного искусства.

Литература:

1. Бедный, Б. И. Российская аспирантура в образовательном поле: междисциплинарный дискурс / Б. И. Бедный, Н. В. Рыбаков, М. Б. Сапунов // Социологические исследования. – 2017. – № 9 (400). – С. 125–134.
2. Бедный, Б. И. Современная российская аспирантура: актуальные направления развития / Б. И. Бедный, Е. В. Чупрунов // Высшее образование в России. – 2019. – Т. 28. – № 3. – С. 9–20.
3. Бережнова, Л. Н. Сопровождение в образовании как технология разрешения проблем развития / Л.Н. Бережнова, В. И. Богословский // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. Психолого-педагогические науки (психология, педагогика, теория и методика обучения). – 2005. – № 5 (12). – С. 109–123.
4. Мироненко, Е.С. Российская аспирантура: до и после реформы / Е. С. Мироненко // Социальное пространство. – 2018. – № 4 (16). – С. 1–12.
5. Пономарева, И. К. Аспирантура в системе непрерывного образования: проблемы и перспективы / И. К. Пономарева // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2016. – № 63. – С. 34–37.

**ПРОЕКТ «ДИЗАЙН-ПЛАТФОРМА». ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА В ГОРОДЕ С ВЕКОВЫМИ КУЛЬТУРНЫМИ ТРАДИЦИЯМИ**

*Соколова Дарья Валерьевна,
старший преподаватель кафедры дизайна
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Российская Федерация
e-mail: s-boroda7@mail.ru*

Старое не живет без нового. В самом названии одного из старейших городов России заложено бесконечное обновление – Великий Новгород. Вечно новый город. Культурный слой на его территории в пределах вала Окольного города имеет глубину от 2 до 9 метров, что является бесконечным подтверждением того, что больше тысячи лет город был живым, работающим организмом, который оставил много памятников архитектуры, монументальной живописи и культуры, уцелевшими сквозь время и катаклизмы.

XX век, помимо тотальных разрушений, принёс Великому Новгороду одно из самых сильных испытаний – забвение. Из города с вековой культурой, средневекового центра торговли и международного общения, свободного и независимого, Советская власть попыталась сделать заурядный промышленный центр, так что его имя до сих пор не знают многие жители даже европейской части России, путая с Нижним Новгородом.

С усилением Москвы, а затем и Санкт-Петербурга, как самых крупных столичных центров России в 90х годах XX века, ранее выгодное местоположение Великого Новгорода, превратилось в «зал ожидания» – зону бесконечного транзита. Здесь надолго не задерживались ни ресурсы, ни люди.

Но, с появлением и развитием интернета в XXI веке, у Великого Новгорода, как и у других малых исторических городов появился шанс быть включенными в жизнь большого мира и вновь начать развиваться. Этому способствовало проникновение в сознание общества такого понятия как «дизайн». Казалось бы, на первый взгляд, это было самое радикальное и агрессивное явление в историческом городе. И таким оно и было по началу, поскольку несло в себе желание части общества реализации быстрой мечты о «новом образе жизни». Дизайн, как никакое другое явление, сразу же проявил одну из своих сущностей – границу. Как пишет Г.Н. Лола в своей работе «Дизайн»:

«Понять, что такое дизайн в его развёртывании, значит прояснить механизм возникновения *нового* опыта и *иного* опыта в их единстве. Это значит, что необходимо рассмотреть, во-первых, форму как таковую, то есть форму как границу, создающую напряжение, стягивающую к себе то, чему она даёт возможность осуществиться; во –вторых, объяснить, когда и как становится возможной трансверсия границы в контур» [1].

С приходом дизайна, как индустрии, сразу же обозначились границы множества явлений: старого и нового, богатства и бедности, упадка и развития, а это, в свою очередь повлекло эмоциональную переоценку у общества ценностей и приоритетов. Во многом специфика российского дизайна заключалась в его агрессивности, тотальности и, порой, неадекватности. Это было следствием вторичности, подражательства в стремлении быстро занять рынок. Исторические города сильно страдали от этой активной «перелицовки»: огромные рекламные банеры, закрывающие полностью фасады исторических зданий, активная световая реклама, создающая новый несуразный силуэт города, часто мешающая истинной «приватности» пространства; напористые, локальные цвета, сразу обрекающие истинный цвет фасадных материалов на унижительную «блёклость» и «серость». Всё это создало ненужный, уродливый контраст между кричащей «новизной» и «дряхлой» стариной. Это сформировало отрицательную роль «дизайна» в массовом сознании общества.

Дизайн быстро был противопоставлен большому искусству, поставлен в ранг «утилитарного», принижен за свою конъюнктурность, выживаемость, плодовитость и доступность. Опять же синтетическая природа дизайна была ошибочно противопоставлена якобы монументальной, устоявшейся природе искусства, как чего-то незыблемого и установленного раз и навсегда. Это было закономерно, поскольку вторая половина XX века в Советском Союзе прошла за «железным занавесом», полностью отгородившим страну от тех бурных течений в мировом искусстве, чьей неотъемлимой частью стал дизайн.

За это время дизайн в западной Европе и США стал основным проводником идей «большого искусства» к потребителю, предвосхищая его потребности, вовлекая с игрою многообразия и приучая оценивать общие категории искусства такие, как форма, цвет, масштаб, смысл, отсутствие смысла, через конкретные объекты, отражающие дух времени, формируя такие понятия как «актуальность», «современность», которые стали новым искусством – *contemporary art*.

Это стало следствием процесса цивилизации, как указывает Г.Н. Лола: «Итак, можно выделить два вида форм опыта, в которых существует и развивается цивилизация: с одной стороны, это формы, возникающие *из* опыта, аккумулирующие его в себе – их можно назвать *рутинными* формами, поскольку обрётённый в результате прохождения долгого пути «проб и ошибок» алгоритм реализуется в отлаженном механизме действий (практических или мыслительных); с другой – это формы *для* опыта, которые можно назвать инновационными, или *событийными*, ибо они делают возможным новый опыт бытия» [2].

Таким образом, дизайн в России заполнил цивилизационный разрыв и стал проводником современного искусства в массовое сознание. Его основные недостатки конца 90х неожиданно превратились в достоинства – дизайн из напористой, агрессивной структуры стал быстро расщепляться, атомизироваться и мимикрировать под любую сложную среду, как природную, так и урбанистическую. Более того, он стал естественно заполнять в ней отсутствующие характеристики, используя всё те же привычные категории искусства – цвет, форма, масштаб, смысл, отсутствие смысла. Перестав конкурировать с искусством прошлых веков, он занял своё место в историческом городе в рамках современного искусства, как самостоятельной опции. Но забрав себе главное преимущество цивилизационного рывка – искусство в XXI веке – это непрерывный «процесс».

Именно дизайн стал той базовой основой для осознания множественности, диффузности современного культурного пространства и выдвинул новые компетенции для создания новых произведений в нём. Ими стали – «творческий проект», «креативное мышление», «командная работа», «концепция». Надо отметить, что расширение мирового культурного пространства и применение современных технологий значительно сократило сроки реализации творческих идей и ускорило доставку информации о них зрителю.

Так же потребовалась и новая форма работы художников в обозначившемся временном и культурном поле. Ею стал проект. Если обратиться к истокам, то слово «проект» (projectus) переводится с латыни как «выдающийся, выдвигающийся вперёд, выпирающий». По К.М. Кантору проект – это проявление творческой активности человеческого сознания, «через который в культуре осуществляется деятельностный переход от небытия к бытию». Автор придает огромное значение проекту как специфической форме сознания, конструирующей всякий трудовой процесс [3]. Ещё в одном определении «Проект - совокупность мероприятий для разработки нового продукта или улучшения существующего продукта». Все эти базовые принципы работы в современном культурном пространстве собрал в себе проект для молодых художников «Дизайн-платформа» в Великом Новгороде.

Исторический город в России – это консервативное пространство, живущее по своим законам. При всех преимуществах атмосферы исторического города, памятников архитектуры, эта среда трудно приспособляема к нуждам современных россиян, которые ещё до сих пор «осваивают» принципы общества потребления. Требуемое обществом обновление в XXI веке часто приводит к грубому существенному вмешательству в структуру исторических городов, что, в свою очередь, влечёт её серьёзные изменения или даже тотальное уничтожение, как в случае с жилой деревянной архитектурой XX века во многих российских городах. И здесь сильно сказался фактор отсутствия институций, которые могли бы демонстрировать современный образ жизни и культуру нынешнего времени.

Именно в отсутствии просвещения в сфере современного искусства, а также отсутствие музеев современного искусства в большинстве исторических российских городов приводит к тому, что жизнь их грубо нарушается. Так же это является причиной, что сфера творчества становится либо сильно прикладной, отсталой, бытовой; либо совсем отстранённой, закрытой, невидимой для зрителя. Косность и неповоротливость системы, отсутствие просветительских проектов в сфере современного искусства в рамках среднего и даже высшего образования, – всё это очень тормозит развитие как исторических городов, так и в целом российской культуры, туризма, отделяет её от мирового рынка искусства и возможностей, связанных с ним.

Но, как ни странно, вопреки этому интерес к современному, актуальному искусству в России растёт с каждым годом. И в этом заслуга интернета. Цифровая эпоха вынуждает большие культурные институции искать способы быть проявленными в социальных сетях. Таким образом, они вынуждены меняться для того, чтобы привлечь аудиторию из интернет-пространства. И это становится шансом для нового поколения художников «выдвинуться вперёд», чтобы проникнуть туда, в то же время на них же переходит основная задача нового времени – это просвещение в области современной, актуальной культуры. Такая масштабная задача требует объединения усилий людей разных потенциалов.

Проект «Дизайн-платформа» в Великом Новгороде объединил потенциал Музея художественной культуры новгородской земли и кафедры «Дизайн» Новгородского Государственного университета имени Ярослава Мудрого. В этом сотрудничестве молодые художники получили лучшие музейные залы для своих творческих экспериментов, что привлекло значительную часть молодёжной аудитории города, которая до этого мало посещала этот музей. Образовательная же структура получила возможность

своей демонстрации актуальных форм искусства в городе. Для этого потребовалась новая форма работы со всеми участниками данного культурного синтеза, тем более, что и задача у него стояла масштабная – вывести из тени современное искусство в культурное пространство города с многовековыми культурными традициями.

В данном случае «проект» стал наилучшей формой для привлечения и организации нового поколения новгородских художников. В самом названии «Дизайн – платформа» заключается два основных понятия взаимодействия участников проекта с миром: «дизайн», как непрерывный творческий процесс и «платформа», как общность людей – единомышленников из разных сфер, каждый из которых несет в себе отдельный креативный потенциал. Принцип синтеза, диффузности также является базовым для проекта «Дизайн-платформа»: несмотря на то, что на сегодняшний день проект насчитывает в себе около 35 участников, каждая выставка формирует свою команду художников, в среднем от 5 до 10 человек, включая как постоянных участников проекта, так и дебютантов. Это обеспечивает творческое разнообразие предлагаемых решений для реализации концепции выставки и не даёт художникам заикливаться и повторяться.

Своей основной задачей проект «Дизайн-платформа» ставит сформировать новое поколение современных новгородских художников, которые могли бы интегрировать современное российское искусство в мировое культурное пространство. Таким образом, восстановив некогда тесные связи Великого Новгорода со странами Великого Пути «Из варяг в греки». Для этого в проекте активно используются такие актуальные формы творчества, как инсталляция, перформанс, видеоарт, создание абстрактных объектов, работа с пространством, как в интерьере, так и в городской среде. Важным аспектом проекта также является тот факт, что свою инициацию художника каждый участник получает именно на Новгородской земле, хотя его родным городом может быть Архангельск, Петрозаводск, Псков или Анапа.

Следующей важной задачей проекта является раскрытие творческого потенциала каждого из участников. Внимание к творческому человеку – это одна из важных гуманистических задач проекта, которая делает «вход» в пространство искусства более лёгким, и, в тоже время, более осознанным. К сожалению, до сих пор в общественном понимании, и даже в творческой среде бытует множество штампов: «Художник должен быть голодным», «Кто талантливый, тот сам пробьётся», «Если долго мучится, что-нибудь получится». Проект «Дизайн-платформа» меняет эти устаревшие установки на принцип: «Человек человеку-возможность». Проект призывает каждого из участников не только осознать свой творческий ресурс, но и поделиться им с другими участниками проекта. Это же относится и к более старшему поколению художников, которые разделяют основные принципы работы в проекте и занимают в нём место кураторов или партнёров в совместных выставках. В настоящее время их в проекте уже около семи. Это очень обогащает взаимный творческий процесс, его результаты, и способствует большей позитивной связи между творческими людьми города.

Следует отметить, что за четыре года существования проекта «Дизайн-платформа», его участниками осуществлены семь выставок современного искусства, благодаря которым произошли существенные изменения в культурной повестке Великого Новгорода: Музей художественной культуры Новгородской земли стал любимым музеем молодёжи города и значительно расширил количество мероприятий для этой аудитории; так же по его примеру районные музеи и культурные центры Новгородской области заинтересовались современным искусством и молодыми художниками, которые работают в современных направлениях; персональные и групповые выставки участников проекта «Дизайн-платформа» стали демонстрироваться на их площадях; проект «Дизайн-платформа» с 2017 года является постоянным участником международной акции «Ночь музеев», а также городских мероприятий. Проект имеет партнёрские связи

с Санкт-Петербургом, Петрозаводском, Ярославлем, Витебском (Беларусь), Ригой (Латвия).

Таким образом, можно сказать, что не только старое не живёт без нового, но и новому трудно без поддержки и опоры на культурные традиции, главное найти правильную форму диалога между богатым историческим наследием и новыми формами его приумножения и развития в современном мире.

Литература:

1. Лола, Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола. – М. : Изд-во Московского университета, 1998.
2. Лола, Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола – М. : Изд-во Московского университета, 1998.
3. Кантор, К. М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна / К. М. Кантор // Вопросы философии. – 1981. – № 11. – С. 84–96.

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В НАЦИОНАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Сорока-Скиба Галина Ивановна,

преподаватель высшей категории

Волковысский колледж УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»,

Волковыск, Республика Беларусь

e-mail: galinaromans@mail.ru

Достижения белорусских ученых, научных школ на данном историческом этапе развития выявляют тенденцию постепенного кадрового «омоложения», роста, новаторских подходов к решению проблем в самых различных областях. По многим отраслям Беларусь заявляет научный потенциал в мировом масштабе: так, 2012 год стал отправной точкой для космической отрасли (с отправкой белорусского спутника дистанционного зондирования Земли). Многие ведущие институты Национальной Академии наук – в лидерах: ученые Объединенного института проблем информатики разработали суперкомпьютер «СКИФ-ГРИД»; научные сотрудники Института физики – лазеры нового поколения; сотрудники Института физико-органической химии – серию оригинальных препаратов на основе аминокислот и их модифицированных производных. В Институте генетики и цитологии НАН Беларуси открыт уникальный Центр ДНК-биотехнологий. Признанным ноу-хау белорусских ученых стал выращенный в Научно-практическом центре по материаловедению красный изумруд. Велика культурная и научная значимость исследований ученых-гуманитариев, в их числе – многотомные «Энциклопедия истории Беларуси» (6 т.), «Белорусы» (8 т.), «Великое княжество Литовское» (3 т.), «История белорусского искусства» (6 т.), биографическо-библиографический словарь «Белорусские писатели» (6 т.) и мн. др.

Научные школы определяют перспективы развития научного знания в определенной области, являются ядром и движущей силой любой научной организации. Консолидация научного сообщества вокруг ключевых персоналий и актуальных теоретико-методологических проблем позволяет не только решать важные научные задачи в единстве концептуальных подходов, но и выступает значимым механизмом трансляции норм и ценностей научного труда, благодатной средой для воспитания молодых исследователей. В одном из обращений лидера белорусского государства А.Г. Лукашенко к деятелям науки прозвучали слова благодарности за вклад «... в приумножение интеллектуального и культурного потенциала нации» и отмечалось, что «в нашей стране созданы условия для реализации творческих инициатив, ... развития научных школ и привлечения в них молодежи» [28 января 2017 г., Минск /Алина Гришкевич – БЕЛТА].

Музыказнание (музыкалогия) – наука, охватывающая широкий спектр проблем, решаемых не в одной лаборатории или институте, и требующая не только знания методологии, владения методами, умениями, навыками для решения задач, но и сотрудничества, необходимости прибегать к посторонней помощи. Открытость и взаимовыгодное сотрудничество – основы плодотворной научной работы, ибо все мы «стоим на плечах гигантов» [5]. Музыкаведческая школа Беларуси многопрофильна и солидна, в ее рядах – исследователи, научные сотрудники, признанные ученые, поставившие на алтарь своей жизни науку и научный поиск. В рамках одной статьи невозможно представить в полном объеме достижения ученых по всем направлениям музыкального искусства, но попытаемся обозначить некоторые научные «маяки». Многочисленные труды, научные статьи, исследования отечественных этномузыкологов (Л.Ф. Костюковец, Т.С. Якименко, Л.Ф. Баранкевич, Н.И. Дожина и др.), историков и теоретиков белорусского и мирового музыкального искусства (Г.С. Глушченко, О.В. Дадиямова, Э.А. Олейникова, Е.Н. Дулова, Р.И. Сергиенко, Т.А. Щербакова, Т.Г. Мдивани, К.И. Степанцевич, Р.Н. Аладова, Друкт А.А. и др.), исследователей исполнительства (И.Д. Назина, М.Г. Солопов, Л.Н. Иконникова и др.), музыкального образования и просвещения (В.Л. Яконюк, Е.В. Лисова, М.Е. Пороховниченко, Б.В. Ничков и др.) определяют многовекторность научных направлений белорусской музыкаведческой школы. Эти имена уже вписаны в историю формирования, становления музыкаведческой школы Беларуси – школу, отмеченную многопрофильностью, широтой научных направлений, скрупулезностью исследований, научным подходом и глубиной.

В нашей стране реализуется принцип непрерывного образования «Образование не на всю жизнь, образование в течение всей жизни». Образование рассматривается как главный ресурс развития человеческого капитала и конкурентоспособной экономики. Л.Ф. Костюковец – один из ведущих педагогов БГАМ, ученый с мировым именем, специалист в области белорусской музыкальной культуры, фольклора, один из основателей белорусской школы музыкальной медиэвистики, член Союза композиторов Беларуси. Вся ее сознательная жизнь была реализацией этого принципа. Многие ученые в своих исследованиях подчеркивают значимость личности в становлении, формировании своих учеников-последователей. В этом контексте личность педагога становится фактором качественного педагогического сопровождения развития научно-исследовательского потенциала. Педагог – исследователь, первооткрыватель, публицист, докладчик, лектор – образец. Формат творческого взаимодействия никогда не бывает статичным, а напротив – реализуется в различных формах. Но всегда он пронизан духом понимания, поддержки, сопереживания и радости за успехи. Л.Ф. Костюковец взаимодействовала со своими учениками эффективно: методы и приемы ее работы побуждали к научному поиску, погружению в исследовательский процесс, познанию специфики избранной научной области. Ведущие, признанные педагоги (и в их числе Л.Ф. Костюковец) в своей деятельности давно апробировали ценностно-смысловой и компетентностный подходы в подготовке специалистов – подходы, которые обосновали и стали внедрять на практике значительно позже. Отметим, что содержание обеих ступеней высшего образования – подготовка дипломированных специалистов по профилю обучения и ориентация на подготовку к научной и научно-педагогической деятельности – грамотно сочетались в ее профессиональной деятельности с первых шагов взаимодействия со студентом. Ее преподавательская деятельность в консерватории началась в 1965 году, после получения высшего музыкаведческого образования в белорусской консерватории в 1966 году и окончания учебы в аспирантуре Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в классе А.В. Рудневой в 1972 году. Нельзя не упомянуть о том, с каким теплом, нежностью и глубоким уважением Лариса Филипповна всегда отзывалась о своем научном руководителе. Довольно часто в кон-

тексте научных изысканий она апеллировала к имени А.В. Рудневой, ее трудам и открытиям. «В науке не может быть места авторитетам. Настоящий учёный должен всё проверить, не полагаясь на то, что было уже сказано или исследовано ранее. Только такой подход позволит дать правильные, научно аргументированные выводы и обоснования» – возможно, этот конструктивный подход был определен ею еще на раннем этапе научно-исследовательской деятельности и подкреплен в зрелые годы богатым жизненным опытом [3, с. 93].

На протяжении многих лет своей жизни она исследовала, изучала, постигала премудрости фольклористики, бытовой культуры, медиевистики, открывая неизвестные страницы белорусской музыкальной истории. За годы преподавательской работы она разработала и внедрила в учебный процесс ряд новых учебных курсов, среди которых – «Музыкальная палеография», «Стилистика народной песни», «Транскрипция народных песен»; в курсе «Традиционные культуры мира» – русский, украинский и польский музыкальный фольклор. В классе специализации Лариса Филипповна подготовила 36 дипломников, плодотворно работающих в разных учебных заведениях страны и за рубежом. Из ее воспитанников пятеро стали кандидатами искусствоведения: «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Музыкально-поэтический стилистический и текстологический аспекты» (Л.Н. Сидорович, январь 1999 г.); «Певческая книга Октоих старообрядческой ветковской традиции» (Н.И. Дожина, февраль 2006 г.), В.В. Невдах; «Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре» (Л.Ф. Баранкевич, июнь 2009 г.), «Супрасльский напев и его претворение в церковно-певческом искусстве Беларуси XVI–XVIII веков» (Е.П. Сакович, июнь 2011 г.); один – доктором искусствоведения (доцент Полоцкого государственного университета Л.Н. Сидорович).

В сокровищницу белорусской медиевистики вошли труды Л.Ф. Костюковец. Ученый научно обосновала основы гимнографической культуры, «выводя» в «свет» её «детище» (яркие песнопения) – на страницы научных журналов и монографических исследований. Одно из исследований катавасии на восемь гласов из певческого сборника Ирмолой под шифром 11Рк922к подчёркивает необычность, яркость белорусских песнопений [4, с. 75].

Помимо преподавательской работы важнейшим направлением была исследовательская научная деятельность. Лариса Филипповна – автор четырех монографий и более ста научных статей, посвященных вопросам кантовой культуры, фольклора и музыкальной медиевистики. В своих исследованиях она доказала существование в Беларуси с XV в. бытовой кантовой культуры – ярчайшего достояния нашего народа. Разработанные и внедренные ею универсальные методы редактирования, тактирования и анализа применимы как для бытового, так и для профессионального и народнопесенного творчества, что подтверждено научными работами в данных областях музыковедения. Эти три направления белорусского музыкального искусства – бытовая, профессиональная и народная культура – получили теоретическое и практическое обоснование во многих опубликованных трудах ученого, а также неопубликованных и архивных материалах. Белорусский фольклор для Л.Ф. Костюковец – не просто область научных интересов, но прежде всего духовное воплощение национального духа нашего народа в ее самых искренних формах. В понимании необходимости письменной фиксации наследия устной традиции белорусов, важности исследования древнейших песнопений, изучении исторического прошлого своей родины – именно эта задача была поставлена Л.Ф. Костюковец как задача злободневная, актуальная, для решения которой понадобилась целая жизнь. Особый подвижнический вклад ученого – это бессменное научное руководство фольклорными экспедициями БГАМ. С 1972 года состоялось свыше 42 фольклорных экспедиций, были обследованы различные регионы Беларуси и прилегающие к ней районы России и Украины, записано свыше 16500 песенных и 500 инст-

рументальных наигрышей на народных инструментах, которые составляют золотой фонд национальной музыкальной культуры. Сделано более 10000 транскрипций белорусских народных песен, кантов, псалм, ставших прижизненным памятником ученому. В 2013 году состоялась фольклорная экспедиция в Ивановский район Брестской области, ставшая последней в жизни замечательного педагога. Приобщение к этим пластам народного творчества широкого круга студентов, работавших все эти годы под руководством Л.Ф. Костюковец, способствовало всестороннему развитию их кругозора, патриотическому воспитанию и осознанию важности сохранения и изучения музыкального народного творчества. Эта практика для студентов музыковедческого и композиторского факультетов настолько ценна, что впоследствии записанные материалы становятся основой музыкальных произведений, научных исследований. Кроме того, бесценные музыкальные памятники, выявленные ученым, вошли в репертуар многих творческих коллективов, исполняющих эту музыку в разных странах мира. Сегодня в Академии музыки функционирует Кабинет народной музыки (ныне – Кабинет традиционных музыкальных культур БГАМ), созданный в 1982 г. под научным руководством Л.Ф. Костюковец, который она возглавляла с 1982 по 2000 г., – хранилище ценных аудио, видео материалов и документов.

Ведущим вектором научно-исследовательской деятельности на протяжении всего жизненного пути была бытовая и народная музыкальная культура Беларуси. В 1978 г. она защитила кандидатскую диссертацию по теме «Кантовая культура в Белоруссии». Венцом научной карьеры стала защита в декабре 2012 года докторской диссертации «Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне». Эта работа стала первым в отечественной и мировой науке целостным музыковедческим исследованием стилистики канта в ее эволюции с учетом исторического контекста, убедительно доказывая самобытность и оригинальность белорусской кантовой культуры. По кантовой музыкальной культуре Беларуси опубликовано много работ, в числе которых «Танец setga и его претворение в кантовой культуре» (1985 г.), «Беларускія канты» (1992 г.), «Кантавая лірыка на тэксты «Песні песняў»» (1994 г.), «Канты Епіфанія Славінецкага» (1996 г.), «Псалма о Святом Юрии, записанная Г.Р. Ширмой» (2006 г.), «Характеристика канта. Новый подход к его исследованию» (2006 г.), «Вариант псалмы о святом Юрии и Цмоке, записанный в Беларуси в 2008 г.» (2012 г.), «Белорусский духовный кант-гимн «Богородица» как один из ранних образцов отечественной кантовой культуры» (2014 г.), монография «Фольклоризация канта» (2014 г.).

Фольклорное направление публикаций представлено большим числом статей, программ-конспектов, учебных пособий: «Народные песни на стихи Я. Купалы» (1983 г.), «Об одном типе купальских песен» (1983 г.), «Песни Великой Отечественной войны, записанные на территории Белоруссии» (1985 г.), «Беларускія народныя абрады» (1994 г.), «Роль высотной динамики в драматургии белорусских народных песен» (2002 г.), «Музыкальный фольклор» (2004 г.), «Нотная транскрипцыя музыкі вуснай традыцыі (песенныя формы)» (2005 г.), «Песня «гэта крык, што Жыве Беларусь» – ярчайшы образец белорусской мужской хоровой лирики» (2010 г.), «Белорусская былина, записанная А.Л. Масловым» (2010 г.), «Восеньская» песня «А ці ты, лося, а ці ты, дзікі» (Проблема жанра) (2011 г.), «Характерные особенности музыкально-поэтической формы белорусских песен Осиповичского района Могилёвской области (По следам фольклорной экспедиции 2009 года)» (2011 г.), «Купальские песни Шумилинского района Витебской области, записанные в фольклорной экспедиции 2010 г.» (2011 г.), «Песня “Мододая молодцэ” (Проблемы жанра и стиля)» (2012 г.), «Летние трудовые песни Островецкого района Гродненской области (По следам фольклорной экспедиции 2011 года)» (2014 г.).

Также значительна библиография по музыкальной медиэвистике: «К истории рукописного сборника» (1976 г.), «Из истории древнерусского знаменного пения» (1981 г.),

«Белорусская знаменная монодия: К вопросу о методе ее анализа» (1988 г.), «Христианизация Руси и белорусская культура» (1988 г.), «Беларускі рукапісны ірмалой» (1989 г.), «Стихира Богородицы на проклятие геретиков» (1994 г.), «Восточнославянские певческие азбуки» (1999 г.), «Историография древнерусского певческого искусства» (1999 г.), «Палеография музыки православной традиции» (2003 г.), «Жировицкі монастир і Херувимська пісня жировицького напіву» (2004 г.), «О датировании певческой рукописи «Ирмолы» (091/4287) из Национальной библиотеки Беларуси» (2006 г.), «Обиходный звукоряд-лад» (2007, 2008 гг.), «Стихира на пострижение монахов «Да познаем, братие» из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк922к» (2009 г.), «Знаменный и столповой распев» (2010 г.), «Стихира на стиховне восьмого гласа в день Пятидесятницы (Святой Троицы) из белорусского рукописного ирмоля 11Рк922к» (2011 г.), монография «Рукописный белорусский Ирмолы на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава»» (2011 г.), «Вариант псалмы о святом Юрии и Цмоке, записанный в Беларуси в 2008 г.» (2012 г.), «Катавасия на осмь гласов из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк 922к» (2012 г.).

Письменная белорусская музыкальная традиция нашла отражение в работах по истории и теории музыки: «Беларуская музыка XVI–XVII стагоддзяў» (1990 г.), «Полацкі сшытак» (1991 г.), «Музыка Беларусі XVII стагоддзя» («Рыфматворны псалтыр») (1991 г.), «Герман – поэт и композитор (Из истории белорусской музыки XVII века)» (2003 г.).

Следует добавить, что свыше 50 статей опубликованы в энциклопедиях, энциклопедических словарях. Это далеко не полный перечень научных работ Л.Ф. Костюковец, но и краткое перечисление наглядно демонстрирует направления исследовательских интересов ученого. Данные издания, востребованные как в нашей стране, так и за ее пределами, вносят весьма существенный вклад в дело изучения национальной белорусской музыкальной культуры, раскрывают неповторимый мир музыкального искусства наших предков, способствуют пропаганде отечественной музыки.

Как для лучших представителей белорусской интеллигенции свой путь в новом времени она связывала с осмыслением новых тем. Среди них – белорусская национальная идея, базирующаяся на признании самобытности белорусской нации, её вечном стремлении к свободе, справедливости, приобретении собственной государственности. В ее исследованиях, публичных выступлениях нередко звучали ответы на злободневные вопросы: Кто мы? Что мы за нация – белорусы? Откуда и куда идём? Что нас ждёт в будущем? В близком общении с ней поражали глубокая эрудиция, энциклопедический склад ума в комплексе с простотой и взаимным интересом к собеседнику.

Для ученого не менее важно делиться своими мыслями, находками, общаться с единомышленниками, дискутировать, спорить, отстаивать свои убеждения на научных встречах, международных конференциях, форумах. Это – одно из практических направлений научной деятельности Л.Ф. Костюковец. На всем протяжении жизни Лариса Филипповна принимала активное участие в международных, региональных и республиканских конференциях. Список включает белорусские, украинские, российские города – центры научной жизни: Минск, Москва, Санкт-Петербург, Львов, Новосибирск и др. К выступлениям она готовилась ответственно, основательно и умела «заразить» своим пылом всех присутствующих. Нередко она откликалась на приглашение выступить в качестве лектора и ведущей концертов народных исполнителей, хоровых коллективов в Минске и Москве. Это была ее стихия, любимая музыка, дорогие сердцу исполнители. Своим ученикам она передала такое же желание научного общения, научных контактов, популяризации знаний.

В мае 2015 г. Беларусь присоединилась к Болонскому процессу, ориентированному на сближение и гармонизацию систем высшего образования стран Европы с це-

лью создания единого образовательного пространства. Болонский процесс закладывает международные стандарты высшего образования, что связано с повышением качества образования, роли самостоятельной работы студентов и их ориентации на решение профессионально-ориентированных проблем. Нет сомнений, что этот подход реализуем лишь в «связке» наставник – ученик, где ведущая роль принадлежит грамотному, высококвалифицированному педагогу. В реалиях нового времени востребованность таких специалистов, как Лариса Филипповна Костюковец, чрезвычайно высока. Эта планка предполагает неустанную работу по личному формированию, достижению качественно значимых научных результатов в области интеллектуальной культуры. Такая деятельность не может остановиться на определенном достигнутом рубеже, не позволяет расслабиться и успокоиться. В приветственном слове к участникам одной международной конференции глава католической церкви Беларуси Тадеуш Кондрусевич обратился со словами латинского изречения: «Может быть конец книги, но не конец исследования», что определяет контекст бытия и повышает значимость научных изысканий, осуществления открытий и их включения в контекст духовного наследия.

Высокую оценку научным заслугам Л.Ф. Костюковец дают ведущие музыкологи Беларуси. Согласно утверждению доктора искусствоведения, профессора О.В. Дадимовой, музыкальные находки и научные исследования, персоналии и анонимные творения, осмысление всего того, что составляет смысл и содержание далёких эпох и реалий сегодняшнего дня, и «уваходзіць у нашае мастацкае жыццё, навуку, педагагічную практыку...» – это важнейший аспект не только для музыкальной культуры, истории Беларуси, но для интеллектуальной культуры в целом [1, с. 4]. Все учёные, посвятившие свою жизнь изучению различных аспектов музыкального искусства, не склонны преувеличивать значимость понятия «музыкальная культура» в сравнении с более обширной областью «интеллектуального». Так, в коротком обзоре источников «Музыкальная думка Беларусі XIX стагоддзя» О.В. Дадимовой читаем об «інтэлектуальных традыцыях ... мясцовай інтэлегенцыі...» применительно к появлению многих работ исторической, теоретической, популяризаторской направленности [2, с. 43], другие труды содержат много специальной информации, но сквозь строки текста читаемы мысли о музыкальной культуре как феномене интеллектуальной культуры. Личность настоящего педагога может рассматриваться также как феномен интеллектуальной культуры общества.

Признание заслуг – это государственные награды. В копилке Л.Ф. Костюковец – медаль «Ветеран труда», присужденная в 1985 году, и Почетный знак Министерства культуры РБ, присвоенный в 1999 году. По примеру народного врача Беларуси, академика НАН Беларуси Игнатия Петровича Антонова, награжденного за весомые заслуги медалью «Честь второго тысячелетия», подвижническая деятельность белорусского ученого-музыковеда Ларисы Филипповны Костюковец должна быть отмечена этой высокой наградой (посмертно).

Таким образом, педагогическое мастерство можно быть рассмотрено через призму различных направлений деятельности: преподавание, науку, публичность и т.д. По нашему мнению, право носить «титул», «звание» Мастера имеет не каждый педагог. Принципы мастерства, безусловно, не могут быть вписаны в определенные шаблоны, схемы и алгоритмы. Это соответственно творчеству, которое не оценивается с позиции «10-балльной шкалы заслуг». Педагогическое мастерство – это долгий, трудный путь находок, ошибок, радостей, разочарований. Не всегда даже высокая государственная оценка является истинным показателем такой личности. На наш взгляд, не случайно только «Минобр» (аббревиатура Министерства образования) проводит конкурсы на звание «Учителя года». Если бы данная инициатива рассматривалась как верная, значимая, правильная, то, вероятно, не только учителя, но и врачи, администраторы, ме-

неджеры, руководители и прочие стремились к получению высокого звания «Врач года» и т.д. К сожалению, никакие соревнования, конкурсы не раскроют загадку: «Что же такое мастерство?» и не приблизят к тому, как стать Мастером?

Литература:

1. Дадіомова, О. В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / О. В. Дадіомова. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
2. Дадіомова, О. В. Музычная думка Беларусі XIX стагоддзя : кароткі агляд крыніц / О. В. Дадіомова // Весці БДАМ. – 2010. – № 16. – С. 42–47.
3. Костюковец, Л. Рукописный белорусский Ирмолы на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава» / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2011. – 95 с.
4. Костюковец, Л. Катавасия на осем гласов из белорусского рукописного ирмоля квадратно – линейной нотации 11Рк922к / Л. Костюковец // Весці БДАМ. – 2012. – № 21. – С. 70–88.
5. Яконюк, В. Л. Фонд белорусской музыки XX века – фактор системного изучения и пропаганды художественной культуры Беларуси / В. Л. Яконюк, Е. В. Лисова // Весці БДАМ. – 2010. – № 16. – С. 135–139.

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ЛОСКУТНОГО ШИТЬЯ ВИТЕБЩИНЫ

*Сысоева Ирина Александровна,
заведующий кафедрой
декоративно-прикладного искусства и технической графики,
кандидат технических наук, доцент
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: sysoeva-ia@mail.ru*

В настоящее время лоскутное шитье стало очень востребовано. На пике популярности находится ручная работа, эксклюзивные изделия и индивидуальный стиль. Как объект декоративно-прикладного искусства, лоскутное шитье переживает сегодня подъем. Появилось большое разнообразие школ лоскутного шитья, родились инновационные идеи для создания оригинальных элементов. Сегодня лоскутное шитье отмечает своё второе рождение.

Утверждают, что развитию данного ремесла послужила бедность, которая заставляла из поношенных вещей создавать новые. Но, как и другие виды народного творчества, лоскутное шитье заняло свою нишу в декоративно-прикладном искусстве, а в последние годы переживает новый всплеск. Стало модным иметь в доме стеганые одеяла и скатерти из разноцветных кусочков ткани. Одежду в технике пэчворк или квилт (лоскутной аппликации) можно увидеть на показах знаменитых домов моды.

Последние годы лоскутное шитье стало активно использоваться в качестве современного метода проектирования, технологического приёма в различных сферах дизайнерской деятельности. Как традиционная форма народного творчества, она имеет широкое применение в аксессуарах, тканях и украшениях, интерьере и одежде. Лоскутное шитье стали использовать не только для создания бытовых изделий, но и применять как декоративное украшение в дизайне одежды и интерьера [2; 4].

Организация разнообразных выставок и презентаций, обращение к лоскутной технике дизайнеров текстиля, одежды, интерьера, музейные экспозиции в большой мере способствовали возрождению данного вида декоративно-прикладного искусства в наши дни.

Белорусские традиционные народные художественные промыслы, возрождаясь, впитывают в себя современные тенденции в декоративно-прикладном искусстве, тем самым обогащая и развивая исконно народные ремесла и искусства. Взаимообогащению современного искусства традиционными мотивами и техниками способствуют

проводимые республиканские и региональные фестивали и конкурсы народного творчества.

Один из них – областной праздник-конкурс лоскутного шитья «Здравневская палитра» – стал востребованным среди мастеров данного вида народного декоративно-прикладного искусства в Витебской области. В конкурсе принимают участие и мастера из других регионов Республики Беларусь, России, Латвии и Литвы. Привлечение к конкурсу студентов витебских высших учебных заведений и колледжей с факультетами (отделениями) художественного профиля позволяют наладить связь между опытными народными мастерами и творческой молодежью.

Областной праздник-конкурс «Здравневская палитра» проводится в форме биеннале. Праздник начинается с областной выставки в двух залах: ГУ «Витебского областного методического центра народного творчества» и ГУК «Витебского областного краеведческого музея». Основное место проведения праздника – музей-усадьба И.Е. Репина «Здравнево» – дань уважения великому художнику, чья жизнь и творчество связаны с Россией, Белорусь, Украиной.

Основные задачи конкурса:

- развитие народных художественных традиций в декоративно-прикладном творчестве;
- обогащение национальных традиций лоскутного шитья современными тенденциями в искусстве;
- привлечение молодых мастеров к изучению и развитию традиций народного искусства лоскутного шитья;
- эстетическое воспитание молодого поколения на основе традиций народного творчества;
- знакомство широкой аудитории с возрождающимся традиционным искусством лоскутного шитья;
- формирование интереса к художественному наследию И.Е. Репина;
- развитие и укрепление межнациональных и межгосударственных отношений, деловых, культурных и творческих связей.

Впервые в рамках XXVIII Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» ГУ «Витебским областным методическим центром народного творчества» проводилась выставка-конкурс мастеров лоскутного шитья «Віцебская мазаіка-2019». Конкурс проводился в целях сохранения и развития традиций лоскутного шитья Витебщины и Беларуси, популяризации творчества ведущих мастеров лоскутного шитья из разных регионов области и республики, а также других государств: России, Украины, Литвы, Латвии и Польши.

Свои работы представляли мастера домов и центров ремесел, клубов мастеров народных художественных ремесел, члены Белорусского Союза мастеров народного творчества, а также индивидуальные мастера, которые занимаются лоскутным шитьем. На выставке в культурно-историческом комплексе «Золотое кольцо Витебска «Двина» посетителям было показано много панно, одеял, арт-объектов и арт-квилтов, кукол и сувениров, выполненных в соответствии с народными традициями, а также в разнообразных современных техниках и узорах.

Сотрудники районных домов и центров народного творчества много делают для того, чтобы не только сохранить, но и продолжить развитие традиций лоскутного шитья. Одним из таких центров любителей лоскутного шитья на Витебщине является город Полоцк.

Нина Иосифовна Ярмух собрала вокруг себя женщин-мастериц на курсах лоскутного шитья в Полоцком центре ремесел и национальных культур. Клуб назвали «Рошва», используя старинное название красивого декоративного шва, соединяющего детали народной одежды.

Клуб мастеров лоскутного шитья «Рошва» начал отсчет своей творческой деятельности с 2002 года. Тогда при Полоцком Центре ремесел и национальных культур впервые были организованы курсы лоскутного шитья. Непросто давались первые шаги. Но упрямство и трудолюбие женщин-энтузиасток, огромное желание возродить забытое мастерство, дали свои положительные результаты. Первая скромная выставка в 2003 году порадовала горожан и доставила массу положительных эмоций организаторам и мастерам. С течением времени накапливался опыт, преодолевались трудности, проводились занятия и выставки, продолжалась кропотливая работа.

2004 год можно считать годом рождения клуба. Клуб объединил 15 энтузиасток, которые с увлеченностью предались любимой работе. Коллективные и индивидуальные работы, воплощенные в цветных тканях, идеи, огромное количество выставок в Полоцке и других городах области и республики принесли заслуженную награду. В 2006 году клубу было присвоено заслуженное звание «Народный коллектив». Мастера клуба постоянно участвуют в международном фестивале искусств «Славянский базар в Витебске», с 2006 года – в конкурсах, которые проводит журнал «Чудесные мгновения» (Москва, Россия) [1].

Клубом реализуются многочисленные творческие проекты. Одним из самых известных можно назвать «Полоцкий оберег», который был посвящен 1145-летию со дня рождения древнего Полоцка. Позже, по заказу текстильного комбината города Барановичи, были сделаны два проекта – «Острова» и «Лявониха» [5].

В истории «Рошвы» знаковым также является проект «Венок содружества», для которого представители немецкой, корейской, еврейской, молдавской, литовской, палестинской, греческой, азербайджанской и латвийской диаспор Беларуси подарили небольшие квилты с национальным колоритом. Полотно «Венок содружества» было выполнено по инициативе и при поддержке аппарата Уполномоченного по делам религий и национальностей и впервые было представлено на суд зрителей в дни «Славянского базара в Витебске» в 2010 году (рисунок 1).

В 2009 году по инициативе клуба в Полоцке был проведен первый в Республике Беларусь фестиваль лоскутного шитья «Полоцк-квилт», а осенью 2010 года – фестиваль «Здравневская палитра» в музее-усадьбе И.Е. Репина «Здравнево».

Заслуженную высокую награду на конкурсе клубных проектов в Москве в рамках II Международного фестиваля лоскутного шитья «Квилт-фест» получил проект «Грани», над которым в течение полугода трудились 13 мастериц. «Грани» – это особенная работа. В основе ее идеи сведения из богатой славянской мифологии. Каждая из семи работ имеет различный смысл. Так, первая работа символизирует начало жизненного пути, например, четвертая – это чурбак, которым в древности обозначали границы земельных владений, а седьмая означает конец жизненного пути (рисунок 2).

Изделия мастеров клуба «Рошва» есть в Италии и Германии, Дании, Аргентине, Швеции и России, во многих городах Беларуси.

Мастера Дубровенского районного Дома ремесел, перенимая приемы создания декоративных изделий из лоскута, находят старые экземпляры изделий, которые прежде были в каждом деревенском доме: покрывала, скатерти, одежду из лоскутков.

Приемами этого ремесла владели многие, но были особо искусные мастерицы, которые создавали настоящие шедевры народного творчества.

Даже в одном районе в разных деревнях существовали свои особенности лоскутного шитья. Ближе к границе с Россией в основном использовали так называемый русский квадрат. Именно в такой технике работала известная мастерица Лидия Поддубец. Сегодня в Доме ремесел освоили данный прием и один к одному восстановили ее лоскутное одеяло [3].



Рис. 1 Проект «Венок содружества»



Рис. 2 Проект «Грани» (фрагмент)

Традиционными для Дубровенщины являются также полоска и треугольник. Немало разношерстных полотен. Это понятно, так как обычно использовалась старая одежда, которую резали на лоскуты. У хорошей хозяйки даже маленький кусочек ткани шел в работу, в итоге получалась красивая вещь, которая создавала тепло и уют в доме. Старая техника отличается от современной. Прежде мастерицы использовали домотканое полотно, размеры лоскутов порой не совпадали, рисунок не всегда имел четкую форму, но каждая вещь была в единственном экземпляре, сделана с душой, а это всегда имеет особую ценность.

Желающих освоить лоскутное шитье немало. В кружок при районном Доме ремесел приходят люди разных возрастов, но больше всего детей. Здесь они учатся разным техникам и приемам и с особым интересом постигают уроки старых мастеров.

Традиции лоскутного шитья до сих пор передаются из поколения в поколение. Благодаря появившимся техническим возможностям и богатству тканей лоскутные работы становятся еще более красочными и неповторимыми. В 1970-90-е годы стал модным фольклорный стиль в одежде и украшении интерьеров, что подстегнуло интерес к лоскутному шитью. Сегодня мастерицы собирают из лоскутов и модную одежду, и тряпичные куклы, и картины.

На возрождение и сохранение народных традиций лоскутного шитья Витебского края направлена работа десятков студий и мастерских, народных коллективов и клубов. Объединяющим творческим центром для мастеров лоскутного шитья края стал Витебский областной методический центр народного творчества. Здесь проводятся встречи со старейшими мастерами и современными авторами лоскутного шитья, мастер-классы и стажировки, творческие лаборатории и выездные семинары.

Современные технологии лоскутного шитья отличаются разнообразием. Вместе с тем каждая технология имеет достаточно большой потенциал для развития, внедрения инновационных и композиционных приемов, экспериментальных методик. При этом лоскутное шитье все также сохраняет специфику народного творчества, свое культурное наследие.

Таким образом, можно сказать что, несмотря на появление новых методов, техник, технологий создания изделий декоративно-прикладного искусства средствами лоскутной техники, использование народных традиций остается актуальным. Соединение современных материалов и технологий с традиционными на новом уровне дает уникальные сочетания.

Литература:

1. Лоскутный диалог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gorodvitebsk.by/afisha/action/6211>. – Дата доступа: 09.08.2019.
2. «Покровская ярмарка» дарит шедевры лоскутного шитья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dubrovno.by/?p=8094>. – Дата доступа: 07.08.2019.
3. Сысоева, И. А. Лоскутная техника / И. А. Сысоева // Тэхналагічная адукацыя. – 1999. – № 1 (14). – С. 24–41.
4. Что такое «Полоцкий оберег» или как белорусские мастерицы «сшивают» мир в технике пэчворк? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shkolazhizni.ru/world/articles/25870/>. – Дата доступа: 04.08.2019.
5. Петрук, Т. В. Индустрия 4.0 и ее роль в развитии промышленных технологий. Мода / Т. В. Петрук // Искусство и культура. – 2019. – № 2 (34). – С. 76–82.

ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ СОЛОМЕННОЙ ПЛАСТИКИ БЕЛАРУСИ

*Уласевич Татьяна Петровна,
старший преподаватель кафедры
декоративно-прикладного искусства и технической графики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: ulasevichtp@mail.ru*

Народное творчество – это уникальная возможность собрать и проанализировать материальные достижения и ценности белорусского этноса. В художественных формах проявляется самобытность белорусского народа. Предметы народного творчества, уникальные техники их исполнения занимают почетное место в культурном наследии Беларуси.

Одним из древнейших видов народного искусства в Беларуси было соломоплетение, поскольку издревле мастера брали для своего ремесла тот материал, который произрастал в данной местности и окружающей их природе. Поэтому популярным было использование соломы, которая всегда находилась под рукой и не требовала материальных и физических затрат для производства. У белорусов, как и у остальных земледельческих народов, соломоплетение ведёт свою историю от стародавних обрядов, связанных с культами хлеба и соломы. Наши предки верили в божественную силу зерна, соломы, которые сберегали в себе живородящую силу природы и щедро отдающих её не только стеблям и колосьям нового урожая, но и всем, кто соприкасается с ними. Соломка стала уникальным для белорусов материалом. За последние четыре десятилетия развитие современных ремесел соломоплетения и аппликации соломкой, от патриархальных форм и приемов достигло уровня профессионального декоративного искусства [1, с. 19].

Однако достоверного периода, когда произошло становление соломоплетения, исследователи не называют, поскольку до современного времени не дошло произведений народного искусства из соломы, на основании которых можно было бы говорить об особенностях развития соломоплетения в глубокой древности. Известно, что данный вид народного ремесла является более древним, чем, к примеру, керамика или гончарство. Большинство сохранившихся произведений, выполненных из соломы, относятся к концу XVIII – началу XIX в. Белорусские народные мастера этого периода активно создавали предметы крестьянского быта, выполненные из соломы: кувшины, сосуды, корзины, кузоба, для домашнего использования, а также и на продажу. Одним из самых впечатляющих произведений соломоплетения, созданного в конце XVIII века белорусскими мастерами, являются соломенные врата. (Рисунок 1)



Рис. 1 Соломенные Царские врата

Произведения народного искусства, выполненные из соломы, отличаются соединением декоративных свойств и утилитарным предназначением. В них можно отметить художественный вкус мастеров, ритм, гармонию, пластичность форм, высокое художественное исполнение, а также проследить сохранение традиций белорусского творчества.

Традиции – это элементы социального и культурного наследия, передающиеся из поколения в поколение и сохраняющиеся в определённом сообществе в течение длительного времени. Традиции также производят и воспитательное действие на человека, они формируют сложные привычки, определённую направленность поведения [5].

Традиция прямо и непосредственно устанавливает связь между действиями и духовными качествами [5]. Несмотря на свою устойчивость и рутинность традиции разрушаются и изменяются, в процессе развития общества дополняется другими средствами воспроизводства и подвергается влиянию различных социокультур. Традиция – это самый ранний способ обеспечения единства поколений и целостности субъектов культуры.

Со слов, Я.М. Сахуты, «традиционное народное декоративно-прикладное искусство – один из важнейших разделов национальной культуры Беларуси, равноправный вид современного художественного творчества, который органично включается в общую картину художественного процесса. Народное искусство выделяется яркой национальной самобытностью, неповторимостью и оригинальностью, являясь одним из наиболее действенных способов самовыражения каждого народа, возможностью выделиться в мировом сообществе» [2, с. 10].

В настоящее время в соломоплетении сформировались определенные направления: скульптура, утилитарные изделия, соломенные пауки, соломенные цветы и композиции, головные уборы, ёлочные игрушки, бижутерия.

Цветы и декоративные композиции приобрели большую популярность среди белорусских мастеров с середины 1980-х годов. Однако сами соломенные цветы как предмет народного искусства появились намного раньше. Таисия Агафоненко утверждала, что соломенные цветы изготавливали жители Западной Беларуси ещё в первой половине 20-го века. Композиции их были не сложными: из окрашенной соломки делали петли, которые набирали в пышные соцветия, также была другая разновидность цветов: из круглых нарезанных соломин, которые собирались в соцветия, похожие на соцветия георгинов. Современные мастера разработали много новых приёмов изготовления соломенных цветов [4, с. 4]. (Рисунок 2).



Рис. 2 Соломенные цветы

Для их создания они используют круглую и расщепленную соломку, соломенные петли, бусины, разнообразные плоские и объёмные плетения. Композиции из соломенных цветов в сочетании с сухоцветами и другими природными материалами гармонируют с любым современным интерьером. Составленные в букеты, в композиции с колосками, сухими травами, соломенные цветы – прекрасное украшение жилого интерьера. В отличие от натуралистичных искусственных цветов они сохраняют теплоту природного материала, привлекают рукотворностью своего создания. В соломенных цветах, которые выплетаются в самых различных вариантах и формах, соединились лучшие традиции народного искусства и современное художественное мышление.

Утилитарное назначение соломенных изделий четко прослеживается в предметах крестьянского обихода (коробах, корзинах, кузобах и т.д.). Основной техникой, в которой они исполнялись в XIX в. было спиральное плетение. Как отмечают О.А. Лобачевская, Н.М. Кузнецова, при такой технике «жгуты соломы укладываются по спирали, начиная со дна предмета, наращивая его объем в высоту и ширину. Витки жгута скрепляются более прочным, чем солома, материалом: расщепленными прутьями лозы, орешника, корнем хвойных пород деревьев, льняными или пеньковыми нитками. Фактически витки соломенного жгута сшиваются друг с другом» [3, с. 27].

Белорусские мастера изготавливали и соломенные плетенные шляпы. Натуральный материал обеспечивал головному убору непромокаемость, легкость, защиту от солнечного света. Соломенная шляпа характеризовалась не только практичностью, но и декоративностью. Она завершала собой традиционный белорусский крестьянский костюм, придавая всему облику сельского жителя особую привлекательность. (Рисунок 3).



Рис. 3 Соломенные шляпы

Особенную популярность приобретает объемная соломенная пластика. Она имеет глубокие корни в традиционной культуре белорусского народа. Образы коней, коз, птиц, людей берут свое начало в верованиях народов в их божественную силу. (Рисунок 4) Создавая соломенный образ, люди вкладывали в него свои мечты и надежды на благополучие, хороший урожай, на избавление от всевозможных невзгод. Прошло вре-

мя, и сила этой веры ослабела, однако осталась традиция изготовления древних образов, перешедшая к современным мастерам.



Рис. 4 Соломенная скульптура

Изучая историю соломоплетения в Беларуси, можно сделать вывод, что существовали различные традиции в плетении. В конце 60-х годов прошлого тысячелетия, стали возвращаться уже забытые традиции и технологии изготовления соломенной скульптуры, соломенных пауков, бытовых изделий и элементов одежды. Все начиналось с самых простых технологий, которые сохранились в памяти некоторых сельских жителей. Сведения, собранные в экспедициях, стали начальной азбукой современного белорусского соломенного творчества. Традиции искусства соломоплетения весьма жизнеспособны. До нашего времени они поддерживались в народе трудовыми навыками в обращении с этим материалом, его незаменимостью в обустройстве крестьянского хозяйства, преемственностью ремесла плетения. Старинные приемы постепенно совершенствовались и оттачивались, художники придумывали все новые и новые варианты создания форм и разнообразных декоративных элементов, изобретались новые приемы плетений, разнообразные варианты их сочетаний. Соломка раскрывала перед мастерами свои самые сокровенные тайны. Многие приемы и способы создания формы, которые были созданы этими мастерами, уже стали классикой.

Художественный потенциал соломоплетения в Белоруссии еще далеко не исчерпан и без сомнений, этот вид народного творчества будет постоянно развиваться. Это древнее искусство, так помолодевшее на современном этапе развития народного творчества будет жить, пока человек выращивает на земле хлеб и стремится в этом природном материале запечатлеть красоту жизни.

Литература:

1. Лобачевская, О. А. Плетение из соломки / О. А. Лобачевская, Н. М. Кузнецова. – М. : Культура и традиции, 2000. – 207 с.
2. Сахута, Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута. – Минск : Польша, 1982. – 96 с.
3. Репина, Т. А. Художественные изделия из соломки / Т. А. Репина. – Минск : Беларусь, 2008. – 287 с.
4. Уласевич, Т. П. Декоративно-прикладное искусство: Соломоплетение. Цветы : методические рекомендации / Т. П. Уласевич, – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 48 с.
5. Дмитриева, Г. Г. Роль традиции в современном социокультурном пространстве / Г. Г. Дмитриева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/rol-traditsii-v-sovremennom-sotsiokulturnom-prostranstve>. – Дата доступа: 11.08.2019.

РАЗДЕЛ 2

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН. АРТ-ПЕДАГОГИКА И АРТ-ТЕРАПИЯ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

РАЗВИТИЕ ГЛАЗОМЕРА КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Алексеева Светлана Олеговна,
кандидат педагогических наук, доцент
Липецкий государственный педагогический
университет имени Семенова-Тян-Шанского,
Липецк, Российская Федерация
e-mail: svetalekska@mail.ru*

*Башкатов Иван Александрович,
доктор педагогических наук, доцент
Липецкий государственный педагогический
университет имени Семенова-Тян-Шанского,
Липецк, Российская Федерация
e-mail: bashkatov_ivan@mail.ru*

Определение пропорциональных отношений частей натуры к целому и точная передача их в изображении является непременным условием успешного выполнения учебной работы. Решение этой проблемы в современном художественно-педагогическом образовании связано с повышением профессиональных качеств выпускника.

Выполнение промеров при помощи вертикально или горизонтально расположенного карандаша на вытянутую руку в процессе лепки или ведения рисунка получило название «метод визирования» и в практике точность таких замеров не велика. В связи с этим такой метод может применяться только на первоначальной стадии обучения, для формирования понимания термина «отношение высоты к ширине» и т.п. Успешность передачи пропорциональных отношений напрямую зависит от развития глазомера, что особо актуально на этапе изображения человека. Искажение пропорций при изображении предметов натюрморта, не так заметны, как при изображении головы или фигуры человека. Также допущение самых небольших неточностей в пропорциях при изображении интерьера или пейзажа с архитектурными элементами и стаффажем сразу же бросаются в глаза и делают изображение нелепым, т.к. нарушают единство масштабности изображения.

А.Г. Парамонов отмечает, что современное поколение «не научены анализировать и рассуждать...» [2, с. 137]. Развитие современных технологий приводит к тому, что студенты зачастую изображают учебные постановки не столько с натуры, сколько с фотографии этой натуры. При этом выполняются механические промеры, на основе которых и строится весь пропорциональный строй изображения. Знания пластической анатомии, которое должно служить конструктивной основой в изображении при таком подходе практически не применяются. Курс пластической анатомии в таком случае превращается по сути в отдельную дисциплину общеразвивающего цикла, не интегрированную в практику изображения.

Проблема идёт и от начального художественного образования, когда в художественной школе не уделяется должного внимания развитию глазомера. В процессе обучения в высшем учебном заведении очень тяжело восполнить тот пробел, когда учащийся до поступления в высшее учебное заведение в период с 10 до 17 лет, соответст-

вующий осознанному восприятию, направленному на профессиональное отношение к процессу изображения, не овладел культурой работы над набросками и зарисовками.

Е.О. Соколова отмечает необходимость развития мышления в процессе работы с художественно одарёнными детьми и в рамках этого предлагает упражнения на сравнение различных по форме и размеру объектов [4, с. 212].

Передача пропорциональных отношений изображаемых объектов является основой выполнения любого как учебного, так и творческого изображения. Тренировка глазомера вполне осуществима при выполнении набросков и зарисовок. Кроме того, для акцентирования внимания на передачу пропорциональных отношений служат специальные упражнения. Значение пропорций ощущается острее при рисовании с предельно утрированными пропорциями в сторону увеличения или уменьшения.

Проблема состоит в том, что в условиях современных преобразований в системе высшего художественно-педагогического образования, характеризующихся в том числе и сокращением часов, отводимых на освоение специальных дисциплин рисунка, живописи, скульптуры, композиции, в новых программах и методических разработках наброскам и зарисовкам часто не уделяется должного внимания. Выполнение длительных студийных постановок с задачами академического характера в полном своём проявлении в процессе современного художественно-педагогического образования в силу объективных причин невозможно. Подмена длительных учебных постановок на краткосрочные также не решает проблемы изображения точных пропорций и развития глазомера. В учебных заданиях должны чередоваться более длительные постановки с краткосрочными, быстрые наброски и зарисовки в этом процессе занимают своё особое значение. И все задания непременно должны быть регламентированными чёткими задачами, донесёнными преподавателем до студентов. Сбалансированность учебных заданий должна самым коротким путём вести студентов к изобразительному мастерству. А.М. Савинов при анализе исследований учёных отмечает, что «усвоение учебного материала зависит не только от количества, но и от качества его повторений и распределения этих повторений во времени» [3, с. 363].

Кроме того, на занятиях по методике преподавания изобразительного искусства в современном художественно-педагогическом образовании мало уделяется внимания практической части педагогического рисования. Вместе с тем, изображение, выстраиваемое учителем на доске, поэтапно раскрывающее ход выполнения задания, позволяет акцентировать внимание учеников именно на то, что необходимо в настоящий момент, наиболее эффективно позволяет в доступной для школьников форме перевести с языка восприятия реального объёма на язык условного объёма, изображённого на плоскости. Также педагогический рисунок повышает интерес школьников как к процессу рисования, так и к самому предмету изобразительное искусство. Развитие и глубокое внедрение разнообразия современных технических средств обучения, репродуцируемых изображения, никогда не заменит того впечатления у школьников, которое они получают от непосредственного изображения, которое происходит у них на глазах. Кроме умения делить процесс изображения на отдельные этапы, умения концентрироваться на быстром изображении (выполнение должно по времени занимать не более 3-х – 5-ти минут) учитель должен при таком подходе непременно обладать развитым глазомером. Если при этом педагог допускает неточности в пропорциях изображения, то эффект будет противоположный.

Важное значение в развитии у студентов глазомера имеет организация их самостоятельной работы на основе формирования у них мотивации изображать натуру, базируясь на её изучении. Л.Г. Медведев выделяет в качестве одной из главных задач обучения мотивацию «к творческой деятельности для самостоятельного совершенствования профессиональных умений» [1, с. 127].

За то количество часов, которое уделяется на специальные дисциплины, невозможно в полной мере развить глазомер. Студент сможет научиться рисовать только в том случае, когда это станет его потребностью и он будет в своей неаудиторной самостоятельной работе выполнять не только то количество набросков и зарисовок, которое предложено преподавателем, согласно программе, а каждый день, при любом удобном случае.

Литература:

1. Медведев, Л. Г. О проблемах современного художественно-педагогического образования / Л. Г. Медведев, С. А. Маврин // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 4 (21). – С. 126–128.
2. Парамонов, А. Г. Современные проблемы в системе образования и воспитания / А. Г. Парамонов // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) : материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 декабря 2018 г. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – С. 136–140.
3. Савинов, А. М. Освоение методических принципов работы над академическим рисунком при обучении студентов-дизайнеров / А. М. Савинов, И. Н. Польшинская // Перспективы науки и образования. – 2019. – № 2 (38). – С. 361–384.
4. Соколова, Е. О. Методическая подготовка студентов для работы с художественно одарёнными детьми / Е. О. Соколова // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) : материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 декабря 2018 г. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – С. 208–213.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПЕЙЗАЖНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЛЕНЭРНОМ ЭТЮДЕ

Антонычева Елена Юрьевна,

*старший преподаватель кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail:elena_anto@mail.ru*

Живопись пейзажа является важным компонентом обучения реалистической живописи. Понимание сущности процесса обучения пейзажной живописи, научная обоснованность его методических сторон является наиболее существенным принципом организации учебной работы над пейзажем, и в частности пленэрной пейзажной живописи в технике акварели у студентов первых курсов художественно-графических факультетов педвузов. Повышение эффективности процесса обучения на данном этапе способствует дальнейшему успешному развитию изобразительных умений и навыков, повышению уровня профессиональной подготовки будущих специалистов.

Процесс обучения студентов пейзажной живописи в технике акварели в условиях пленэра отличается исключительным многообразием и сложностью встающих перед ними задач: композиционный поиск в различных форматах, передача светотонного состояния природы в определенный момент времени, воздушной среды, пространства, общего колористического строя этюда, владение техническими приемами акварельной живописи и т.д. Комплексное решение учебных задач пленэрной пейзажной живописи в технике акварели зависит от уровня сформированности тех или иных изобразительных умений и навыков.

Композиция в пейзаже, как и в других жанрах живописи, играет важную роль. Выбор мотива, композиционное решение пейзажа имеет свои специфические особенности. Для пейзажей характерна большая или меньшая пространственная протяженность, отсюда – задача построения пространственных планов, передачи глубины изображения. Соотношение двух основных определяющих элементов – земли и неба – чрезвычайно важно для композиции пейзажа. Каждая из этих частей играет определенную роль в общем звучании пейзажа, может иметь то или иное смысловое, пластическое значение, представляя тем самым интерес для композиции.

Говоря о средствах композиции пейзажа, следует иметь в виду:

- необходимость соответствия размера и формата изображения данному сюжету;
- характер размещения основных масс пейзажа с целью максимального выражения темы и сюжета, построения изображения с учетом архитектоники и ритма;
- смысловое, композиционное значение составных элементов пейзажа.

Наблюдение за процессом обучения пейзажной живописи на художественно-графических факультетах и анализ живописных работ студентов выявляет ряд общих характерных недостатков, таких как: неумение применять на практике знания по вопросам композиции, случайность выбора мотива, излишняя детализация. Часто недооценивается значение композиции в пейзажном жанре, главная роль отводится живописи, колориту. Но и на этапе работы с цветом задачи композиции остаются ведущими, выступая в качестве специфических вопросов, связанных с цветом. Умение разобраться в своих впечатлениях от пейзажа, найти в нём самое интересное, главное, отобрать нужные детали и подчинить их целому – задача трудная даже для опытного пейзажиста.

Помимо вышесказанного, введение с первых занятий длительных заданий приводит к определенным трудностям в учебном процессе. Студент, не обладая еще элементарными навыками и приемами работы, не в состоянии выполнить длительный этюд, который предполагает решение целого комплекса задач. Введение в учебный процесс кратковременных упражнений (до 30 минут), направленных на формирование конкретных изобразительных умений и навыков, поможет оптимизировать процесс обучения, сделать его более эффективным. Преподаватель имеет возможность реализовывать их как предварительные упражнения перед выполнением более сложного задания, требующего решения целого комплекса учебных задач, осуществлять индивидуализированный подход исходя из уровня подготовки студента.

Предлагаем блок кратковременных упражнений, направленных на овладение основными композиционными средствами в работе над пейзажем.

- Упражнение 1: Поиск несложного мотива пейзажа и его исполнение в рамках нестандартного формата (вытянутый по горизонтали, вертикали, квадрат).
- Упражнение 2: Выполнение несложных этюдов пейзажа с изменением уровня линии горизонта.
- Упражнение 3: Передача в этюде освещенного второго плана через затемненный первый план (и наоборот).
- Упражнение 4: Композиционное решение пейзажного мотива с темными силуэтами деревьев или построек на светлом небе.
- Упражнение 5: Поиск мотива с ярко выраженным композиционным центром и выполнение этюда.
- Упражнение 6: выполнение этюда пейзажа с ярко выраженными перспективными сокращениями объектов (уходящая вдаль дорога, река, телеграфные столбы, группы деревьев).
- Упражнение 7: Изображение с введением фрагментов построек, крупных деревьев на переднем плане.
- Упражнение 8: Выполнение этюда комплекса построек, ярко освещенных солнцем. Выявление ритма тональных пятен в композиции.

Блок состоит из упражнений, нацеленных на формирование навыков композиционной организации пейзажного пространства, овладения композиционными средствами, способствующими выявлению содержания, раскрытию замысла пейзажа. Это позволит избежать в дальнейшем случайности выбора мотива, использования шаблона в композиционном построении этюда. В работе над этюдом особое внимание следует уделить значению тона, цвета, силуэта, ритма в композиции пейзажа.

Рассмотрим более подробно этапы практической работы на примере одного из упражнений.

Упражнение 4:

Композиционное решение пейзажного мотива с темными силуэтами деревьев или построек на светлом небе. 30 мин. (формат А4).

Цель: Формирование навыков композиционного построения этюда пейзажа.

Задачи:

- освоить практическое использование основных композиционных средств (линии, пятна, цвета) в работе над этюдом пейзажа;
- научить определению композиционного центра пейзажа;
- развивать навыки композиционного построения этюда.

Работа заданием начинается с поиска характерных выразительных силуэтов построек, деревьев. Это может быть интересный по рисунку силуэт крыш с печными трубами, отдельно стоящее дерево, группы деревьев с выразительной динамикой стволов, веток.

Выполнение упражнения требует от студентов творческого подхода к изображению мотива, а не простого копирования. Иногда необходимо отказаться от каких-то деталей в изображении, подчеркнуть наклон ствола, увеличить массу кроны дерева и т. п. для того чтобы усилить композиционную выразительность этюда. Контраст, чередование, ритм светлых и темных пятен, выразительность и пластика силуэтов выстраивает композицию этюда. Студентам не следует при этом забывать о гармоничном колористическом построении этюда.

Нам представляется возможным использование данного блока упражнений и методических рекомендаций к нему в процессе обучения пейзажной живописи в период летней пленэрной практики, а также в течение всего учебного года. Это позволит более успешно формировать, развивать и совершенствовать изобразительные умения и навыки студентов, что положительно отразится на уровне их профессиональной подготовки.

Литература:

1. Базанова, М. Д. Пленэр / М. Д. Базанова. – М. : Изобразительное искусство, 1994.
2. Богустаў, А. П. Пленэр у мастацкай школе / А. П. Богустаў. – Гродна : УА «Гродзенскі дзяржаўны ўн-т імя Янкі Купалы», 2005.
3. Герчук, Ю. Я. Основы художественной грамоты / Ю. Я. Герчук. – М. : Учебная литература, 1998.
4. Маслов, Н. Я. Пленэр / Н. Я. Маслов. – М. : Просвещение, 1984.
5. Рошин, С. П. Живопись. Основы теории и практики / С. П. Рошин. – М. : Центр Медиа Проектов «АБФ», 2008.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-ИКОНОПИСЦЕВ

Бобрешова Марина Юрьевна,
директор

Ростовское художественное училище имени М.Б. Грекова,
Ростов-на-Дону, Российская Федерация
e-mail: rht-metodist@mail.ru

В современном образовании не вызывает сомнений актуальность сохранения и трансляции национальных традиций, в том числе православной культуры посредством возвращения канонического иконописания. «Современное иконописание существует в состоянии маятника с сильной амплитудой колебаний от полуавангардного индивидуализма и рыночного постмодернизма до сухого академического копирования и безликого ремесла», – пишет учёный и общественный деятель, искусствовед И.К. Языкова [10, с. 285].

Современная икона в процессе возвращения переживает сложный период нового прочтения канона, а также осмысления глубоких православных основ образа. В связи с ростом строительства новых храмов и восстановлением старых, увеличением числа

иконописных мастерских, возросла потребность в профессиональных художниках-иконописцах [5, с. 340].

Возникает вопрос – кто и на каком уровне обучает сегодня художников-живописцев? В первую очередь, это духовные образовательные организации, например: Московская духовная академия, где иконописное отделение состоит из двух подразделений: иконописи и лицевого шитья; Санкт-Петербургская духовная академия по направлению подготовки служителей Русской Православной Церкви по профилю подготовки «Иконописание»; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет по специальности «Живопись (профиль: Художник-живописец (церковно-историческая живопись), иконопись))» и другие. Во-вторых, светские учреждения художественной направленности: например, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина по специальности «Живопись (профиль: Художник-живописец (церковно-историческая живопись))» и другие. В-третьих, иконописные мастерские при храмах и приходах. Например, иконописная мастерская во имя святого преподобного Алипия Печерского при храме Иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке в г. Москва; иконописная мастерская при приходе Святого Георгия Победоносца в г. Ростов-на-Дону и многие другие.

Значит, профессиональная подготовка современных художников-иконописцев должна выйти на систему и на тесное взаимодействие государства и Церкви. Примером такого взаимодействия стало открытие в 2016 году совместного иконописного отделения в Ростовском художественном училище имени М.Б. Грекова и Донской духовной семинарии. Это новый опыт сетевой формы взаимодействия духовного и светского образовательных учреждений в подготовке художников-иконописцев. Набор на иконописное отделение осуществлен в РХУ имени М.Б. Грекова по специальности «Живопись» (по виду «Станковая живопись») и в Донской духовной семинарии по уровню дополнительного профессионального образования «Профессиональная переподготовка художника-иконописца». По окончании обучения выпускники получают две квалификации: «художник-живописец, преподаватель» и «иконописец» [5, с. 341–342].

Подготовка современных иконописцев составляет многосложный процесс, состоящий из духовной религиозной основы, символично-изобразительных и технологических иконописных канонических традиций. По мнению И.К. Языковой, икона открывает нас ко всему опыту Церкви, связывая прошлое, настоящее и будущее, причем соединяет прошлое через связь с традицией, настоящее через талант иконописца и будущее через устремленность к грядущему Царству [10, с. 285–286].

Иконописец монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова) пишет, что икона – это книга о вере, в которой языком линий и красок раскрываются «догматическое, нравственное и литургическое учение о Церкви» [6, с. 44]. Поэтому начинающему художнику-иконописцу надо уяснить и принять следующее: не искать в иконе красоты; соблюдать правила нравственности; соблюдать технику иконописания, выработанную вековой практикой древних иконописцев; отступая от традиций, иконописец должен бояться нарушить главное: «установленную структуру и последовательность построения иконописного образа», потому что «своеобразие как самого образа, так и приемов его выражения не случайно» [6, с. 45–48].

В основе содержания обучения на иконописном отделении Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова и Донской духовной семинарии лежат канонические принципы иконописной школы Московской духовной академии при Свято-Троицкой Сергиевой Лавре, именно опыт Монахини Иулиании, которая возрождала в академии иконописное отделение и сформулировала основные приемы, характерные для канонического иконописного искусства [4, с. 60]. Во-первых, иконописный образ – это, прежде всего, образ на плоскости (плоскость – символ вечности); во-вторых, средства живописи – линия и краски – не исполняют никакой служебной роли, они сами

конкретно участвуют в создании образа; в-третьих, основная техника в иконописи — темпера [6, с. 51].

На совместном иконописном отделении Донской духовной семинарии и Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова принципы канонической иконописной культуры реализуются посредством копирования известных иконописных образцов. В процессе копирования образцов-копий и подлинников, студент иконописного отделения начинает поэтапно с элементов доличного, то есть изучения характера линий образца, живописности, смысловой нагрузки тонового пятна; функции пробела для выявления и создания характерного образа, пластики пробелов; выполнения элементов природы и растительного мира, палат, пейзажей, горок на белой и тонированной бумаге с разделкой их пробелами. В дальнейшем, сравнение натуральных горок в иконописной системе изображения горок, двухсоставной и трехсоставной горок (рисование на тонированной бумаге); рисование животных и растений на белой бумаге (гризайль) с тональной разделкой (высветление и притенение), рисование архитектурных элементов и нескольких архитектурных зданий на белой бумаге (гризайль). Приобщением к канонической иконописной культуре является непосредственная работа с таблеткой: рисунок по таблетке охрой, техника выполнения описи тушью, «фоскрышь» таблетки, опись и пробела, техника покрытия олифой. Изображение фигур в основных позициях начинается на белой или тонированной бумаге. Далее раскрывается на таблетке без изображения личного, которому впоследствии уделяется особое внимание, как это и происходило в русском каноническом иконописании [4, с. 60].

Смысловую религиозную основу на иконописном отделении семинарии и художественного училища составляют теоретические богословские дисциплины (Катехизис, Священное Писание, Введение в литургическое предание, Церковнославянский язык, История Христианской Церкви, История Русской Православной Церкви, История церковного искусства, Иконоведение и др.) и православный образ жизни будущих иконописцев. Свод канонических иконописных правил и положений выразительно-изобразительного языка заложен в теории и практике иконописных дисциплин (Иконописание, Иконография, Техника иконы, Основы стенописи и др.) и художественно-гуманитарных дисциплин (Рисунок, Живопись, Цветоведение, Основы композиции, Черчение и перспектива, Пластическая анатомия, История искусств, История мировой культуры и др.) [4, с. 61].

Процесс подготовки современных художников-иконописцев непосредственно взаимосвязан с актуальными вопросами, созревшими в пространстве современного иконописания. Культуролог, иконописец и педагог иконописного отделения Московской духовной академии Л.А. Армеева называет, в первую очередь, такие актуальные вопросы современной иконописи, как: освоение техники и технологии древней канонической иконы; осознание православной канонической иконы; проблему свободного творчества в рамках канонического церковного искусства [2, с. 63]. Крайне актуальной для современного иконописания она считает проблему «соотнесения единого канона, соборного опыта Церкви с индивидуальным творчеством иконописца» [2, с. 64]. Рассуждая о месте копирования в обучении иконописцев, Л.А. Армеева дает ряд методических рекомендаций. Во-первых, время обучения иконописанию должно быть не менее пятнадцати лет, независимо от уровня художественной подготовки. Во-вторых, обязательна работа с подлинниками, потому что начинающему иконописцу опасно начинать работу с репродукциями. Если нет возможности копировать иконописные подлинники, хотя бы смотреть. В-третьих, учебное копирование должно быть осознанным. В-четвертых, начинающему иконописцу необходим опытный наставник, который обратит внимание и раскроет богатство языка иконы в полном объеме. В-пятых, при обучении нужно идти от простого к сложному, то есть начинать работать с понятных, несложных икон и небольших фрагментов и постепенно переходить к сюжетным композициям [2, с. 65–66].

По мнению исследователя теории и истории искусства А.В. Андреевой, понимание канона в современном церковном искусстве неоднозначно, то есть канон понимается «как не внешний закон, а как внутренняя структура, основа изображения», но при этом канон разнообразен в рамках традиции [1, с. 19]. К проблемам современного иконописания она относит формальное копирование, которое приводит к утрате глубокого духовного образа; опасное влияние академической церковной живописи; влияние рынка на качество современной иконы; возрождение школы православного иконописания с учетом канонических традиций [1, с. 20–21].

Культуролог Т.Н. Арцыбашева, анализируя историю иконописания в России, называет следующие вопросы подготовки художников-иконописцев на примере опыта Курской духовной семинарии: обращение к традиции или складывание нового иконописного языка; главное в обучении – самостоятельная работа с каноническими образцами (лицевыми подлинниками-репродукциями византийских и древнерусских икон); тщательное соблюдение традиционной технологии [3, с. 223–224].

Искусствовед Н.Ю. Лаврешкина, занимаясь вопросом роли канона в иконописи нового времени, считает, что процесс формирования иконописного канона сегодня не завершен, то есть «современная ситуация в иконописи позволяет отметить, что не только иконописный канон, но и традиция определяют ее специфическое лицо» [7, с. 185].

Искусствовед С.С. Остапенко, рассматривая икону как неотъемлемую часть русской традиционной культуры, особым считает вопрос о верном понимании значения канона для христианской жизни и творчества. Ссылаясь на Л.А. Успенского, она пишет, что диалектика творчества иконописца раскрывается в том, что «канон предполагает не обособление, а именно включение в соборное творчество» [8, с. 53]. Также С.С. Остапенко делает вывод о том, что сегодня икона является воплощением таких нравственно-этических понятий, как благообразие и благочестие, которые, к сожалению, забываются современной культурой [8, с. 54].

Искусствовед А.С. Трапезникова, называет одним из главных вопросов создания новой иконографии и перечисляет иконографические проблемы современного иконописания. Это неопределенная позиция Церкви по вопросам формирования новой иконографии; сложности трактовки личного письма и одеяния святых, особенно погибших в XX столетии; создание образов новопрославленных святых; проявление портретного сходства в современной иконографии; сложности многофигурных композиций; появление так называемых икон, откликающихся на политические события [9, с. 190–191].

Таким образом, рассмотрев актуальные вопросы профессиональной подготовки художников-иконописцев, можно сделать следующие выводы:

- подготовка современных художников-иконописцев направлена, в первую очередь, на сохранение и трансляцию национальных православных традиций и укрепление духовных основ общества;
- сегодня профессиональная подготовка художников-иконописцев ведется в учреждениях разного уровня, направленности и подведомства;
- сложились канонические традиции и принципы, которые должны быть в основе обучения художников-иконописцев любого уровня образования: православная духовная основа и правила нравственности; сохранение традиционных иконописных техник; соблюдение структуры и последовательности построения иконописного образа; срок обучения иконописанию не менее пятнадцати лет; работа с подлинниками; осознанное копирование; влияние опытного наставника; обучение иконописи от простого к сложному;
- на подготовку современных художников-иконописцев непосредственно влияют актуальные проблемы современного иконописания, а именно: значение, место и понимание канона в пространстве современного иконописания; осознание духовного и нравственно-этического аспекта православной канонической иконы; освоение техники и технологии канонической иконы; влияние рынка на качество современной иконы; со-

отнесение канона, соборного опыта Церкви с индивидуальным творчеством иконописца; создание новой иконографии; неопределенная позиция Церкви по вопросам формирования новой иконографии; возрождение школы православного иконописания с учетом канонических традиций и другие;

– дискуссионными вопросами современного иконописания можно назвать, во-первых: что сегодня происходит – обращение к иконописной традиции или складывание нового иконописного языка; во-вторых: можно ли говорить о том, что сегодня идет процесс формирования иконописного канона? Возможно, что решение этих вопросов зависит от профессионального уровня будущих художников-иконописцев;

– профессиональная подготовка современных художников-иконописцев должна выйти на систему и на тесное взаимодействие государства и Церкви;

– примером такого взаимодействия стало иконописное отделение в рамках сетевого взаимодействия Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова и Донской духовной семинарии. Выпускники получают две квалификации: «художник-живописец, преподаватель» и «иконописец»;

– основу обучения на совместном иконописном отделении Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова и Донской духовной семинарии составляют следующие принципы: канонические принципы иконописной школы Московской духовной академии (иконописный образ, линия и краски как средства живописи, темперазная техника); копирование известных иконописных образцов как основной метод обучения; обучение от простого к сложному, от элемента к целому, от доличного к личному; смысловая религиозная основа (теоретические богословские дисциплины) и православный образ жизни студентов-иконописцев; основы академической школы рисунка, живописи и композиции с учетом иконописной специфики.

Литература:

1. Андреева, А. В. Проблемы канона и новаторства в современной церковной живописи / А. В. Андреева // Вестник Московского государственного областного университета. – 2012. – № 3. – С. 18–23.
2. Армеева, Л. А. Соотношение традиции и авторского начала при копировании икон в системе подготовки современного иконописца / Л. А. Армеева // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 4. – С. 63–66.
3. Арцыбашева, Т. Н. Из истории иконописания в России нового и новейшего времени: век XVII – век XX / Т. Н. Арцыбашева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2004. – № 4 (7). – С. 220–224.
4. Бобрешова, М. Ю. Религиозно-эстетические основы канонической иконописной культуры / М. Ю. Бобрешова // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2018. – № 5 (102). – С. 57–62.
5. Бобрешова, М. Ю. Сохранение русской иконописной школы посредством взаимодействия духовного и светского образования / М. Ю. Бобрешова // Научные труды Донской духовной семинарии с участием кафедры «Православная культура и теология» Донского государственного технического университета: сборник / Донской гос. техн. ун-т. – Ростов-на-Дону : ДГТУ, 2018. – С. 339–352.
6. Иулиания (М. Н. Соколова), монахиня. Труд иконописца. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. – 352 с.
7. Лаврешкина, Н. Ю. Иконописный канон и его роль в адаптации западных влияний в иконописи нового времени / Н. Ю. Лаврешкина // Теоретические и практические проблемы развития современной науки : сборник материалов 4-й Международной научн.-практ. конф., Махачкала, 31 марта 2014 г. – Махачкала, 2014. – С. 181–185.
8. Остапенко, С. С. Изучение и преподавание иконописи на рубеже XX–XXI века: философско-этические, духовные и образовательные аспекты / С. С. Остапенко // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2011. – № 1. – С. 50–54.
9. Трапезникова, А. С. К вопросу о создании икон новопрославленных святых на рубеже XX–XXI веков / А. С. Трапезникова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 6 (32) : в 2 ч. – Ч. I. – С. 189–191.
10. Языкова, И. К. Сотворение образа. Богословие иконы / И. К. Языкова. Серия «Современное богословие». – М. : Издательство ББИ, 2012. – 368 с.

ОРНАМЕНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Векслер Анна Кирилловна,

*кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры
художественного образования и декоративного искусства*

*Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена*

Санкт-Петербург, Российская Федерация

e-mail: vekslertex@gmail.com

Художественное образование – это целостная многокомпонентная дидактическая система, охватывающая все области творческой деятельности человека. Вопросы осмысления содержания художественного образования являются актуальными для любого развитого общества, стремящегося к полноценному и разностороннему обучению и воспитанию своих граждан. Образование в области пластических искусств, как правило имеет традиционное содержание, включающее освоение теоретических и практических аспектов художественных дисциплин – живописи, графики, скульптуры, а так же изучение законов композиции, в соответствии с жанровой и художественно-пластической принадлежностью (изобразительное и декоративно-прикладное искусство). Но в условиях современности и актуальных требований к компетентности обучающихся необходим новый метапредметный подход, не только к общему образованию, формирующий «переход от действующей на практике разделения знаний на предметы к единому выразительному восприятию окружающей действительности» [5], но и к художественному образованию, обеспечивающий единство общего и профессионального образовательного поля. Сравнительный анализ условий метапредметного подхода к общему образованию и содержания художественного образования, является основанием для определения условий метапредметного подхода в художественном образовании.

Полагаем, что, метапредметный подход в обучении художника опирается на интегративность, как целостное восприятие искусства (на основе конкретных предметных теоретических и практических знаний) и универсальность усвоенных практических навыков и умений создания художественного произведения (от первоначального художественного замысла, до выполнения в материале). Важной составляющей метапредметного подхода в области пластических искусств является наглядность, на примере которой возможно освоить как теоретические знания, так и практические умения. Следовательно, необходимо выявить компонент в содержании художественного образования, обладающий интегративностью, универсальностью и наглядностью, который может стать теоретическим и практическим основанием метапредметного подхода в обучении художника.

Орнамент как уникальный компонент в художественном образовании

Обращаясь к истокам профессионального художественного образования в России, можно выявить уникальный компонент – орнамент, который присутствует в содержании различных дисциплин и на разных уровнях художественного образования. В первом профессиональном художественном учебном заведении России, в Академии художеств, орнамент осваивался в контексте декоративного искусства, скульптуры, архитектуры, и даже монументально-декоративной живописи [4]. Традиционно, разговор об этом виде художественно-творческой деятельности начинается с определения, сформулированного на основе визуальной декоративности и прикладной функции: орнамент – это узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов. Орнамент в аспекте мировой культуры рассматривается как «базисное явление художественной культуры, в котором утверждаются фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества» [1, с. 4]. Орнамент в контексте пластических искусств «является значительным визуально воспринимаемым компонентом, обладающим комплексом свойств

художественно-эстетической системы, неотъемлемым и важным элементом практически всех архитектурных сооружений и произведений пластических искусств» [2, с. 96]. Суммируя все возможные терминологические интерпретации и учитывая дуализм природы орнамента, мы полагаем, что орнамент в культуре и искусстве разных стран представляет собой феномен художественно-творческой деятельности, опирающийся на два фундаментальных основания: родовая и ритуальная семантика, и визуально-пластическое выражение художественного стиля.

Даже начальное знакомство с народными традициями и историей пластических искусств демонстрирует широчайшую палитру видов и форм орнаментов, и материалов из которых они выполнены. Функциональность орнамента также многозначна, включает в себя: украшение различных утилитарных предметов (одежды, посуда, мебель и пр.); архитектурное убранство; ритуальную символику; обозначение принадлежности, как определенному роду (социуму), так и художественному стилю (эпохе, культуре). Орнамент, объединив в себе изобразительный и содержательный аспекты, становится важнейшим визуальным компонентом в развитии дизайна, как нового направления художественно-творческой деятельности. Уникальность орнамента подтверждается и многочисленными исследованиями ученых разных стран, среди которых: историки искусства, этнографы, археологи, педагоги-художники. Именно разнообразие искусства орнамента определило широкие возможности его освоения в системе художественного образования. Сегодня орнамент, в большей или меньшей степени, присутствует в содержании как теоретических, так и практических дисциплин в области пластических искусств, осваиваемых на уровне профессионального художественного образования. Также, орнамент является значимым компонентом в начальном, общем и предпрофессиональном художественном образовании, что подтверждается не только рабочими программами и учебной литературой, но и многочисленными диссертационными исследованиями [2, с. 97].

В разных странах художественное образование в области пластических искусств, имеет свои особенности и развивается в контексте определенных эстетических и педагогических традиций. Художественное образование в современной России, включено в деятельность всех развивающих и учебных учреждений, начинается в детских садах, продолжается в общеобразовательных школах и профессионально формулируется в средних специальных учебных заведениях и учреждениях высшего образования. Говоря о профессиональном художественном образовании в России, важно отметить его значимую особенность – непрерывность, что позволяет «вырастить» действительно образованного и компетентного профессионала, готового к решению разнообразных художественных задач.

В 2001 году в Российской Федерации принята концепция художественного образования, определяющая его развитие до 2025 года. В государственном документе обозначены основные цели, задачи и содержание, которое включает методологические принципы и определяет формирование культурно-исторической и художественно-практической компетентностей [3]. Из всех важных методологических принципов обозначенных в документе выделим наиболее значимые, в контексте рассматриваемой темы: «мультикультурный подход, предполагающий освоение широкого диапазона художественных стилей, национальных традиций с опорой на отечественную культуру» и «комплексный подход в преподавании художественных дисциплин на основе взаимодействия различных искусств» [3]. Основанием мультикультурного и комплексного подхода в художественном образовании, может стать орнамент, как определенный нами уникальный компонент, обладающий яркими художественно-выразительными особенностями, значимым содержанием (пластическим и духовным) и длительно прослеживаемой историей развития, как в системе пластических искусств, так и в социокультурном аспекте.

Рассматривая орнамент в контексте художественного образования в области пластических искусств, необходимо отметить такие его уникальные качества, как интегра-

тивность, наглядность и универсальность. Интегративные качества орнамента выражаются в его «гармоничной целостности», основанной на единстве различных аспектов пластических искусств (цвета, рисунка, формы, ритма). Композиционное построение орнамента (мотива) – является «уникальной наглядностью», которую можно использовать в качестве дидактического материала, при освоении законов формальной композиции. Создавая орнаменты, работая в графических, живописных, скульптурных материалах, обучающиеся получают профессиональные навыки и умения, универсальные для художественно-творческой деятельности. Важно отметить, что освоение искусства орнамента «возможно на разных уровнях художественного образования, с учетом доступности и пропедевтической актуальности» [2, с. 103].

Особенности освоения орнамента на разных образовательных уровнях

Знакомство с орнаментом в дошкольном возрасте может стать первой ступенью формирования интереса к искусству, начальным этапом обучения приемам и способам художественно-творческой деятельности. Знакомство дошкольников с региональными особенностями орнаментального искусства будет содействовать формированию самоидентификации, заложит основы воспитанного уважительного отношения к культуре и традициям, как своего народа, так и других этносов.

В контексте общего образования (на начальном и среднем уровнях) в рамках дисциплин образовательной области «Искусство», на примере «орнамента» можно продемонстрировать обучающимся уникальные связи, объединяющие различные науки и искусство, например:

- разговаривая с учениками о геометрических формах и пропорциях орнамента, педагог касается вопросов математических наук;
- выявляя ритмическую организацию элементов, как основную составляющую композиционного строя орнамента, школьники научатся видеть и слышать «ритмы», присутствующие и в архитектуре, и в поэзии, и в музыке;
- знакомясь с различными материалами (природными и синтетическими) из которых выполнены орнаменты, анализируя колористическую гамму орнаментального декора, школьники знакомятся с некоторыми аспектами естествознания, физических и химических свойств материалов и красок, природных ресурсов и пр.;
- анализируя изобразительные мотивы орнаментов, ученики получают интересную и разнообразную информацию об окружающем мире, как природном, так и предметном. Тематика орнаментов поражает своим разнообразием и позволяет не просто познакомить школьников с разнообразием видов живой природы (растений, животных, птиц), но и с интересным миром вещей, так как в орнаментах встречаются предметы из различных областей жизнедеятельности (науки, искусства, ремёсел, промысла и пр.). На основе такого выразительного наглядного материала учащиеся смогут определить уникальные характеристики предмета или интерьера, декорированного орнаментом. Со старшими школьниками, на примере орнаментов, можно говорить и об этнической принадлежности предмета, и о художественных стилях, и даже, о гендерных, социальных и психологических характеристиках человека (хозяина) декорированного объекта или пространства.

Освоение орнамента на занятиях по изобразительному искусству и мировой художественной культуре позволит педагогам продемонстрировать обширные и очень важные, в контексте современного образования, междисциплинарные связи, например:

- определение формообразования, композиции и построения орнамента – выявляет связь рисования, черчения, математики и геометрии;
- знакомство с мотивами и изобразительным содержанием растительного, зооморфного и антропоморфного орнаментов – показывает связь таких дисциплин, как окружающий мир, биология и, даже, антропология;

- анализ мотивов и изобразительного содержания шрифтовых и фантастических орнаментов – демонстрирует связь литературы, истории и географии;
- определение семантики элементов (знаков и символов) орнаментов – объединяет археологию, этнографию, историю и географию;
- знакомство с колористической гаммой и материалами из которых выполнены орнаменты – определяет связь природоведения, геологии, химии;
- изучение, на примере искусства орнамента, художественных стилей, орденой системы; знакомство с выдающимися художниками и архитекторами – объединяет материалы истории и теории изобразительного искусства, и мировой художественной культуры.

Художественное образование дошкольников и школьников не ограничивается рамками детских садов и общеобразовательных школ. Большой вклад в эстетическое воспитание и творческое развитие обучающихся вносят учреждения дополнительного образования, особенностью которых является возможность обучать детей и подростков с различной художественной подготовкой и способностями.

Принимая во внимание значимость орнамента, как визуально-воспринимаемого компонента произведений пластических искусств и архитектуры, можно утверждать, что освоение орнамента актуально в различных областях пластических искусств: декоративно-прикладном искусстве (включая все материалы и технологии), графике (книжной), декоративной скульптуре, монументально-декоративной живописи, архитектуре и дизайне. Орнамент, в контексте предпрофессионального и профессионального художественного образования (художественная школа, колледж, высшее учебное заведение) включен в содержание как теоретических, так практических дисциплин, и способствует решению многих образовательных задач:

- на примере искусства орнамента можно познакомить учащихся с культурой разных стран и народов, историческим развитием искусства, возникновением и становлением различных художественных стилей;
- теоретическое освоение отечественного орнаментального искусства, познакомит обучающихся с культурным многообразием народов России, уникальными произведениями декоративного искусства и памятниками культуры;
- анализ трансформации элементов и видов орнаментальных композиций, от древних – до новейших времен, позволит проследить эволюцию художественной мысли и развитие технологий обработки художественных материалов;
- выполнение практических заданий по орнаментальной композиции позволит решить профессиональные задачи, среди которых: работа над композицией произведения; выбор конфигурации элементов; разработка графического и колористического решения; поиск ритмических и масштабных отношений; выбор материалов и технологий, определение собственной стилистики или выбор пластического языка определенного художественного стиля пр.;
- теоретическое и практическое освоение орнамента позволит обучающимся выявить необходимые в художественном образовании междисциплинарные связи, включающие рисунок, живопись, композицию, цветоведение и работу в различных художественных материалах.

Важно отметить, что рамки освоения орнамента на всех образовательных и профессиональных уровнях могут быть значительно расширены. Сегодня актуальной образовательной средой становятся музеи. Изучение орнамента в контексте художественной экспозиции, на примерах произведений искусства и декоративного убранства музейных интерьеров и экстерьеров – является наиболее доступной формой художественного образования для всех возрастных групп.

Рассмотренные материалы, характеризующие орнамент, как базисное явление мировой культуры и демонстрирующие возможность освоения орнамента в различных

областях искусств и на разных образовательных уровнях, позволяют сделать следующие выводы:

– Орнамент является уникальным компонентом в содержании художественного образования на всех уровнях, и основанием метапредметного подхода в современном непрерывном художественном образовании.

– Интегративность, наглядность и универсальность орнамента, подтверждает его метапредметные качества, и определяет особое место в содержании художественного образования.

– Освоение орнамента на всех уровнях обучения искусству будет содействовать достижению целостности содержания и непрерывности художественного образования, следовательно – содействовать достижению профессиональной компетентности художника.

– На основе выявленных на разных образовательных уровнях особенностей освоения орнамента, могут быть разработаны уникальные педагогические технологии, применимые, как в системе Российского образования, так и в педагогических практиках других государств.

Литература:

1. Буткевич, Л. М. История орнамента : учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л. М. Буткевич. – М. : Владос, 2017. – 264 с.
2. Векслер, А. К. «Орнамент» в художественном образовании: исторические предпосылки и педагогический потенциал» / А. К. Векслер // Педагогический журнал. – Ногинск : Изд-во «Аналитика Родис», 2018. – Т. 8; № 6 А. – С. 95–104.
3. Концепция художественного образования в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/koncepciya-hudozhestvennogo-obrazovaniya-v-rossiyskoy-federacii-1595556>. – Дата доступа: 30.07.2019.
4. Пронина, И. А. Декоративное искусство в Академии Художеств: из истории рус. худож. шк. XVIII – первой половины XIX века. Серия: К 225-летию Академии художеств СССР / И. А. Пронина. – М: Изобразительное искусство, 1983. – 312 с.
5. Станкевич, О. В. Метапредметный подход в современном образовании в условиях реализации ФГОС [Электронный ресурс] / О. В. Станкевич, С. В. Шевченко, Е. Ю. Баркалова, Е. П. Прокудина, А. В. Станкевич, Е. М. Пантыкина, Л. В. Томенко, Ю. В. Сычёв // Молодой ученый. – 2017. – № 50. – С. 271–274. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/184/47158/> – Дата доступа: 30.07.2019.

ТЕХНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА В ОСНОВЕ ПОДГОТОВКИ ВОЖАТОГО ДЕТСКОГО ОЗДОРОВИТЕЛЬНОГО ЛАГЕРЯ

*Воронова Анастасия Антоновна,
старший преподаватель кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: tatavoronova@bk.ru*

*Дьяченко Лариса Семеновна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: tatavoronova@bk.ru*

В концепции детского отдыха и оздоровления Республики Беларусь большое внимание уделяется на «необходимость выявления педагогических условий эффективной воспитательной работы в воспитательно-оздоровительных учреждениях образования в современной социокультурной среде. Современная ситуация требует глубокого и структурированного подхода к организации отдыха и оздоровления детей, так как в по-

следние десятилетия образовательный, культурный и нравственный уровень развития детей претерпел качественные изменения».

Профессионально организованная жизнедеятельность детей, их комфортное психологическое состояние в значительной мере обусловлены качеством подготовленности педагогического персонала к осуществлению функций воспитателя (вожатого) в период летней педагогической практики в детском оздоровительном лагере. Задача высшей школы – подготовка творчески мыслящих специалистов, людей социально активных, способных к научному, техническому и социальному творчеству. Воспитательный процесс сегодня настолько сложен, что в нем может эффективно участвовать не каждый: нужна специальная подготовка, нужен определенный опыт и высокий уровень профессиональной компетентности. В связи с этим, актуальным является вопрос о том, каким образом эффективно готовить вожатых, владеющих современными методиками работы с детьми и подростками для работы в условиях детского оздоровительного лагеря? В нашем университете ведется специальная подготовка студентов к работе в ДОЛ. Кафедрой педагогики наработан богатый опыт по подготовке студентов к работе в качестве воспитателя ДОЛ, который из года в год совершенствуется и модернизируется. Теоретической базой подготовки студентов к педагогической практике является обеспечение целостности учебно-воспитательного процесса вуза, укрепление в личности студента творческих начал, повышение его мотивации к познанию и приобретению педагогического опыта, к самосовершенствованию.

Важность практики в ДОЛ определяется и содержанием, которое вкладывается в эту практику. Поэтому не случайно в учебные планы педвузов включена новая учебная дисциплина «Методика воспитательной работы в ДОЛ». Кафедрой педагогики разработана программа курса, в которой предусмотрено чтение лекций, проведение практических занятий. Особое место отводится самостоятельной работе, которая включает подготовку студентами методических материалов (портфолио) для работы в детском оздоровительном лагере. Программа подготовки разработана с опорой на структуру компетентности педагога детского оздоровительного лагеря, основными задачами которой являются:

- формирование практических умений и навыков по организации разнообразной деятельности детей и подростков в условиях оздоровительного лагеря;
- отработка конкретных технологий педагогической деятельности, обучение их применению в различных ситуациях;
- ориентация студентов на самостоятельное проектирование программ деятельности (как индивидуальной, так и групповой) с последующей их реализацией;
- развитие лидерских качеств и коммуникативных умений вожатых.

Для методического обеспечения данного курса, разработан учебно-методический комплекс «Методика воспитательной работы в детских оздоровительных лагерях». Данный курс интегрирует знания по нескольким основным направлениям жизнедеятельности в лагере: организация свободного времени ребенка; законодательные документы, особенности руководства детским коллективом, особенности отрядной работы, методика создания общелагерной программы деятельности. В УМК раскрыты основные теоретические положения деятельности вожатого, функционирования лагеря, организации досуга детей, основные принципы работы с временным детским коллективом.

Решение задач подготовки вожатого детского оздоровительного лагеря видится нам в реализации технологии творчества, которая направлена на развитие инновационно-творческих способностей, позволяющих личности получить необходимые сведения по интересующей его проблеме, способностей применения полученных знаний на практике, вариативного использования базового арсенала (знаний, умений, навыков), и творческого потенциала личности.

Технологический компонент выражается в умении взаимодействовать с детьми, умении организовывать досуг детей, профессиональной мобильности, умении выполнять педагогические функции, умении оказать педагогическую поддержку воспитанникам, применять педагогические знания на практике в условиях лагеря, овладении методами, способствующими адаптации ребенка к новым условиям, умении создавать каждому ребенку ситуации успеха. Реализация этих компонентов происходит в процессе практических занятий, предусматривающих овладение умениями и навыками работы с детьми (в форме тренинга), знакомство с интересным опытом, имеющимся в стране, регионе; инструктивно-методические семинары, позволяющие включить студентов в интенсивное обучение инновационным методам работы в этой сфере образования; инструктивно-методический сбор, где студенты знакомятся с методикой, технологией подготовки и организации отдыха детей, проектируют воспитательные программы, конструируют педагогические ситуации, организуют коллективные творческие дела, анализируют и оценивают свою педагогическую деятельность.

Технология творчества требует от педагога: а) наполнить взаимодействие с детьми ценностным содержанием, ориентированным на развитие гуманистических начал личности растущего человека: доброты, честности, открытости, любви, личностной культуры; б) направленности внимания на поддержку инициативных творческих начинаний, активизацию опытно-экспериментальной деятельности, направленной на перевод объекта воспитательных воздействий в позицию субъекта своего собственного развития; отношения к ребенку, как высшей ценности, уникальной, неповторимой, творческой личности, эмоционально чувственного переживания за его успехи и неудачи, сам процесс деятельности.

Интегративным показателем успешности технологизации творчества в практической деятельности является творческая индивидуальность. Именно творческая индивидуальность позволяет личности сохранять свою самобытность вне зависимости от ситуации в любой сфере деятельности и понимается нами как ценностное качество личности, как результат достаточно длительного процесса – творческой деятельности индивида. Осуществление творческой деятельности предполагает прохождение нескольких последовательных этапов:

1) этап *«неопределенности»*. Это ситуации столкновения с непонятно новым, когда интуитивно следует находить самостоятельные способы поведения и деятельности. Ситуации «нового» оказывают сильное влияние на эмоции, заставляя мышление работать в направлении поиска истины, мобилизуя индивидуальный опыт, творческий потенциал человека;

2) этап *«самоопределения и формирования Я-концепции»*. На этом этапе вырабатывается собственное видение проблемы, происходит конструирование деятельности, формируется понимание ответственности за принятые решения. На этом этапе происходит осмысление целевых установок, вырабатывается личностная программа деятельности, закладываются базовые основы для достижения результата;

3) этап *«организации»*. Данный этап характеризуется практической реализацией личностной программы действий, реальным поступком, понимаемым как опытно-экспериментальные действия, когда проявляется индивидуальность, формируется оригинальный стиль, то есть индивидуальность становится сущностным фактором жизнедеятельности. Содержание этого этапа – борьба за внедрение и утверждение нового, как на мировоззренческом, так и социальном уровнях, отстаивание собственных воззрений и убеждений. Это неотделимые качества личности с творческой индивидуальностью;

4) этап *рефлексивного реагирования*. Здесь анализируются позитивные и негативные моменты всей системы «от предпосылки – до результата», определяются новые цели-задачи, формируется новый мотивационно-потребностный ряд, программа дея-

тельности, новый управленческо-деятельностный творческий цикл, но уже на более высоком уровне развития.

Развитию творческого потенциала способствует психологический комфорт в группах студентов – будущих вожатых, ориентация на выполнение групповых творческих заданий: оформление приветственной газеты или отрядного уголка, проведение отрядных игр или коллективного творческого дела, и т.д. В ходе выполнения подобных заданий в группе создается микроклимат доверия и взаимовыручки. Особое внимание на занятиях уделяется формированию способности к прогнозированию педагогических ситуаций. Студентам предлагаются сложные педагогические задачи, имеющие различные варианты решения, моделируя деятельность вожатого в изменяющихся ситуациях. Выполнение заданий психолого-педагогического характера способствует внутреннему включению студентов в процесс их решения, а способность к прогнозированию является важнейшим компонентом творческой личности. Самое активное участие в работе весенних инструктивно-методических сборов по подготовке будущих вожатых детских оздоровительных лагерей принимают наши студенты, прошедшие практику, в минувшем году. В свою очередь, детские оздоровительные лагеря – постоянные базы летней практики каждый год принимают участие и в работе семинаров и в подготовке студентов к предстоящей практике. Два раза в год, задолго до начала работы лагеря и накануне открытия лагерной смены мы проводим семинары, участниками которых являются студенты, методисты, руководители ДОЛ. В обсуждении темы: «Творчество – неотъемлемый компонент жизнедеятельности детского оздоровительного лагеря», представлены творческие работы студентов 4 курсов (границы вожатского творчества: ХГФ, БФ, ИФ). «Я в вожатые пойду, пусть меня научат...». Об особенностях методики подготовки вожатых к работе в детских оздоровительных лагерях рассказывают в видеофильмах студенты 3 курса ХГФ, БФ и др.

Студенты всех факультетов готовят творческий отчет по результатам летней педагогической практики в детских оздоровительных и пришкольных лагерях. При подготовке видеоотчетов по подпрактике раскрывается природа креативного подхода в развитии профессиональных и личностных качеств будущего учителя.

Традиционно проводится конкурс «Вожатый года» как приоритетная форма подведения итогов летней педагогической практики. Конкурс организован с целью развития педагогической компетенции и стимулирования студентов к качественной профессиональной деятельности. Он включает в себя творческие визитки вожатых, публичную презентацию и защиту авторского проекта, методическую разработку отрядного мероприятия. Ежегодно педагогические отряды вожатых нашего вуза принимают участие в областном фестивале вожатского творчества.

Многолетний опыт проведения практик в ДОЛ и всесторонний анализ деятельности студентов-практикантов, оценки руководителей детских оздоровительных лагерей, результаты детского анкетирования, позволяет нам сделать вывод о том, что владение педагогической технологией творчества является одним из результативных показателей готовности педагога к осуществлению эффективной педагогической деятельности, его профессиональной компетенции. Поэтому технология творчества – это авторский инструментальный педагогический инструментарий. Вожатская деятельность стала неотъемлемой частью жизни студентов нашего вуза. Согласно предоставленным характеристикам каждый детский лагерь отмечает студентов (ХГФ, ПФ, МФ и др.) как добросовестных, ответственных и творческих вожатых. Практиканты могут организовать досуг временного детского коллектива на высоком уровне, что подтверждают и характеристики студентов, а также слова благодарности от администрации ДОЛ. В педагогическом коллективе наши студенты-вожатые завоевывают уважение за ответственность, доброжелательность, добросовестное и творческое отношение к своей работе.

Таким образом: творческая технологизация педагогического процесса в вузе – один из методологических принципов социализации субъектов педагогической деятельности, позволяющий комплексно решать задачи:

- овладения теоретико-методологическими, методическими, психолого-педагогическими и операционными основами организации целенаправленной педагогической деятельности, механизмами организации психолого-педагогических воздействий, взаимодействия и самодеятельности;
- передачи знаний, умений и навыков, жизненного опыта своим воспитанникам с учетом их подготовленности, индивидуальных и возрастных особенностей;
- совершенствования и формирования социально и профессионально значимых качеств гражданина – профессионала – личности.

Реализация «технологии творчества» в вузе:

- позволяет на практике реализовать «субъект-объект-субъектное» единство управляющей и управляемой систем;
- способствует развитию инновационно-творческой культуры, креативных способностей студентов, реализации творческих потенций каждого из субъектов педагогического взаимодействия;
- учит их гибкому реагированию и корреляции своего поведения и деятельности в условиях «нестабильной среды»;
- расширяет область учебно-воспитательного процесса, делая его ценностным и социально-значимым, открытым, ориентированным на гуманистические, культурологические, национальные особенности общественного развития;
- формирует познавательные потребности, стремление узнать новое, направленность на достижение результата.

Результаты вожатской практики свидетельствуют о развитии творческого потенциала будущих педагогов. У них меняются и расширяются представления о своих возможностях, повышается самооценка, формируется мотивация на творческую деятельность.

ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ В НОВГОРОДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ОТ ЭСКИЗА ДО РЕАЛИЗАЦИИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТОВ

*Гаврилов Алексей Михайлович,
кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой дизайна
Новгородский государственный
университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Российская Федерация
e-mail: gavrillov307@mail.ru*

Формирование разносторонне образованного, креативно мыслящего, обладающего различными компетенциями профессионала в области архитектуры и дизайна, является важнейшей задачей, стоящей перед кафедрой дизайна Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.

Процесс обучения по Б.Г. Бархину «суть деятельности познания и овладения закономерностями композиции, постоянное развертывание композиционного содержания проектной задачи. Он способствует развитию у студента композиционного мышления, эстетического восприятия и художественного вкуса» [1, с. 94].

Учебное архитектурно-дизайнерское проектирование имеет очень много общего с практическим архитектурным проектированием, но в реальном проектировании важен продукт – проект, тогда как в обучении студентов важен не только продукт, но и сам про-

цесс проектирования. В вузе процесс обучения неразрывно связан с содержанием обучения (предмет), деятельности преподавателя (преподавание) и деятельности студента (получение знаний). Процесс обучения является проявлением взаимодействия между преподавателем и студентом в совместной работе над проектируемым средовым объектом.

На кафедре дизайна процесс архитектурно-дизайнерского проектирования заключается в индивидуальном подходе к процессу образования студента, раскрытие его творческого потенциала и формирование его креативной и духовной личности через: индивидуальные консультации, руководство творческой работой студентов, осмысление и переработке изучаемого материала, передачу информации через ссылки на аналоги, наброски схем, чертежей и проекций на бумаге с корректировкой эскизов студентов. На начальном этапе выполнения проекта обучение построено на индивидуальной поисковой деятельности учащихся для развития творческих способностей и овладения методом проектного моделирования. Важным этапом процесса обучения является разбор проектного задания и постановка перед студентами общих задач проектирования, раскрытие содержания темы проекта и коммуникативность к совместной творческой работе.

В последние годы, на кафедре дизайна активно внедряется один из методов профессиональной подготовки архитекторов-дизайнеров как обучение посредством постановки решения реальных задач. Практико-ориентированное обучение стало одним из перспективных направлений развития системы образования направленного на активизацию познавательной деятельности студентов. Профессиональное архитектурно-дизайнерское образование в наши дни занимает особое место в творческой деятельности, так, как и архитектура и дизайн, включают в себя научное, художественное и техническое составляющие. В новом словаре дизайнера архитектура – то, о чем каждый имеет свое суждение. Для кого-то – это крыша над головой, для другого – грамотная конструкция, для третьего – значимые символы или образ культуры эпохи, духа времени [4, с. 61]. Дизайн – не только проектирование и создание технически оснащенных, функциональных, красивых автомобилей, мебели, телевизоров, компьютеров, но и радикальное средство социально-культурной ориентации, инструмент диалога производителя с потребителем, людей между собой, материализованное средство установления связей человеческого сознания с необъятным, непознаваемым миром <...> Диалог в дизайне – характерная черта современного проектного мышления, учет в проектном высказывании возможных реакций потребителя [4, с. 70].

Студенты НовГУ имени Ярослава Мудрого регулярно выполняют дизайн-проекты по заявкам администрации города и области, предприятий и социальных учреждений, а также ректората университета совпадающие с тематикой курсовых проектов учебного плана. За последние три года удалось воплотить несколько студенческих проектов в Великом Новгороде. В 2019 году был реализован дизайн-проект пространства коллективной работы «Точка кипения» на 7 этаже в здании театра драмы им. Ф.М. Достоевского. При выполнении проекта студенты прошли необходимые стадии проектного обучения, осмысления условий проектной задачи, построения диалога с заинтересованными сторонами посредством решения практических задач.

Важный этап любого творческого процесса архитектурно-дизайнерского проекта – этап творческого поиска, включающего: выполнение клаузуры, эскиза-идеи и первичного эскизирования. Проведение клаузур как метода систематических тренировочных упражнений направлен на интенсификацию обучения, на раскрытие композиционно-пространственного мышления у студентов. Б.Г. Бархин считает, что клаузура мобилизует как опыт, так и знания, способствует появлению состояния вдохновения, что очень важно для педагога на первых этапах творческого поиска [1, с. 148]. На этапе эскиза-идеи и первичного эскизирования задача руководителя проекта состоит в том, чтобы исключить абсурдные первоначальные идеи и подсказать студенту перспективные

приемы развития проектируемого объекта. В процессе эскизирования новые идеи формируются путем оценки ситуации среды проектирования, отдельные элементы исключаются или добавляются – происходит уточнение идеи проекта. На начальном этапе по А.В. Ефимову процесс поиска проектной идеи и замысла материализуется в виде эскизов, набросков, моделей, раскрывающих ход мыслей автора, характеризующих творческий акт, не всегда еще осознанный до конца [2, с. 397].

Следующий, более подробно разрабатываемый этап – эскизный проект, который учитывает пожелания, замечания, изменения, возникающие в процессе рассмотрения проектной концепции заказчиком. Работа над эскизным проектом предполагает не только уточнения и углубления идеи, но и осознанное переосмысление на новом уровне понимания основных проектных ориентиров и ценностей. Выполненный в рамках учебного процесса «дизайн-проект интерьеров библиотеки «Читай-город» в Великом Новгороде после встречи с заказчиком были внесены корректировки с учетом особенностей функциональных, производственных и технологических процессов, а также качества предлагаемых отделочных материалов.

Таким образом, эскизный проект, сохраняя и развивая концептуальные идеи предыдущей стадии проектирования, раскрывает детали задуманного проектируемого объекта с учетом объемно-планировочного решения сооружения, внешнего и внутреннего благоустройства, оборудования интерьера и экстерьера, комплексное решение колористики среды, светодизайна, системы визуальных коммуникаций, конструктивных решений и используемых материалов, и технологий.

Проектная деятельность на кафедре дизайна НовГУ заключается в изучении ряда проблем, возникающих при проектировании архитектурно-пространственной среды интерьера или экстерьера. Результатом совместных исследований является понимание сущности проектирования функционально целесообразных, технически оправданных, эстетически выразительных объектов, формирующих комфортное пространство для жизнедеятельности человека в предметно-пространственной среде.

Литература:

1. Бархин, Б. Г. Методика архитектурного проектирования / Б. Г. Бархин. – М. : Стройиздат, 1993. – 438 с.
2. Ефимов, А. В. Дизайн архитектурной среды : учеб. для вузов / А. В. Ефимов и др. – М. : Архитектура-С, 2007. – 504 с.
3. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2006. – 384 с.
4. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Генерирование проектной идеи / В. Т. Шимко и др. – М. : Архитектура-С, 2016. – 248 с.
5. Новый словарь дизайнера / замысел, тексты, рук. А. Ермолаев; соавт. текстов; ред. Т. Шулика. – Ошевенск–М. : Мастерская-таф, 2014. – 216 с.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ НЕПРЕРЫВНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Гелясина Елена Владимировна,
заведующий кафедрой педагогики, психологии и частных методик,
кандидат педагогических наук, доцент
Витебский областной институт развития образования,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail:elena_popkova@list.ru*

Проблема обеспечения качества непрерывной профессиональной подготовки педагогов принадлежит к числу проблем, поставленных достаточно давно. Она является одной из наиболее обсуждаемых на различных научно-педагогических форумах и на

страницах периодических педагогических изданий. К ней обращаются в своих диссертационных исследованиях отечественные и зарубежные ученые. Анализ результатов научных работ, проведенных в данном направлении свидетельствует о том, что основное внимание их авторы уделяют вопросам совершенствования методики. Вместе с тем, практика показывает, что довольно много вопросов в области непрерывной профессиональной подготовки педагогов остается нерешенными. И что, немаловажно, принципиально нерешаемыми лишь на уровне внедрения отдельных методических инструментов в образовательную практику. Системные преобразования, способные обеспечить качественно новый уровень подготовки не возможны при условии проведения лишь «косметического ремонта». Глубина планируемых преобразований прямо пропорционально теоретической глубине исследований, ориентированных на разработку «генерального плана реконструкции». Все сказанное выше актуализирует необходимость разработки специального методологического инструментария, который позволил бы создать «несущую конструкцию» для выявления теоретических основ заявленного вида подготовки.

На наш взгляд таким инструментом является концептуализация. Последнюю мы рассматриваем как методологическую процедуру, ориентированную на создание концепции – прото-теоретической конструкции, позволяющей представить в предельно общем, целостном, монолитном виде стратегию преобразования объекта. В контексте нашего исследования этим объектом выступает непрерывная профессиональная подготовка педагогов. Такого рода прото-теоретическая конструкция является надежным «поставщиком» теоретического материала для разработки модели-гипотезы.

Следует заметить, что понятие «концепция» в значении «прото-» употребляется крайне редко. Хотя семантика данного слова указывает на целесообразность его использования именно в таком значении. В работах В.З. Демьянкова [2] было установлено, что в разнообразных узусах и само слово «концепт» и слова, которые от него образованы, сохраняют значение «зачаточность, незавершенность». Кроме того, в данном исследовании было установлено, что суффиксальное производное *conceptaculum* употреблялось в значении «вместилище» и по смыслу соотносилось с глаголом *conspicio* – собирать, вмещать, содержать. В ходе исторического развития языка за термином «концепция» прочно закрепились значения соединенные части, совокупность, система.

Необходимость применения концептуализации на уровне создания методологических основ педагогического исследования особо остро ощущается в условиях обращения к объектам, представляющим собой сложные самоорганизующиеся системы. Эти системы являются системами открытого топа. Их особенности обусловлены постоянным обменом информацией с окружающей средой через имеющиеся каналы коммуникации. Примечательно, что управляющий комплекс этой системы находится в самой системе, а не является внешним по отношению к ней. Саморазвивающиеся системы – это сложноинтегрированные образования, в которых человек, экосистема, информационная система, техника и технологии представляют собой единое целое. Атрибутивным признаком таких систем является их человекомерность. При этом человек не просто является создателем таких систем, он погружен, «вмонтирован» в них. Таким образом, человек становится органической частью тех систем, которые сам и создает. В свою очередь эти системы, обуславливают возникновение у человека новых качеств. Человек и другие компоненты сложных саморазвивающихся систем находятся в состоянии ко-эволюции.

Сошлемся на авторитетное мнение В.С. Степина [4], который указывал на то, что изучение таких систем и управление ими требует принципиально новых стратегий. При этом актуализируются вопросы идентичности человека в постоянно меняющемся и непредсказуемом мире, самоопределения человека, свободы и ответственности, обращения к этическим основаниям, эстетической сфере. Ценностное и когнитивное, художественно и интеллектуальное, мир науки и мир искусства при этом выступают как

друг друга обуславливающие. Саморазвивающимся системам свойственна стабильность, но она носит не статический, а динамический характер. Благодаря этому сложные саморазвивающиеся системы находятся в состоянии динамического равновесия, что обуславливает большое количество вариантов их потенциально возможных состояний. В процессе своей эволюции самоорганизующиеся системы сталкиваются с необходимостью постоянно делать выбор среди всего многообразия равновероятных состояний. Дать точную оценку параметрам будущего состояния системы не представляется возможным. Все оценки будут носить вероятностный (стахостический) характер. Важно принимать во внимание, что для самоорганизующихся систем действует закон эволюционной необратимости. Именно поэтому столь тщательным и методологически выверенным должен быть процесс разработки концептуальных основ их преобразования.

Как мы отмечали выше, направление изменения самоорганизующейся системы носит вероятностный характер. Сверх того, ситуация в которой существует и функционирует данная система также является постоянно меняющейся и поэтому недоопределенной. Педагогическое проектирование в такой ситуации требует «аналитики высокого уровня» [5], которая обеспечивается в условиях концептуализации. В процессе концептуализации применяются профессиональные инструменты, позволяющие раскрыть суть исследуемого феномена и на этой основе сформулировать «проектные решения» по преобразованию сложной саморазвивающейся системы. В русле проводимого нами исследования концептуализация рассматривается как процедура – средство онтологизации новой педагогической реальности, которая и будет выступать условием, обеспечивающим непрерывную профессиональную подготовку педагогов в современных условиях. При этом основное назначение концептуализации нам видится в создании комплекса предпосылочного знания, актуализации личностного знания субъекта научно-исследовательской деятельности и конструирования одного из вариантов «мира возможного».

Концептуализация рассматривается нами в трех взаимосвязанных планах: эпистемологическом, лингвистическом, логическом. Описание эпистемологического плана концептуализации наиболее объемно и трудоемко. Однако без этого не представляется возможным «напасть на след истины» и методично продвигаться в избранном направлении. Концептуализация функционально является процедурой посредством которой может быть создана методологическая база исследования. Кроме этого, концептуализация позволяет оформить в предельно общем виде представление автора о пути решения поставленной перед ним проблемы. Такого рода обобщенное представление и есть по убеждению Н.А. Масюковой [3] концепция.

Представляется эвристически ценной предложенная указанным автором структура концепции. Эта структура образована в результате взаимодействия проблемного, целевого, аксиологического, теоретического и методолого-нормативного компонентов концепции. Каждый из них содержательно определен и функционально нагружен. В частности, в первом компоненте должен быть отражен процесс постановки проблемы (проведена проблематизация) и сформулирована проблема, на решение которой будут направлены проектируемые преобразующие действия. Проблематизация – сложный и ответственный момент в ходе разработки концепции. Поэтому считаем необходимым дать некоторые методологические комментарии, проясняющие суть проблематизации.

Проблематизацию, также как и концептуализацию, мы относим к числу методологических инструментов. В силу выполняемых проблематизацией методологических функций, она занимает в иерархии методологических инструментов более низкую ступень по сравнению с концептуализацией. Несмотря на свою «методологическую самодостаточность», концептуализация все же не замыкается на самой себе, а служит инструментом для выявления пробелов, на ликвидацию которых будут направлено педагогическое проектирование. Философские представления о проблематизации чаще всего

связывают с именем и работами М. Фуко [6]. Он рассматривал проблематизацию как феноменологическую практику, позволяющую ввести объект познания в пространство игры истинного и ложного. Разделяя и творчески переосмысливая данное представление, А.Ю. Гура [1] расширяет «функциональный репертуар» проблематизации ее возможностью «обострять истину». Обосновывая свою позицию, она отмечает, что проблематизация является тем инструментом, который может обеспечить «обратное движение мысли». Если мысль, обеспечивающая процесс проектирования движется от выявленных проблем к способам их решения, то мысль, разворачивающаяся в логике проблематизации «течет» в обратном направлении: от оформившейся истины (традиционно реализуемой практики) к необнаруженным до сих пор противоречиям. На теоретическом уровне функционирования проблематизация движется от «здания теории», где все компоненты, согласованны и не противоречат друг другу к «неочевидностям». Процедура проблематизации позволяет, таким образом, выявить «скрытые» противоречия, неявные нестыковки, неточности и разночтения. Все это, как указывает М. Фуко, следует воспринимать не как изъян или дефект знания, конструктивно – т.е. как исковую ценность, предоставляющую возможность знанию обрести смысловую полноту.

Глубинные противоречия, которые были обнаружены в ходе проблематизации являются основанием для определения содержательного наполнения целевого компонента. Общеизвестно, что цель представляет собой образ желаемого будущего, описанного качественно, а где возможно то и количественно. Цель педагогической концепции характеризует будущее (прогнозируемое разработчиком) состояние объекта преобразования. Она должна быть выражена на языке педагогической науки и отвечать требованиям объектной определенности, полноты, диагностичности, реалистичности, иметь пространственно-временную фиксированность.

Аксиологический компонент отражает ценностную основу создаваемого проекта, т.е. систему ценностей на которых он базируется. В заявленном в статье контексте ценность выступает как социально-обусловленная нормативно-оценочная характеристика педагогических явлений. Ценности, представленные в аксиологическом блоке, задают общие установки и определяют «режим функционирования» проектируемой системы. Номинал ценностей аксиологического блока концепции непрерывной профессиональной подготовки педагогов детерминирован социально-культурной миссией, которая возлагается сегодня на педагога. Общепринятой является точка зрения в соответствии с которой педагогическая профессия относится к числу помогающих. В этой связи ее основным ценностным ориентиром становится придание особой значимости работе педагога, направленной на помощь и содействие ребенку в процессе его взросления, личностного становления, культурного самоопределения, творческой реализации. Наряду с этим в аксиологический блок входят: 1) ценность профессионализма как особого качества личности, обуславливающего стабильную успешность решения профессиональных задач; 2) профессиональное достоинство; 3) свобода и ответственность личности; 4) ценность непрерывного образования, личностного развития и профессионального самосовершенствования; 5) ценность профессионального творчества; 6) ценность профессиональной коммуникации. Аксиологический компонент теснейшим образом связан с целевым, ибо конкретизирует ответ на вопрос: «Во имя чего проектируются и впоследствии будут осуществляться преобразования?»

Теоретический компонент включает положения, которые используются как исходные для создания новой концепции. Эти положения представляют собой зрелую форму научного знания. Их истинность установлена и доказана. Поэтому они могут быть использованы и для создания опережающего видения путей преобразования педагогической практики, и в качестве объяснительных принципов. Теснейшим образом теоретический компонент связан с методолого-нормативным. Он включает принципы,

на которые опирается реализация образовательного процесса, ориентированного на проектируемые преобразования. Считаем, что непрерывная профессиональная подготовка педагогов должна осуществляться с соблюдением принципов: 1) учета возрастной динамики субъектов образовательного процесса; 2) субъектности; 3) персонифицированности; 4) практико-ориентированности; 5) диверсификации. Дадим краткую характеристику сути каждого из названных принципов.

Принцип учета возрастной динамики субъектов образовательного процесса ориентирует на необходимость выстраивания образовательного процесса адекватно доминантам психологического развития обучающихся. Так, если в период обучения в учреждениях высшего образования мы имеем дело с юношеством, то в процесс повышения квалификации включены взрослые люди, находящиеся на разных этапах профессионализации и обладающие разным опытом профессиональной деятельности.

Принцип субъектности требует создания условий для обеспечения личной включенности обучающихся в образовательный процесс, их мотивации, самостоятельности, ответственности.

Принцип персонифицированности выражается в детерминированности качества образования соблюдением требования по созданию максимально благоприятных условий для личностного и профессионального развития каждого обучающегося. Данный принцип акцентирует внимание на обеспечение само-процессов (саморазвития, самообразования, самоопределения и т.п.), профессиональной коммуникации в ходе которой расширяется жизненный мир личности, происходит обмен ценностями и смыслами, Другой воспринимается как значимый и интересный человек.

Принцип практико-ориентированности – принцип, который требует погружения образовательного процесса в профессиональный контекст, а также создания условий для «овладения деятельностью через включение в деятельность». Данный принцип предусматривает, что образование будет ориентировано на освоение обучающимися всех трудовых функций и поэтому организовано как процесс решения профессиональных задач.

Принцип диверсификации наиболее полно реализуется в системе повышения квалификации. В соответствии с данным принципом за обучающимся остается право выбора содержания образования, темпа его освоения, формы получения образования и варианта представления (защиты) полученных результатов.

Любая концепция требует адекватного описания. Это обуславливает значимость второго – лингвистического плана концептуализации. Он связан с выражением средствами языка проектируемой реальности. Процесс, о котором идет речь, ориентирован на выявление отдельных концептов и организацию их в виде комплекса. Концепты представляют собой особого рода образования – конструкты-репрезентанты знания, которыми оперирует субъект научно-исследовательской деятельности и которые позволяют ему вербализировать полученный результат. Концепты позволяют квантифицировать знание, выразить их в концентрированном виде, придать четкую семантическую окраску. Отличительным признаком концептуально оформленного знания является его высокая информационная насыщенность при сравнительно небольшом объеме и семантическая определенность. Эти признаки обеспечиваются за счет логико-смысловой упаковки проектируемого знания в концепты. При этом последние наряду с номинативной функцией выполняют и когнитивную, являясь точкой пересечения схождения плана порождения и плана выражения научной мысли.

Е.А. Харитонов [7] отмечает, что концепты не являются раз и навсегда зафиксированными образованиями, они обладают потенциалом развития, то есть могут развиваться. Помимо того, что концепты способны обогащаться сами, они могут дать старт для обогащения имеющегося научного знания, быть предтечами новых открытий.

Кроме того, концепты «удерживают» характеристики, необходимые для выработки критериев оценки. Перечисленные свойства концептов указывают на целесообразность многопланового рассмотрения процесса концептуализации. В частности, концептуализацию можно рассматривать: 1) как процесс вычленения концептов, посредством которых может быть описана образовательная практика; 2) как процедуру выявления связей между выделенными концептами; 3) как отслеживание направления их генезиса; 4) как формирование новых концептов при помощи которых описывается новая (проектируемая) практика; 5) как обеспечение связи новых концептов с ранее существовавшими.

Третий план концептуализации – логический. Топографически он «пронизывает» два предыдущих: эпистемологический и лингвистический. Посредством логической составляющей концептуализации эксплицируется избранная исследовательская стратегия и применяемый при ее реализации логический инструментарий. Логика любого исследования на этапе концептуализации требует осуществления универсального алгоритма. В ходе его реализации осуществляется постановка проблемы, формулируется цели, дается характеристика методов и особенностей их применения, описываются использованные материалы, а также теоретические идеи на основе которых создается авторское видение проектируемой реальности.

Литература:

1. Гура, А. Ю. Проблематизация истины в познавательном процессе : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.01 / А. Ю. Гура; Юж. федер. ун-т. – Р-на-Дону, 2016. – 25 с.
2. Демьянков, В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке / В. З. Демьянков // Вопросы филологии. – 2001. – № 1. – С. 35–47.
3. Масюкова, Н. А. Проектирование в образовании / Н. А. Масюкова; под ред. Б. В. Пальчевского. – Минск : Технопринт, 1999. – 288 с.
4. Степин, В. С. Системность объектов научного познания и типы рациональности / В. С. Степин // Вестник Томского гос. университета. – 2007. – № 1. – С. 65–76.
5. Теслинов, А. Г. Концептуальное проектирование сложных решений / А. Г. Теслинов. – СПб. : Питер, 2009. – 288 с.
6. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет / М. Фуко. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
7. Харитонова, Е. А. Концептуализация как стратегия перевода научного текста: на материале русского и английского языков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Е. А. Харитонова / Ур. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2006. – 19 с.

ART MAKING PROCESS AS AN ART THERAPY IN FOUR CASE STUDIES

Gricmane Ance,
PhD progress, Art Academy of Latvia, docent
University of Applied Sciences,
Rīga, Latvia
e- mail: gricmane.ance@gmail.com

When professional artist starts his/her own carrier, teaching is the first opportunity what can be promoting and helping for self settlement. In this report professional artist and lecturer shows the way how the art teaching process becomes for art therapy even if that is not a goal for the clients. Professional experience shows that teacher is a person who comes across with mentally and clinically ill people in different age groups. According to the four case studies it is possible to claim that art making process by itself is healing. My hypothesis: “The future goal of art teaching will not be academically professional drawing, painting or any other discipline, but the main purpose will be to help in emotional education, maturation process not only for children, youth, but for the people after age of 30”.

Art therapist C. Malchiodi speaks about healing process art provides people with stress disorders etc. [5]. Art therapy according to The Art Therapy Association of America (AATA) „is a mental health profession in which clients, facilitated by the art therapist, use art media, the creative process, and the resulting artwork to explore their feelings, reconcile emotional conflicts, foster self-awareness, manage behavior and addictions, develop social skills, improve reality orientation, reduce anxiety, and increase self-esteem. A goal in art therapy is to improve or restore a client's functioning and his or her sense of personal well-being” [1].

Art praxis during the centuries has been a profession for crafts man, who made copies of copies of old masters in their manufactories. Till 1942 English painter, essayist Hill apparently coined the term “art therapy” [11, p. 45].

Four case studies are chosen for a further performance, included a medical background in some cases. These examples show to the positive influence on the person while being in the art making process. Reason for the described master classes never was meant to be professional art therapy sessions as by its definition rather teach art making basics. That was a goal in the next two cases.

Clinical description (ANNEX 1): woman after age 34 (2017), married 15 years, fertility problem, excellent in her career, husband too, both want to conceive a child. Works as a director of a government kindergarten, dedicated her life to the children. First connection with fine arts was after the meeting of painter A. Gricmane (PhD fellow).

Background. Woman makes a decision to start learning oil painting under the provision of the professional art teacher A. Gricmane. These are private lectures (2,5h) two times in a week. Program of the course includes basics in oil painting techniques, making copies of old masters, still life, and geometrical figure painting. After taking a monthly course, lady opens a new direction of her life, starting to think about quitting well paid job to improve her family life. Still working and attending painting lessons for next four months, then finishing the official job. After medical scanning ovarian cyst is discovered. She starts psychotherapy. During the painting lessons she decides to make a copy of G. Klimt “the Kiss”, she adds crying woman in the composition. Her subconscious mind opens a question from the past about husband's distrust, abortion and trauma of the first sexual relationships.

It takes a year and a half to almost finish the copy of Klimt. The course of art is interrupted due to the clinical health problems. Art therapist C. A. Malchiodi describes that art making can be used as a treatment of trauma, mental illness, addiction, grief and loss, relationship problems and other clinical issues [6].

Second example (ANNEX 2) private art program was made for teenager (12 years young girl) with prone to a depression. Here the hidden art therapy goal was set by the mother of the girl who explained the background of this situation. Grandfather who was person of trust for the girl died few months ago. The trauma was inner for the granddaughter. Clinical diagnoses – scoliosis (consulting with doctors in Germany), no official mental problems. Family well situated, two older brothers. Mother complained for the absence of friends in school. But the trigger point for the decrees of mental health served the death of grandfather.

In this case the program was art teaching program was built on the idea that girl has to find art materials she loves and enjoys working with. Oil painting, aquarelle, egg tempera, photography, gypsum and other materials were tried. Topics were made by the girl. Lessons were made once in a week. Observation showed that girl was frustrated, passive, closed, with difficulties to decide. After a year progress was achieved. Still girl chose to work on small canvases. Art learning was facultative process for her, she open during the lessons and spoke about her inner processes. How to please mother was her inner problem/ question. After a year in a course she was able to present her art work in front of her family members. Emotional progress in a way of communication was absorbed from the behalf of teacher.

After the presentation father pointed out: „I did not know my daughter from this angle. I had a chance to see her as a new person!”

This course changed not only girl, but her parents even more. They changed their opinion about the future education for their girl. From the studies of an exact science young lady was allowed to choose art, biology and IT program in London. Resume – art process indirectly influenced family members, directly the girl. Well known essayist Alain de Botton about art used to say: „Art is necessary for us not for the pleasure, but to help us mature!” [3]. Art lectures for the youngster helped her father opinion to mature, she gained trust and understanding in her father’s eyes. The same as in psychotherapy there is a term „co-dependence”, the same process of art teaching involved those around her (it became as family consulting therapy).

Third and fourth case studies involved teaching arts for groups. Art tools here work as a „team building” and „self development” tools. First group (ANNEX 3a) set by seven people who know each other from the working place in a government organization. The team building master class was not attended by the head of the organization (because of the business trip), all the employees took part. One man refused to take active part in the first workshop. He explained his wish to watch it from the side at first (he involved in the next one after a day).

The goal of the art making process was a team building; unite the collective with the tools of visual art. Acrylic colors, paper and wooden boards were used. Age group 35 to 50. First small goal for the master class was to arouse the understanding of „what do I like, what kind of colors do I prefer”, to open them self for the drawing process. Method of art therapy where people are asked to draw their portrait with their eyes closed was used. With one hand they tried to feel themselves, with other they draw the feeling of their eyes, hair, ears, mouth etc. on the paper. The process took 15 minutes. Observed was anxiety in a class, participants emotionally talked about the task, after a short explanation, they gained a trust to their inner strengths and observed was 100% involvement of the activists.

After the session all the people are emotionally satisfied and are ready to talk about their works openly with others, they were discussing colors, similarity of portraits with the owners face and emotions in the faces. Atmosphere was creatively open and fun.

The same task was given for the students of art therapy (ANNEX 3b), the same age group – 30 to 50 years, 10 people. Female group. Observed difference between the auditoria’s – second is more conservative, during the drawing process, attention is put more on inner feelings and experiences. As a result, although there was a collective taking active part in the art making process, it was closer to art therapy session then art lecture. The atmosphere in a room was more depressing, which led to think that therapeutically process started.

Two auditoria’s in one age group involved in one way art making task where led to two different results. First group showed that art help as a team building element, provoking communication between the co workers, at the other group using art as a tool process of individual art therapy was woke in the group. During the conversation of the meaning of portraits, element in them clients were led to investigate inner EGO – to compare the outer EGO with the inner one [2]. Tension between these two is a mechanism who leads the modern society further, but balance between these elements helps to maintain mental, psychological and spiritual health.

This task shows the comparison between these two Freudian concepts. The students are taught to estimate their visual image with their perception of themselves (inner EGO). Drawing made with eyes closed helps to see unconscious part of the person (become self – aware, clarity of values), shows the way how the person feels to himself – aggressive, labile, stabile, although if the portrait is compared with the view in a mirror, it can differ. Outer look is made according with the traditions of society, cultural expectations, family

character and other influential paradigms. At the end of the session students understood the necessity to continue the art making process in therapeutically way. Each of them found a dualism between the inner and outer EGO.

As the last case study (ANNEX 4) innovative method of art therapy is used, it is not tested in scientific institutions, but its roots are found in Japanese culture. Method called *kinstugi* means that broken plates can be fixed with gold and used again [8]. This is outstanding idea in 21st century. Transformed in a method was used for helping to learn change the pattern of thinking for adolescents. There were 3 ladies (35 – 45years old) and 2 youngsters in a test group.

The task for the group was to break the plates and make an art work from the dish fragments. There were two questions: „Which characteristic is the one you would like to change in yourself? And which You would like to through away from yourself?”. As a result of the process adults came to conclusion that it is a challenge to change the pattern of thinking even in the art making process.

In summary I would like to confirm that art making process can be as a tool for mental maturing for the auditory of this problem, it can be an academically teaching lesson in educational institutions, but the goal for the art teaching cannot be measured only by academical principles as it is practiced until now.

ANNEX.

Nr	Picture	Picture
1	 Art lesson; making copy of old masters/ oil painting/ canvas/2017	 Art lesson; making copy of G.Klimt; oil/canvas 2017
2	 Art lesson; egg tempera/ paper 2017	 Art lesson; presentation of student's works for her family members 2017
3	 a) Art lesson; team buildig 2018	 b) Art therapy lesson; 2018

4	 Art lesson; part 1; experiment; Kinsugi methode; 2019	 Art lesson; part 2; experiment; changing the pattern; 2019
---	--	--

Bibliography:

1. American Association of Art Therapy [Electronic resource]. – Mode of access: <https://arttherapy.org/about/>. – Date of access: 09.09.2019.
2. Ego theory of Freud. Encyclopedia [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.britannica.com/topic/ego-philosophy-and-psychology>. – Date of access: 09.09.2019.
3. Botton, Alain de Art as Therapy / Alain de Botton, John Armstrong. – Phaidon Press, 2016. – 240 p.
4. Botton Alain de [Electronic resource]. – Mode of access: www.alaindebotton.com. – Date of access: 09.09.2019.
5. Carnazzi, Stefano Art history [Electronic resource] / Stefano Carnazzi. – Mode of access: <https://www.lifegate.com/people/lifestyle/kintsugi>. – Date of access: 09.09.2019.
6. Malchiodi Cathy, A. Art Therapy and Health Care / A. Malchiodi Cathy. – Guildford Publication, 2013. – 388 p.
7. Malchiodi Cathy, A. Medical Art Therapy with Children / A. Malchiodi Cathy. – Jessica Kingsley Publishers, 1999. – 208 p.
8. Mejia, Gabby Kintsugi: The Miracle Factor / Gabby Mejia. – Xulon Press, 2015. – 132 p.
9. Peel, E. A. Psychology and the teaching of art [Electronic resource] / E. A. Peel. – Birmingham, 1954. – Mode of access: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.2044-8279.1954.tb02892.x>Front Psychol.). – Date of access: 09.09.2019.
10. Regev, Dafna Effectiveness of Art Therapy with Adult Clients in 2018 / Dafna Regev, Cohen-Yatziv [Electronic resource]. – Mode of access: [10.3389/fpsyg.2018.01531](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01531)). – Date of access: 09.09.2019.
11. Waller Diane Becoming a Profession (Psychology Revivals): The History of Art Therapy in Britain 1940-82. [Electronic resource]. – Routledge. – 289 p. – Mode of access: https://books.google.lv/books?id=sUThAQAAQBAJ&pg=PA91&source=gbbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false. – Date of access: 09.09.2019.

МОДЕЛИРОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ АВТОРСКИХ ПРОГРАММ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

*Данилов Виктор Николаевич,
старший преподаватель кафедры эстетического образования
Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка,
Минск, Беларусь
e-mail: daniloff.victor2016@yandex.ru*

Педагогическая инновация, инновационные технологии, моделирование, технологии изобразительного искусства.

Эстетическое развитие и художественное воспитание учащихся – одна из важнейших задач, стоящих перед современной школой. В связи с этим учеными, педагога-

ми, методистами проводится активная работа по поиску современных образовательных технологий и эффективных инноваций в области обучения искусству.

Педагогическая инновация – это введение в педагогическую деятельность нового, оригинального или измененного, трансформированного, адаптированного по содержанию и технологии процесса обучения, придающего эффективность, продуктивность, креативность художественно-практической деятельности.

В области инноваций академической художественной школы наиболее известны рисовальщики П. Чистяков, А. Сапожников, Д. Кардовский, живописцы И. Грабарь, Н. Крымов, Г. Беда, Н. Волков, методисты Б. Смирнов, Н. Ростовцев, В. Кузин, Е. Шорохов.

Анализ инноваций художественной педагогики позволяет выделить оптимальные для начальной школы технологии. Это авторские программы И. Глинской, Е. Рожковой, В. Щербакова, И. Волкова; инновации В. Давыдова, Л. Занкова, С. Лысенковой, В. Шаталова; типовые программы по изобразительному искусству для школ В. Кузина, Н. Ростовцева, Б. Юсова, Б. Неменского.

Современные инновационные подходы в сфере начального художественного образования отличаются направленным прагматическим характером, решают проблемы модернизации образования, поиска мотивации, активизации творчества, дифференциации обучения. Любая инновация должна проходить определенные этапы развития (поиск, проектирование, организация, конструирование модели, эксперимент, апробация, внедрение в практику) и предполагает диагностику определения интересов, мотивировку, креативность и прагматизм, организацию процесса познания и творчества, самообразование, саморазвитие, сотворчество, самотворчество.

Каждый автор инновационной технологии обучения искусству прежде всего определяет цель, задачи, требования, условия, которые составляют ядро инновации, ее концепцию и главную идею. Выделив основную линию, главные акценты и компоненты авторского нововведения, автор-педагог уточняет позиции и основные функции действия инновации:

- по характеру ведущей деятельности (эстетическая, подготовительная, развивающая, игровая, креативная, формирующая и т.д.);
- по организации деятельности (коллективная, групповая индивидуальная, разноуровневая);
- по форме проведения работы (внешкольная, внеклассная, урочная);
- по виду планирования (линейное, концентрическое, блочное, модульное, блочно-параллельное, модульно-тематическое).

Обязательными составляющими современных инноваций должны быть эстетический, познавательный, культурологический и экологический компоненты. Кроме того, технологии инноваций предполагают наличие эмоционального фактора, индивидуального подхода, креативной и художественно-практической основы, направленности структурирования по мотивам, возрасту, деятельности учащихся. Инновационные технологии обучения могут быть репродуктивные, проблемные, программированные, интерактивные, модульные и т.д.

При моделировании инновационной технологии обучения следует учитывать такие основные качества, как концептуальность, оригинальность, современность, системность, блочность, доступность, последовательность, управляемость, эффективность, совместимость, воспроизводимость (репродуктивность). Определяющие компоненты авторской технологии обучения – цель, задачи, формы, методы, требование, условие, интересы, мотивация, структура, содержание, этапы, операции, творчество, эмоциональность, контроль.

В современной дидактике сложное и одновременно необходимое условие успеха – создание учителем на уроке творческой атмосферы, развитие креативности учащихся и

создание нового совместного творческого продукта. Задача педагога – обеспечить условия для развития способностей и активизации творчества. Особо важен интерактивный подход – обучение здесь и сейчас, самостоятельно, совместно и индивидуально. Инновация зачастую опирается на ведущий вид деятельности, предмет: литературу (В. Сухомлинский, Е. Ильин); математику (В. Шаталов); музыку (Д. Кабалевский); театр (И. Караковский); изобразительное искусство (Б. Неменский, И. Волков).

В структуре инновационной программы выделяют блоки или линии (диагностические, информационные, развивающие, креативные, познавательные, обучающие, контрольные и т. д.), четко определяют роль педагога, учащихся, родителей. Любая инновация содержит направленный интерес к искусству, определяет в дальнейшем художественное развитие и активное творчество учащихся.

Необходимые атрибуты эффективности обучения – диагностика (тесты) и контроль учебной и самостоятельной работы (предварительный, текущий, промежуточный, итоговый). Система контроля – это опрос, контрольные работы, домашние творческие работы. Выбор формы контроля зависит от содержания, обстоятельств, цели, технологии обучения в школе. Оптимальными технологическими условиями считаются:

- взаимодействие, сотрудничество;
- расширение вариантов контроля и оценки;
- чередование индивидуальной и коллективной работы;
- свобода в выборе задания, темы, техники;
- активизация самоподготовки, самооценки индивидуального творчества;
- вариативность планирования учебного материала.

Хочется пожелать художникам-педагогам успехов в поиске оригинальных инноваций и оптимальных технологий для художественного образования подрастающего поколения.

Литература:

1. Беспалько, В. К. Педагогика и прогрессивные технологии обучения / В. К. Беспалько. – Москва, 1995.
2. Волков, И. П. Преобщение школьников к творчеству / И. П. Волков. – Москва, 1982.
3. Данилов, В. Н. Методика преподавания изобразительного искусства и художественного труда / В. Н. Данилов. – Минск : УИЦ БГПУ, 2004.
4. Хуторской, А. В. Развитие одаренности школьников: методика продуктивного обучения / А. В. Хуторской. – Москва, 2000.

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ АССОЦИАТИВНЫЕ КАРТЫ В ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОМ ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ

*Данилова Жанна Леонидовна,
старший преподаватель кафедры прикладной психологии
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: danilova_17@mail.ru*

Метод арт-терапии можно отнести к наиболее древним и естественным формам коррекции эмоциональных состояний, которым многие люди пользуются самостоятельно – чтобы снять накопленное психическое напряжение, успокоиться, сосредоточиться. В ее основе лежит творческая деятельность, и в первую очередь, рисование. Творческий процесс является главным терапевтическим механизмом, позволяющим в особой символической форме перестроить конфликтную травмирующую ситуацию, найти новую форму ее разрешения. Через рисунок, игру, сказку, арт-терапия дает выход внутренним конфликтам и сильным эмоциям, помогает понять собственные чувст-

ва и переживания, способствует повышению самооценки и, конечно же, помогает в развитии творческих способностей. Кроме того, активная творческая деятельность способствует расслаблению и снятию напряжения. Преподаватель психологии не ставит цель научить студента изобразительному искусству, его основная задача состоит в развитии самовыражения и самопознания студента через творчество, повышение его адаптационных способностей.

Таким образом, в практико-ориентированном обучении студентов достигаются цели:

- выражение эмоций и чувств, связанных с переживаниями своих проблем, самого себя;
- активный поиск новых форм взаимодействия с миром;
- подтверждение своей индивидуальности, неповторимости и значимости;
- повышение адаптивности в постоянно меняющемся мире (гибкости) [1, с. 81].

Различают два основных типа современной арт-терапии: пассивная (используется уже существующее произведение искусства и студент его анализирует и интерпретирует) и активная (когда творит сам человек – в этом случае, основным фактором является сам акт творчества). Зачастую оба типа арт-терапии применяют в комплексе [2].

Метафорические ассоциативные карты (МАК) как одно из эффективных направлений современной арт-терапии и арт-педагогике является результатом совместной творческой деятельности психологов, психотерапевтов и художников, появились в Беларуси сравнительно недавно. Метод МАК активно развивается рядом специалистов применительно к разным областям психологической практики и представляет собой вариант проективного направления, обладающего рядом преимуществ. Главное из них – использование МАК в качестве обучающего инструмента в работе со студентами-психологами.

Метафорические ассоциативные карты – это набор картинок величиной с игральную карту или открытку, изображающих людей, их взаимодействия, жизненные ситуации, пейзажи, животных, предметы быта, абстрактные картины. Некоторые наборы карт совмещают картинку с надписью, другие включают отдельно карты с картинками и карты со словами. Совмещение слов и картин создает игру смыслов, обогащающуюся при помещении в тот или иной контекст, изучения одной или другой темы, актуальной для клиента в настоящее время.

Каждый набор картинок создается под определенную идею, для определенной психотерапевтической работы, оформление карт заказывается разным художникам. Одни колоды предназначены для проработки травматических ситуаций, другие – для работы с семейными парами, третьи – для выявления межличностных отношений и процессов взаимодействия между людьми, многие колоды карт универсальны. На одних картах изображены абстрактные картинки и пятна, изображения на других предельно конкретны, третьи поражают красотой и сочностью палитры, некоторые карты снабжены словесными посланиями [3, с. 45].

В практико-ориентированной работе со студентами психологического профиля мы часто используем проективные методы, которыми и являются метафорические ассоциативные карты. Важно отметить, что использовать в работе со студентами можно любые картинки, любые зрительные образы. Главное, с какой целью это делается, на какой результат направлена арт-терапевтическая деятельность будущего специалиста. Именно *метафоры* в карте позволяют человеку распознать и обозначить собственные переживания и свое отношение к жизненным трудностям, понять их смысл и ценность. Метафора не только облегчает этот процесс, расширяя границы сознания, но и затрагивает определенные слои подсознательного. Карты дают понимание того, что человек

сам может справиться со своими проблемами, и ему не нужны чужие советы и навязанное мнение со стороны. Задача специалиста – профессиональное внимательное наблюдать за процессом взаимодействия с картами потенциального клиента. Карты помогают погрузиться в себя. И помогают увидеть отражение своей проблемы и понимание того, как ее преодолеть. Карты – это инструмент, способ, метод, ключ. Они помогают организовать свой мыслительный процесс. Они развивают творческое отношение к жизни. Карты – это прямая работа с бессознательным, которая впоследствии осознается в поиске собственного уникального ресурса.

Наряду с метафорой, работа с МАК построена на *ассоциациях*, через которые можно выйти на проблему человека. Причем, выйти безопасно и неожиданно. Не каждый человек может рассказать о том, что у него внутри. Иногда это вызывает сложности, особенно в адаптационном периоде обучения студента, когда он затрудняется в словесном формулировании мыслей, неумении словом выразить актуальные жизненные переживания. Картинки набор МАК легко решают эту проблему. Благодаря своим красочным рисункам и цветам, человеку проще выразить свою мысль через транслируемый образ. К примеру, в работе со стрессоустойчивостью студентов первого курса при подготовке и сдаче первой экзаменационной сессии, выбираются карты-ассоциации, представленные на рисунке 1:



Рис. 1 Примеры карты-ассоциации при подготовке студента к экзаменационной сессии

В процессе арт-терапевтической работы студент анализирует собственное состояние, описывает свои переживания и находит внутренний ресурс совладания с существующей проблемой в символически отображенных в поддерживающих картах внутренних ресурсах, представленных на рисунке 2:



Рис. 2 Примеры карты-ресурса при подготовке студента к первой экзаменационной сессии

Итак, в практико-ориентированном обучении студентов психологического профиля мы определили основные преимущества использования метафорических ассоциативных карт, а именно:

- 1) безопасность и экологичность, то есть, описывая карты, человек рассказывает не про себя, а про карты, про свои ассоциации, и это создает чувство безопасности;
- 2) возможность быстро, за счет метафоры, выражать свои внутренние чувства;
- 3) сокращение времени на установление доверительных отношений во время психологического контакта;
- 4) понимание того, что ключ к успеху – это сам человек;
- 5) способ развить творческое воображение и креативность.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что МАК обладают всеми преимуществами проективных методов, существенно расширяя терапевтический арсенал практического психолога. Карты помогают получить доступ к целостной картине собственного «Я» человека, его личной истории о мире, о себе в этом мире. Они подходят для работы с людьми практически всех возрастов и являются действенным и эффективным инструментом в руках специалиста будущего, удовлетворяет самую главную фундаментальную потребность человека – потребность в самоактуализации.

Литература:

1. Данилова, Ж. Л. Диалогический подход в педагогическом межличностном взаимодействии / Ж. Л. Данилова // Актуалогенез: эмпирические структуры личности : сб. науч. ст. – Витебск, 2006. – С. 81–84.
2. Практикум по арт-терапии / Под ред. А. И. Копытина. – СПб. : Питер, 2011. – 448 с.
3. Попова, Г. Метафорические ассоциативные карты в работе практического психолога: методика и практика / Г. Попова, Н. Милорадова. – Х. : ФОРМ Бровин А. В., 2015. – 224 с.

**АРТ-ТЕРАПИЯ И АРТ-ПЕДАГОГИКА
В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ:
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

*Деркач Оксана Алексеевна,
кандидат педагогических наук, доцент,
руководитель обособленного подразделения ВОО «Арт-терапевтическая ассоциация»
Винница, Украина
e-mail: derkach_art@ukr.net*

*Тарасенко Галина Сергеевна,
доктор педагогических наук, профессор кафедры
экологии, естественных и математических наук
Винницкая академия непрерывного образования,
Винница, Украина
e-mail: galtar777@gmail.com*

Современный этап развития арт-терапии и арт-педагогики в Украине характеризуется активным развитием и поиском новых форм и методов работы, которые позволили бы при относительно незначительных временных и финансовых затратах получить максимальный эффект. Такое их развитие обуславливается теми изменениями, которые имеют место в жизни украинцев, их ожиданиями и потребностями, а также – ростом требований, которые выдвигает общество к научному обоснованию и проверке результатов эффективности использования тех или иных методов психотерапевтической и образовательной практики.

В соответствии с существующими тенденциями развития арт-терапии в мире, наиболее существенные изменения в ее методологии заключаются в: дальнейшей диф-

ференциации подходов в соответствии с условиями ее использования, особенностями клиента и поставленных задач; увеличении интегративных тенденций, направленных на объединение различных арт-терапевтических направлений и модальностей творческой экспрессии на основе общей системы теоретико-методологических взглядов; усилении мультидисциплинарного характера арт-терапии путем ассимиляции идей современной социологии, эстетики, философии и теории культуры, педагогики [3, с. 7].

Сегодня арт-терапия представлена в Украине такими направлениями, как: терапия средствами изобразительного, хореографического и музыкального искусства; терапия средствами метафорического языка сказки и фольклоротерапия; ландшафтная и инсталляционная арт-терапия; фото- и анимационная арт-терапия; кукло- и маскотерапия; цветотерапия и эстетотерапия. К основным проблемам, решением которых занимаются украинские арт-терапевты, традиционно относятся: диагностика и коррекция образа «Я» детей и взрослых, архетипической структуры личности, гендерной и этнической идентификации детей и взрослых; воспитание этносоциальной культуры и гендерной чувствительности детей и взрослых в условиях современного информационного пространства; работа с личностными ценностями и границами; психокоррекция и психотерапия психических травм и аддиктивных состояний; гармонизация детско-родительских и партнерских отношений; гармонизация эмоционального состояния детей и взрослых и воспитание психокультуры личности; активизация творческого потенциала личности средствами спонтанной художественного творчества; использования арт-терапевтических методов в работе с детьми с нарушениями развития и др.

Интересной особенностью развития украинской теории и практики терапии творчеством является тот факт, что, в отличие от Западной Европы и Америки, в Украине арт-терапией больше интересуются не медики, а психологи-практики и педагоги, что повлекло распространение этого метода, преимущественным образом, в образовании и социальной сфере. Что касается образовательной сферы, то главным элементом педагогического реформаторства является новый подход к организации учебно-воспитательного процесса, при котором дидактические элементы и репродуктивные технические приемы не являются важнейшими элементами образования и уступают вопросам воспитания. Искусство вообще и арт-терапия в частности рассматриваются при этом как: неоценимый инструмент для осмысления собственных ценностей, отношений и суждений; технология построения новых жизненных стратегий, развития умений самоанализа и эффективной жизненной самореализации детей и взрослых [1, с. 38].

В частности, исследование существующих тенденций, имеющих место в отечественной системе высшего профессионального образования, свидетельствует о все большем внедрении арт-терапевтических технологий в процесс профессиональной подготовки психологов, специалистов социальной сферы, образования и медицины с целью формирования социокультурного опыта и коммуникативных навыков будущих специалистов; гармонизации их эмоционального и психического состояния; самопознания и дальнейшего самоопределения, саморазвития; формирования тех или иных профессиональных навыков и т.п. Как утверждает Т. Яценко, применение арт-терапевтических методик в системе АСПН (активного социально-психологического научения) будущих психологов предусматривает «целостное самопознание психики субъекта в ее сознательных и бессознательных проявлениях; имеет направленность на познание психического феномена в его индивидуальной неповторимости; динамическую упорядоченность противоречивых тенденций и общей систематизированности» [7, с. 13]. Использование же арт-терапии как «системы инновационных психотехнологий» в программе рефлексивно-творческого тренинга-практикума (Н. Повьякель) способно обеспечить «эффективное эмоциональное отреагирование будущих специалистов, дает возможность невербального контакта; способствует преодолению коммуникативных

барьеров и психологических защит; создает благоприятные условия для развития способности к саморегуляции; влияет на осознание студентами своих чувств, переживаний и эмоциональных состояний» [5, с. 57].

Опыт использования арт-терапевтических техник как средства формирования профессиональной идентичности будущих врачей и медицинских психологов представлен в работах Т. Тамаковой. По ее глубокому убеждению, именно арт-терапия, в равной степени учитывая достижения научной мысли и опыт искусства, максимально синтезирует интеллект человека и его чувства, рефлексии и деятельность. Это позволяет создать оптимальные условия для перехода самосознания личности будущего специалиста на высший уровень психического развития, мобилизации его психических резервов и сознательной, целенаправленной деятельности по преобразованию своей духовной и профессиональной сферы [6, с. 62].

Не менее интересным оказался и опыт Г. Побережной, благодаря инициативе которой на базе Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (г. Киев) развернулась экспериментальная программа подготовки учителей музыки к реализации терапевтического и психокоррекционного потенциала искусства в учебно-воспитательном процессе общеобразовательной школы. Не традиционные решения профессионально-технологических и эстетико-воспитательных задач, а, прежде всего, «эмоциональное воспитание», «эмоциональное обучение», «развитие творческого гена» и укрепления психического здоровья учащихся средствами музыкального искусства в условиях современного технократического мира – вот то магистральное направление, которое должно занять достойное место сегодня в системе подготовки учительских кадров. Предложенный подход, как утверждает автор, резонирует с парадигмой гуманистической педагогики, работает с жизненными смыслами личности и постулирует отношение к ученику как к субъекту собственной жизни, который способен к личностному саморазвитию и самореализации [4, с. 11–12].

Среди научных исследований, имевших место в течение последних десяти лет, следует также назвать диссертационные исследования О. Федий (исследовала теоретические и методические основы подготовки педагогов к использованию средств эстетотерапии в своей профессиональной деятельности с целью создания гуманного, личностно ориентированного и психологически комфортной образовательной среды); Н. Евстигнеевой (изучала теоретические и методические основы подготовки будущего учителя к использованию музыки как средства саморегуляции функционального состояния учащихся); О. Кондрицкой (исследовала теоретические и методические основы использования арт-терапии как здоровьесберегающей инновационной педагогической технологии в системе личностно ориентированной воспитательной работы учителя); Е. Филь (изучала актуальные проблемы подготовки будущих социальных педагогов к использованию сказкотерапии в профессиональной деятельности) и др.

Результаты этих и других научных исследований сегодня активно внедряются в практику психолого-педагогического сопровождения учительских кадров. Все чаще в психолого-педагогической периодике и сборниках научных трудов можно найти публикации, посвященные вопросам: изучения социально-педагогического климата и образа школы в представлениях педагогических коллективов с помощью арт-терапии (О. Плетка); сплоченности педагогического коллектива, профилактики синдрома эмоционального выгорания учителей и пробуждения скрытых креативных ресурсов средствами сказкотерапии (Н. Цибуля); формирования навыков саморегуляции эмоционального состояния педагогов средствами сказкотерапии (Г. Нижник) и др.

Интересным примером использования методов арт-терапии и в системе учреждений дополнительного образования есть создание арт-терапевтических семейных мастерских на базе Дома детского творчества. Работа такой мастерской ориентирована,

главным образом, на: организацию совместной художественно-творческой спонтанной взаимодействия в системе «родители - дети», осознание семейных ценностей и традиций, развитие чувства единства и солидарности в семье, принятие индивидуальности другого человека в общении, развитие умения воспринимать и понимать чувства другого человека, формирования положительного тона взаимодействия и безоценочное отношение к окружающим.

Однако доминирующим направлением как теоретических, так и практических психолого-педагогических исследований в настоящее время в Украине остаются вопросы актуальности, эффективности и целесообразности использования элементов арт-терапии в учебно-воспитательном процессе учебных заведений разного уровня аккредитации, что создает деликатную возможность приблизиться к пониманию интересов и ценностей ребенка, почувствовать его неповторимость и уникальность в процессе его спонтанного художественного творчества. Здесь воспитательный, развивающий, диагностический, коррекционный и психотерапевтический процессы протекают одновременно благодаря увлекательной спонтанной деятельности, в результате которой налаживаются эмоциональные, доверительные коммуникативные контакты между взрослым и ребенком, познаются законы эффективной социального взаимодействия. Обеспечивая динамическую систему взаимодействия между ребенком, продуктом ее изобразительной деятельности и взрослым (психологом, педагогом, воспитателем) и имея междисциплинарный характер (психология, медицина, педагогика, культурология и др.), арт-терапия способна не только осуществить терапевтический или коррекционный влияние на психическое и физическое состояние ребенка, но и реализовать основные задачи образования. Поэтому нет ничего удивительного, что еще во второй половине прошлого века ведущие ученые определили педагогическое направления арт-терапии – *арт-педагогику*.

Сегодня арт-педагогика синтезирует знания искусствоведения, психологии, психотерапии и педагогики, необходимые для теоретического осмысления процесса личностного, культурного, художественно-эстетического развития воспитанника, направленного на формирование всесторонне развитой личности через искусство и художественно-творческую деятельность. Именно такой подход позволяет определить арт-педагогику как «фактор личностно ориентированного воспитания, который предусматривает использование средств изобразительного искусства, разрабатывает и реализует его психотехники, направленные на самоопределение личности, развитие у него способностей к рефлексии, позволяющей находить внешние и внутренние механизмы для активизации личностного роста и творческого саморазвития». Это во многом обусловлено способностью изобразительной деятельности обеспечить «гармонию воспитательной среды с целостным миром личности, ее психологический комфорт, чувство защищенности и уникальности», поскольку она является средством визуальной коммуникации, обеспечивает личностный уровень взаимодействия через продукты художественно-творческой деятельности, утверждает О. Кондрицкая [2, с. 8].

Таким образом, арт-педагогика, которая является педагогическим направлением арт-терапии, предусматривает решение ряда диагностических, коррекционных, развивающих и пропедевтических задач. Это корректный способ наблюдения за ребенком во время учебной и внеклассной деятельности, позволяющий лучше узнать его интересы и ценности, увидеть внутренний мир ребенка, почувствовать его неповторимость и личностное своеобразие, выявить проблемы, подлежащие специальной коррекции. В процессе занятий легко проявляется характер межличностных отношений и реальное положение каждого ученика в коллективе, раскрываются некоторые закономерности ближайшего социального окружения. Достаточно успешно корректируется образ «Я», который раньше мог быть деформированным, улучшается самооценка, исчезают неадекватные формы поведения, налаживаются способы взаимодействия с другими людьми.

Положительные результаты могут быть получены и в работе с незначительными отклонениями в развитии интеллектуальной, эмоциональной и волевой сфер ребенка, поскольку дети учатся вербализации эмоциональных переживаний, открытости в общении, спонтанности. В целом происходит личностный рост и творческое развитие ребенка, формируется опыт новых моделей деятельности и поведения, умения и навыки эмоционально-волевой саморегуляции. Атмосфера эмоциональной теплоты, доброжелательности и эмпатийного общения способствует признанию ценности личности другого человека, его чувств и переживаний, способствует осознанию ценности самой жизни во всех ее проявлениях.

Таким образом, можем подытожить, что, несмотря на довольно незначительное время своего становления и развития в Украине, арт-терапия и арт-педагогика заняли подобающее место в системе технологий психологического сопровождения становления и развития личности на протяжении всей жизни. Анализ существующих тенденций показывает, что применение арт-терапии интенсивно распространяется за пределы первичного психотерапевтического содержания, что приводит к формированию новых направлений, методов и приемов работы. Такой повышенный интерес к арт-терапии и арт-педагогике, как отмечает Н. Повьякель, отражает «потребность украинцев в более естественных, синергетических средствах терапии, развития и гармонизации личности, в которых главную роль играют разум и чувства, тело и дух, мужские и женские качества, способность к интроспекции и активному действию, ... тяготении к природным формам саморазвития и самореализации личности» [5, с. 57–58].

Использование арт-педагогике, которую мы определяем как инновационную, личностно ориентированную технологию педагогики жизнотворчества, целью которой является гармонизация личностного развития детей и взрослых в контексте системы «природа – личность – социум – культура» путем организации конструктивного союза ребенка и искусства в процессе восприятия уже существующих или создания собственных художественных произведений, поможет каждому ребенку осознать себя не только субъектом, но и творцом собственной жизни. Внедрение таких технологий в образовательное пространство учебного заведения поможет реализовать концептуальные идеи современной педагогики, а именно – развитие и саморазвитие личности, способной к самосозиданию как сознательной, целенаправленной деятельности по определению жизненных целей, планов и способов самореализации, формированию своих жизненных принципов, приоритетов и способов собственной жизнотворческой самореализации.

Литература:

1. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська, О. М. Скар, О. А. Бреусенко-Кузнєцов, Л. В. Моватаїн. – Київ, 2017. – 312 с.
2. Кондрицька, О. І. Формування у студентів педагогічних університетів цінностей особистісно орієнтованої моделі виховання засобами арт-педагогіки / О. І. Кондрицька : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Інститут проблем виховання АПН України. – Київ, 2009. – 22 с.
3. Копытин, А. И. Новые направления арт-терапии и их роль в клинической практике / А. И. Копытин // Арт-терапия в эпоху постмодерна / Под ред. А. И. Копытина. – Спб., 2002. – С. 7–13.
4. Побережна, Г. Педагогічний потенціал музикотерапії / Г. Побережна // Мистецтво і освіта. – 2008. – № 2. – С. 9–12.
5. Пов'якель, Н. Арт-терапевтичні психотехнології в розвитку творчого потенціалу саморегуляції майбутнього психолога практика / Н. Пов'якель // Простір арт-терапії. – Київ, 2008. – Випуск 1 (3). – С. 57–66.
6. Тамакова, Т. Усвідомлення професійної ідентичності студентами-медиками (за допомогою арт-терапевтичних методів) / Т. Тамакова // Простір арт-терапії. – Київ, 2008. – Випуск 2 (4). – С. 58–64.
7. Яценко, Т. С. Арт-терапевтичні технології в роботі психолога / Т. С. Яценко, І. В. Калашник, І. О. Чернуха. – Київ, 2009. – 68 с.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ-ХУДОЖНИКОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ОСНОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Долгашев Константин Александрович,
*кандидат педагогических наук, профессор кафедры
изобразительного искусства и методики его преподавания
Чувашский государственный педагогический университет имени И.Я. Яковлева,
Чебоксары, Российская Федерация
e-mail: dolgashevk@mail.ru*

Процесс изобразительной деятельности на практических занятиях по предмету «Национальная живопись» является результатом художественно-образного познания, изучения и освоения истории, культуры, традиций и быта чувашского народа. Занятия студентов по этой специальной дисциплине непосредственно связаны с теорией рисунка, композицией, живописью.

Воспитание чувств нравственности, доброты и красоты, почитание культурного наследия, традиций, быта чувашского народа, продолжается на учебных занятиях по всем специальным дисциплинам. Освоению современного чувашского искусства способствует изучение и анализ творческих задач, находок и достоинств произведений чувашских мастеров живописи, посещение краеведческих и художественных музеев, художественных выставок. Немаловажную роль в этом имеют беседы с видными деятелями культуры и искусства Чувашской Республики.

По темам исследования чувашского народного и современного искусства, национально-художественных традиций и быта студентами выполняются дипломные, курсовые работы, делаются доклады на студенческих научно-практических конференциях, такие как «История чувашского народа, его культура и искусство», «Чувашское народное искусство в прошлое и настоящее время», «Национальное и духовное, реалистическое и условное в живописи Анатолия Миттова», «Изобразительное искусство в творчестве художников Чувашии», «Чувашское изобразительное искусство в экспозиции Чувашского художественного музея», «Натюрморт в живописи с предметами чувашского быта в произведениях Б. Немцева, С. Алатова, Ф. Осипова», «Образ женщины-чувашки в произведениях мастеров искусства: Н. Овчинникова, М. Спиридонова, Ю. Зайцева, П. Сизова, Р. Федорова», проходят выставки творческих работ. При этом у молодежи формируется чувство патриотизма, беззаветной любви к Родине, к своему родному краю, осознание того, что необходимо сохранять традиции чувашского народа и его культуру.

Практическая деятельность студентов-художников является основой профессионального освоения живописного мастерства. Они приобретают знания и навыки построения живописного произведения.

При выполнении сложного натюрморта из предметов быта, имеющих непосредственное отношение к чувашскому национальному быту, таких как коробка, резные предметы из дерева, плетеные изделия из бересты, лыка, пивные ковши, туеса и др. используются чувашские национальные украшения масмак (женская головная или налобная повязка, орнаментированная вышивкой), сарӑ (поясная подвеска, полоса холста с вышитым узором и бахромой), яркӑч (поясная подвеска, вышитая полоса холста с бахромой или узкий узорный пояс с кистями на конце), хулчи с бисером, раковинами и монистами; одежда с вышивкой кӑскӑ. Перед студентами ставятся задачи изучения и передачи больших живописных отношений, общего цветотонального колористического состояния, формы и фактуры предметов в зависимости от освещения, пространственного положения натюрморта. Они развивают композиционное художественно-образное мышление.

В этом задании студенты решают задачи по живописи натюрморта маслом, используя всю палитру красок. Перед тем как приступить к рисунку на холсте, они дела-

ют небольшой эскиз-набросок с данной постановки, определяя композицию будущего этюда, уясняя для себя основные цветовые отношения. Затем приступают к подмалевку, прописывая большие участки холста, выявляя основные цветовые и тоновые отношения.

Студенты работают над выполнением женского портрета в национальном головном уборе, таком как хушпу (нарядный головной убор замужней женщины, украшенный монетами, бисером), тухья (нарядный головной убор девушки в виде шапочки, украшенный бисерным орнаментом, бусами, каури, монетами), сурпан (основная часть головного убора замужней женщины, удлиненная полоса холста с украшенными концами), масмак (женская головная или налобная повязка, орнаментированная вышивкой) и одежде – сарӑ, сарӑ-чалма (поясные украшения), яркӑч (набедренное украшение), тере (вышивка), кӑскӑ (нагрудная вышивка), хулси (узор, прикрепляемый на плечи рубашки); ама, тевет, шӑлкеме (женские нагрудные украшения); тевет, ҫуха (девичьи нагрудные украшения); алка, серке (шейные украшения) и др. «Шейные украшения были своеобразным дополнением к головным уборам» [3, с. 116].

Выполняя портрет, студенты учитывают, что верно подобранные детали обстановки могут помочь характеристике изображаемого человека. Они изучают основные цветовые отношения, общий тон изображения, стараются передать форму головы и частей лица тонкими цветовыми отношениями; формируя живописное восприятие портрета. Будущие художники стараются добиться передачи индивидуального сходства портретируемого, его возрастных особенностей.

На занятиях живописи студенты выполняют мужской портрет в национальной одежде республики: шупар (халат), сулак (платок), масмак (налобная повязка), одежда с кеске (нагрудной вышивкой) и др. Под руководством педагога они осваивают закономерности изображения фигуры человека, изучают тоновые взаимоотношения портрета и фона.

Педагогом заранее для натурных постановок подбираются натурщики с четкими, ясными чертами лица, модель освещается боковым светом. Одежда, фон, освещение помогают выявлению цветовых, пластических качеств изображаемого.

В данной статье хотелось бы отметить, что «активна роль художника в том, как он поймет и оценит увиденное в жизни, и в том, какой материал отберет для своего произведения, и в том, как обобщит главное в нем, какой характер, форму придаст создаваемому им типическому образу. Все это он делает в основе сознательно, формируя образ первоначально мысленно, а затем уже придавая ему материальную форму, иными словами, заранее и задумывая и обдумывая жизнь и человека, которых он изображает. В этом, кратко говоря, состоит истинный путь любого художника» [1, с. 31].

При выполнении пейзажных работ Чувашского края студенты-художники учатся выделять характерные цветотональные отношения в различных погодных условиях, при разном освещении. Они изучают и передают большие цветовые отношения неба и земли, вырабатывают навыки выразительной компоновки, точных пропорциональных отношений и верной передачи освещенности.

Работая над пейзажем, выполняются эскизы в цвете, линейные эскизы композиции. Известный русский и советский художник, педагог, один из известных представителей социалистического реализма в живописи, Б.В. Иогансон писал, что «вопрос о композиции является труднейшим, узловым вопросом изобразительного искусства» [4, с. 98]. Обращаясь к природе, студенты обогащают образ окружающей природы, извлекая из нее дополнительные характерные штрихи. Часто они включают в композицию фигуры людей, передают результаты разнообразной деятельности человека.

Касаясь специфики работы на пленэре, Н.Я. Маслов писал, что «студенты должны избегать однообразия в выборе натурных условий для самостоятельной работы. Но-

визна впечатлений в процессе обучения является обязательным моментом развития изобразительных и творческих способностей студентов» [2, с. 47].

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что первостепенное значение предмета «Национальная живопись» заключается в воспитательной роли будущего учителя изобразительного искусства, осознания им красоты и гармонии национального искусства, культуры, в развитии у студентов-художников эстетических качеств.

Понимание художественных ценностей в искусстве и прекрасного в действительности, т. е. умение отличать прекрасное от безобразного, возвышенное от низменного создает благоприятные условия и надежную основу для дальнейшего обучения, творческого развития и формирования культуры личности.

Литература:

1. Долгашев, К. А. Проявление интуиции в художественном творчестве / К. А. Долгашев // Н. В. Овчинников и чувашское изобразительное искусство XX века : сб. науч. ст. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2018. – 150 с.
2. Маслов, Н. Я. Пленэр: практика по изобразит. искусству : учеб. пособие / Н. Я. Маслов. – М. : Просвещение, 1984. – 112 с.
3. Николаев, В. В. Чувашский костюм от древности до современности / В. В. Николаев, Г. Н. Иванов-Орков, В. П. Иванов. – Хельсинки : Асома, 2002. – 400 с.
4. Проблемы композиции : сб. науч. тр. / под ред. В. В. Ванслова. – М. : Изобраз. искусство, 2000. – 292 с.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОУПРАВЛЯЕМОЙ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ НА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ ПО ПЕДАГОГИКЕ

*Дьяченко Лариса Семеновна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: write2larisa@yandex.ru*

*Абаимова Маргарита Омистеровна,
магистрант
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: margosha.net@gmail.com*

Самоуправление является важнейшей составляющей современного образовательного процесса в вузе. Оно охватывает не только внеаудиторную воспитательную деятельность (молодежные организации, волонтерское движение и др.), но и становится одной из важнейших форм учебно-познавательной деятельности студентов. В основе понятия СПДС в вузе, которое является полифункциональным и многофакторным, лежит такое необходимое качество личности, как самостоятельность мышления, а оно, в свою очередь, развивает творческие каналы личности, учит мыслить креативно, нестандартно, принимать максимально эффективные управленческие решения в сложных обстоятельствах, которыми всегда наполнена любая профессиональная деятельность.

В образовательном процессе высшей школы самоуправление учебно-познавательной деятельностью еще не нашло достаточного применения. Вместе с тем, все предметы, изучаемые в вузе, и в особенности предметы педагогического цикла, обладают уникальной возможностью профессионализации образовательного процесса.

В работе использовали теоретические и эмпирические методы исследования: работа с научной литературой, анкетирование, а также опыт работы педагогов-практиков, констатирующий и преобразующий эксперименты.

Педагогика как наука и учебный предмет знакомит студентов с принципами, методами и формами организации педагогического процесса, формирует у будущих специалистов не только профессиональные знания, но и профессионально значимые умения. Практическим занятиям по педагогике, на которых студенческая аудитория включается в самоуправление, предшествует лекция, на которой преподаватель знакомит аудиторию с технологией самоуправления, показывая значимость педагогической науки в практической подготовки будущих профессионалов, создавая ситуацию полилога и диалога, используя проблемные методы изложения и материалы, преподаватель создает атмосферу, необходимую для реализации технологии самоуправления на практических занятиях. Синтонное общение со студентами, искренность и открытость преподавателя помогают студентам приобрести необходимые навыки самоуправляемой познавательной деятельности. Субъектами самоуправления на практических занятиях выступают: ассистент преподавателя, докладчики, эксперты («белый» и «черный» оппоненты), и вся студенческая группа, которая поддерживает выступающих вопросами, дополнениями, выполняет творческие задания. Преподаватель оказывает педагогическую поддержку на всех этапах занятия, но старается обеспечить возможность реализации принципа субъектности, который предполагает максимальную активность студентов в реализации всех компонентов педагогического процесса: от целевого до оценочно-результативного.

На первых практических занятиях по педагогике, проведенных в режиме самоуправления, мы провели констатирующий, а на последующих занятиях – преобразующий эксперименты. Анкетирование, проведенное на этапе констатирующего эксперимента, позволило выявить трудности, которые испытывали субъекты самоуправления. Около 80% студентов проявили интерес к занятиям, отмечая при этом сложность в реализации операционно-деятельностного, контрольно-регулирующего компонента. На этапе преобразующего эксперимента студенты реализовывали дидактические требования, разработанные нами ко всем субъектам самоуправления. Проведенные преобразующий эксперимент позволил нам отметить положительную динамику по многим аспектам самоуправления познавательной деятельностью. Во время чтения докладов студентам стало легче приобретать коммуникативные навыки, их развитие при повторном анкетировании выделили 87%.

Студенты отметили, что на занятии ассистенту-преподавателя стало значительно легче поддерживать активность группы (40%), успешно контролировать и оценивать студентов (26,7%). Во время проведения докладов стало легче приобретать коммуникативные навыки. Развитие коммуникативных навыков при повторном анкетировании выделили 87%. Студенты запомнили занятия в режиме самоуправления, которые подготовили самостоятельно, такие как: деловая игра «Проблемы образования в РБ», «Мир моих увлечений». Интерес к этим занятиям проявили 60% опрошенных студентов. Подготовленные студентами самостоятельные доклады на тему «За страницами учебника», «Социально зрелая личность», «Предотвращение конфликтов в образовательной среде», «Педагогическое общение и его уровни» и др. вызвали особый интерес. Студенты также отметили тех ассистентов (около 10), которые наиболее успешно справились с проведением занятия в роли ассистентов-преподавателя. Черные и белые оппоненты, выступившие в роли экспертов, научились тактично отмечать минусы и аргументировано анализировать положительные стороны докладов.

В результате реализации принципа субъектности и проведенного преобразующего эксперимента нам удалось обобщить и систематизировать педагогические условия эффективной организации самоуправляемой и познавательной деятельности сту-

дентов на практических занятиях по педагогике: максимальную профессионализацию учебно-познавательной деятельности, компетентность профессионального педагогического руководства самоуправлением, опору на мотивы участия в процессе самоуправления студенческой аудитории, учет индивидуальных особенностей личности студента, опору на теоретические знания необходимые для формирования практических умений и навыков для участия в самоуправляемой деятельности; максимальную познавательную активность студентов при которой предполагается максимальный уровень самостоятельности студентов во всех ее составных частях: формулировка целей, опора на мотивы и потребности, участие в отборе содержания, осуществления самоконтроля и коррекции, переход от репродуктивных видов деятельности к творческим; постоянное фиксирование формирования и развития навыков самоуправления.

По результатам анкетирования можно сделать вывод о необходимости моделирования реальных образовательных ситуации, в которых студент в полной мере ощущает ответственность за эффективное управление учебной деятельностью, получая уникальную возможность приобрести профессионально значимые умения прямо на занятиях по педагогике [1].

Литература:

1. Амонашвили, Ш. А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса / Ш. А. Амонашвили. – Мн., 2005. – С. 167–234.
2. Дьяченко, Л. С. Педагогические аспекты организации самоуправления учебной деятельностью студентов / Л. С. Дьяченко // Учебная деятельность студента университета: от управления к самоуправлению : Материалы Междуна. научн.-практ. конф. (Минск, 22–23 апреля 2009 г.) / под ред. Н. Д. Корчаловой, И. Е. Осипчик. – Минск : Изд. центр БГУ, 2009. – С. 235–237.

УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ У БАКАЛАВРОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПРОФИЛЬ «ТЕХНОЛОГИЯ И ЭКОНОМИКА» СРЕДСТВАМИ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

*Елисеева Наталья Анатольевна,
старший преподаватель
Псковский государственный университет,
Псков, Российская Федерация
e-mail: elisnataly@yandex.ru*

«Развитие творческой активности является одной из ключевых задач современной психологии. Стремление личности к эффективному преобразованию окружающей действительности инициирует творческую активность, которая является психологической основой творческой деятельности. Творческая активность как психологическая основа творческой деятельности и личностная категория исследуется в трудах С.Л. Рубинштейна, К.А. Абульхановой–Славской, Л.И. Анциферовой, А.Н. Леонтьева, Л.С. Выготского и др.» [4].

Творчество представляется в двух формах активности (адаптивная и неадаптивная), в то время как сторонники разделения признают лишь неадаптивную форму осуществления системы творческой активности, а другую приписывают к предметной деятельности. Однако если принять, что под деятельностью понимается совокупность действий, направленных на достижение определенной цели, то есть на строго регламентированный результат, то почему нельзя, например, выбрать целью создание действий, достигающих определенную цель – результат. Другими словами, создавать сферу или область предметной деятельности, или ее элементы, способы действий, формы поведения и так далее. Такой подход как раз предполагает целенаправленную адаптивную

творческую активность в деятельности. Следовательно, творчество не может ограничиваться только неадаптивной формой активности, и исключать такие понятия как «труд изобретателя» или «труд ученого». Одним из направлений развития творческой активности учащихся может стать применение возможностей информационно-коммуникационных технологий.

Исследованию значения ИКТ в образовательном процессе посвящены работы С. А. Бешенкова, Я. А. Ваграменко, Т. В. Капустиной, О. А. Козлова, А. А. Кузнецова, В. М. Монахова, И. А. Новик, И. В. Роберт, М. А. Родионова, Н. Х. Розова, Е. И. Смирнова, В. А. Тестова, В. Д. Шадрикова и др. Предметом их научных исследований является поиск педагогических условий для эффективного применения ИКТ в целях развития личности обучающегося, подготовки учителей в условиях информационного общества.

Отметим, что в современной литературе термин информационные технологии определяют «как совокупность методов и способов получения, обработки, представления информации, направленных на изменение ее состояния, свойств, формы, содержания и осуществляемых в интересах пользователей» [3, с. 46].

Как показывает опыт, применение ИКТ само по себе не приводит к существенному повышению эффективности образовательного процесса. Целесообразным является создание такой информационно-образовательной среды, которая обеспечит процессы гуманизации образования, в полной мере будет способствовать стимулированию творческой активности обучающихся, создаст условия, максимально благоприятствующие саморазвитию личности.

Многие исследователи (О.Ф. Брыксина, К.Г. Кречетников, К. Пирсон, Л. Фловерс, А.В. Хуторской и др.) отмечают положительное влияние ИКТ на развитие творческой активности студентов. По их мнению, при реализации в учебном процессе концепции формирования творческой личности компьютер просто незаменим, поскольку обеспечивает возможность полностью индивидуализировать образовательный процесс, сократить до минимума рутинную, нетворческую работу обучающихся, обеспечивает высокую наглядность, информативность образовательного процесса, самостоятельность студентов и практически мгновенную обратную связь.

Понятие компетенция предполагает способность человека успешно решать различные проблемные задачи, это совокупность знаний, умений, навыков, которые активизируются при их решении. Интегрированная профессиональная характеристика, которая выражается в способности человека успешно применять знания на практике. В работах исследователей по ИКТ компетенциям говорится, что данная компетентность представляет собой некоторую способность индивида в использовании информационных технологий, для получения доступа к интересующей его информации, также работе с ней поиску, способностей и оценить. Также способов ее передачи и распространения.

Необходимо выделить педагогические условия формирования творческой активности у бакалавров педагогического образования. Первым педагогическим условием является организация продуктивной деятельности студентов, в процессе которой формируется творческий продукт.

В связи с этим необходимо адаптировать ресурсный подход при организации продуктивной деятельности, который исходит из концепции творческого развития, теории решения изобретательских задач, иначе ТРИЗ (Г. С. Альтшуллер, М. С. Гафитулин, Б. Л. Злотин, Н. Н. Хоменко и др.) [4]. «Продуктивность деятельности учащихся на основе ТРИЗ отражена, прежде всего, в стратегиях работы с проблемой. Проблема в данном случае является формой продуктивной деятельности субъектов образовательного процесса. «Организация продуктивной деятельности субъектов ТРИЗ-образования обеспечивает цикл деятельности: 1) создание проблемного поля

образовательного процесса; 2) освоение инструментов работы с проблемами; 3) организация процесса решения; 5) организация экспертизы полученного решения; 6) внедрение решения 7) определение дальнейших перспектив работы с проблемой». <...> «Критерии продуктивности отражают процессуальные и результативные характеристики: количественные (многовариантность способов изображения, подбора аналогий, оригинальных ответов, определения функций и др.), качественные (новизна, оригинальность, идеальность, убедительность, гуманность, использование методов творчества и др.)» [4].

Дисциплины «Конструирование одежды», «Художественное моделирование одежды», «Компьютерные технологии в швейной промышленности» содержат в себе виды деятельности, которые причисляются к видам проблем субъектов ТРИЗ-образования. Проектирование конструкции моделей одежды является основной проблемой и основным продуктом деятельности конструкторов-модельеров в швейной отрасли. Исходя из этого, в курсе образовательных дисциплин даются основы для решения проблем и задач данной продуктивной деятельности.

Содержание образования в дисциплине подразумевает овладение специальными знаниями и навыками проектировщиков конструкции моделей одежды с целью обеспечения свободы в выборе конструктивного решения в проектируемой модели, освоения современных и перспективных методов проектирования одежды разнообразных форм силуэтов, кроев, моделей в соответствии с основами композиции костюма, направлением моды, свойствами материалов, условиями производства.

Проблемным полем этих дисциплин в рамках организации продуктивной деятельности предлагается считать построение лекал конструкции одежды. С помощью инструментов на чертеже студентами выполняются конструктивные построения в соответствии с данными о будущей конструкции, полученными путем измерения фигуры человека и расчета по формулам с учетом антропометрических точек. Однако построение лекал еще тесно связано с образом будущей модели, в процессе конструирования и моделирования одежды студентам необходимо принимать проектные решения, созданные в «операционном поле» воображения и креативного мышления, для формирования творческого продукта. От проектных решений зависит окончательный вид конструкции или модели в целом. Следовательно, в процессе создания творческого продукта будет активизироваться преобразовательный процесс и по мере продуктивной деятельности повышаться уровень креативности. Возвращаясь к организации данной деятельности, стоит добавить особенности применения ресурсного подхода.

Учитывая особенности ресурсного подхода к организации продуктивной деятельности и не выходя за рамки рабочей программы дисциплин, предлагается ввести учебное портфолио, в котором отразится продуктивная деятельность студента, его творческий продукт. Учебное портфолио с тематическим содержанием должно состоять из учебного и творческого задания. Учебное задание будет подразумевать наличие стандартных поисково-аналитических задач, проектных задач, и учебных задач. Творческое задание должно подразумевать формирование проблемной ситуации, требующей от студента оригинального разрешения. Исходя из этого, приведем примеры задач и заданий.

Стандартные поисково-аналитические задачи: рассмотреть особенности костюма в выбранном историческом периоде развития одежды, проанализировать характерные особенности того времени отразившихся на одежде периода (представления человека об устройстве мира; ткани, цвет, орнамент, отделки; костюм, прическа, головной убор, обувь; мужской костюм; женский костюм; особенности военного костюма и т.д.), оформить аналитический материал в виде исторической справки о периоде.

Проектные задачи: сделать эскизы основных элементов, а также рукавов, вытачек, воротников, манжетов костюма своего исторического периода.

Учебные задачи: построить конструкции поясных, плечевых изделий, рукавов, воротников, манжетов; рассмотреть и проанализировать методики обучения школьников приемам конструирования и моделирования одежды (анализ школьной программы 5, 6, 7 класс).

Творческое задание: сделать эскизы современной одежды на основе костюма своего исторического периода; выбрать наилучший вариант и на основе данного эскиза построить лекала конструкции современной одежды.

Выполнять задания следует поэтапно на протяжении учебного курса дисциплин в соответствии с ее разделами в рамках рабочей программы. Учебное портфолио должно сформировать у студента стратегию работы с проблемным полем дисциплины, повысить уровень творческой активности за счет организации продуктивной деятельности, в процессе которой формируется творческий продукт.

Далее предлагается рассмотреть второе педагогическое условие повышения уровня творческой активности, которое заключается в использовании информационно-коммуникационной технологии (ИКТ) с целью стимулирования активности воображения и развития креативного мышления студентов. Для дисциплин «Конструирование одежды», «Художественное моделирование одежды», «Компьютерные технологии в швейной промышленности» необходимо использовать проблемно-ориентированное ИКТ, то есть направленные на решение проблем проектировщика конструкции моделей одежды. Такими ИКТ являются системы автоматизированного проектирования (САПР) одежды швейной отрасли [2].

САПР одежды является современным инструментом работы с проблемами проектировщиков конструкций моделей одежды. Основная цель САПР швейной отрасли это упростить формальные построения лекал, предоставив конструктору-модельеру больше времени для творческой активности, так как требуется часто преобразовывать пространственный образ будущей модели одежды. За проектировщиком остается внесение проектных решений в систему на основе своих профессиональных навыков, а также управление процессом построения лекал конструкции одежды.

При изучении дисциплины «Конструирование и моделирование одежды» необходимо практическое ознакомление студентов с доступными подсистемами САПР, с их функциями в процессе создания базовой конструкции основы поясного изделия под руководством преподавателя. Формирование представлений о программе и ее возможностях в теоретическом и практическом смысле должно активизировать процесс творческой активности на основе восприятия новых образов и понятий, содержащихся в САПР «Comtense», а также сознательных действий субъекта, выполняющего внутренние и внешние преобразования в процессе освоения функций подсистем САПР при создании базовых конструкций. Исходя из этого, учебные задачи с использованием САПР «Comtense» могут звучать следующим образом: 1) освоить приемы построения основных элементов конструкции лекал в подсистемах «Построение лекал», «Конструирование и моделирование»; 2) освоить способы внесения «проектных решений» в автоматизированные процессы с целью моделирования хода построения и освоение способов моделирования в подсистемах САПРО; 3) освоить подсистемы «раскладка».

При выполнении учебных задач в САПР «Comtense» рекомендуется также строить базовые конструкции основ плечевого изделия, рукавов, воротников в рамках продуктивной деятельности, формируя стратегию решения проблем при использовании проблемно-ориентированной ИКТ. Это должно отразиться на уровне знаний студента, что приведет к возникновению необходимости использовать систему автоматизированного проектирования одежды как наиболее эффективное средство достижения цели в процессе создания индивидуального творческого продукта.

Таким образом, остается раскрыть еще одно педагогическое условие повышения уровня творческой активности будущих бакалавров, то есть использование в образовательном процессе различных методов направленных на индивидуализацию процесса. При организации продуктивной деятельности такими методами могут быть: создание вариативности тем портфолио для выбора индивидуальной траектории развития темы в соответствии с интересом обучающегося; предоставление возможности создавать индивидуальный творческий продукт (создавать базовые конструкции одежды на свой размер, делать эскизы современной одежды с индивидуально выбранной комбинацией элементов, которые студент выделяет в историческом периоде); возможность формирования индивидуального инновационного взгляда для оригинального разрешения проблемной ситуации.

Для контроля продуктивной деятельности в требования к творческому заданию должны входить презентация творческого продукта и защита оригинального разрешения проблемной ситуации.

Формирование творческой активности студентов предполагает: развитие творческого мышления, воображения, фантазии, а также развитие таких качеств личности студента как эмоциональность, терпение, упорство и т.д. Среди перечисленных качеств личности студента, особое значение мы придаем развитию творческого мышления, связанного с интуицией, воображением, фантазией и соответственно с творческой активностью студента.

Поэтому для формирования творческой активности студентов на занятиях, необходимы соответствующие условия, главными из которых являются:

- творческое отношение преподавателя к своей работе;
- создание благоприятного морально-психологического климата в группе;
- увеличения творческих заданий на занятиях;

Эффективность формирования творческой активности студентов во многом зависит от преподавателя, его доброжелательного отношения к студентам, готовности им помочь, стиля общения со студентами, который должен строиться на педагогическом сотрудничестве, создавать положительную мотивацию для стимулирования их творческой активности это еще одно из педагогических условий повышения уровня творческой активности будущих бакалавров.

Задача преподавателя – подобрать и использовать такие эффективные формы и методы работы, которые бы максимально содействовали формированию творческой активности студентов, активизировали их мышление и воображение [7].

Таким образом, педагогические условия должны способствовать повышению уровня творческой активности будущих бакалавров педагогического образования профиль «Технология и экономика».

Литература:

1. Варлакова, Ю. Р. Развитие креативности будущих бакалавров педагогического образования в вузе : дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / Варлакова Юлия Рафикатовна. – Красноярск, 2013. – 207 с.
2. Ключко, И. Л. САПР одежды : учебное пособие / И. Л. Ключко. – Владивосток : ВГУЭС, 2009. – 112 с.
3. Советов, Б. Я. Информационные технологии: учебник для вузов / Б. Я. Советов. – М. : Высш. шк., 2003.
4. Терехова, Г. В. Ресурсный подход к организации продуктивной деятельности субъектов ТРИЗ-образования / Г. В. Терехова // Инновации в образовании. – 2014. – 3. – С. 103–111
5. Ширяева, А. С. Теоретический анализ подходов к изучению активности личности в отечественной психологии // Высшее образование сегодня. – 2009. – № 7. – С. 44–46
6. Шубович, М. М. Креативность в понятийном поле категории «творчество» / М. М. Шубович // Акмеология. – 2009. – № 4. – С. 26–30
7. Гайфутдинова, А. Р. Развитие творческой активности студентов и ее методы в зарубежной педагогике / А. Р. Гайфутдинова // Современные исследования социальных проблем : электронный научный журнал / Modern Research of Social Problems. – № 4 (24). – 2013.

ЗАНИЯТИЯ ПО ИНТЕРЕСАМ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО» КАК ФОРМА ВЗАИМОСВЯЗИ С СЕМЬЕЙ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

*Заброцкая Валентина Степановна,
кандидат педагогических наук, доцент,
педагог дополнительного образования
ГУО «Бабуническая средняя школа»,
Мозырь, Республика Беларусь
e-mail: kizo@vsu.by*

На протяжении всей истории педагогики учебные занятия по интересам (кружковые занятия) являлись объектом внимательного изучения многих видных педагогов Я.А. Коменского, Ф. Фребеля, И.Г. Песталотти и других. Отдельные исследователи рассматривают взаимодействие педагогики и искусства в коррекционно-направленном процессе формирования художественной культуры детей с отклонениями в развитии, где семья играет немаловажную роль. (Е.А. Менделева, И.Ю. Левченко, Л.Н. Комиссарова, Т.А. Добровольская) [1]. Масцюкова Е.М., Московкина А.Г. [2]. Чечет В.В. раскрывает важнейшие пути, средства и формы воспитания детей в семье и взаимодействие с учреждениями образования [3]. Рекомендации о методах семейной психотерапии, а также искусствотерапии, которые можно применять при проведении занятий разных видов предлагает Целуйко В.М. [4]. Ценные методические рекомендации и практические советы для проведения занятий мы можем позаимствовать в специальных исследованиях Рыдановой И.И. [5], а также Т.С. Лобанок и др. [6].

В современных исследованиях замечается тенденция к созданию оптимальных условий в семье для формирования и развития художественно-изобразительного творчества школьников [7; 8].

На основе анализа психолого-педагогической литературы и опыта педагогов средних школ, а также учебной программы, нами замечено, что школьники не в полной мере получают моральное удовлетворение от стандартных занятий, что является основной причиной нежелания их посещать. В связи с этим, для формирования у школьников интереса к творческой деятельности нами разработана методика проведения занятий по интересам в 8 классе сельской средней школе, основанная на взаимодействии видов искусства, участия в заседаниях и занятиях родителей, мастеров искусства и специалистов.

В её основу положен тематический подход. Занятия проводились в соответствии с основными принципами дидактики: систематичности, последовательности, доступности, а также приёмов здоровьесбережения детей.

Методика «Войди в мир семьи и искусства» включала:

- углублённое изучение социальных функций семьи, видов искусства вообще и изобразительного в частности;
- советы для выбора спутника жизни;
- роль родных в семейной жизни в творческой художественно-изобразительной деятельности;
- экономное использование семейного бюджета художественных материалов;
- гендерная политика в семье;
- правовая основа брачно-семейных отношений;
- недопустимость насилия в семье: причины, последствия и устранения конфликтов;
- организация творческой и изобразительной деятельности в семье: от своего дома до школы;
- демографическая проблема в Республике Беларусь;
- первые шаги в мир семьи и искусства;

- художественная культура в семье и школе;
- здоровьесбережение семьи;
- досуговая программа по искусству в семье;
- создание семейного портфолио, творческих и авторских работ;
- участие в выставках «Окунись в мир искусства», форумах и научно-практических семинарах и конференциях.

Важным условием организации занятий по интересам в 8 классе было создание психологического состояния учащихся. Для определения фактора влияния занятий по интересам «Изобразительное творчество» на взаимосвязь с семьёй использовались приёмы, такие как интерпретация семейных отношений в рисунках, описаниях-сочинениях, тесты креативности, сравнительный анализ. Так, на занятиях дети выполняли описание «Методы здоровьесбережения семьи через искусство». Каждый ученик мог использовать различные художественно-изобразительные средства. В двух подгруппах (по пять учеников) проведено по три занятия: в первой – по традиционной форме обучения (то есть на занятиях не подключались нетрадиционные формы обучения), анализ семейных отношений, произведений мастеров изобразительного искусства и рисунков детей, проводился в сопровождении музыкальных субкультур, дети выполняли описание-сочинение на одинаковых форматах листа без разнообразия выразительных средств: во второй – по предложенной методике «Войди в мир семьи и искусства»:

- на первом занятии дети просматривали репродукции мастеров изобразительного искусства и фильмы по теме на мультимедийном проекторе без музыки;
- на втором – анализировали семейные взаимоотношения в сопровождении классических произведений: литературы, музыки и изобразительного искусства, где обращали внимание на род занятий человека в семье и на то, какую пользу для здоровья и эстетического воспитания они приносят, на дизайн одежды, отношение к изобразительному искусству и др.
- на третьем занятии выполняли описание-сценарий или проект на тему по предложенной методике. Использовались примерные образцы описаний с графическими и живописными изображениями.

В процессе творческой изобразительной работы дети применяли различные по цвету форматы листа бумаги. В заключительной части занятий была проведена беседа и выставка художественно-изобразительного творчества, в ходе чего учащиеся ответили на вопросы:

- какие действия человек совершает для сохранения семейных отношений и охраны своего здоровья?
- что надо делать, чтобы сберечь любовь друг к другу на всю жизнь?
- какие произведения литературы, изобразительного искусства и музыки, проанализированные нами на занятиях, отражают крепкую семью по всем параметрам?
- как влияет культурный досуг, творческая изобразительная деятельность, семьи на эстетическое развитие, художественную культуру и здоровьесбережение человека?
- на какую тему, изученную на занятиях по интересам, вам хотелось бы выполнить сочинение творческую работу по изобразительному искусству? В каком жанре литературы, музыки или изобразительного искусства?
- какие практические советы специалистов, мастеров искусства и родителей для своей семейной жизни творческой художественно-изобразительному искусству вы взяли бы за основу?

Анализ творческих заданий «Войди в мир семьи и искусства» показал, что на занятиях в первой подгруппе, без расширенного просмотра и анализа произведений искусства и примерных образцов по теме и без участия широкого круга оппонентов, дети

в своих описаниях с трудом отображали сюжет, не просматривалась логика между описываемыми объектами.

Во второй подгруппе качество творческих работ гораздо возросло, так как была применена зрительная и литературно-музыкальная композиция, а также опыт специалистов, что разнообразило сюжеты сочинений авторских работ по изобразительному искусству. В сочинениях рисунках появились красочность, насыщенность и динамичность образов. Дети легко справлялись с заданиями. На основе проведённого исследования получены статистические данные (табл.1)

В первой подгруппе показатель психического и психологического благополучия, а значит, интереса к созданию будущей семьи, творческой изобразительной деятельности, её здоровьесбережения, изменился незначительно. Вторая подгруппа показала более высокий уровень творческого, эстетического и психического состояния учащихся. Они свободно создавали проекты «Здоровье семьи», «Дети – цветы жизни», «Занятие по интересам «Изобразительное творчество» и др. (электронный и бумажный вид), так как в процессе цикла занятий была использована предложенная методика «Войди в мир семьи и искусства».

Табл. 1 Показатели творческого состояния детей в процессе занятий по интересам

Подгруппа	Уровень творческого состояния детей (до эксперимента)	Творческое благополучие после занятий (после эксперимента)
1	30%	70%
2	25%	75%

Полученные результаты весьма важны для эстетического образования и здоровьесбережения школьников. Исходя из этого, нами разработаны теоретико-практические рекомендации по формированию интереса к семье средствами искусства:

1. Разработка циклов занятий по семейному воспитанию.
2. Чёткая постановка цели и задач занятий.
3. Проведение занятий совместно с родителями, мастерами изобразительного искусства, учёными, методистами, психологами.
4. Предварительная демонстрация детям экскурсионного образа произведений изобразительного искусства, опыта примерной семьи.
5. Для создания душевного настроения в минуты самостоятельной творческой изобразительной деятельности детей практиковать прослушивание классических произведений искусства.
6. Выполнение плакатов «За вас, родители», «Образ семьи», «Физкультура и семья», «Окупись в мир искусства» и другие.
7. Посещение мероприятий по искусству с родителями.

Проведенные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что циклы занятий по темам во взаимосвязи с видами искусства и участия родителей и специалистов помогают раскрывать их более глубоко, создают у учащихся психологическое настроение на здоровую естественную творческую изобразительную деятельность, формируют интерес к занятиям по интересам и потребность в создании и здоровьесбережении семьи.

Литература:

1. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании: учеб. для студентов сред. и высш. Педагогических учебных заведений / Е. А. Медведева, Н. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. – М. : Изд. центр «Академия», 2001.
2. Мастюкова, Е. М. Семейное воспитание детей с отклонениями в развитии : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. М. Мастюкова, А. Г. Московкина; под ред. В. И. Селиверстова. – М. : Владос, 2003. – 408 с.

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 мастацтва. – 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

*Клевжниц 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, начиная 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. междунауч.-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-

нии с индивидуальным «почерком» мастера придают вытинанке черты как традиционного, так и уникального произведения искусства. Кроме композиционных особенностей: симметричности, целостности, ритмичности, вытинанку отличает свой символический язык и тематика сюжетов, плотно привязанных к народному календарно-обрядовому циклу. Как вид декоративно-прикладного искусства вытинанка распространена не только в Беларуси, но и у народов Польши, Литвы, Украины и др.

Искусство вытинанки развивалось на территории Беларуси по мере освоения местного производства бумаги и несло в себе региональные особенности других видов народного искусства: вышивки, ткачества, резьбы. Изучением и описанием региональных особенностей вытинанки занимаются работники центров народного творчества при Белорусском Союзе народных мастеров, преподаватели и студенты художественных специальностей учреждений образования разного уровня, музейные работники [3, с. 88].

Развитие белорусской вытинанки происходит в трёх направлениях: деятельность при центрах народных промыслов и ремёсел; самодеятельное творчество; высокохудожественное творчество профессиональных мастеров. Эталонный уровень современной белорусской вытинанки задают мастера: Владимир Дубинка, Нина Соколова-Кубай, Наталья Червонцева, Наталья Бернадская, Алесь Трэмпас (Талерчик), Юрий Малышевский и др. Вытинанки признанных мастеров отличаются ювелирной проработкой деталей, богатством композиции, разнообразием сюжетов, полихромией. Сложные станковые композиции впечатляют глубиной содержания, ясностью художественного выражения, яркой декоративностью.

Ведущий исследователь особенностей белорусского народного искусства, доктор искусствоведения Евгений Сахута отмечал, что единицы молодых мастеров переняли искусство вытинанки непосредственно от матери. Большинство авторов овладевали искусством вытинанки самостоятельно, опираясь на базовое художественное образование, обрывочные сведения в литературе; некоторые посещали специализированные кружки, курсы [4, с. 19].



Рис. 1.

Основное предназначение вытинанок – украшать интерьер. Традиционная геометрическая вытинанка применялась как аналог текстильной оконной занавески, подузорника, салфетки, панно. Современные сюжетно-тематические вытинанки оформляются под стекло как станковые графические работы либо используются как сувенирная национальная продукция. Есть и объёмные изделия, в которых вытинанка используется в сочетании с бумагопластикой.

Наиболее древние символы в народном искусстве – космогонические символы солнца, месяца, звёзд, выполняющие роль оберегов. Геометрический орнамент вытинанок-салфеток, занавесок, как раз и строился из розеток, символизирующих небесные тела (Рис. 1).

Сюжетно-тематические вытинанки связаны с жизненным циклом человека: взаимосвязь членов рода, образы веры, праздничные обряды.

Связь живых и умерших членов рода символизирует сюжет «Древо Жизни». Он трактуется условно: ствол и веточки с птицами. Птицы несут Богу молитвы живых об умерших (Рис. 2–5).

Древо жизни в исполнении Людмилы Казачёнок – монохромная многоярусная композиция, выполненная ножницами (Рис. 2). Вытинанка Людмилы Горовой – пример геральдической композиции, вырезанной ножом и ножницами. Ажур монохромного узора более сложный по рисунку и менее плотный (Рис. 3). Вытинанка Юрия Малышевского, выполненная ножом, включает силуэтные фигуры и реалистические фрагменты, декоративная крона дерева служит аллюзией к архитектурным формам (Рис. 4). Древо жизни Натальи Бернадской – пример полихромного многослойного решения вытинанки (Рис. 5).

Использование того или иного цвета в белорусских вытынанках было подчинено региональным особенностям. Так на севере Беларуси доминировали вытынанки монохромные: чёрные на белом, белые на фиолетовом. Использовали небольшие вставки красного и зелёного цветов. В центральных и западных районах Беларуси имела место полихромия, под чёрную вытынанку делали вставки пастельных тонов. В регионах пограничных с Польшей и Украиной вытынанки делали многослойными и многоцветными.



Рис. 2

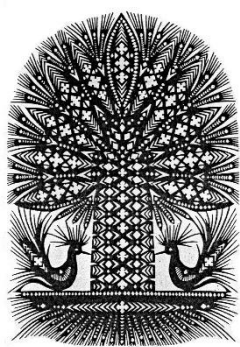


Рис. 3



Рис. 4

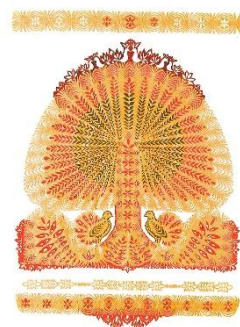


Рис. 5

Сюжет «Мать-Родительница» очень близок по композиционной структуре к сюжету «Древо Жизни»: дерево с птицами дополняют розетки и свечи. Розетки, обозначают детей, а свечи – символ жертвы Богу. В ткачестве к сюжету «Мать-Родительница» обращались женщины-матери, создавая рушники-обереги. Вариант сюжета «Мать-Родительница» в вытынанке создал Вячеслав Дубинка.

Образы веры белорусов вобрали в себя и языческие, и христианские традиции. Наиболее сильно взаимодействие языческих и христианских традиций проявляется в колядных вытынанках: фигуры колядовщиков в масках – следы языческого наследия, а наличие в композиции Колядной звезды, как символа, родившегося Христа – влияние христианства (Рис. 6).



Рис. 6.



Рис. 7.

Христианская обрядность отразилась в вытынанке посредством аллюзий к иконописи и культовой архитектуре.

С культом урожайности связаны сюжеты вытынанок «Куст», «Вазон» «Женская доля». Сюжет «Куст» способствует урожаю в поле, благополучию в доме. По композиции это центральносимметричный узор, стилизующий растение. Куст, посаженный в горшочек, трактуется как «Вазон». Этот сюжет символизирует надежду на женскую

плодовитость. Вазон, дополненный фигурками птиц, образует композиционную схему сюжета «Женская доля». В зависимости от того, как расположены птицы: смотрят друг на друга или в разные стороны, прочитывается «доля» его создательницы. Птицы смотрят друг на друга – доля счастливая, птицы врозь – несчастная.

Образ человека в ткачестве и вышивке трактуется геометрически – восьмиконечной звездой [2, с. 44], в вытинанках более распространены варианты с условной человеческой фигурой. Очень важная деталь образа человека в народном искусстве – это привязка к трудовой деятельности или к празднику. В этом проявляется видение народного мироустройства, человек не сам по себе, а по отношению к своему роду, к труду, к Богу. На рисунке 7 представлен пример вытинанки, в котором сочетаются образы Человека–труженика (восьмиконечная звезда) и Житней бабы (дожинковый сноп). Согласно языческих поверий Житняя баба – жена Ярило-солнца, а Житень, Спарыш, Рай и Богач (менее значимые божества урожайности) – их дети.



Рис. 8.

Особое значение имеет сюжет «Папарты-цветок» (Рис. 8). Он трактуется как символ удачи в делах и могущества знания. Тому, кто в купальскую ночь найдёт волшебный цветок, даётся знание языка птиц и зверей, ему открываются клады, скрытые в земле. Строго заданного канонического изображения «Папарты-цветка» нет, поэтому в искусстве вытинанки существует масса его вариантов.

Современные вытинанки чаще создаются как станковые произведения, в которых графическая выразительность и декоративность цвета доминируют над следованием той или иной традиции. Работа в разных техниках вырезания и в других видах декоративно-прикладного искусства позволяет мастерам разнообразить принципы построения ажюра, прочувствовать возможности материала и инструмента, выбрать свою специализацию.

Вытинанка востребована в музейной практике. В 2017 году на базе Витебского областного краеведческого музея состоялась республиканская выставка «Выцінаная вясна». Автор статьи была составителем ведущего текста к выставке и мастером-участником. Среди работ были предметы от секции вытинанки Белорусского Союза мастеров народного творчества (г. Минск), Витебский районный центр ремёсел «Возрождение», Городокский дом ремёсел и фольклора, Старосельская детская школа искусств, ГУК «Полоцкий районный центр ремёсел и национальных культур», Глубокский центр традиционной культуры и народного творчества, Бешенковичский районный дом ремёсел, Сененский дом ремёсел, Чашникский дом ремёсел [1]. В Художественном музее филиале УК «ВОКМ» ежегодно проходит выставка «Рождественская сказка», на которой представлены вытинанки учащихся школ г. Витебска. Мастер-классы по вытинанке были частью программ Ночи музеев УК «ВОКМ». Регулярно проходят выставки мастеров по вытинанке в Культурно-историческом комплексе «Золотое кольцо Витебска «Двина» и Областном методическом центре народного творчества.

Литература:

1. Акт выдачи предметов музейного значения на материально-ответственное хранение зрителям экспозиций от 02.03.2017.
2. Ленсу, Я. Зорка сімвалізуе ...месяц / Якаў Ленсу // Мастацтва. – 2000. – № 8. – С. 44–46.
3. Сахута, Я. Выцінанка / Яўген Сахута // Народная культура Беларусі. – Мн. : Беларуская энцыклапедыя імя П. Броўкі. – 2002. – С. 88
4. Сахута, Я. Ажурныя фантазіі / Яўген Сахута // Мастацтва. – 2001. – № 2. – С. 19

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

*Поровский Алексей Геннадьевич,
кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры
технологического и художественного образования
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Российская Федерация
e-mail: aleksey.porovskiy@novsu.ru*

Интенсивные инновационные процессы, происходящие в экономической, социальной, культурной и эстетической среде современного человека не могут не отразиться на художественно-педагогическом образовании. В сфере профессиональных интересов художника-педагога появляются новые для изобразительного искусства и художественной культуры направления деятельности, объекты и понятия. Художественно-педагогическое образование должно своевременно реагировать на изменения, в том числе происходящие и в профессиональном искусстве. Одной из дисциплин учебного цикла в художественно-педагогическом образовании, призванной не только объяснять актуальные изменения в изобразительном искусстве и художественном творчестве, но и формировать профессиональные компетенции в художественно-изобразительной деятельности учащихся является композиция.

Феномен композиции в искусстве всегда занимал умы художников и ученых во всех видах искусства. Вероятно, еще в раннем средневековье художники и исследователи начали предпринимать попытки систематизации знаний о создании художественного произведения в различных видах искусства изобразительного [7]. Архитекторы и искусствоведы, философы и живописцы, физики, психологи, физиологи, ученые других специальностей изучали природу художественно-изобразительной деятельности и художественного творчества. То, что художественная композиция является важнейшей теоретической основой этих процессов, признавалось многими выдающимися исследователями [5].

Возможно ли изучать художественное творчество, основываясь только на рациональном начале, исключая подсознательное, чувства и интуицию? Этот вопрос является открытым и сегодня, тем более что в профессиональном изобразительном искусстве, художнику совершенно не обязательно объяснять свое творчество, ведь язык общения изобразительного искусства и зрителя – визуальная коммуникация. Актуальность проблема систематизации знаний по художественной композиции приобретает в 40-х годах XX века, когда в СССР начинается создаваться профессиональное художественно-педагогическое образование. Сущностью художественно-педагогического образования является синтез художественно-изобразительной и педагогической подготовки будущего специалиста. Выпускник служит связующим звеном между профессиональным искусством и образованием, и, естественно должен владеть понятийным аппаратом того или иного предмета, относящегося к художественно-творческому блоку, в том числе – композиции.

Несмотря на то, что важность изучения художественной композиции в изобразительном искусстве была признана деятелями искусства и науки достаточно давно, до сих пор в существующих учебных и методических пособиях по предмету не существует общего понятийного аппарата, трактовки законов, категорий, принципов. Это, безусловно, затрудняет преподавание художественной композиции, и может отрицательно сказываться на качестве подготовки в художественно-педагогическом образовании.

Изучению художественной композиции посвящали время еще такие гиганты как Леонардо да Винчи, Альберти, Альбрехт Дюрер, Пуссен, Делакруа [5]. Исследованиями в области композиции в изобразительном искусстве в России занимались А.П. Ло-

сенко, А.П. Сапожников, П.П. Чистяков, Д.Н. Кардовский, В.А. Фаворский, А.А. Дейнека, К.Ф. Юон [5].

В период интенсивного развития художественно-педагогического образования в СССР исследованием феномена композиции занимались такие художники и педагоги как Н.Н. Волков [1], Е.В. Шорохов [7], Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатьев [5], Ю.С. Сомов и другие. За последние четверть века в создании учебных пособий по композиции принимали участие Н.М. Сокольников, О.Л. Голубева [2], Р.В. Паранюшкин [4], К.Т. Даглдиян [3], Г.М. Логвиненко, В.А. Могилевцев и другие. Эти пособия подходят к рассмотрению композиции с разных сторон: декоративная композиция, формальная композиция, композиция в живописи, композиция в дизайне, композиция как методика создания художественного произведения, композиция как наука и как учебный предмет и т.п. Многие пособия, однако, ограничиваются общими рассуждениями о специфике и значимости композиционного творчества, рассмотрением в произвольной форме некоторых наиболее известных терминов, правил и приемов и, далее, демонстрацией примеров их реализации известными художниками в различных областях художественной практики.

Даже предпринимая попытки обогатить содержание учебных пособий достижениями современной науки в области психологии, семиотики, лингвистики, технической эстетики и т.д., в различных учебных пособиях авторы не только дают основополагающим категориям различное толкование, но и произвольно меняют местами иерархию категорий. Например, одни и те же понятия могут называться законами композиции и формальными признаками, правилами композиции или средствами выразительности. Как отмечал еще в конце 90-х годов белорусский исследователь, художник и педагог О.В. Чернышев: «Такое положение дел в области теории композиции явилось причиной того, что содержащееся в ней знание, носило в большинстве случаев чисто информационно-описательный характер, не выходило за узкие рамки эмпирического опыта традиционных видов художественного творчества, не поднималось на уровень специальных теоретических обобщений и логико-методологических трансформаций» [6, с. 11]. Несмотря на то, что количество учебных пособий по композиции сегодня увеличилось, положение с понятийным аппаратом дисциплины продвинулось вперед незначительно.

Такая ситуация не могла не сказаться на качестве подготовки художников-педагогов и недостаточной сформированности профессиональных компетенций. Например, в результате опросов проводившихся при изучении курса композиции на специальности «Изобразительное искусство и дополнительное образование: декоративно-прикладное искусство» в Новгородском государственном университете имени Ярослава Мудрого, на вопрос анкеты об определении термина «художественная композиция» от 80% до 90% опрошенных студентов давали определение этому понятию, схожее с определением термина «компоновка».

Таким образом, поиск подходов, на основе которых можно систематизировать структуру теоретического содержания преподавания художественной композиции в художественно-педагогическом образовании, по-прежнему является актуальным.

Литература:

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 143 с.
2. Голубева, О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. – М. : Искусство, 2004. – 120 с.
3. Даглдиян, К. Т. Декоративная композиция / К. Т. Даглдиян. – Ростов н/Д, 2010. – 312 с.
4. Паранюшкин, Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства / Р. В. Паранюшкин. – изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 79 с.
5. Ростовцев, Н. Н. Рисунок. Живопись. Композиция : Хрестоматия / Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатьев, Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1989. – 215 с.
6. Чернышев, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышев. – Мн. : Харвест, 1999. – 312 с.
7. Шорохов, Е. В. Основы композиции : учебник для студ. ХГФ / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с.

ФОРМИРОВАНИЕ ЗРИТЕЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ У СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ

*Савинов Андрей Михайлович,
доктор педагогических наук, доцент,
профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства
Вятский государственный университет,
Киров, Российская Федерация
e-mail: sawinov.andr@yandex.ru*

В практике обучения академическому рисунку значительное внимание уделяется так называемой «постановке руки» и это оправдано на начальных этапах обучения, так как начинающего обучать рисунку необходимо научить правильно держать карандаш, проводить линии и выполнять другие действия, связанные с базовыми навыками. Также часто можно услышать выражение о «постановке глаза». Под этим, как правило, подразумевается работа над профессиональным восприятием изображаемого объекта и рисунка. Значительно реже говорится о развитии мыслительных процессов, «постановке мысли». К. П. Брюллов говорил, что рисовать надо так «чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль перевернется, и карандаш должен повернуться» [6, с. 189]. Мысль в рисунке должна опережать руку, действие следует за мыслительным процессом. В свое время Иммануил Кант писал, что «невозможно проводить линию, не проведя ее мысленно» [4, с. 112]. Но в методике обучения рисунку это не находит своего должного применения. В научной литературе, конечно, имеются исследования, направленные на развитие различных психических процессов с целью совершенствования методики обучения рисунку, но имеются лишь единичные примеры по обучению мысленному рисованию. Так А. Я. Козляков, отмечал, что способность к осуществлению мыслительных операций, связанных с выполнением рисунка выступает фундаментальной характеристикой восприятия [5]. А исследователь В. А. Подчеваров сделал попытку разработки рекомендаций мысленного рисования, проводя эксперименты при работе кружка изобразительного искусства [8, с. 261]. Но как таковой методики обучения мысленному рисованию к настоящему времени не разработано, хотя о необходимости использования мысленного рисования известно давно. Еще Энгр указывал, что «надо рисовать беспрестанно, рисовать глазами, когда нет возможности рисовать карандашом» [3, с. 56]. Следует отметить, что мысленное рисование должно базироваться на некотором опыте, так как эксперименты Е. И. Игнатьева доказали, что невозможно подробно мысленно изобразить объект, если у обучающегося не будет четкого представления о процессе изображения, его этапов и условий, при которых происходит процесс создания изображения [2]. Из этого можно сделать вывод, что обучение мысленному рисованию, а следовательно, и формирование зрительных представлений, становятся необходимым условием успешного обучения рисунку. Рассмотрим подробнее способы освоения мысленного рисования, поскольку надо научить студентов мысленно представить все этапы выполнения рисунка, прежде чем выполнить его на практике.

Для того, чтобы представить нарисованную форму объекта и графические действия, которые необходимо выполнить, требуются следующие действия: внимательно рассмотреть натуральный объект; перевести взгляд на лист чистой бумаги; представить натуральный объект нарисованным; целенаправленно приступить к практической работе над рисунком. П. Я. Павлинов отмечал, что «без натуры мы, смотря на белую бумагу, раньше всего мысленно видим на ней нужную нам фигуру очень цельной, может быть, без особых подробностей, которые вырабатываются уже в последующие моменты» [7, с. 63]. Поэтому для рисующего важно сознавать неразрывность реально появляющегося на листе бумаги изображения и представляемого изображения.

Опыт работы показывает, что на первых этапах обучения мысленному рисованию у студентов возникает сложность, как сделать так, чтобы лучше представить натурный объект нарисованным. Для того, чтобы студенты смогли представить мысленно нарисованное изображение натуры, необходимо выполнить упражнения промежуточного характера, которые побудят обучающихся к мыслительной графической деятельности. Такими упражнениями могут быть выполнение краткосрочных рисунков и набросков. Задание выполнить набросок уже подталкивает обучающихся к предварительному мысленному выполнению изображения, так как происходит отбор главного и второстепенного в объекте изображения. Об этом тоже говорил П. Я. Павлинов, указывая на то, что «при рисовании с натуры надо уметь предвидеть, то есть предварительно уже знать то, что ты должен увидеть в натуре. Тогда увидишь в ней самое главное» [7, с. 63].

Предлагаемая методика работы со студентами по освоению методического принципа мысленного рисования базируется на проведенных исследованиях психологов П. Я. Гальперина и Н. Ф. Талызиной [1; 10]. Ученые доказали, что структура умственной деятельности совпадает со структурой практической деятельности. Эти виды деятельности между собой взаимосвязаны. Поэтому практической работе предшествует мысленное рисование, которое создает мысленный рисунок, служащий ориентиром, и управляет графическими действиями уже в практическом рисовании.

Основываясь на вышесказанном, предлагаем в педагогической деятельности преподавателя рисунка проводить работу в следующей последовательности.

1. В начале, чтобы мысленно нарисованный в сознании натурный объект стал более содержательным, студентам необходимо показывать рисунки, демонстрирующие последовательность работы, а также законченные рисунки. Студенты должны представить, как должен выглядеть завершённый рисунок, и в какой методической последовательности его надо выполнять.

2. Затем от студентов требуется внимательно рассмотреть и проанализировать натуру: уточнить особенности натурной постановки, которые станут основой для изображения; исчерпывающе изучить натурную постановку (например, гипсовую голову, можно ощупать руками); осмыслить увиденное, чтобы выделенные особенности натуры, были осознаны и понятны.

3. После изучения натурной постановки необходимо попробовать мысленно выполнить все этапы работы над рисунком, начиная с композиционного расположения рисунка на листе бумаги и заканчивая его обобщением. Студентам надо давать установку на то, чтобы они старались представить законченный рисунок, при этом смотреть надо уже не на постановку, а на лист бумаги и попытаться закрепить мысленно нарисованное изображение в памяти.

4. Далее следует выполнить изображение, при этом важно не забывать о мысленно сделанном рисунке, сопоставляя его с рисунком, выполненным на бумаге. Важно сознавать неразрывность представляемого и реального изображения, появляющегося на листе бумаги.

Такие задания требуют от студентов больших усилий, активизируя психические процессы мышления, памяти, восприятия, воображения, представления [9]. Работа в данном направлении должна вестись последовательно, на каждом практическом занятии, так как развитие умений у студентов создавать четкие зрительные представления в сознании требуют целенаправленной работы и значительного количества времени, но в результате эти упражнения положительно влияют на качество и быстроту выполнения рисунка.

Методика обучения мысленному рисованию используется автором уже более двадцати лет в разных учебных заведениях. Студенты, обучающиеся по данной методике, имеют стабильно более высокий результат по рисунку по сравнению с другими группами студентов, где работа в этом направлении не ведется. Они успешнее выпол-

няют задания по разным видам рисунка: с натуры, по памяти и представлению. Скорость выполнения рисунка также значительно выше, это позволяет увеличивать количество аудиторных и самостоятельных заданий, что является актуальным в условиях сокращения часов в учебном плане.

Практика работы со студентами показала, что сосредоточение внимания на предварительном мысленном рисовании натурной постановки побуждает обучающихся к активной мыслительной и графической деятельности, которая выражается в том, что студенты внимательнее наблюдают натуральный объект, стремятся лучше его изучить и запомнить. Не все студенты после выполнения заданий тотчас же имеют четкие зрительные представления натуры и графических действий, которые надо выполнить, так как получение умений создавать такие представления требует значительных затрат времени. Но опыт работы со студентами показал, что посредством мысленного рисования возможно формирование зрительных представлений об изображении объекта и всего хода графических действий, которые необходимо при этом выполнить. Для этого необходимо дать студентам определенный опыт рисования с натуры, с методическим обоснованием последовательности выполнения рисунка, регулярно демонстрировать наглядный материал и проводить систематическую работу по формированию зрительных представлений в процессе рисования с натуры.

Литература:

1. Гальперин, П. Я. Основные результаты исследования по проблеме формирования умственных действий и понятий / П. Я. Гальперин. – М. : МГУ, 1965. – 45 с.
2. Игнатьев, Е. И. Психология изобразительной деятельности детей (психологический анализ процесса изображения) : автореф. дис... докт. пед. наук (по психологии) / Е. И. Игнатьев. – М., 1961. – 40 с.
3. Изергина, А. Н. Энгр об искусстве / А. Н. Изергина. – М. : Изд-во Акад. худ. СССР, 1962. – 171 с.
4. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М. : Мысль, 1994. – 591 с.
5. Козляков, А. Я. Проблема объемной формы в учебном рисунке : дис. ... канд. пед. наук / А. Я. Козляков. – М., 1985. – 225 с.
6. Молева, Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги / Н. М. Молева. – М. : Просвещение, 1991. – 416 с.
7. Павлинов, П. Я. Для тех, кто рисует: советы художника / П. Я. Павлинов. – М. : Советский художник, 1965. – 71 с.
8. Подчеваров, В. А. О роли чувственного познания в учебном рисунке / В. А. Подчеваров // Ученые записки № 258. Вопросы теории, истории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. – М. : 1968. – С. 261–272.
9. Савинов, А. М. Методический принцип мысленного рисования при подготовке дизайнеров / А. М. Савинов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № S18. – С. 1–5. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2015/75165.htm>.
10. Талызина, Н. Ф. Психологические основы управления усвоением знаний: автореф. дис. ... докт. псих. наук / Н. Ф. Талызина. – М., 1969. – 34 с.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

*Сенько Дмитрий Степанович,
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: senko17@tut.by*

Значение художественного образования и художественно-педагогической практики связано с тем, что студент в ходе обучения приобретает свойства и качества, необходимые для специалистов, занятых в креативной индустрии, социокультурных отношениях, экономической деятельности XXI века.

Несмотря на успехи подготовки специалистов на художественно-графическом факультете, популярность факультета в культурном пространстве Республики Беларусь, востребованность выпускников в качестве педагогов, мастеров декоративно-прикладного искусства и дизайна, стоит обратить внимание на ряд проблем, связанных с преподаванием композиции.

В теории и практике изобразительного искусства понятие «композиция» рассматривается как творческий процесс, состоящий из ряда этапов, и нацеленный на приведение всех компонентов и частей изображения к целостному образу. Результатом этого процесса является выражение смыслового содержания авторской идеи в конкретной художественно-образной форме. Повышение уровня профессиональной подготовки специалистов художественного профиля возможно путем совершенствования научно-теоретической и учебно-методической системы преподавания изобразительного искусства [1].

Одной из проблем является снижение образовательного уровня и мотивированности абитуриентов, поступающих на художественные специальности. Причиной этого является недостаточная преемственность между разными уровнями системы образования, отсутствие непрерывной подготовки специалиста. В процессе художественно-творческого развития человека происходит гармонизация различных сторон личности, приобщение ее к национальным духовным ценностям и культурным традициям. Уникальные традиции, накопленные на ХГФ, служат базисом для выстраивания программы поступательного формирования будущего специалиста [1; 3].

Проблема усиления преемственности в системе художественного образования, связана с формированием у студентов стремления к творческой самореализации, методами выработки у них устойчивого интереса к изобразительной деятельности. В этой связи важным становится установление партнерских взаимоотношений с общеобразовательными учебными заведениями, детскими художественными школами и школами искусств. Формой эффективного взаимодействия стали созданные на факультете филиалы кафедр, созданные на базе Детской школы искусств № 3 г. Витебска, ГУО Гимназия № 3 г. Витебска имени А.С. Пушкина», ГУО «СШ № 25 г. Витебска», Витебского государственного колледжа культуры и искусств.

Поиск новых технологий художественного образования и воспитания в связи с переходом на инновационный путь развития экономики напрямую связан с подготовкой творчески мыслящих специалистов. Особое значение здесь приобретает поиск эффективных методов, форм и средств осуществления учебного процесса по композиции, выступающей основой для развития креативных способностей у студентов художественных специальностей.

Одним из важных факторов в обучении композиции является развитие у студентов художественно-образного видения, находящее применение в различных областях творческой деятельности. Умение образно интерпретировать действительность художественными средствами необходимо в различных областях художественно-педагогической практики и является одним из критериев специалиста художественного профиля. Соответственно, для развития данных способностей необходима система заданий, учитывающая особенности приобретаемой специальности и перспективы ее развития в будущем.

Необходимо подчеркнуть, что, в отличие от других дисциплин художественного цикла, специфика обучения композиции проявляется в том, что основной объем практической деятельности студентов проходит в виде самостоятельной работы – аудиторной и домашней. Отсюда вытекает задача формирования у студентов умений приобретать знания из разнообразных источников – наглядных, словесных, практических – и применять их в новых условиях, при новых сочетаниях используемых элементов, находить оптимальные методы, средства и приемы деятельности, открывать новые способы решения творческих задач, рационально организовать, направить и контролировать

свою деятельность, успешно преодолевать возникающие трудности, довести работу до логического завершения. При организации и проведении учебного процесса необходимо учитывать, что многообразие в смене видов самостоятельной деятельности определяется многообразием способов обучения в структуре урока, которые постепенно становятся методами самостоятельной деятельности студентов.

Организация процесса обучения композиции предполагает упорядочение таких компонентов учебного процесса, как цель, задачи, содержание, формы учебной деятельности, аудиторных и домашних заданий и т.п. Эффективность развития творческих способностей студентов связана с рядом проблемных аспектов:

- формированием системы целей саморазвития и самосовершенствования;
- выработкой оптимальных методов стимулирования учебной деятельности;
- рациональным взаимодействием научно-педагогического потенциала и практического художественного опыта;
- формированием у студентов ценностного ядра идеалов, знаний, убеждений, предпочтений, активной творческой позиции,
- созданием на факультете креативной образовательной среды, интеллектуально и эмоционально наполненной.

Проблемы преподавания композиции связаны с необходимостью создания креативной образовательной среды, основанной на творческом поиске и самовыражении, научно-исследовательском эксперименте, взаимодействия обучающего и обучаемого, для того, чтобы пробудить в обучающемся интерес к созидательной деятельности и максимально развить в нем заложенный творческий потенциал. Важным фактором создания креативной атмосферы является формирование ярких представлений и образов, которые могут быть положены в основу понятий и благодаря которым студенту легче совершить переход от визуального восприятия к мысленному оперированию образами [2].

Решение проблемы проектирования и конструирования учебного процесса по композиции с учетом современных подходов в сфере художественного образования предполагает теоретическое осмысление накопленного педагогами, психологами, художниками передового опыта в области истории и методики преподавания композиции. Этой теме в научной пространстве еще уделяется не достаточно внимания.

В рамках преподавания композиции необходимо вырабатывать методы стимулирования познавательной активности студентов, уход от стереотипов поведения, действий и операций по наработанным алгоритмам.

Большое значение в развитии творческой самостоятельности студентов имеет использование в учебном процессе методов проблемного обучения. Проблемная ситуация вызывает стремление преодолеть противоречие между потребностью в ее решении и отсутствием у студентов необходимых знаний, умений и навыков, активизируя тем самым концентрацию интеллектуальных и эмоциональных сил на изучаемой теме, объекте и этим способствуя продуктивности творческих поисков. При минимальном переструктурировании учебного материала и смене образовательных акцентов преподаватель может практически в каждом задании моделировать проблемную ситуацию на основе противоречия между поставленными задачами и имеющимися знаниями, между объектами окружающей действительностью и ее художественно-образной интерпретацией, между возможностями формальных средств выражения и необходимостью смыслового раскрытия содержания задуманного произведения.

Для создания атмосферы творческого поиска студентов в рамках решения креативных задач по композиции необходимо:

- создание комплексов культурно-исторических аналогов, соответствующих специфике изучаемых тем и служащую мотивационной основой для творческих поисков студентов;

- формирование у студентов разнообразных эмоциональных впечатлений, ассоциаций, образов в рамках изучаемых предметов, объектов, явлений, процессов;
- развитие способности к прогнозированию, самоанализу и самооценке деятельности и ее результатов;
- укрепление взаимопонимания и сотрудничества между педагогом и студентом на основе взаимоуважения, доверия;
- создание на занятиях условий для свободного продуктивного самовыражения, интеллектуальной инициативы, экспериментально-поискового изучения разнообразных методов, приемов и средств композиционной деятельности;
- установление и поддерживание на всем протяжении обучения непрерывной обратной связи, совершенствование методов и форм контроля, управления композиционно-изобразительной деятельностью студентов.

Опора на изложенные положения позволит совершенствовать планирование и организацию учебно-творческого процесса по композиции, определить наиболее эффективные методы, формы и средства развития композиционных способностей студентов.

Литература:

1. Сенько, Д. С. Композиция как творческий процесс и композиционная деятельность / Д. С. Сенько // Искусство и культура. – 2018. – № 1 (29). – С. 80–85.
2. Сенько, Д. С. Развитие креативных способностей студентов на занятиях по композиции / Д. С. Сенько // Педагогические инновации: традиции, опыт, перспективы : материалы IV международной научно-практической конференции, Витебск, 5 декабря 2013 г. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. – С. 256–258.
3. Сенько, Д. С. Содержание и специфика основных компонентов учебно-методического комплекса по рисунку для студентов художественных специальностей / Д. С. Сенько, И. А. Савченко // Искусство и культура. – 2015. – № 2. – С. 116–122.

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ MAR-ПРИЛОЖЕНИЙ ДЛЯ ОБРАЗОВАНИЯ

*Сергеев Александр Георгиевич,
преподаватель кафедры дизайна
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: kdznak@gmail.com*

*Научный руководитель:
Куленёнок Валерий Владимирович,
кандидат педагогических наук, доцент*

В последнее десятилетие благодаря снижению стоимости устройств технологии стали более доступными для широкого круга пользователей. Что, в свою очередь, привело к увеличению количества программ (приложений) на различные темы.

Технологии VR и AR часто упоминаются в программах иммерсивного образования [1]. Такие программы включают использование современных информационных технологий в образовательном процессе, который происходит в различных виртуальных мирах и симуляциях, часто в игровой форме.

Человеческий мозг не различает реальные события и высококачественную симуляцию, созданную разработчиком виртуальной среды, поэтому использование VR и AR открывает бесконечные возможности для обучения. Эти технологические решения становятся все более интересными для учебного процесса. Способность этой технологии погрузить человека в виртуальный мир определяет основное направление его развития в образовании. Все, что не может быть создано в реальном мире по техническим, экономическим или физическим причинам, может быть создано в виртуальном мире. Воз-

можность побывать там, где на самом деле это сложно или невозможно. Увидеть своими глазами подводные миры, древние страны, планеты и астероиды, электрические и магнитные поля, доисторических животных.

Проблема широкого внедрения таких технологий была связана, прежде всего, с финансовыми трудностями. Высокая стоимость оборудования представляла собой значительное препятствие для разработки и применения технологий. Последние 10 лет несколько нивелировали эту проблему [2]. Массовое использование студентами высокопроизводительных средств связи привело к тому, что AR-приложения стали доступны, в том числе и в образовательных целях.

Целью данного исследования является практическая оценка потенциала дизайна мобильных AR (MAR) приложений для образовательных целей.

Материалом исследования стали учебные и творческие работы студентов факультета дизайна Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. Использован: метод непрерывного опроса, метод аналогий, системный и исторический подход в исследовании.

Мобильный AR (MAR) – категория, которая использует мобильный телефон в качестве основного устройства для взаимодействия виртуального мира с физическим. В современных условиях эта категория является наиболее распространенной и легкой для освоения учащимися. Студенту не нужно дополнительное время для освоения устройства, но он может установить приложение до начала занятий.

Применение технологии дополненной реальности возможно в различных областях образования. При изучении истории студенты могут познакомиться с трехмерными экспонатами музеев мира. А также с воссозданными городами, сражениями или другими историческими событиями. Приложения в области химии позволяют проводить опасные или дорогостоящие эксперименты. Изучить строение атомов и молекул. Наблюдать за химическими изменениями в динамике. В области географии современная разработка 360-градусных камер позволяет пользователям снимать трехмерные панорамы и видеоролики. Многие исследователи, путешественники и просто туристы выкладывают в сеть много материала и размещают его в открытом доступе. Это видео о горах, океанах, полётах, вулканах, полюсах. Использование такого материала в классе позволит учащимся увидеть дальние уголки нашей планеты и поддержит их интерес к путешествиям. В области литературы возможно визуализировать самые яркие моменты художественной литературы. В биологии технология позволяет масштабировать виртуальные камеры до размеров органов, клеток или даже молекул ДНК. Интерактивные функции позволяют не только увидеть статичную картину, но и, например, процесс репликации ДНК.

Есть 4 основных преимущества использования AR / VR в образовании.

– *Наглядность*. 3D-графика позволяет воспроизводить детали даже самых сложных процессов, которые невидимы для человеческого глаза, вплоть до распада атомного ядра или химических реакций. Кроме того, ничто не мешает повысить уровень детализации и увидеть движение электронов или воспроизвести механическую модель, например, развитие клеток человеческого организма на разных этапах. Виртуальная реальность позволяет воспроизводить или моделировать любые процессы или явления, о которых знает современная наука.

– *Безопасность*. Практические принципы управления самолетами или сверхскоростными транспортными средствами могут быть абсолютно безопасно разработаны на устройстве виртуальной реальности. VR также позволяет практиковать чрезвычайно сложные медицинские операции или манипуляции, без вреда и опасности для кого-либо.

– *Вовлеченность*. AR / VR-технологии позволяют моделировать любую механику действий или поведения объектов, решать сложные математические задачи в игровой форме и многое другое. Виртуальная реальность позволяет путешествовать во вре-

мени, глядя на основные сценарии важных исторических событий или увидеть человека изнутри на уровне движения эритроцитов в крови.

– *Фокусировка внимания.* Пространство, смоделированное в VR, можно легко просматривать в панорамном диапазоне 360 градусов, не отвлекаясь на внешние факторы [3].

Дизайн-проектирование дополненной (виртуальной) реальности является краеугольным камнем в способности информации быть легко и в доступной форме усваиваемой обучаемым. Начиная работу над проектом, разработчику виртуальной среды необходимо решить множество последовательных задач: ориентирование в проблемной ситуации, определение правильного и возможного в процессе разработки дизайн-концепции, формулирование профессионального задания, функциональный анализ этапов и форм существования объекта и его взаимодействие с человеком в различных условиях и т. д. Именно вопрос о степени вовлеченности студента в процесс является одним из основных при разработке MAR. Функциональная структура процессов связана с ролью человека и предполагает несколько типов отношений между человеком и конструируемой технологической системой среды [4].

Первое из которых определяет место взаимодействия: человек управляет системой и процессом в индивидуальном (личном) пространстве либо в публичной (общественной) среде.

Вторая степень взаимодействия: человек управляет системой, человек рядом с системой, человек в системе.

Основное внимание при проектировании взаимодействия уделяется удовлетворению потребностей и пожеланий пользователей (усредненный ученик). При проектировании взаимодействия основное внимание уделяется поведению проектируемого объекта, устройствам управления (интерфейсом) объектом, системе архитектуры прямого взаимодействия пользователя на объект. Проектирование взаимодействия может и должно основываться на опыте и знаниях, полученных при изучении взаимодействия человека с виртуальными объектами.

Конечно, следует отметить тот факт, что вся работа дизайнера над проектом MAR в первую очередь должна быть сосредоточена на аудио-визуальном дизайне. Все выбранные идеи и изображения необходимо объединить в общую концепцию для будущего применения. Дизайнеру дополненной среды следует последовательно воплощать суть концепции, образ, конкретные дизайнерские решения для визуализации, чтобы в конечном итоге сформировать общую целостно-выразительную систему взаимодействия высоких технологий и визуального контента.

В рамках исследования потенциальных возможностей применения MAR в образовательных, воспитательных целях, были использованы работы студентов кафедры дизайна Витебского государственного университета им. П.М. Машерова. Виртуальные объекты были помещены в дополненную реальность с использованием маркерной технологии. При демонстрации этого приложения был проведен опрос респондентов. 93% респондентов подтвердили свою заинтересованность в этой технологии в рамках образовательного процесса. Общее количество респондентов, принявших участие в опросе, составило 41 человек.

В рамках данного исследования были получены положительные результаты в отношении использования приложений MAR в образовательном процессе.

Стоит также отметить мнение некоторых респондентов на применение MAR в образовательных целях. Они указали, что данный вид образования может только дополнять существующую программу, но не заменить ее.

Сильной стороной приложений MAR – является его визуальная часть. Поэтому роль дизайнера виртуальной среды невозможно переоценить при создании AR. Сегодня

дополненная реальность позволяет сделать процесс обучения гораздо более наглядным и интерактивным, повышая тем самым эффективность усвоения информации.

Литература:

1. Ott Freina, Laura, and Michela. A literature review on immersive virtual reality in education: state of the art and perspectives / Freina, Laura, and Michela Ott // The International Scientific Conference eLearning and Software for Education. – Vol. 1. – «Carol I» National Defence University, 2015.
2. Яковлев, Б. С. Классификация и перспективные направления использования технологии дополненной реальности / Б. С. Яковлев, С. И. Пустов // Известия Тульского государственного университета. Технические науки. – 2013.
3. Akçayır, M. Advantages and challenges associated with augmented reality for education: A systematic review of the literature / M. Akçayır, A. Gökçe // Educational Research Review 20 (2017): 1–11.
4. Кулененок, В. В. Теоретические и методологические основы дизайн-проектирования предметно-пространственной среды / В. В. Кулененок // Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. – 164 с.

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА К ПРОВЕДЕНИЮ УРОКА

Соколова Елена Олеговна,
*заведующий кафедрой изобразительного искусства,
кандидат педагогических наук,
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: elena.vit@mail.ru*

Основной сферой деятельности педагога-художника является обучение и воспитание учащихся средствами изобразительного искусства. Поэтому подготовка студентов художественно-графического факультета к проведению уроков изобразительного искусства играет основополагающую роль в их педагогической деятельности.

В своей педагогической деятельности учителя изобразительного искусства должны руководствоваться нормативными правовыми документами, в соответствии с которыми осуществляется образовательная и воспитательная задачи обучения. К ним относятся: Кодекс Республики Беларусь об образовании, инструктивно-методическое письмо, образовательный стандарт, учебная программа.

Содержание учебной программы по изобразительному искусству построено по принципу системного овладения школьником художественно-практическими навыками, т.е. умениями рисовать, лепить, конструировать из бумаги. Практические умения и навыки понимаются как средства художественной выразительности, как язык творческого высказывания и приобщения к художественной культуре. Форма, пропорции, пространство, цвет, линия, объём, фактура материала, ритм, композиция осваиваются последовательно на всём протяжении обучения.

При проведении уроков изобразительного искусства педагога-художника должны сопровождать следующие документы:

1. Календарно-тематическое планирование, которое составляется перед началом учебного года и утверждается на заседании учебно-методического объединения учреждения образования.

2. План-конспект урока составляется к каждому уроку и может быть представлен как в развернутом виде, так и в сокращенной форме, в зависимости от квалификационной категории педагога и его педагогического стажа.

При подготовке к уроку и составлении плана-конспекта урока одной из главных задач, стоящей перед педагогом является постановка учебных целей и задач урока, где педагог прежде всего должен опираться на психолого-физиологические возрастные

особенности учащихся. Знание и учет возрастных особенностей имеют первостепенное значение в организации различных видов деятельности по изобразительному искусству, так как изобразительные возможности детей тесно связаны с психологическими особенностями личности, присущими определенному возрасту. Только хорошо представляя себе эти особенности, педагог верно определяет, какой нужно дать объем новой информации на уроке, находит доступную форму изложения материала, устанавливает необходимый темп учебного процесса.

Для успешного достижения задач урока необходима теоретическая подготовка учащихся и поэтому в начале занятий отводится время на рассмотрение теоретических вопросов. В процессе обучения школьники должны усвоить необходимый минимум теоретических знаний применительно к реалистическому изображению (форма, конструкция, пропорции, объем и пространственные отношения), овладеть теоретическими знаниями об особенностях выполнения декоративного изображения объекта действительности, а также изучить способы формообразования при изготовлении изделия декоративно-прикладного характера с учетом национальных традиций и материала изготовления на примере работ народных мастеров Беларуси.

При изучении каждой темы педагогу целесообразно разработать систему вопросов, с одной стороны, активизирующих основные моменты материала урока, а с другой, являющаяся своеобразным тестом, который выявляет уровень освоения основ предмета, развитии эмоционального мира учащихся. Вопросы должны помочь активизировать понимание учебного материала, выделить основные моменты учебного процесса и подвести учащихся к самостоятельным суждениям.

Для большей эффективности обучения каждая беседа должна сопровождаться иллюстративным материалом (наглядностью), раскрывающим наиболее значимые вопросы конкретного урока. При выполнении каждого задания необходимо уделять время на изучение и повторение методической последовательности ведения работы, демонстрировать этапы выполнения каждого вида работы.

Подбор иллюстративного материала должен осуществляться в соответствии с тематикой урока и возрастными особенностями учащихся. Приоритетное значение имеет ознакомление учащихся с произведениями белорусского художественного наследия.

В качестве объектов изображения можно использовать натуральный материал, фотоматериал с изображением различных объектов окружающей действительности, а также рисунки художников.

При подготовке натурального материала необходимо учитывать возрастные особенности учащихся. Для учащихся начальных классов форма изображаемого объекта должна быть простой, легко читаемой и находиться перед рисующим в несложном пространственном положении, что значительно облегчает понимание многих пропорциональных, конструктивных и пространственных характеристик при восприятии трехмерной формы в пространстве листа. Постепенно целесообразно вводить более сложные по форме объекты изображения и усложнять задачи при выполнении рисунка.

Визуальный материал, сопровождающий теоретические сведения, строится по принципу тождества и контраста, единства при многообразии. Варианты учебных работ, сопровождающих каждую тему, должны являться не средством копирования, а помочь школьникам найти свой подход в решении творческой задачи с привнесением в него собственного индивидуального видения.

Педагог должен помнить, что уроки изобразительного искусства – это прежде всего минимальное количество текстового материала и максимально развернутое иллюстративное представление решаемых практических задач. Поэтому необходимо продумать урок так, чтобы достаточное количество иллюстративного материала дополняло содержание минимального количества текстовой информации.

Художественно-творческая деятельность учащихся предусматривает изучение основ изобразительной грамоты, знакомство с декоративно-прикладной деятельностью и дизайном, освоение особенностей художественных техник. Практическая художественно-творческая деятельность взаимосвязана с восприятием и анализом произведений искусства, наблюдениями учащихся за объектами и явлениями природы.

Практические задания по всем учебным темам должны иметь как репродуктивный, так и творческий характер, где приветствуется вариативное решение, авторская трактовка решения темы. Творческие задания по каждой теме необходимо построить с соблюдением методической логики и последовательности этапов работы, изложенных в пояснении к заданию.

В процессе художественно-творческой деятельности школьники должны научиться выражать эстетическое отношение к различным объектам действительности и передавать их в своих работах через изучение возможностей цвета, линий, объема, фактуры и т.д.

С целью глубокого понимания характерных особенностей строения формы, способствующего расширению знаний об изображаемом объекте в процессе натурного рисования важно выработать потребность учащихся анализировать форму объекта изображения, его конструкцию, пропорциональные отношения, пространственное положение и объем. Поэтому при выполнении натурных изображений целесообразно применять следующие методы обучения: метод обобщения, метод анализа и синтеза, метод сравнения [1]. Такой подход позволяет выделить наиболее характерные и выразительные признаки изображаемого объекта или явления, составляющие основу любого реалистического или декоративного образа. При выполнении стилизации для эскиза изделия декоративно-прикладного характера основное внимание учащихся необходимо обратить на национальные особенности формообразования с учетом выбранного материала, заложенные в традициях белорусского народного искусства.

При проведении уроков изобразительного искусства целесообразно чередовать индивидуальные и коллективные формы работы, что позволяет учить школьника познанию себя и умению сотрудничать, понимать других и согласовывать свои действия. Совместная художественная деятельность приносит много радости учащимся, а при умелой организации занятия она становится залогом успеха, где решаются многие обучающие, развивающие и воспитательные задачи.

Любой урок изобразительного искусства завершается подведением итогов и анализом выполненной учащимися работы. В соответствии с инструктивно-методическим письмом Министерства образования Республики Беларусь с 2014–15 уч. года оценивание результатов учебной деятельности учащихся на уроках изобразительного искусства осуществляется на содержательно-оценочной основе (без выставления отметок) [2]. В течение всего периода безотметочного обучения учителю необходимо целенаправленно работать над формированием в учеников навыков самооценки результатов учебной деятельности. Для осуществления контроля и оценки результатов учебной деятельности учителю необходимо разработать критерии оценивания практических работ учащихся. Преимущество критериев оценки зависит от учебной задачи урока. При этом учитывается правильность выполнения и объем выполненного задания. Основные критерии, по которым могут оцениваться практические работы учащихся могут быть следующие: композиционное решение; передача пространства; работа над формой; конструктивное; работа над объемом; работа с цветом; владение техническими приемами графических и живописных техник; создание выразительного художественного образа; оригинальность композиции; самостоятельность при выполнении работы и др. Оценка продукта художественно-творческой деятельности имеет количественное и

качественное значение. Если количество определяется объемом выполненной работы, то вторым критерием является качество самой работы.

Педагогу должен помнить, что оценивание работ учащихся – это оценка их способности решать учебно-познавательные и учебно-практические задачи, определяемые планируемыми результатами учебно-воспитательного процесса на уроке изобразительного искусства. Оценивая учебную деятельность учащегося на уроке изобразительного искусства, учителю следует не забывать о воспитательных особенностях такой оценки, которая в первую очередь является стимулирующим фактором.

В заключении необходимо отметить, что уроки изобразительного искусства должны быть построены по принципу системного овладения школьником художественно-практическими навыками, т.е. умениями рисовать, лепить, конструировать из бумаги. Практические умения и навыки понимаются как средства художественной выразительности, как язык творческого высказывания и приобщения к художественной культуре. Форма, пропорции, пространство, цвет, линия, объём, фактура материала, ритм, композиция должны осваиваться последовательно на всём протяжении обучения.

Литература:

1. Соколова, Е. О. Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурального и декоративного рисования : монография / Е. О. Соколова – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 211 с.
2. Национальный образовательный портал. – Режим доступа: <https://adu.by>.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ ПРИ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Устименко Юлия Александровна,
кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой
дизайна и декоративно-прикладного искусства
Смоленский государственный университет,
Смоленск, Российская Федерация
e-mail ustimenkoya@mail.ru*

В связи с тем, что на современном этапе развития общества среди молодежи наблюдается кризис национального самосознания, важнейшей задачей образовательных учреждений становится сохранение общенационального единства России. А это невозможно без знания своей истории, без уважения к традициям родного народа, без стремления к развитию национальной культуры. Уникальный ресурс в решении этой задачи – традиционная народная культура, обеспечивающая сплоченность общества, помогающая восстановлению культурной преемственности, обладающая огромными возможностями по развитию творческого потенциала личности. Она является не только предметом изучения, но и источником вдохновения.

Основное место в региональных системах сохранения и развития народной культуры занимают в настоящее время университеты, готовящие педагогические кадры, в том числе и в соответствии с «Национальной доктриной развития образования в Российской Федерации», в которой подчеркивается, что система образования призвана обеспечить историческую преемственность поколений, сохранение, распространение и развитие национальной культуры.

В данной статье хотелось бы описать опыт подготовки учителей изобразительного искусства на примере художественно-графического факультета Смоленского государственного университета. В 2018 году факультету исполнилось 58 лет, и на протяжении всего этого времени факультет занимался подготовкой специалистов, обучающих детей изобразительной деятельности в общеобразовательных школах и сфере до-

полнительного образования. Менялись стандарты, уровни и профили подготовки, но цель образования оставалась одна – формирование педагога-профессионала в области изобразительного искусства. Значительную часть учебного процесса занимало и продолжает занимать изучение народного художественного творчества России, которое является частью культуры и одной из древнейших форм творчества, которое изменяется на протяжении веков вместе со всей народной культурой, впитывая в себя ее национальные особенности и своеобразие.

В рамках изучения народного художественного творчества студенты в первую очередь знакомятся с искусством народных промыслов России, которое «несет для живущих ныне поколений понимание прекрасного, формировавшееся веками, созданный и сохраненный народом эстетический идеал... является частью национального достояния, которое мы призваны сохранить и умножить» [3]. На практических занятиях студенты знакомятся с художественной обработкой древесины (росписью и резьбой по дереву), бересты, ткачеством, русским народным костюмом, керамикой и другими видами декоративного искусства. Остановимся подробнее на художественной росписи по дереву. Изучение традиционных промыслов (хохломяская, городецкая, ракульская, мезенская росписи) строится по одному принципу. Сначала изучается теоретический аспект: время и место возникновения промысла, основные элементы, цвета, мотивы и сюжеты, характерные для данной росписи, этапы выполнения росписи. При этом студенты сами по предложенному плану собирают материал, делают по нему

доклад, сопровождающийся презентацией. Далее обучающиеся отрисовывают характерные элементы изучаемой росписи. При этом необходимо добиться развития глазомера, чтобы элементы наносились сразу кистью без предварительного рисунка карандашом. Кроме того, необходимо «поставить руку» для кистевой росписи, чтобы добиться четкости построения линий и традиционных элементов (травинки, усики, завитки, капельки, листочки и т.д.). После работы над элементами обязательно выполняется копия декоративного изделия промысла. По возможности, например Городец или Мезень, можно сделать на дереве. Если такой возможности нет – использовать различные варианты имитации. Последний этап – создание собственной сюжетной композиции по мотивам изучаемой росписи. Вот здесь перед студентом стоит самая сложная задача: уловить в устоявшемся традиционном промысле эмоциональный строй образов и, творчески претворив все это, попытаться выразить новое, сегодняшнее содержание со своим личным отношением. И именно здесь формируется творчество, именно на этом этапе, по мнению профессора, доктора искусствоведения Б.М. Бернштейна, «между копированием и сочинительством разворачивается гамма форм исполнительского творчества – от едва заметных частных изменений исходного текста до импровизации по заданной схеме с использованием некоторого набора штампов» [1, с. 142]. Ниже приведены примеры сюжетных композиций, самостоятельно разработанных студентами художественно-графического факультета под руководством кандидата педагогических наук, доцента Ю.А. Устименко по мотивам мезенской (рис. 1), палехской (рис. 2), городецкой (рис. 3) росписей.



Рис. 1 Исаева А. Набор игрушек, мезенская роспись



Рис. 2 Шитова А. Шкатулка, палехская роспись



Рис. 3 Рыжикова А. Декоративное панно, городецкая роспись

Вторая и, пожалуй, самая важная задача курса по изучению народных промыслов состоит в том, чтобы студенты смогли передать свои знания и умения в школе. Проведение творческих уроков со школьниками позволяет студентам формировать и поддерживать преемственность творческого опыта между молодыми педагогами и юными художниками. Умение видеть, понимать и чувствовать наследие своих предков, а также сохранять и воссоздавать его при помощи изобразительно-выразительных средств искусства объединяет разные поколения. И для этого в рамках дисциплины «Методика обучения декоративно-прикладному искусству», курсовых проектов и ВКР студентам предлагается разработать методический материал для учащихся общеобразовательных школ или системы дополнительного образования по выбранному промыслу. Чаще всего студенты останавливаются на каком-либо одном варианте методического пособия. Но наиболее интересными как для самих разработчиков, так и для детей, которые будут по ним обучаться, являются учебные комплекты, включающие в себя несколько различных методических разработок. Ниже хотелось бы привести пример одной из таких работ.

Учебно-методический комплект материалов по теме «Петриковская роспись: история и современное звучание», выполненный студенткой 5 курса направления подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование» (профиль Изобразительное искусство) Я.П. Дашеневич под руководством кандидата педагогических наук, доцента Ю.А. Устименко, составлен на основе изучения традиционных приемов петриковской росписи и направлен на сохранение культурно-исторических традиций народных художественных промыслов. Комплект предназначен для групповых и индивидуальных занятий с

детьми младшего школьного возраста на уроках изобразительного искусства, а также может быть использован педагогами художественных школ, руководителями кружков и различных студий, родителями на домашних занятиях с детьми. Он включает в себя:

- рабочую тетрадь для учащихся, в которой раскрыты основные приемы петриковской росписи (рис. 4);
- конспект беседы по истории развития петриковской росписи, сопровождающийся презентацией с богатым иллюстративным материалом;
- творческую работу «Сувенирная пушка», вырезанную из дерева и украшенную петриковской росписью (рис. 5).



Рис. 4 Рабочая тетрадь



Рис. 5 Сувенирная пушка

Рабочая тетрадь для учащихся предусматривает последовательное, структурированное и лаконичное изложение материала, сопровождающегося богатым иллюстративным рядом, а также систему учебно-творческих заданий, направленных на формирование умений и навыков:

- выполнение основных элементов росписи: капельки, листики, ягодки, цветочки (рис. 6);

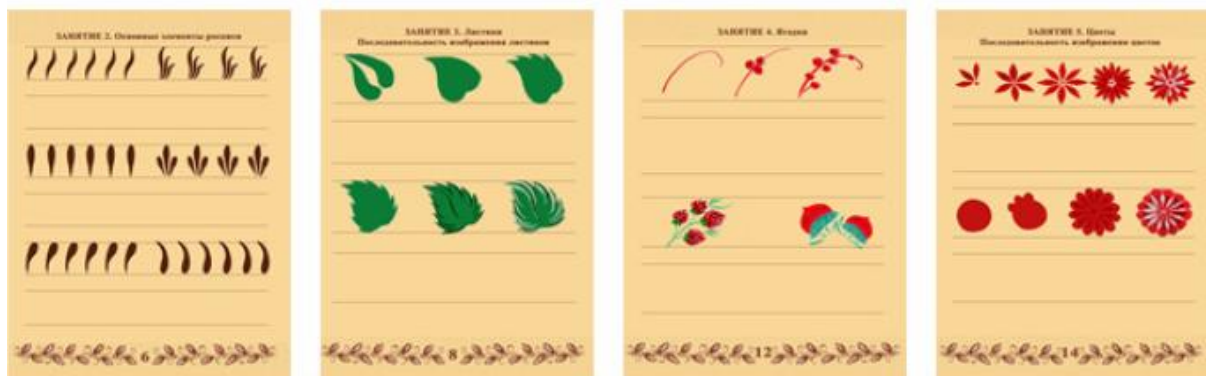


Рис. 6 Основные элементы росписи

- выполнение сложных (составных) элементов росписи: листья с ягодками и цветками, птицы (рис. 7);



Рис. 7 Сложные (составные) элементы росписи

— знакомство с композиционными схемами и составление симметричных композиций (рис. 8);



Рис. 8 Композиционные схемы и симметричные композиции

— составление самостоятельных композиций по мотивам петриковской росписи (рис. 9).



Рис. 9 Примеры заданий для самостоятельной разработки композиций

Рабочая программа курса, методические рекомендации для учителя, презентации и рабочая тетрадь, которые представлены в данном методическом комплекте, позволят заинтересовать учащихся декоративным искусством и историей его развития, повысить их творческую активность и художественный вкус, а также построить процесс обучения на высоком профессиональном уровне.

Как показывает многолетняя практика работы на художественно-графическом факультете, разработка подобных учебно-методических комплексов позволит студентам повысить свой профессионализм как в области декоративно-прикладного искусства, так и в методике преподавания ДПИ в школе. Кроме того, методические разработки повышают заинтересованность учащихся изобразительным искусством, расширяют их кругозор в области народного искусства, учат ценить наследие русского народа, приобщать молодое поколение к истории и традициям русской народной культуры.

Использование подобных учебно-методических комплексов в образовательном процессе будет способствовать возрастанию творческой активности школьников, формированию их национального самосознания, сохранению и развитию преемственности культуры в области народного искусства.

Литература:

1. Бернштейн, Б. М. Традиция и канон. Два парадокса / Б. М. Бернштейн. – М. : Советское искусствознание, 1981. – 144 с.
2. Дрягина, В. Б. Изобразительно-выразительные средства декоративно-прикладного искусства / В. Б. Дрягина, Ю. А. Устименко. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2012. – 44 с.
3. Мелентьев, Ю. С. О некоторых теоретических и практических проблемах развития художественных промыслов / Ю. С. Мелентьев. – М. : Художник РСФСР, 1981. – 138 с.
4. Федеральный закон РФ № 7 «О народных художественных промыслах» от 6 января 1999 г.

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ
БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА**

*Федьков Григорий Сергеевич,
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: fedkov.grigorij@yandex.ru*

Осмысление процессов в образовательной области «Изобразительное искусство» показывает, что современное художественно-педагогическое образование нуждается в качественном преобразовании. Построенное на накоплении студентами художественных, искусствоведческих, методических знаний, умений и навыков, необходимых преимущественно для руководства художественно-творческой деятельностью учащихся, оно не учитывает изменения, происходящие в мировом сообществе, в социально-политической жизни страны, в сознании молодёжи. Очевидно, что для специалиста уже недостаточно освоить основы изобразительной грамоты, научиться проводить уроки различного типа. Практика показывает, что современный преподаватель изобразительного искусства должен усваивать и активно популяризировать в собственных художественно-творческих работах духовные ценности и духовные приобретения белорусского народа, быть активным участником социальной жизни страны, уметь вовлекать в социально-значимые события подрастающие поколения. Возникает необходимость поиска новых методологических подходов к профессиональной подготовке педагога-художника. Таковым, как показывает наш опыт, может стать тематически направленная художественно-творческая и выставочная деятельность будущего специалиста.

В философской и психолого-педагогической науке творческая деятельность рассматривается как явление, которое отражает высший уровень познания человеком действительности, как наиболее сложную форму его деятельности, в результате которой порождается нечто качественно новое, оригинальное и уникальное [1]. Соглаша-

ясь в целом с данным мнением, отметим, что для педагога важно ещё и донести это новое до сердца и ума обучающегося.

Практика показывает, что художественно-творческое развитие будущего педагога-художника осуществляется эффективно с опорой на следующие дидактические принципы: научность (графическое и живописное изучение объектов и явлений действительности должно проходить на основе изучения линейной и воздушной перспективы, пластической анатомии, цветоведения); систематичность (качество образования прямо пропорционально самостоятельной работе студента в области освоения изобразительной грамоты и изучения учебно-методической литературы по специальным дисциплинам); принцип активности и сознательности обучения (основывается на мотивации обучающихся к художественно-творческой деятельности). Действенным средством мотивации выступает личная творческая активность преподавателя художественно-графического факультета. Она же помогает ему и успешно реализовывать на практике принцип наглядности.

Выставочная деятельность современными учёными рассматривается как средство активизации творческой деятельности обучающихся [2], как способность средствами различных экспозиционных форм обращать внимание на высшие духовные ценности человечества [3].

Цель художественно-творческой подготовки и выставочной деятельности будущих педагогов-художников мы видим в популяризации ими в собственном творчестве героического прошлого народа, его трудовых свершений, культуры, традиций, красоты и уникального своеобразия родной природы, а также формирование у студентов компетенций осуществления подобной работы в будущей педагогической деятельности.

Задачи подготовки:

- воспитание умений видеть, понимать, ценить эстетическое многообразие природы родного края, беречь и приумножать её богатство;
- вовлечение студенческой молодёжи к изучению мало известных фактов из исторического прошлого Беларуси;
- воспитание чувства патриотизма и гордости за свою страну, свой народ;
- воспитание сопричастности и ответственного личного отношения к событиям в стране за сильную и процветающую Беларусь;
- развитие коммуникативных и творческих способностей студентов, умений находить, обрабатывать, систематизировать социально значимую информацию, материализовывать её в художественных образах;
- вовлечение будущих педагогов-художников творческими работами в социально-значимые события жизни страны;
- создание условий для реализации творческого потенциала будущих педагогов-художников в художественно-творческой и выставочной деятельности.

Направления художественно-творческой и выставочной деятельности (программа художественно-творческой подготовки разработана нами для студентов художественно-педагогических специальностей Витебского государственного университета имени П.М. Машерова с учётом регионального подхода в образовании):

1. Военно-патриотическое направление:

- а) Витебск в начале Великой Отечественной войны (оборона Витебска);
- б) Витебщина партизанская;
- в) непокоренный Витебск (Витебское подполье);
- г) памятники историческим событиям на Витебщине (направление может быть использовано для курсовых и выпускных квалификационных работ по истории искусства);
- д) здесь начиналась операция «Багратион».

2. Эколого-эстетическое направление:

- а) природа родного края (выставка плакатов экологической направленности);

- б) Витебщина – край голубых озёр;
- в) из варяг в греки (реки Витебщины);
- г) флора и фауна Витебщины;

3. Социальное направление:

- а) новостройки Витебщины;
- б) мой город;
- в) в) облик современной деревни родного края;
- г) архитектурные памятники Витебщины;
- д) христианские святыни Беларуси.

Выставки творческих работ мы приурочиваем к социально-значимым событиям и знаменательным датам в жизни страны. Реализация данного подхода осуществлялась в проектах: «Спасибо деду за победу» – к 70-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, «Мы – наследники Великой Победы», посвящённый 70-летию победы советского народа над фашистской Германией, «Семейный архив» – рассказ студентов о трудовых делах и ратных подвигах родственников, участников Великой Отечественной войны; в экологическом проекте «Природа – источник эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений». Реализации проектов предшествовали организованные нами во внеурочное время пленэры: «По партизанским местам», «Здесь начиналась операция «Багратион» и другие. По результатам тематических пленэров были организованы выставки художественного творчества студентов – «По партизанским местам», Витебск, 2013 год, музей Героя Советского Союза М. Шмырёва; «Молодёжный пленэр», Могилёвский областной художественный музей имени П.В. Масленикова, 2013 год; «Поэзия цвета», выставочный зал «Ходынка», г. Москва, 2014 год, «Поклонимся великим тем годам», Витебск, 2014 год, художественный музей; «Этот день Победы», Витебск, 2015 год, художественно-графический факультет; «Природа глазами художников и биологов», Витебская областная библиотека имени В. И. Ленина, 2015 год; «Природа нашими глазами», Витебск, художественно-графический факультет, 2017 год; «Сказка – ложь, да в ней намёк! Добрым молодцам урок!», Витебск, 2018 год, художественно-графический факультет и др.



Фотография 1 Выставка проекта «Семейный архив»

Инновационность выставочной деятельности определяет её тематическая направленность и информационное обеспечение каждой представленной на выставку работы в виде краткой аннотации. Это позволяет зрителю познакомиться не только с художественными достоинствами картины, но и с событиями, о которых в ней идёт речь.

Регулярно проводимый нами с 2014 года проект «Семейный архив» ориентирован на поддержание исторической памяти будущих педагогов (фотография 1). Студенты представляют на выставку этюды, написанные ими к знаменательным датам в жизни страны, документальные материалы из семейных архивов – биографические сведения, наградные документы, грамоты, похоронки и т. п. о родственниках, прославивших Беларусь своими трудовыми делами и ратными подвигами. Девизом выставок-акций служит «Реквием» Р. Рождественского:

Вспомним всех поимённо,
горем вспомним своим ...
Это нужно – не мёртвым!
Это надо – живым.

Опыт показывает, что погружение студентов художественно-педагогических специальностей в историческое прошлое страны является хорошим подспорьем для будущей воспитательной работы в школе и становится связующим звеном между старшими и младшими поколениями.

Литература:

1. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.
2. Кайдыров, Л. Х. Выставочная деятельность как средство активизации творческого потенциала студентов художественно-графического факультета педвуза / Л. Х. Кайдыров // Научные труды ХГФ МПГУ : тез. докл. / редкол.: В. К. Лебедко (отв. за вып.) [и др.]. – М. : Прометей, 2012. – С. 181–187.
3. Богородский, С. В. Выставочная деятельность студентов-искусствоведов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. Научный журнал. – СПб., 2007. – № 12 (33). – С. 309–314.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ПРИОБЩЕНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОДНОГО КРАЯ

Фоменко Анжела Александровна,

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: fomenkoaaa@yandex.by*

Загорулько Регина Владимировна,

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь*

Роль художественной культуры родного края в воспитании подрастающего поколения подчеркивается многими исследователями. Так, художественная культура родного края рассматривается прекрасной школой воспитания гражданственности; начальной ступенью в процессе формирования любви к отечеству; средством воспитания духовных ценностей; средством познания, освоения и развития личности себя как субъекта и творца национальной культуры; важнейшим механизмом познания феномена человека и окружающего его мира (А.В. Гулыга, Д.С. Лихачев, Т.А. Приставкина, М.Н. Коротких, Е.В. Самохвалова, Н.Г. Гаврилова, А.А. Фоменко и др.). Будущее ху-

дожественной культуры родного края зависит непосредственным образом от того, насколько заложенные в ней ценности будут восприняты последующими поколениями. Между тем, как показывает анализ различных исследований и наш собственный опыт, налицо явное отчуждение подрастающего поколения от ценностей

художественной культуры родного края. В частности, большинство подростков в общении с духовным наследием занимают пассивную позицию: редко общаются с ценностями культуры родного края, не принимают участия в школьных мероприятиях, не осознают своей роли в процессе организации общения с ценностями культуры родного края, не участвуют в выборе средств и способов общения с культурой и др. [3].

Основной причиной отчуждения воспитанников от духовного наследия, на наш взгляд, является использование естественнонаучного подхода в построении такого общения, где объекты художественной культуры края рассматриваются как «предмет среди предметов», «вещь среди вещей», т.е. вне человека – его мыслей, чувств, переживаний, поисков и сомнений, жизнетворчества. Он не предусматривает возможности активного участия подростков в выборе целей, средств и способов художественно-краеведческой деятельности, не создает условий для овладения школьниками знаниями о себе как о субъектах художественной культуры родного края, о своих интересах, предпочтениях, потребностях в художественно-краеведческой деятельности [3]. Однако, именно это обуславливает активную позицию в художественном краеведении, в выборе целей и средств художественно-краеведческой деятельности. В этой связи в качестве основных подходов в приобщении подрастающего поколения нами избираются культурологический, феноменологический подходы [2; 4].

В рамках культурологического подхода мир культуры предстает перед нами не столько как предметный мир, сколько как среда, «растящая и питающая» личность (П.А. Флоренский); основание для постоянного внутреннего самоизменения и выражения себя в произведениях-объектах (М.М. Бахтин); целостный способ жизнедеятельности, главным результатом которого является создание и дальнейшее усовершенствование системы духовных ценностей (А.Н. Андреев); становление человека, обретение им себя, своего индивидуального человеческого образа (Н.Ю. Бондаренко).

Художественная культура родного края не просто сообщает человеку некие готовые, «чужие» знания. Оно создает условия для открытия, для самостоятельного порождения «живого знания», знания пережитого и построенного в опоре на внутренний опыт, где значения и смыслы слиты. Сутью такого понимания является овладение личностными смыслами через культурную идентификацию, интерпретацию и толкование текстов, умение ясно выражать свою мысль, вести диалог, понимать другого человека и сопереживать ему, сотрудничать, создавать духовные «продукты» способами преобразовательной деятельности и др. (В.П. Зинченко). Именно вновь порожденное знание должно являться одной из задач художественно-краеведческой деятельности. В таком случае взаимодействие с миром культуры будет направлено не на познание предметов и вещей, а на общение, взаимопонимание, вчувствование в духовный мир «другого» (автора), сопереживание его чувствам и мыслям, поиск ответа на вопрос о том, каким образом культура взаимодействует с человеком. Такой акт понимания случается, если задействованы механизмы «переживания», «проживания», «вчувствования», «прочувствования» (Ф.Е. Василюк).

В этой связи мы рассматриваем культурологический подход как особый тип научного осмысления, который раскрывает культуру как явление глобальное, следствием чего становится новый вид мышления, когда человек начинает осознавать себя неотъемлемой частью культуры, с одной стороны, и ее творцом, с другой (А.А. Ергазина). Эпицентром такого подхода является человек, познающий и творящий культуру путем диалогического общения, обмена мыслями, создания продуктов творческого самовыражения (Е.В. Бондаревская).

Присвоение культурных ценностей подрастающим поколением, установление подобия между собой и окружающим миром культурных ценностей не может быть спонтанным, оно требует произвольных осознанных усилий, специально организованной деятельности. Каждый человек строит свои отношения с миром культуры в соответствии с тем, как он субъективно воспринимает, понимает и интерпретирует его [1]. То, что не значимо для него, что его не интересует, то что он не видит, не знает, не существует для него. Должна состояться предельно личная встреча с культурными ценностями, которая поможет путем самостоятельного поиска переоткрыть и утвердить их для себя, стать значимыми в индивидуальном контексте, ответить на вопрос: что означает эта ценность для меня сегодня? Иначе говоря, данный процесс предполагает выявление того, «чем для самого человека становятся те мысли и знания, которые мы ему сообщаем», т.е. какой смысл они приобретают для него (А.Н. Леонтьев).

Через такое понимание мир культуры входит в человека, и человек постигает мир, происходит раскрытие значимости и места человека в культуре; открытие своей глубинной сущности; освоение переживаний, мыслей, решений автора произведения, его особого отношения к миру; соединение мира человека и мира культуры в их разнообразии и целостности; постижение смысла, внутренних связей данного объекта и др. (Г.И. Богин).

С феноменологической точки зрения текст, «пропущенный через себя», как поиск смысла явлений, их внутренних источников, связей, механизмов развития в единстве работы души, сердца и разума, является «произведением», поскольку в нем «оживают» смыслы создателя текста и «рождаются» смыслы исследователя. Такое единение познающего субъекта и познаваемого предполагает активность не только личности, имеющей возможность совершать определенное действие с предметом культуры (слушать, понимать, смотреть и др.), но и сам предмет, который наделяется функциями сообщения, передачи смысла познающему субъекту. Предмет превращается в равноправный человеку субъект, способный передать ценное для человека, оказать воздействие на его жизнь, установки, побуждать к действию или к бездействию. Тем самым осуществляется диалог, который предполагает принципиальную открытость друг для друга, умение слушать и слышать Другого, принимать его таким каков он есть, познавать его равноправность и равноценность (И.А. Чистилина). Человек обретает ощущение со-творения мира, созидая его в целом со-образном себе. Творя мир «из себя», человек творит себя. При таком подходе главным является содержательный анализ образа, то, что собой представляет образ как событие внутреннего мира, и как он переживается и понимается человеком как некая сущность (А.А. Гостев). Именно так осуществляется понимание каждым своего бытия в мире культуры, а в этом понимании, в свою очередь, воплощается само бытие.

Таким образом, культурологический и феноменологический подходы задают определенный ракурс в организации общения воспитанников с миром художественной культуры родного края. В рамках обозначенных подходов художественная культура родного края рассматривается нами как событийное воспитательное пространство, в котором ценности воплощенные в художественных произведениях (любви, заботы, гармонии, творчества, мастерства, самосозидания и др.) становятся достоянием личности.

Литература:

1. Загорулько, Р. В. Сущность ценностных отношений личности и механизм их формирования / Р. В. Загорулько, М. Г. Королев // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2011. – № 1 (61). – С. 125–130.
2. Зинченко, В. П. Работа понимания / В. П. Зинченко // Психол. наука и образование. – 1997. – №3. – С. 42–52.
3. Фоменко, А. А. Методологические основания анализа воспитательного потенциала художественного краеведения в формировании духовных ценностей личности / А. А. Фоменко // Вес. Беларус. дзярж. пед. ун-та. Сер. 1, Педагогика, Психология, Филология. – 2007. – № 4. – С. 6–10.
4. Франкл, В. Э. Человек в поисках смысла : сборник; перевод с англ. и нем. / В. Э. Франкл, общ. ред. Л. Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева. – М. : Прогресс, 1990 – 367 с.

КНИГА В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

*Черткова Валентина Ивановна,
доцент, заведующий кафедрой
изобразительного искусства
Смоленский государственный университет,
Смоленск, Российская Федерация
e-mail: chertkova.v55@yandex.ru*

Книга – одно из величайших явлений человеческой цивилизации. Она появилась на свет вместе с появлением письменности, меняя и совершенствуя свои формы от глиняных табличек, папирусных свитков, восковых дощечек до книги кодекса, которая существует уже два тысячелетия.

Исторически сложилось особое отношение к книге. Слово, облачённое в материальную форму, имело магическое значение. Знания и опыт поколений, заключенные в книгу, выделяли её из мира вещей, окружающих человека.

История печатной книги в России связана с именем Франциска Скорины, выдающегося деятеля белорусской, славянской и мировой культуры, просветителя, гуманиста, ученого, писателя, мыслителя, творчество которого оказало огромное влияние на развитие белорусского языка, литературы, книгопечатания. Печатную книгу и способ печати Франциск Скорина принёс в культуру западных славян. В Россию печатная книга в 16 веке пришла из Европы через Беларусь. Первые книги первопечатника Ивана Фёдорова и его сподвижника Петра Мстиславца, созданные по повелению Ивана Грозного в Московской типографии, соответствовали качеством печати, высоко художественным оформлением книгам Франциска Скорины.

Современную жизнь трудно представить без книг. С раннего детства они сопровождают нас, являясь источником знаний, развлечением, источником эстетического наслаждения.

Среди предметов, изучаемых в общеобразовательной школе, предметам, обучающим языку искусства отводится не самое важное место. Предпочтение отдаётся точным наукам. Но именно литература, музыка, изобразительное искусство выполняют важные образовательные, развивающие функции, оказывают незаменимое воспитательное воздействие. Они способствуют становлению личности подростка, формируют духовные потребности, помогают понять значение духовных ценностей, накопленных человеческим обществом. Каждый человек, независимо от уровня интеллектуальных возможностей, должен различать добро и зло, прекрасное и безобразное, уметь объективно оценивать с нравственно-эстетических позиций поступки свои и людей, живущих рядом.

Отношение человека к книге, к чтению отражает уровень развития личности. В современном мире, не смотря на появление новых средств и возможностей быстрой передачи информации, книга остаётся важным средством удовлетворения различных духовных потребностей. Открывая книгу, мы не только узнаём новое, наслаждаемся красотой художественного слова, но вслед за автором входим в мир литературного произведения, как режиссёры создаём в своём воображении внешний облик героев, костюмы, интерьеры, пейзажные пространства. «Вместив в себя сложный мир текста, «книга-вещь» выступает перед нами далеко не заурядным элементом многообразного вещного мира» [2, с. 5].

Для художника, книга – это своеобразный вид изобразительного искусства. Работа над оформлением книги требует проявления различных видов знаний, умений, навыков. Книга, которая с одной стороны является предметом, вещью, занимающей определённое место в пространстве, окружающем человека, с другой стороны является произведением искусства, несущим в себе различные виды изобразительной деятельности, ставит перед художником особые творческие задачи. «Идея двойственности книги-вещи «в нашем практическом пространстве», «кирпичика» на столе или на полке и, с другой стороны,

«сложного содержания» «события», «цельного замкнутого мира» – подробно развивается В.А. Фаворским» [2, с. 13]. При создании внешнего облика книги, определяя пропорции книжного блока, качество переплёта, фактуру бумаги, работа художника сходна с работой дизайнера. Подогнанность всех деталей конструкции книжного блока, фактура используемых материалов, архитектурное решение, качества шрифтового и иллюстративного материалов определяются предпочтениями художника.

В нашей стране создано много книг на высоком художественном уровне. Книга, как произведение искусства, более доступна для широкого круга читателей. Являясь художественной интерпретацией литературного произведения, художественное оформление книги доносит до зрителя законы изобразительного искусства в доступной форме.

Не случайно в содержании учебного плана по направлению подготовки «Педагогическое образование» на художественно-графическом факультете частью общего курса композиции присутствует композиция книги. Во время практических и теоретических занятий студенты узнают историю книжного дела, знакомятся с основными проблемами оформления книги современных художников. На этом этапе важно познакомить студентов с элементами конструкции и художественного оформления книги, с их историческими формами и современным видом.

Практическая часть курса предполагает выполнение фрагмента точного макета книги – это оформление обложки, первой страницы блока с заставкой и буквицей, последней страницы с концовкой, одного из разворотов с текстом и иллюстрациями. Студенты учатся определять формат книги, формат полосы набора. В соответствии со стилистическими особенностями книги выбирают шрифт, материалы и технические особенности их применения для создания графического образа литературного произведения.

Являясь частью общего курса композиции, композиция книги имеет большое значение для будущих художников-педагогов. Трудно представить учителя, который не любит читать. Учитель изобразительного искусства должен уметь оценить и качество содержания литературного текста, и качество оформления книги. Работая над созданием макета, студенты сталкиваются с особенностями композиционного строя книги, который зависит и определяется композицией литературного произведения. Средства композиции, присущие любому произведению изобразительного искусства, в художественном оформлении книги выступают более рельефно и обострённо, более наглядно и доступно для понимания. Анализируя книги, оформленные известными художниками, можно понять суть и оценить значение для художественного изображения таких средств композиции как симметрия, асимметрия, ритм, контраст и нюанс.

Выполняя иллюстрации к литературным произведениям различных видов и жанров, художник должен уметь рисовать по памяти, представлению и воображению. Для студентов иллюстрирование литературного произведения даёт возможность освоить новый вид рисования, который необходим при работе с детьми. Основной вид рисования детей, являющийся для них показателем степени и качества умения рисовать – это рисование по представлению и воображению.

Оформление книги требует широкого круга знаний различных областей культуры, истории, географии, биологии. Каждая новая книга – это новый мир, в который необходимо войти, освоить, стать его частью. Получение новых знаний, сопровождающееся выполнением зарисовок, не только расширяют кругозор, но и делают работу над оформлением увлекательным и интересным занятием.

Книга, особенно если это детская книга, предъявляет особые требования к качеству рисунка, заставляет особенно тщательно выбирать изобразительные средства и форму их звучания.

Большое значение для практической работы студентов имеет изучение и анализ теоретического и практического опыта художников по оформлению и иллюстрированию книг. В 20 веке художник, теоретик искусства и педагог В.А. Фаворский опреде-

лил теоретические положения оформления книги, которые легли в основу исследований и разработок современных художников-иллюстраторов.

В настоящее время, благодаря значительно увеличившимся техническим средствам обмена информацией, расширился круг общения художников разных стран, что повлияло на качество оформления книги. Дизайн книги исследуется, усовершенствуется художниками-дизайнерами. Труды Яна Чихольда, немецкого типографа, дизайнера и писателя, наряду с теоретическими исследованиями в области композиции книги московских искусствоведов Ю.Я. Герчук и Е.Ю. Герчук имеют большое значение для начинающих художников-иллюстраторов. Высокие технические возможности полиграфии позволяют воспроизвести неповторимые авторские приёмы и особенности, расширить применение композиционных средств выразительности, что положительно влияет на качество оформления. Книжная иллюстрация в наше время соответствует самым высоким художественным запросам. Среди большого количества талантливых современных художников книги можно выделить известных художников-иллюстраторов Геннадия Спирина, Ольгу и Андрея Дугиных, белорусских художников Павла Татарникова и Романа Сустова, создающих уникальные, неповторимые произведения книжной графики.

Изучение книжной графики на художественно-графическом факультете знакомит студентов с наиболее общими проблемами работы художника-иллюстратора, имеет большое воспитательное, обучающее и развивающее значение. Продолжить совершенствоваться в этой области студенты могут, выбирая оформление книги в качестве темы выпускной квалификационной работы.

Литература:

1. Герчук, Ю. Я. История графики и искусства книги : учебное пособие для студентов вузов / Ю. Я. Герчук. – изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Издательский дом «РИП-холдинг», 2013. – 318 с.
2. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги : учебное пособие для студентов вузов / Ю. Я. Герчук. – М. : Издательский дом «РИП-холдинг», 2014. – 212 с.
3. Герчук, Е. Ю. Архитектура книги / Ю. Я. Герчук. – М. : ИндексМаркет, 2011. – 208 с.
4. Немировский, Е. Л. Иван Федоров и его эпоха / Е. Л. Немировский. – М. : Энциклопедия, 2007. – 912 с.
5. Ратковски, Н. Профессия – иллюстратор. Учимся мыслить творчески / Н. Ратковски. – изд. 3-е. – М. : Манн, Иванов и Фарбер, 2014. – 328 с.

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ АБИТУРИЕНТОВ К ВСТУПИТЕЛЬНЫМ ЭКЗАМЕНАМ ПО КОМПОЗИЦИИ

*Шерикова Марина Петровна,
старший преподаватель кафедры дизайна
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: m.sherikova@mail.ru*

Подготовка абитуриентов к вступительным экзаменам по композиции на специальности, связанные с художественной деятельностью связана с определенными трудностями, и первая из них – это разный уровень подготовленности абитуриентов в области художественно – композиционной деятельности. Но даже хорошо подготовленные абитуриенты работают, в большей степени, интуитивно, не анализируя итоговую работу с точки зрения композиционных закономерностей.

Практически все абитуриенты допускают композиционные ошибки в результате несформированного понятийного аппарата, позволяющего логически обосновывать выбор тех или иных средств композиции для достижения наиболее выразительного результата.

Цель данного исследования – выявление и систематизация проблемных моментов в композиционно – графической подготовке учащихся и разработка заданий, способствующих эффективному усвоению законов композиционной грамоты и использованию их на практике при выполнении экзаменационного задания.

Материалом исследования послужили работы абитуриентов 2018 года по предмету композиция. В работе использовались методы сравнительного анализа и синтеза, методы систематизации и обобщения полученных результатов.

Уже второй год на художественно-графическом факультете Витебского государственного университета имени П.М. Машерова в качестве вступительного экзамена по композиции предлагается выполнение декоративного натюрморта из 5 – 6 предметов, с использованием декоративных приемов стилизации и членения формы предметов и фона, а также передачей пространственных отношений элементов. Выбор цветового решения композиции предоставляется на усмотрение абитуриента.

Анализ работы прошлого года по подготовке абитуриентов к вступительным экзаменам по композиции на краткосрочных курсах позволил выявить основные проблемы в решении композиционных задач абитуриентами и определить методы интенсификации формирования композиционных знаний для эффективного творческого процесса и успешного выполнения экзаменационной работы. Основной проблемой объективного характера является недостаточный уровень композиционно – художественной подготовки школьников из-за малого количества учебных часов по изобразительному искусству в общеобразовательной школе, немотивированного отношения учащихся к урокам рисования и к изобразительной деятельности в целом, программный учебно – методический материал средней школы и учреждений дополнительного образования нацелен, в основном, на формирование графических навыков, в результате воспроизведения реалистичных форм и образов, копирования и иллюстрирования. Знания научных основ композиционной грамоты, разработанные теоретиками композиционной подготовки Ю. С. Сомовым, А. В. Степановым, Ю. Н. Кишиком, А. И. Ковешниковым, системно изложившими категории композиции, её виды, понятия, свойства, качества и средства композиции в дизайне и архитектуре, даются в качестве перечисления свойств и средств композиции, но в редком исключении, как инструментарий для решения творческой задачи.

В результате каждый этап выполнения экзаменационного задания связан с определенной проблемой применения композиционных средств выразительности на практике. Аналитическая работа по использованию этих средств должна проводиться на протяжении всего процесса композиционно – творческой деятельности.

Выявленные композиционные проблемы, с которыми сталкиваются абитуриенты классифицированы в данном исследовании в зависимости от этапности ведения работы над декоративным натюрмортом.

Исходя из условий экзаменационного задания, абитуриенту необходимо выбрать 5–6 предметов из предложенного, достаточно большого количества бытовых предметов и составить из них композицию декоративного натюрморта. Проблема №1 – выбор предметов. По какому принципу выбираются предметы? Для решения этой задачи необходимы знания о первичных свойствах элементов композиции и теории контрастов.

К первичным свойствам элементов, в данном случае бытовые предметы, относятся:

- размерные признаки предметов по трем координатным осям, т.е. высота, ширина и глубина;
 - пластический характер формы, или конфигурация силуэтной линии;
 - свойство поверхности и тектонические особенности.
- Цвет формы также относится к первичным свойствам, но в данном случае он не играет никакой роли, т.к. цветовое решение композиции выбирает абитуриент.

Теория контрастных отношений рассматривает виды контрастов, степень их активности и свойства восприятия человеком контрастных отношений.

Контраст, нюанс и тождество можно назвать самым мощным средством выразительности композиции, которое помогает выстроить иерархические связи элементов, выявить главное, расставить акценты и создать в композиции ощущение гармоничной целостности.

Контрастом называется резко выраженное различие свойств элементов композиции. Контраст может быть сдержанным и обостренным (полярность). В художественной практике выделены следующие виды контрастных отношений:

Цветовой – сочетания цветов, расположенных диаметрально противоположно в цветовом круге.

Тональный – сочетание пятен, тонально проработанных в соответствии с крайними градациями в ахроматической или монохроматической шкале.

Размерный – сочетание элементов, имеющих резкое различие по величине («большой – малый», «высокий – низкий», «узкий – широкий», «плоский – объемный»).

Пластический или фигуративный – сочетание элементов композиции, имеющих резкое различие по линейному очертанию (абрису) формы («простой – сложный», «правильная форма – неправильная»).

Фактурный – сочетание элементов композиции, имеющих резкое различие по материальным свойствам поверхностей («гладкий – шероховатый», «блестящий – матовый»). В изобразительной практике понятие «фактура» носит условный характер, т.к. с помощью графических средств создается иллюзия фактурной поверхности.

По положению в пространстве, относительно линии горизонта («вертикальный – горизонтальный») и относительно глубинной координаты («передний план – задний план»).

Контрастными могут быть и такие свойства, как «замкнутость и раскрытость формы», «тяжесть и легкость».

Нюанс – слабое, незначительное различие свойств элементов композиции. Элементы могут находиться в нюансном отношении по одному признаку и контрастном – по-другому.

Тождество – равнозначная визуальная оценка элементов композиции по одному свойству. Тождество означает не просто схожесть, а аналогию элементов. Оно может быть полным (абсолютным) и частичным.

Человеческий глаз, по психологии восприятия, в первую очередь реагирует на контрастные отношения, поэтому при выборе предметов для построения композиции натюрморта необходимо выбрать предмет или группу предметов, контрастных по первичным свойствам для композиционного центра, нюансные или тождественные предметы для второго плана.

Второй этап работы над композицией связан с выбором композиционной схемы построения натюрморта. И здесь возникает еще одна проблема – расположения выбранных предметов на плоскости листа. На этом этапе аналитическая работа связана с использованием таких композиционных средств, как симметрия и асимметрия. Эти композиционные средства отвечают за композиционную схему и помогают организовать структурные связи всех элементов композиции. Использование абсолютной симметрии в композиционной схеме натюрморта не рекомендуется, если только это не связано с интересной творческой идеей, но распределение тождественных по массе предметов относительно геометрической оси симметрии формата, создает ощущение симметричности. Симметричные композиции менее выразительные по отношению к асимметричным из-за состояния устойчивости, статики. Асимметричные композиции воспринимаются более эмоционально, т.к. внутренняя динамика обостряет восприятие, заставляет зрение двигаться по композиционной плоскости.

Для решения вышеназванных проблем и закрепления полученных знаний о первичных свойствах предметов и средствах композиции, абитуриентам предлагается вы-

полнение первой композиции натюрморта по относительно симметричной схеме, с выделением композиционного центра размерным контрастом – маленький предмет на фоне больших, или большой предмет на фоне маленьких.

Последующие задания выполняются по асимметричной схеме расположения предметов. В этих заданиях постепенно добавляются другие виды контрастных отношений, усиливается внутренняя динамика за счет сложного расположения предметов в пространстве.

Цветовое решение первой композиции выполняется в монохромной гамме, т.к. это помогает абитуриентам понять принцип смешения красок, увидеть отношения тоновых контрастов и нюансов, выполнить светотеневую проработку формы и создать плановость предметов.

Работа в цвете вызывает у абитуриентов самые большие трудности и эта работа требует максимальной сосредоточенности и подробного анализа цветовых контрастно – нюансных отношений. Цвет – это самое выразительное средство композиции. Восприятие цвета – очень сложный психо-физический процесс и зависит от многих факторов – это физиология человека, его социально-культурный уровень, психологический тип, возрастные и гендерные факторы. В работе с цветом необходимо учитывать его ассоциативно температурное свойство, количественное соотношение цветовых полей (условно суммарная площадь одного цвета), соотношение качественных характеристик цветовых полей (яркость цветового тона, светлота и насыщенность). Неправильное распределение цветовых участков может разрушить целостность композиции. Умение сочетать цветовые оттенки с разной степенью насыщенности цветового тона, выстраивать их иерархическую зависимость – наиболее сложный процесс, и требует освоения теории закономерности гармоничного сочетания цветов и создания колорита.

Для освоения этой теории цветовое решение всех заданий выполняется в строгой последовательности добавления цветов – от простого монохромного колорита до сложного полихромного.

Очень важной частью работы над решением творческой задачи является придумывание декоративного приема членения форм предметов и фона, стилизации и трансформации форм. Это то, что выделяет работу, делая её индивидуально неповторимой, поэтому методы стилизации и трансформации форм, способы их графического построения и приемы членения показываются и объясняются на первом занятии и не входят в систему постановки конкретных композиционных задач, а выбираются абитуриентами самостоятельно.

Разработанная система заданий способствует формированию умений и навыков композиционно-художественной деятельности. Сравнительный анализ работ абитуриентов 2019 года, выполненных на летних подготовительных курсах на базе АРТ – академии КВАДРАТ показал более качественные результаты по отношению к работам прошлого года. Абитуриенты делают осмысленный выбор композиционных средств и используют их в композиционно-творческом процессе.

Литература:

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм // Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
2. Ганзен, В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен // Восприятие целостных объектов. – Л., 1974.
3. Иконников, А.В. Основы архитектурной композиции / А. В. Иконников, Г. П. Степанов // Основы архитектурной композиции. – М., 1971.
4. Кринский, В. Опыт обучения композиции / В. Кринский // Архитектурная композиция. – М., 1970.
5. Мелодинский, Д. Л. Архитектурная пропедевтика. История, теория, практика / Д. Л. Мелодинский // Архитектурная пропедевтика. История, теория, практика. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 312с.
6. Чернышев, О. В. Дизайн – образование. Новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О. В. Чернышев // Дизайн – образование. Новая модель профессиональной подготовки дизайнеров. – Минск. : Пропилен, 2006.

РАЗДЕЛ 3

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН. АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ

ПРОЕКТИРОВАНИЕ БЕЗОПАСНОГО ПРОСТРАНСТВА СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ

*Беженарь Анастасия Евгеньевна,
студентка ФМиИТ
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: bezhenar_nastasya@mail.ru*

*Научный руководитель:
Беженарь Юлия Петровна,
кандидат педагогических наук, доцент*

Внешний вид городов, улиц претерпевает бесчисленное количество изменений, обновлений, внесенных всякого рода новшеств, которые приносят как положительные, так и отрицательные моменты их структуре, эстетике и безопасности.

Градостроительство в современном понимании – это теория и практика планировки и застройки городов (поселений), охватывающая комплекс проблем, основными из которых, по мнению архитекторов, являются: социально-экономические, экологические, санитарно-гигиенические, технические и архитектурно-художественные задачи [1].

Экономические задачи включают целесообразный выбор, планомерное и экономически оправданное освоение территории для всех видов строительства, эффективное использование природных ресурсов, определение наиболее рациональной системы расселения.

Инженерная подготовка территории, организация системы улиц и площадей, организация транспортного обслуживания, благоустройство, обеспечение всеми видами инженерного оборудования (канализация, водо-, тепло-, энергоснабжение, связь и т.п.) относится к техническим задачам.

Санитарно-гигиенические задачи включают создание наиболее благоприятных и здоровых условий для жизни населения (микроклимат, степень озеленения, необходимая инсоляция, чистота воздуха, защита окружающей среды и т.п.).

Архитектурно-художественные (эстетические) задачи включают создание своеобразных и запоминающихся композиций как при решении поселения в целом, так и при проектировании отдельных его элементов – улиц, площадей, внутриквартальных пространств, создание архитектурно-ландшафтных ансамблей в гармоничном сочетании зданий с природными условиями местности (рельефом, водоемами, растительностью и т.п.).

Все эти задачи архитектор должен решать комплексно в тесной взаимосвязи, как разные стороны единого процесса, которое и является содержанием предмета архитектуры и градостроительства [2].

Кроме рассмотренных задач, вопрос безопасности среды также является ключевым в организации общественного пространства. Безопасность на улице это необходимость для жизнедеятельности нормальной городской жизни. Не обязательно ставить везде заборы и камеры видеонаблюдения, чтобы обезопасить себя и своих соседей. Ведь правильная организация пространства улицы и некоторых ее элементов уже ключ к безопасной жизни.

Для нормального развития города существуют принципы, по которым и должно происходить проектирование пространства. Это принципы делегирования, доступности и действия.

Так, под делегированием понимается способность самого горожанина, а не архитектора, принимать решения и самому понимать, что ему нужно в развитии города (улицы). У горожан недостаточно компетенций и знаний, они незнакомы с современными технологиями в области инженерии и градостроительства, но у них есть запросы, желания и «опыт использования» городского пространства. Поэтому они должны участвовать в судьбе города, создавать и определять критерии работы, которые будут реализовываться профессионалами.

Отличным примером участия горожан в обеспечении удобства своих дворов, улиц и всего города служат, например: проекты городских инициатив, благодаря которым города становятся лучше и приятней для жизни («Альтернативный двор», «Школа супергероев», «Дом Города» и т.п.).

Доступность – это возможность легко пользоваться всеми средствами и сервисами пространства. Зонирование городов (на спальную, промышленную, финансовую зоны и т.д.) влечёт массу проблем: люди вынуждены ездить на работу в другой конец города и тратить много времени на дорогу – это создаёт большой трафик и высокую нагрузку на транспортную систему. Люди должны жить там, где работают. И всё должно быть в шаговой доступности: дом, работа, магазины, парки, сады, школы и т.д.

У горожан должен быть равный доступ ко всем благам: будь то больница, общественный транспорт или кинотеатр.

Действие – это возможность принять меры. Ведь без действия все остальное бессмысленно. Движение – жизнь, поэтому любой город нуждается в постоянном развитии. Иначе в какой-то момент он попросту станет неудобным для большинства горожан. Важное примечание: этот принцип не про то, что нужно снести всё старое, а взамен построить новое. Напротив, он учит тому, чтобы всё в городе – и старое, и новое – мирно сосуществовало друг с другом.

Перестраивая город, нельзя нарушать его идентичность: сносить исторические здания, портить фасады и строить безликие стеклянные бизнес-центры. В противном случае можно по всей стране построить абсолютно одинаковые города, которые ничем не отличаются друг от друга.

Создавать города нужно таким образом, чтобы у горожан и гостей города всегда было чёткое ощущение, в каком городе они находятся. Жители городов должны понимать ценность места, где они живут. То есть архитектура города должна быть красивой, в ней должно быть много зелени, архитектурных форм, быть безопасной, чтобы ценность города была очевидна.

Интернет-издание «Archspeech» изучив доклад центра им. Росса по развитию устойчивых городов при Институте мировых ресурсов (WRI) выделил семь главных принципов, следуя которым, любой город сможет существенно повысить безопасность своих жителей.

1. Компактные города в целом значительно безопаснее тех, что рассредоточены на большей территории, поэтому необходимо увеличивать плотность городов.

2. Сокращение средней скорости автомобиля до 30–40 км/ч значительно снижает количество ДТП с участием пешеходов.

3. Особое внимание необходимо уделять главным улицам. Обеспечение безопасности особенно важно для основных дорог и магистралей, где часто сходятся вместе большие потоки пешеходов и транспортных средств.

4. Необходимо создавать пространства для пешеходов, т.е. превратить стандартные тротуары в полноценные улицы.

5. Велосипедные маршруты должны образовывать единую сеть. Однако следует понимать, что недостаточно просто отдать одну полосу дорожного полотна велосипеди-

стам. Главное условие для полноценного функционирования велосипедных потоков – связанность маршрутов между собой.

6. Общественный транспорт должен быть более привлекательным. Пересаживая жителей на общественный транспорт, город не только сокращает количество пробок на дорогах, но и в буквальном смысле сохраняет жизни людям.

7. Используйте современные технологии для выявления проблемных участков в дорожной сети [3].

Таким образом, к перечисленным принципам нами дополняются условия, также способствующие более безопасному и удобному пространству современных городов:

- освещение парков и хорошая инфра структура позволяющая заинтересовать человека любого возраста;

- разнообразие детских площадок и их безопасность. Не обязательно ставить заборы для безопасности. В большинстве случаев вид забора приносит негативные эмоции, гораздо лучше, когда его нет либо он несет декоративно-ограждающую функцию;

- организацию пешеходных переходов;

- установке прозрачных дверей подъездов, что сделает больше видимую зону, делая выход из здания безопасным. Создается эффект постоянного наблюдения за улицей работниками офисов, кафе, простыми посетителями.

Эти на первый взгляд не значительные вещи сделают улицы наших городов гораздо безопасными и более красивы эстетически. Ведь человеку нравиться не монотонные одинаковые картинки. Перечисленные выше требования указывают лишь общее направление в решении всего комплекса вопросов, возникающих при проектировании городов в целом и каждого элемента города в отдельности.

Литература:

1. Авдоткин, Л. Н. Градостроительное проектирование / Л. Н. Авдоткин, И. Г. Лежава, И. М. Смоляр. – М. : Стройиздат, 1989. – 436 с.
2. Джекобс, Джейн Смерть и жизнь больших американских городов = The Death and Life of Great American Cities / Джейн Джекобс / пер. Леонид Мотылев. – М. : Новое издательство, 2011. – 460 с.
3. Создание безопасного города: 7 доказанных практик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archspeech.com/article/sozdanie-bezopasnogo-goroda-7-dokazannyh-praktik>. – Дата доступа: 08.09.2019.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ГЕОМЕТРО-ГРАФИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Беженарь Юлия Петровна,
*проректор по воспитательной работе,
кандидат педагогических наук, доцент
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: hgfvitebsk@mail.ru*

Беженарь Анастасия Евгеньевна,
*студентка ФМиИТ
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: bezhenar_nastasya@mail.ru*

Различные научные источники по-разному определяют термин «творческая активность». Большинство работ ученых изучающих творческую активность, основное внимание уделяют слову «активность» и склоняются к философскому взгляду на то, что это качество, которое присуще материальному, и которое проявляется в способности к саморазвитию, самостоятельному изменению и самостоятельному движению.

Исследователи в области педагогики и психологии чаще понимают активность, как некую меру деятельности, или возможность взаимодействовать с другими субъектами. Считается, что активность – это одно из устойчивых свойств личности, целиком зависящее от его внутренней мотивации, от того, как человек к ней относится. Для формирования творческой активности очень много значит именно мотивационная составляющая [1].

Понятие творческой активности, в основном, рассматривалось учеными в двух направлениях: в определении педагогической концепции воспитания творческой личности в целом и в психологических основах формирования социальных свойств индивида. Составляющими «творческой активности» являются следующие понятия — творчество, активность, творческая активность.

Под творчеством С.Л. Рубинштейн понимает деятельность, в результате которой появляется что-то новое в материальном или духовном отношении. Человек использует в процессе творчества свои знания и умения, для того чтобы создать новый, оригинальный и уникальный продукт. Для творческой активности задействуется интуиция и воображение, умственная активность [2].

Считается, что творчество – это самая высокая форма активности, к которой способен человек. Творчество же может быть разным – оно может быть не только художественным, но и научным и техническим. При этом каждая область творческой деятельности имеет свои собственные специфические признаки. Поэтому мы считаем, что два термина «активность» и «творчество» — это два понятия, которые взаимодействуют друг с другом и оказывают друг на друга взаимное влияние.

Степень развитости творческой активности выражается в том, как сформированы ее индивидуальные способности, особенности мышления, интерес к особой области знания, жизненный опыт и другие качества личности.

Исследователь Щукина Г.И. в контексте проблемы творческой активности личности выделяет уровни активности: репродуктивно-подражательная активность, поисково-исполнительная активность и творческая активность [5].

На репродуктивно-подражательном уровне активности человек накапливает опыт деятельности, обращаясь к опыту другого человека; на поисково-исполнительском – принимает задачу и самостоятельно ищет пути ее выполнения; на творческом – человек сам ставит задачу и избирает новые, нешаблонные, оригинальные пути ее решения.

По мнению исследователя Стаценко Е.Р. творческой активности студента присущ индивидуальный характер. Творческая активность не должна сводиться к напряжению интеллектуальных и физических сил студента, а пониматься как качество деятельности личности, проявляемое в отношении студента к содержанию и процессу деятельности, в его стремлении к успешному овладению знаниями и способами деятельности, в мобилизации нравственно-волевых усилий на достижение цели деятельности. Стремление глубоко проникать в сущность явлений и их взаимосвязей, находя новые способы такого проникновения; применять имеющиеся знания в новой ситуации, то есть переносить знания и способы деятельности в условия, которые до сих пор студенту не были известны; искать и находить новые знания – все это характеристики творческой активности студента вуза [3].

Как правильно заметил А.Сент-Экзюпери: «Слишком много в мире людей, которым никто не помог пробудиться». Поэтому мы считаем развитие познавательной активности, творческой активности является насущной задачей истинной педагогики.

В качестве значимого фактора развития творческой активности студентов в процессе обучения в вузе, ученые рассматривают оптимальный выбор форм, методов и средств, благодаря которым, как утверждает Н.В. Тельтевская, учебная деятельность

«...приобретает творческий характер, в ходе которой студент не только усваивает знания и способы их получения, но и сам создает новые знания и приобретает новый опыт, что является личностно значимым и действенным источником развития творческих способностей» [4, с. 304]. В качестве средств развития творческой активности студентов автор предлагает использовать различные виды творческих работ (информационно-реферативные, проблемные, натуралистические, исследовательские), а также социально-психологические тренинги и ролевые игры с предварительной психологической диагностикой обучающихся и последующей рефлексией [3].

Нами в качестве формы развития творческой активности студентов предлагаем для них решение разнообразных занимательных графических задач, а также разработку и графическое исполнение в материале новых задач на примере уже решенных.

Задача – это начало, исходное звено познавательного, поискового и творческого процесса, именно в ней выражается первое пробуждение мысли, проявляется поисковый азарт и, как следствие, творческая активность. Важную роль в поддержании высокого интереса к самому процессу обучения играет уровень сложности задач.

Под графическими задачами мы понимаем задачи, решение которых требует выполнение графических построений и являющихся одним из основных средств контроля графических знаний, умений и навыков.

В черчении творческие задачи рассматривают А.Д. Ботвинников, В.Н. Виноградов, Е.А. Василенко, Г.Р. Ким, Л.Н. Коваленко и другие. В их работах к творческим задачам обычно относятся такие, которые состоят в самостоятельном конструировании различных объектов по словесно заданному условию с заполнением всех необходимых чертежей. Творческая задача, прежде всего по содержанию предусматривает творческую активность, то есть должна заставлять личность напрягать свои познавательные и эмоционально-волевые качества.

Думается, что перечисленным требованиям отвечает следующее задание в курсе методики преподавания черчения: составление студентами карточек-заданий для учеников по проверке знаний, навыков и умений при изучении какой-либо темы по предмету «черчение».

Например, задача из книги А.С. Пугачева «Задачи-головоломки по черчению»: дана планка с тремя отверстиями различной конфигурации (рис. 1). Необходимо построить три вида (вид спереди, сверху и слева) и наглядное (аксонометрическое) изображение модели (пробки) так, чтобы она не только перекрывала без зазоров все три отверстия в планке, но и могла проходить сквозь них. Решение представлено на рисунке 2.

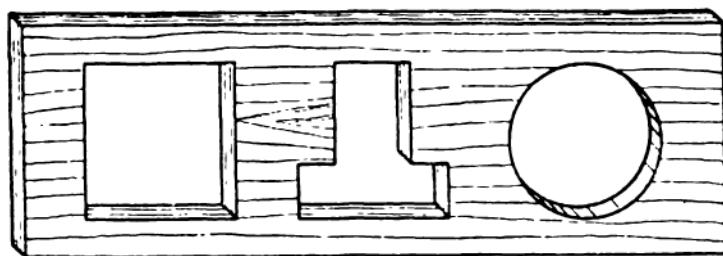


Рис. 1 Условие задачи (планка)

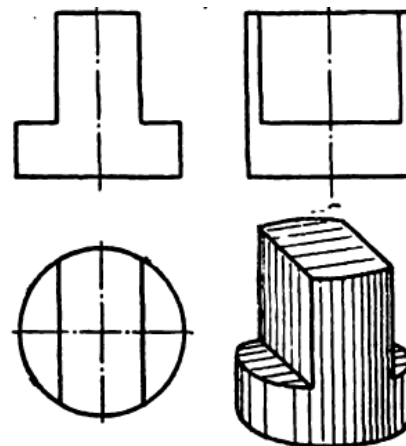


Рис. 2 Решение задачи

При выполнении представленного выше примера задачи у студентов повышается мотивация, интерес к решению задачи. У него возрастает желание в поиске и разработке своей задачи интересной и сложной для выполнения графическими материалами. При разработке собственных задач студенты используют различные приемы: использование цвета, интересных форм подачи карточки-задания, применяют современные средства наглядности и т.п. Ведь каждый выпускник педагогических специальностей отлично знает и понимает, что в своей дальнейшей профессиональной деятельности он будет создавать методический фонд, в котором большое место займут дидактический (раздаточный материал). Поэтому студенты к такому заданию подходят с большим интересом. При тщательном и добросовестном выполнении этапов предложенных нами заданий у студентов повышается уровень знаний для последующих решений различных графических задач.

Предложенная организация занятий по методике преподавания черчения способствует:

1. Развитию творческой активности и логического мышления, необходимых в решении творческих графических задач.
2. Развитию самостоятельности и самоорганизации студентов.
3. Повышению сознательности и прочности усвоения знаний.
4. Развитию пространственного представления студентов.
5. Развитию навыков и умений по созданию дидактического материала для школы.

В заключении хочется отметить, что развитие творческой активности студента позволяет готовить специалиста, у которого присутствует устойчивый интерес к творчеству как продуцированию нового, который понимает структуру творческого процесса и умеет творчески использовать усвоенные знания в самых разнообразных ситуациях. Задача педагогов грамотно разработать условия графических задач и методику порционной подачи в учебном процессе графических дисциплин.

Литература:

1. Пономарев, Я. А. Психология творчества и педагогика / Я. А. Пономарев. – М., 1976. – 302 с.
2. Процесс мышления и закономерности анализа, синтеза и обобщения. (Экспериментальные исследования) / Рубинштейн, С. Л. (ред). – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1960. – 160 с.
3. Стаценко, Е. Р. Развитие творческой активности студентов вуза как педагогическая проблема / Е. Р. Стаценко // Самарский научный вестник. – 2016. – № 3 (16). – С. 194–198.
4. Тельтевская, Н. В. Психолого-педагогические факторы развития творческой активности студентов / Н. В. Тельтевская // Известия Саратовского университета. Новая серия. Акмеология образования. Психология развития. – 2013. – Т. 2. – № 3. – С. 301–306.
5. Щукина, Г. И. Активизация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе / Г. И. Щукина. – М., 1979. – 160 с.

ОПТИМИЗАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ ЧЕРТЕЖНО-ГРАФИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ ПРИ ЗАОЧНОМ ОБУЧЕНИИ

Беляева Ирина Александровна,
доцент, доцент кафедры дизайна
архитектурной среды и технической графики
Смоленский государственный университет,
Смоленск, Российская Федерация
e-mail: i.a.belyaeva@hotmail.com

Заочная форма обучения в настоящее время остается востребованной, так как позволяет получить профессиональное образование без отрыва от производства. Одним из достоинств заочного обучения является то, что «заочная форма сокращает разрыв между полученными знаниями и практическим их применением, так как большинство студентов работает по профилю выбранной специальности» [7]. Как правило при заоч-

ной форме обучения организуется установочная сессия, когда начитывается теоретический материал и выдаются задания, о выполнении которых студенты отчитываются в период лабораторно-экзаменационной сессии. Такая форма обучения требует от студента высокой самоорганизации и дисциплины, наличие учебно-методической литературы на печатных или электронных носителях. Вузы, в частности, Белорусский государственный технологический университет, организуют промежуточные консультации, о которых заранее сообщается студентам, что, несомненно, повышает качество обучения.

Такая форма обучения имеет как положительные, так и отрицательные стороны, раскрытые в статье С.А. Прохорчика [7].

В Смоленском государственном университете на специальности «Строительство» обучение носит иной характер. Учебные занятия и сессия объединены в компактный по времени блок – один месяц. В такой форме организации обучения мы находим ряд положительных сторон: прочитанный лекционный материал, в ближайшем временном отрезке закрепляется на практических занятиях, предусмотренные консультации позволяют поработать индивидуально со студентами, у которых предмет вызывает затруднения. Завершается обучение, традиционно, сессией.

Такая организации обучения требует от педагогов особого подхода к методике преподавания дисциплин. Ограниченность во времени на изучение дисциплин, компактность учебного процесса способствует поиску наиболее оптимальных методов передачи и усвоения знаний, формирования умений и их контроля.

Важную роль в выборе методов обучения играют педагогические условия реализации образовательного процесса в вузе. Так А.Х. Хушбахов отмечает, что для педагогических условий характерна вся «совокупность возможностей образовательной среды: целенаправленно конструируемые меры воздействия и взаимодействия субъектов образования» [8]. По мнению ученых они представляют собой совокупность «объективных возможностей обучения и воспитания людей, организационных форм и материальных возможностей» [4]. К объективным условиям мы относим стандарт на специальность, учебный план, устанавливающий семестр и количество часов на изучение дисциплины, перечень профессиональных компетенций, формируемых в процессе изучения дисциплины, материально-технические возможности учебного заведения, организацию обучения студентов-заочников. К субъективным условиям мы относим опыт педагогической деятельности преподавателя, определяющего содержание, методы, приемы и формы обучения и воспитания, а также мотивированность студента к обучению, уровень подготовки по черчению (известно, что аудиторию составляют как вчерашние школьники, так и студенты окончившие колледжи и вузы).

Перечисленные факторы способствуют поиску наиболее эффективных методов обучения в данных условиях. Особое внимание уделяется рациональному использованию времени, как на академических занятиях, так и при выполнении графических работ во внеучебное время.

В данном случае целесообразно обратиться к опыту использования рабочих тетрадей в школах и вузах. Ряд авторов Н.Г. Преображенская, И.Г. Жахова, Е.О. Данилов и другие придерживаются общих позиций о структуре рабочих тетрадей, целесообразности и эффективности их использования в учебном процессе. В свете рассматриваемой проблемы наибольший интерес для нас представляет использование заданий с печатной основой, активно включаемых в рабочие тетради для решения задач разной направленности. Авторы обосновывают целесообразность печатной основы освобождением учащихся от механической работы по перечерчиванию графического условия, что позволяет рационально использовать учебное время и на уроке, и при выполнении домашнего задания.

Печатную основу мы используем и во время рассмотрения новой темы и при закреплении изученного материала. Для студентов подготовлен блок раздаточного материала по всем темам курса. Он представляет собой листы (карты) формата А4 с чертежами. Так, например, при изучении темы «Методы построения недостающих проекций

точки на поверхности геометрических тел» студенты работают с картами, содержащими три ортогональные и аксонометрическую проекции геометрического тела. Здесь же предусмотрено место для записи темы занятия, алгоритма построения недостающих проекций точки на всех проекциях и фамилии студента. Студенты изучают метод вспомогательной прямой и вспомогательной плоскости на примере построения точки на поверхности многогранника (пирамиды) и тела вращения (конуса). Таким образом студенты используют на занятии четыре карты.

Такие же чертежи выполнены на классной доске. Это позволяет вести объяснение в диалоговой форме, создавать и решать проблемные ситуации на занятии, демонстрировать рациональные приемы построения чертежа (не у всех первокурсников было черчение в школе, поэтому решается задача выравнивания графической грамотности студентов), использовать цвет (например, выделить синим условие задачи, красным - решение).

Закрепление полученных знаний осуществляется при выполнении графической работы на формате. Мы используем задания, разработанные С.К. Боголюбовым [1], Р.С. Мироновой и Б.П. Мироновым [3]. Задача – построить ортогональные и аксонометрическую проекции группы геометрических тел и недостающие проекции точек. Проекция точек задает преподаватель после проверки чертежа, выполненного в тонких линиях. При построении недостающих проекций точек студенты должны применить разные методы, а при «защите» чертежа раскрыть их алгоритм. После этого преподаватель подписывает карты и чертеж, которые предъявляются студентом вместе с другими работами на зачете.

Кроме лекционного материала студенты могут воспользоваться подготовленными кафедрой выдержками из учебников.

Использование карт с печатной основой прошло апробацию в течении трех лет. Раздаточный материал позволяет экономить время на вычерчивании условий графической задачи. При этом очень важно начинать работу с анализа графического условия чертежа. При разработке карт взаимное расположение геометрических элементов и их размеры выполнены в таком масштабе, который позволяет после построений студентов сохранить «прозрачность» и ясность чертежа. Одним из обязательных условий является использование цветных карандашей студентами в решения задач на картах, аналогично преподавателю, работающему на доске.

Практика показала, что подготовленный материал позволяет в кратчайшие сроки рассмотреть и освоить основные темы курса.

Литература:

1. Боголюбов, С. К. Индивидуальные задания по курсу черчения : практ. пособие для учащихся техникумов / С. К. Боголюбов. – М. : Высш. шк., 1989 – 368 с.
2. Данилов, О. Е. Печатная рабочая тетрадь для обучаемого как часть учебно-методического комплекса дисциплины [Электронный ресурс] / О. Е. Данилов // Молодой ученый. – 2013. – №4. – С. 552–555. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/51/6462/>. – Дата доступа: 31.07.2019.
3. Миронова, Р. С. Сборник заданий по черчению : учеб. пособие для немашиностр. спец. техникумов / Р. С. Миронова, Б. П. Миронов. – М. : Высш. шк., 1984. – 261 с.
4. Павлов, С. Н. Организационно-педагогические условия формирования общественного мнения органами местного самоуправления : автореф. дис. канд. пед. наук [Электронный ресурс] / С. Н. Павлов. – Магнитогорск, 1999. – 23 с. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/.../organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-formirovaniy>.
5. Преображенская, Н. Г. Какой быть рабочей тетради по черчению? / Н. Г. Преображенская // Школа и производство. – 1997. – № 3. – С. 80–82.
6. Преображенская, Н. Г. Рабочая тетрадь по начертательной геометрии / Н. Г. Преображенская, И. Г. Жахова. – Смоленск : СГПУ, 1998. – 116 с.
7. Прохорчик, С. А. Высшее техническое образование [Электронный ресурс] / С. А. Прохорчик. – Т. 1. – № 1. – 2017. – С. 104–108. – Режим доступа: https://elib.belstu.by/bitstream/123456789/24180/1/prohorchik_problemy.pdf
8. Хушбахов, А. Х. Терминология «педагогические условия» [Электронный ресурс] / А. Х. Хушбахов // Молодой ученый. – 2015. – № 23. – С. 1020–1022. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/103/23955/>. – Дата доступа: 31.07.2019.

ЛИЧНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ХУДОЖНИКОВ, ХРАНЯЩИЕСЯ В ГОСУДАРСТВЕННЫХ АРХИВАХ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ

Бондарева Елена Михайловна,

ведущий архивист

Государственный архив Витебской области,

Витебск, Республика Беларусь

e-mail: bondarevalena80@gmail.com

Основная часть документов, поступающих на постоянное хранение в государственные архивы Витебской области – это документы организаций, учреждений и предприятий. Помимо этого, архивные учреждения комплектуется документами личного происхождения, образовавшимися в процессе жизни и деятельности отдельного человека или семьи и имеющими историческое, научное, социальное, экономическое, политическое или культурное значение. Среди них в государственных архивах области в настоящее время хранится 13 личных фондов художников.

Учреждение «Государственный архив Витебской области» обеспечивает хранение 7 личных фондов художников.

Документы **Боровского Исаака Юльевича** (18.11.1921 – 05.03.1991) – художника, члена Союза художников СССР, выпускника Витебского художественного училища (1941 г.) образуют личный фонд № 773. В нем насчитывается 93 единицы хранения (ед. хр.) за 1920–1990, 1992, 1995 гг. Среди документов: наброски, эскизы к картинам, фотографии работ художника, линогравюры, каталоги выставок с его участием, акты поступления произведений художника в Государственный художественный музей БССР, Витебский областной краеведческий музей, почетные грамоты [1, с. 544].

Личный фонд № 408 **Дзежица Валентина Константиновича** (09.03.1904 – 30.12.1964) – художника, одного из организаторов Витебского художественно-графического педагогического училища, члена Союза художников СССР и члена Союза художников БССР, заведующего кафедрой рисунка и живописи художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1959-1964 гг.) состоит из 34 ед. хр. за 1911, 1918–1965, 1982 гг. Это фоторепродукции картин, списки творческих работ, каталоги выставок с его участием, фотографии художника, а также первого и второго выпусков художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1962 г., 1963 г.) [1, с. 546].

Документы **Жигура Андрея Андреевича** (28.06.1983) – магистра искусствоведения, художника по рекламе Национального академического драматического театра имени Я. Коласа, выпускника художественно-графического факультета Витебского государственного университета им. П.М. Машерова (2005 г.) в количестве 102 ед. хр. за 1963–2011 гг. образуют личный фонд № 2173. В составе фонда: плакаты, программки, афиши к спектаклям, как разработанные и созданные художником, так и собранные им, текст диссертации «Театральный плакат Беларуси: история и стилистическое развитие» [2].

Личный фонд № 1748 **Кликушина Григория Филипповича** (14.12.1921 – 08.02.2014) – художника-полиграфиста, графика, члена Союза художников СССР, заведующего кафедрой рисунка и живописи художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1965–1970 гг.) состоит из 261 ед. хр. за 1930, 1937, 1939–2011, 2013 гг. В фонде имеются каталоги персональных выставок, гравюры, линогравюры, рукописи книг (в их числе «Шрифты», «Методика преподавания рисования в средней школе»), лекций, воспоминаний, мемуаров, стихов [1, с. 548].

Документы **Кухарева Владимира Ивановича** (18.11.1916 – 11.07.2000) – художника, члена Союза художников СССР, выпускника Витебского художественного училища (1938 г.) в количестве 42 ед. хр. за 1951-2000 гг. составляют личный фонд № 1118. Среди

документов: каталоги выставок работ художника, статьи, заметки о творческой деятельности, открытия выставок, сборники стихов, фотографии художника [1, с. 550].

Семейный фонд № 2184 мастеров декоративно-прикладного искусства, членов Белорусского союза художников, выпускников художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова **Руденко Татьяны Алексеевны** (22.12.1953) и **Руденко Юрия Васильевича** (03.10.1953) содержит 71 ед. хр. за 1971–1976, 1978, 1980–2009 гг. Среди них: эскизы занавесов, gobеленов, вышивок, ювелирных изделий, буклеты, каталоги, афиши, репродукции творческих работ, фотографии художников [3].

Из документов художника, преподавателя Витебского художественно-графического педагогического училища, художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова **Смерединского Владимира Алексеевича** (24.07.1897 – 14.12.1984) сформирован личный фонд № 2257, который насчитывает 189 ед. хр. за 1927, 1938–1950, 1952–1958, 1960–1961, 1963–1973, 1975–1982, 1984–1985, 1988, 1993, 1995–1996, 2001, 2006, 2008–2011, 2013 гг. Это личные документы художника (паспорт, удостоверения личности, участника войны и др.), научно-популярные издания о В.А. Смерединском, переписка, почетные грамоты, удостоверения к медалям, фотографии художника [4].

В учреждении «Зональный государственный архив в г. Полоцке» в составе коллекции документов личного происхождения (фонд № 1164) хранятся документы 5 художников.

В опись № 35 коллекции включены личные документы **Гривусевича Петра Брониславовича** (18.03.1935) – художника, члена Белорусского союза художников в количестве 33 ед. хр. за 1954, 1956–1957, 1962–1965, 1967–1973, 1975–1976, 1979–1980, 1982–1986, 1989–1992, 1996, 1998, 2000–2012, 2014–2016 гг. Это фотокопии картин, эскизов, диорамы, списки картин, статьи о творчестве, фотографии художника.

Фотокопии картин, изобразительные документы, статьи о творчестве **Загурской (Мисник) Галины Петровны** (05.01.1945) – поэтессы, художницы включены в коллекцию в составе описи № 33 и насчитывают 45 ед. хр. за 1938, 1955–1990, 2000, 2005–2015 гг.

Афиши выставок, каталог к юбилейной выставке, фотографии картин **Козицкого Михаила Антоновича** (27.02.1949 – 09.01.2008) – художника, мастера резьбы по дереву, преподавателя Ушачского Дома ремесел включены в опись № 27 коллекции в количестве 10 ед. хр. за 1968–2005 гг.

В опись № 19 коллекции внесены личные документы **Ладисова Олега Ивановича** (24.11.1953) – художника, члена Белорусского союза художников. Они составляют 16 ед. хр. за 1986–2001 гг. Это изобразительные материалы, наброски к циклу картин «Египет», каталог персональной выставки, буклеты, тезисы лекций по истории искусства, фотографии.

Личные документы **Лукьяненко Виктора Григорьевича** (14.01.1953) – художника, члена Белорусского союза художников, выпускника художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова (1976 г.) в количестве 20 ед. хр. за 1971–2000 гг. включены в коллекцию в составе описи № 17. Среди них: творческие материалы, триптихи, каталоги выставок, разрешения на вывоз картин, фотографии картин, статьи о художнике [5].

В учреждении «Зональный государственный архив в г. Орше» хранится личный фонд № 512 **Таранды Николая Ивановича** (15.08.1947) – художника, члена Белорусского союза художников, выпускника художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова (1970 г.). В его составе 57 ед. хр. за 1970–1971, 1974–1975, 1978–1983, 1987–1992, 1994, 1997–2012, 2014

гг. Это творческие документы, фотокопии работ, каталоги выставок, афиша персональной выставки [6].

Таким образом, государственные архивы Витебской области располагают комплексом личных документов художников, доступных для широкого круга исследователей художественной и культурной жизни Витебщины.

Литература:

1. Государственный архив Витебской области : путеводитель, 1917–2006 / сост. Т. В. Бувич, Ю. С. Петухов. – Минск : Медисонт, 2011. – 936 с.
2. Фондовый каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fk.archives.gov.by/fond/102861/>. – Дата доступа: 30.07.2019.
3. Фондовый каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fk.archives.gov.by/fond/107553/>. – Дата доступа: 30.07.2019.
4. Фондовый каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fk.archives.gov.by/fond/110739/>. – Дата доступа: 30.07.2019.
5. Фондовый каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fk.archives.gov.by/fond/116455/>. – Дата доступа: 31.07.2019.
6. Фондовый каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fk.archives.gov.by/fond/110232/>. – Дата доступа: 31.07.2019.

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ КАК ФУНДАМЕНТ ИННОВАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ

Бурчик Анатолий Иванович,

*доцент, заведующий кафедрой изобразительного искусства
Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
Гродно, Республика Беларусь
e-mail: burchick62@rambler.ru*

Расцвет или угасание в искусстве не могут не влиять на содержание и качество художественного образования, которое поддерживает и обогащает искусство. В свою очередь развитие общества и его культурные традиции неразрывно связаны и с развитием искусства, и с качеством, в данном случае, художественного образования.

Любая школа базируется на передаче традиций и опыта предшествующего поколения будущим. Традиция (от лат. «traditio») – означает сохранение и передача от поколения к поколению культурного наследия, включающего в себя определенные культурные образцы, обряды, нормы и ценности, идеи и обычаи, школы и стили. Динамика культурной традиции по Э.С. Маркаряну – это «постоянный процесс преодоления одних социально организованных стереотипов и образования новых» [5, с. 78].

Сохранение традиционных направлений в преподавании дисциплин художественного цикла в условиях кардинально изменяющегося мира – проблема комплексная и непростая. В воспитании творческого человека очень большое значение имеет то, от чего он отталкивается, что лежит в основе фундамента его знаний.

Обучение профессиональному изобразительному искусству представляет собой сложный и трудоемкий процесс, требующий для своего успешного освоения помимо природных данных еще и многолетнего, желательно в детстве начатого, обучения. Уровень развития способностей начинающего художника, достигнутый в результате профессионального обучения, представляет собой то, что обычно называют школой. Основу школы в любом искусстве составляют фундаментальные категории, которые для неосведомленного человека большого интереса, как правило, не представляют. В изобразительном искусстве такой фундаментальной основой являются академиче-

ские знания, навыки и умения. По тому, на каком уровне они находятся, судят и об уровне школы в целом.

Понятие академического образования в области изобразительного искусства на протяжении столетий основывалось на глубоком изучении натуры, на сложившихся традициях, художественном восприятии и высокой культуре отображения с помощью изобразительных и выразительных средств. Исходя из традиций профессиональной подготовки художников, академическое преподавание преследует цель – дать молодому человеку возможность освоить все специальные средства полноценного воспроизведения предметного мира. К ним, в частности, относится умение передать линейно-конструктивные, объемно-пластические и пространственные свойства изображаемых предметов, их фактурные особенности, пропорции, ясно выраженный характер, динамику движения и настроение. Практическая реализация заданий по художественным дисциплинам, проходящая под руководством опытных художников-педагогов, позволяет будущим художникам выражать свое отношение к натуре через взаимосвязь и синтез законов, правил и приемов, а также с помощью изобразительных и выразительных средств.

Вопросам, касающимся проблем художественного образования, всегда уделялось особое внимание. Одной из главных задач современного художественного образования в нашей стране является воспитание творческой смены, сохранение и развитие академической школы. Именно школа должна воспитывать у молодежи верность традициям и вкус к новаторству, высокое профессиональное мастерство и готовность к смелым поискам новых форм в искусстве [1, с. 114].

Процесс историко-культурного становления системы художественного образования в Беларуси отражает принципы формирования художественной культуры в целом. На протяжении многих веков шло накопление опыта, совершенствование методов и форм обучения в каждом из видов искусств. Такая относительная самостоятельность образования в области изобразительного, музыкального и театрального искусства – один из краеугольных камней развития знаний.

Основная структура обучения у нас уже сложилась. В ее создание внесли достойный вклад многие выдающиеся мастера-педагоги и художники-практики. Достоинства нашей школы художественного образования подтверждены временем и вызывают интерес во всем мире, тем более, что в силу разных причин в XX веке у нас академическая система образования выжила в более полном объеме, чем в других странах [2, с. 10]. За творческими поисками художников стоит академическая система обучения. Сегодня в нашей стране профессиональную подготовку в области художественного образования молодое творческое поколение получает в ведущих средних и высших специальных художественных заведениях: Белорусской академии искусств, Витебском университете имени П.М. Машерова (художественно-графический факультет), Гродненском университете имени Я. Купалы (факультет искусств и дизайна), Белорусском университете культуры и других.

На стыке традиций и инноваций рождается самобытный язык белорусского искусства. Современные художники решают принципиально новые задачи, отражающие ритмы и чувства нашего времени. Белорусское искусство развивается в собственной системе координат. В современном мире невозможно создать изолированное от внешних влияний общество, но существует эффективный механизм возобновления форм культурного развития – традиция. Сохранение традиционных направлений в искусстве и художественном образовании в условиях изменяющегося мира – проблема актуальная, которая требует внимательного изучения и времени. В художественной среде бытует мнение о том, что именно благодаря своеобразной консервативности у нас сохранилось качественное обучение в художественном образовании и высокий уровень профессионализма. Поэтому не стоит отказываться от того, что создавалось столетиями, от того, что по праву признано эталоном мастерства. Есть и другое суждение: традиции

могут становиться помехой для вхождения в европейское культурное пространство и формирования современного изобразительного языка. Разрешить этот спор сможет только время... В конце XX начале XXI столетий наблюдаются новые тенденции в организации художественного образования. Через современное художественное образование реализуются социально-функциональные потребности общества, в соответствии с которыми не только совершенствуются традиционные специальности в области изобразительного искусства, но и формируются новые, техногенные, аудиовизуальные: менеджер в области искусства, дизайнер (по направлениям), компьютерный график и другие. Появление и распространение инновационных специальностей в системе художественного образования демонстрируют ее большие творческие возможности, с помощью которых приобретается новый профессиональный опыт, переосмысливаются художественные проблемы, реализуются новые образовательные возможности.

Художественная педагогика должна отвечать актуальным запросам времени и знакомить обучающихся с новыми технологиями в изобразительном искусстве, в том числе цифровыми. При этом основой качественного художественного образования были и остаются традиционные художественные техники и технологии, проблема сохранения и развития которых в наши дни становится особенно актуальной.

Сегодня модернизация системы образования в Беларуси, происходящая на наших глазах, и с нашим участием, затрагивает как сферу основного общего, так и дополнительного образования, к которому относятся детские художественные школы и школы искусств. Решая задачу обновления художественного образования, необходимо, на наш взгляд, стремиться к синтезу традиции, как основы, и инноваций. Обновления должны носить эволюционный характер и заключаться в расширении спектра изучаемых материалов и техник изобразительной деятельности, использовании инновационных общепедагогических технологий, новых эффективных форм и методов организации процесса обучения. При этом фундаментом для внедрения инноваций должны служить основополагающие методики обучения изобразительному искусству, разработанные художниками-педагогами, которые способствовали сохранению и развитию отечественной школы художественного образования.

Подтверждая уникальность классического образования в каждом виде искусства, одновременно нельзя отрицать процесс их интеграции. Сама жизнь, современные социокультурные условия, интеграционные процессы в искусстве обуславливают инновационные подходы к организации художественного образования. Рассматривая систему художественного образования в целом (школа – среднее специальное учебное заведение – вуз), то в ней может присутствовать не только традиционное классическое дифференцированное образование, но и инновации, базирующиеся на практике художественного синтеза искусств. Всегда есть выбор, на каком материале и как воспитывать.

Взаимосвязь развития искусства и художественного образования неоспорима. Современное искусство многогранно, и, соответственно, таким же должно быть и художественное образование. Одним из условий его организации становится принцип: в средних специальных учебных заведениях дается узкопрофессиональное классическое образование, в вузах образование обеспечивается на новом уровне, обобщающем и синтезирующем знания. Проводя анализ о появлении и становлении инновационных процессов в искусстве и художественном образовании можно сделать следующий вывод: зарождение и развитие инноваций в искусстве неизбежно и необходимо, обусловлено самой природой искусства как художественно-образного и эстетического осмысления реальности человеком. Следовательно, все значительные обновления, происходящие в области изобразительного искусства, находят отражение в содержании, формах и качестве художественного образования. При этом как искусство, так и художественная педагогика являются богатейшим фондом, в котором сохраняются традицион-

ные ценности, нормы и идеалы. Поэтому, внедрение инновационных процессов как в самом искусстве, так и в художественной педагогике должно проходить при бережном отношении к культурным традициям, академическому художественному образованию, смене духовных ценностей.

Литература:

1. Бурчик, А. И. К вопросу о проблемах художественного образования / А. И. Бурчик // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика : материалы Междунар. научн.-практ. конф., г. Минск, 10–11 апр. 2014 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол.: М. Г. Баразна [и др.]; отв. ред. Ю. Ю. Захарина. – Минск : БГПУ, 2014. – С. 114–117.
2. Бурчик, А. И. Актуальные проблемы художественного образования: традиции и современность / А. И. Бурчик // Актуальные проблемы мировой художественной культуры. В 2 ч. Ч. 2 : сборник научных статей / Учреждение образования «Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы»; гл. ред. Т. Г. Барановская. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2017. – С. 10–14.
3. Деревянко, А. П. Традиции и инновации в истории и культуре. Программа фундаментальных исследований Президиума РАН на 2012–2014 [Электронный ресурс] / А. П. Деревянко. – Режим доступа: <http://tradition.iea.ras.ru>.
4. Захаров, А. В. Традиционная культура в современном обществе / А. В. Захаров // Социологические исследования. – 2004. – № 7. – С. 105–114.
5. Маркарян, Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции / Э. С. Маркарян // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78–96.

ТРАДИЦИИ УНОВИС КОНЦЕПЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ ВИТЕБСКА

*Васильева Галина Степановна,
доцент, кафедры дизайна и моды
Витебский государственный технологический университет,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: vasilyeva.gala@rambler.ru*

В начале XX века в Витебске была сформирована школа современного искусства, школа супрематизма под названием УНОВИС. Это была первая в мире практика преподавания современных художественных направлений, внедренная в учебный процесс, формирования новых понятий в искусстве. Ключевой фигурой витебской школы выступает К. Малевич, как теоретик и практик супрематизма. Витебская школа в лице К. Малевича, а также оригинальные концепции формообразования в творчестве Л. Лисицкого, И. Чашника, Л. Хидекеля, Д. Якерсона, Н. Суетина оказали значительное влияние на дальнейшее развитие мирового искусства. Аура творческих поисков витебской школы 20-х годов оставила свой отпечаток на формирование мировоззрения художников Витебска в 90-х годах XX века.

Этап зарождения современного искусства в Витебске связан с двумя событиями, разделенными во времени на 50 лет:

1 этап – создание в Витебске в 1918 году ВНХУ, а также приезд в 1919 году основателя супрематизма К. Малевича и создание группы УНОВИС. Оригинальные концепции формообразования в творчестве Л. Лисицкого, И. Чашника, Л. Хидекеля, Д. Якерсона, Н. Суетина оказали значительное влияние на дальнейшее развитие мирового искусства, а также на формирование мировоззрения художников витебской школы.



Рис. 1 К. Малевич Супрематическая живопись 1920 г.

2 этап – приезд в Витебск в 1967 году художника А. Соловьева, положившего начало абстрактного искусства в Витебске, и оказавшего влияние на творчество художников творческого объединения «Квадрат». Создавая работы в духе отличном от принципов социалистического реализма, развиваясь самостоятельно, впитывая культуру современных художников, посредством книг, выставочных проектов, конференций художники нашли опору своего творчества в наследии витебской школы 20-х годов. Следующим шагом в освоении современных художественных практик в Витебске стал проект актуального искусства «In-formation», под руководством В. Васильева. Начиная с 2000-х годов, художник развивает в своем творчестве конструктивные идеи русского авангарда, привлекая в свой проект художников, работающих в таких направлениях, как перформенс, акции, объект, реди-мейд, инсталляции, видео-арт. Одновременно с этим появляется проект конкретно-конструктивного искусства «Constructio» Г. Васильевой, который отличался четкой конструктивной направленностью работ.



Рис. 2 В. Васильев Пластический стандарт № 3, 2000 г.

На протяжении 30 лет в Витебске сформировалась школа современного искусства, которая отражает современные тенденции мирового искусства (абстрактное направление, концептуализм, объект, инсталляция, перформенс, реди-мейд), основы которого были заложены в далекие 20-е годы прошлого столетия. «Художники Витебской школы заметно выделяются на фоне других творческих объединений. Обаяние наследников Малевича в том, что они сохранили заветы революционного искусства начала века (насколько это возможно), не потеряли веру в положительные ценности жизни и в социальное значение своего труда. Каждый из них отличается своим индивидуальным стилем и почерком, но у них есть нечто общее. Художникам свойственно стремление к правде бытия, логике конструкции, прочности связей элементов, они уважают законы времени, пространства и движения, чувствуют значение чисел и пропорций. Поэтому их искусство встречает интерес и уважение современников» [1, с. 4].

Влияние формообразующих идей русского авангарда проявилось в творчестве таких художников, как: А. Досужев, А. Слепов, Т. Маклецова, Г. Фалей, А. Фалей, Н. Абрамович, Н. Гончарова, М. Сидин, А. Малей, В. Васильев, К. Демчев, А. Слепов, Г. Васильева, Т. Маклецова и мн. др., в теории и практике супрематизма и конструктивизма они нашли поддержку своих формальных поисков. Витебская школа современного искусства – это особое направление в национальном искусстве Беларуси, которому свойственно как преемственность формообразующим традициям УНОВИСа, так и индивидуальный путь развития в рамках современных направлений в искусстве. Многочисленные проекты А. Малей, В. Васильева, Г. Васильевой демонстрируют своеобразие развитие искусства в Витебске, в котором отразилось личная приверженность художников к поискам новых форм в искусстве. Наиболее последовательно и развернуто в концепции супрематизма работает А. Малей. Являясь приверженцем творчества К. Малевича, А. Малейс 1989 года создал свою теорию, обосновав ее практически серией работ, под названием «Обратная информация»: «Супрематизм с тремя шарами» (1991 г.), «Малиновый объект» (1993 г.). Художник так пишет о своем проекте: «Обратная информация» – это двойное пространство на основе трехмерного и трансцендентного сознания человека, кубоквадрат – это его эстетическое выражение. Кубоквадратное пространство строится в сознании человека как виртуальное действие, расщепляя пространство на два эстетических события (куб и квадрат), и скрепленное в единую структуру сознанием. Куб в квадрате – выражение трехмерного сознания, супрематический квадрат – трансцендентного. Таким образом, отождествляя супрематизм и Первопространство не с нулем и Богом, как это сделал Малевич, а с духовной энергией человека и его трехмерным сознанием, я получаю конкретную пространственную структуру» [2, с. 48]. Наследуя пространственные и духовные открытия супрематизма, художник создал персонифицированную концепцию пространства. Применяя теорию прибавочного элемента К. Малевича, он вводит в пространство «Черного квадрата» прибавочный элемент «время». «В результате такой модификации получается двойное пространство – «кубоквадрат», куб с сохранением супрематической плоскости. Взаимодействие объема и плоскости (куб – информация о квадрате, квадрат – информация о кубе образует объемно – временное пространство, в котором структурно участвует зритель, соединяя разъединенные части пространства в одно целое» [2, с. 141]. Основными художественными средствами выражения такого пространственного мышления для художника становятся объекты, инсталляции, в которых художник соединяет картину и трехмерные объекты. «Обратная информация» – принципиально новое видение и понятие об эстетическом пространстве. «Это двойное антропологическое и объемное пространство на основе феноменального (физического) и ноуменального (умопостигаемого) восприятия мира человеком. Пространство «Обратная информация» опирается на Универсальный закон

Бытия, который устанавливает соотношение Вселенной, скрытого Духовного мира и духовного мира человека» [3, с. 142].

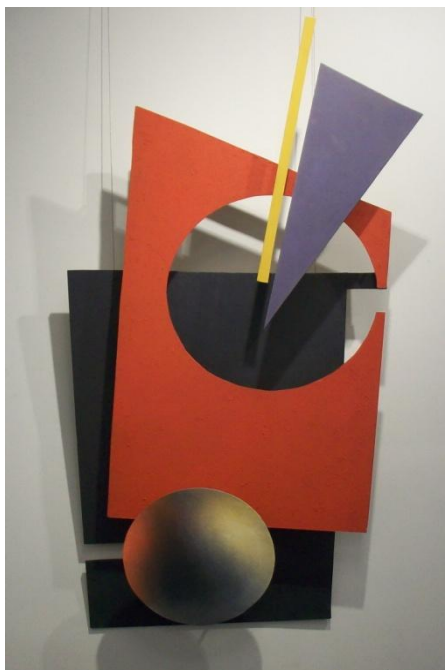


Рис. 3 А. Малей «Доминанта красного», 2013 г.

Проект актуальной позиции «In-formation» органично вписался в культурный контекст города, как лаборатория свободного творчества начиная с 1994 года. На протяжении 7 лет город наполняли художники из разных стран – Беларуси, Польши, России, Швейцарии, Норвегии, США, Франции, количество участников доходило до 20 человек. Единственный критерий был новизна и актуальность работ. Традиционные живопись, графику и скульптуру сменили новые формы искусства – инсталляции, объекты, видеопроекты, перформенс, реди-мейд, лэнд-арт, акции, концептуальное искусство. Куратор В. Васильев о проекте: «Работы, созданные на протяжении семи лет – суть, свидетельство блистательных артистических побед над косностью и слабоволием». Таким образом энергия и сила воли, эстетика чистого творчества и эксперимент позволили одному человеку организовать невиданный в Беларуси проект на рубеже нового тысячелетия.

Проект «Constructio» (англ. построение) – это построение пространства, основанное на энергии цвета, формы, ритме геометрических плоскостей и объектов с четкой структурой линий. Поиск наибольшей выразительности минимальными средствами, гармония строгий отбор противостоят хаосу, экспрессия уступает место пассивному созерцанию, вычурность предельной простоте. Цель проекта – представить конструктивное направление в искусстве художников Беларуси и максимальное сохранение стилистического единства. Инсталляции, объекты, коллаж, геометрическая абстракция, скульптура, выполненные в различных материалах: песок, строительная сетка, дерево, металл, холст, пластик.

Конструктивное направление в искусстве самое загадочное, трудное для понимания неискушенного зрителя, его сложно объяснить категориями эмоций, образов, там нет привычных для нас сюжетов, реальных форм. Это искусство оперирует чисто профессиональными терминами, такими как цветовой и линейный ритм, построение композиции, формы, знака, создание экспозиционного пространства. Если хотите «Игра в бисер». Разгадать этот ребус тяжело, да и не нужно можно только наслаждаться его энергией, цветом, динамикой или статикой, созерцать. Лаконичность цвета, предельная выразительность, активный выход в пространство – наиболее характерные чер-

ты этого стиля. «Поиск наибольшей выразительности минимальными средствами, гармония строгий отбор противостоят хаосу, экспрессия уступает место пассивному созерцанию, вычурность предельной простоте» [4, с. 74].

За 26 лет прошло 16 проектов конкретно-конструктивного искусства в Беларуси, Германии, России, Эдинбурге. Проекты актуальной позиции наиболее полно отражают концепцию развития современного искусства Витебска, в русле традиций витебской школы 20-х годов XX века.

Таким образом, мы видим, что отличительной чертой витебской школы последней четверти XX века является:

- ориентация на тенденции абстрактного искусства
- четкая геометрическая направленность работ
- ярко выраженная концептуальность проектов
- философская идея осмысления мира и формообразующих идей.
- создание индивидуальных арт-проектов, с ярко выраженной формообразующей концепцией.

Специфика развития искусства в Витебске, заключается в оторванности от общих тенденций развития мирового искусства с одной стороны, с другой стороны отсутствием непосредственных предшественников, наставников. Открытие запасников музеев, выставки современного искусства Запада, пленэры и конференции, стали нашими учителями. Творческое развитие каждого художника проходило в процессе познания себя, открытие современных тенденций проходило одновременно с осмыслением значимости завоеваний авангарда 20-х годов. Витебская школа современного искусства – это особое направление в национальном искусстве Беларуси, которому свойственно как преемственность формообразующим традициям УНОВИСа, так и индивидуальный путь развития в рамках современных направлений в искусстве. Многочисленные проекты А. Малей, В. Васильева, Г. Васильевой, А. Досужева, А. Слепова, Т. Маклецово́й, Г. Фалея яркое тому подтверждение.

Литература:

1. Миронова, Л. Н. Constructio / Л. Н. Миронова, Т. В. Котович, О. Архипова. – Минск : 2012. – 16 с.
2. Малей, А. В. Обратная информация / А. В. Малей. – Минск : Экономпресс, 2012. – 180 с.
3. Васильев, В. В. Проект «In-formation» / В. В. Васильев // Малевич. Классический авангард : сб. материалов III Международной конференции, Витебск. Вып. 2. – Витебск, 1998. – 180 с.
4. Васильева, Г. С. Проект «Constructio» в контексте художественной культуры Витебска / Г. С. Васильева // Искусство и культура. – 2013. – № 4. – С. 71.

ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ КОМПЛЕКТА ЗАДАНИЙ ПО КУРСУ «ПЕРСПЕКТИВА» ДЛЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

Глушук Денис Павлович,
старший преподаватель кафедры
декоративно-прикладного искусства и технической графики
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: glushchukdp@gmail.com

Изучение графических дисциплин является одним из условий успешной профессиональной подготовки педагога-художника. На художественно-графическом факультете в соответствии с типовыми учебными планами специальностей, студенты изучают такие курсы, как «Начертательная геометрия», «Начертательная геометрия и черче-

ние», «Перспектива», «Техническая графика и перспектива» и другие. При этом освоение дисциплин графического цикла осуществляется преимущественно на младших курсах, т.е. практически сразу после поступления в вуз [2].

Так, дисциплина «Перспектива» изучается студентами дневной и заочной форм получения образования на первом курсе. В типовой учебной программе по дисциплине представлено следующее определение: «Перспектива – это теоретическая основа изобразительного искусства; это наука о законах построения на плоской поверхности изображений предметов такими, какими их воспринимает глаз человека при непосредственном наблюдении в реальности». При этом «в комплексе изучаемых в учреждениях высшего образования художественно-графических учебных дисциплин, «Перспектива» имеет большое значение, т.к. является важнейшей составной частью изобразительной грамоты будущих педагогов-художников, основой их графической подготовки» [3].

Некоторая сложность преподавания рассматриваемой дисциплины заключается в том, что с одной стороны, принципы построения перспективы лежат в основе зрительного восприятия практически каждого человека, но с другой, как в любой науке, здесь имеются определенные законы, средства и способы построений, довольно трудные для освоения.

Таким образом, целью исследования является разработка комплекта заданий, способствующего повышению эффективности освоения начальных, ключевых тем курса «Перспектива».

В рамках проведения исследования был осуществлен анализ учебно-методической литературы по перспективе (В.Н. Виноградов, М.Н. Макарова, В.В. Петрова, Н.В. Кайгородцева и др.) и учебных работ, выполненных студентами художественно-графического факультета дневной и заочной форм получения образования.

Выполнение графических работ по ключевым темам курса является неотъемлемой частью обучения. Однако для организации самостоятельной работы студентов, а также для более углубленного изучения материала, в процессе преподавания используются задания рабочей тетради, выпущенной издательством ВГУ имени П.М. Машерова в 2016 году [1]. В ней представлены задания практически по всему курсу «Перспектива».

Одной из ключевых является тема «Зрительный аппарат. Аппарат проецирования». Поскольку тема изучается на начальном этапе, как показывает практика преподавания, она вызывает определенные трудности. Стоит отметить, что понимание данного материала является одним из основных факторов успешного освоения практически всего дальнейшего учебного материала по дисциплине [2].

Суть заданий заключается в построении перспективных проекций простейших геометрических объектов – точек и отрезков прямых. Процесс их выполнения касается смежных графических дисциплин, изучаемых студентами – «Начертательная геометрия», «Черчение». При решении задач затрагиваются такие темы, как «Центральное проецирование», «Параллельное проецирование», «Изображение точек», «Построение отрезка прямой», «Аксонометрические проекции» и др.

Задания выполняются в следующем порядке:

- по принципу построения аксонометрических проекций выполняется наглядное изображение элементов аппарата проецирования;
- согласно заданным в условии координатам, по осям осуществляется построение точек в предметном пространстве;
- проецирования выполняется изображение точек или отрезков прямых на плоскости картины в перспективной проекции.

Похожий принцип построения точки в перспективе рассматривается в работе авторов В.В. Петровой и Н.И. Масаковой [4]. Таким образом описывается принцип построения точки в зависимости от способа ее задания в предметном пространстве.

Задания по рассматриваемой теме были дополнены построением самой перспективы точек и отрезков прямых на плоскости картины так, как их видит наблюдатель. Естественно, построения в перспективе не сводятся лишь к построениям точек и отрезков, поэтому были разработаны задачи на построение более сложных объектов в перспективе. Таких как плоские и объемные фигуры (Рисунок 1).

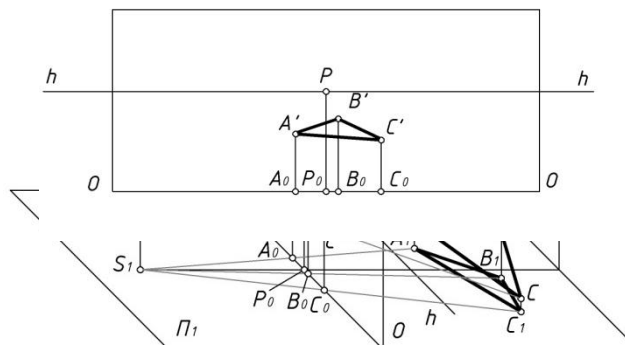


Рис. 1 Построение перспективы плоской фигуры

Разработанный нами комплект заданий «Перспектива. Построение точки, прямой и плоскости» используется в рамках практических занятий и самостоятельной работы для студентов художественно-графического факультета дневной и заочной форм получения образования.

Выполнение заданий подобного рода позволяет в максимально понятной форме продемонстрировать связь между тем, что изображается в перспективе и сам механизм получения этого изображения. Как показывает анализ выполненных студентами учебных работ, это существенно повышает эффективность освоения одной из ключевых тем курса, что способствует лучшему усвоению других важных принципов и способов перспективных построений.

Таким образом, процесс обучения требует от преподавателя постоянного поиска наиболее эффективных средств и методов его проведения. При этом, в условиях ограниченного количества учебных часов, именно подача материала занятий в максимально наглядной, доступной форме, способствует успешному освоению графических дисциплин, необходимых будущим педагогам-художникам в дальнейшей учебной и профессиональной деятельности.

Литература:

1. Альхименок, А. А. Перспектива : рабочая тетрадь для студентов дневной и заочной форм обучения художественно-графического факультета по специальностям: 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика»; 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» / А. А. Альхименок. – Витебск, ВГУ имени П. М. Машерова, 2016. – 59 с.
2. Глушук, Д. П. Особенности повышения эффективности преподавания дисциплины «Перспектива» / Д. П. Глушук // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XXIV(71) Региональной науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 14 февраля 2019 г. : в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2019. – Т. 2. – С. 77–78.
3. Перспектива: Типовая учебная программа по учебной дисциплине для специальностей: 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика»; 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы»: ТД-А.536/тип. – Дата утверждения 04.02.2015. – Минск : Министерство образования Республики Беларусь: Учебно-методическое объединение по педагогическому образованию, 2015. – 11 с.
4. Петрова, В. В. Линейная перспектива и тени : учебно-методическое пособие / В. В. Петрова, Н. И. Масакова. – Тольятти : Издательство ТГУ, 2014. – 132 с.

РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ СРЕДСТВАМИ КОМПЬЮТЕРНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

*Гринёв Дмитрий Владимирович,
кандидат технических наук, доцент кафедры
дизайна и технологии обработки материалов
Псковский государственный университет,
Псков, Российская Федерация
e-mail: grinev_dmitry@mail.ru*

Высокий уровень развития технологий в современном мире обуславливает ситуацию, при которой практически во всех областях промышленного производства и сферах интеллектуальной деятельности человек имеет дело с различными видами графического материала. Очевидно, одним из приоритетных направлений современного образования должно являться формирование у обучающихся знаний, умений и навыков, связанных с развитием пространственного мышления.

Под графическим образованием понимается система, основанная на вопросах, связанных с изучением различных видов графических изображений и является общим звеном между основами наук и их применением в практической деятельности.

Для развития творческих способностей, зрительной памяти, пространственного изображения, логического мышления и эстетического вкуса обучающихся активно используется графическое представление информации. Поэтому одним из необходимых компонентов общей культуры человека, является графическая культура.

Под графической культурой обучающихся подразумевается достигнутый ими уровень освоения графических методов и способов передачи информации [3].

Формирование графической культуры учащихся есть процесс овладения графическим языком, используемым в технике, науке, производстве, дизайне и других областях деятельности.

В настоящее время в силу внешних объективных причин возросла потребность индивидуума в формировании графической культуры путем привлечения в процесс обучения современных компьютерных технологий, так как значительно снизился уровень графической подготовки российских школьников. Это отчасти связано с исключением предмета «Черчение» из перечня обязательных предметов общеобразовательной школы.

Поэтому одним из вариантов преодоления этой проблемы является включение в тематический план учебного предмета «Технология» разделов по компьютерному черчению, либо проведение элективных курсов и кружковых занятий [4].

Одной из наиболее доступных и популярных программ по разработке графической документации в России является «КОМПАС 3D». Данный программный продукт обладает несколькими неоспоримыми достоинствами:

- наличие бесплатной учебной версии от разработчика,
- соответствие требованиям ГОСТ по разработке конструкторской документации,
- возможность построения как двухмерных, так и трехмерных форм.

Данные преимущества делают возможным применение программы в общеобразовательных учреждениях.

С целью оценки эффективности использования компьютерного моделирования для развития графической культуры был проведен эксперимент на базе муниципального общеобразовательного учреждения «Новоржевская средняя школа», Псковской области. В процессе экспериментальной работы велась сравнительная оценка контрольной и экспериментальной групп, состоящих из учеников 7 классов.

Для эксперимента были подобраны две методики И. С. Якиманской, диагностирующие уровень развития графических навыков:

1. Тест пространственного мышления. Тест содержит пятнадцать видов заданий на материале геометрии, черчения, изобразительного искусства.

2. Тест на выполнение логических операций над геометрическими объектами. Он содержит три набора заданий (субтестов).

Результаты исследований констатирующего этапа представлены в таблице 1 и демонстрируют относительно равные уровни развития графических навыков в обеих группах.

Табл. 1 Сравнительные данные уровней графических навыков на констатирующем этапе

Группа	Кол-во учеников	Уровни графических навыков					
		Низкий уровень		Средний уровень		Высокий уровень	
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Контрольная группа	20	5	25	13	65	2	10
Экспериментальная группа	14	3	22	9	64	2	14

На формирующем этапе складывались эффективные условия для формирования графической культуры обучающихся, проводились уроки технологии, направленные на формирование графической культуры в экспериментальной группе по следующему тематическому планированию (табл. 2). Каждое занятие рассчитано на два часа. В контрольной группе занятия не проводились.

Табл. 2 Тематический план занятий

№ занятия	Тема занятия	Цель урока
1	Назначение системы «КОМПАС 3D». Основные возможности	Познакомить обучающихся с назначением и областями применения компьютерной графики как способом наглядного представления данных, в которых присутствуют образы; основными программными средствами для работы с графикой
2	Правила оформления чертежей в «КОМПАС 3D»	Познакомить обучающихся с правилами оформления чертежей согласно стандартам и особенностями их реализаций в программе
3	Проецирование в «КОМПАС 3D»	Формирование образовательных компетенций (информационных, коммуникативных, рефлексивных) по теме «Проецирование»
4	Расположение видов в «КОМПАС 3D»	Познакомить обучающихся с правилами расположения видов, формирования навыка определения необходимого количества видов, формирование умений строить заданные виды по имеющимся
5	Аксонметрические проекции в «КОМПАС 3D»	Познакомить с новым термином «аксонометрия»; сформировать понятие о диметрической и изометрической проекциях, их особенностях и различиях, расположении осей, принципах построения аксонометрических проекций

Контрольный этап повторно показывает уровень графической культуры экспериментальной и контрольной групп, сравниваются полученные результаты с результатами констатирующего этапа. Результаты исследований контрольного этапа представлены в таблице 3.

Табл. 3 Сравнительные данные уровней графических навыков на контрольном этапе

Группа	Кол-во учеников	Уровни графических навыков					
		Низкий уровень		Средний уровень		Высокий уровень	
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Контрольная группа	20	4	20	14	70	2	10
Экспериментальная группа	14	0	0	8	57	6	43

Сравнив полученные результаты на констатирующем и контрольном этапе экспериментальной работы, было выявлено, что уровень графических навыков контрольной группы, в которой занятия проводились по стандартному тематическому плану уроков технологии, увеличился на 6%, а экспериментальной, в которой занятия проводились по оригинальному тематическому плану уроков технологии с использованием программы «КОМПАС 3D», – на 16%.

Отсюда следует, что даже кратковременная серия занятий с использованием компьютерного моделирования способствует развитию графической культуры обучающихся.

Таким образом, практика применения компьютерных технологий на уроках технологии демонстрирует опережающие, по сравнению с традиционными методами, темпы развития графической культуры обучающихся.

Литература:

1. Гервер, В. А. На путях к непрерывному графическому образованию / В. А. Гервер // Школа и производство. – 1997. – № 2. – С. 88–89.
2. Каптелинин, В. Н. Психологические проблемы формирования компьютерной грамотности школьников / В. Н. Каптелинин // Вопросы психологии. – 1986. – № 5. – С. 54–65.
3. Михайлов, Н. Г. Черчение в школе : программа под редакцией В. И. Якунина для годичной графической подготовки учащихся 9 класса / Н. Г. Михайлов // Наука и современность. – 2014. – № 34. – С. 64–75.
4. Рубина, И. М. Формирование основ графической культуры младших школьников на уроках технологии : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. М. Рубина. – Брянск, 2006. – 240 с. РГБ ОД, 61:06-13/2614.

ИСТОКИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВИТЕБСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ИМЕНИ С.М. КИРОВА (к 60-летию со дня образования факультета)

*Исаков Геннадий Петрович,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail isakov.g.p@yandex.ru*

Осенью 2019 г. исполняется 60 лет со дня образования единственного в Беларуси художественно-графического факультета в Витебске. Факультет имеет богатую историю и традиции, является одной из важных составляющих художественного образования республики. Художественно-графический факультет продолжает традиции художественного образования, существующие в Витебске с конца XIX века и связанные с именами целого ряда известных художников-педагогов – Ю. Пэн, М. Шагал, К. Малевич, М. Керзин, В. Волков, И. Ахремчик, Л. Лейтман, И. Столяров, Г. Кликушин, Д. Генеральницкий.

1. Школа-студия Ю. Пэна.

Главную роль в художественной жизни Витебска в дореволюционный период (с конца XIX в. до 1917 г.) играла школа-студия выпускника Петербургской Академии

художеств Ю. Пэна. Студия Пэна была первой в Витебске частной художественной школой, где имели возможность заниматься все желающие (обучение не ограничивалось рамками национально-культурных программ). Занятия в школе строились на академических принципах, однако в обучении Ю. Пэн прежде всего ориентировался на способности и устремления ученика. Следует отметить, что во многом благодаря деятельности школы-студии Ю. Пэна, через которую прошли сотни желающих приобщиться к искусству, научиться держать в руках кисть и карандаш, была подготовлена «почва» и условия для всплеска художественной активности в Витебске в первые послереволюционные годы (1918–1922).

2. Шагаловский период в истории Витебской художественной школы 1918–1919 гг.

1918–1919 гг. в истории Витебской художественной школы связаны прежде всего с именем уроженца Витебска художника М. Шагала, инициативой и усилиями которого в конце 1918 г. было организовано первое в городе государственное художественное учебное заведение – Витебское народное художественное училище ВНХУ.

После подготовительной и организационной работы официальное открытие Витебского народного художественного училища состоялось 28 января 1919 г. В программе учебного заведения отмечалось, что «открывающаяся в Витебске художественная школа, прежде всего, ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академией». [1].

ВНХУ на первом этапе (конец 1918 – начало 1920 гг.) выполняло прежде всего просветительно-образовательную функцию; главной целью учебного заведения было дать возможность всем желающим приобщиться к искусству, получить художественное образование. Учебный процесс в училище строился по принципу мастерских; каждый художник-педагог набирал группу в 25–30 человек и вел в ней специальные дисциплины рисунок, живопись, композицию. Методические установки в мастерских отличались разнообразием. Так педагогическая система М. Шагала имела в значительной степени стихийный характер, не отличалась глубокой продуманностью и структурой; ее основным принципом являлся полный демократизм и акцент на индивидуальные склонности ученика. Шагал ориентировал своих воспитанников на изучение новейшей живописи (в частности, работ А. Матисса).

В первые месяцы в ВНХУ преподавали М.З. Шагал, М.В. Добужинский, Н.И. Любавина, К.Л. Богуславская, Я.Р. Тильберг, А.Г. Ромм, В.М. Ермолаева, Н.О. Коган. Подготовительными курсами в учебном заведении сначала руководила Н.И. Любавина, а затем Ю.М. Пэн. Несмотря на достаточно пестрый состав педагогов-художников, первый неполный учебный год в ВНХУ М. Шагал называл периодом «однолинейной художественной политики».

К лету 1919 г., став директором учебного заведения, художник приходит к решению изменить установки и придерживаться в обучении «многовекторности» [2 с. 8]. В русле проводимой М. Шагалом политики осенью 1919 г. в учебном заведении открылась так называемая «академическая мастерская» Ю. Пэна, а позднее – мастерские супрематизма под руководством К. Малевича.

3. Период доминирования Уновиса 1920–1922 гг.

Период с начала 1920 г. до середины 1922 г. стал для Витебской художественной школы временем доминирования Уновиса. Утвердители нового искусства; на смену «многовекторности» в художественной политике учебного заведения приходит диктат супрематизма. Главной задачей провозглашается углубленное изучение профессионального мастерства, подготовка всесторонне (теоретически и практически) подготовленных художников-авангардистов [30, с. 64]. Центральной фигурой периода стал К.С. Малевич.

М. Шагал заведовал училищем и руководил «живописно-рисовальной мастерской», В.М. Ермолаева, К.С. Малевич и Ю.М. Пэн возглавляли «живописно-рисовальные мастерские»; Д.А. Якерсон – скульптурную; Н.И. Коган – подготовительную; Л.М. Лисицкий – «мастерскую графики и печати»; А.Г. Ромм читал лекции по истории искусств [4].

В марте-апреле 1920 г. учебное заведение было реорганизовано в «Витебские Свободные Государственные Художественные Мастерские».

К. Малевич не руководил учебным заведением, однако, являясь главой художественного направления, был в коллективе педагогов неформальным лидером. В архивных документах отмечалось, что «...являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства, т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских» [5].

Неотъемлемой частью истории Витебской художественной школы стало создание, становление и развитие Уновиса. В объединении много внимания уделялось педагогической деятельности. Уновис провозгласил создание «Единой аудитории живописи» [6, с. 79]. В основу занятий в ней была положена программа К. Малевича, основанная на собственном опыте художника. Учебная программа предусматривала последовательное прохождение учеником всех ступенек «от Сезаннизма до супрематизма». Н. Коган вела пропедевтический курс, В. Ермолаева руководила прохождением основ сезаннизма, кубизма, кубофутуризма. Преподавательская деятельность самого К. Малевича имела академическую форму: художник читал лекции и проводил собеседования, на которых анализировал выполненные подмастерьями работы-этюды и ставил «диагноз» склонностям и возможностям учеников.

После изъятия художественных учреждений из ведения Наркомпроса и передачи их в ведение Главпрофобра Главка по профессиональному образованию, Витебские свободные государственные художественные мастерские в конце 1921 г. были реорганизованы в Витебский художественно-практический институт ВХПИ. Ректором института была назначена В. Ермолаева. Совет профессоров возглавил Ю.М. Пэн.

В мае 1922 г. был произведен первый и последний выпуск высшего художественного учебного заведения: «...всего 10 человек: 7 человек по левому течению со званием свободного художника и 3 человека по изобразительному искусству со званием мастера с правом преподавания в Техникумах 2 по изобразительному рисованию – живопись, иллюстрация и 1 по скульптуре» [7]. Следует подчеркнуть, что при полном доминировании супрематизма в учебном заведении продолжала существовать «академическая» мастерская Ю. Пэна.

К осени 1922 г. после отъезда из Витебска К. Малевича, Н. Коган, В. Ермолаевой в штате ВХПИ осталось 5 преподавателей. Обязанности ректора исполнял И. Гаврис. Проректорами были избраны Ю. Пэн и С. Юдовин; кроме них учебными мастерскими руководили А. Бразер и Е. Минин.

В 1922–1923 уч. году в институте была предпринята попытка найти в процессе обучения компромиссное сочетание проверенного «старого» академического и «новейшего» авангардного, экспериментального.

4. Витебск как центр художественного образования в Беларуси (1923–1941 гг.)

В истории Витебской художественной школы 1923 год стал своеобразным рубежом между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании (1918–1922 гг.) и этапом, характеризующимся возвратом к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения.

В августе – сентябре 1923 г. по решению местных властей ВХПИ был реорганизован в художественный техникум. Директором учебного заведения был назначен выпускник Петербургской Академии художеств твердый приверженец реалистического искусства

скульптор М. Керзин. Художник зарекомендовал себя непримиримым противником авангардных течений в искусстве. По установке местных властей главной задачей М. Керзина стало покончить с «процветавшим» в учебном заведении формализмом и перевести обучение на реалистические рельсы. Кроме него в штат преподавателей техникума были зачислены питомцы Петербургской Академии художеств В. Волков и М. Эндэ.

В учебном заведении коренным образом изменилась система обучения – был осуществлен переход от системы отдельных мастерских к системе классов (на каждом из курсов преподавали разные художники-педагоги).

В марте 1924 г. в связи с возвращением Витебской губернии в состав Беларуси изменился статус Витебского художественного техникума; учебное заведение впервые было переподчинено Главпрофобру Наркомата просвещения БССР и стало называться Белорусским государственным художественным техникумом БГХТ. С 1924 г. в учебном заведении начинают набирать силу процессы политики белоруссизации, направленные на возрождение национальной культуры и искусства. На губернской краеведческой конференции в Витебске в апреле 1925 г. были сформулированы основные задачи художественного техникума: «готовить специалистов в области прикладного искусства и художественной промышленности»; всю деятельность направить «к нахождению и созданию белорусского национального стиля» [8].

В 1920-е годы в БГХТ обучение строилось с акцентом на углубленное изучение истории, культуры и искусства родного края, возрождение национальных художественных традиций.

С 1928 г. по 1934 г учебный процесс в художественном техникуме строился «по узким специальностям» (отделениям). С 1928/29 уч. г. специализация у учащихся началась не с третьего, а с первого курса, что благотворно сказывалось на уровне профессиональной подготовки выпускников учебного заведения. В этот период наряду с педагогами в БГХТ готовили также художников-инструкторов для гончарно-керамической промышленности, художников-графиков для полиграфической промышленности, декораторов-бутафоров.

Благодаря плодотворной деятельности полиграфического отделения БГХТ ряды белорусских графиков пополнились целой группой молодых художников. Значительным мог оказаться вклад в национальное искусство и гончарно-керамического отделения техникума; к сожалению, последнее было закрыто в 1929 г.

До конца 1920-х годов художественную политику в БГХТ определяли представители Петербургской художественной школы – питомцы Академии художеств реалисты М. Керзин, В. Волков, М. Эндэ, М. Лебедева, Ф. Фогт, выпускник Петербургского художественно-промышленного училища барона Штиглица Н. Михолап.

В начале 1930-х гг. кадровая ситуация в учебном заведении начинает меняться. На рубеже 1920–1930-х гг. на смену «старой гвардии» на преподавательскую работу в БГХТ приходит группа молодых художников-педагогов, окончивших высшие художественные учебные заведения Москвы и Ленинграда – Г. Шульц, В. Руцай, И. Ахремчик, Е. Загоровский, Х. Даркевич, В. Дзежиц.

В начале 1930-х гг. в БГХТ, как и в ряде других художественных учебных заведений СССР, получил распространение так называемый «коллективный» метод обучения. Метод характеризовался такими недостатками как уравниловка и имперсональность.

После того, как в 1934 г. БГХТ был реорганизован в художественно-педагогический техникум училище и подчинен Управлению подготовкой кадров учителей Наркомата просвещения, в учебном заведении педагогическое направление осталось единственным; в училище вплоть до начала Великой Отечественной войны готовили педагогов-художников.

В конце 1930-х гг. состав художников-педагогов Витебского художественного училища пополняется новой когортой выпускников художественных вузов СССР. Среди них А.П. Мозолев, Г.А. Докальская, Н.Г. Овчинников, Х.С. Гутерман, Г.М. Изергина, Беляева.

С середины 1920-х гг. вплоть до начала Великой Отечественной войны (июнь 1941 г.) художественный техникум училище в Витебске был кузницей национальных художественных кадров, школой художников-реалистов.

5. Витебское художественно-графическое педагогическое училище (1949–1959)

Вскоре после освобождения Беларуси начало работу Минское художественное училище. Казалось, что многолетняя традиция художественного образования в Витебске прервалась. Однако уже в июле 1949 г. на базе функционировавшего с 1947 г. педагогического училища в городе было открыто Витебское художественно-графическое педагогическое училище ВХГПУ. Директором учебного заведения был назначен заслуженный учитель БССР А. Н. Солохо (руководил ВХГПУ в 1949–1959 гг.).

В ВХГПУ преподавали, продолжая реалистические традиции, выпускники художественных учебных заведений Беларуси и питомцы средних и высших учебных заведений Москвы, Ленинграда, Вильнюса, Одессы, Свердловска, Омска.

Выпускник Минского художественного училища И.М. Столяров почти десятилетие преподавал в ВХГПУ (1951–1960). По инициативе молодого педагога в учебный процесс в училище были внесены существенные изменения: акварель стали изучать на первом и втором, а масло – на старших курсах. В учебном заведении были оборудованы специальные аудитории для акварельной живописи. По предложению И.М. Столярова лучшим учащимся было разрешено заниматься акварельной живописью на протяжении всего периода обучения в ВХГПУ и защищать дипломные работы в технике акварели [9, с. 28]. Так закладывались основы Витебской школы акварели, которая за прошедшие годы стала известна далеко за пределами республики.

Одни педагоги-художники по разным причинам непродолжительное время работали в учебном заведении, другие, отдав не один год ВХГПУ, затем продолжали преподавать на художественно-графическом факультете ВГПИ (ныне ВГУ) – Дзежиц В.К., Кликушин Г.Ф., Столяров И.М., Шаталов В.Г., Дукальская Л.К., Генеральницкий Д.П., Долматов С.Х., Гаврушко А.В.

В 1959 г. прием в Витебское художественно-графическое педагогическое училище был прекращен в связи с созданием художественно-графического факультета в Витебском государственном педагогическом институте имени С.М. Кирова. К этому времени было сделано 7 выпусков. Целая когорта выпускников ВХГПУ стали в последствии известными художниками, учеными, преподавателями и учителями художественных учебных заведений республики.

Рассмотренные в статье этапы становления и развития Витебской художественной школы не характеризуются преемственностью, единством целевых установок и направленности действий, но при этом они являются краеугольными камнями, составившими фундамент, на котором был создан художественно-графический факультет ВГПИ (ныне ВГУ), продолжающий многолетние традиции художественного образования в регионе и республике.

Литература:

1. Витебский листок. – 1919. – 16 ноября.
2. Шагал, М. О Витебском Народном Художественном Училище. Школа и революция / М. Шагал // Известия Витебского губернского исполнительного комитета советов ученических депутатов. – № 24–25. – 1919. – 16 августа.
3. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. С. Шатских. – М. : Языки русской культуры. – С. 64.
4. Государственный архив Витебской области. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 24. Л. 16.

5. Государственный архив Витебской области. – Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 91.
6. Шатских, А. С. Уновис – очаг нового мира. Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932 / А. С. Шатских / Каталог выставки. – Берн-Москва, 1993. – С. 72–83.
7. Государственный архив Витебской области. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 29. Т. 2. Л. 26.
8. Віцебшчына. – 1925. – Т. 1. – С. 214.
9. Виноградов, В. Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова. – Витебск : Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2005. – 48 с.

АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИЙ БАУХАУЗА И УНОВИСА В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОГРАММ

*Кириллова Валентина Михайловна,
директор
Витебское социально-просветительское
учреждение «УНОВИС-ФОРУМ»,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: kizo@vsu.by*

Высшая школа строительства и художественного конструирования Баухауз. (Государственный Баухаус) была образована в немецком городе Веймаре 25 апреля 1919 года в результате объединения Саксонско-Веймарской Высшей школы изобразительных искусств и, основанной Анри Ван де Вельде, директором Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства. Первым директором Баухауза стал молодой берлинский архитектор Вальтер Гропиус. С 1919 г. Гропиус избрал для школы анти-академический и реформаторский курс авангарда и элитарности, вплоть до 1928 г.

Первая программа Баухауза, опубликованная в 1919 году в статье Вальтера Гропиуса “Границы архитектуры”, объявила:

«Конечная цель всякой художественной деятельности – здание, которое, подобно храмам, возносившимся в небо руками ремесленников, станет кристальным символом новой, грядущей веры. Нет больше «искусства как профессии. Надо снова вернуться к мастерским, ремеслу. Мир, лишь рисующих и живописующих мастеров живописи и прикладного искусства, должен стать наконец миром строящих.»

Шагал в Витебске, Гропиус в Баухаузе- призывали все современные художественные силы объединяться под знаменами школ.

Активным проводником сотрудничества Баухауза с представителями витебской школы были Эль Лисицким и Тео ван Дусбург. В 1920 году. Тео ван Дусбург начал работу в Баухаузе. Он опубликовал в журнале «Де Стил» «Супрематический сказ про два квадрата, в шести конструкциях» Эль Лисицкого. Он восторженно писал одному из друзей, что «архитекторы должны окружить себя подобными работами <...> и через них ощутить бесконечные пространственные возможности, одновременно приходя к пониманию этих возможностей на практике». В июне 1922 года Тео ван Дусбург опубликовал в «Де Стил» статью Лисицкого «Проун» (дата и место издания обозначены по первоначальной публикации как: Москва, 1920).

Гропиус к 1922 году отчетливо чувствовал близость к европейским тенденциям идей и работ Эль Лисицкого и К. Малевича, витебского объединения УНОВИС, что подтвердилось, когда они встретились с Лисицким в сентябре 1922 г. в Берлине, а затем через несколько дней на Интернациональном конгрессе прогрессивного искусства в Дюссельдорфе. На конгрессе Тео-ван Дусбург, Лисицкий и Ханс Рихтер образовали союз под названием «Международная фракция конструктивистов», где основным теоретиком был Эль Лисицкий.

Участники Конгресса прогрессивного искусства пришли к выводу, что «честные ремесленники» и, создаваемые ими «кривые» произведения, а имелся в виду, прежде всего, «Баухауз» Гропиуса, – «очень буржуазны». Предметы «ручной работы» может себе позволить только состоятельный человек, а «небуржуазным рабочим», нужно перестроиться на более конструктивистский и общедоступный лад. «Общедоступно может быть только машинное искусство».

На основании договоренности Эль Лисицкий вместе с Тео ван Дусбургом в конце сентября 1922 года приезжают в Веймар. Эль Лисицкий, соратник Малевича по Витебску, много рассказывает о своем учителе, пропагандирует идеи и программу УНОВИСа, как передовую систему художественно-педагогического наследия.

Эль Лисицкий стал одним из первых профессоров, подверг новой реформации программу Баухауза. Будучи сам архитектором с 2-мя дипломами, (1914г. – с отличием архитектурный факультет Высшей политехнической школы в г. Дармштадте, 1915 г. – архитектурный факультет Рижского политехнического института), активным создателем вместе с Малевичем учебной программы Витебского УНОВИСа, преподавателем ИнХуКа, он помог создать программу, изменившую смысл развития Баухауза, а, следовательно, и художественного практико-ориентированного образования, повлиявшего на визуальную культуру мира.

В течение 1922 г. раз в неделю Тео Ван Дусбург и Эль Лисицкий **читают** лекции в Веймаре (частным образом). Курс состоял из теоретической и практической частей. Первая включала объяснение принципов объединения «УНОВИС» и дизайна группы «Стиль». Во второй рассматривались особенности создания единого произведения на основе принципов, свойственных всем видам пластических искусств.

Новаторство УНОВИСа в формулировании приемов создания универсального языка творческого процесса, не отягощенного преградами предыдущих условий, захватили новыми теориями Мастеров и учеников Баухауза.

Принципы неопластицизма, геометрической абстракции, ограниченный набор цветов в духе УНОВИСа, Мондриана, членов группы «Де Стиль», приведенные ван Дусбургом, все это стало доминировать в формальных композициях студентов «Баухауза» как на плоскости, так и в пространстве.

Сравнительные положения педагогических программ Баухауза, Уновиса

Баухауз	УНОВИС
Уникальность художественно-педагогической практики превосходившее время.	УНОВИС мыслился не только как педагогическое учреждение, но и как научно-исследовательский институт, и как универсальное художественное бюро-мастерская, занимающееся практическими работами.
Цели	
1. Пробудить творческие силы и вместе с ними художественные способности обучающихся. 2. Облегчить студентам выбор их будущей профессии. 3. Познакомить студентов с основами художественной композиции, без чего нельзя стать профессионалом. 4. Поиска графического выражения того или иного типа контрастов, с использованием заданных форм. 5. Формирование навыков основных геометрических форм триады цветов – красного, желтого, синего.	1. Мы хотим, чтобы наша энергия пошла на творчество создания новых наших форм... 2. Мы новые несем города. Мы новые несем вещи миру... 3. Итак образуем всемирную новую армию нового творчества искусств... 4. образуем единую аудиторию живописи архитектуры, скульптуры, как единую аудиторию сооружений ...

Период обучения. 3 года.	
Пропедевтический вводный курс. Автор Йоганнес Иттен (1888–1967), немецкий выдающийся педагог, теоретик дизайна, художник. В Баухаузе с 1919 по 1923 год.	Пропедевтический вводный курс. Ксёния Леонидовна Богуславская (Богуславская-Пуни (1892–1971) русский живописец, график, театральный художник и дизайнер, поэтесса.
Второй круг - Изучение натуральных материалов, проектно-цветовых композиций, конструирование изображений, материаловедение и способы обработки материалов.	Изучение взаимодействия левой живописи и архитектуры и «выход» супрематизма в архитектуру и дизайн. анализа живописных систем импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма Малевич разработал «теорию прибавочного элемента» - выделение формального элемента, благодаря которому одна живописная система перестраивается в другую, элемент которой прибавился («кривая Сезанна», «серповидная кривая кубизма», «супрематическая прямая Малевича»).
Третий круг - Производственно-творческие мастерские по художественной обработке дерева, металла, текстиля, живописи, стекла, керамики, камня.	Мастерские абстрактной, кубофутуристической живописи, графики.
Центр круга - обучение по практико-ориентированному педагогическому принципу в проектных инженерно-строительных мастерских, на опытно-экспериментальных строительных площадках и производствах, обеспечивали материальную ресурсную базу Баухауза. Ласло Мохой-Надь (Моголи-Надь), (1895–1946), венгерский художник, дизайнер, фотограф, типограф, сценограф, приглашен Гропиусом в качестве «мастера форм» на металлообрабатывающее отделение. Сотрудничал в Берлине с Эль Лисицким и другими конструктивистами на Конгрессе в Дюссельдорфе. Возглавил руководство «Вводного курса» Баухауза в 1923 году.	Архитектурный, строительно-технический, – декоративный Факультеты и мастерские. Обучение проекционному черчению и архитектурному проектированию, печатному делу.
Исследовательская и экспериментальная работа печатной графики, скульптуры, мебели, монументальной живописи и керамики. Существовал также курс различной длительности развития таланта для особо одаренных студентов (аспирантов).	Типографшика Эль Лисицкого «Стройте книгу-как тело, движущееся в пространстве» с новым построением визуального кода, создала платформу глобального универсализма. В полиграфической мастерской УНОВИСа издано 5 работ Казимира Малевича. Исследовательская лаборатория занималась проблемами изучения развития искусства, возникновения и развития художественной формы, утверждением новой эстетики. Зарождение Формально-теоретического отдела «Противопоставляя научный подход и метод основам «вкусовым», нравится - не нравится - мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, появляется ученый-художник».
Выставочно-демонстрационная деятельность В 1923 г. состоялась выставка Баухауза уже под новым девизом: «Искусство и техника: новое единство».	Члены участвовали в 1-й Государственной выставке картин местных и московских художников в Витебске (1919), провели несколько самостоятельных выставок. Участие в выставке 1922 г. в Берлине.

Общественно-агитационная, литературно-театральная деятельность. Театральные эксперименты Баухауза.	Праздничное оформление г. Витебска, вечера рисования с разбором студенческих работ, лекции, диспуты. В феврале 1920 в Латышском клубе в Витебске были поставлены «Супрематический балет» (оформление Н. И. Коган) и опера «Победа над солнцем» М. В. Матюшина и А. Е. Кручёных (оформление В. М. Ермолаевой, К. С. Малевича при участии учеников художественной школы, членов УНОВИСа).
---	--

В 1922 г. Гропиус выдвинул требования, которым должны были соответствовать все объекты, производимые в мастерских: отныне все предметы, конструируются из минимума элементов – подобный подход был призван облегчить их промышленное производство.

Рождение прообразов хайтека. абстрактные пространственные композиции интерьеров рафинированное ахроматическое сочетание хромированного металла, больших плоскостей стекла мебельного дизайна XX века. (в том числе в виде крышки стола и цельных дверей книжных шкафов) и тонированного до черноты дерева.

Созданное издательство «Баухаузбюхер» и типография Баухауза под редакцией В. Гропиуса и Л. Мохой-Надя опубликовали основную серию статей-лекций. Пропандировались революционные завоевания школы. Среди них **Книга Малевича «Мир как беспредметность»** которая получила в переводе название «Suprematismus – Die gegenstandslose Welt» (дословно: «Супрематизм – беспредметный мир»). «Основную часть издания занял трактат «Супрематизм» и трактат «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». В книге содержались так же многочисленные репродукции картин и рисунков, факсимильные воспроизведения рукописных материалов, документальные фотографии.»

Вслед за самым большим сочинением был опубликован трактат «Супрематизм. 1/46», датированный Малевичем 1923 годом; Ризен указал, что он соотносится с первой частью «Вечного покоя» и развивает архитектурные аспекты теории Малевича. Последним текстом в кёльнском издании стал «Супрематический манифест Уновиса» (1924), помещенный как образец воззвания ко «всем революционным архитекторам» мира.

В значительной мере на немецкой книге Малевича был основан анализ философии Малевича в статьях чешского историка и теоретика искусства Иржи Падрта, теоретических эссе Ф. Ф. Ингольда, М. Григара и других.

К моменту закрытия художественно-практического института в 1923 году в Витебске, в 1933 г. школы Баухауза в Дессау педагогическая элита авангарда разработала и внедрила неоценимый опыт, оказавший влияние на становление дизайна зданий, мебели, предметов домашнего обихода, инструментов, оформление книг и многого другого как в России, Германии, так и далеко за пределами Европы, Америки, Азии.

Казимир Малевич, Лазарь Лисицкий, члены УНОВИСА, Вальтер Гропиус и Мис ван дер Роэ, Ласло Мохой-Надь открыл в Чикаго «Новый Баухаус» (сейчас это часть Иллинойского технологического института), Ханнес Мейер поехал в СССР с группой студентов, Лазарь, стали одними из самых важных и влиятельных имен в истории искусства и архитектуры мира.

Педагогическое новаторство УНОВИСа, Баухауза было принято учебными заведениями во всем мире, как действующая модель универсального, мирового и вневременного художественно-практического образования, некий общий знаменатель созидания.

Литература:

1. В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. – СПб., 2000. – С. 12–23.
2. Как возник Уновизм // Эрмитаж. – 1922. – № 10. – С. 3–4.
3. Жадова, Л. А. К. С. Малевич – цветопись, объемостроение. Художественные проблемы предметно-пространственной среды / Л. А. Жадова. – М., 1978. – С. 34–35.
4. Листок «От УНОВИСа» (без даты) воспроизведен в чехословацком журнале «Výtvarné umení» (1967, № 8–9).
5. Жадова, Л. А. Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) в Ленинграде / Л. А. Жадова // Проблемы истории советской архитектуры. – М., 1978. – № 4. – С. 26.

**Д.П. ГЕНЕРАЛЬНИЦКИЙ – ПЕДАГОГ, СКУЛЬПТОР
И МУДРЫЙ НАСТАВНИК ХУДГРАФА**

*Колодовский Иван Иванович,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: kizo@vsu.by*

Пасмурный Ленинград конца восьмидесятых. Студенты витебского художественно – графического факультета, проходящие музейную практику, зашли в скульптурную мастерскую, (бывшую котельную), ленинградского худграфа, где в отдалении я увидел знакомую, как мне показалось, фигуру Седовласова, слегка полноватого, среднего роста мужчину – преподавателя курса. Как молнией меня пронзила мысль: вот он – УЧИТЕЛЬ – Дмитрий Павлович!!! Да, я обознался, ведь он давно ушел... Время неминуемо, его ход естественен, поэтому возникает такой момент в жизни, когда следует как бы в нужное время приостановить его, оглянуться и спокойно посидеть в окружении далекого, но так приятного тумана воспоминаний...И снова Витебск и наше время...

Так как это произошло в 1968 году, то есть пятьдесят лет назад, пришлось обратиться к записи, «... когда прогуливался по городу, читал объявление в городском Доме культуры – «18 февраля к 14.00 приглашаем всех желающих заниматься в ИЗО и скульптурной студии» на базе художественно–графического факультета Витебского пединститута. «И вот уже с 24-го февраля я занимался у преподавателя скульптуры худграфа Генеральницкого. Лепили розетку. Тяжело, но очень доволен. Принес ему свои работы, то есть бюст, барельеф и деревянные вещи. Ему понравился бюст и барельеф, их он оставил в мастерской. На неделю дал он нам задание по композиции и рисунку» (запись 29 февраля 1968 года).

Будущего студийца встречал в скульптурной мастерской, которая находилась в подвальной части здания худграфа, преподаватель среднего роста и возраста, крепкого телосложения, «настоящий скульптор», (как отметил бы обыватель) – Дмитрий Павлович Генеральницкий. Творческая атмосфера исходила не только от одухотворенного, строгого, чуть полноватого лица учителя, но и сама обстановка мастерской с гипсовыми портретами на подставках, рельефными натюрмортами на стенах и настоящие скульптурные станки говорили о профессиональном, серьезном занятии пластикой студийцев-любителей. И только значительно позже, после ухода из жизни Дмитрия Павловича, узнаешь о том пути, который позволил говорить о нем, вспоминать его даже по прошествии сорока семи лет.

Родился Дмитрий Павлович Генеральницкий 10 ноября 1911 года в городе Умани Черкасской области Украины в семье рабочего-мельника. Тяга к прекрасному проявилась у юноши рано, поэтому, сразу же после окончания в 1929 году неполной средней школы в родном городе, Дмитрий поступает в 1930 году в Каменец-Подольский художественно–индустриальный техникум, который заканчивает уже в 1934-м. Вскоре

он переезжает в Харьков, где долгое время, до 1939 года, работает художником – оформителем в различных учреждениях города. Но тяга к знаниям позволила ему стать студентом Харьковского автодорожного института, где только начало войны с Германией, призыв 16 июля 1941 года в ряды защитников Отечества, перечеркнули эти устремления». Будучи водителем автомашины, младшим сержантом в звании, он с честью прошел, проехал дорогами войны и был демобилизован 19 октября 1945 года.

И снова новое место и новая работа – он уже художник в Таганском кинотеатре города Москвы. Из-за отсутствия, (в те времена), профессиональной печатной техникой выполненной рекламы фильмов, художники рисовали огромного размера стенды, не редко в три на пять метров, рекламирующие данный фильм», («баннеры» или «билборды» в современном понятии). Но и эта работа, как бы и по профессии, не удовлетворяла Генеральниченко, а ему уже тридцать пять лет.

и в 1946 году Дмитрий Павлович поступает в Московский городской педагогический институт имени В.П. Потемкина, (где студентом был также и будущий коллега по работе в Витебском пединституте, заведующий кафедрой рисунка и, живописи ХГФ, кандидат наук Долматов Семен Харитонович). Здесь Дмитрию Павловичу окончательно сформировался как профессионал-педагог, как художественная личность и никакие житейские, возрастные, учебные трудности не повлияли на достижение цели – в 1950 году он успешно закончил обучение. По слухам, Дмитрий Павлович уже прочно обосновался в Москве и с работой, и с жильем, но кто-то напомнил ему о долге отработать учебу.

Следует отметить, что МГПИ имени В.П. Потемкина было открыто с 1931 года, но художественно-графический факультет в его стенах существует с 1941-го (в то время первого и единственного такого факультета в стране). Кстати, имя институту было присвоено в 1946 году после смерти народного комиссара просвещения РСФСР В.П.Потемкина. Традиции художественно-графического факультета берут свое начало с конца 30-х годов, когда в стране были организованы педагогические курсы по подготовке учителей рисования и черчения для средней школы. Художественно-графический факультет МГПИ был организован на базе двухгодичного Московского Городского Учительского Художественного института, созданного по инициативе художника Д.Н. Кардовского и его учеников, где вместе с переходом многих преподавателей сохранились также и сложившиеся традиции и система преподавания художественно-графических дисциплин, которая строилась на твердых позициях реалистического искусства и основным учебным предметом был рисунок, в основу которого был положен метод Кардовского. Отличительной особенностью учебной работы студентов по рисунку и живописи была твердая методическая обоснованность заданий по темам.

Скульптор Л.М. Писаревский читал для студентов худграфа краткий курс пластической анатомии, сопровождая их интересными рисунками на классной доске, а также вел практические занятия по скульптуре, курс которой был невелик. Студенты получали только основные сведения о работе над скульптурными изображениями и выполняли небольшое количество упражнений по скульптурной лепке. Вот поэтому удивляет талант и мастерство Дмитрия Павловича в скульптурном ремесле 60-х годов.

Этим художественно-практическим багажом знаний и умений, а сюда следует добавить также и такие обязательные предметы, как историю искусств, черчение и начертательная геометрия, бывший студент Генеральнический был готов к дальнейшей неизвестной дороге жизни.

В этом же 1950-м году. Министерством просвещения Дмитрий Павлович был направлен на работу в Курское художественно-графическое педагогическое училище в качестве преподавателя рисунка, живописи, композиции и черчения. Работа увлекла и творчески вдохновила его и он преподавал в училище до 1954 года. Но семейные проблемы с жильем, к этому времени он женился, военная разруха и рождение сына вмешались в быт педагога-художника и поэтому, когда появилась возможность получить

жилплощадь в МинЛсе, снова дороги увлекли, заставили поменять место, но не изменить профессии. В 1954 году он переехал в Минск и стал работать в Минском художественном училище преподавателем рисунка, живописи, композиции, здесьнему доверили вести занятия по пластической анатомии, начертательной геометрии, черчению и быть руководителем педагогической практики. Но вскоре выяснилось, что в связи с «временными» трудностями, долгожданное, обещанное жилье появится только через пять лет...

Случайная встреча с директором Витебского художественно-графического педучилища Акимом Нестеровичем Солохо, и его обещания предоставить жилье, дать возможность преподавать знакомые уже по прежней работе в Курске и Минске предметы, сделали свое дело. И в 1955 году Дмитрий Павлович с семьей переезжает в Витебск и поселяется недалеко от здания худграфа, рядом с ставшей вскоре, «родной» скульптурной мастерской, по адресу Суворова, 50/15. В сентябре 59-го училище переходит в статус ВУЗа и становится художественно-графическим факультетом Витебского педагогического института имени С.М. Кирова, и Генеральницкий «зачислен на работу в должности преподавателя кафедры живописи и графики» тогда директором института П. Терентьевым. Одновременно, Дмитрий Павлович являлся преподавателем рисунка, (по совместительству), в политехническом институте (филиал Минского), и с февраля 1959 года преподавателем студии при Доме народного творчества.

Жизнь Дмитрия Павловича можно условно разделить на несколько этапов: – художественно-педагогическую и художественно-профессиональную – семейная составляющая его жизни протекала как бы рядом, но это была его жизнь.

Многие студенты шестидесятых, начала семидесятых годов с благодарностью вспоминают преподавателя скульптуры и пластической анатомии Генеральницкого Дмитрия Павловича за профессионализм, четкую реалистическую установку на искусство, за «фанатизм» к своей профессии. Человек неординарный, безусловно талантливый, обладающий огромным чувством юмора, он «любит пошутить, но многие обижаются». Методической установкой его на начальном этапе работы в объеме было четкое усвоение пластической формы «гипсов», начиная с простых по форме розеток, рельефных орнаментов и лишь затем гипсовых портретов и фигур. В мастерской часто звучало его – «вначале общее, а затем – частное». И только после твердого овладения пластической последовательностью работы над формой, мы переходили к живой модели, к натурщику. Как отмечает в своей статье в газете за 1969 год корреспондент Буткевич С. «Преподаватель не ограничивает их (кружковцев и студийцев) фантазию, не навязывает своей мысли. Он учит их «строить» человеческое тело, соединять в скульптуре духовное и физическое, добиваться необходимой в искусстве гармонии...».

Следующий этап жизни хотелось бы отметить записью, сделанной еще 7 октября 1968 года «Дмитрий Павлович – он и живописец и «трудыга». Большое предпочтение отдает именно живописи, хотя у него сильных работ три-четыре, по-моему. Это «Милиционер», «Глухая», «Старик», «Шофер». Есть неплохие этюды. Много неоконченных». Кстати, холст «Старик», (размером 85х60), находится в холле 4-го этажа здания ХГФ и изображает «ходока» к Ленину от крестьян Витебской губернии. О живописи...

Вначале увлекался малыми формами, а с 1958 года перешел на крупные. Но все же, Генеральницкий был больше автором скульптурного портрета и об этом говорили стоящие на полках мастерской гипсовые портреты преподавателя черчения и начертательной геометрии В.Н. Виноградова, преподавателя психологии К. Матлина.

Но хотелось бы отметить монументальную серию героических портретов, начиная с памятника Герою Советского Союза В. Свидинского, стоящего во дворе завода часовых деталей, портрета Батки Миная (музей Миная Шмырева), в котором скульптор стремился не только к физической схожести, сколько до создания большого человеческого характера, волевого и решительного, а также для музея, портрет Михаила

Сильницкого. Для большей портретной схожести по поручению Дмитрия Павловича, я розыскал и привел в Скульптурную мастерскую младшего брата Сильницкого.

Все, кто заходил в скульптурную мастерскую, отмечали схожесть не только портретную, но и внутреннюю кубинского революционера Фиделя Кастро, бюст которого появился как ответ на события тех дней.

Серия женских портретов открывала возможности автора погрузиться в психологический, внутренний мир модели, с ее проблемами и надеждами.

В портретной галерее скульптора находилось большое количество портретов учителей города, участников войны и партизан, простых граждан города. Сюда можно включить поясные бюсты рабочих, отличающихся большой выразительностью пластического, анатомического и композиционного строя. Несколько из этой серии еще находятся в мастерских худграфа. Но здесь, к сожалению, стоит особо отметить, что в «свое время» гипсовый фонд работ Дмитрия Павловича был беспощадно уничтожен, а остались на худграфе, можно перечислить; 1. Портрет А.Н. Солохо. 2. Бюст «Кочегар». 3. Портрет Миная Шмырева в фуражке. 4. Портрет учителя Журавкова.

Скульптор и учитель ушел из жизни на шестьдесят втором году жарким утром 9-го июля 1972 года. Для всех эта неожиданная смерть была огромной утратой как в личном, кому-то был другом, так и для худграфа – студенты и преподаватели потеряли профессионала, наставника, мудрого советчика.

Литература:

1. Архив ВГУ имени П. М. Машерова. – Ф. 204. Оп. 2–л. Д. 1375.
2. Художественно-графический факультет. 50 лет. (1941–1991). – М. : Изд-во «Прометей» 1992 . – 268 с.
3. Писаревский, Л. М. Лепка головы / Л. М. Писаревский. – М. : Искусство, 1962.

ШКОЛА РИСУНКА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ, ИМЕНА (по материалам выставки «Рисунок Санкт-Петербургских художников»)

*Корольчук Андрей Александрович,
доцент кафедры рисунка
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
e-mail: a.korolchuk@mail.ru*

В начале 2019 года в Санкт-Петербургском союзе художников состоялось долгожданное событие – выставка «Рисунок Санкт-Петербургских художников». В четырех залах посетители смогли увидеть значительное количество работ, представляющих петербургскую школу рисунка – более шестисот произведений почти двухсот авторов.

Выставка можно назвать показательной с точки зрения современного состояния этой области творчества сегодня в Петербурге. Поскольку рисунок является основой всех видов и жанров изобразительного искусства, изучая качество представленных работ, можно, по меньшей мере, сделать выводы о состоянии и уровне графического искусства. Немаловажно, что искусство рисунка нельзя рассматривать как коммерчески успешное направление. Это особенно очевидно в сравнении с другими видами изобразительного искусства, прежде всего, с живописью. Для развития рисунка это имеет важное и, отчасти, благотворное значение. Художник, в меньшей степени ориентированный на коммерческий успех, работает искренне, не боится экспериментировать. С точки зрения анализа творческих поисков подобная свобода выражения художника является положительным моментом и позволяет отчасти рассматривать работы вне требований рынка, естественно, не исключая последнее полностью.

При этом традиция выставок рисунков имеет достаточно давнюю традицию. Первая выставка рисунков Ленинградских художников состоялась в далеком 1925 году в Москве. Затем наступил долгий, почти девяностолетний перерыв, и вторая подобная выставка открылась в 2014 году уже в Петербурге. Выставка «Рисунок Санкт-Петербургских художников» стала третьей и, без сомнения, самой масштабной [1, с. 4].

Отдельного внимания заслуживает процесс подготовки выставки, связанный с поисками общей идеи, отбором работ и их обсуждением. Проект 2019 года, как предыдущий [2, с. 5], возглавила секция графики Союза художников Санкт-Петербурга. Рисовальщики поставили перед собой ряд задач: показать современному зрителю разнообразие пластических приемов техники рисунка, привлечь внимание к новым направлениям, необычным решениям, а так же вспомнить классику. В связи с масштабностью задач, было принято решение отказаться от любых ограничений, прежде всего по принципу принадлежности к творческим союзам, объединениям или художественным направлениям. Помимо снятия ограничений по принципу организационной принадлежности художника, было принято решение о приеме работ в любых жанрах и направлениях. Таким образом, зритель мог увидеть петербургскую школу рисунка во всем ее многообразии.

В процессе подготовки было проведено пять выставочных работ, работа которых не была ограничена временными регламентом. Перед членами отборочной комиссии, в которую вошли представители всех секций, стояла задача определения границ при отборе работ, прежде всего, о границах понимания рисунка как вида изобразительного искусства. Обилие различных подходов к этой технике часто ставило в тупик даже очень опытных специалистов. Определенные трудности были связаны с тем, что и материалы, с которыми работают современные мастера и цветовые решения иногда не укладываются в классические рамки понимания вопроса.

Вполне естественным в этой ситуации было обращение к словарным определениям. Толковый словарь русского языка под редакцией С.И. Ожегова трактует это понятие так: *Рисунок – изображение, начертание на плоскости, основной вид графики. Выполняется (карандашом, пером, кистью, углем и т. д.) с помощью контурных линий, штрихов, светотеневых пятен в одном или нескольких цветах, преимущественно на бумаге. Главные виды художественного рисунка: станковый рисунок, эскиз, этюд, зарисовка с натуры и т.д.* [3]

Еще одно авторитетное издание, толковый словарь Д.Н. Ушакова сообщает нам следующее: *РИСУНОК, рисунка, м. 1. Нарисованное изображение, воспроизведение предмета, сделанное карандашом, пером, акварелью или углем. Рисунок дерева. Карандашный рисунок. Рисунок карандашом, углем и т. д. || перен. Очертание, контур. Рисунок гор на горизонте. 2. Совокупность линейных элементов в картине, в противоп. колориту, краскам (живоп.). Этот художник мастер рисунка.* [4].

При всей внятности определений, они не дают исчерпывающего объяснения современного рисунка, имеющего более сложную структуру и технику. В процессе анализа представленных работ, особенно сложным был вопрос о присутствии цвета в рисунке и его количестве, позволяющем отнести работу к иному виду изобразительного творчества.

В рамках оценки представленных работ, автором (как членом выставочного комитета) были сформулированы *ключевые принципы отбора материалов для выставки:*

- работа должна быть формально отнесена автором к технике рисунка;
- работа должна обладать художественными качествами;
- в работе не должны применяться печатные техники;
- работа должна быть выполнена на бумажном носителе;
- цвет в работе должен занимать второстепенное место по отношению графическим выразительным средствам.

Подобный перечень не полон, но он позволил достаточно эффективно определять принадлежность представленного произведения к рисунку или другим видам изобразительного искусства.

Работа на выставке была организована таким образом, чтобы не только продемонстрировать состояние петербургской графической школы, но и предложить новые технологии выставочной работы со зрителем и художниками.

Во время работы выставки было проведено несколько мастер-классов разной направленности в искусстве. Так, преподаватель Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Александр Кривонос провел мастер-класс по академическому рисунку обнаженной модели с натуры. Художник Олег Яхнин – мастер-класс «Искусство спонтанного портрета», а Геннадий Зубков – «Рисунок в системе школы Стерлигова». Даже названия мастер-классов дают возможность понять, что выставка была ориентирована именно на демонстрацию современного состояния петербургского рисунка в его разных течениях и творческих направлениях.

Несмотря на то, что формат выставки был вполне классический, автор данной статьи предложил провести конкурс на лучшие рисунки выставки, что должно было помочь расставить акценты, сделать проект не просто демонстрацией работ, но и своеобразной площадкой творческих дискуссий. В жюри были приглашены сотрудники отдела рисунка Государственного Русского музея, искусствоведы и известные художники Петербурга. Жюри работало несколько дней и выявило лауреатов, которые, как представляется, и являются лидерами в искусстве рисунка сегодня.

В номинации «Живая классика» – за верность традиции и совершенство графического мастерства премию получила **Елена Прудникова** – молодой автор выпускница живописного факультета Института им. И. Е. Репина, которая активно работает в реалистической манере и является продолжателем классической школы.

Номинация «За оригинальность авторской версии и преодоления классических стереотипов» была присуждена **Алисе Юфе** – выпускнице факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. А. Юфа активно работает как художник книги, а ее работы наполнены иронией и даже юмором. Эта премия была присуждена и **Наилу Кугушеву** – продолжателю школы Стерлигова (ученика К. Малевича). Композиции этого художника всегда тщательно выверены и продуманы, все лишние детали убраны, остается лишь самое необходимое для создания образа. Наконец, еще один обладатель этой премии – **Олег Яхнин**, мульти-инструменталист, работает во всех техниках и жанрах которые только существуют в изобразительном искусстве.

Номинация «За конгениальность техники и образного решения» была присуждена **Михаилу Александровичу Едомскому** – скульптору, много работающему в дереве. Работы художника всегда отличаются юмором и лаконичностью.

Приз в номинации «За экспрессию и пластическую выразительность рисунка» получил **Андрей Ветрогонский** – сын знаменитого академика Владимира Александровича Ветрогонского, мастера соцреализма. Андрей Ветрогонский нашел свой путь в искусстве: его работы отличаются экспрессией и мощной энергетикой, для них характерна уверенная, напряженная линия, условное пространство и повышенная яркость цвета.

В номинации «Перспектива» – работы молодых художников – был отмечен **Дмитрий Ташкин**, который трудится в области социального портрета. Часто героями его работ становятся яркие «шукшинские» персонажи.

Номинация «Диалог с моделью. Нью» досталась **Борису Забирохину** – художнику большого диапазона возможностей. Б. Забирохин много лет работает в этом жанре с натуры, а также в офорте и литографии., является основателем творческого объединения «Дети Архипа Куинджи».

Номинация «За остроту характера в портрете» была присуждена **Владимиру Михайлуца** – профессиональному фотографу с художественным образованием. Именно это увлечение помогло ему в работе над графическими портретами. **Вячеслав Ми-**

хайлов – известный мастер получивший признание в начале 90-х годов прошлого века, чьи рисунки отличаются виртуозным исполнением, также получил эту награду.

Номинацию «За новаторский подход» получили **Илларион Коньков** и **Андрей Корольчук**. Показательно, что оба автора получили классическое образование и сумели найти свой пластический язык.

В номинации «За виртуозное исполнение» награду получил **Михаил Струтинский** – выпускник факультета изобразительного искусства Герценовского педагогического университета. Его победа подтвердила, что абсолютных лидеров в художественном образовании нет. Факультеты изобразительного искусства педагогических университетов в современных условиях могут готовить высококлассных педагогов и художников.

Номинация «За преданность искусству – работы художников старшего поколения» по праву досталась **Василию Дьякову** – легенде уральского авангарда, представителю целой династии художников, который сейчас живет и работает в Санкт-Петербурге.

Награду в номинации «Город глазами художника: Пейзажи Петербурга» получил **Игорь Ганзенко** – художник книги. Выпускник факультета графики Института им. И. Е. Репина. Его листы отличаются тщательной прорисовкой и продуманной композицией.

Таким образом, номинации помогли не только определить наиболее интересные работы, но и предложить точки оценки основных линий развития рисунка петербургской художественной школы. *Основные тезисы по итогам работы выставки можно сформулировать следующим образом:*

- несмотря на то, что понятие «станковый рисунок» появилось относительно недавно (в конце 20-х годов прошлого века), рисунок за столетнее развитие обрел самостоятельность и стал полноценным видом изобразительного искусства;

- в Петербурге, несмотря на активность авторов, работающих в абстрактных, кубистических, сюрреалистических и прочих видах и направлениях искусства, все же преобладают реалистические художественные традиции;

- рисунок на сегодняшний день вышел за рамки подготовительной работы в других техниках, его физические размеры и понятие законченности претерпело существенные изменения, что свидетельствует о его развитии как самостоятельном виде творчества, не ограниченного учебными или подготовительными задачами. Об этом свидетельствует и то, что размеры рисунка становятся больше, а степень прорисовки несет признаки законченного графического листа.

Наряду с позитивными итогами выставки, необходимо обратить внимание и на тревожный момент. Несмотря на изобилие работ и их разнообразие, ни один рисунок не заинтересовал представителей российских музеев. Все работы по завершению выставки, были возвращены художникам, за исключением нескольких рисунков, которые купили частные коллекционеры и любители искусства.

Отметим, однако, что это факт несколько не остудил энтузиазма художников: в Петербурге творческий процесс не прекращается ни днем и ночью. Творческие ВУЗы и факультеты выпускают новых мастеров и, в скором времени, Петербург станет свидетелем свидетелями ярких художественных событий и рождения новых интересных художников.

Литература:

1. Вострецова, Л. Н. Рисунок Санкт-Петербургских художников / Л. Н. Вострецова // Союз художников Санкт-Петербурга, Каталог выставки. – СПб., 2014. – С. 4.
2. Громов, Н. Н. Рисунок Санкт-Петербургских художников / Н. Н. Громов // Союз художников Санкт-Петербурга, Каталог выставки. – СПб., 2014. – С. 5.
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Изд-во «Азъ», 1992.
4. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция. – М. : Изд-во Lingua, Астрель, АСТ, 2010.

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ КОНСТРУИРОВАНИЮ МЕБЕЛИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

*Кузнецова Вероника Юрьевна,
главный художник
Центр культуры г. Новополоцка,
Новополоцк, Республика Беларусь
e-mail: nika.kobailo@yandex.ru*

*Научный руководитель:
Беженарь Юлия Петровна,
кандидат педагогических наук, доцент*

Ежедневно к мебельному проектированию предъявляется больше требований. Новые технологии позволяют визуализировать желаемый объект, до мелочей продумать каждый сантиметр, упростить процесс построения графика, схемы. Это положительно влияет на качество мебели, уменьшая вероятность допущения серьезных ошибок [4].

В учебных заведениях и на факультетах художественно-конструкторской направленности преподавание дисциплины «Конструирование» занимает важное место. Главная цель данной дисциплины – получение студентами знаний о главных принципах проектирования мебельных изделий [2]. Немаловажным является и предоставление учащимся знаний о современных материалах, используемых в дизайне предметно-пространственной среды, о фурнитуре, способах крепежа, всех этапах конструкторского процесса, от зарождения замысла – до воплощения его в жизнь [1].

В процессе изучения дисциплины конструирование студенты сталкиваются с трудностями по недостаточному методическому обеспечению литературными источниками рассматривающих современные технологии проектирования мебельных изделий. Студенты на учебных занятиях разрабатывают проекты детской мебели, офиса руководителя, что требует обширных знаний в конструировании мебельных изделий, потребительских свойств мебели и т.п. Помимо антропометрических данных, учащиеся так же должны владеть знаниями о современных материалах, применяемых в производстве изделий мебели, способах их крепления мебельной фурнитуры, а также способах соединения сборочных единиц [3].

Именно проблема необходимости разработки методического обеспечения по дисциплине «Конструирование» и послужила толчком к созданию методического пособия и наглядного альбома по конструированию, а также методических рекомендации к ним.

Методическое пособие «Конструирование корпусной мебели» разработано для более подробного знакомства студентов с проектированием корпусной мебели, методикой и организацией проектной работы, с проектированием мебели на основе программы «PRO100» (рисунок 1).

Основными критериями при разработке наглядного пособия являлись:

- соответствие учебным целям дисциплины «Конструирование»;
- качество предоставляемой (графической) информации;
- удобовосприимчивость и читабельность наглядного пособия студентами.

В соответствии с практическими заданиями программы по дисциплине конструирование, также разработан наглядный альбом, главной задачей которого являлось демонстрация основных видов изделий корпусной мебели, правил их конструирования, способы соединений деталей изделия, применение мебельной фурнитуры. Наглядный альбом учитывает специфику обучения студентов специальности «Дизайн», в нем представлены основные требования к оформлению конструкторской документации, показаны правила соединений деталей мебельного изделия, спецификации деталей, фурнитуры и способы крепежа (рисунок 2, 3).



Рис. 1 Приложение к методическому пособию по конструированию (Крепежная фурнитура)

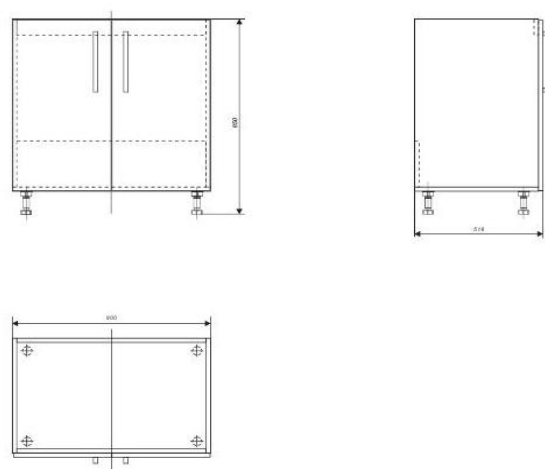


Рис. 2 Габаритный чертеж (тумба под мойку)

СПЕЦИФИКАЦИЯ ИЗДЕЛИЯ (ТУМБА ПОД МОЙКУ)				
№	НАЗВАНИЕ	РАЗМЕРЫ (ММ)	МАТЕРИАЛ	КОЛ-ВО (ШТ)
1	Дно	800*500*18	ДСП/18мм	1
2	Боковая стенка	732*500*18	ДСП/18мм	2
3	Царга	764*200*18	ДСП/18мм	1
4	Царга	764*70*18	ДСП/18мм	1
5	Фасад	742*396*18	ДСП/18мм	2

СПЕЦИФИКАЦИЯ ФУРНИТУРЫ (ТУМБА ПОД МОЙКУ)				
№	НАЗВАНИЕ	РАЗМЕРЫ (ММ)	МАТЕРИАЛ	КОЛ-ВО (ШТ)
1	Петля		Сталь	4
2	Саморез	3,0*16	Сталь	16
3	Конфирмат	6,3*50	Сталь	16
4	Опора меб.	100*30	Пластик	4
5	Ручка меб.	290*30	Сталь	2

Рис. 3 Спецификация изделия и фурнитуры (тумба под мойку)

Таким образом, применение в учебном процессе разработанных методических рекомендаций по конструированию корпусной мебели помогает студентам исключить ряд ошибок, связанных со спецификой проектирования мебели, разработкой конструкторской документации, с правилами соединения деталей и сборочных единиц в готовое изделие. Пособие по конструированию мебели поможет учащимся ознакомиться с новейшими достижениями отечественных и зарубежных технологий в изготовлении корпусной мебели, показать многообразие компьютерных программ для конструирования мебели.

Литература:

1. Барташевич, А. А. Основы композиции и дизайна мебели / А. А. Барташевич, Л. Е. Дягилев, Р. М. Климин, Л. Г. Перелыгин / под ред. А.А. Барташевича / Серия «Высшее образование». – Ростов н/Д : Феникс, 2004. – 192 с.
2. Барташевич, А. А. Основы художественного конструирования : учебное пособие для вузов / А. А. Барташевич, А. Г. Мельников. – Мн. : Высшая школа, 1978. – 216 с.
3. Барташевич, А. А. Конструирование мебели : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Технология и дизайн мебели» / А. А. Барташевич, С. П. Трофимов. – Мн. : Современная школа, 2006. – 336 с.
4. Погребский, М. П. Пособие конструктору мебели / М. П. Погребский. – М. : Лесная промышленность, 1985. – 178 с.

**ШАГИ К ПОСЛЕВОЕННОМУ ВОЗРОЖДЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ:
ВИТЕБСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ПЕДУЧИЛИЩЕ
И ВАЛЕНТИН ДЗЕЖИЦ**

*Лисов Александр Геннадьевич,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры философии и политологии
Витебская ордена «Знак Почета» государственная академия
ветеринарной медицины,
член Белорусского союза художников
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: alisov@tut.by*

Дискуссионным является вопрос об отношении послевоенных этапов истории витебской художественной школы, связанных с созданием Витебского художественно-графического педучилища (1949–1959) и художественно-графического факультета Витебского педагогического института, организованного в 1959 г., с ее предвоенной историей. Допустимо ли в данном случае говорить о преемственности, сохранении художественных традиций школы, если после Великой Отечественной войны учебное заведение формировалось практически на пустом месте. В период 1923–1941 гг. Витебский художественный техникум (училище) по праву можно было считать «кузницей национальных художественных кадров» Беларуси. Эта характеристика давно стала общим местом, как и мысль о том, что большинство белорусских художников старшего поколения было выходцами из витебской школы. Война, немецкая оккупация и годы послевоенной разрухи – целое десятилетие стало, казалось бы, непреодолимым временным пробелом, который потребовал возобновления, возрождения школы с чистого листа. С нуля нужно было формировать кадровый состав и материальную базу, что дает основание скептикам утверждать мысль – преемственности между предвоенной и послевоенной историей школы нет. Если национально-культурное значение витебской художественной школы предвоенного времени является фактом общепризнанным, то о послевоенной школе говорить стали более в контексте регионального ее значения. Эта мысль

стала моментом проявления известного снобизма по мере возникновения, роста и укрепления позиции столичных художественных учебных заведений – Минского художественного училища, основанного в 1947 г., и художественного факультета Белорусского государственного театрально-художественного института, открытого в 1953 г. Такая позиция строится на доводах об отсутствии прямой преемственности, основанием которой всегда была связка «учитель-ученик». В связи с этой же позицией раздаются соображения об отсутствии стилистической целостности феномена витебской художественной школы. Создается пропасть между двумя другими, более ранними этапами истории: Витебским художественно-практическим институтом (мастерскими) и организованным в 1923 г. на его базе художественным техникумом. Сама формула «создан на базе» помогает мало. Разрушается, кажется, основание говорить о какой-либо художественной традиции. В этой связи можно вспомнить: в свое время широко использовалось утверждение, что Витебское народное художественное училище было организовано в 1918 г. художником Марком Шагалом *на базе* частной школы рисования и живописи Ю.М. Пэна. Более основательное изучение исторического материала сегодня дает понимание, что это не так. Показательно, что Ю.М. Пэн не было в числе первого состава педагогов училища [4; 3]. Эта формула на определенном этапе призвана была подчеркнуть преемственность, традицию, и, тем не менее, сегодня от нее уже пришлось отказаться. Важно и то, что на каждом новом ступени истории школы ее новые руководители стремились открещиваться от творческих принципов и педагогических подходов своих предшественников: Шагал выступал с публичной критикой своего первого учителя Ю.М. Пэна, известна критика Малевича в адрес системы организации школы Шагала, непримиримым противником формалистических экспериментов левых художников во главе с Малевичем был М. Керзин, молодые педагоги художественной школы 1930-х гг. критически относились к опыту своих предшественников.

Изначально следует исходить из понимания традиции как способа передачи социального опыта, в нашем случае, художественного. Чаще всего под термином понимается базисный, атрибутивный характер традиции, в соответствии со способом ее определения. И здесь фактор передачи непосредственного личностного опыта «от учителя к ученику» чрезвычайно важен. Есть ли такая фигура, которая может оказаться связующей в истории довоенного и послевоенного этапов истории школы? В нашем понимании такую важную роль сыграл Валентин Константинович Дзежиц (1904–1964). О его особой роли в послевоенной истории Витебской художественной школы сказано еще вскользь и недостаточно.

Дзежиц представляется едва ли ни единственным из художников, которые работали в Витебске в предвоенные годы в художественном техникуме и училище, и возвратившимся в город после войны. Почти все педагоги техникума в это время оказались в столице. Бывшие педагоги М.А. Керзин, В.В. Волков, В.Я. Хрусталеv, И.О. Ахремчик, а также выпускники учебного заведения, а позднее и его преподаватели – А.О. Бембель, А.К. Глебов, А.П. Мозолев перебрались Минск. Их привлекала перспектива получения художественных заказов, профессиональной работы в столице.

Решающее значение имело создание в 1947 г. Минского художественного училища. После этого на возрождение специального художественного учебного заведения в Витебске никакой надежды не было. Дзежиц, который после возвращения в Витебск, возобновил переписку со своим однокурсником, как и он, выпускником первого выпуска художественного техникума 1926 г. Н.И. Гусевым в одном из писем жалуется на отсутствие всякой работы и обращается с просьбой найти для него хоть какое-нибудь профессиональное занятие. Одновременно он высказывает мнение, что рассчитывать на возобновление работы Витебского художественного училища не приходится [1].

Возрождение художественной традиции в послевоенном, разрушенном Витебске представлялось весьма проблематичным. Запустение, отсутствие в городе какой-либо художественной среды хорошо отражается в воспоминаниях, имеющих отношение к Дзежицу, которыми поделился приехавший в это самое время в Витебск художник В.А. Смерединский. Ощущением пустоты он поделился в своих дневниковых записях. До войны он получил образование в художественном институте в Одессе. Демобилизовавшись из армии, В.А. Смерединский оказался в Витебске в 1946 г. Он пишет: «Впечатление в результате осмотра города осталось тяжелое. Вместо домов я обнаружил груды развалин. Город – кладбище, покинутый людьми ... Я начал искать в городе хотя бы одного живого художника. Ходил по улицам, продолжал знакомство с разрушенным городом. Однажды, пройдя по улице Ленина через скверик (у площади), я вышел к большому полуразрушенному дому (ныне художественно-графический факультет) и начал его внимательно рассматривать. И вдруг, неожиданно из полуразрушенного проема дверей здания появился человек, сев на ступеньки крыльца, начал рисовать. Я заинтересовался, подошел поближе и незаметно стал наблюдать за работой. Падающая от меня тень заставила работающего обернуться, и я увидел худое изможденное лицо человека, живущего, очевидно, в большой нужде. Мы познакомились. Он назвался Дзежицем, художником Витебска, и был удивлен, когда узнал, что я тоже художник, хотя и не снявший еще военной формы после демобилизации из Армии. Так у нас произошел разговор в теплой, доверчивой форме, который продолжался не менее двух часов. Выглянула из того же проема дверей женщина и позвала моего собеседника. Вставая, он пригласил меня посмотреть его жилище. Я согласился. Мы пошли разрушенным коридором, спустились в темное подвальное помещение. В полутемноте я сначала не понял, где мы находимся, а затем, освоившись, стал различать в углах огромного подвала некоторые вещи. Вещи были и посередине подвала. – Ну, вот моя квартира, – горько улыбаясь, сказал Дзежиц, показывая на один из углов подвала. Я спросил: – А остальные углы подвала и его середина кем заняты? – А это все мои соседи, – сказал Дзежиц. Он познакомил меня со своей женой и дочерью. Отопление подвала, как я понял, велось примусами и маленькой буржуйкой, стоявшей на свободном месте. Вот так произошло мое первое знакомство с художником Дзежицем. Я попрощался и вышел на свежий воздух. Впечатление о посещении «квартиры» Дзежица осталось тяжелым». Цит. по: [5, с. 64]. Встреча с художником в разоренном войной городе стала совершенной неожиданностью. В этой связи невозможно удержаться от рассуждений о притягательности места, связи человека с местом, памяти места и ее роли в человеческой судьбе. Такую роль в жизни В.К. Дзежица сыграл Витебск.

О В.К. Дзежице специально уже писали [5; 6], однако ни творческая, ни педагогическая его деятельность в контексте истории школы должной оценки пока не получила. Авторы публикаций довольно поверхностно и схематично изложили его биографию и уж совсем не дали заслуженной оценки его роли в деле возрождения художественной традиции в послевоенном Витебске. С.Х. Долматов, который непосредственно был знаком с Дзежицем по работе в художественно-графическом педучилище и на художественно-графическом факультете пединститута, в своей статье сделал акценты более на воспоминаниях и личностных оценках [5], Г.П. Исаков, схематично обозначив наиболее важные вехи его биографии, так и не оценил масштаба этой фигуры в истории послевоенной Витебской художественной школы [6]. Сам Дзежиц, будучи человеком очень скромным, едва ли стремился заявить о себе сам, и при этом сыграл исключительно важную роль в создании художественно-графического педучилища. Нельзя в этой связи не согласиться с лаконичной и конкретной оценкой, высказанной в книге В.Н. Виноградова и Е.Т. Жуковой: «В.К. Дзежиц – его организатор» [2, с. 12]. Раздаются и другие суждения о том, что организатор, руководитель он был неважный и чаще

брал на себя то, что можно было поручить другим. Но на первоначальном этапе послевоенного восстановления школы, когда вместе с педагогами-коллегами В.А. Смерединским и А.В. Корсаковым, которые с витебской традицией изначально связаны не были, он должен был привести в классы утраченную атмосферу художественной школы Витебска.

Дзежиц сначала как ученик, а затем педагог связан с несколькими этапами истории школы. Он начинал учиться в Витебском художественно-практическом институте в 1922 г. тогда, когда в учебном заведении еще витал дух левого новаторства. И хотя К. Малевич вместе со своими наиболее последовательными учениками уже оставил город, Дзежиц застал еще некоторых приверженцев великого супрематиста. Очень значимым оказалось для него дружеское общение с Н.И. Гусевым, с которым он стремился поддерживать контакты на протяжении всей жизни и о котором также следует сказать отдельно. В поисках творческой индивидуальности Гусев приобрел опыт учебы в нескольких разных по методическим принципам школах. Подростком он начинал учиться художественному ремеслу в иконописном училище в Мстёре, затем, призванный в армию, он оказался в Витебске, где учился в художественном училище. В 1922 г. в числе 10 ее учеников он получил документ об окончании учебного заведения. В списке выпускников его специальность в отличие от учащихся супрематической мастерской, составляющих большинство в десятке выпускников и обозначенных как «художники-конструктивисты», он назван «мастером изобразительных искусств по живописи и рисунку». Позднее он посчитал необходимым продолжить получение образования в реорганизованном в 1923 г. художественном техникуме. Приверженность к реалистической академической школе сближало его с Дзежицем. Оба окончили Витебский художественный техникум в 1926 г. с первым выпуском учебного заведения и получили направление в Ленинградский ВХУТЕИИ, учебу в котором оба завершили в 1930 г. Далее их судьбы разошлись, но дружба и переписка сохранялась.

Валентин Дзежиц, который оставался на академических позициях и в творчестве, и в преподавании, как и многие крупные педагоги витебской школы не был приверженцем консервативного подхода, навязывания своих позиций ученикам. Такой принципиальной позиции придерживались академист Ю. Пэн, мирискусник М. Добужинский, а также более свободные их ученики М. Шагал и Л. Лисицкий. Валентин Константинович доносил до своих учащихся общую живописную и графическую культуру, оставляя право на эксперименты, собственный творческий выбор.

В 1931 г., после окончания Ленинградского ВХУТЕИИа Дзежиц вернулся в Витебск в качестве педагога. Витебский художественный техникум переживал очень непростое время, связанное с переломом в общественных условиях жизни, отказом от национально-культурной политики, укреплением консервативных принципов соцреализма в искусстве. В техникуме это время связано со сменой руководства, педагогических кадров, приходом в учебное заведение нового молодого поколения педагогов-выпускников московских и ленинградских вузов. В том же 1931 г. в техникум пришел И.О. Ахремчик, который на протяжении предвоенного десятилетия укрепился в качестве ведущего педагога профессиональных предметов и руководителя учебного заведения.

Послевоенная ситуация в истории витебской школы особенно сложна в плане обоснования механизмов преемственности. Художественно-графическое училище возникло путем реорганизации педагогического училища. Процесс реорганизации проходил в течение 3 лет, в течение которых оба учебных заведения сосуществовали под одной крышей. В этих условиях обеспечение общеобразовательных предметов не представлялось проблемой, но проблемой стали кадры педагогов-художников. Далеко не все художники, которые проживали в это время в Витебске, были готовы к педагогической деятельности. Из первого состава педагогов лишь Дзежиц имел отношение к довоенному преподавательскому коллективу. Правда, для преподавания курса черчения

была приглашена на первых порах также выпускница училища Е.П. Сумник. На этом этапе Валентин Дзежиц преподавал все предметы художественного цикла: рисунок, живопись, лепку. Курс строился на академических принципах, исходя из потребностей программы общеобразовательной школы. Если его занятия по рисунку отмечали многие выпускники училища этого времени, то живопись художника менее впечатляла учеников. Особенно это стало заметно, когда в позднейшие годы в училище стали приходить педагоги нового поколения.

Авторитет Дзежица, в большей мере педагогический, нежели профессиональный, творческий, оказался значимым для нового поколения преподавателей. Помимо выпускников разных школ, большую их группу составили выпускники Минского художественного училища двух первых выпусков 1951 и 1952 гг.: И.Т. Бобоедов, И.Г. Корнеев И.Г., М.Я. Лисовский М.Я., Н.А. Назарчук, И.М. Столяров, В.Г. Шаталов. В подготовке их принимали участие художники-педагоги, которые сами были связаны с Витебской школой: В. Волков, И. Ахремчик, В. Цвирко, П. Масленников, А. Мозолев, Л. Лейтман, А. Шевченко и др. История Минского государственного художественного училища имени А.К. Глебова непосредственно связывается с историей довоенного Витебского художественного техникума. Как вспоминал художник М.В. Данциг, первый набор Глебовки был сделан сразу на 2 курса. На первый курс принимали молодых ребят, которые только закончили школу, на второй – старших абитуриентов, которые вернулись с фронта и которые учились до войны в разных студиях, кружках, в т.ч. Витебском художественном техникуме. Начало и в Витебске, и в Минске имело на первоначальном этапе и общие, характерные недостатки – отсутствие специализации и условий для ее осуществления. Так вспоминал Б.В. Аракчеев: Училище в то время выпускало очень универсальных художников. До окончания учёбы нужно было сделать два диплома: по живописи и довольно сложный – по черчению. Обучение включало так же сценографию...

Таким образом, Минское художественное училище не только в своем основании опиралось на витебскую традицию, но способствовало ее возрождению. Витебская художественная традиция стала своеобразным бумерангом в истории художественного образования в Беларуси. Отношение к общей традиции подчеркивается и тем обстоятельством, что Минское училище носит имя выпускника Витебского художественного техникума, народного художника БССР А.К. Глебова.

Витебское художественно-графическое педагогическое училище стало основанием для организации художественно-графического факультета педагогического института. Без того коллектива профессионалов, который сформировался в стенах училища, не было бы условий для создания факультета. Фигура В.К. Дзежица, который стал заведующим первой кафедры творческих дисциплин на факультете, кафедры рисунка и графики, очень значима, прежде всего, как педагога, в этом надо согласиться с оценкой Г.П. Исакова [6, с. 118]. Гораздо менее он вспоминается творчеством, хотя был в числе первых (с 1946 г.) членов Витебской областной организации Белорусского союза художников. Но очевидно это удел многих художников, которые отдают себя преподаванию, своим ученикам, оставляя мало времени на собственное занятие творчеством.

Литература:

1. Письма В. К. Дзежица Н. И. Гусеву // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 170. Оп. 1
2. Виноградов, В. Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2005. – 48 с.
3. Витебскае мастацкае вучылішча // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі / Рэд. кал. І. П. Шамякін (гал. рэд.). – Мінск : БелСЭ, 1984. – С. 642.
4. Витебская школа Пэна // Беларуская савецкая энцыклапедыя / Рэд. кал.: П.У. Броўка (гал. рэд.) і інш. – Т. 3. – Мінск : БелСЭ, 1971. – С. 124.

5. Долматов, С. Х. Художник-педагог В. К. Дзежиц / С. Х. Долматов // Методика развития творческих способностей на занятиях по рисунку, живописи и композиции : Межвузовский сборник научных трудов / редколлегия: Е.В. Шорохов и др. – М. : издательство «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. – С. 59–68.
6. Исаков, Г. П. Художник и педагог Валентин Константинович Дзежиц / Г. П. Исаков // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования : материалы VII Международной научно-практической конференции, Витебск, 24 ноября 2010 г. / редколлегия: Д. С. Сенько и др. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2011. – С.113–118.
7. Кликушин, Г. Ф. Воспоминания: по страницам дневников / Г. Ф. Кликушин – Витебск : Самиздат, 2007. – Ч.1. – 232 с.; Ч. 2. – 300 с.

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

*Медвецкий Алексей Викторович,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: profide@yandex.ru*

Первого сентября 1959 года в соответствии с приказом № 115 от 18 июля 1959 года Министерства просвещения БССР на базе Витебского художественно-графического педагогического училища при Витебском педагогическом институте был организован художественно-графический факультет.

По воспоминаниям одного из организаторов факультета, выпускника витебского художественно-графического педагогического училища, ректора педагогического института им. С.М. Кирова (1978–1997) В.Н. Виноградова речь (дискуссии) о необходимости создания такого факультета при педагогическом институте велась уже с 1955 года. Этому предшествовала длительная организационная работа. Осуществлялись поездки в Москву, Минск, Министерство просвещения, многочисленные встречи с руководством области, в том числе с первым секретарем обкома КПБ В.Е. Лобанком.

В областной прессе конца 1950-х гг. была опубликована статья «Новый факультет», которая сообщала «об образовании Художественно-графического факультета, который будет готовить квалифицированных преподавателей рисования и черчения для школ республики. За четыре года обучения, студенты основательно овладеют рисунком, живописью, композицией, черчением, историей искусств, методиками преподавания» [1, с. 4].

Рубеж 1950–1960-х гг. стал началом создания в СССР широкой сети художественно-графических факультетов при педагогических институтах. Первый такой факультет был открыт по инициативе учеников известного российского художника-педагога Д.Н. Кардовского в декабре 1941 году при Московском городском педагогическом институте и не прекращал свою работу в Москве все тяжелые годы Великой Отечественной войны.

С 1959 года художественно-графические факультеты в структуре педагогических институтов стали создаваться по всему Советскому Союзу. Постепенно между ними наладились профессиональные, научные и творческие связи, обмен учебно-методическим опытом, выставками творческих работ преподавателей и студентов, помогая коллективам факультетов расти и совершенствоваться.

Цель: проанализировать историю создания художественно-графического факультета и определить его роль как важного звена в профессиональной подготовке и эстетическом воспитании будущего учителя изобразительного искусства, художника и ученого.

Важный вклад в работу художественно-графического факультета внесли деканы факультета.

Первым деканом художественно-графического факультета, возглавлявшим его с 1959 по 1961 год, стал – Анатолий Тимофеевич Вавченко – талантливый педагог, участник Великой Отечественной войны. С 1961 по 1963 годы факультет возглавил Семен Иванович Губаревич. Великолепный педагог, интеллигент, был истинным воплощением цельной личности для студентов. За участие в Великой Отечественной войне награжден рядом орденов и медалей.

Следующим деканом, работавшим с 1963 по 1968 годы стал Иван Георгиевич Корнеев, выпускник МГУ (географической факультет), был крайне эрудированным человеком, участник Великой Отечественной войны, награжден орденом Красного знамени и шестью медалями.

Достаточно продолжительное время с 1968 по 1980 годы возглавлял художественно-графический факультет Василий Григорьевич Шаталов – педагог-художник человек принципиальный и доброжелательный. Находясь на должности декана художественно-графического факультета, он явился знаковой фигурой, как для студентов факультета, так и для всей Витебской художественной школы, выступая основным персонажем студенческого фольклора того времени. Руководство сложным факультетом и учебная работа отнимали много сил и времени, тем не менее, на выставках художников-педагогов всегда присутствовали его сочные, выразительные пейзажные этюды.

История факультета неразрывно связана с историей становления и развития составляющих его кафедр.

Кафедра изобразительного искусства.

Кафедра «Изобразительного искусства» берет свое начало с кафедры «Рисунка и живописи», которая была организована в 1 сентября 1959 г. на вновь созданном художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова. Первым заведующим кафедрой был выпускник Витебского художественно-практического института (1922–1923), Витебского художественного техникума (1923–1926), Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИН, 1926–1930) в Ленинграде, человек, в чьей биографии наиболее ярко воплотилась идея преемственности традиций Витебской художественной школы Валентин Константинович Дзежиц (1959–1964).

С 1964 по 1970 г. кафедрой руководил член Союза художников СССР Григорий Филиппович Кликушин. Всегда был педантичен, скрупулезен в мелочах, воплощение истинного интеллигента, великолепный педагог, художник-график, хорошо играл на рояле, неплохо пел, пользовался непререкаемым авторитетом в студенческой среде. Прекрасный педагог воспитал не одно поколение высококвалифицированных специалистов для учебных заведений страны.

Заметной вехой в художественной жизни города стала Первая отчетная выставка художников-педагогов Витебского государственного института имени С.М. Кирова в 1967 г. Впервые художники-педагоги факультета заявили себя в городе как большой разноплановый, профессионально состоявшийся коллектив. [2]

Скульптура в городе Витебске в 1960-е гг. была представлена в основном работами художника-педагога кафедры Д. Генеральницкого, но он, к сожалению, нечасто выставлялся на областных выставках и воспринимался окружающими в первую очередь как художник-педагог. Среди работ, выполненных им, упоминаются удачные скульптурные портреты «Пионер», «Кузнец», М.Ф. Шмырева «Батя Минай» (все 1960-е гг.). К сожалению, при переезде факультета в новый учебный корпус (1985), многие скульптурные работы мастера, отлитые в гипсе, были утрачены.

В связи с тем, что на художественно-графический факультет был набор студентов на первый курс 50 человек, количество преподавателей было небольшим (около 10 человек). Это были выпускники Московского заочного полиграфического института и Минского театрально-художественного института.

Увеличение набора студентов до 57 человек, а затем до 100, образование заочного отделения увеличило количество преподавателей до 20 и более. Пополнение преподавателей происходило за счет выпускников художественно-графического факультета и других факультетов и институтов СССР. В начале 1960-х гг. на кафедре преподавали В.К. Дзежиц, Г.Ф. Кликушин, Д.П. Генеральницкий, С.Х. Долматов, И.М. Столяров, В.К. Зейлерт.

Кафедра начертательной геометрии и черчения. (Технической графики и черчения). (Начертательной геометрии и технической графики).

История становления кафедры начертательной геометрии и черчения начинается с 1961–1962 учебного года, в это время ее возглавлял *Анатолий Тимофеевич Вавченко* (1961–1963 гг.).

В последующем заведующими кафедрой работали: *Виктор Никонович Виноградов* (1963–1969 гг. и 1976–1978 гг.), *Леонид Михайлович Цыбульский* (1970–1976 гг.). За период существования кафедры начертательной геометрии и технической графики ее сотрудниками совместно с преподавателями аналогичных кафедр педагогических вузов Москвы, Ленинграда, Смоленска, Минска опубликован ряд научных статей, подготовлены учебники и учебно-методические пособия для средней и высшей школы. Преподаватели кафедры принимали активное участие в повышении квалификации учителей черчения средних школ Беларуси и других республик.

Кафедра декоративно-прикладного искусства.

Кафедра декоративно-прикладного искусства была создана в 1965 году в соответствии с Постановлением правительства о возрождении художественных ремесел и изучении его основ в общеобразовательных школах. С 16 сентября 1965 года кафедра «Основ производства» физико-математического факультета была реорганизована в кафедру «Труда и декоративно-прикладного искусства» художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова.

Первый заведующий *Анатолий Федорович Ковалев* (1965–1976 г.), выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. Мухоминой, ветеран Великой Отечественной войны, кандидат искусствоведения, член Белорусского союза художников. В 1973 г. защитил первую кандидатскую диссертацию по дизайну в БССР. Первыми преподавателями кафедры были: *К.К. Променицкий, Д.Ф. Новиков и М.И. Голунов*.

В 1966–1967 учебном году на кафедру были приняты преподаватели И.П. Хитко, М.И. Антимонова, О.И. Семенов, которые разработали первые программы по художественному труду, что стало основой для развития художественного труда на факультете и в школах БССР.

В 1967 г. на кафедре была проведена реорганизация трудовой подготовки девушек, введен обслуживающий труд. Программа по художественной обработке текстильных материалов для девушек стала основой для дальнейшего совершенствования учебного процесса и творческой деятельности студентов.

Не вдаваясь в административные подробности завершения работы училища и начала работы факультета, отметим только, что последний выпуск училища состоялся в 1961 году, а первый выпуск художественно-графического факультета – в 1962 году, второй – в 1963. В связи с переходом с 1960 года на пятилетний срок обучения, третий выпуск факультета состоялся только в 1965 году.

Заключение. За первые года работы факультета было подготовлено большое количество специалистов, которые стали известными художниками, преподавателями изобразительного искусства и известными учеными. Среди них: доктор искусствоведения, профессор Сахуто, кандидаты педагогических наук: В.П. Климович, В.И. Булавко, В.Е. Нестеренко, Е.Т. Жукова, М.И. Овсяник. Кандидаты искусствоведения: В.В. Шамшур, Н.А. Гугнин. Членами Союза художников стали: Ф. Гумен, А. Марочкин, Н. Киреев, М. Глушко, Н. Драненко, В. Ляхович, В. Напреенко, Ю. Черняк, Г. Михайлова и многие другие.

Вновь созданный художественно-графический факультет обеспечил специалистами высшей квалификации в области изобразительного искусства средние учебные заведения. Организация факультета повлияла на активизацию творческой деятельности в Витебске, на появление новой плеяды молодых художников, которые в дальнейшем стали настоящей гордостью Витебской художественной школы.

Литература:

1. Витебский рабочий. – 1959. – № 36. – С. 4.
2. Цыбульскі, М. Л. Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2017. – № 4. – С. 5–13.

ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

*Медвецкий Сергей Викторович,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: profide@yandex.ru*

В настоящее время термином «Школа» в истории изобразительного искусства трактуется обширный круг разновременных, стилистически схожих явлений, происходивших в архитектуре, живописи, прикладном искусстве и других видах творчества. Достаточно яркими примерами являются: Болонская школа, школа Фонтенбло, Голландская школа, Барбизонская школа, Понт-Авентская школа, Новгородская, Псковская и Московская школы иконописи, частные школы: А. Венецианова, А. Ашбе, П. Чистякова и многие другие. Этот термин стал важным инструментом искусствоведческого исследования. Не углубляясь в вопросы типологии, необходимо выделить национально-географическую и персональную составляющие как обязательные признаки этого понятия.

В белорусском изобразительном искусстве XX века категория «школа» только приобретает актуальность. Ряд публикаций 1990–2000-х гг. отражают очевидную субъективность взглядов авторов и противоречивость мнений и суждений. В настоящее время наиболее интересной в плане постановки проблемы является монография Г. Казовского «Иегуда Пэн и его ученики» (школа Пэна) [1], в которой использована в целом вполне приемлемая и достаточно универсальная методология. Необходимо отметить и монографию М. Германа «Парижская школа» [2], в которой название применяется с высокой степенью условности.

Цель – определить основные этапы развития Витебской художественной школы и обозначить ее роль в белорусском изобразительном искусстве XX века.

За столетие непростой путь развития прошла Витебская художественная школа. Она берет свои истоки с момента создания в городе частной школы рисования и живописи Ю.М. Пэна в конце XIX века. В этой школе студии творческие азы получили художники с мировой славой М. Шагал, О. Цадкин, Л. Лисицкий, О. Мещанинов и из-

вестные белорусские художники – З. Азгур, С. Юдовин, Л. Лейтман, Л. Ран, И. Боровский, П. Явич и другие.

28 января 1919 г. в созданном М. Шагалом Витебском народном художественном училище впервые была организована государственная система художественного образования. Под его активным руководством город был оформлен к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. Следующим важным начинанием художника стала организация музея современного искусства.

Поворотным событием в истории школы стал приезд в октябре 1919 г. крупного представителя русского авангарда К. Малевича. Именно здесь он формирует принципы супрематизма. Под его руководством в 1920-м г. из группы учеников и педагогов организовывается УНОВИС, совершенно уникальное творческое объединение, ставшее важной составляющей Витебской художественной школы. В марте-апреле 1920 года художественное училище преобразуется в Витебские свободные государственные художественные мастерские. С этого времени педагогическая система К. Малевича стала господствовать в учебном заведении. Именно в Витебске ему удалось последовательно развить и реализовать свои художественные и педагогические принципы.

В конце 1921 – январе 1922 г. Витебские высшие государственные художественные технические мастерские были переименованы в Витебский художественно-практический институт.

В 1922 г. выделение бюджетных средств резко сократилось, что привело к завершению деятельности института. Летом этого же года К. Малевич, чья художественно-педагогическая система подверглась жесткой критике губернского отдела образования и профсоюза работников искусств, уехал из Витебска в Петроград.

Следующим этапом развития Витебской художественной школы стала деятельность Витебского художественного техникума (училища) (1923–1941). С 1923 г. до 1934 г. учебное заведение существовало в ранге Витебского (Белорусского) государственного художественного техникума, а с 1934 г. до июня 1941 года – художественного училища.

Новый директор техникума Михаил Керзин, вместе с художниками реалистами В. Волковым и М. Эндэ, ставил своей задачей последовательное обучение основам реалистической школы изобразительной грамоты и, исходя из этого, осуществлял всю организацию учебного процесса, тщательно выстраивая систему учебных заданий с нарастающей сложностью по курсам. В учебном заведении авангардные поиски не приветствовались.

В техникуме были созданы живописно-педагогическое и скульптурное отделения. В 1925–1927 гг. подготовка специалистов велась также в гончарно-керамической мастерской, преобразованной позднее в керамическое отделение (1928–1930). В 1930 г. в техникуме открылось полиграфическое отделение, где началась подготовка художников-графиков. Полиграфическое отделение имело 2 секции: полиграфически-техническую, где готовились технические редакторы-конструкторы книг и газет, и художественно-графическую, выпускники которой получали квалификацию художника книги и других печатных изданий.

В это время Витебская художественная школа, отказавшись от авангардных экспериментов, развивалась в русле академической традиции. Именно в Витебском художественном техникуме (училище) сформировалась «Витебская школа ксилографии», положившая начало белорусской графике. Именно это художественное учреждение стало в подлинном смысле слова настоящей кузницей национальных кадров живописцев, графиков и скульпторов Советской Белоруссии послевоенного времени.

Годы Великой Отечественной войны стали тяжелым испытанием для всего советского народа. Ряд талантливых педагогов и выпускников Витебской художественной школы погибли на фронте, в гетто и лагерях. В боях с немецко-фашистскими оккупантами погибли живописец В. Каплан, скульпторы А. Орлов, Г. Измайлов, А. Жоров,

Н. Овчинников, графики А. Астапович, М. Калишевич, В. Букатый, Л. Зевин, талантливый иллюстратор Н. Малевич и другие.

Победа Советского Союза в Великой Отечественной войне позволила нашему народу взяться за восстановление народного хозяйства. Белорусское искусство стало вновь развиваться во всем многообразии своих видов и жанров. Высокий патриотический подъем помог художникам активно включаться в творческую деятельность, несмотря на разруху и связанные с ней ограниченные возможности культурного строительства. В условиях острой нехватки мастерских, материалов и оборудования, больших материальных затруднений продолжалась работа Союза художников БССР. В 1945 году была возобновлена деятельность всех его секций. Основную роль в развитии живописи этих лет продолжали играть мастера, чье творчество сформировалось еще в довоенные годы.

Исключительное значение приобрела в республике задача возрождения и дальнейшего развития системы профессионального художественного образования. В 1947 году, уже в Минске, начало свою работу художественное училище. Основу коллектива преподавателей составили педагоги довоенного Витебского художественного училища И. Ахремчик, В. Хрусталева, Л. Лейтман и его выпускники А. Мозолев, Х. Лившиц, А. Бембель, Н. Воронов, Н. Головченко и другие.

В 1944 году в Витебске возобновило свою работу педагогическое училище. На его базе при активном участии и поддержке В. Дзежица, летом 1949 года в здании на ул. Доватора, потеснив при этом среднюю школу № 15, открылось Витебское художественно-графическое педагогическое училище с четырехлетним сроком обучения. [1] Оно стало готовить учителей рисования и черчения для средних школ республики. Его бессменным директором стал заслуженный учитель БССР, педагог с большой буквы Аким Нестерович Солоха (1885–1978).

Первыми преподавателями художественных дисциплин стали член союза художников Белорусской ССР В. Дзежиц, В. Смерединский, А. Корсаков, Н. Пославская, Л. Дукальская, В. Мышкина. Его выпускниками стали доктор педагогических наук, профессор В.Н. Виноградов, доктор педагогических наук, профессор Е.А. Василенко, кандидат педагогических наук, доцент Е.Т. Жукова, кандидат наук, доцент А.Е. Терещенко, художники А.В. Ильинов, Г.Ф. Шутов, В.М. Лукьянов, Г.П. Лебедев, М.Д. Михайлов и др.

В связи с острой потребностью в учителях изобразительного искусства и черчения для средних школ, техникумов и вузов, руководством республики было принято решение об открытии с 1 сентября 1959 году на базе художественно-графического педагогического училища художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова.

За шестидесятилетнюю историю художественно-графический факультет подготовил большое количество учителей изобразительного искусства, художников и ученых. На базе Витебского художественно-графического факультета была создана крупная учебно-методическая база, центром которой стал научный потенциал докторов педагогических наук, докторов искусствоведения, кандидатов педагогических наук и кандидатов искусствоведения. Из стен факультета вышло 180 членов Белорусского союза художников, среди которых Ф. Гумен, А. Марочкин, Н. Киреев, В. Напреенко, В. Ляхович, В. Костюченко, А. Малей, О. Сковородко, В. Медвецкий, В. Круг, В. Шилко, О. Крошкин и ряд других.

Факультет успешно продолжил традиции подготовки художественно-педагогических кадров высшей квалификации, наполняя живым и динамичным содержанием понятие Витебская художественная школа. Это определило начало нового этапа в её развитии.

Заключение. Неоспоримым остается факт, что в формировании белорусской профессиональной художественной школы XX века определяющая и во многом уникальная роль принадлежит Витебской художественной школе. Вокруг этого художественного явления были и будут толкования, споры и разногласия, так как все происхо-

дящее вокруг и в самой Витебской художественной школе является живым организмом, который органично развивается и в настоящее время.

Литература:

1. Казовский, Г. Художники Витебска. (Иегуда Пэн и его ученики) / Г. Казовский. – М. : Имидж, 1992. – 180 с.
2. Герман, М. Парижская школа / М. Герман. – М. : Слово, 2003. – 72 с.
3. Ле Фольк, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / К. Ле Фольк / пер. с фр. И.Г. Стальной. – Мн. : ПроPILEI, 2007. – 240 с.
4. Лисов, А. Г. Феномен Витебской художественной школы: проблемы осмысления преемственности / А. Г. Лисов // Витебская художественная школа: история и современность : материалы междунар. научн. конф. (Витебск, 13–14 ноября 2013 г.) – Мн. : Медисон, 2014. – С. 5–19.
5. Цыбульский, М. Л. Витебская художественная школа / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси. Т. 2. Витебская область : энциклопедия в 2 кн. – Мн., 2010. – С. 191–192.

К ИСТОРИИ ОРГАНИЗАЦИИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОММУНАЛЬНОЙ (ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЙ) МАСТЕРСКОЙ

Мясоедова Светлана Николаевна,

ведущий архивист

Государственный архив Витебской области,

Витебск, Республика Беларусь

e-mail: myasoedova_s_n@mail.ru

В начале октября 1918 г. уполномоченный по делам искусств Витебской губернии М. Шагал поставил задачу объединения всех художественных сил Витебска. Ввиду предстоящего празднования годовщины Октябрьской революции руководством губернии был задуман масштабный проект украшения города, о чем сообщил губернский военный комиссар и по совместительству председатель комиссии по организации празднования С. Крылов на втором объединенном заседании губернского, городского и уездного исполкомов и рабочих организаций. К торжествам предстояло украсить все советские здания города, т. е. исполнить около 350 плакатов (М. Шагал говорил, что плакатов было около 450), еще 7 арок и трибуны на площадях. Кроме того, комиссия обязалась изготовить все знамена, плакаты для всех учреждений и организаций. Лишь витебские домовладельцы должны были оформить свои дома красными флагами и гирляндами из зелени самостоятельно. Для успешного выполнения работ М. Шагал объявил мобилизацию всех художественных сил города, живописцы и декораторы оставили свои дела и поступили в распоряжение художественной комиссии по украшению города; являлись ежедневно в комиссию для получения заказов [17, с. 8, 11–14, 17–20, 36].

Витебск преобразился. Новое искусство на улицах города одним нравилось, другим – нет, но не было равнодушных. И если накануне реализации этого грандиозного проекта уже активно обсуждался вопрос об открытии в Витебске художественной школы по проекту М. Шагала (изучение живописи, скульптуры и прикладных искусств в теории и на практике), то после празднования заговорили об открытии не только школы, но и коммунальной мастерской при ней. Именно в мастерской предполагалось в дальнейшем исполнять все художественно-декоративные работы в городе: вывески, театральные декорации, плакаты для кинематографов и др. М. Шагал полагал, что работать будут исключительно учащиеся и преподаватели, а все артельщики должны «ликвидировать свои частные дела» и поступить в школу. Учащиеся смогут применить на практике полученные знания и заработать денег, одновременно новые вывески на улицах города украсят его [17, с. 5, 27, 28].

В связи с этим члены секции живописцев Витебского отдела Всероссийского союза строительных рабочих М. Векслер, А. Витензон, С. Цирульников М. Берм, М.

Лифсон, Б. Выдревич 3 декабря 1918 г. обратились с заявлением в организационную комиссию по устройству художественной школы и коммунальной мастерской о вступлении в мастерскую. На данном документе М. Шагал оставил резолюцию о том, что артельщики могут поступить на работу только как учащиеся школы [11, л. 149].

Первым заказчиком мастерской (60 новых вывесок для единых трудовых школ, рабочих библиотек и Пролетарского университета) стал Витебский губернский отдел народного образования. С ноября 1919 г. витебские газеты регулярно публиковали объявление о конкурсе эскизов. Всем желающим предлагалось создать эскиз в любом формате и предоставить жюри конкурса в запечатанном конверте без подписи, отдельно в том же конверте должна была находиться записка с девизом и фамилией автора. Заседание жюри состоялось 20 декабря 1918 г., победителями стали художники Байтин («Рабочая библиотека»), Фридлендер («Пролетарский университет»), Юдовин («Трудовая школа»). Вывески предполагалось исполнить в коммунальной мастерской [11, л. 146–147; 17, с. 31, 34, 37–41].

Обязательным постановлением Витебского горисполкома «О концентрации декоративных и живописно-малярных работ в коммунальной мастерской при Витебском народном художественном училище» от 10 января 1919 г. все учреждения, торгово-промышленные заведения и частные лица обязаны были сдавать все заказы на декоративные и живописно-малярные работы – создание вывесок, знамен, плакатов, афиш, театральных декораций, роспись и окраску зданий внутри и снаружи исключительно коммунальной мастерской [17, с. 46, 47, 52]. В числе лиц и учреждений, внесенных в кредиторский список (список отпускаемых денежных сумм) Витебского губернского отдела народного образования на 30 января 1919 г. значились коммунальная мастерская на заказ декораций для передвижных театров, М. Шагал на организацию и оборудование художественно-коммунальной мастерской [8].

В качестве достижений этого периода отмечены были работы по оформлению городского театра по эскизам художника Добужинского к торжественному заседанию, посвященному памяти К. Либкнехта 19 января 1919 г. и празднованию годовщины событий 9 января 1905 г. («Кровавого воскресенья»), которое по новому стилю состоялось 22 января 1919 г. Предстояла работа по росписи и украшению постоянной книжной выставки, объявлен был конкурс эскизов вывесок для кооператива «Коммуна», предприятий почтово-телеграфного ведомства, обложки журнала «Школа и Революция» [17, л. 55–56].

К 5 марта 1919 г. вывески для советских трудовых школ были изготовлены, представители школьных советов забирали их из коммунальной мастерской и размещали «в надлежащих местах школьного здания». Витебский журналист И. Абрамский назвал их «художественным недоразумением». Мещанские голубенькие цветочки с красными венчиками, два загадочных филина по бокам, славянский шрифт надписи будто переносили «к далекому прошлому царистской России». Т. е. претензии предъявлялись не к качеству вывесок (к работе мастерской), а к их содержанию (к эскизам, победившим в конкурсе). Одновременно появился ряд разгромных материалов относительно футуристических плакатов на улицах Москвы. Их называли «аляповатой мазней кубистов», «футуристическим безобразием», «издевательством над революцией» [17, с. 62–65].

Постановлением Витебской губернской коллегии по делам искусств от 5 марта 1919 г. коммунальная мастерская была реорганизована в государственную художественно-декоративную мастерскую (ГХДМ) при подотделе искусств Витебского губернского отдела народного образования. До 10 марта 1919 г. прошла перерегистрация членов бывшей мастерской, принимались персональные заявки от желающих работать в здесь [17, с. 65, 77]. ГХДМ переехала в дом Моделя по адресу Канатная (совр. ул. Димитрова), 27. Заведовал мастерской художник-живописец Б. Выдревич [6, л. 111–111 об.], один из членов артели живописцев, подававших заявление о вступлении в коммунальную мастерскую в ноябре 1918 г. Он же вошел в состав художественного совета Витебского отдела Сорабис, созданного для упорядочения художественной жизни в городе.

При мастерской было организовано скульптурное отделение [17, с. 70].

Неоднократно в течение 1919 г. в разных источниках мы находим сведения, что в мастерской работали все художники города, она исполняла все художественно-декоративные работы [1, л. 2об.]. Однако, на сентябрь 1919 г. в ГХДМ по официальным данным, числилось всего 16 человек, в том числе лиц, достигших 18-летнего возраста на ноябрь 1919 г. было 12 человек: М. Векслер, Б. Выдревич, А. Витензон, Н. Гольдин, А. Дудаков, И. Зельдин, М. Зарагацкий, М. Кунин, Л. Цыперсон, [С.] Цирульников, М. Юдовин, [Г.] Ханин [7, л. 37, 105]. Оплата труда была сдельная, заработок делился между всеми поровну [1, л. 18]. Ни один преподаватель Витебского народного художественного училища в ней не состоял. В то же время художники А. Бразер и В. Ермолаева, например, сотрудничали с городским театром [9], в октябре 1919 г. Л. Лисицкий ездил в Москву в бюро художественных коммун по делам некой артели художественного труда для получения инструкций и материала по заказам Комиссариата по национальным делам к годовщине Октябрьской революции [14]. Один из самых крупных проектов декабря 1919 г. (украшение фасадов предприятий Витебского комитета по борьбе с безработицей, здания и сцены городского театра к годовщине комитета) был исполнен художниками К. Малевичем и Л. Лисицким. Их же представитель секции изобразительных искусств А. Ромм называл основными специалистами в области создания театральных декораций, представивших к декабрю 1919 г. «очень хорошие эскизы», которые Городской театр не мог заказать из-за отсутствия денег [1, л. 14, 18–18 об.]. Таким образом, любой художник мог принять участие в конкурсе эскизов на заявленную тему, в случае победы по его эскизу в ГХДМ лишь создавали конечный продукт.

Приказом Витебского губернского отдела народного образования от 20 декабря 1919 г. М. Шагала было поручено осуществление общего руководства всеми учреждениями и работами по изобразительному искусству в пределах Витебской губернии [16]. В отчете внешкольного отдела Витебского губернского отдела народного образования за октябрь 1919 г. – январь 1920 г. имеются сведения, что состоялась реорганизация Государственной художественно-декоративной мастерской, был разработан новый устав, М. Шагал избран художественным руководителем [15]. Устав ГХДМ в документах Государственного архива Витебской области не обнаружен.

В начале 1920 г. секция изобразительных искусств Витебского губернского отдела народного образования обратилась в отдел распределения рабочей силы Витебского отдела Сорабиса с просьбой взять на себя распределение заказов в порядке очереди на исполнение вывесок, плакатов, декораций и др. В список художников Витебска секция включила В. Ермолаеву, Л. Лисицкого, К. Малевича, Ю. Пэна, А. Ромма, П. Тюскова, Д. Якерсона, А. Бразера, С. Юдовина, М. Шагала, И. Тильберга и артель Витебского народного художественного училища [13]. В составе ГХДМ на март 1920 г. числилось 24 человека, 8 из них (Г. Ханин, Б. Выдревич, М. Векслер, С. Цирульников, А. Дудаков, И. Зельдин, Н. Гольдин, М. Зарагацкий) имели средний месячный заработок 6 000 р., 14 человек (Л. Циперсон, А. Чашник, М. Кунин, А. Волхонский, Л. Зевин, С. Юдовин, Л. Хидекель, Л. Лисицкий, М. Шагал, К. Малевич, В. Ермолаева, Н. Коган, Д. Якерсон, Ю. Пэн) имели средний месячный заработок 3 000 р., еще 2 человека (Е. Потоцкий, Б. Горелик) имели средний месячный заработок 2 400 р. [3].

27 марта 1920 г. состоялась перерегистрация членов Витебского отдела Сорабиса, сотрудников ГХДМ, в результате которой регистрационные листки заполнили: художники С. Юдовин, Л. Хидекель, М. Кунин, А. Гимпельсон; мастера Б. Выдревич, М. Векслер, Н. Гольдин, И. Зельдин, М. Зарагацкий, А. Дудаков, С. Цирульников; подмастерья Л. Циперсон, Л. Зевин, Б. Горелик, А. Волхонский, И. Чашник, Е. Потоцкий; завхоз Т. Бейнарович, технический руководитель Г. Ханин [6, л. 104–123об, 128–129 об., 137–148, 158–173об.].

31 августа 1920 г. на 3-м съезде Павел Медведев выступил с жесткой критикой работы училища и мастерской. «Имели здесь ГХДМ, громкое название, но это не государственное художественное учреждение, не декоративная мастерская, они помещались в хлеву и их вывески детский лепет» [1, л. 35 об.].

В это время вновь произошла реорганизация мастерской: сотрудники со сдельной оплаты труда перешли на жалование с установлением ежедневной нормы выработки. В случае перевыполнения плана предусматривалось премирование сотрудников. Мастерская числилась при секции изобразительных искусств Витебского губернского отдела народного образования и являлась единственным предприятием такого рода в Витебской губернии [2]. Рабочий месяц составлял 24 дня [4]. На март 1921 г. членами мастерской являлись заведующий Л. Цыперсон; художественный руководитель С. Юдовин; мастера-живописцы Б. Выдревич, М. Векслер, С. Цирульников, М. Зарагацкий, И. Зельдин, Н. Гольдин, А. Дудаков; подмастерья М. Кунин, Е. Потоцкий, Б. Горелик; завхоз Т. Бейнарович; делопроизводитель А. Гнесин; курьер Г. Ханин; ученик М. Разов (всего 17 человек) [5].

Постановлениями Витебского губернского отдела народного образования от 16 и 18 ноября 1921 г. государственная художественно-декоративная мастерская была переведена на самооплату [10] и действовать без дальнейшего финансирования не смогла. С 11 декабря 1921 г. начала работать комиссия по приемке дел мастерской в связи с ее ликвидацией [12].

Литература:

1. Государственный архив Витебской области (далее – ГАВО). – Ф. 101. Оп. 1. Д. 3.
2. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 21. Л. 118, 285
3. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 36. Л. 38.
4. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 64. Л. 46–47.
5. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 66. Л. 83.
6. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 76.
7. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 2. Д. 4.
8. ГАВО. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 22. Л. 28об–29.
9. ГАВО. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 23. Л. 12–12об.
10. ГАВО. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 33. Л. 162.
11. ГАВО. – Ф. 837. Оп. 1. Д. 58.
12. ГАВО. – Ф. 1319. Оп. 1. Д. 3. Л. 143.
13. ГАВО. – Ф. 1947. Оп. 1. Д. 3. Л. 96–6об.
14. ГАВО. – Ф. 2262. Оп. 1. Д. 18. Л. 109.
15. ГАВО. – Ф. 2262. Оп. 1. Д. 129. Л. 8–10
16. ГАВО. – Ф. 2268. Оп. 3. Д. 6. Л. 6–13.
17. Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати / Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей»; сост.: В. А. Шишанов. – Мн., 2010.

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Парамонов Алексей Григорьевич,

*кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры
изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна
Липецкий государственный педагогический университет имени Семенова-Тян-Шанского,
Липецк, Российская Федерация
e-mail: aleksey-paramonov@mail.ru*

Известно, что детское восприятие окружающего мира будет формировать в ребенке его сознание, познание о мире. Все что ребенок запомнил можно увидеть в его рисунках.

Для формирования в ребенке правильного представления об окружающем мире стоит говорить о том, что с помощью занятий изобразительным искусством, и, в частности пейзажной живописью, можно влиять на сознание и чувства ребенка, воспитывать в нем чувство прекрасного, любви к Родине, полнее познавать окружающую действительность. И так как изобразительная деятельность ребенка всегда будет нуждаться в постоянном руководстве со стороны педагога, который должен хорошо владеть как теоретическими и практическими навыками [1, с. 76], то нельзя обойти вопрос, связанный с изучением истории развития отечественной школы изобразительного искусства по пейзажному жанру. Примером такого изучения может служить русская школа пейзажа, связанная с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), которое берет свое начало с 1833 года. Это школа начинала свою организацию с натурального класса. В начале в этом натурном классе художники занимались без преподавателя. Каждый учился друг у друга. Затем появились первые преподаватели, закончившие Академию художеств.

Умение профессионально работать пейзажным жанре, как и в прочем в любом виде изобразительного искусства невозможно без умения рисовать. Так как рисунок в учебном процессе должен рассматриваться как инструмент познания [2, с. 153], то ученики натурального класса, специализирующиеся на пейзажной живописи много упражнялись в рисунке.

Затем в 1843 году на его базе было открыто Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь был особый подход к преподаванию, использовались разные методы обучения. Обучение опиралось на лучшие традиции классического европейского образования, но в то же время в учебном процессе использовались новые технологии и новые течения в живописи. В последствии Московское училище живописи, ваяния и зодчества стало центром московской школы живописи в России.

По Уставу училища в него принимались талантливые ученики любых сословий, однако крепостным требовалось разрешение от помещика. По Уставу училище не выдавало медали об окончании и присвоении звания художника или преподавателя рисования, это право было за Академией. Это негативно влияло на численность учеников. Многие уходили в другие учебные заведения, чтобы получить какое-то звание.

И только в 1866 г. в принятом новом Уставе училище получило право выдавать медали об окончании и присваивать звания. В конце прохождения образовательной программы выдавались две серебряные медали за рисунок и этюд с натуры; Большие и Малые серебряные медали, на звания неклассных (Малые) и классных (Большие) художников [3, с. 4].

Именно Москва стала центром образования нового искусства, отражающего духовную глубину и характер русского народа. Москва была местом, где могли воплощаться просветительские идеи. А МУЖВЗ решало задачи художественного просвещения общества, изучая отечественное культурное наследие.

С отменой крепостного права в 1861 году требовалась новая идеология. Так как до этого периода Россия разделялась на два общества – те, которые ориентировались на европейские ценности – представители высших сословий и на народное общество – крестьянское, которое сохранило духовные и культурные традиции. И объединить их могла только культура.

В отличие от Академии художеств, училище отличалось большим демократизмом в обучении, здесь поощрялись самостоятельные искания и стремление найти собственный художественный язык, внимательно относились к творческим инициативам учащихся. И при общем положительном отношении к восприятию новых веяний в мировой художественной культуре; поощрялось сохранение национальных традиций. Здесь не было четкого разделения на учителя и учеников, рисовали все вместе, идеей было сближение всех причастных к искусству.

С принятием нового Устава в 1898 году училище получило статус – высшего учебного заведения. В училище было два отделения – общеобразовательное и художественное отделение. Последнее подразделялось на четыре класса: «натурный», «головной», «фигурный», и класс «портрета, жанра, пейзажа и изучения животных», так же изучение истории искусств и анатомии. Обучение для живописцев и скульпторов длилось 8 лет, для архитекторов – 10 лет.

Уровень преподавания был на высоком уровне. И всё же, преподаватели сохраняли характер «профессионального братства», дружного коллектива, ученики считали училище второй семьей.

Большое значение предавали оборудованию классов. Здесь было богатейшая коллекция гипсов, большое количество натурщиков; классы были просторные, места для рисования были расположены полукругом, в три ряда.

История нашей страны знает огромное количество примеров гениальных художников, но многие из них прославились так же, как и выдающие художники-педагоги. Их во многом интересовали не только вопросы, касающиеся создания живописного произведения, но и вопросы, связанные с тем, как следует преподавать изобразительную грамоту следующим поколениям художников. Лучшие выпускники становились преподавателями. В разные годы в состав входили К.А. Коровин, В.А. Серов, И.И. Левитан, С.В. Иванов, А.М. Васнецов и другие выдающиеся художники.

Одним из ярких воспитанников училища является художник-педагог Василий Григорьевич Перов. В основе его преподавания было развитие у учеников самостоятельности в художественной деятельности. Большое внимание он уделял композиции, ставил её в работе на первое место.

По инициативе В.Г. Перова с 1872 года начинают проводиться ученические выставки. Для молодых художников они играли важную роль, являлись основой творческого роста. Часто П.М. Третьяков приобретал работы учеников для своей коллекции. В таких выставках принимали участие – Коровин К., Коровин С., Левитан И., Касаткин Н., Киселев А., Комаровский, Лебедев К., Матвеев Н., Милорадович и др.

В 1854 году пейзажным классом начинает руководить Алексей Кондратьевич Саврасов. Из его мастерской вышли такие ученики как К.А. Коровин, И.И. Левитан, В.А. Серов и другие.

Он много заставляет работать своих учеников на натуре, и учит находить мотив, в котором бы характер местности и состояние природы отражалось наиболее полно. Учил увидеть пейзаж в связи с человеком, то есть находить сюжет для картины, отражающий внутренний настрой художника. Для него была важна эмоциональная сторона пейзажа. Художник должен был сначала прочувствовать состояние природы, а уже потом сравнивать сходство с натурой.

Константин Алексеевич Коровин (1861–1939). «Коровинская школа» выражается в определенном «видении» действительности, в умении художника передать свои чувства и переживания, которые вызывают у него окружающий мир [4].

Его учениками были С. Герасимов, М. Сарьян, В. Татлин, К. Петров-Водкин и другие художники.

В раннем творчестве К.А. Коровина на первом месте было сюжетное осмысление картины, а уже потом цвет. Общение с В.Д. Поленовым, работа с театральными декорациями, поездка в Испанию даёт ему толчок в творчестве. Особенно после посещения Испании перед ним открывается цветное богатство природы, расширяются живописные возможности.

Он говорил, что в пейзаже должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Считал, что искусство должно быть живым, поэтому художник должен передавать натуру через чувственное переосмысление, а не изобра-

жать только то, что видит глаз. То есть образное восприятие природы. Например, «Париж. Бульвар Капуцинок» [5].

Таким образом, анализ по истории развития школы пейзажного жанра, опыт работы по преподаванию изобразительного искусства, личный опыт работы над пейзажем позволит будущему художнику-педагогу лучше решать стоящие перед ним профессиональные задачи в художественно-педагогической деятельности. И поскольку изобразительная деятельность ребенка всегда будет нуждаться в постоянном руководстве со стороны педагога, то через изобразительную деятельность, знакомство с лучшими образцами изобразительного искусства, народного творчества у ребенка будет формироваться чувство прекрасного, любовь к Родине. Он будет полнее и шире познавать окружающую его действительность.

Литература:

1. Башкатов, И. А. Рисунок, скульптура и пластическая анатомия в образовательном пространстве высшей художественно-педагогической школы: монография / И. А. Башкатов. – Липецк : ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2016. – С. 76.
2. Алексеева, С. О. Эстетика академического рисунка в современном художественно-педагогическом образовании / С. О. Алексеева // Историческая и социально-образовательная мысль. – Том 8. – № 3/1. – 2016. – С. 153.
3. Дмитриева, Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н. А. Дмитриева. – М. : Искусство, 2001. – 172 с.
4. Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... / К. А. Коровин. – М. : Изобразительное искусство, 2010. – 2-е изд., доп. – 608 с.
5. Молева, Н. М. Выдающиеся русские художники педагоги : кн. для учителя. – 2-е изд., доп. / Н. М. Молева. – М. : Просвещение, 1991. – 416 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦЕРКОВНОЙ ТЕМАТИКИ В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ (на примере Гжельского государственного университета)

*Первозванская Ольга Антоновна,
старший преподаватель
кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна
Гжельский государственный университет,
Московская область, Российская Федерация
e-mail: pervozvanskaja@gmail.com*

Подготовка профессиональных художников представляет собой сложный многоступенчатый процесс. Наряду с формированием профессиональных компетенций, происходит приобщение молодых художников к достижениям культуры, создаются предпосылки для сложения личностных качеств высокого порядка. Богатейшее достояние русской культуры способно пробудить в душе стремление к достижению великих целей и созданию настоящих произведений искусства. Совокупность культурных ценностей используется художественным образованием. Среди материалов, используемых для образования творческой личности, использовалось обращение не только к светской тематике, но и имело в арсенале религиозные элементы.

В истории обучения профессиональных художников, работающих над выполнением изделий ДПИ, находим два способа обучения декоративному искусству: ученичество, практиковавшееся в древней Руси и академическую школу, появившуюся в России с XVIII столетия. Ученичество, как форма подготовки, происходило в условиях единства ремесла и художественного творчества в сочетании с традиционностью художественного мышления. Вместе с тем, что доминирующим способом обучения был на-

глядно-практический метод. По замечанию исследователя Прониной И. А.: «Древнерусская школа всю систему воспитания подчиняла практической цели» [3, с. 8]. Религиозная тематика не выделялась в особое направление подготовки, а представляла собой обширное поле для практической деятельности, органично вписанное в жизнь человека. Особенно это становится понятным, если учитывать, что мастерские в которых обучали художников нередко находились под покровительством монастырей, являющихся одновременно и главными заказчиками. Оружейная палата, готовившая мастеров художественных промыслов в XVII столетии, имела в своем распоряжении больше методов обучения (копирование и работа с библиотечными фондами и др.) Художественные произведения мастеров декоративно-прикладного искусства этого периода, в основном представляют собой элементы украшения православных храмов, являются предметами церковной утвари или изысканными и искусными предметами царской казны. Можно сделать вывод, что Русская Православная Церковь в этот период была вполне заинтересована в качественном обучении художников ДПИ.

Становление русской академической системы профессионального образования мастеров декоративного искусства проходило путь от академии наук, через реорганизацию в рисовальную палату, и наконец в Академию наук и художеств. Академия художеств образована в 1757 году. В наступивший после реформ Петра I «синодальный период» изменилась роль Церкви в жизни государства. Однако в области подготовки художников ДПИ, церковная тематика не исчезает. Она лишь подчинена стилистическим особенностям эпохи, но играет важную роль во всесторонней подготовки творческих деятелей. Важным для нашего исследования является предположительное участие студентов Академии, в исполнении государственных заказов, а именно «В 1763 г. По заказу Синода делали лампы для Петропавловского собора «приличных рисунков и модели»» [3, с. 111]. Еще одной работой по заказу Церкви, является выполнение моделей для украшения колокольни Троице-Сергиевой Лавры.

В XIX столетии профессиональная подготовка художников декоративно-прикладного искусства ведется в специальных училищах. Среди них важное место занимала «Школа в отношении к наукам и ремеслам», основанная в 1825 году. Возвышенные идеи графа С. Г. Строганова легли в основу принципов обучения профессиональных художников непосредственно готовившихся для работы в художественной промышленности. Целью являлось обучение художников не только ремеслу, но воспитание вкуса, развитие чувства пропорции и гармонии [4].

Именно на примере образовательной деятельности Строгановского училища можно проследить использование Церковного искусства в качестве одного из направлений творческой работы учащихся. Первые, более подробные сведения о выполнении проектов и изделий на церковную тематику можно отнести ко второй половине XIX века. С 1860–1870 года в училище были открыты профессиональные мастерские. Это позволило исполнять проекты в различных материалах [4]. Одной из задач, поставленной директором В. И. Бутовским, являлось проведение национального «самобытного художественного стиля» в русскую промышленность. Источниками для художественных поисков стали рукописные книги, скульптурный декор древнерусских храмов и предметы старины. Педагоги и ученики Строгановского училища были заинтересованы в собирании предметов древнерусского быта. Доминирующим методом обучения этого времени являлся метод копирования, например: исполнение слепков, копии орнаментов из рукописных книг для издания «Истории русского орнамента», под руководством М. В. Васильева [4, с. 37].

1890-х годах между Строгановским училищем и промышленностью в лице фабрикантов, развивалось тесное сотрудничество. Студентами исполнялись проекты промышленных образцов. Практическое обучение осуществлялось на высоком уровне. Об-

ращение к церковной тематике, связано с тем, что для младших классов училища, ведущим являлся Русский стиль. Студентами подробно изучались особенности русского орнамента. Это происходило через копирование и сбор материала для альбомов (примером является деятельность учащихся по сбору русских орнаментов в альбом, по заказу княгини Елизаветы Федоровны).

Анализируя материалы об учебных проектах училища, изделия в материале, деятельность педагогов и учащихся этих периодов, можно прийти к выводу, что обращение к церковной тематике обусловлено:

- наличием музейной коллекции в училище (что составляло необходимый материал для изучения и копирования),
- проведением конкурсов, смотров на выполнение изделий для художественной промышленности посредством участия в образовательном процессе совета училища (содействующего производственному направлению в обучении), способствующих активизации творчества.
- личностным влиянием преподавателей – ведущих русских архитекторов и художников ДПИ (С. А. Соловьев, С. И. Васьков и др.) работающих с церковной тематикой (их дипломники стали сотрудниками производств церковной утвари, проектировщиками церковных сооружений) [4, с. 44].

Подробного описания заданий на церковную тематику для обучающихся мастерству керамики нами не найдено, но среди активного использования художественного металла и деревянной резьбы, и керамика находит место в интерьере православного храма. Имея множество положительных технологических качеств керамика, обладает и многочисленными достоинствами как материал для художественных произведений, в том числе и для религиозной тематики.

На данный момент перед художниками стоит сложная задача: одновременного следования канонам церковного искусства, и активного поиска творческих решений. Многие исследователи отмечают сложность сочетать то и другое, в то же время оставаться в рамках копирования произведений и компиляции элементов не представляется возможным.

В Гжельском государственном университете ведется подготовка художников декоративно-прикладного искусства. Знаменитый многовековой гжельский промысел является благодатной почвой для воспитания молодых художников. Само учебное заведение, насчитывающее 120 лет со дня основания является одним из немногих вузов в котором обучаются художники-керамисты. Для того что бы обучающиеся по направлению подготовки «декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (художественная керамика), имели возможность работать над украшением ансамбля православного храма, на базе ГГУ было применено несколько способов активизировать творческую деятельность студентов по данному направлению. Рассмотрим некоторые из них.

Учитывая то, что большое внимание в подготовке художников ДПИ, отводится процессу создания графических проектов, осуществляемому на дисциплине «Проектирование», «Архитектурная керамика», «Спец. проектирование», среди прочих заданий светского характера было предложено разработать проектное решение для украшения храмовой архитектуры. Так, на дисциплине «Архитектурная керамика» студентами осуществлялся подбор объектов для копирования, среди них оказались керамические фрагменты фасадов храмов. В другом учебном задании, студентам было предложено из существующих архитектурных проектов выбрать тот, для которого будет разработан керамический декор. В ряд предложенных проектов были внесены православный храм и часовня. Итоги семестровой работы показали, что интерес у обучающихся к данной тематике существует, однако отсутствие системы знаний религиозного направления и непонимание внутренних закономерностей церковного искусства затрудняет плодотворную творческую деятельность.

Следующей попыткой формирования профессиональных компетенций в данной области явилось проведение экспериментального курса «Церковное искусство». На нем были рассмотрены теоретические вопросы формирования византийского и русского церковного искусства, подробно изучен православный храм и место декоративно-прикладного искусства в его украшении. Практическую часть учебного курса составили: копирование фрагментов керамических иконостасов дореволюционного периода (производства тов. Кузнецова и др.), разработка орнаментальных мотивов и наконец - создание проекта керамического изделия для интерьера храма.

Нужно отметить, что проводимые опросы студентов и просмотр готовых проектов, показали высокую заинтересованность обучающихся, их мотивацию к данному виду деятельности и желание совершенствоваться, самостоятельно изучать это направление и реализовывать знания в дальнейшей профессиональной деятельности.

Художественные произведения из керамики отличает разнообразие техник и приемов исполнения, богатство декоративных возможностей украшения изделий. На последнем этапе профессионального обучения, в ходе выполнения выпускной квалификационной работы, некоторые из студентов имеют желание выполнить изделие или набор изделий, так или иначе связанный с церковной тематикой. Это стремление можно отметить в среде студентов, как получивших дополнительные знания и умения, так и не попавших в эксперимент. Выпускники Гжельского государственного университета изготовили несколько дипломных работ церковной направленности. Среди них можно отметить: подарочный набор «Футляр для Евангелия» (автор Сычева А.), декоративно-пластическая композиция «Троица» (автор Бычкова Н. С.), набор для престола православного храма (автор Первозванская О. А.), Пасхальный набор «Праздников праздник» (автор Кузниченко Д. А.). Выпускные работы на данную тему выполняются и студентами колледжа ГГУ. Это говорит об устойчивости интереса к церковным традициям и живой памяти молодого поколения об исконно русских ценностях.

Можно предположить, что применение системного подхода в подготовке художников данного направления к деятельности в сфере церковного искусства, способно дать положительные результаты. Молодые талантливые художники, вооруженные знаниями и профессиональными умениями, заряженные творческим духом, и в то же время учитывающие каноны и традиции церковного искусства способны решить наметившуюся проблему в названной области. Таким образом, будет осуществляться попытка дальнейшего развития традиций церковного декоративно-прикладного искусства.

Литература:

1. Илькевич, Б. В. Художественно-промышленное образование в Гжели. 1899–1937 гг. / Б. В. Илькевич, В. В. Никонов. – Гжель : ГТХПИ, 2014. – 352 с.
2. Илькевич, Б. В. Подготовка художников-керамистов в контексте церковного искусства (на примере гжельского государственного университета) / Б. В. Илькевич, О. А. Первозванская // Высшее образование сегодня. – 2017. – № 10. – С. 34–41.
3. Пронина, И. А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. – М. : Изобраз. искусство, 1983. – 312 с.
4. Строгановская школа композиции / Моск. гос. художеств.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова; [О. Л. Голубева и др.]. – Москва : МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2005. – 351 с.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В УСЛОВИЯХ КОМПЬЮТЕРИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ В УЧРЕЖДЕНИЯХ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Сементовская Виктория Викторовна,
преподаватель
Витебский филиал учреждения образования
«Белорусская государственная академия связи»,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: vikki_sem@mail.ru*

Графическая подготовка учащихся учреждений среднего специального образования технической направленности составляет основу инженерного образования и формирует базовые знания для изучения специальных дисциплин.

А.Г. Лукашенко подчеркнул, что среднее специальное образование в Беларуси – одно из лучших в мире. Сегодня все больше молодых людей осознают, что профессиональное образование – это престижно и, самое главное, очень перспективно.

Изменяются стандарты в образовании, требования к выпускнику. В процесс обучения внедряются достижения науки и техники для обеспечения отечественного производства высококвалифицированными специалистами.

Рассмотрим требования к выпускнику в области инженерной графики для специальности 2-45 01 33 «Сети телекоммуникаций». Дисциплина «Инженерная графика» является одной из дисциплин профессионального компонента, которая создает условия для получения общепрофессиональных и специальных компетенций.

Выпускник должен в области инженерной графики:

знать на уровне представления:

- общие положения Единой системы конструкторской документации (ЕСКД);
- основы начертательной геометрии и проекционного черчения;

знать на уровне понимания:

- методы построения изображений;
- виды конструкторской документации;
- правила оформления и чтения конструкторской документации;
- правила выполнения чертежей, технических рисунков, эскизов и схем, геометрические построения и правила вычерчивания технических деталей в соответствии с требованиями действующих стандартов ЕСКД;

с требованиями действующих стандартов ЕСКД;

- виды и типы схем;
- назначение и правила оформления электрических схем;
- способы графического представления технологического оборудования и выполнения технологических схем;
- особенности оформления чертежей электротехнических изделий;
- способы построения электрических схем и других изображений технических объектов с помощью специальных компьютерных программ и средств;

уметь:

- читать чертежи, схемы, текстовую конструкторскую документацию и другую документацию;
- выполнять эскизы, технические рисунки и чертежи деталей и узлов с помощью специальных компьютерных программ и средств;
- оформлять конструкторскую документацию в соответствии с требованиями стандартов ЕСКД.

Таким образом, целью изучения графических дисциплин в учреждениях среднего специального образования является совершенствование приемов чтения и выполне-

ния чертежей и схем в соответствии с требованиями действующих стандартов ЕСКД, владение средствами профессиональной коммуникации, умение выражать свою мысль, замысел, идею в виде чертежа или графической модели, приобретение навыков выполнения чертежей с использованием современных технических средств.

Быстрый рост технических достижений науки, информационных и коммуникационных технологий выдвигает новые требования как к выпускнику учреждений среднего специального образования. Теперь очевидным становится актуальность графического образования, адаптированного к информационному прогрессу, умение применять современные информационные технологии в профессиональной деятельности.

Для проведения современных занятий по графическим дисциплинам предполагается проведение занятий с использованием САПР, изложение теоретического материала с мультимедийным сопровождением на ПК или мобильном телефоне. Особенность обучения в том, что теоретическое изучение графических дисциплин и внедрение компьютера в учебный процесс на практике проходит не последовательно, не параллельно, а тесно переплетаясь, дополняя и обобщая друг друга.

Предлагается пример методических рекомендаций на примере изучения темы «Выполнение чертежа контура детали» на занятиях по учебной дисциплине «Инженерная графика».

Выполнению лабораторной работы на ПК предшествует изучение теоретического материала. При объяснении нового материала используются анимированные презентации (рисунок 1).

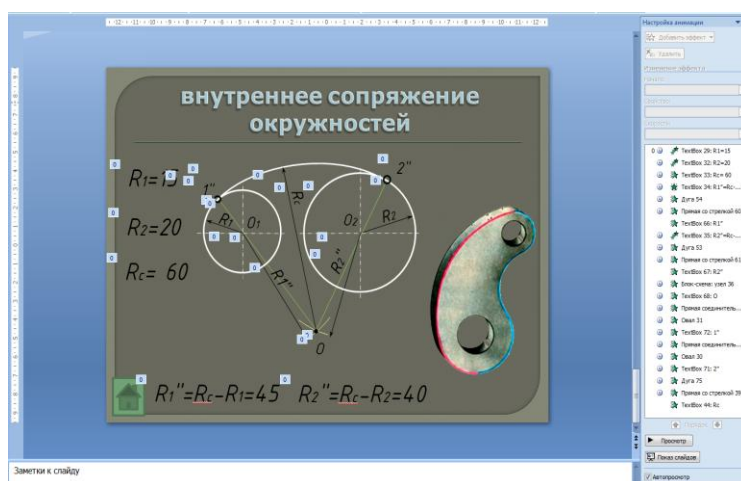


Рис. 1 Представление теоретического материала

Проверка знаний учащихся проводится с использованием мультимедийного оборудования. Возможности программного обеспечения интерактивной доски Classic Solution серии CS TB (IR) позволяет использовать доску для построений.

Задание: Дополните чертеж линиями построения сопряжения. Преподавателем предварительно готовятся изображения с расширением *.pdf (рисунок 2).

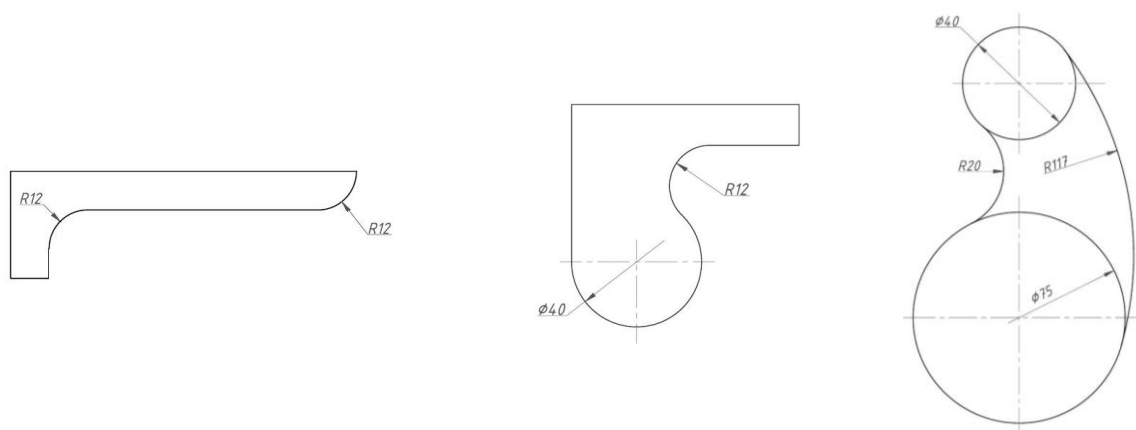


Рис. 2 Проверка знаний

Лабораторная работа выполняется в программе AutoCAD. Созданы шаблоны форматов с настройками.

Первоначально построения выполняются с использованием 2D-графики для ознакомления с командами рисования и редактирования программы AutoCAD, затем – на основании 3D-моделирования. Приведём отрывок методических указаний:

Задание: Создайте 3D-модель на основании контура детали:

1. выполните три копии контура командой «Копировать»;
2. преобразуйте копии используя команды редактирования для получения необходимого результата (красным цветом на рисунках 3, 4, 5 показана область для изменения):

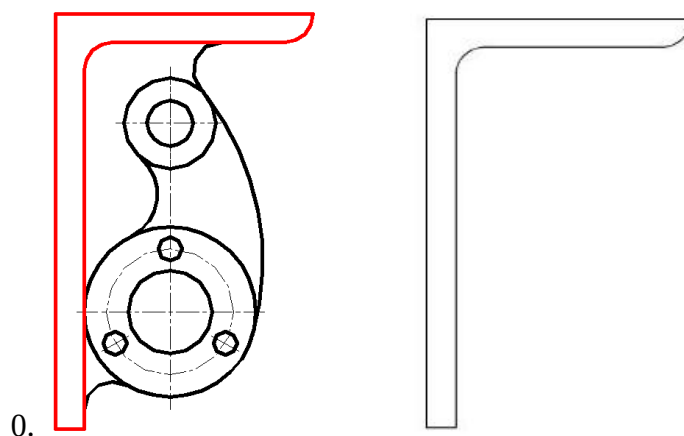


Рис. 3 Редактирование первого объекта

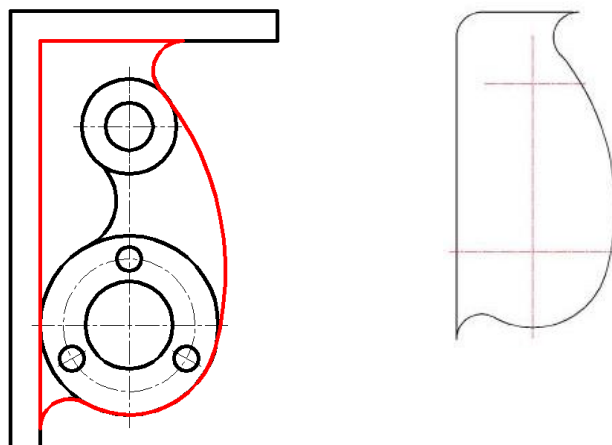


Рис. 4 Редактирование второго объекта

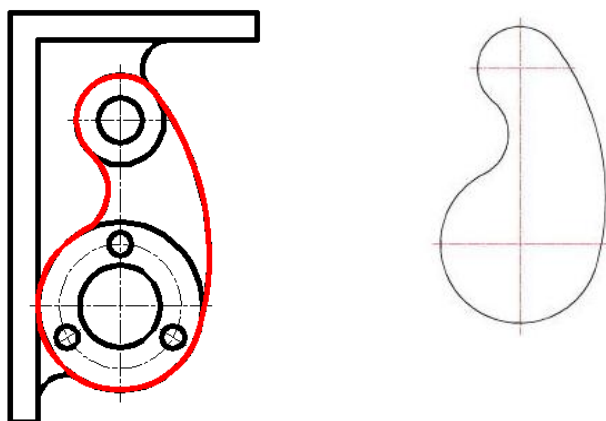


Рис. 5 Редактирование третьего объекта

3. создайте замкнутый контур объектов командой «Область». Определите высоту выдавливания для объектов 1, 3 = **15 мм**, для объекта 2 = **10 мм** (рисунок 6):

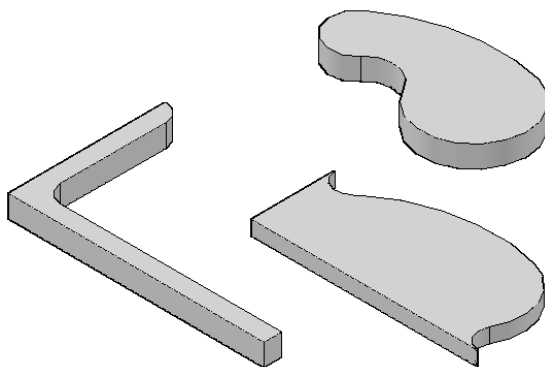


Рис. 6 Выдавливание объектов

4. разместите объекты относительно друг друга командой «Переместить» (рисунок 7). Командой «Объединение» объедините объекты.

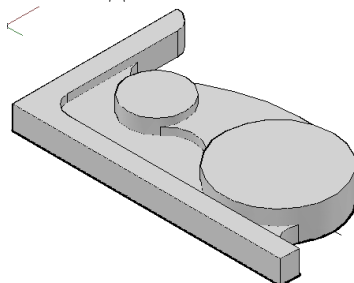


Рис. 7 Размещение объектов относительно друг друга

5. постройте отверстия детали (рисунок 8) с высотой **20 мм**. Разместите объекты относительно друг друга.

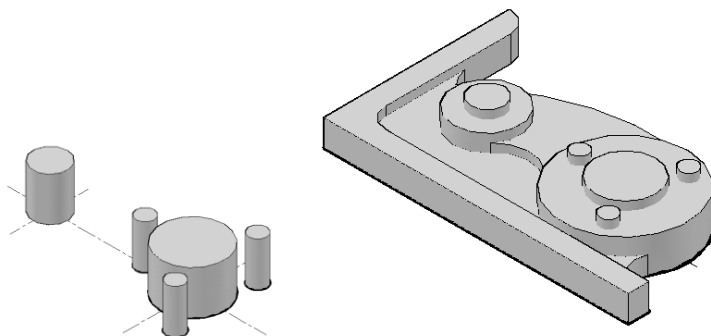


Рис. 8 Построение отверстий детали

6. Командой «Вычитание» удалите отверстия (рисунок 9)

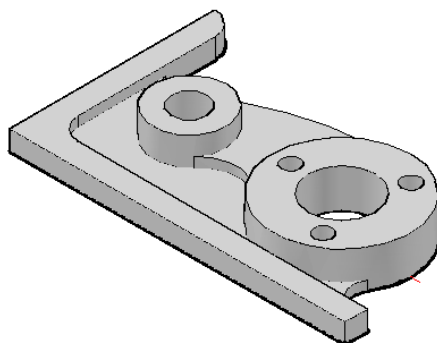


Рис. 9 Вычитание отверстий

7. Разместите чертеж в рабочем пространстве «Лист», как показано на рисунке 10:

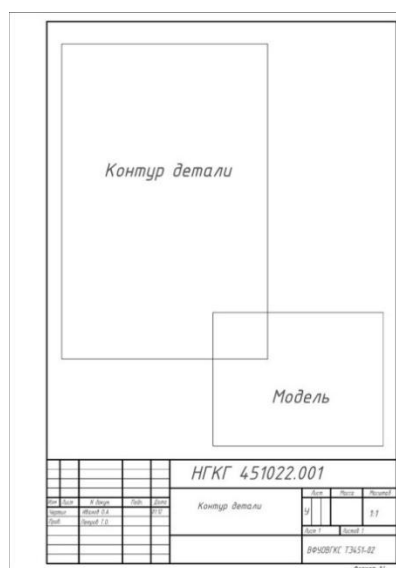


Рис. 10 Компоновка чертежа

В предложенных методических указаниях обучение не сводится только к ознакомительному уровню изучения графических дисциплин, а позволяет более углубленно освоить программу AutoCAD, что соответствует образовательному стандарту по специальности и способствует подготовленности выпускника к его профессиональной деятельности.

Литература:

1. Варфоломеева, О. А. Информационные системы предприятия : учебное пособие / О. А. Варфоломеева, А. В. Коряковский, В. П. Романов. – М. : НИЦ ИНФРА-М, 2016. – 283 с.
2. Инновационные технологии в инженерной графике: проблемы и перспективы : материалы междунар. научно-практич. конф., Брест , 21–22 марта 2013 г. / Брест. гос. техн. ун-т; под ред. Т. Н. Базенкова [и др.]. – Брест, 2013 – 115с.
3. Инновационные технологии в инженерной графике: проблемы и перспективы : материалы междунар. научно-практич. конф., Брест, 21 марта 2014 г. / Брест. гос. техн. ун-т; под ред. Т. Н. Базенкова [и др.]. – Брест, 2014 – 98 с.
4. Сементовская, В. В. Инновационный подход к проблеме повышения эффективности преподавания дисциплины «Инженерная графика» / В. В. Сементовская // Актуальные вопросы образования и науки : научный журнал. – 2013. – № 1–2. – С. 97–99.

**ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ И МОДЕ
НА ФАКУЛЬТЕТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА
КИШИНЕВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ИОНА КРЯНГЭ**

*Симак Анна Ивановна,
кандидат искусствоведческих наук, доцент,
декан факультета изобразительных искусств и дизайна
Кишиневский государственный педагогический
университет имени Иона Крянгэ,
Кишинев, Республика Молдова
e-mail: anasimac777@gmail.com*

В Республике Молдова, как и в Беларуси, России, на Украине, в др. странах профессиональное искусство текстиля, развивалось на почве богатой народной традиции, ковры, вышивки, культовые ткани послужили источником вдохновения для современного гобелена и ткачества в целом. Сегодня творческие интересы художников и мастеров направлены на использование в новой интерпретации традиций народного ткачества. Наряду с применением традиционных техник ткачества, колористических и стилистических особенностей, характерных молдавскому традиционному искусству, в современном искусстве текстиля и моде наблюдается использование элементов мировых тенденций современного искусства и дизайна.

Эти тенденции воплощаются и на факультете Изобразительного искусства и дизайна, КГПУ им. И. Крянгэ. В процессе обучения студенты исследуют инновации и достижения в современном искусстве. Неотъемлемой частью художественного профессионального образования составляет также изучение традиций и создание работ используя богатое наследие и придание аутентичности и оригинальности своему творчеству.

На факультете Изобразительного искусства и дизайна искусство текстиля изучают студенты по специальности *Декоративное искусство*, также *Дизайн одежды*, *Изобразительное искусство* – как дисциплины по выбору.

За последнее столетие искусство молдавского гобелена прошло сложный путь развития: от традиционно-плоскостного к фактурно-рельефному, к пространственному – пластическому гобелену, совмещая в себе различные виды и тенденции в искусстве, воплощая большое разнообразие видений и стилей. Однако, характерные его черты являются: плоскостные решения, гладкое ткачество, сосуществование традиционных направлений ткачества с современными, декоративность и лиричность трактовки, теплая гамма красок, художественное и техническое равновесие, звучность ритмов цветовых пятен и пластических акцентов [1].

В процессе обучения искусства текстиля на факультете студенты изучают технологические приёмы, техники ткачества и особенности применения различных материалов (козья шерсть, сизаль, шелк, хлопок и др.), однако овечья шерсть традиционно продолжает сохранять первенствующее положение. В своем творчестве студенты ориентированы обращать большое внимание на свободу выражения, оригинальность идеи, на творческое применение традиционных технологических приемов, на авторское претворения в материале творческого замысла, что дает огромный диапазон для творческих решений и воплощения идей. Применяются эксперименты модификации традиционной формы, творчески нарушая плоскостность изделия через выход в пространство, выполняя различные плоскостные и объемные сложные структуры в ткачестве.



Рис. 1 «Древо», Ирина Себан «Метаморфозы», Постикэ Виктория

Курс текстильного искусства на факультете предлагает также изучение народных традиций ткачества и, в частности, народного ковра, творчески используя народную тематику, орнаменты и отдельные приемы ковроткачества, колорит и технические методы. Студенты применяют орнаментальный и символический репертуар через призму современных видений, переосмысленных в индивидуальных оригинальных решениях. Эти навыки позволяют студентам успешно внедряться в современное текстильное искусство Молдовы, создавая уникальные гобелены (Викторию Склифос, Даниела Рошка-Чебан, Лучия Доментий-Болдеску и др.) также способствовать развитию текстильной промышленности. Выпускница факультета Ирина Бурлака, создала новое направление в художественно-промышленном производстве ворсовых ковров, на одном из ведущих предприятий Флоаре-Карпет, разработав первую ворсовых коллекцию в стиле Этно на основе традиций молдавского народного ковроткачества.



Рисунок 2. «Подсолнухи», Галина Раилян

Возможность изучения традиций ткачества как курс по выбору для студентов других специальностей на факультете Изобразительного искусства и дизайна открывает особенные возможности для творчества студентов. Будущие дизайнеры одежды помимо обязательных специализированных курсов изучают различные техники художественной обработке материалов: художественная обработка кожи, дерева, металла, искусство ткачества, технику валяния, керамику и др., таким образом имея возможность творчески воплотить своими руками оригинальные идеи в своих коллекциях одежды.

Также студенты специальности *Декоративное искусство* могут воплотить опыт углубленного изучения художественной обработке материалов и ткачества в создании экспериментальных дизайнерских коллекциях одежды или арт-объектов. Примером представим коллекцию Галины Раильян «Подсолнухи». Выпускница вдохновилась творчеством Ван Гога, воплотив его пейзажи в оригинальной интерпретации техники валяния в войлоке.



Рисунок 3. Коллекция «Истоки», Негруца Евгения

Негруца Евгения в своей коллекции «Истоки» совместила технику гобелена с оригинальными творческими решениями в дизайне одежды, придавая аутентичность современным костюмам с элементами традиционного ткачества. Коллекция была высоко оценена на международных конкурсах. Вдохновленная традициями молдавских ковров с их вековой историей, Евгения использовала такие материалы, как льняная ткань, хлопок, искусственная и натуральная шерсть. Коллекция дополнена небольшими деревянными и текстильными элементами и аксессуарами.

Современная мода представляет собой не только коммерческий феномен, она существует как идеологический и социальная форма выражения. Таким образом, мода в последнее десятилетие стала средством возрождения и продвижения собственных традиций, основанных на подлинной культуре предков, воплощая аутентичность народа. Коллекция под названием «Реинкарнация» представляет собой попытку сочетать современный классический стиль с традиционным орнаментом. Прямые, строгие, но в то же время расклешенные силуэты воплощают в себе красоту и элегантность классического стиля, дополненным национальным орнаментом – Древом жизни.



Рисунок 4. «Реинкарнация», Сажин Наталья

Модели выражают тенденции к современному трехмерному искусству. Композиции создают оптические иллюзии за счет изменения орнамента в динамике. Женская коллекция направлена на создание нового, драматического образа, отражающего дух традиционного молдавского искусства.



Рисунок 4. «Модерн фолк», Фурника Ирина

Искусство украшения вышивкой национальной одежды представляет собой уникальный источник вдохновения для современной моды в Республике Молдова. Вышивка, один из самых популярных способов декорирования изделий, которая не только хорошо сохраняется с течением времени, но и придает предметам эксклюзивный и элегантный внешний вид. Выпускница факультета Фурника Ирина, вдохновленная стилем *бохо*, создала коллекцию под названием «Модерн фолк», желая придать новое дыхание женской моде. Каждое изделие, изготовлено из натурального льна и хлопка. Легкие, воздушные силуэты, гармонируют со стилизованным декором. Пастельные оттенки синего и белого в сочетании с кружевами подчеркивают романтическую натуру изделий, украшенных ручной вышивкой в технике *хардангер*.

Национальное наследие, техники плетения зачастую вдохновляют молодых дизайнеров на смелые, современные эксперименты. Коллекция Елены Банной наглядно демонстрирует стильные современные формы в мужской коллекции «The structure of Existence», с использованием различных материалов: хлопок, искусственные волокна, искусственная кожа и др.



Рисунок 5. «The structure of Existence», Елена Банная

Сегодня основные тенденции преподавания дизайна одежды и искусства текстиля на факультете Изобразительного искусства и дизайна представляют взаимосвязь между традиционностью и современностью, аутентичностью и мировыми тенденциями. Создавая новый образ в своих коллекциях студенты изучают современные тенденции в моде, исторический, сценический и народный молдавский костюм, практикуют способность определять границы стиля и составляющие стилеобразующие элементы, проектировать новые, смелые решения воплощая свои идеи и выполняя персонально всю коллекцию. Многие выпускники создали свои брэнды, известные в Молдове (Алина Браду, Василе Возиан, Аурелия Борш и др.) Можем утверждать, что выпускники факультета будут способствовать развитию молдавского текстильного искусства, дизайна одежды, внедряя свои идеи и в текстильной промышленности, отдавая предпочтение как современным оригинальным решениям, так и возрождению историко-культурного наследия страны.

Литература:

1. Simac, A. I. Tapiseria contemporană din Republica Moldova. (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960–2000) / A. I. Simac. – Chișinău. – Știința. – 2001. – 160 p
2. Simac, A. Contemporary innovative and information technologies of social development : educational and legal aspects edited by Aleksander Ostenda and Iryna Ostopolets / A. Simac, I. Babin / Series of monographs Faculty of Architecture, Civil Engineering and Applied Arts / Katowice School of Technology, Monograph 24 Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2019. – 515 c.

К ВОПРОСУ СОЗДАНИЯ КОНЦЕПЦИИ НЕПРЕРЫВНОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЧУВАШИИ

Смирнова Наталья Борисовна,
*доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой
изобразительного искусства и методики его преподавания
Чувашский государственный педагогический
университет имени И.Я. Яковлева,
Чебоксары, Российская Федерация
e-mail: smirn.05@mail.ru*

Развитие и дальнейшее совершенствование российского художественно-педагогического образования будет успешным в том случае, если будут поступательно развиваться его региональные подсистемы. Разработку научно-педагогической концепции непрерывного художественно-педагогического образования Чувашии (в дальнейшем Концепция) предопределяют выявленные нами факторы, в том числе: преобразования, происходящие в Российской Федерации, мире, предполагающие модернизацию регионального профессионального образования при условии использования инновационных подходов к его построению на всех уровнях; отсутствием продуманной региональной системы развития личности профессионала – художника-педагога; наличием нереализованных возможностей педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства в формировании профессионала отдельно взятого региона и, в следствии – необходимостью реорганизации содержания педагогической деятельности; необходимостью разработки концептуальных положений непрерывного художественно-педагогического образования региона с выделением ведущих направлений работы и выявление условий его реализации.

Основная **цель** проектирования Концепции – *теоретико-методологическое обоснование проектируемого непрерывного художественно-педагогического образования региона в качестве функционирующей системы в заданных условиях при выделении системообразующего компонента – педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства.*

Для достижения данной цели нами был осуществлен ряд шагов. В первую очередь была продумана технология реализации ведущих научных подходов. Вслед за этим на основе педагогического моделирования и проектирования была создана структурная модель процесса реализации Концепции непрерывного художественно-педагогического образования региона, позволяющая наглядно продемонстрировать механизмы ее функционирования.

Ее проектирование и определение регионального декоративно-прикладного искусства в качестве системообразующей составляющей включают в себя разработку содержания и технологии реализации педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства в допрофессиональной, профессиональной и постпрофессиональной системах (далее – этапах) непрерывного художественно-педагогического образования на основе документов, регламентирующих образовательный процесс. Так, например, для Чувашии это: законодательные акты ЮНЕСКО в области перехода мирового сообщества к реализации непрерывного образования; Закон Российской Федерации «Об образовании» [2], Концепция государственной образовательной политики Чувашской Республики до 2040 года; Концепция национальной школы Чувашской Республики в современной системе обучения и воспитания; Концепция развития художественного образования в Чувашской Республике 2011–2020 гг. [1], государственные образовательные стандарты общего, среднего и высшего образования; учебные планы и программы учебных заведений всех уровней художественно-педагогического образования.

Данную систему будем рассматривать с точки зрения присущих ей внешних, целостных свойств; ее внутреннего строения и «вклада» ее компонентов в формирование целостных свойств системы; с точки зрения понимания данной системы как подсистемы более широкой системы. Так, она является системой педагогической, имеет сложную *структуру* и делится на три подсистемы: *допрофессиональное, профессиональное и постпрофессиональное* образование, которые мы рассматриваем как относительно самостоятельные части, обладающие свойствами целостности, состоящие из отдельных элементов.

В свою очередь функционирование проектируемой региональной художественно-педагогической системы происходит в составе системы более высокого яруса (надсистемы) – художественно-педагогического образования России. Из этого следует, что проектируемое непрерывное художественно-педагогическое образование региона – сложная система, состоящая из трех подсистем и являющаяся частью более крупной системы.

В качестве *первичного элемента* проектируемой системы непрерывного художественно-педагогического образования региона была положена единая сквозная образовательная программа «Основа народной культуры и декоративно-прикладного искусства Чувашии» [5], реализующая педагогический потенциал народного декоративно-прикладного искусства в художественно-педагогическом образовании.

В качестве **носителя феномена** разрабатываемой системы (системообразующего компонента) мы определили народное декоративно-прикладное искусство. Феноменом системы при этом является **педагогический потенциал народного декоративно-прикладного искусства**, представляющий собой *многогранное понятие, выступающее в совокупности признаков, направленных на личность и преобразующих ее на формальном (системные связи «я – этнос») и реальном («я – профессионал», «я – творец», «я – развивающаяся личность») уровнях, позволяющих ей существовать, творчески взаимодействовать и преобразовывать изменяющееся культурное пространство региона.*

Ведущую роль народного декоративно-прикладного искусства в этом процессе раскрывают ряд функций. Так, на допрофессиональном этапе происходит «впитывание», восприятие культуры (ведущие функции – духовно-нравственная, нормативная, социализирующая, познавательная (обучающая), ценностная, художественно-

эстетическая, развивающая. На профессиональном – преобразующая, коммуникативная, информационная, гуманистическая, ценностная, творческая, семиотическая функции, а на постпрофессиональном – компенсаторная, коммуникативная и творческая функции. Таким образом, народное декоративно-прикладное искусство предстает в качественно изменяющихся смыслах.

Проектирование процесса и создание его пространственно-временной модели делает возможным анализ функционирования данной системы на трех уровнях социокультурного пространства. Реализация педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства на первом уровне осуществляется как процесс формирования самосознания личности учителя изобразительного искусства, лежащего в основе его творческой деятельности. На втором – формируется опыт восприятия народного декоративно-прикладного искусства через разнообразные культурные практики общения и культурную поведенческую среду. На третьем – определенном культурно-историческом пространстве – осуществляется профессионально-педагогическая и творческая деятельность учителя изобразительного искусства.

Пространственные границы функционирования проектируемой системы очерчены границами Чувашской Республики. Выявленные выше функциональные характеристики народного декоративно-прикладного искусства, представленные принципы проектирования определяют системные связи с республиканскими культурными и образовательными системами и отдельными социальными институтами. Так, реализация педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства региона происходит в процессе взаимодействия системы непрерывного художественно-педагогического образования с семьей как социальным институтом, учебными заведениями, музеями, клубами, выставочными залами, ресурсными центрами, театрами и др., формирующими определенное социокультурное пространство, наполненное современными культурными формами внутри пространственных границ. В то же время существуют системные связи другого уровня: как с близлежащими республиками, находящимися в непосредственной географической близости, так и с отдаленными субъектами федерации: обмен культурными программами, связи между учебными заведениями (выставочная и конкурсная деятельность, обмен делегациями, совместная творческая деятельность и др.), изучение культурных традиций и обычаев, современных культурных реалий.

Из представленного выше необходимо сделать вывод, что система непрерывного художественно-педагогического образования региона с использованием педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства представляет собой с позиций системологического подхода сложную, многоуровневую, централизованную, деятельностьную, искусственную и открытую систему.

Для наглядного представления структуры процесса реализации педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства в непрерывном художественно-педагогическом образовании региона целесообразнее применить **метод моделирования**. Этот процесс представляется нами в качестве структурной педагогической модели, включающей в себя ряд взаимосвязанных компонентов (Схема 1): социального заказа, механизма реализации педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства, педагогических условий, компетенций, трехкомпонентной структуры непрерывного художественно-педагогического образования и результата.

Социальный заказ общества сформирован принятием ряда российских и региональных законов общего и профессионального образования, законов в области культуры, современных концепций. Он представлен в виде государственных образовательных стандартов подготовки учителя изобразительного искусства в учебных заведениях различного уровня.

Непрерывное художественно-педагогическое образование представляется нами как система, подсистемами которой являются *допрофессиональное, профессиональное и постпрофессиональное художественно-педагогическое образование*.

Под **допрофессиональным** художественно-педагогическим образованием мы понимаем: предпрофильная и профильная подготовка школьников (общеобразовательные школы), начальное художественно-профессиональное образование школьников (художественные школы, школы искусств, студии) с использованием педагогического потенциала декоративно-прикладного искусства родного (чувашского) народа.

Допрофессиональная подготовка специалиста художественного профиля имеет интегративный характер и осуществляется в процессе реализации основных видов познавательной и созидательной деятельности личности.

Профессиональный этап художественно-педагогического образования включает в себя: среднее художественное и художественно-педагогическое образование (Чебоксарское художественное училище (техникум), высшее художественно-педагогическое образование учителей изобразительного искусства (художественно-графический факультет ЧГПУ им. И. Я. Яковлева), художественно-творческое образование личности с использованием педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства Поволжья (кружки, студии, факультеты дополнительных профессий).

По завершении профессионального этапа специалист художественного профиля, использующий чувашское народное декоративно-прикладное искусство в деятельности, переходит на этап **постпрофессионального художественно-педагогического образования** – ступень профессионального образования, предоставляющую гражданам возможность повышения уровня научной, педагогической квалификации на базе высшего профессионального образования.

Повышение квалификации педагогов художественно-педагогического образования (аспирантура, докторантура, соискательство) в области художественной педагогики и искусствоведения (аспирантура художественно-графического факультета, кафедры педагогики ЧГПУ им. И. Я. Яковлева), повышение квалификации учителей изобразительного искусства (Чувашский республиканский институт образования, дополнительное образование ЧГПУ им. И. Я. Яковлева), художественно-творческая деятельность в области народного ДПИ (Гильдия Ремесленников, кружки и др.) осуществляются при использовании педагогического потенциала народного ДПИ. Моделирование системы непрерывного художественно-педагогического образования региона предполагает выделение общих и частных целей, определяющих деятельность реализации педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства на всех этапах (подсистемах) непрерывного художественно-педагогического образования Чувашии. Следуя логике нашего исследования, **целью** процесса реализации Концепции мы определяем **художественно-педагогическое образование личности в течение всей жизни**.

Для успешной реализации Концепции непрерывного художественно-педагогического образования региона необходимо выделить приоритетную роль одного из учебных заведений, обеспечивающих контроль, содействие в организации, мониторинге промежуточного и конечных результатов данного процесса. В нашем случае такая миссия была возложена на Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, так как это высшее учебное заведение занимается проблемами не только подготовки учительских кадров, но и переподготовки и повышения квалификации работников высшей квалификации, научных и научно-педагогических работников, профориентационной работой, дополнительным и довузовским образованием. Данное высшее учебное заведение является ведущим научно-методическим центром республики. Так, руководством вуза определены приоритетные направления развития университета, среди которых:

- «совершенствование структуры подготовки специалистов с высшим профессиональным образованием с учетом потребностей региона в кадрах;
- создание целостной системы отбора профессионально ориентированной молодежи в целях качественного формирования контингента обучающихся;
- совершенствование системы контроля качества подготовки специалистов;
- повышение воспитательного потенциала образовательного процесса, формирование у обучающихся стремления к непрерывному профессиональному самосовершенствованию;
- внедрение в образовательный процесс вуза результатов научно-исследовательской работы преподавателей по проблеме преемственности дошкольного, школьного и профессионального образования;
- совершенствование системы совместной работы базовых школ, педучилищ и педколледжей в рамках УНПК в ходе реализации «Программы модернизации педагогического образования»;
- формирование национальной и этнической толерантности в современной молодежной субкультуре» и др. [3, 136].

Реализация Концепции представляла собой осуществление ряда взаимосвязанных и последовательных мер на всех уровнях художественно-педагогического образования региона – Чувашии – и состояла из определенных этапов.

Первый этап – проектно-экспериментальный – содержал последовательные шаги: был осуществлен анализ преподавания народного декоративно-прикладного искусства в учебных заведениях художественно-педагогического образования, затем разработана Концепция; осуществлено проектирование и обоснование модели ее реализации, разработаны программы и осуществлена подготовка преподавательского состава в рамках реализации Концепции.

Второй этап – внедренческий – включал внедрение вышеуказанной модели.

Третий этап – корректирующий – состоял из обработки результатов внедрения модели, что позволило осуществить ее доработку и конкретизировать некоторые положения в учебных планах и программах на всех этапах непрерывного художественно-педагогического образования Чувашской Республики, выявить эффективность ее функционирования.

Таким образом, разработанная Концепция позволила переосмыслить роль народного декоративно-прикладного искусства в системе непрерывного художественно-педагогического образования и в становлении личности учителя изобразительного искусства. В процессе работы над Концепцией был изучен и обобщен зарубежный и отечественный опыт построения системы непрерывного образования. Внедрение Концепции обусловило создание сквозной программы по реализации педагогического потенциала народного декоративно-прикладного искусства на допрофессиональном, профессиональном и постпрофессиональном этапах, а также программ, регламентирующих изучение народного декоративно-прикладного искусства в различных образовательных учреждениях.

Литература:

1. Концепция развития художественного образования в Чувашской Республике 2011–2020 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ru/>.
2. Закон Российской Федерации «Об образовании» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/
3. Григорьев, Г. Н. Развитие высшего педагогического образования Чувашии и его стратегии / Г. Н. Григорьев, Г. А. Яковлев. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. – 140 с.
4. Смирнова, Н. Б. Основы народной культуры и декоративно-прикладного искусства Чувашии : программа / Н. Б. Смирнова. – Чебоксары : Чуваш гос. пед. ун-т, 2007. – 29 с.

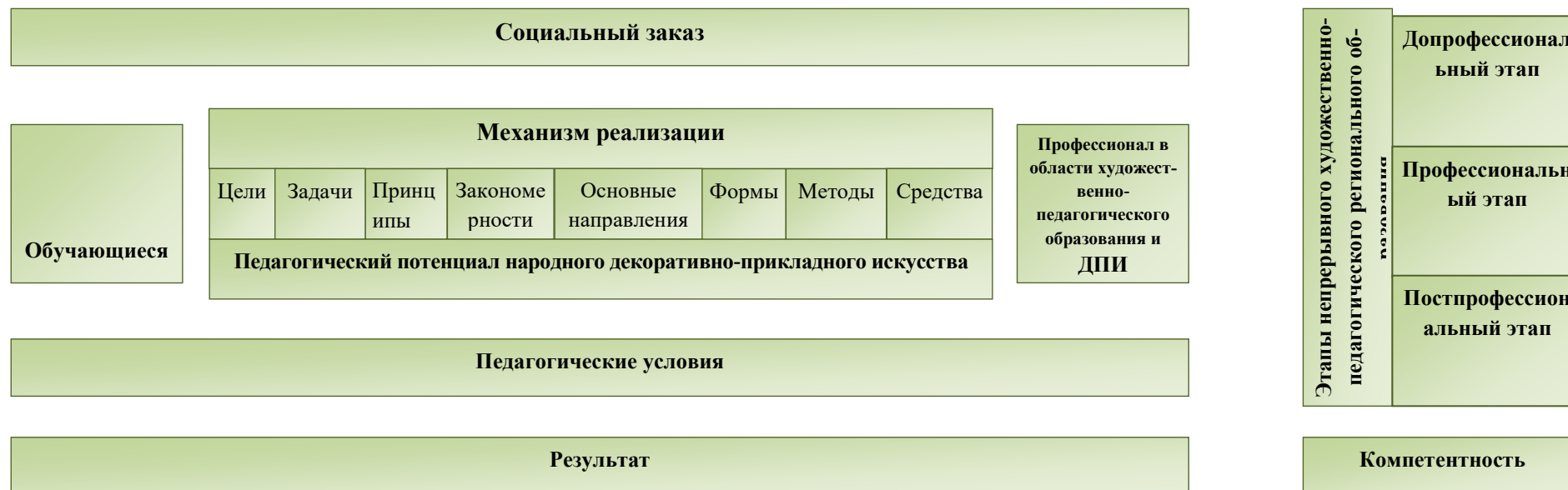


Схема 1. Модель реализации научно-педагогической концепции непрерывного художественно-педагогического образования региона

ГАО ЦЗЯНЬФУ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Хань Юнган,
аспирант

Белорусская государственная академия искусств,
Минск, Республика Беларусь
e-mail: hanyonggang5760987@163.com

На рубеже XIX–XX веков в изобразительном искусстве Китая назрела необходимость глубоких реформ, освобождения из плена неукоснительного следования традиции. И силы для таких реформ нашлись в лице группы молодых художников: Сюй Бэйхуна, Цзяна Чжаохэ, Ли Кэжана, Тан Ихэ и других, которые стали родоначальниками китайской школы современной живописи. Почетное место среди них принадлежит известному китайскому художнику Гао Цзяньфу (1879–1951).

Гао Цзяньфу родился в 1879 г. городе Кантоне, расположенном в провинции Гуандун на юге Китая. В семье было шестеро братьев он был четвертым. Потеряв отца мальчик был вынужден рано познать нелегкий труд. В начале 1890-х годов он стал учеником аптекаря, но его призванием стало искусство. В возрасте тринадцати лет он приступил к занятиям в студии китайской художницы Джу Лайан и в течение семи лет старательно овладевал основами национального изобразительного искусства. За годы учебы у Джу Лайан Гао Цзяньфу освоил индивидуальный стиль своей учительницы и стал создавать первые, еще подражательные картины, такие же красочные и реалистические. Темой его работ были, в основном, цветы и птицы (жанр *хуа - няо*), и пейзажи (картины гор и вод *шань шуй хуа*). В студии Джу Лайан Гао Цзяньфу близко подружился с Ченом Шуреном (1884–1948), таким же как он, молодым начинающим художником.

В 1903 он начал учебу в христианском Колледже Кантона (Гуанчжоу), основанном в 1888 году американскими пресвитерианами. Позднее учебное заведение по соображениям безопасности в связи с событиями Ихэтуаньского восстания, переехало в Макао, а в 1904 году вернулось в Кантон, где был построен новый учебный корпус, ставший известным как университет Lingnan (школа Линнань). Среди его преподавателей были учитель живописи из Франции, известный только под его китайским именем Мэй Ла, и Ямамото Бэйгай, один из многих японских художников-педагогов работавших в это время в Китае. Примером его творчества этого времени могут служить четыре свитка «Цветы, тыква и насекомые» (1905), хранящиеся в Гонконгском музее искусств.

Линнаньская школа живописи, называемая иногда *Кантонской школой*, – стиль живописи, зародившийся благодаря новаторскому творчеству Гао Цзяньфу, Гао Цифань и Чэнь Шуженя, которые стали известны как «Трое великих из Линнаня». Этот стиль живописи, по сравнению с традиционным китайским, во многом является революционным и новаторским – он вобрал в себя влияние как европейских художественных школ, так и национальной школы времен династии Цин.

Под влиянием своих педагогов Гао Цзяньфу принял решение продолжать учебу в Японии. Зимой 1906 года уехал в Токио. Первое пребывания в Японии запомнилось художнику голодом и нищетой. Устав от лишений, Гао Цзяньфу, летом возвратился в Кантон. В 1907 году он вновь возвращается в Токио уже со своим младшим братом, девятинадцатилетним Гао Цифэном. Здесь они встретились с их товарищем по учебе в Кантоне Ченом Шуреном, образовав своеобразный творческий союз.

В течение учебы в Японии эти три молодых художника принимали участие в оживленных дискуссиях о влиянии Западного искусства на национальные художественные традиции. Вслед за увлечением западной культурой, в Японии возникло движение по сохранению традиционной живописи путем разработки более современного япон-

ского стиля. Это движение получило название *Нихонга* («картины в японском стиле букв. «японская живопись») – живопись Японии конца XIX – начала XXI вв. в соответствии с японскими традициями, техниками и материалами. Несмотря на то, что этот стиль основан на традициях, насчитывающих более тысячи лет, этот термин был придуман, чтобы отличать такие произведения от появившихся в это время картин в западном стиле, или *Ёга*. Тем не менее, во многих случаях художники *Нихонга* также переняли реалистические приемы западной живописи, такие как светотень и перспектива. Гао Цзяньфу заинтересовался проблемой синтеза Западных и традиционных подходов, чтобы работать в современном японском мире искусства. Цзяньфу наряду с его коллегами из Школы Lingnan, воспринимал это смешение стилей как модель для современного национального искусства.

В 1908 году Гао Цзяньфу вернулся в Гуаньчжоу (Кантон) и принял участие в восстаниях, которые проложили путь к падению императорского правления и созданию Китайской республики. Многие студенты Lingnan присоединились к антиманьчжурскому движению, которое возглавил видный политический деятель Сунь Ятсена. После победы Учанского восстания в октябре 1911 года Сунь Ятсен вернулся в Китай и был избран временным президентом Китайской республики, но вскоре был вынужден оставить этот пост в пользу командующего императорской армией Юань Шикая [1, с. 30].

Вдохновленные Новым японским стилем, братья Гао и Чэнь положили начало движению «Новая национальная живопись», оно, в свою очередь, породило кантонский региональный стиль, который носил помимо национальных, европейские и японские черты. Хотя новый стиль не давал удовлетворительных и долговременных решений, он стал предвестником грядущих перемен и продолжал процветать в Гонконге.

В 1912, после изгнания маньчжуров, Гао Цзяньфу и его брат переехали в Шанхай. Они начали издавать журнал, названный *Чжэнь Сянцзян huabao (Истинный Отчет)*. В нем публиковались статьи об искусстве и политике, а также эссе, продвигающие новые взгляды на проблемы национального искусства в Китае. Хотя журнал издавался в течение только одного года, он был одним из первых изданий такого рода. Братья защищали правительственную поддержку искусства. Они, открыли первую национальную галерею для публичных выставок и продажи художественных работ. Цзяньфу и Цифэн оставались в Шанхае до 1918. К 1923 братья переехали в Кантон и основали здесь «Академию Искусства Весеннего пробуждения».

Здесь зародилась и окрепла их дружба с молодым Сюй Бэйхуном, приехавшим в Шанхай в 1916 году. Братья Гао, уже известные художники того времени, большие ценители и собиратели книг, поручили Сюю выполнение ряда заказов. Одно из его ранних произведений, свиток «Лошадь», написанный тушью, получил высокую оценку братьев и был принят для репродуцирования [2, с. 20].

В 1930 году Гао Цзяньфу предпринял продолжительное путешествие с целью знакомства с Индией, Шри-Ланка, Непалом и южной частью Тихого океана, во время которого организовал ряд своих персональных выставок и читал лекции по китайскому искусству. После этого он отправился изучать искусство в Европе и Америке. Его картины участвовали в международных выставках в Италии, Бельгии и Панаме, вызвали живой интерес зрителей, принесли золотую медаль Ехро, премию за лучшую работу и вошли в коллекции музеев в некоторых странах [3, с. 121].

В мае 1934 года в Государственном историческом музее в Москве прошла «Выставка китайской живописи», в экспозиции которой были представлены работы его брата Гао Цифына.

В 1936 Цзяньфу начал преподавать в университете Сунь Ятсена в Гуаньчжоу. Он продолжал публиковать свои статьи в периодической печати, в них он аргументировал свое понимание нового национального искусства. Он предложил, чтобы национальная

живопись выступала как органичная элитная часть традиционного искусства и указал на необходимость более непосредственного знакомства с ней широкой китайской общественности. Его картины «Орел» (1929), «Сосна» (1936), хранящиеся в собрании Гонконгского музея искусств, хорошо отражают особенности индивидуальной манеры мастера в этот период.

В 1938 году Гао Цзяньфу оставил занятый японцами Кантон и перебрался на остров Макао. Вновь он возвратился в Кантон только в 1945 году. Когда в 1946 году Сюй Бэйхун стал ректором Пекинского художественного училища (Института живописи), он, среди прочих педагогов-живописцев, пригласил на работу Гао Цзяньфу. В 1949 году Цзяньфу был вынужден еще раз эмигрировать в Макао.

В то время, когда Гуанчжоу освобождался от гоминдановцев, Гао Цзяньфу после тяжелой болезни медленно выздоравливал в Макао. Зимой 1950 года, он был готов вернуться домой, но к сожалению, болезнь взяла верх. Мастер умер в Макао в июне 1951 года, в возрасте 72 лет [3, с. 122].

Одной из главных заслуг Гао Цзяньфу, как выдающегося художника-педагога в искусстве Китая стало основание Линнаньской школы, которая выступала за эклектическое объединение китайского и западного стилей, интеграцию западной и китайской живописи, привнося дух обновления в восточное искусство, сохраняя при этом традиционные изобразительные техники и материалы. Термин «Линнаньская школа» не был придуман самими Линнаньскими художниками. Гао Цзяньфу так же никогда не использовал данное название, предпочитая называть свою школу живописи «эклектической».

Литература:

1. Глунин, В. И. Новейшая история Китая (1917–1970) / В. И. Глунин, А. М. Григорьев, К. В. Кукушкин и др. – М. : Мысль, 1972. – 437 с.
2. Пострелова, Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т. А. Пострелова. – М. : Наука, 1987. – 264 с.
3. Чжу Ваньчжан Стиль живописи и идентификация Гао Цзяньфу / Чжу Ваньчжан // Пекин: Время и пространство искусства Китая. – 2016. – №4. – С. 119–123 (朱万章.高剑父绘画风格及鉴定[J].中国艺术时空,2016,(第4期).)

СУЧАСНАЕ ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА: ДЫЯЛОГ З ТРАДЫЦЫЯЙ

*Цыбульскі Міхаіл Леанідавіч,
дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва,
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава,
Віцебск, Рэспубліка Беларусь
e-mail: mtsybulsky@rambler.ru*

Традыцыям і іх ролі ў сучасным мастацтве прысвечана немалая частка навуковых даследаванняў. І гэта зусім не выпадкова. Традыцыя адносіцца да ліку найбольш універсальных паняццяў, якія ўласцівы розным сферам мастацтва на працягу большай часткі гісторыі чалавецтва.

Традыцыя – адна з найважнейшых катэгорый гісторыі і тэорыі мастацтва, спосаб перадачы і засваення культурнай спадчыны, механізм захоўвання і перадачы вопыту. У агульнафіласофскім кантэксце тэрмін “традыцыя” паўстае як “спосаб быцця і ўзнаўлення элементаў сацыяльнай і культурнай спадчыны, які фіксуе ўстойлівасць і пераемнасць вопыту пакаленняў, часоў і эпох” [6, с. 87]. Прырода традыцыі супярэчлівая – яна выступае, і як неабходная ўмова захавання “сувязі часоў”, і можа выглядаць як інэрцыя мінулага.

Аснову кожнай традыцыі складае пераемнасць пэўнай сістэмы каштоўнасцяў. Шляхам звароту да тых, ці іншых традыцый рэалізуецца патрэба менавіта ў той сістэме каштоўнасцяў, якая ў іх закладзена. Звычайна найбольш актуальнымі становяцца тыя традыцыі, сістэмы каштоўнасцяў якіх адпавядаюць іерархіі каштоўнасцяў, што існуе ў грамадстве.

Ўяўленні аб традыцыі ў выяўленчым мастацтве на працягу розных эпох змяняліся. Кожны гістарычны перыяд вылучае сваю канцэпцыю традыцыі. Выявіць яе спецыфічныя якасці, характар і сэнс падзей, змены якія адбываюцца з ёй – значыць вызначыць логіку і накіраванасць развіцця мастацтва. Калі разглядаць мастацкую традыцыю ў гістарычнай перспектыве, то становіцца відавочным, што яна найбольш плённа развівалася ў тых выпадках, калі не замыкалася толькі на трансляцыі ўласных каштоўнасцяў, а ўзбагачала сябе кантактамі з іншымі рухамі ў мастацтва.

Адносіны сучаснага мастацтва да традыцыі абумоўлены зменамі, якія адбываюцца ўнутры самой гэтай катэгорыі [1]. У сучасным мастацтвазнаўстве склаліся новыя канцэпцыі традыцыі, якія карэнным чынам адрозніваюцца ад класічных [5]. Уяўленні пра традыцыю, як пра нешта застылае, асвечанае звычаем, ці нейкім наборам норм, ідэй – наіўныя і павярхоўныя. Сёння, напрыклад, мадэрнізм і авангард успрымаюцца як пэўная традыцыя. У канчатковым рахунку ўсё што зараджаецца як наватарскае, паступова афармляецца ў традыцыю, набываючы паслядоўнікаў, ці крытыкаў.

У сучасным выяўленчым мастацтве катэгорыя традыцыі ахоплівае шырокае кола з’яў і распаўсюджваецца не толькі на жанр, змястоўна-фармальны ўзровень твора, але і на стылістыку эпохі. І, разам з тым, наяўнасць традыцыі перастае быць абавязковай нормай творчасці.

Развіццё мастацтва ў цэлым ўяўляе сабой дыялектычны працэс стварэння новага. Нароўні з традыцыямі, якія адыгрываюць ў сучасным выяўленчым мастацтве стабілізуючую ролю, важнае месца адводзіцца навацыям, што вызначаюць творчую дзейнасць і з’яўляюцца яе абавязковай прыкметай [4]. Але суадносіны традыцыйнага і наватарскага ў кожным канкрэтным творы могуць быць рознымі.

Напрыканцы XX стагоддзя становіцца усё больш зразумелым, што шлях абсалютнага наватарства, па якім развіваліся культура і мастацтва на працягу апошніх двух стагоддзяў, аказваецца небяспечным для чалавецтва. І адсюль патрэба, не адмаўляючыся ад наватарскіх дасягненняў філасофскай думкі, мастацкай творчасці, ідэалогіі, палітыкі, дэмакратызму XX стагоддзя, усё ж такія звярнуцца да тых каштоўнасцей, якія былі заключаны ў традыцыі « [4, с. 41].

Асаблівасці развіцця сучаснага выяўленчага мастацтва злучаны са стылістыкай постмадэрнізму [2], які сапраўды, змяніў адносіны да традыцыі [3]. Праблема асэнсавання і захавання сувязяў з мінулым для постмадэрнізма адна з цэнтральных. У мастацтве гэтага перыяду здымаецца супярэчнасць паміж традыцыйнасцю і новымі формамі, ствараюцца ўмовы для мірнага суіснавання стыляў. Ні адна з традыцый не можа прэзентаваць на манаполію, усе яны роўнапраўныя

У сучасным выяўленчым мастацтве традыцыя выступае як адна з крыніц наватарскіх ідэй. Зварот да шырокага дыяпазону мастацкіх традыцый розных эпох становіцца прыкметай мастацтва. Разнастайнасць вопыту, назапашанага мастацтвам, стварае для сучаснага мастака магчымасць выбару традыцый. Гэтыя традыцыі не толькі ацэньваюцца як значныя, але і актыўна выкарыстоўваюцца мастакамі. З’яўляюцца розныя інтэрпрэтацыі мастацкіх традыцый мінулага. Мастакі вольна інтэрпрэтуюць творы папярэднікаў, імкнучыся далучыцца да шматвяковай традыцыі. Новыя стылі з’яўляюцца на аснове сінтэзу старых.

Традыцыя ў сучасным мастацтве характарызуецца семантычнай разнастайнасцю, выконвае важную камунікатыўную функцыю, дапамагаючы пашырэнню дыскурсіўнага

поля. Захаванню традыцыі спрыяюць папулярнасць міфа і міфалагічныя свядомасць. Паняцце традыцыі значна карэкціруецца паняццем інтэртэкстуальнасці. Падкрэсліваецца, што мастак ніколі не бывае вольны ад “рэха інтэртэкстуальнасці”, “што ўсялякая гісторыя пераказвае гісторыю ўжо расказаную” [7, с. 99].

Стаўленне да традыцый у жывапісе розных мастакоў перыяду упостмадэрнізму мае шэраг агульных ўстойлівых рысаў, але іх немагчыма звесці да адзінай мадэлі. Агульным выступае дыялог традыцый, зварот да моўных і жанравых мадэляў пэўных эпох. Формы такіх узаемадзеянняў вельмі разнастайныя – ад прыёмаў цытавання, стылявых алузій, стылізацый да выкарыстання элементаў твораў папярэднікаў і інш.

У творах сучаснага выяўленчага мастацтва сустракаюцца цытаты з твораў майстроў іншых эпох. Маніпуляванне цытатамі з чужых твораў – становіцца яскравай прыкметай постмадэрнісцкай паэтыкі. Але арыентацыя на традыцыі мінулага ў свядомасці сучасных мастакоў гэта зусім не прымітыўнае капіраванне і не запазычыванне.

У сучасным жывапісе традыцыя губляе сваю гістарычнасць і лінейнасць. Яна становіцца падобнай на прастору са свабодна рухаючыміся элементамі. Распаўсюджаныя ў сучаснай свядомасці ідэі паліфаніі, магчымасць адначасовай прысутнасці ў творы розных гістарычных і стылістычных пластоў вызначылі новае разуменне традыцыі ў постмадэрнісцкім мастацтве. Як сродак пераасэнсавання і пераацэнкі традыцыі постмадэрнізм шырока выкарыстоўвае пародыю, ўмоўнасць, гульню, розныя кантэксты і інш.

У апошнія некалькі дзесяцігоддзяў у сучасным выяўленчым мастацтве ў дачыненні да традыцый атрымала развіццё ідэя дыялагізму. Сапраўды, сучасныя мастакі спрабуюць уключыць ў дыялог ўсю гісторыю мастацтва. Гэта безумоўна, дае крытыкам і даследчыкам нагоду бачыць у постмадэрнізме непазбежную эклектычнасць і другаснасць. А само мастацтва стала полем для інтэртэкстуальнасці і дыялогаў з самымі рознымі традыцыямі.

Дыялог стыляў розных эпох, накірункаў найбольш яскрава характэрызуе сучасны этап развіцця выяўленчага мастацтва. Адназначна і межы сучасных уяўленняў аб сэнсе і ролі традыцыі ў мастацтве надзвычай пашырыліся. У арсенале сучаснага жывапісу практычна ўсе з’явы сусветнай культуры, увесь спектр шматвяковых і шматнацыянальных традыцый. Істотна змяніўшы свой сэнс і форму, традыцыя застаецца адной з базавых катэгорый ў сучасным мастацтве.

Прынцыпова важнымі прыкметамі выкарыстання традыцыі ў эпоху постмадэрнізму становяцца множнасць і разнастайнасць падыходаў да яе, іранічнае пераасэнсаванне, парадзіраванне традыцыі, разуменне традыцыі як інтэртэкстуальнасці, як гульні.

Літаратура:

1. Адорно, В. Теодор Эстетическая теория / В. Адорно. – М. : Республика, 2001. – С. 34
2. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX начала XXI века / Е. Ю. Андреева СПб. : Азбука-классика, 2007. – 487 с.
3. Данилова, А. В. Категория традиции в эстетике и художественной практике постмодернизма / А. В. Данилова. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 112 с.
4. Каган, М. С. Традиции и новации в современных философских дискурсах / М. С. Каган // Традиции и новации в современных философских дискурсах : материалы круглого стола, 8 июня 2001 г., Санкт-Петербург. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 14. – С. 39–42.
5. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
6. Маньковская, Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2009. – 495 с.
7. Новая философская энциклопедия. В 4 т. – Т. 4. – М. : Мысль, 2001. – С. 87.
8. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 99.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ЖАКО ВАН ДОРМЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

*Черняева Ольга Леонидовна,
студентка факультета социальных технологий
Северо-Западный институт управления,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
e-mail: chernyaeva.ol@mail.ru*

*Черняева Галина Владимировна,
кандидат философских наук, доцент, доцент
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация
e-mail: chernyaevagv@mail.ru*

Жако ван Дормель (*Jaco Van Dormael*) – современный бельгийский сценарист, актер и кинорежиссер, в фильмографии которого как режиссера насчитывается около десятка короткометражных и четыре полнометражных игровых фильма: «Тото-Герой» (1991), «День восьмой» (1996), «Господин Никто» (2009) и «Новейший Завет» (2015) [1–3; 5]. Фильмы Жако ван Дормеля неоднократно номинировались на престижных кинофестивалях в Каннах, Брюсселе, Венеции, Ренне, Клермон-Ферране, Локарно.

Интерес к творчеству бельгийского режиссера особенно заметен среди российской молодежи, и он значительно вырос после состоявшегося в 2018 г. в Москве ретроспективного показа фильмов Жако ван Дормеля. Цель данной статьи: выявить проблемы и приемы, которые встречаются в фильмографии Жако ван Дормеля и формируют его авторский стиль.

Фильмография Жако ван Дормеля имеет ряд особенностей.

Рецепт создания фильмов «от Жако ван Дормеля» таков: выделить самые животрепещущие темы, раскрыть их с разных сторон на самых неоднозначных и неожиданных примерах, задать множество вопросов и спрятать в кинополотне бесконечное количество ответов на каждый из них.

Во всех киноисториях Жако ван Дормеля в качестве киногероев выступают дети, которым пришлось очень рано столкнуться с проблемами и повзрослеть, но при этом удалось сохранить свою непосредственность и открытое восприятие мира. Этот гениальный в своей простоте прием режиссера Жако ван Дормеля является своеобразным рупором авторской мысли, его персонажи сопричастны кровоточащим ранам человечества и задают очень «острые» вопросы, на которые взрослые люди не решаются дать четкие, однозначные ответы. Им это простительно, – они же дети.

Режиссер, используя приемы минимализма, стремится взглянуть на мир глазами ребенка. Главное для автора – передать как можно точнее свои идеи, подчас довольно глубокие, максимально простым языком. Режиссер не перегружает свои фильмы изысками формы, стремится уместить многое в малом. «Я стараюсь перейти к самым простым инструментам, простым формам. Когда меняешь инструменты, то рассказываешь иначе, меняешь манеру, меняешь сюжет», – говорил Жако ван Дормель в одном из своих интервью [6]. Так режиссер позволяет зрителю без особого напряжения уследить за витиеватыми сюжетами его историй, хотя, например, в «Господине Никто», из-за постоянных скачков в хронотопе фильма, сюжет все равно выглядит весьма обрывочным и сложным для восприятия, хотя сама фабула остается понятной.

С детскими персонажами, как правило, связаны семейные проблемы: проблема авторитаризма родителей в семье; проблемы развода родителей; милосердной матери и др. Режиссер показывает глубинные переживания детей и последствия этих проблем,

призывает зрителей задуматься над тем, как их избежать, а если это невозможно, как их пережить. Многие из затрагиваемых режиссером проблем вовсе не новы, но очень важны для каждого человека, поэтому человечество ищет решения этих проблем.

Говоря о детских и (не)детских проблемах, важно заметить, что многие авторы произведений современного искусства стремятся к отражению детской непосредственности восприятия, стремятся найти бесхитростные истины, которые, кажется, спрятаны у всех на виду. Часто в таких работах большие, сложные и важные идеи облачены в неприятные художественные образы и создаются из максимально простых материалов и элементов. Такой подход привлекает молодых зрителей. Поэтому фильмы Жако ван Дормеля так актуальны в наши дни – режиссер умело опирается на потребности зрителей, активно используя концепции и тенденции развития современного искусства.

Важное место в творчестве Жако ван Дормеля занимает тема жизни и смерти, при этом режиссер рассуждает также и о бессмертии, он утверждал, что его всегда завораживала смерть как явление: «понимание того, что жизнь конечна, позволяет особенно остро ощущать себя живым. <...> С возрастом осознаешь, что жизнь гораздо короче, чем казалось. Особенно когда умирают твои друзья и ровесники. И отчетливо осознаешь, насколько жизнь бесценна. Именно в этом и есть смысл того, что мы не бессмертны. Бессмертными себя ощущают лишь дети. Они же не строят планов на будущее, так как для них оно бесконечно. Никуда не торопятся, потому что не осознают, насколько мало им отведено времени на жизнь» [4].

Необходимо отметить, что фильмы Жако ван Дормеля еще десять лет назад были известны в основном специалистам и были не очень популярны. Не исключено, что это связано с тем, что кинорежиссер несколько опередил свое время. Особенно заметно это на примере фильма «Господин Никто». Режиссер откровенно признается: «Это мой самый большой провал и самый большой успех. Самый большой коммерческий провал, но я не мог бы сделать его [фильм] лучше» [6]. В 2009 г., когда был выпущен фильм, социальное сообщество не было готово обсуждать многие вопросы и темы, которые были затронуты в фильме – это было не своевременно. В фильме была поставлена проблема свободы выбора, высказаны идеи о том, что каждое наше действие закономерно, всё имеет причину и следствия, что любой наш выбор приводит к определенному исходу, и каждый выбор верен и неверен в определенной степени, так как личное благо – понятие относительное. Эти идеи, к которым автор подводит зрителя в «Господине Никто», характерны для «эпохи индивидуализма» начала XXI века. Идеи фильма привлекли внимание молодежной киноаудитории, а работа Жако ван Дормеля заняла свою нишу в киноискусстве.

Важной особенностью фильмов Жако ван Дормеля является музыкальное оформление повествования: в каждом фильме значимую роль играют удивительно точно подобранные музыкальные фрагменты, задающую эмоциональную тональность восприятия сюжета. Интересно, что второй полнометражный фильм режиссера «День восьмой» начинается с фразы: «Сначала не было ничего, только музыка. Только музыка» [2]. Режиссер постоянно использует музыкальные фрагменты для передачи внутренних состояний персонажей и их фантазий.

Третьей особенностью и излюбленным приемом режиссера является стремление показывать социальные проблемы через призму религиозных образов. Этот прием хорошо работает, потому что, во-первых, часто люди охотнее и лучше воспринимают идеи, если они не высказаны прямым текстом, а представлены в виде метафоры, притчи или сказки (одна из причин, почему арт-терапия дает эффективные результаты). Во-вторых, религиозные проблемы для многих людей являются высоко актуальными, экзистенциальными проблемами, поэтому фильмы о них привлекают множество зрителей.

Среди тем, которые затрагивает режиссер, встречаются и те, о которых не принято упоминать в искусстве, но сейчас о них начинают все больше говорить, среди них:

гомосексуализм, инцест, зоофилия и др. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что у Жако ван Дормеля эти темы, скорее, выполняют функции художественных гипербола, поясняющих зрителям: будьте счастливы, любите взаимно. Режиссер иллюстрирует свои идеи резонансными примерами, чтобы привлечь как можно больше внимания к интересующим его вопросам.

И хотя тем и вопросов, которые затрагивает Жако ван Дормель, невероятно много, через все творчество режиссера красной нитью проходит важная мысль: простые вещи, сделанные человеком, все равно что чудеса, сотворенные Богом. Они также важны и велики. Все, что мы делаем, мы делаем по своему образу и подобию. В мире нет ничего однозначного, например, однозначно хорошего или однозначно плохого – истина кроется в совокупности проявлений объекта.

Режиссер призывает каждого зрителя к осознанности своих действий и – в глобальном масштабе – к осознанности современной цивилизации. По его мнению, «загадку самого себя мы пытаемся разгадывать всю жизнь» [4]. Каждый человек должен определять смысл жизни исключительно самостоятельно, и, безусловно, каждый должен нести ответственность за свое счастье и счастье человечества.

Главными проблемами творчества Жако ван Дормеля являются проблемы семьи, жизни и смерти, а также проблемы осознанности человеческих восприятий мира, человеческого счастья и любви. Среди приемов, которые встречаются в фильмографии Жако ван Дормеля и формируют его авторский стиль, необходимо отметить: отражение особенностей детского мировосприятия; осмысление религиозных аспектов жизненных проблем личности; применение минималистических изобразительных приемов и средств, а также целевое использование специально подобранных музыкальных фрагментов, дополняющих эмоциональное восприятие сюжета зрителем.

Литература:

1. Господин никто / художественный фильм; режиссер Жако ван Дормель. – Режим доступа: http://gidfilm.ru/video/468996-Gospodin_Nikto-Film?start=0. – Дата доступа: 23.07.2019.
2. День восьмой / художественный фильм; режиссер Жако ван Дормель. – Режим доступа: <https://www.kinomagnat.com/cinema/den-vosmoy/>. – Дата доступа: 23.07.2019.
3. Новейший завет / художественный фильм; режиссер Жако ван Дормель. – Режим доступа: <http://fantastika-online.ru/film/noveyshiy-zavet-2015.html>. – Дата доступа: 23.07.2019.
4. Рогова, А. Жако ван Дормель: «Истоки кинодраматургии лежат в России». Бельгийский режиссер – об эволюции киноязыка, магии Тарковского и загадках любви / Интервью с Жако ван Дормелем. 1 марта 2018. – Режим доступа: <https://iz.ru/713595/anastasiia-roгова/zhako-van-dormel-istoki-kinodramaturgii-lezhat-v-rossii>. – Дата доступа: 08.08.2019.
5. Тото герой / художественный фильм; режиссер Жако ван Дормель. – Режим доступа: <https://ok.ru/video/88824875633>. – Дата доступа: 23.07.2019.
6. Цветков, К. Документальный короткометражный фильм о знаменитом режиссере, Жако ван Дормеле, снявшем фильм «Господин Никто». 30 декабря 2014 г. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VMjEcuhEOjU>. – Дата доступа: 23.07.2019.

**АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ
СОТРУДНИЧЕСТВА КАФЕДР ИСКУССТВ ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА
И ДАУГАВПИЛССКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
(1998–2018 гг.)**

*Шляхова Александра Яновна,
доктор педагогических наук, профессор
Объединение педагогов по искусству,
Рига, Латвийская Республика
e-mail: aleksandra.slahova@inbox.lv*

*Цыбульский Михаил Леонидович,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры изобразительного искусства
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова,
Витебск, Республика Беларусь
e-mail: mtsybulsky@rambler.ru*

История сотрудничества педагогов в области искусства и художников из Витебского государственного университета имени П.М. Машерова и Даугавпилсского педагогического университетов ранее уже становилась объектом научного анализа авторов представленной статьи [1, с. 55–59], но желание исследовать собранный материал в ракурсе использования традиций потребовал повторного к нему обращения, осмысления, дополнения и уточнения. Ведь очевидно, что именно интерес к национальным традициям в области искусства и образования, их современному состоянию и перспективам развития всегда привлекал участников данного научно-творческого диалога, как с белорусской, так и с латышской стороны. Начало ему фактически было положено в 1998 году проектом «Двина-Даугава», инициированным культурной общественностью. В рамках этой широкомасштабной и многоотраслевой программы, были сделаны первые шаги на пути тесного научного и творческого взаимодействия педагогов витебского и даугавпилсского университетов. Важная роль в разработке общих, концептуальных подходов к налаживанию международного сотрудничества принадлежала в то время первому ректору ВГУ А.М. Дорофееву который, без сомнения, являлся одним из вдохновителей этого движения.

Непосредственная инициатива двухстороннего сотрудничества, принадлежавшая заведующей кафедрой искусств Даугавпилсского педагогического университета профессору А.Я. Шляховой, в прошлом – выпускнице художественно-графического факультета ВГПИ имени С.М. Кирова, получила полную поддержку со стороны декана факультета педагогики, методики начального обучения и изобразительного искусства (позднее музыкально-художественный факультет) ВГУ имени П.М. Машерова А.И. Мурашкина. В дальнейшем, именно понимание важности расширения сферы взаимоотношений между вузами Латвии и Беларуси, определения дальнейших путей развития образования, как и ориентация на многообразие национальных традиций, взглядов на культуру и искусство помогли практически реализовать идею развития контактов между кафедрой искусств Даугавпилсского педагогического университета и кафедрой художественного воспитания (с 2000 года также кафедрой искусств) Витебского государственного университета.

Первым шагом в направлении развития научных и творческих контактов между кафедрами стало проведение в Даугавпилсском педагогическом университете совместной белорусско-латышской научно-методической конференции «Человек. Цвет. Природа. Музыка», посвященной проблемам подготовки учителей начальных классов и изобразительного искусства. Делегация представителей Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, которая отправилась в Латвию для участия в кон-

ференции, состояла из руководителей факультета и кафедр, преподавателей и студентов музыкально-художественного факультета [2, с. 126–127]. Из докладов преподавателей Даугавпилсского педагогического университета (позднее Даугавпилсский педагогический университет был преобразован в Даугавпилсский университет), было очевидно, что в своей работе они ориентируются на активные методы обучения, на активизацию самостоятельного мышления, на необходимость адаптации общих положений учебного процесса для личности каждого (!) ребёнка, стремятся помочь каждому учителю выработать собственную методику работы с детьми. Что касается философии образования, то тут используются как национальные традиции, так и американские схемы, большое внимание придается передовым идеям в разных областях знаний. Поразила витеблян тесная связь изобразительного искусства с экологическим воспитанием, ориентация педагогов Даугавпилсского университета на лучшие достижения экософии и экопсихологии (научным вдохновителем этого направления в университете стала доктор педагогических наук, талантливый ученый и педагог Илга Салите). Изучение визуальных искусств в Даугавпилсском университете уже тогда основывалось, на широком использовании традиций латышской культуры, на хорошем знании психологии искусства и было призвано содействовать «освобождению» творческих возможностей, которыми наделён каждый человек.

Итогом первой конференции, круглого стола, многочисленных встреч и дискуссий в кулуарах стала разработка программы и ближайших планов сотрудничества между кафедрами двух университетов. Кроме подчёркнуто национального контекста, для белорусской стороны актуальной и интересной оказалась практика использования в латвийской системе университетского образования основных положений германской системы, опыта ряда европейских стран. Как и возможность развития научных и творческих контактов с педагогами и учеными Германии, Англии, Австрии, с которыми к тому времени сложились добрые отношения у представителей Даугавпилсского университета. Именно тогда у преподавателей ВГУ имени П.М.Машерова появилась убеждённость в необходимости открытия в Витебском университете магистратуры по искусствоведению и педагогике. Отметим, что если в Беларуси в конце 1990-х эта форма образования была ещё достаточно новационной, то в Даугавпилсском университете уже тогда велась подготовка по девяти направлениям бакалавров, по семи – магистров, по шести специальностям работала докторантура.

В свою очередь, педагогов по искусству из Даугавпилсского университета, несмотря на их широкие возможности творческого сотрудничества с коллегами из разных стран, интересовала используемая в Беларуси достаточно классическая система обучения по рисунку и живописи, в которой они выделяли для себя привлекательные элементы. Программа подготовки учителей рисования, черчения и трудового обучения ВГУ имени П.М. Машерова была взята за основу для разработки профессиональной программы подготовки учителей визуального искусства с научным направлением бакалавра искусства в Даугавпилсском университете.

В соответствии с договорённостями следующая Международная научно-практическая конференция состоялась в мае 1999 года в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова. Её название «Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики» однозначно указывало на вопросы и проблемы, предлагаемые для обсуждения на конференции. В ней приняли участие преподаватели Витебского и Даугавпилсского университетов, руководители студий изобразительного искусства, учителя школ, сотрудники Института повышения квалификации. Более 80 докладов, представленных на конференцию, отражали широкий спектр проблем эстетичного воспитания и художественной педагогики в ВУЗах, школах разного типа и детских дошкольных учреждениях. Одной из активно обсуждаемых была тема сохранения тради-

ций, их творческого развития, переосмысления и использования в образовательных процессах и творчестве. К началу работы конференции в издательстве ВГУ был подготовлен и издан сборник материалов, в который вошли все доклады по художественному творчеству, современным образовательным технологиям развития способностей детей средствами изобразительного искусства и музыки [3].

Вторая международная конференция «Человек. Цвет. Природа. Музыка» состоялась в Даугавпилсе в мае 2000 года. Начиная со второй конференции начал регулярно издаваться сборник материалов конференции, который вскоре вошёл в перечень рецензируемых изданий [4].

В 2001 году в Витебске состоялась II конференция «Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики» в которой приняли участие как преподаватели Витебского и Даугавпилсского университетов, так и ученые, педагоги из России, Украины и Казахстана. Одной из целей работы конференций была попытка обратить внимание на роль традиций и инноваций в современном искусстве, а также определить перспективы художественного образования в странах-участницах.

Вопросы обновления и развития художественного и музыкального образования в новых социально-экономических условиях, подготовки квалифицированных специалистов, поддержки молодежного творчества, использования традиций и роли эксперимента звучали в докладах выступающих на третьей (2002) и четвёртой (2005) конференциях в Даугавпилсском университете, где как и обычно приняли участие опытные педагоги и молодые учёные из Витебска.

К сожалению, к 2006 году достаточно остро встал вопрос о существовании специальности «Начальные классы и изобразительное искусство» на музыкально-художественном факультете ВГУ имени П.М. Машерова. Новые наборы на специальность не проводились, в преддверии закрытия кафедры искусств её преподаватели переводились на работу на художественно-графический факультет. В конце 2006 года преподаватели из Даугавпилсского университета приняли участие в конференции, проводимой на ХГФ в Витебске, где с этого времени на двух кафедрах работали представители кафедры искусств ВГУ, которая прекратила своё существование на музыкально-художественном факультете.

Факультет музыки и искусства Даугавпилсского университета вместе с художественными факультетами Шауля и Витебска стали соучредителями VI и VII конференций «Человек. Цвет. Природа. Музыка», которые состоялись соответственно в 2009 и 2011 годах в ДУ. Новой площадкой для проведения VIII (2013), IX (2016) и X (2018) конференций «Человек. Цвет. Природа. Музыка» стал художественный Центр Марка Ротко в Даугавпилсе. Сборники статей VI, VII, VIII и IX научных конференций включены в международный регистр ТОМСОН (Thomson Reuters Conference Proceedings Citation Index).

Отдельно хотелось бы выделить сотрудничество в области искусства. Уже в рамках первой совместной белорусско-латышской научно-методической конференции «Человек. Цвет. Природа. Музыка» (1998) в Даугавпилсском университете в белорусской стороной специально была подготовлена выставка творческих работ преподавателей и студентов Витебского университета. Более 30 композиций, разнообразных по жанрам и технике исполнения, представили зрителям 14 авторов, среди которых были, как известные в Беларуси художники, так и молодежь. Основная часть произведений была выполнена в русле традиций реалистического искусства.

Ярким событием в мае 1999 года в ВГУ имени П.М. Машерова в программе первой конференции «Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики» стала художественная выставка, которую привезли в Витебск преподаватели и студенты из Даугавпилса. Экспозиция, посвященная известным мастерам мирового искусства Винсен-

ту Ван Гог, Марку Шагалу и Сальвадору Дали, включала как учебные, так и творческие работы студентов и преподавателей Даугавпилсского университета. В целом экспозиция впечатляла нестандартностью композиционного мышления, непривычной для нашей системы художественного образования свободой творческих интерпретаций художественного образа, сориентированного на колористическое выражение идеи.

В октябре 2000 года в Даугавпилсе был организован совместный пленер студентов Витебского и Даугавпилсского университетов под названием «ТАКА» (в пер. с латышского – Тропинка). Восемь студентов музыкально-художественного факультета ВГУ приняли в нем участие. Авторами данного текста была разработана рабочая программа международного пленэра. В течение недели студенты двух университетов рисовали природу и архитектуру Даугавпилса и его окрестностей, делали наброски в Латгалес Зоопарке, писали живописные этюды на усадьбе Яна Райниса в Биркинели. Примечательно, что на пленере «ТАКА» педагоги из Витебска (М.Л. Цыбульский, Н.Г. Клобук) курировали латышских студентов, а преподаватели ДУ (А.Я. Шляхова, М. Чачка) – работали со студентами из Витебска [5]. По итогам пленера была организована выставка, на открытие которой были приглашены представители Посольства Беларуси, латвийское радио и телевидение.

В сентябре 2006 года в Даугавпилсе был организован пленер «ТАКА-2», в котором приняли участие студенты Даугавпилсского и Шауляйского университетов (Литва). А руководителями пленера стали доцент Шауляйского университета Р. Горбачаускас и М. Цыбульский из ВГУ.

Во второй половине мая 2007 года в Витебском центре современного искусства была организована выставка произведений преподавателей, студентов и магистрантов кафедры искусств Даугавпилсского университета. В данной экспозиции особенно выразительно прозвучали не только экспериментальные поиски молодых художников, но и их интерес к национальным традициям латышского народа.

В начале сентября 2008 года в Даугавпилсе состоялся четвёртый Международный пленер руководителями которого в очередной раз стали Р. Горбачаускас (Литва) и М. Цыбульский (Беларусь).

Значимыми и зрелищными мероприятиями в рамках VI конференции «Человек. Цвет. Природа. Музыка» (2009) стали мастер-классы, которые были проведены известными белорусскими художниками, преподавателями художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова Александром Карпаном и Михаилом Левковичем. Одновременно в творческих мастерских были развёрнуты небольшие экспозиции их акварельных работ.

В 2012 году в рамках сотрудничества в Витебском художественном музее состоялось открытие сразу двух выставок – «Текстиль Латвии» и персональной выставки акварелей Александры Шляховой. В выставочном зале художественно-графического факультета в этом же году открылась и очередная экспозиция «Даугавпилс-Витебск II» – работ преподавателей и выпускников магистратуры Даугавпилсского университета.

Яркими событиями VIII и IX конференций также стали мастер-классы акварели, предложенные выдающимся белорусским художником Александром Карпаном. В его творчестве, пожалуй, особенно органично уживались традиция и эксперимент, профессиональное мастерство и свобода творчества, что он успешно демонстрировал присутствующим в процессе выполнения акварельной работы за один сеанс.

Начиная с 2007 года [6] в рамках V, VI, VII, VIII и IX международных конференций «Человек. Цвет. Природа. Музыка» издавались каталоги художественных произведений, в которых были опубликованы иллюстрации работ многих известных белорусских художников, преподававших в то время в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова.

Интерес к активной постановке вопроса **роли** традиций и инноваций в искусстве и художественном образовании существовал, пожалуй, всегда. Но в русле многолетнего и многостороннего, активного и плодотворного сотрудничества представителей университетов Латвии и Беларуси эта тема стала одной из основополагающих, и в разной степени актуально и выразительно прозвучала в организации совместных научных, образовательных и художественных проектов. А само сотрудничество кафедр и факультетов Витебского государственного университета имени П.М. Машерова и Даугавпилсского университета вошло в историю как яркая и значимая страница в развитии новых форм педагогики искусства и актуальных вопросов творчества.

Литература:

1. Шляхова, А. Я. Витебск–Даугавпилс: из истории развития белорусско-латышских проектов в области образования, науки и искусства (1998–2018 гг.) / А. Я. Шляхова, М. Л. Цыбульский // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) : материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 декабря 2018 г. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – С. 55–59.
2. Мурашкін, А. І. Дэлегацыя Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта... / А. І. Мурашкін, М. Л. Цыбульскі // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 1997. – № 2. – С. 126–127.
3. Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики : материалы II Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2001 г. / редкол.: А. И. Мурашкин (гл. ред.) и др. – Витебск, 2001. – 185 с.
4. Person. Color. Nature. Music. = Cilvēks. Krāsa. Daba. Mūzika: scientific articles of the Second International conference, Daugavpils, may 18–20, 2000 / Art Teacher Union and preschool and primary school pedagogics faculty of Daugavpils pedagogical university. – Daugavpils, 2000. – 321 p.
5. Крывенькая, А. Міжнародны пленэр у Латвіі / А. Крывенькая // Культура. – 2000. – 1 снежня.
6. Person. Color. Nature. Music : scientific articles of V international conference, Daugavpils, Latvia, october 17–21 2007 / Art teacher union faculty of education and management, faculty of music and art, computer science department of Daugavpils university. – Daugavpils, 2007. – 382 p.

Научное издание

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

Материалы международной научно-практической конференции

Витебск, 24–26 сентября 2019 г.

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать .2019. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 16,28. Уч.-изд. л. 23,29. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.