

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

(к 100-летию Витебского народного
художественного училища)



Витебск 2018

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

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ
(к 100-летию Витебского народного
художественного училища)**

*Материалы международной
научно-практической конференции*

Витебск, 20–21 декабря 2018 г.

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2018*

УДК 75.036:377.016:75(476.5)(062)
ББК 74.484.7я431+85.143(4Бей-4Вит)6я431
С56

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 21.12.2017 г.

Редакционная коллегия:
Е.О. Соколова (отв. ред.),
Г.П. Исаков, С.В. Медвецкий, Д.С. Сенько,
Г.С. Федьков, М.Л. Цыбульский

Редакционный совет:
А.А. Ковалев (Минск, Беларусь), *В.Н. Бойчук* (Винница, Украина),
А.Я. Шляхова (Рига, Латвия), *А.М. Савинов* (Киров, Россия),
А.И. Сима (Кишинев, Молдова)

С56 **Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) :** материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 248 с.
ISBN 978-985-517-689-4.

В данное издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища)», прошедшей 20–21 декабря 2018 г. в ВГУ имени П.М. Машерова на базе художественно-графического факультета.

Предназначено студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям и научным сотрудникам.

УДК 75.036:377.016:75(476.5)(062)
ББК 74.484.7я431+85.143(4Бей-4Вит)6я431

ISBN 978-985-517-689-4

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

История и традиции Витебской художественной школы

В.А. Шишанов Юрий Пэн: штрихи к биографии	7
А.Г. Лисов Изучение истории Витебской художественной школы: итоги и перспективы	10
С.В. Медвецкий Марк Шагал в истории Витебской художественной школы	15
А.В. Медвецкий Казимир Малевич. Витебский ренессанс	18
Г.П. Исаков О конфликте Витебского художественно-практического института и музыкального техникума (1922–1923 гг.)	21
Г.С. Васильева Феномен Витебской школы. Традиции и современность	25
В. И. Осипов Чёрный квадрат. Миф и символ	29
И.И. Колодовский Витебский художественный техникум. Михаил Керзин и его ученики	35
В.В. Шамшур История худграфа. Педагог и художник Леонид Антимонов	39
С.Н. Сотников Особенности пластического решения скульптурной композиции «Дриссенский замок» в г. Верхнедвинске	43
А.Н. Яковлев Декоративная роспись по дереву на Витебщине. Традиции и современность	47
А.С. Ге Аб асаблівасцях сучаснага пленэрнага жывапісу (на прыкладзе IV Міжнароднага шагалаўскага пленэра)	50
А.Я. Шляхова, М.Л. Цыбульский Витебск–Даугавпилс: из истории развития белорусско-латышских проектов в области образования, науки и искусства (1998–2018 гг.)	55
О.И. Акунович Выставочная деятельность как важное средство музейной коммуникации	59
Е.В. Мясникова Пленэр как форма творческой деятельности художника	63
И.А. Ковалёк Развитие изразцового искусства Беларуси XVI века	67
О.А. Борейко Керамическая игрушка в Беларуси	70
Т.А. Мануйко Перспективы развития иллюстрации белорусской детской книги в современном информационном пространстве	73
Я.В. Федорец Особенности натюрморта в белорусской живописи 1990–2010-х годов	78
А.Д. Лоллини Беларусь в Венецианской биеннале: социально-культурная значимость	81

Н.Д. Васюченко Методологические аспекты искусствоведческого анализа	85
А.А. Кляповская К вопросу о проблеме сохранения традиции изготовления «Серпанковых тканей» региона Полесья	91
И.А. Сысоева, Д.В. Чуланова Стиппанк как направление в современном декоративном искусстве	96
В.В. Васильева Арт-феменизм в контексте феминистской теории	98
В.В. Маркина Особенности восприятия современного искусства	103
Хань Юнган Сюй Бэйхун и его роль в развитии нового реалистического искусства Китая	105
Е.О. Толобова К вопросу определения понятия «современное искусство»	108

Актуальные проблемы визуальных искусств и дизайна

М.А. Мартынова Минимализм как актуальное направление в дизайне интерьера начала XXI века	112
О.Д. Костогрыз, Ян Лимин Из опыта работы международной художественной мастерской дизайна ВГУ имени П.М. Машерова	115
К.В. Зенькова Проблемы фотореалистичности визуализаций виртуального интерьера в дизайн-проектировании	119
А.Г. Сергеев Использование техники визуализации виртуального дизайн-проекта средствами сферической панорамы 360	123
В.И. Коваленко Методические аспекты проведения производственной практики со студентами специальности «Дизайн»	127
Т.В. Горолевич Новые формы мебели из традиционного материала	129

Инновационные технологии художественно-педагогического образования

А.Г. Поровский Этапы развития художественно-педагогического образования в России	133
А.Г. Парамонов Современные проблемы в системе образования и воспитания	136
Н.А. Ракова, А.А. Фоменко Анализ проблем многообразия студенческой молодежи Республики Беларусь (на примере ВГУ имени П.М. Машерова)	140
А.А. Фоменко, О.В. Вожгурова Принципы сотворчества как условие эффективного приобщения воспитанников к художественной культуре родного края	143
А.И. Симак, Ю.И. Бабина Этнопедагогика как современный компонент художественного образования	146

В.М. Бойчук, В.А. Уманец Использование информационно-коммуникационных технологий в организации функционирования образовательной среды учебного заведения	150
Л.С. Дьяченко, А.А. Воронова Задачно-заданиевая технология как средство интеграции педагогической теории и практики	153
Ю.В. Юшкевич Инновационные технологии обучения	156
Н.А. Бедюх Особенности эвристического обучения в контексте преподавания дисциплин художественного цикла	159
О.С. Дорофеева Социокультурное значение феномена детского рисунка	162
С.О. Алексеева Особенности создания художественного образа в лепных и рисуночных изображениях на разных возрастных этапах развития ребенка	165
О.Е. Василевич Передача в рисунке пространственных отношений объектов действительности в системе непрерывного художественного образования	168
В.В. Телеховец Уроки тематического рисования в творческом развитии младших школьников	172
Ю.А. Лешина Закономерности развития композиционно-образного мышления школьников на занятиях по тематическому рисованию	175
Ю.П. Беженарь, А.В. Михайловская Методические особенности работы на кружковых занятиях по керамике	177
В.В. Сементовская Возможности применения мобильных технологий в учебном процессе по дисциплине «Инженерная графика»	180
Т.В. Бережная Модель «Современный мастер производного обучения»	183
И.А. Башкатов Экспериментальная модель интеграционного обучения рисунку, скульптуре и пластической анатомии	188
А.М. Савинов Обучение конструктивному рисунку головы человека ...	192
А.П. Каретникова О различных подходах к выполнению учебного рисунка	196
Е.А. Зазноба Техники в акварельной живописи и их применение в обучении студентов	202
С.И. Егорова Проблемы художественно-графической подготовки студентов направления «Конструирование изделий легкой промышленности»	205
Е.О. Соколова Методическая подготовка студентов для работы с художественно одаренными детьми	208
Н.В. Сараковская Проблемы передачи цветового и тонового состояния в пленэрной живописи	213

В.О. Юрдынский, Г.П. Исаков Из опыта проведения учебной практики по пленэру на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова	216
Е.Ю. Антонычева Методические рекомендации по использованию бумаги как основы для акварельной живописи	219
Д.П. Глузук Особенности преподавания начертательной геометрии студентам младших курсов художественно-графического факультета .	222
Д.С. Сенько, Е.В. Сенько Специфика работы над декоративной композицией	225
Г.А. Бобрович, Н.А. Бобрович Ремесленничество как один из факторов будущей профессиональной мобильности педагога-художника	228
И.А. Сысоева Развитие творческого потенциала студентов художественно-графического факультета средствами декоративно-прикладного искусства	232
Т.П. Уласевич Сохранение и возрождение народных традиций через обучение современным видам декоративно-прикладного искусства	236
Н.Е. Кравцова Педагогическая музыкотерапия и пути ее использования в подготовке будущих учителей музыки	238
О.Г. Пенник Профориентационная работа будущего педагога-художника в ходе педагогической практики как средство развития его творческого мышления	241
М.В. Серебренникова-Мосар Артпедагогика как средство развития детей, страдающих различными формами детского церебрального паралича	245

ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

ЮРИЙ ПЭН: ШТРИХИ К БИОГРАФИИ

В.А. Шишанов,
Витебский областной краеведческий музей,
Республика Беларусь

Несмотря на пристальное внимание к личности Юрия (Юделя) Моисеевича Пэна, как основателя первой частной художественной школы на современной территории Беларуси, заложившего основы такого явления как Витебская художественная школа, остается еще много белых пятен и спорных вопросов в его биографии.

Так даже дата открытия школы вызывала споры и в публикациях можно было встретить самые различные варианты – 1892, 1896, 1897, 1898 г. К середине 1990-х гг. утвердилась дата 1897 г. [1, с. 27], благодаря обнаружению в Национальном историческом архиве Беларуси «Списка учебных мастерских и художественных кружков, расположенных в г. Витебске» (1904 г.), в котором указывается, что школа Ю. Пэна была открыта в 1897 г. по «свидетельству» витебского губернатора от 19 ноября того же года [2].

Однако других свидетельств активности художественной школы не было, а рекламные объявления в «Витебских губернских ведомостях» за 15, 17 и 19 сентября 1898 г. сообщали об открытии школы и начале занятий с 1 октября в доме Беленького по Большой Могилевской улице.

Недавно удалось обнаружить еще одно подтверждение этой даты. 5 августа 1898 г., а затем 8 и 12 августа в газете «Витебский листок» появилось следующее рекламное объявление: «ХУДОЖНИК Ю. ПЭН (аттестат академии художеств) имеет открыть в скором времени в городе Витебске КЛАССЫ РИСОВАНИЯ, ЖИВОПИСИ. Занятия будут приурочены к программе для поступления в высшую художественную школу. Желающих посещать классы просят заблаговременно заявить письменно по адресу: г. Витебск, квартира г. губернатора, художнику Пену». Как свидетельствует объявление, почти за два месяца до начала занятий художник называет будущую школу «классами» и еще не имеет для нее помещения, поскольку пользуется гостеприимством самого губернатора.

Об оказании поддержки художнику со стороны губернатора В.А. Левашова и его жены также было известно, но то, что он жил в его доме казалось не правдоподобным, хотя об этом сохранились более поздние воспоминания: «Губернатор принял Юрия Моисеевича очень хорошо и отвел в губернаторском доме особую для него комнату» [3].

К этому же периоду деятельности Пэна относится благодарность, полученная художником от правления Общества витебских приказчиков за участие в благотворительном вечере в пользу общества, состоявшемся 7 ноября 1898 г. (ВОКМ, кп 15755/43). В прессе удалось обнаружить ряд публикаций, отражающих участие Пэна в этом мероприятии.

Прежде всего, рекламные объявления в газете «Витебский листок» (31 октября, 4 ноября, 7 ноября 1898 г.), в которых сообщалось о проведении 7 ноября литературно-музыкального вечера в пользу Витебского общества приказчиков, третьим отделением которого указывалась постановка художником Пэном «живых картин» «Азра» и «Пред рассветом». 12 ноября в «Витебских губернских ведомостях» появилась краткая информация: «В первом отделении шел водевиль А.П. Чехова «Предложение», а во втором Т.А. Майзель читала апухтинские письма, а Г.А. Ефрон – «Lucie» А. де-Мюссе, под аккомпанемент Е.С. Гиршберг. Затем начались танцы, во время которых художником г. Пэном были поставлены живые картины «Азра» и «Пред рассветом». Вечер носил семейный характер и прошел оживленно» [4]. В «Витебском листке» еще некоторые детали: «В 3-м отделении художником Пэном очень удачно были поставлены живые картины: «Азра» и «Перед рассветом». Вечер закончился танцами, затянувшимися до 5 час. утра». Вечер дар чистого сбора около 650 руб. [5].

Сюжетом для постановки «Азра», вероятно, послужило стихотворение Г. Гейне, фабулой которого стал эпизод из книги Ф. Стендаля «О любви» об арабском племени Бени Азра, мужчины которого были известны губительным любовным пылом. Молодой Азра у Гейне должен погибнуть из-за любви к дочери султана. Стихотворение получило известность в России и А.Г. Рубинштейном был написан романс.

Об общественной активности Ю.М. Пэна свидетельствует членство в Обществе любителей изящных искусств и участие в его мероприятиях. Так 29 декабря 1902 г. «Витебские губернские ведомости» сообщили о проведении обществом 27 декабря литературно-музыкального вечера, посвященного 25-летию со дня смерти Н.А. Некрасова: «Поэтому же случаю членом общества Ю.М. Пэном был нарисован портрет Некрасова. Портрет был декорирован материями, тропическими и цветущими растениями» [6]. Портрет Н.А. Некрасова работы Пэна не сохранился и не упоминается в списках работ художника.

Неизвестным оставалось перемещение мастерской Пэна с Большой Могилевской улицы на Смоленскую улицу. Об этом сообщалось в объявлении 19 сентября 1901 г. и еще дважды повторявшемся в других номерах: «Школа рисования и живописи художника Академии художеств Ю.М. Пэна переведена на Смоленскую улицу, в дом Глезермана. За подробными условиями следует обращаться в помещение школы по понедельникам, средам и пятницам, с. 10 час. утра до 1 ч. дня, а в остальные дни – с 9 до 10 ч. утра» [7, 8]. Если верить принятой дате учебы Марка Шагала у Пэна –

1906 г. – то происходило это не на Гоголевской улице (до 1902 г. Большая Могилевская), а на Смоленской [9].

В октябре 1910 г. мастерская вновь переместилась уже на получившее известность место: «Школа рисования и живописи художника Пэна переведена в дом Слуцкого по Гоголевской улице» [10].

Выставочная деятельность в Витебске на рубеже XIX–XX в. во многом определялась благотворительными целями и поддерживалась губернскими властями и получала широкое освещение в прессе. Известно, что Пэн принимал участие в художественной выставке в пользу Витебского общества попечения о детях (10–21 ноября 1899 г.), выставке произведений фотографов-любителей, произведений скульптуры, резьбы и выжиганию по дереву, художников-любителей и гальванопластики (11–25 марта 1901 г.).

Обойдена вниманием исследователей оказалась художественная выставка в пользу Общества взаимного вспомоществования учителям и учительницам народных училищ Витебской губернии (1–12 декабря 1902 г.), организованная по инициативе председательницы общества баронессой С.М. Нолькен [11]. В критическом обзоре выставки зубной врач, пианист-любитель Григорий Абрамович Ефрон дал интересную характеристику выставленных Ю.М. Пэном работ: «Г. Пэн на наших глазах постепенно освобождается от ученически-академического письма, и успел приобрести характер, известную зрелость. Потеряна им прилизанная подражательная манера письма. Колорит его установился. Он тяжеловат, мало поэтичен, но не лишен выражения. А главное – он свой. Это – большое достоинство; в этом есть сила. Вещи его – это этюды, студии, и, как таковые, они нередко хороши и интересны. Такова его «Цыганка», «Портрет г-жи Э», «Над библией». Но они отнюдь не картины, и совершенно напрасно он снабдил некоторые из них притянутыми за уши заголовками. Его “Рабочий с трубкой” вовсе не рабочий, в нем ничего для рабочего характерного нет; его “В раздумье” – не выражает ни какого раздумья, а просто позирующего весьма здорового юношу; его “С прошением о пенсии” изображает человека, который и мог бы, может быть, получать пенсию, но об этом, позируя вовсе не думал, как не думал и сам художник, присочинивший ему прошение за пазуху, конечно, уже впоследствии, *ad hoc*» [12].

В прессе 1930-х гг. есть упоминания о планируемой выставке Ю.М. Пэна в Берлине [13], а в биографии художника, составленной Н.Н. Богородским, говорится даже о том, что она состоялась [3]. Среди документов сохранился список работ (37 единиц), предполагаемых к отправке в Берлин [14, с. 139], ответ на запрос о помощи из отдела выставок Всеобщего общества культурной связи с заграницей [15]. О подготовке к выставке Пэн пишет в письме к Е.А. Кабищер-Якерсон [16, с. 86].

Дополнительную информацию удалось выявить в газете «*Berliner Börsenzeitung*». В номере за 8 августа 1930 г. дается анонс выставок известной галереи Каспера, в котором сообщается о планируемой с 19 октября по 12 ноября «обширной выставки русского Юрия Пэна» [17].

Несмотря на усилия предпринятые художником, по каким-то причинам выставка в Берлине не осуществилась.

Обращение к материалам периодической печати позволило уточнить событийный ряд биографии Ю.М. Пэна и выявить ранее неизвестные факты.

Список цитированных источников

1. Казовский, Г. Художники Витебска = Artists from Vitebsk : Иегуда Пэн и его ученики: [Альбом] / Г. Казовский. – М. : Имидж, [1992]. – 76, [303] с. – (Шедевры еврейского искусства; т. 2).
2. НИАБ. – Ф. 1430. – Оп. 1. – Ед. хр. 46377. – Л. 21.
3. Богородский, Н.Н. Юрий Моисеевич Пэн (материалы для его биографии) // ВОКМ. Научный архив. Ед. хр. 927/2.
4. Местная хроника // Витебские губернские ведомости (отдел неофициальный). – 1898. – № 135. – 12 нояб. – С. 5.
5. Литературно-музыкальный вечер // Витебский листок. – 1898. – № 90. – 11 нояб. – С. 3.
6. Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1902. – № 286. – 29 дек. – С. 2.
7. [Школа рисования и живописи художника академии художеств Ю.М. Пэна...] // Витебские губернские ведомости. – 1901. – № 212. – 19 сент. – С. 1; № 214. – 21 сент. – С. 1; № 216. – 23 сент. – С. 1.
8. [В рисовальной школе Ю. Пэна...] // Витебские губернские ведомости. – 1902. – № 228. – 15 окт. – С. 1; № 230. – 17 окт. – С. 1; № 232. – 19 окт. – С. 1.
9. Мясоедова, С. Где находилась студия Пэна? / С. Мясоедова, В. Шишанов // Витебские вести. – 2017. – № 67. – 17 июня. – С. 11.
10. [Школа рисования и живописи художника академии художеств Пэна...] // Витебские губернские ведомости. – 1910. – № 233. – 17 окт. – С. 1.
11. Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1902. – № 250. – 10 нояб. – С. 1.
12. Г.Е. [Г.А. Ефрон]. Выставка картин в доме Кагана, на Замковой ул. // Витебские губернские ведомости. – 1902. – № 271. – 10 декаб. – С. 3.
13. Пэўзнер, А.М. Аб творчасці народнага мастака Ю.М. Мэна / А.М. Пэўзнер // Маладняк. – 1930. – № 8–9. – С. 139–141.
14. Список картин художника Ю.М. Пэна для посылки на выставку в Берлин // ВОКМ. Научный архив. Ед. хр. 929/3.
15. ВОКМ. Научный архив. – Ед. хр. 15755/65.
16. Кичина, Е.М. Переписка Ю.М. Пэна с Д.А. и Е.А. Якерсонами и И.Е. Мальциным / Е.М. Кичина // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып.2. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – С. 76–90.
17. Die Galerie J. Casper // Berliner Börsenzeitung. – 1930. – № 365. – 8. Aug. – S. 8.

ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

А.Г. Лисов,
Белорусский союз художников,
Республика Беларусь

Активизация деятельности, направленной на изучение истории Витебской художественной школы, произошла на рубеже 1980-х–90-х гг. в последние годы советского, перестроечного времени. Это обусловлено возник-

новением в городе Витебске ряда институций. Значительной вехой, с которой связано начало систематического обращения к истории школы, стал 1992 г., когда было принято решение о создании в городе художественного музея и передаче для его нужд здания Витебского областного комитета партии. О необходимости для городатакого музея, учитывая богатые традиции творчества, общественность говорила и писала еще с конца 1950-х гг. Летом 1992 г. в Витебск была возвращена коллекция произведений художника Ю.М. Пэна, основоположника местного художественного образования. Долгие годы она сохранялась в фондах Национального художественного музея Республики Беларусь. Тогда же прошли международные с весьма представительным участием Шагаловские дни. Музея Марка Шагала в Витебске на тот момент еще не было, но научные чтения проводились уже во второй раз после 1991 г. Шагаловские чтения, как известно, организуются и в настоящее время, а издания Шагаловских сборников и Бюллетеней Музея Марка Шагала стало серьезным основанием, на котором базируется проблематика, связанная с изучением не только биографии и творчества Шагала, но и истории школы, в целом. В 1994 г. состоялись Шагаловский и Малевичевский пленеры. Последний положил начало выпуску альманаха «Малевич. Классический альманах. Витебск» [6]. Альманах на протяжении ряда лет привлекал внимание специалистов, в т.ч. в России и зарубежье, прежде всего, нарративом, витебским контекстом осмысления творчества и идей Малевича. В 1994 г. по инициативе научного коллектива художественного музея в Витебске проводились мероприятия празднования 75-летия Витебского народного художественного училища, в ряду которых были организованы 2 выставки (ретроспекция из истории школы – в художественном музее и современного искусства – силами областной организации Белорусского союза художников в выставочном зале на ул. Белобородова), а также конференция с участием искусствоведов из Москвы, Минска и Витебска. Попытка сделать представительным международным круг участников этой конференции не была первой. Впервые такая идея была реализована еще в 1991 г. на первых Шагаловских чтениях. Чтения обнаружили заинтересованность достаточно широкого круга исследователей из России и Беларуси. В канун празднования 75-летия Витебской школы была издана маленькая книжечка минской исследовательницы Л.Д. Наливайко с подборкой документов по истории школы [8]. И это тоже был первый опыт. В 1995 г. вышел первый выпуск Шагаловского сборника [10]. Заметим, что первые организованные проекты в городе были связаны с самыми крупными и заметными именами представителей школы – Марком Шагалом и Казимиром Малевичем. В 1997 г. состоялась конференция, посвященная 100-летию школы рисования и живописи Ю.М. Пэна [13]. Биографии основоположника местной школы художников, его учеников стали предметом обсуждения белорусских искусствоведов, музейщиков, архивистов, историков. Менее заметной и памятной, к сожалению, была попытка решить проблему определения понятия «Витебская художественная школа» – организованный Витебским

областным краеведческим музеем круглый стол по этой проблеме с привлечением международного состава специалистов в 1999 г. [7] В 2003-2010 гг. по инициативе известного краеведа, первого директора Витебского музея Марка Шагала Аркадия Подлипского издавался сборник с названием «Шагаловский международный ежегодник». Ежегоднику в полной мере «международным» стать не удалось. Надо однако учесть, что его выпуски представили не только шагаловскую тематику, но и отразили важные исторические вехи, связанные с местной школой, в целом. Отдельный выпуск издания в 2-х частях был посвящен проблемам биографии и творчества Ю.М. Пэна.

Привлекательной стала идея создания при Витебском центре современного искусства филиала-музея истории Витебской художественной школы. В ней появилась возможность реализовать соединение исторической проблематики с исследованиями современного искусства региона, привлечь для этого силы художников, представителей музейной и академической науки, художественной критики, что должно было стимулировать и работу по изучению истории школы. Можно только сожалеть, что усилия в этом направлении предпринимаются пока весьма скромные. Единственная конференция, проведенная на базе Центра, и сборник материалов «Витебская художественная школа: история и современность» относятся к 2013 г. Принципиально важным является издание сборников документов, связанных с историей школы. Довольно большая подборка документов наиболее интересного послереволюционного времени в истории школы 1918–1923 гг. представлена Государственным архивом Витебской области в издании «Классика и авангард». Нужно также отметить важную роль двух авторских работ – сборников документов, составителем которых выступил В.А. Шишанов: «Витебский музей современного искусства. История создания и коллекции (1918–1941)» (2007) и «Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати. Библиографический указатель и тексты публикаций» (2010). Разумеется, здесь я остановился только на местных изданиях, главным образом, коллективных проектах, посвященных этапам в истории школы.

Нельзя не заметить наиболее важных монографических исследований наших витебских авторов, посвященных отдельным этапам истории школы и отдельным аспектам развития искусства Витебска. В то время, когда за рубежом издавались книги, имеющие прямое отношение к истории Витебского ренессанса, связанные с крупнейшими его фигурами – Шагалом, Лисицким, Малевичем – советские (российские и белорусские) авторы не имели перспектив подобного рода исследований. Работы Л.А. Жадовой, С. Лисицкой-Купперс вышли в Германской Демократической Республике. Тогда мы собирали маленькие статьи, которые не претендовали на показ явления во всем его развитии. Из работ витебских авторов особо следует отметить диссертацию и монографию В.В. Шамшура. Обращаясь к изучению декоративно-оформительского искусства советских празднеств он опирался на богатый послереволюционный опыт Витебска.

Книга его издана в 1989 г. Тот же автор написал соответствующий раздел в академической «Истории белорусского искусства» [1, 11] Разумеется, особое место занимает в истории изучения школы издание книги А.С. Шатских [12]. Книга издана на русском и английском языках. Собственно, монография представила обширный историко-культурный материал, круг проблем, которые представляют мировой интерес и имеют отношение к послереволюционному искусству Витебска.

Давно обозначилось пониманиетого, что история школы после Малевича мало интересует европейских и российских специалистов, в свою очередь не надо никому доказывать, какую роль искусство Витебска 1920-х–1930-х гг. играет в становлении национальной белорусской художественной школы. Это очевидно, но масштаб участия витебских художников в культурной жизни республики нужно еще показать. Примечательно, что важным в отношении отражения значения школы на этом этапе является диссертационное исследование и монография Г.П. Исакова [3, 4]. Разумеется, в них представлен лишь аспект художественного образования, что не исчерпывает содержания художественного процесса, но работы представляется весьма важными в истории изучения школы.

В изучении школы выявилась и еще одна проблема – ряд исследователей, изучающих историю послевоенного белорусского искусства довольно скептически относятся к идее преемственности традиции витебской художественной школы послереволюционного и предвоенного времени в послевоенном искусстве Витебска с конца 1940-х гг. Это отношение сужает до позиции местничества идею развития традиции на протяжении всего 20 столетия. Только мы, витебские историки, можем попытаться убедить профессиональное сообщество в том, что Витебская школа является феноменом всего 20 столетия. Целый ряд событий, представляющих огромное значение в изучении истории школы состоялось в уходящем 2018 г. Это прежде всего большая выставка, открывшаяся 28 марта в Центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже «Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске (1918–1922)». Несколько измененным составом экспозиции она открылась в сентябре в Еврейском музее Нью-Йорке. На выставке представлено около 160 работ: произведения Марка Шагала, Эль Лисицкого и Казимира Малевича, преподавателей и студентов Народного художественного училища. Выставка открыта с 14 сентября по 2 января 2019-го г. и отмечена как событие сенсационное. Наконец, важным событием, подводящим итог работы над парижской экспозицией, стала международная конференция, посвященная Витебской школе и организованная на факультете истории искусств Кембриджского университета в Великобритании. Четвертьвековой опыт изучения истории Витебской художественной школы имел огромное значение в деле утверждения культурного и художественного феномена 20 века. Этот опыт дает основание говорить о существующих проблемах, требующих решения.

По-прежнему остается проблемой разработка научно обоснованного понятия «Витебская художественная школа». Термин требует обоснованной интерпретации. В этой связи требует обоснования и периодизация явления.

В мировом контексте рассматривается витебская биография крупнейших художников: Шагала, Малевича, а в последнее время к ним все чаще прибавляется имя Лисицкого. Заметен интерес к опыту коллективного творчества витебского объединения учеников Малевича УНОВИС. Гораздо больше «белых пятен» в изучении истории витебского искусства 1920-х–1930-х гг., художественной жизни города послевоенного времени, свих исследователей ожидает методика мастеров школы, в т.ч. таких как Казимир Малевич. Следующий год юбилейный в истории художественно-графического факультета. И возможно это обстоятельство позволит сосредоточить внимание на изучении художественной культуры Витебска последних 60 лет.

Список источников:

1. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – Т.4. – 352 с.
2. Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994.
3. Исаков, Г.П. Становление и развитие образования в области изобразительного искусства в Беларуси (в конце XIX в.–1941г.): автореф. дис. к. иск.: спец. 17.00.04 / Исаков Геннадий Петрович; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2002. – 22 с.
4. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г.П. Исаков; М-во образования Респ. Беларусь, Учреждение образования «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова». – Витебск, 2009. – 114 с.
5. ЛеФоль, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича. / пер. с фр. яз. И.Г. Стальной / К. ЛеФоль. – Минск: ПроPILEI, 2007. – 240 с.
6. Малевич. Классический авангард. Витебск: материалы теорет. конф. первого и второго междунар. пленэров "Малевич. УНОВИС. Современность" / под ред. Т.В. Котович. – Витебск: Паньков, 1997. – 127 с.
7. Материалы круглого стола, посвященного 80-летию со дня открытия в городе Народного художественного училища. 27–28 апреля 1999 г. – Витебск, 1999.
8. Наливайко, Л.Д. К истории художественной жизни Витебска (1918–1922 гг.) / Наливайко Людмила Дмитриевна; Витеб. обл. краевед. музей, Витеб. худож. музей. – Витебск, 1994. – 38 с.
9. Цыбульский, М.Л. Витебская художественная школа / М.Л. Цыбульский // Регионы Беларуси. Т. 2. Витебская область. Энциклопедия: в 2 кн. – Минск, 2010. – С. 191–192.
10. Шагаловский сборник. Материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). Витебск, 1996
11. Шамшур, В.В. Празднества революции: орг. и оформ. совет. массовых торжеств в Белоруссии / В.В.Шамшур. – Мн.: Наука и техника, 1989. – 156 с.
12. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А.С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
13. Ю. Пэніаго час: матэрыялы навук. канф., Віцебск, 23–24 снеж. 1997 г. / склад. І.П. Холадава; рэдкал. Г.У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск: Медисонт, 2008. – 120 с.

МАРК ШАГАЛ В ИСТОРИИ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

С.В. Медвецкий,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

По одной из теорий история Витебской художественной школы начинается на рубеже 1918–1919 годов и связана с именем уроженца Витебска **Марка Шагала** (1887–1985). В 1906 году молодой человек около двух месяцев занимается в частной школе студии Ю. Пэна. Любовь к искусству была настолько велика, что вопреки воле отца начинающий художник уезжает в Петербург, где с 1907 года берет уроки в Рисовальной школе Общества поощрения художеств возглавляемый Н.К. Рерихом, а затем с 1909–1911 годы учится у Л.С. Бакста и М.В. Добужинского в частной художественной школе Е. Званцевой. В мае 1911 года М. Шагал переехал в Париж, где знакомится с современными художниками и поэтами-авангардистами жившими в это время во французской столице. В первой половине 1912 года М. Шагал перебирается в знаменитый «Улей», дом, в котором находились жилые помещения и мастерские современных художников авангардистов. На открывшемся 1 октября 1912 г. Осеннем салоне живописец экспонирует ряд работ выполненных в духе кубизма. В начале 1913 года состоялась первая персональная выставка М. Шагала в «Академии Марии Васильевой» (Париж), а в сентябре этого же года работы выставлены на Первом Немецком Осеннем салоне в Берлине, откуда художник возвращается в Россию. Летом 1914 года приезжает в Витебск, где женится на Белле Розенфельд. В 1915–1918 годах с семьей живет и работает в Петрограде.

В августе 1918 г. М. Шагал обратился в Народный Комиссариат Просвещения с запиской, в которой была изложены соображения о создании в Витебске художественного училища и музея. 12 сентября 1918 г. был подписан мандат о назначении его уполномоченным по делам искусств в Витебской губернии – представителем Наркомпроса [1].

В сентябре 1918 года М. Шагал возвращается в Витебск уже известным художником, где разворачивает бурную организаторскую и художественную деятельность по оформлению города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. Все художественно-оформительские работы проводились в отделе изобразительных искусств, которым руководил художник. Для нужд отдела и организации художественного училища М. Шагалу в октябре этого же года был передан национализированный особняк состоятельного горожанина, купца 1 гильдии и банкира И.В. Вишняка, расположенный на Воскресенский улице (в настоящее время ул. Марка Шагала).

На начальном этапе организации художественного училища М. Шагал слабо представлял, какой должна быть методика подготовки учащихся, для него совершенно очевидно было одно, что искусство и система преподава-

ния должны быть новыми и идеологически созвучными политическим установкам большевистской власти. Вторым моментом стала проблема привлечения профессиональных педагогических кадров для работы в училище. Поэтому в октябре-декабре 1918 г. М. Шагал осуществил несколько командировок в Петроград, а также обратился к столичным художникам через периодическую печать.

Лишь 20 декабря решением Петроградской коллегией подотдела Изо Наркомпроса был утвержден первый педагогический состав училища: директор **Мстислав Добужинский** (1875–1957), руководители мастерских: скульптурной – Я.Х. Тильберг (1880–1972), подготовительной – Н.И. Любавина (1876–1928), живописной – М.З. Шагал.

Официальное открытие Витебского народного художественного училища (ВНХУ) состоялось лишь 28 января 1919 г. по той причине, что финансирование учебного заведения и местного подотдела искусств постоянно задерживалось. Назначенные руководители с прибытием к новым должностям также не торопились. Привлекая столичных художников, М. Шагал надеялся поднять престиж учебного заведения. Первый директор училища, известный петроградский график и организатор выставок общества «Мир искусства» М.В. Добужинский, к сожалению, трудился на этой должности всего три месяца.

Первый раз педагогический коллектив меняется весной 1919 г., когда петроградской коллегией отдела изобразительных искусств были направлены на работу в Витебск **Вера Ермолаева** (1894–1937) и **Нина Коган** (1889–1942). Обе эти художницы сыграли в истории школы этого периода значительную роль. С марта 1919 года директором ВНХУ становится М. Шагал. 28 июня 1919 г. открылась первая отчетная выставка художественного училища. Она стала своеобразным итогом неполного первого года деятельности учебного заведения.

В новом учебном году педагогический коллектив пополнили Л. Лисицкий (1890–1941) и скульптор Д. Якерсон (1896–1947). В училище должны были функционировать «свободная мастерская живописи» под руководством М. Шагала, рисовально-живописные мастерские В. Ермолаевой и Ю. Пэна, мастерская графики и архитектуры Л. Лисицкого, мастерская прикладного искусства С. Козлинской, подготовительная мастерская Н. Коган, скульптурная мастерская Д. Якерсона, формовочная мастерская при скульптурной мастерской. Лектором по истории искусств был А. Ромм (1886–1952).

Вторым проектом М. Шагала, начало которому было положено осенью 1919 года, стало создание Витебского музея современного искусства. Ухудожника не было ни точной концепции отбора работ, ни плана построения экспозиции. Было лишь желание на базе созданного им учебного заведения открыть музей, в котором были бы представлено все многообразие современных направлений от реализма до беспредметного искусства, отразив специфику их пластических особенностей.

Первое поступление произведений искусства для музея прибыло из музейного бюро отдела изобразительных искусств Наркомпроса в августе 1919 г. В Витебск было передано 29 работ русских художников. Судя по разным источникам, количество картин в собрании Витебского музея в 1919–1921 гг., составляло от 60 до 150. Александр Ромм указывал, что их число составляло 115 произведений, из которых не менее 55 – были поступления из Государственного художественного фонда [2]. Качественно собрание сформировалось из произведений представителей объединения «Бубновый валет» – П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна, В.В. Рождественского, Г.В. Федорова и др.; художников круга М.В. Ларионова – Н.С. Гончаровой; круга К.С. Малевича – О.В. Розановой, И.В. Клыона, А.А. Моргунова, В.Е. Пестель. Кроме того, в Витебский музей были присланы работы Н.И. Альтмана, В.В. Кандинского, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой.

Пожелания местных учреждений при формировании посылаемых коллекций учитывались мало. В приложенном к письму Витебского ГубОНО в Московский отдел изобразительных искусств Наркомпроса в списке художников, произведения которых желательно было бы иметь в Витебске, от 31 декабря 1919 г. названы 37 фамилий, сгруппированных в три раздела: «Мир искусства», «Союз русских художников», «Бубновый валет» и работы современных художников. В последнем разделе названы имена К. Малевича и М. Шагала. Особо высказано пожелание о возможности представить для Витебска серию работ М.З. Шагала как уроженца города, однако Витебскому музею так и не удалось их получить. Имевшиеся в фондах его произведения (по сведениям А. Ромма – 14) были приобретены местной закупочной комиссией. Витебскому музею принадлежали несколько картин К. Малевича («Алогизм (Корова и скрипка)», «Портрет И.В. Клыона», «Супрематизм №55») и не менее 15 работ О.В. Розановой.

Для музея приобретались произведения витебских художников Ю.М. Пэна, Л.С. Шульмана, А.М. Бразера, С.Б. Юдовина. Музей должен был развернуться в здании художественного училища, однако из-за недостатка свободных помещений в учебном заведении экспозиция музея была развернута лишь в период летних каникул, в июле–августе 1920 г.

Благодаря поступлению произведений из Государственного музейного фонда удалось реализовать еще один замысел М. Шагала, который должен был способствовать пополнению коллекции местного музея, – провести Первую государственную выставку местных и московских художников. Она была приурочена ко второй годовщине празднования Октябрьской революции. Произведения московских художников, экспонировавшиеся на ней, составили основу организованного впоследствии музея современного искусства.

Наряду с реалистическим искусством в экспозиции были представлены также наиболее значительные новые направления – от импрессионизма (на примерах картин Д.Д. Бурлюка) до сезаннизма (П.П. Кончаловский,

Р.Р. Фальк), кубизма (К.С. Малевич, И.В. Клюн, М.В. Ле-Дантю, А.А. Экстер) и абстрактной живописи (В.В. Кандинский, К.С. Малевич, В.В. и А.М. Родченко). Во вступительной статье к каталогу, написанной А.Г. Роммом, абстрактное искусство подано как открывающее в будущем новые, подлинно революционные перспективы [3].

В итоге важно подчеркнуть, что за полтора года активной деятельности в Витебске, Марк Шагал сыграл определяющую роль в рождении Витебской художественной школы. Впервые послереволюционные годы по его эскизам выполняется художественное оформление города, именно благодаря усилиям М. Шагала организовано Витебское народное художественное училище (в котором были заложены основы государственного художественного образования), открыт музей современного искусства и проходят первые художественные выставки [4].

Список цитированных источников

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 1821. Оп. 1. Д. 8. Т. 1. Л. 238.
2. Ромм, А.Г. О музейном строительстве в витебском музее современного искусства // Искусство (Витебск), 1921, №2-3, с.6-7.
3. Первая государственная выставка картин местных и московских художников / Предисловие А.Г. Ромма. Витебск, 1919, 16 с.
4. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце 19 в. – 1941 г : пособие / Г.П. Исаков. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 113 с.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ВИТЕБСКИЙ РЕНЕССАНС

А.В. Медвецкий,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Важным периодом в истории Витебской художественной школы стал приезд в конце октября 1919 года в Витебск одного из крупнейших представителей русского авангардного искусства **Казимира Севериновича Малевича** (1879–1935). Художник родился в Киеве, профессионального художественного образования не получил (в 1907–1910 годы посещал частную художественную студию Ф.И. Рерберга в Москве). Вероятнее всего К. Малевича пригласил приехать в Витебск Л. Лисицкий, они ранее совместно работали в художественном отделе Московского Совета солдатских депутатов. Из переписки К. Малевича следует, что он не собирался надолго задерживаться в городе над Двиной. Сразу по приезду художник принял активное участие в организации работ по оформлению Витебска. Первый супрематический проект был приурочен к празднованию двухлетней годовщины Витебского комитета по борьбе с безработицей. Здание Белых казарм, в котором он располагался, к 17 декабря 1919 года было де-

корировано в супрематическом стиле под руководством К. Малевича[1]. Вместе с Л. Лисицким он подготовил эскизы флагов и транспарантов для праздничной демонстрации, городского транспорта, улиц и сцены городского театра.

Этот проект стал началом формирования вокруг К. Малевича и его мастерской в художественном училище группы единомышленников из числа учеников и педагогов. Эта группа, окончательно сложившаяся к моменту проведения второй отчетной выставки Витебского народного художественного училища, (с 15 февраля по 1 марта 1920 г.) получила название УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Будучи великолепным оратором, организатором, творческой энергичной личностью, К. Малевич достаточно быстро сплотил возле себя последователей супрематизма – нового революционного искусства.

УНОВИС стал не только самой многочисленной и привлекательной для учеников мастерской училища, но и, по замыслу К. Малевича, «партией», то есть структурой, которая была призвана бороться за утверждение идеологии нового авангардного искусства, самыми прогрессивными направлениями которого должны были стать творческие системы новейших художественных направлений. Члены УНОВИС были призваны реализовать супрематию как принцип не только в изобразительном, но и в других видах искусства, как жизненный принцип, мировоззрение и философию.

В марте-апреле 1920 года художественное училище преобразуется в Витебские свободные государственные художественные мастерские. К концу 1919–1920 учебного года педагогическая система К. Малевича стала господствовать в Витебских мастерских.

Группа учащихся мастерской УНОВИСа под руководством К. Малевича, а также многие педагоги – Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Коган 5 июня 1920 г. выехали в Москву для участия во Всероссийской конференции учителей и учащихся государственных художественных мастерских, а также в выставке ученических работ. Это событие стало триумфом школы К. Малевича.

В следствии постоянных конфликтов с К. Малевичем в начале лета 1920 года М. Шагал оставил должность заведующего Витебскими мастерскими и покинул Витебск, в который больше никогда не вернулся. 19 июня 1920 года отделом ИЗО Наркомпроса на этот пост была назначена В. Ермолаева.

Именно с созданием и организацией работы мастерской УНОВИСа прежде всего была связана активная деятельность К. Малевича витебского периода, задержавшая художника в городе более чем на два года. Главным направлением мастерской стала разработка педагогической системы и программ художественного образования, принципов супрематизма как художественного направления и мировоззрения. В 1919–1922 гг. в Витебске были изданы три книги: «О новых системах в искусстве» (1919), «Супре-

матизм. 34 рисунка» (1920), «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1922). Именно в Витебске написана самая значительная теоретическая работа К. Малевича «Мир как беспредметность».

Будучи необычайно харизматичной личностью Казимир Малевич стимулировал научную деятельность своих последователей и учеников. Под его влиянием в Витебске был написан ряд теоретических работ Л. Лисицкого, В. Ермолаевой, Н. Коган и др.

В начале 1920–1921 учебного года в Витебских свободных государственных художественных мастерских работало 5 педагогов: К. Малевич, В. Ермолаева, Н. Коган, Ю. Пэн и Д. Якерсон. В конце осени 1920 г. для преподавания в Московском ВХУТЕМАСе из Витебска уехал Л. Лисицкий. Ощущалась нехватка руководителей мастерских. Для работы в качестве руководителей были привлечены также подмастерья из числа студентов – И. Гаврис, Г. Носков. Иван Гаврис был назначен также на пост заместителя директора мастерских.

Весной 1921 г. К. Малевич сделал попытку распространить свои педагогические принципы во всероссийском масштабе, предложив руководству отдела изобразительных искусств Наркомпроса рекомендовать его программы для преподавания во всех художественных мастерских России. Однако он подвергся критике и со стороны Наркомпроса, и со стороны руководителей Московского ВХУТЕМАСа. Тогда же эта критика была поддержана Витебским губернским отделом образования.

В связи с изменениями в структуре Народного комиссариата просвещения, переподчинением художественных вузов и пересмотра порядка их финансирования в условиях новой экономической политики положение Витебских мастерских стало меняться в худшую сторону. В конце 1921 – январе 1922 г. Витебские высшие государственные художественные технические мастерские были переименованы в Витебский художественно-практический институт. В учебном процессе должна была приобрести весомое значение практическая часть обучения. Вера Ермолаева стала первым ректором института.

В 1922 г. выделение бюджетных средств вузу прекратилось, местные власти, которым вменялась эта функция, стали использовать финансовый рычаг для проведения собственных идеологических установок. [2] В труднейших условиях в мае этого же года в институте осуществился первый и единственный выпуск. Выпускниками стали Т.Т. Бейнарович, И.Т. Гаврис, Н.И. Гусев, М.Ш. Векслер, Н.О. Коган, Г.И. Носков, Н.М. Суетин, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник и Л.А. Юдин. Летом 1922 г. К. Малевич, чья художественно-педагогическая система подверглась жесткой критике губернского отдела образования и профсоюза работников искусств, уезжает в Петроград. Вслед за ним покинули Витебск В.М. Ермолаева, Н.О. Коган и целый ряд наиболее последовательных учеников-супрематистов. Однако все попытки К. Малевича продолжить дело УНОВИСа на новой почве закончились безрезультатно.

Осенью 1922 г. школа переживала серьезнейший кризис, связанный с отъездом художников-педагогов и студентов, отсутствием средств и художественных материалов. Часть помещений первого этажа здания института были переданы витебскому музыкальному техникуму. Исполнявший обязанности ректора И.Т. Гаврис (недавний выпускник Витебского художественно-практического института) оказался не в состоянии переломить эту ситуацию. Проректором института по учебной работе на общем собрании был избран Ю.М. Пэн, руководителями мастерских С.Б. Юдовин (1892–1954), Е.С. Минин (1897–1937), А.М. Бразер (1892–1942).

Послереволюционный период истории Витебской художественной школы связан со становлением государственного образования в новых социальных условиях, когда преобладающее место в художественной жизни и новой педагогической системе заняли представители крайне левых направлений русского авангардного искусства.

С именем Марка Шагала связано создание в Витебске первого на территории Беларуси государственного художественного учебного заведения, но определяющее значение в истории школы, ее формообразующее значение имел Казимир Малевич. Витебский период жизни и творчества художника, длившийся всего два с половиной года, сыграл в истории супрематизма важную роль. Именно в Витебске К. Малевичу удалось создать УНОВИС, последовательно развить и реализовать свои художественно-педагогические принципы.

Список использованных источников

1. Лисов, А.Г. Первый супрематический проект оформления Витебска / А.Г. Лисов // Изобразительное искусство в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 7–8 дек. 2006 г. / под ред. В.П. Климовича. – Витебск, 2006. – С. 311–314.
2. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце 19 в. – 1941 г: пособие / Г.П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 113 с.

О КОНФЛИКТЕ ВИТЕБСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРАКТИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕХНИКУМА (1922–1923 гг.)

Г.П. Исаков,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Первые послереволюционные годы (1918–1923) стали одними из самых ярких и богатых на события страниц в хронике художественной жизни Витебска двадцатого века. Активными участниками художественной жизни города этого периода были два учебных заведения – Витебское народное художественное училище /ВНХУ/ и Витебская народная консерватория (в 1918–1923 гг. оба учебных заведения неоднократно реформировались и меняли

названия). В 1922–1923 гг. художественные учреждения столкнулись в остром конфликте в борьбе за крышу над головой. В конфликте, как в капле воды, отразились характерные для начала послереволюционной эпохи особенности бытования искусства, становления и развития художественного образования

в провинциальном городе вообще и в Витебске, в частности.

Столкновение двух художественных заведений в Витебске было инициировано местными властями с конкретными целями. Дело в том, что в начале 1920-х гг. ситуация в искусстве коренным образом менялась. Прежде всего претерпело серьезные коррективы отношение самой власти к левому революционному авангардному искусству. Если поначалу революция и левое искусство шли рука об руку, вместе ломая старые устоявшиеся столетиями порядки и стереотипы, то с ходом времени отношение власти к взрывающим «старое» искусство художественным новациям коренным образом изменилось. Пришло время созидать фундаментальное, незыблемое, вечное, а стремление низвергать и преобразовывать больше не согласовывалось с желанием власть предержащих, им больше не нужны были эксперименты и потрясения, в том числе и «художественные». В 1920 г. после резолюции ЦК РКП/б/ о Пролеткультах была развернута борьба с формальными течениями в искусстве, а сами пролеткульты упразднены.

Следует подчеркнуть, что Витебск в первые послереволюционные годы ассоциировался прежде всего именно с формальными направлениями в искусстве и прежде других – с разновидностью абстракционизма супрематизмом и его идеологом К. Малевичем, который вместе со своими соратниками грезил на основе супрематических идей, ни больше ни меньше, преобразовать мир. Витебские власти приложили немалые усилия, чтобы выправить положение дел и вернуть художественную ситуацию в городе в реалистическое русло. В ряду предпринятых мер можно упомянуть и о том факте, что в 1920 г. К. Малевич был арестован и провел некоторое время в подвалах витебской ЧК, после чего многое понял и счел за лучшее поскорее покинуть город над Двиной. Вслед за ним из города потянулись и другие члены созданного в Витебске объединения Уновис (Утвердители нового искусства).

Следует заметить, что за музыкальным учебным заведением подобных чуждых по содержанию и форме авангардных художественных экзерсисов отмечено не было.

В начале 1920-х гг. на фоне экономического кризиса, падения производства, упадка сельского хозяйства Центр был больше не в состоянии оказывать материальную и финансовую поддержку многочисленным художественным учреждениям; бремя по их содержанию было решено в значительной степени переложить на региональные бюджеты. В этой ситуации местные администрации становились вершителями судеб учебных заведений; в целом ряде случаев вопросы о закрытии вузов, их реформировании переводились с государственного уровня на региональный.

Немаловажное значение в создавшейся ситуации приобретали личные отношения руководителей учебных заведений с местной администрацией. В связи с этим следует подчеркнуть, что, начиная с директора Витебского народного художественного училища М. Шагала, заведующие учебным заведением проявляли независимость, и часто для решения различных вопросов и проблем обращались прямо в Центр, через головы местных начальников, что последних не могло радовать.

Для учреждений Витебского края в этот период очень важным было оперативно и, главное, «правильно» реагировать на предъявляемые администрацией региона требования. В условиях тотальной экономии средств и ресурсов, более благосклонного отношения к себе удаивались те учебные заведения, которые в соответствии с велением времени быстро реагировали и понижали свой уровень и статус, что позитивно сказывалось на местном бюджете. В этом плане музыкальное учреждение оперативной неоднократно понижало свой статус.

Напротив, коллектив Витебского художественно-практического института /ВХПИ/, конфликтующий с местной администрацией, предпринимал все возможные усилия для сохранения за учебным заведением статуса высшей школы.

Более благосклонного отношения к себе местной администрации музыкальное учреждение заслужило и по той причине, что среди всех учебных заведений региона консерватория/техникум была в числех немногих (двух) учреждений, которые могли в значительной степени обеспечивать свои материальные потребности за счет введения платной формы обучения.

Витебский художественно-практический институт наоборот принадлежал к учебным заведениям города, комплектуемым «элементов неплатежеспособным», где «платность введена не может быть и введение ее было бы совершенно бесцельным» [1].

Следует также отметить, что на момент конфликта ВХПИ руководил И.Т. Гаврис, который не имел авторитета, сравнимого с авторитетом своих предшественников (М. Добужинского, М. Шагала, В. Ермолаевой). Гаврис И.Т. в 1918–1920 учился в Витебском учительском институте, а в 1922 г. закончил ВХПИ. Художник проявил себя активным членом Уновиса, что в заслуги, по мнению местных властей, также занесено быть не могло.

Гораздо большим уважением и благосклонностью у местной администрации пользовался «Директор Витебской Государственной Консерватории и «Школы сценического искусства» В.И. Пресняков, окончивший «бывшее императорское театральное училище» [2]. В одном из архивных документов 1922 г. «бывший артист императорских театров» аттестуется заведующим Витгубпрофобром как «лицо, представляющее собою известного и единственного у нас специалиста в деле художественно-сценического образования» [3].

В свете всего выше изложенного, местной администрацией была разработана комбинация, результатом которой стало лишение ВХПИ высшей школы, выселение из занимаемого здания и передача последнего музыкальному техникуму.

В начале сентября 1922 г., используя бедственное положение Витебского художественно-практического института, Губпрофобр предложил уступить часть помещений учебного заведения музыкальному техникуму, за что обязался отремонтировать все здание, взять на себя расходы по отоплению и освещению, а также отпускать «потребные средства дополнительно к средствам института, получаемым из Центра». [4, Л. 33.] «Институт вынужден был пойти на такие уступки. Сократили мастерские /малярную, скульптурную, «Уновиса»/, свернули музей /3 комнаты/ и уступили первый этаж техникуму. Губпрофобр отремонтировал первый этаж для музтехникума и по вселении последнего уклонился от ремонта второго этажа /для института/ и других обязательств по отношению к институту» /Из письма ректора института

И. Гавриса в Охобр Главпрофобра/ [4, Л. 31.]

В апреле 1923 г. местной администрацией было инициировано ревизионное обследование ВХПИ «Инспектором Витебского Губернского отделения Рабоче-крестьянской Инспекции» К.Ю. Макке. Выводы по итогам ревизии были уничтожающими. «Положительных сторон деятельности обрелированного учреждения в смысле выполнения им возложенных на него основных функций не имеется:/.../Витебский Художественно-практический институт за время своего существования /.../ имеет за собой исключительно отрицательные стороны, заключающиеся в причинении ущерба Республике своим существованием...».Рассматривая перспективы учебного заведения, старший инспектор РКИ отмечает, что «об улучшении постановки дела в институте говорить не приходится /.../ Следовательно, институт необходимо реорганизовать в Художественную Школу I ступени» [4, Л. 100, 101 об.].

Диаметрально противоположными были итоги ревизионной проверки Витебского музыкального техникума, проведенной сразу же за обследованием ВХПИ. Тем же инспектором К.Ю. Макке была отмечена «образцовая постановка дела как в хозяйственном так и в учебном отношении. Отрицательной стороной является в данном учебном заведении исключительно недостаточность площади, отчего 21 инструмент (рояли, пианино и фисгармонии) находятся на хранении и временном пользовании у разных лиц и учреждений.» [4, Л. 89.]

Логическим следствием ревизионного обследования стало увольнение ректора ВХПИ И.Т. Гавриса в августе 1923 г. и реформирование учебного заведения в Витебский художественный техникум. Директором учебного заведения был назначен М.А. Керзина, под руководством которого художественный техникум в сентябре 1923 г. был перемещен в здание бывшей синагоги на Володарской улице. (За первые два года существова-

ния учреждение дважды меняло место дислокации. Следовавшие друг за другом переезды не способствовали налаживанию учебного процесса.)

Упомянутые выше события легли в основу фельетона «Сказочка», опубликованного в «Витебских известиях» № 172 от 1-го августа 1923 года, где ВХПИ трактовался, не без сарказма, как «черненький, а Музыкальный Техникум беленький» [4, Л. 99]

О предвзятом отношении местных властей к учебному заведению говорит и тот факт, что в конце 1923 г. уже преобразованное в Витебский художественный техникум учебное заведение «по разверстке кредитов, отпущенных Наркомпросом» получало самые скудные средства из всех учебных заведений города и без малого вдвое меньшие, чем музыкальный техникум [5].

В Витебске в 1922–1923 гг. два художественных учреждения столкнулись в остром конфликте «за место под солнцем», последствия столкновения были исключительно негативными для белорусского искусства.

Несмотря на то, что социально-политическая ситуация коренным образом менялась и речь шла уже не об одном из высших художественных учебных заведений РСФСР, а о единственном на территории Беларуси, местные руководители все же претворили в действительность свой план по превращению Витебского художественно-практического института в менее обременительный для губернского бюджета техникум, выселили последний из занимаемого по праву здания в непригодное для работы помещение бывшей синагоги, чем нанесли значительный урон учебному процессу.

Музыкальный техникум недолго «почивал на лаврах». Через короткий промежуток времени по решению тех же местных властей учебное заведение также было вынуждено переехать, а затем статус учреждения был понижен до уровня обычной музыкальной школы.

Список цитированных источников

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО) Ф.246. Оп.1. Д.29. (Т.2. Л.51.)
2. ГАВО Ф. 1050 Оп.1. Д.64. Л.152.
3. ГАВО Ф.246. Оп.1. Д.260. Л.227.
4. ГАВО Ф.246. Оп.1. Д.310.
5. ГАВО Ф.246. Оп.1. Д.56. Л.89.

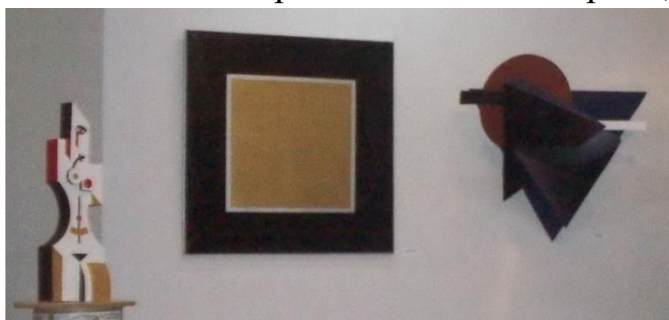
ФЕНОМЕН ВИТЕБСКОЙ ШКОЛЫ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Г.С. Васильева,
Витебский государственный технологический университет,
Республика Беларусь

2018 год по праву можно назвать годом витебской художественной школы, той школы, которая сегодня известна всему миру, как Витебское народное художественное училище, в котором преподавали художники русского авангарда такие как К. Малевич, М. Шагал, Эль Лисицкий,

В. Ермолаева и многие другие. Главной отличительной чертой школы стало преподавание К. Малевича новой системы в искусстве под названием «супрематизм» и создание группы УНОВИС. «Витебская художественная школа <...>занимает выдающееся место в мировой культуре нынешнего столетия в связи с историей УНОВИСа, школы Казимира Малевича. Именно это художественное явление выделяет понятие на фоне любых иных художественных школ, а значит, представляет собой главный смысл и содержание термина» – пишет Татьяна Котович в своей статье «Витебская художественная школа: концептуализация термина»[1]. Французский искусствовед Андрей Наков называет группу УНОВИС «единственным художественным объединением, которое наряду с нацеленным на беспредметность московским Вхутемасом, обнаруживает неповторимое своеобразие и решительно новаторский характер»[2] за год до того как окончательно сформировался Вхутемас. «Оригинальность системы преподавания в Витебске, равно как и авторитет Уновиса в Западной Европе, где его пламенным представителем выступает Лисицкий, ставит Уновис на особое место не только в истории русского беспредметного искусства, но и в истории всего абстрактного искусства нашего столетия» [3] продолжает автор.

Начало 2018 года было ознаменовано рядом выставок, посвященных этому событию, и прошедших, как в городе Витебске, так и в Европе. Знаменательным событием года стали выставочные проекты в Москве и Париже. В Москве Александра Шатских организовала выставку «Казимир Малевич. Не только Черный квадрат» (ВДНХ). А. Шатских о своем проекте: *«Черный квадрат» Малевича, став общепризнанной иконой XX века. Под именем «Казимир Малевич» как будто действовал целый отряд творцов, сумевших сказать первое, а нередко и определяющее слово во многих сферах художественной культуры»*[4]. Проект в центре Ж. Помпиду «Шагал. Малевич. Лисицкий. Русский авангард». Куратор проекта Ангела Лампе: «Выставка получилась грандиозная – 250 произведений, созданных в послереволюционный период, между 1918 и 1922 годами, связанных с Витебским художественным училищем.» [5]



В Витебске знаменательным событием стало открытие музея истории ВНХУ на улице М. Шагала, 5. Дом музей после реставрации широко распахнул свои двери широкой публике

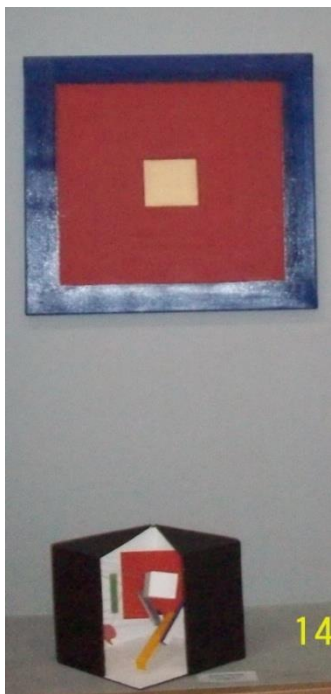
9 февраля 2018 года. В выставочном зале музея истории ВНХУ состоялось открытие выставочного проекта Татьяны Котович «Красный квадрат». В котором приняли участие художники активно пропагандировавшие искусство великих предшественников, и немало усилий приложивших, для создания в Витебске новой художественной школы современного искус-

ства. Это Александр Малей, Василий Васильев, Галина Васильева, Сергей Сотников, Александр Соловьев и многие другие художники, а так же, студенты кафедры дизайна Витебского государственного технологического университета (серия плакатов, посвященных К. Малевичу и витебской школе) под руководством Н. Тарабуко. Т. Котович о концепции проекта: «В день открытия Музея ВНХУ – открытие выставки художников города. Строго, кратко, концептуально, предельно сжато – как в математической формуле. Посвящение формуле Шагала и Малевича: эмоция/ экспрессия + Черный квадрат/пиксель/ основание формы. Вхождение: первыми в этот Дом/Музей художественного училища входят художники, овладевая этим пространством, освещая его творчеством и впуская жизнь. Художественное, научное, социо - культурное будущее Музея начинается (восстанавливается) в этот день» [6]. 14 февраля (день рождения УНОВИСа) в центре современного искусства (Музыкальная гостиная) состоялся проект Г. Васильевой: «140 лет К. Малевичу. 100 лет витебской художественной школы», 23 февраля открытие проекта «По ту сторону квадрата», совместно с Н. Тарабуко в выставочном зале кафедры дизайна витебского государственного технологического университета. А так же проект «Черный, красный, белый» (куратор Г. Васильева) в художественном музее Витебска (апрель месяц). Куратор проекта о концепции выставочных проектов: «Спустя 60 лет в Витебске прокатилась волна возвращения имен мирового искусства и создание школы современного дизайна (кафедра дизайна ВГТУ 1975г). Город Витебск стал творческим полигоном создания новых направлений в искусстве XX века. В проекте принимают участие художники витебской школы, активно работающие в концептуальном направлении искусства – абстракция, конструктивное направление, объект, инсталляция, перформенс. Это участники проекта «100 лет Черному квадрату»: Г. Васильева, В. Васильев, А. Малей, А. Слепов, Т. Маклецова, Н. Гончарова, Г. Фалей, А. Фалей, Д. Стрижак, искусствовед Т. Котович, научные сотрудники художественного музея. Г. Васильева представила работы из серии «Квадраты»: посвящение А. Накову, Е. Колбовичу, «Стена».



Работая в конструктивном направлении искусства более 20 лет, художница отстаивает принцип чистоты формы и цвета. Линейный и ритмический строй работ создает четкую геометрическую доминанту в пространстве зала. В. Васильев – «Точка на линии», «Этюд» создает свои работы из инженерных конструкций. Поиск логики в абсурде, соединение живописных натуральных впечатлений с конструкцией форм, попытка соединить природные форм с интеллектуальными построениями («Точка на линии», «Этюд»). А. Малей – «Доминанта белого» – живопись как объект, соединяет геометрические фор-

мы, с живописным содержанием, продолжает тему «Обратная информация», соединяя объем трехмерного пространства с метафизическим ощущением конструкций. Т. Маклецова работа «Золотое руно» – золотое руно Белоруссии – льняной холст на черном квадрате. Черный квадрат как начало и конец бытия. А. Слепов, соединяя в своих работах абстрагированную женскую фигуру, с элементами геометрических форм создает супрематический образ женщины («Автопортрет», «Леди», «Торс»). А. Фалей – «Расклад 1» – (бел. расписание). Картина состоит из 6 блоков, соединенных в трех яростную композицию, в которой нет соподчинения. Графичность цветового решения, в котором преобладают оттенки серого, с вкраплениями красного, оранжевого и синего цветов. Г. Фалей – «Добрайраницы страна» – клубы дыма, созданные из стальной проволоки, связанные в композиционном решении стальной решеткой создают легкую и прозрачную конструкцию.



Вторую часть экспозиции составляли работы студентов ВГТУ, кафедры дизайна под руководством Н. Тарабуко, А. Поповой. В учебном процессе студентам было дано задание вербализировать супрематические работы К. Малевича. Это Альт Дарья «Квадраты», Архипова Л. «Сказ про 2 квадрата», Иванова А. «Все в мире движение энергии», Ильина В. «Крест Малевича». Бадиловская О. выполнила афишу «140 лет К. Малевичу, 100 лет витебской школы» в которой соединилась геометрия форм и динамика движения по диагонали, в традициях русского авангарда. Так же в проекте принимала участие студентка из Великого Новгорода – Стрижак Дарья, она представила макет «Пространство К. Малевича». Художница так описывает концепцию работы: объект посвящен одному из самых знаменитых, знаковых художников мирового беспредметного искусства.

Идея создать куб, наполненный его мыслями, родилась мгновенно, но подверглась серьезной работе. Куб как условное представление о черепной коробке. Внутри вихрь идей, заключенных в объектах. Цветовое повествование, формы, композиция – всё находится в движении и напряжении, словно это секунда из размышлений Малевича».

Таким образом, проект в очередной раз показал, что на протяжении 30 лет в Витебске сформировалась новая школа современного искусства, которая в лице участников проекта отражает современные тенденции мирового искусства (абстрактное направление, объект, концептуальное искусство), основы которого были заложены в далекие 20-е годы прошлого столетия.

Список цитируемых источников

1. Котович, Т.В. Витебская художественная школа: концептуализация термина, искусство и культура, №4, 2013, с 7.
2. Наков, А.Б. Беспредметный мир, М., Искусство, 1997, с 65.
3. Наков, А.Б. Беспредметный мир, М., Искусство, 1997, с 66
4. Электронный ресурс: <https://philologist.livejournal.com/9809416.html> -Дата доступа: 05.11.2018
5. Электронный ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=t0YasV6pnTI> - Дата доступа: 05.11.2018
6. Котович, Т.В. Красный квадрат, афиша, копицентр, 2018,с 1.

ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ. МИФ И СИМВОЛ

В.И. Осипов,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В 1915 году, в Петрограде на «Последней футуристической выставке картин 0,10 (ноль-десять)» Малевич выставил свой знаменитый «Чёрный квадрат». Принципиальным здесь было всё: намеренное развоплощение реальности в различных абстрактных формах, хаотичность коврового экспозиционного плана развески, но главное – в красном углу, выше всего, вместо Спаса по тысячелетней традиции – «Чёрный квадрат». В чём смысл этого декларативного жеста, что предложил «Городу и Миру» Малевич? (Рисунок 1). Посетивший выставку А. Бенуа дал образный эмоциональный ответ: «Это цельная и очень могучая философия, та самая философия, которая ныне отрывает сыновей от матерей и превращает их в «боевой материал»¹, та самая философия, которая сгоняет, сдувает миллионы живых мыслящих существ с их насиженных мест и разбрасывает пылинками по миру, это та же самая философия, которая грозит полным одичанием и озверением решительно всем без исключения».

Далее А. Бенуа пишет: «Вся их деятельность есть одно сплошное отрицание любви, одно сплошное утверждение культа пустоты, мрака, «Ничего» чёрного квадрата в белой раме, ... они покончили вообще с миром, пришли к какой-то «самоцели», иначе говоря, к полной «нирване», к полному морозу, к полному нулю». Вся выставка на А. Бенуа производит впечатление «...балаганного спектакля, что длился всего пять минут, но он кажется вечностью, пустой, тёмной тоскливейшей вечностью – до того в балагане холодно, так определенно в нём пахнет плесенью могилы» [1].

«Черный квадрат» предстаёт перед нами как холодная математическая формула, выраженная в рационально организованной графеме, трактован-

¹ Здесь уместно привести высказывание одного из идеологов итальянского футуризма Маринетти: «Война – форма гигиены общества» (цитирую по памяти).



ной как знак-символ. Для того, чтобы разобраться в «могучей философии» «Чёрного квадрата» необходимо обратиться к истории смыслового наполнения квадрата и чёрного цвета, необходимо разобраться в их символических значениях. Причём следует учесть прежде всего религиозно-философский

аспект проблемы, имея в виду дальнейшую деятельность Малевича. Свои отличительные знаки на рукавах адептов супрематизма, иерархия – отношение к Малевичу как к пророку, свои особые речения – этакий «новояз» по Оруэллу, свои ритуалы. Всё указывает на некую подоплёку, выходящую за рамки вкусовых пристрастий и эстетических предпочтений.

Рассмотрим значение квадрата в мировой культуре. «Четырёхугольная, в большинстве случаев именно квадратная схема включает в себя двоячные противопоставления, описывающие весь окружающий человека материальный мир в различных его свойствах, качествах, классификациях» [2]. Квадрат – идеальная форма, интегрирующая в себе всю полноту материального мира как Космоса, знак его структурной целостности (наличие центра) и устойчивости. Четырёхчленная структура (графическая форма – квадрат) служит моделью для выражения пространственных и временных параметров окружающего человека мира: четыре стороны света, четыре направления движения (право-лево, вперёд-назад); четыре мировых века, четыре поры года, четыре времени суток и т.д. Четырёхчастная система присутствует в социальной классификации: четыре касты в Индии (существуют до сих пор), четыре социальных иерархии в Китае Эпохи Чжоу.

Квадрат лежит в основании Египетских пирамид и зиккуратов Месопотамии, причём всегда строго ориентирован по сторонам света, квадрат лежит в основании буддийских пагод, и многих христианских церквей (в последнем случае в план вписывается греческий крест). Во всех перечисленных вариантах квадрат трактован как универсальная модель материального мира, в философской интерпретации – сущего.

А что же чёрный цвет? «С доисторических времён этот цвет ассоциировался с мраком могилы, страхом ночи, смертью и распадом – природными и стихийными духами, противостоящими человеку и его жизни» [3]. В исторической традиции цвет предстаёт как субстанциональное начало мира, как его существенный элемент. Отсюда – значимость цвета во всех системах мироустройства от глубокой древности до наших дней.

Основные мировоззренческие цвета – белый, красный, чёрный. Шумерские трёхступенчатые зиккураты так и были окрашены: верхний ярус, символизировавший мир богов, – белая известь; средний ярус, соответствующий материальному миру природы и людей, – красная охра; нижний

ярус, соотнесённый с подземным обиталищем злых духов и пространством ночи и смерти, – чёрный битум.

На огромном пространстве Евразийского континента и прилегающих территориях чёрный цвет несёт отрицательную эмоциональную интонацию. В разных этнокультурных и мировоззренческих системах чёрный цвет занимает всегда существенное место независимо от того, насколько он персонифицирован или насыщен мифологией, символикой, ассоциативностью. У древних греков Аид ассоциировался с темнотой могилы, а Аристотель приписывает чёрный цвет всему, что разлагается и разрушается, по его трактовке это цвет «мути, хаоса и всякой энтропии и дезорганизации».

У зороастрийцев чёрный цвет персонифицирован в образе Ахримана и символизирует вселенское зло. У индусов все демоны чёрные, черна богиня смерти Кали, нити жизни (мотив человеческой судьбы) двух цветов – чёрного и белого – символизировали добро и зло.

На исламском Востоке чёрный цвет амбивалентен. Это цвет священного камня в храме Каабы, но у человека, совершившего грех, лицо потемнеет и «лицами чёрными геенна наполнена».

Принципиальна трактовка чёрного цвета в христианстве. Это цвет Ада, Сатаны и его приспешников. Это цвет смерти и греха, символ могилы, неверия, знак скорби. Но саван белого цвета, а монахи ходят в чёрных одеждах. Эта трактовка цвета не противоречит общей мировоззренческой системности чёрного цвета в христианской доктрине.

К изложенному выше добавим трактовку чёрного цвета в XX веке. По В. Кандинскому, чёрный цвет «внутренне звучит как некое ничто без возможностей, как мёртвое ничто, когда солнце угаснет; как вечное безмолвие без будущности и надежды» [4].

Н. Серов увидел в чёрном цвете новую проблему. «Чёрное – это самое крайнее. Общепринятое сравнение его с другой крайностью (белым) не совсем правильно. Если белый свет (цвет) можно описать через длины волн, составляющих его хроматических цветов, то какой длиной волны можно описать чёрный? Чёрный – это полное поглощение всех длин волн. Вообще говоря, даже странно, каким образом мы видим чёрное, если наш глаз ничего не излучает, а само чёрное ничего не отражает...» Далее автор пишет: «Хроматическая модель интеллекта позволила представить чёрный цвет как характеристику женского бессознания. И если с белым мы соотносим женское логичное сознание Матери в прямом смысле этого слова, то с чёрным – бессознание Матери будущей» [5].

Последнее требует уточнение. Если чёрное – «ничто без возможностей и будущности», если чёрное не имеет никакой длины волны и «ничего не отражает», а следовательно не проецирует, не излучает, не источает, не иманирует и пр. и любая форма интенции невозможна по сути – откуда может произойти будущая Мать? Ответ дает русская мифология. Черная Мать – это старуха с косой, т.е. Смерть.

Этот краткий и беглый абрис символики чёрного цвета позволяет определить его как знак, сигнал, указывающий на радикальные, крайние формы негации – т.е. последовательное тотальное отрицание не только сущностного, но и онтологического начал бытия и мироздания.

А теперь пойдём за Малевичем и, следуя его логике, попробуем совместить эти два грандиозных информационных поля в одну систему. Отметим, что эта система не является простой суммой. В результате синтеза квадрата и чёрного цвета возникла новая система со своими смыслами, своими структурными и конструктивными связями. На Востоке эта система известна издревле: с эпохи Хань и по сию пору в Китае чёрный квадрат трактуется как «дракон драконов» и знаменует собой абсолютное вселенское зло.

Свою трактовку «Чёрного квадрата» дал Н.Н. Третьяков. «Чёрный квадрат» не является простым формальным опытом, а имеет философскую основу. Это образ окна в пустоту небытия, то есть в ад. Малевич противопоставил свою систему реализму и самой жизни. В любой стране и в любых условиях чёрный квадрат будет отрицанием национальной традиционной культуры. В этом заключается политический смысл искусства художника эпохи революции» [6].

Отчасти так, но в целом с трактовкой «Чёрного квадрата» как «окна в ад» согласиться нельзя. Попробуем заглянуть в это «окно» и разобраться в том, что мы там увидим. Христианский Ад не только этимологически связан с древнегреческим Аидом. Ад и Аид имеет свою пространственно-временную меру, своё инобытие.

Христианский Ад переполнен злыми бесами и грешниками. Ад чёрен – это всегда чётко очерченная на византийско-русских иконах «тьма внешняя» (Матф. 8,12). Западноевропейская традиция трактует Ад более детально и чувственно со значительным оттенком натурализма – католический Ад телесен (Лука Синьорелли, Микеланджело, Босх и т.д.). Данте описал Ад как воронкообразную сужающуюся пропасть с девятью уступами (кругами), на дне которого в ледяном озере восседает Люцифер (светоносный). Эта конструктивная схема пространственного устройства использована Райтом в архитектурном образе музея Гуггенхайма в Нью-Йорке.

В Аиде много чего происходит – текут реки, проливаются огненные дожди, там обитают чудовища разных форм. В Аид спускались и возвращались как герои и полубоги, так и некоторые особо выдающиеся женщины. Мифология Аида достаточно наполнена событиями и образами. Но это ещё не дно. Ниже Аида, в самой глубине Космоса, расположен Тартар. Цвет тартара чёрный, так как свет Космоса не достигает его местоположения. «Он огорожен медной стеной, и ночь окружает его в три ряда. Великой бездны Тартара страшатся Боги. В Тартар низвергнуты Зевсом Титаны, где вечно томятся за медной дверью, которую стерегут сторукие» [7].

Вот, пожалуй, и всё, что мы можем сказать о Тартаре по существу, ибо мифология Тартара скудна. Неизвестно, как устроено его внутреннее

пространство и что там происходит. В Тартаре исчезло бытие. Из Тартара никто не возвращался. Древнегреческие мифы лишь указывают на эту область Космоса и всё, что мы можем утверждать – Тартар есть.

К древнегреческой мифологии Тартара современное время добавило свою – научную. Заметим, что собственно чистой наукой по мысли А. Лосева является лишь «математический план снятый с реальности». Но как только от математической абстракции, как и любой другой, мы попытаемся перейти к реальности мы тут же попадем в пространство мифа. Именно это темная сторона окружающей нас реальности стала для К. Малевича основой для построения смысловых и пластических абстракций.

Рассмотрим подробнее так называемые «нулевые колебания вакуума» и попытаемся установить некоторые смысловые корреляции с пространством Тартара. Современная наука трактует вакуум как агрегатное состояние вещества. Вакуум переполнен распавшейся материей – элементарными частицами, он «кипит и пенится» флуктуациями; там непрерывно рождаются и мгновенно уничтожаются осколки вещества, так как время их существования «бесконечная малая величина». Бытие элементарных частиц там виртуально, ибо способность к самостоятельному существованию отсутствует. Материя вакуума низвергнута за невидимую стену отделяющую таковой от Космоса, на ней стоит печать небытия.

Одно из свойств вакуума как системной среды – разрушение причинно-следственных связей между элементами и целым. Вакуум иррационален, как и иррационально пространство «Черного квадрата». Бездонность пустоты черной плоскости манифестировано К. Малевичем посредством радикального уничтожения пластического субстрата. Тем самым вместо сущего в центр Космоса в качестве его формообразующего ядра поставлено не-сущее. Соответственно, как мы можем объяснить то чего нет и как понять причины явлений если нет ни тех ни других? Никак.

«Чёрный квадрат» не «окно в Ад», но знак, указывающий на ту область Космоса, что по своему смысловому наполнению соответствует Тартару. Внутри «Чёрного квадрата» отсутствует дифференциация пространства и времени, ибо непроницаемая чернота плоскости лишена всяких пластических различий и противопоставлений, как и аналогий – это максимум энтропии. Весь мир схлопнулся в черноту и растворился в ней как в ядовитой кислоте, исчез без следа. Из тьмы «Чёрного квадрата» нет выхода – это замкнутая статичная композиция. Белое поле картинной плоскости не несёт сущностного значения, так как выполняет функцию обрамления и только. Но белое поле оправдано контекстуально, ибо созерцая его мы к тотальной негации чёрного цвета можем добавить ещё одну – осмыслить чёрный цвет как не-белый.

Всю компоновку картины «держит» контраст контура чёрного квадрата и белой рамы. Здесь уместно провести сопоставление между «медной стеной и ночью в три ряда» и абстрактной формой выражения этой мифологической

конкретики, от которой осталась лишь граница между чёрным и белым. Это «горизонт пластических событий», за которым – Ничто. Отвлечение как основное свойство абстрактного мышления проявилось здесь во всей полноте.

«Чёрный квадрат» – это апология Ничто. Как религиозно-философское понятие, Ничто известно издревле: «... всё сотворил Бог из ничего». (2 Мак. 7, 28). В библейской традиции объектом поклонения – религиозным идеалом – является Бог-Творец. Он «альфа» и «омега» всего и вся, трансцендентная первопричина всего сущего. Отсюда проистекает сакральное отношение к окружающему миру, а не-сущее отодвинуто за его границы.

К. Малевич переворачивает эту мировоззренческую систему и в центр материального мира ставит Ничто «Чёрного квадрата» со всеми его тотальными негациями. Это непрерывное и всеобъемлющее «НЕ» стало источником различных форм нигилизма: биологического, социального, культурного и т.д.; отчеканилось в авангардистских декларациях и манифестах. Ничто лежит «по ту сторону добра и зла», и именно оно стало определять поведенческий стереотип революционера вообще, и революционера в искусстве в частности. Как никому в искусстве, ему удалось в простой и ёмкой форме аккумулировать и выразить своё время – эпоху революционной ломки людей, общества и государства, дегуманизацию сознания. Но смыслы «Чёрного квадрата» этим не исчерпаны. «Чёрный квадрат» – символическое выражение идеи абсолютного уничтожения материи и всех её форм, отдельных элементов и их отношений в вечности непосредственно перед человеком здесь и сейчас. Это символ уничтожения реального времени как не однородной длительности, так и процессуальности так как здесь отсутствует всякое возникновение, становление, развитие. Это символ уничтожения всех потенций как костной так и живой материи.

Нужно отдать должное радикальной деятельности К. Малевича. В ней выявлена и определена по вектору целеполагания главная линия мирового авангарда – абсолютная дегуманизация сознания и бытия, аккумулирован колоссальный отрицательный опыт, а также проектная футурология новых разрушительных форм и смыслов. В этом контексте К. Малевич одна из ключевых фигур мирового авангарда.

Список цитируемых источников

1. Бенуа, А. Последняя футуристическая выставка. Речь, 1916, 9 января. Дано по сборнику: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. Малевич о себе. Современники о Малевиче. «РА», М., 2004, Т. 2, С. 523-525.
2. Токарев, С. А. гл. ред. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М.: Рос. Энциклопедия, 1994, Т. 1, 630 с.
3. Феноменология символики черного цвета дана по книге: Миронова Л. Н. Цветоведение, Минск, Вышэйшая школа, 1984, С. 19-158.
4. Кандинский, В. О духовном в искусстве. М., 1992, 73 с.
5. Серов, Н. В. Античный хроматизм. – СПб.: «Лисс», 1995, С. 50, 52.

6. Третьяков, Н.Н. Образ в искусстве. Свято-Введенская Оптиная Пустынь. 2001, С. 218.
7. Токарев, С.А. гл. ред. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2., С. 495.

ВИТЕБСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕХНИКУМ. МИХАИЛ КЕРЗИН И ЕГО УЧЕНИКИ

И.И. Колодовский,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Время неумолимо летит вперед, выдвигая новые концепции понимания искусства, значение и роль целого ряда событий прошлого пересматриваются, переосмысливаются. Имя скульптора, педагога и руководителя Михаила Аркадьевича Керзина в последнее время, к сожалению, стало в значительной степени нарицательным в искусствоведческой литературе, освещающей период конца 1920-х – начала 1930-х годов. В период пребывания художника директором художественного техникума в Витебске, его обвиняли в насаждении реалистического начала в творчестве, в преклонении перед традициями античности и классицизма, где принципы творческого переосмысления действительности заменялись только добросовестной передачей натуры [2]. Но что хотят современные исследователи от профессионала-скульптора питомца Петербургской академии художеств, интеллигента и эрудита, приводящего примеры из литературы и истории, цитирующего по памяти строки стихов Пушкина и Блока, рассказывающего любопытные случаи из биографии великих мастеров прошлого, напевающего мелодии из классической музыки [1].

В первые послереволюционные годы (1917–1922) Витебск стал базой для абстрактно-формалистических экспериментов Марка Шагала и группы УНОВИС, возглавляемой К. Малевичем. В 1922–1923 гг. ситуация в корне меняется. Местные власти приложили не малые усилия, чтобы вернуть художественную жизнь в городе в реалистическое русло. С этой целью Витебский художественно-практический институт был реорганизован в техникум. Возглавить учебное заведение было доверено М.А. Керзину, (до 1923 г. несколько лет работал в художественной школе в Велиже). Твердый реалист, выпускник Академии художеств (с правом на пенсионерскую поездку по Европе) Керзин пригласил преподавать в художественном техникуме коллег по работе в Велиже, также питомцев Петербургской художественной школы М. Эндэ, В. Волкова, М. Лебедеву, которые должны были дать учащимся знание основ реалистического искусства [2].

В соответствии с разработанной М.А. Керзиным программой выпускной курс скульптурного отделения учебного заведения выполнял следующие задания: детальная моделировка головы старика крестьянина-

белоруса, лепка пластической анатомии Ротта, горельеф с обнаженного натурщика или натурщицы, различные наброски с натуры фигуры человека [2]. Обучение по составленной М.А. Керзиным программе давало хорошие результаты. Ученики вспоминали, что при работе с натуры, художник, всегда обращал внимание учащихся на профессию изображаемого, подчеркивал, что надо выбирать не просто человека, а типаж и характер [1]. Уровень подготовки в техникуме по скульптуре был достаточно высоким. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН) в Ленинграде в 1926 г. поступил Заир Азгур, в 1927 году (не закончив техникум) Андрей Бембель, а с 1932 года на протяжении ряда лет группа выпускников художественного техникума во главе с Керзином и Манизером участвовала в скульптурном оформлении правительственных зданий в столице БССР Минске.

Далее в статье рассматриваются некоторые аспекты жизни и творчества скульпторов, учившихся в Белорусском государственном художественном техникуме /БГХТ/ в Витебске, прошедших «школу Керзина» и павших на фронтах Великой Отечественной войны. К сожалению, многие произведения художников утрачены, стерты временем (представленные на выставках в 1920–1930-х гг. скульптуры из глины не сохранились) или погибли в годы Великой Отечественной войны.

Александр Николаевич Орлов родился в 1908 году в Витебске, в семье железнодорожного служащего. В 1925 году юноша поступает в Белорусский государственный художественный техникум. В дипломной работе «Кочегар» А. Орлову удалось передать типаж рабочего парня, хотя и с некоторой прямолинейностью образного решения. Как вспоминали друзья, при работе с материалом Александра отличало стремление к красоте формы, необычайно любовное отношение к проработке деталей. А. Орлов работал преимущественно в области сюжетной скульптуры. Его композиции этого времени проникнуты лиричностью, некоторые отмечены чертами сентиментальности [3]. С первых лет обучения Александр участвовал в художественных выставках. После окончания БГХТ он становится членом бригады Михаила Керзина по оформлению Дома правительства.

Александром Орловым и Алексеем Глебовым выполнены рельефы в фойе Дома Красной Армии, в декоративных композициях атрибуты видов оружия сочетаются с растительным орнаментом.

Теме защиты границ посвящена работа Орлова «Пограничник и колхозница». Скульптура отличается органичностью композиционного решения. Эта трехметровая группа стояла перед главным фасадом павильона Белоруссии на ВДНХ. Для Белорусского павильона выставки Орлов выполняет также группу «Готовность к обороне», которая изображала осовиахимовцев, – девушку с санитарной сумкой и юношу с оружием в руках. Фигуры объединены общим условным сюжетом – каждая как бы сим-

волизировала род войск народной обороны [7]. Скульптор погиб на фронте в годы Великой Отечественной войны.

Абрам Ильич Жоров родился в 1907 г. в Могилеве в семье шорника. В Витебский художественный техникум он поступает в 1923 году. В годы учебы у М. Керзина А. Жоров обращает на себя внимание темпераментом, быстрым впитыванием скульптурных технических приемов, необычными композиционными замыслами классных этюдов. Выпускник техникума Евгений Тихонович вспоминал о нем как о весельчаке и очень талантливом парне [3]. В 1924 году он оставляет техникум. А. Жоров не ограничился скульптурой, любил рисовать и писать маслом, оформлял спектакли, работал в цирке, кино, театре и даже выступал на эстраде в качестве художника-«моменталиста». Прекрасный рассказчик, он любил смешить друзей невероятными историями. Беспокойная и непоседливая натура А. Жорова не давала ему покоя, он переменил массу различных профессий, даже служил начальником милиции в Ленинграде, поработал учителем в горной Абхазии, но при этом никогда не забывал о скульптуре [3].

На выставку 1937 года А. Жоров представил скульптуру «Мальчик-альпинист». Своеобразная трактовка образа не была принята критиками. С большей благосклонностью была встречена на выставке 1939 года композиция «Орджоникидзе в разведке под Борисовом» [7].

Теме труда посвящены композиции «Плотогон» и «Лен». В «Плотогоне» А. Жоров смог передать сноровитость и красоту движений сплавщика леса. В работе «Лен» скульптор отобразил убиравшую лен женщину-колхозницу в сложном, но естественном движении [6].

А. Жоров в годы Великой Отечественной войны был военным летчиком и погиб в родном небе, сражаясь с немецкими асами.

Измайлов Георгий Константинович родился в 1906 году в Ярославле. В 1928 году закончил БГХТ. Евгений Тиханович пишет о нем в статье журнала «Культура» № 34 за 1993 г.: «Измайлов – человек высокой эрудиции, он много читал, доставал редкие издания по искусству. Его однокомнатная квартира была настоящей библиотекой» [3].

Работая в бригаде Керзина в Доме правительства, Измайлов выполняет портрет Карла Либкнехта. Следующим крупным циклом работ скульптора были барельефы для зала Президиума Верховного Совета БССР «Искусство принадлежит народу», «В лаборатории ученого», «Отдых трудящихся», «Юные авиамоделисты», выполненные под руководством и по эскизам Андрея Бембея. Измайлов участвовал в создании для Дома правительства рельефа «СССР – индустриально-колхозная страна» [7].

По воспоминаниям Тихановича, во время войны Измайлов вместе с женой Людмилой Здановской сражался в смоленском подполье. Художник собирал фотоматериалы, документы, различную информацию и передавал через партизан за линию фронта. Но вскоре они попадают в гестапо; отступая, фашисты перевозят их в Минск. Измайлов прошел тюрьму, конц-

лагерь (по слухам, начальник лагеря заставил скульптора вылепить свой портрет). Вскоре Георгий Измайлов был расстрелян [3].

Не много сохранилось сведений о молодом талантливом скульпторе Николае Егоровиче Овчинникове (1907–194...). В 1925–1929 гг. юноша учился в БГХТ. Будучи студентом техникума, он создает скульптуру «Прачка», выставленную на отчетной выставке техникума за 1928–1929 учебный год. В работе автору удалось создать правдивый образ измученной непосильным трудом молодой женщины с натруженными от работы руками [6]. В 1930-х гг. Н. Овчинников закончил скульптурный факультет Академии художеств в Ленинграде. В 1937 году Овчинников показывает выполненную в пластине статуарную композицию «Рыболов» (мальчик с рыбой). В работе автор предпринял попытку соединить идеальность и условность античности с современными реалиями. Критики отметили: «Мальчик, весь обвешенный рыбой, опирается на бамбуковую удочку, однако, мальчик трактуется скульптором в позе античных фигур (контрапост). Это вызывает некоторую спорность между обычным жизненным содержанием и композиционным приемом изображения. Приемы античного стиля при наличии некоторой искусственной красоты не подходят к образу обычного мальчика нашего времени. Но в обработке отдельных деталей и, в частности, головы, чувствуется сочность формы, которая свидетельствует о безусловной талантливости художника» [6].

В конце 1930-х-начале 1940-х Н. Овчинников руководил скульптурной мастерской в Витебском художественном училище. Скульптор героически погиб в борьбе с фашистами в годы Великой Отечественной войны.

Деятельность М.А. Керзина в БГХТ в 1923–1933 гг. является одной из значимых страниц истории Витебской художественной школы. Детальное изучение этого периода позволит сделать глубокие и обоснованные выводы о художественной жизни Витебска в будущих исследованиях.

Список цитированных источников

1. Заир Азгур. То что помнится. Минск. «Беларусь». 1977.
2. Гос. архив Витебск. обл. ф.837, оп. 1, д. 51, св. 4, стр. 2.
3. «Культура» № 34. 1993 г.
4. «Советская Беларуссия». 12 снежня 1925 г.
5. «Полымя». №5, 1929 г. стр. 203.
6. ЛІМ №1. 6 студзеня 1938 г., стр. 3.
7. «Трыбуна мастацтва» № 3. 1937 г.

ИСТОРИЯ ХУДГРАФА. ПЕДАГОГ И ХУДОЖНИК ЛЕОНИД АНТИМОНОВ

В.В. Шамшур,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Кажется совсем недавно мы, преподаватели художественно-графического факультета различных возрастов и рангов, встречались, беседовали, шутили, заседали, отмечали праздники и, конечно, работали, не подозревая, что все это является слагаемым истории нашего факультета. Сейчас многих нет среди нас. Их имена уже история, как и реалии прошедшего времени. Они постепенно удаляются, уходят в сумерки прошлого, их закрывают новые имена. Недавно ушел из жизни один из неординарных педагогов-художников, который почти всю свою сознательную жизнь посвятил художественно-графическому факультету – Леонид Сергеевич Антимонов (1934–2012). В представленном очерке на основе личных воспоминаний автора, коллег по работе, бесед с Леонидом Антимоновым, сохранившихся материалов о нем, делается попытка хотя бы кратко показать и раскрыть его многогранную педагогическую и творческую деятельность.

Детство Леонида прошло в деревне Кулеша на Сенненщине под Витебском, где он родился в 1934 г. Для крестьянства это было тяжелое время коллективизации, а потом немецкой оккупации. Семилетнюю школу юноша закончил в 1950 г., когда ему было уже 16 лет. В этом же году он поступил в Рижское художественно-ремесленное училище, которое было известно тем, что готовило специалистов довольно редкой профессии – художников альфрейной живописи. Эта декоративно-монументальная фресковая живопись по сухой штукатурке широко применялась для росписи интерьеров. Популярными мотивами были исторические, пейзажные и бытовые сцены, где имитировалась гипсовая лепнина, ценные породы древесины, золотые покрытия, изображались растительные узоры. Естественно, все это требовало знаний основ рисунка, композиции, технологии живописи, перспективы.

В 1952 г. Леонид Антимонов с отличием заканчивает обучение, получает диплом мастера альфрейной живописи пятого разряда и, как отличник, принимается сразу на 3 курс другого среднего учебного заведения в Риге – училища прикладного искусства. Там, среди специальностей прикладной направленности было отделение, где готовили преподавателей рисования и черчения, которое он закончил в 1954 г.

После службы в армии с 1957 г. Л. Антимонов работает преподавателем изобразительного искусства и черчения в 19-м техническом училище города Витебска. Молодой преподаватель, естественно, чувствует необходимость получения высшего образования. И здесь имело место быть удачное стечение обстоятельств: в 1959 г. на базе художественно-графического

педучилища открывается художественно-графический факультет в Витебском государственном педагогическом институте, и Антимонов становится одним из первых его студентов. По свидетельству однокурсников, с первых занятий была видна его довольно основательная подготовка по специальным дисциплинам, которую он получил в Риге. Неспроста, после защиты дипломной работы Антимонову предлагается должность преподавателя на кафедре рисунка и живописи художественно-графического факультета.

Отличительной чертой его характера была скромность и вежливость. Он выделялся среди других преподавателей уравновешенной степенью, логикой рассуждений, тактичностью в возникающих спорах, уважительным отношением к студентам, преподавателям и лаборантам. Кажется, на 3 курсе Леонид Сергеевич вел в нашей подгруппе рисунок. Чувствовалось его постоянное внимание к каждому студенту, высокая культура общения, стремление найти и помочь исправить в учебной работе ошибки. Он отлично владел рисунком и дидактически грамотно и доступно умел передать свои знания ученикам. Помнится, как ожила и утвердилась вялая пластика моего рисунка гипсового слепка, когда его коснулась рука преподавателя. Позже, в беседах, он подчеркивал, что в своей педагогической практике всегда стремится развить индивидуальные творческие склонности студентов, которыми от природы наделен каждый, пробудить у учеников творческую инициативу, развить интуитивное чувство, воображение, уверенность в своем творческом потенциале. Леонид Антимонов радовался, если ему это удавалось, и огорчался, если не всегда достигались желаемые результаты. Наверное, как никто из преподавателей того времени, он постоянно был озабочен организационными мероприятиями, участвовал в выставках, выступал на телевидении. Именно по инициативе и настойчивым требованиям Л. Антимонova руководством института было выделено и им оборудовано помещение под эстампную мастерскую, которая стала настоящей творческой лабораторией и базой для организованного вскоре кружка графики. Благодаря кружку, а вернее его руководителю, на защиту представляются основательно выполненные дипломные работы, на факультете и в городе организуются выставки графики студентов и преподавателей. Впоследствии многие ученики-кружковцы стали членами профессионального союза художников, квалифицированными преподавателями, которые сейчас с благодарностью вспоминают своего учителя.

Будучи хорошо подготовленным специалистом, Леонид Сергеевич, тем не менее, всегда стремился подняться на ступеньку выше того уровня, которым обладал. В 60–80 годах для этого представлялись широкие возможности: различного рода стажировки, курсы повышения квалификации в Москве, Ленинграде, Минске, Риге, Вильнюсе (по несколько месяцев, вплоть до года и при полной оплате расходов). В 1970 г. Антимонов проходит стажировку в Академии художеств Латвии на факультете графики, где выполнил ряд теоретических и творческих работ по курсу академиче-

ской программы под руководством ведущих латвийских художников-графиков А. Апене и П. Упитса. В 1985–1986 гг. он стажировался в Белорусском театральном-художественном институте на кафедре графики у профессора В. Шаранговича. Названные командировки были самыми значительными как по продолжительности, так и по практической результативности. Стажировка в Латвии, в признанном центре в области экспериментальных поисков нового изобразительного языка, без сомнения, послужила действенным стимулом активизации технологических экспериментов в эстампной мастерской Антимонова. Очень многого в плане знакомства с другими методическими установками преподавания специальных дисциплин, близкого знакомства с художниками и культурной жизнью, более свободной и разнообразной, дала трехлетняя работа художника-педагога в Польше в Зеленогурской высшей педагогической школе. После возвращения Леонид Сергеевич становится одним из самых высококвалифицированных преподавателей факультета, доцентом кафедры изобразительного искусства. В 1984 г. он награждается знаком «Отличник народного просвещения».

В продолжение сказанного важно отметить, что работа Антимонова на художественно-графическом факультете служит примером органичного сочетания педагогической, научной и творческой деятельности. Часто можно слышать: занятия научно-педагогической работой не дают возможности заниматься творчеством, и наоборот. По этому поводу он говорил, что действительно в педагогической работе художника иногда возникает вопрос, что важнее и интереснее: педагогика, занятия со студентами или художественное творчество? И всегда подчеркивал: это нельзя разграничивать, противопоставлять одно другому, что для художника-педагога одинаково важны теория, совершенное владение методическим материалом и активная творческая деятельность.

Начиная с середины 60-х годов, Антимонов начинает целенаправленно совершенствовать и искать новые способы печати в области офорта, литографии, гравюры на различных материалах. Постоянный поиск изобразительно-выразительных и технических средств, экспериментально-творческая работа привели к открытию собственных авторских способов гравюры на картоне, фанере, пластике, древесноволокнистой плите, к коллажному способу гравюры, акватипии и флоротипии. Флоротипия примечательна тем, что в композицию эстампа вводятся отпечатки, сделанные непосредственно с листьев и других частей растений. Считается, что этот способ получения изображения и его название принадлежит Леониду Сергеевичу, а сам он является основоположником витебской монотипии. Именно монотипии посвящена основная часть методических разработок, поисков и бесконечных практических экспериментов художника-педагога. Полки и стеллажи эстампной мастерской никогда не пустовали, а мусорные ведра постоянно были переполнены неудавшимися листами или оттисками, которые не удовлетворяли требовательного автора. Опробовались

варианты печати акварельными, масляными, типографскими красками, способы получения отпечатков с различных поверхностей, включая водную. Эта длительная целенаправленная работа дала уникальный материал и послужила основой для написания целого ряда учебно-методических пособий по искусству и технике монотипии, гравюры на картоне, флоротипии. Однако главной, определяющей целью была творческая составляющая – создание значимых станковых, порой загадочных ассоциативно-эмоциональных, с игрой цвета и формы, часто с философским подтекстом, художественных произведений. Он не раз отмечал, что его работы не раскрывают тайны мгновенно. С ними требуется длительное общение и тогда они помогут работе воображения, раскрепостят чувства, откроют перед зрителем новый, созданный его же фантазией мир и он, зритель, станет соавтором созданного. В то же время художник подчеркивал свое стремление к тому, чтобы его произведения были близки зрителям разных возрастов, с различным жизненным укладом, способствовали пробуждению чувств добра, веры и надежды.

В своем творчестве Леонид Антимонов предстает как оригинально мыслящий, разноплановый художник; довольно сложно выделить его конкретные жанровые предпочтения. В графике мастера часто определенную роль играла непредсказуемость игры формы и цвета, их движение и взаимопроникновение, особенно в технике монотипии и акватипии. Порой случайные подтеки краски и их сочетания давали в отличие от задуманного что-то совершенно новое. Это могли быть конкретные пейзажи или пейзажи-настроения, космические темы, природные явления, натюрморты, портреты, работы, навеянные литературными и музыкальными произведениями, историей, политическими событиями, часто с выходом за пределы реального. В качестве примера можно вспомнить его графические серии «Цветок папоротника», «Джаз», «Наш космос», «Катастрофа», «Полет», «Лица и маски», «Мотивы Грузии», «Земля, луна, Солнце», «Баллада о Чили». Весьма примечательны по своему сюжетно-смысловому содержанию и завораживающим поэтическим названиям отдельные эстампы «Эхо», «Тишина», «Дерево жизни», «Муза», «Грезы ночи», «Чио-чио-сан», «Светлячок», «Короли джунглей», «Шехерезада», «Весенние мелодии», «Раненая птица», «Поэт и птичка» и ряд других работ под подобными философско-загадочными названиями. Это своеобразная литературная составляющая, на которую обычно мало обращается внимания, здесь несет значительную часть смыслового содержания, убедительно раскрывает эстетические предпочтения и поэтику творчества Антимопова. Просматривая каталоги выставок и видя названия типа «Ожерелье земли», «Видение», «Начало», «Просвет во тьме», «Цветы ночи» и другие, невольно начинает работать воображение и возникает желание представить изобразительное наполнение того или иного произведения. Это явление, активизирующее образные представления и ассоциации, одно из действенных и привлекательных сторон творчества художника.

С начала преподавательской и творческой деятельности Леонид Антимонов является одним из самых активных участников художественных выставок различных уровней: областных, республиканских, всесоюзных, международных; художник организывает более десяти персональных экспозиций, в том числе в других республиках. Его эстампы, правда, преимущественно экслибрисы, демонстрируются в Польше, Чехословакии, Венгрии, Италии, Бельгии, Англии, Австрии и Германии. Знаменательным для Леонида Сергеевича явился 1987 год. Он стал, наконец, членом Союза художников СССР. «Наконец» потому, что период вступления в профессиональный Союз, несмотря на столь плодотворную творческую и активную выставочную деятельность был долгим и не простым. В критических замечаниях, отчасти справедливых, ему указывалось на мелкотемье, отсутствие глубины, низкий идейно-политический уровень работ и, как иногда иронически шутил художник, мешало то, что он длительное время находился на оккупированной территории. Не исключено, именно для повышения «идейно-политического уровня» он создает серию эстампов типа «Баллада о Чили», «Коммунисты», «Монтаж объекта», что в канве его эстетических предпочтений смотрится, мягко говоря, инородным.

Представленный материал – малая часть того, что требуется сказать об этом скромном, высоконравственном человеке, неординарном художнике и педагоге, без имени которого немыслима история художественно-графического факультета. Его учебно-методические пособия, дидактическое и творческое наследие продолжает активно проявляться и жить в нас, его многочисленных учениках. Его вклад в белорусское изобразительное искусство, историю витебской графики еще не оценен по достоинству. Нам это предстоит сделать.

ОСОБЕННОСТИ ПЛАСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ СКУЛЬПТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ДРИССЕНСКИЙ ЗАМАК» В Г. ВЕРХНЕДВИНСКЕ

С.Н. Сотников,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Улицы современных городов уже трудно себе представить без всевозможных памятников, монументов, жанровых скульптурных композиций и всевозможных артобъектов. В последние годы во многих европейских городах появилась тенденция – в историческом центре устанавливать бронзовые макеты-планы архитектурной застройки этих мест. Эти объекты чаще всего несут информативный характер, рассчитанный на многочисленных туристов. В большинстве примеров макеты очень точно воспроизводят план расположения улиц, площадей, дают объемное представление о

том, как выглядели дворцы, замки, соборы в какой-либо исторический период времени. В качестве примеров можно рассмотреть многочисленные макеты исторических центров в Польше.



1.



2.



3.



4.

Это и Варшавский Старый город (ил. 1), замок в Познани (ил. 4), Кракове (ил. 2, 3), Щецине и т.д. Все эти объекты отлиты из бронзы и установлены на каменные тумбы – постаменты. Рельефы в основном дополнены сопровождающим текстом с указанием исторических названий улиц, площадей и т.д. Такие макеты сложно назвать скульптурными произведениями или памятными знаками, но в тоже время их можно отнести к жанру скульптурного рельефа. Эти макеты являются примером реконструкции исторических мест по сохранившимся картам, планам, схемам города, чертежам архитектурных построек и т.д. При создании таких объектов обычно объединяются архитекторы, скульпторы и историки, чтобы конечный результат был достоверен.

Макеты старых частей города чаще всего отображают определенный исторический период, отражающий наиболее интересное время с точки зрения создания неповторимого, богатого на архитектурные сооружения облика города. Чаще всего, это примерно 17–19 века. В архивах хранятся документы, планы, чертежи, позволяющие достаточно точно воспроизвести в рельефе макет. Но в некоторых случаях устанавливают рельефы-макеты которые приблизительно отображают застройку того или иного

места, так как они воспроизводят облик данного места более раннего исторического периода. Когда перед скульптором ставится задача воспроизвести облик замка, датированного 15–18 веками, то обычно, точных планов, схем, чертежей нет. А воссоздание макета ведется в основном по редким архивным гравюрам, рисункам и описанием в летописи или другим сохранившимся документам. В качестве примера можно упомянуть скульптурную композицию «Могилевский замок» на замковой горе в г. Могилеве (скульптор А. Воробьев) (ил. 5), композицию «Луцкий замок» в г. Луцке (ил. 6), «Цесисский замок» (ил. 7) и т.д.



5.



6.



7.

В данных случаях авторы могут достаточно свободно интерпретировать облик сооружения. Конечно, прежде чем начать работать, изучается научная, историческая литература, основанная на археологических раскопках, документах. Передать облик древнего города, характер архитектурной застройки, оборонительных сооружений без изучения типичных для того времени приемов строительства невозможно. Поэтому, приступая к такой работе, изучается литература, делаются многочисленные зарисовки, планы и эскизы.



В 2018 году в городе Верхнедвинске отмечался областной праздник «Дожинки». К этому мероприятию были проведены многочисленные работы по благоустройству города, появилось ряд объектов культурного назначения. В число этих объектов вошла и скульптурная композиция «Дриссенский замок» автор С.Н. Сотников.

Это композиция представляет собой огромный гранитный валун на котором установлен бронзовый макет древнего замка сверху и сбоку – декоративный аркуш с памятным текстом.

Дриссенский замок располагался в городе Дрисса (в 1962 году город был переименован в Верхнедвинск). Являлся основной крепостью города и находился на мысе между реками Западная Двина и Дрисса на береговой высоте [2].

Первое упоминание о Дриссенском замке в «Хронике польской, литовской, жемойтской и всей Руси» М. Стрийковского относится к 1386 г. и

связано с событиями, когда полоцкий князь Андрей Ольгердович пришел в Дриссу и сжег там замок, принадлежавший Ягайло, – это был один из эпизодов династической борьбы в семействе Гедиминовичей.

Вероятно, замок был восстановлен ещё в 1546 г. полоцким воеводой С. Довойной. В 1565 году Дриссенский замок был вновь отстроен по приказу короля Сигизмунда II Августа с целью укрепления рубежей Речи Посполитой во время противостояния с Русским царством. Во время обострения отношений ВКЛ с Ливонским орденом в 1556–1557 гг. в Дриссенском замке стояла наёмная рота во главе с ротмистром Хелмским. В 1559 году был проведён ремонт замка. Во время Ливонской войны (1558–1582) русские войска неоднократно, но безуспешно, пытались взять штурмом Дриссенский замок.

К середине XVII века замок утратил военно-стратегическое значение и пришёл в упадок. В первой половине XIX века вал Дриссенского замка был раскопан, ров засыпан, местными жителями остатки стен были разобраны на строительные материалы [1].

В литературе, упоминающей о Дриссенском замке нет детального описания характера оборонительных укреплений, построек, нет рисунков и чертежей сооружения. Воссоздание облика замка является авторским поиском и конечно может далеко не совпадать с истинным обликом древнего города. За основу были взяты описания, планы, археологические документы аналогичных сооружений на территории теперешней Витебской области, построенные в это же время. В частности, были использованы документы, описывающие Витебский замок, Полоцк, замок Сокол.

Композиция «Дриссенский замок» представляет собой высокий рельеф, расположенный на основе – кольце, диаметром 70 см. По периметру кольца можно прочесть исторические названия места на белорусском и английском языках и даты основания. Выше кольца схематично показана водная преграда, а дальше земляной вал с оборонительными сооружениями. Рабочая модель была выполнена автором в пластилине и отлита из бронзы на Минском скульптурном комбинате.

Замок располагается на насыпном валу и окружен водной преградой: с одной стороны Западной Двиной, с другой – Дриссой, с третьей – глубоким рвом. Предполагается, что стены и башни замка были построены из дубовых бревен и наполнены землей и камнем. В плане постройка замыкается в неправильное кольцо. Стены, имеющие верхний боевой ярус укреплены семью башнями. Три башни четвериковые, завершались двускатными и четырехскатными крышами, остальные башни – восьмериковые с высокими шатровыми крышами. В верхней части одной из шатровых крыш располагается специальное дозорное помещение – трапило. В надстройке крыши другой башни трапило имеет сигнальный колокол и совмещает функции оборонного сооружения и звонницы. Самая массивная башня проезжая, имеет арочный проем и подъемный мост. Застройка детинца достаточно плотная. В центре композиции – небольшая площадь с деревянной церковью. В передней части

церкви возвышается звонница под четырехскатной крышей. Рядом располагается дом воеводы и двухъярусная шатровая башня. На территории замка можно заметить колодец, а также жилые и хозяйственные постройки под двухскатными крышами. С внешней стороны стены и башни замка имеют многочисленные бойницы и амбразуры.

Так как эта композиция не является точным макетом, то многие детали выполнены достаточно условно, и конечно здесь невозможно найти многочисленные детали, характерные для чисто архитектурных макетов. Расположение башен, оборонительных стен и внутренних построек весьма приблизительно, дает только общее представление о замке, который располагался на территории Верхнедвинска 500 лет назад. Данная работа – это своеобразный посыл к нашим историческим корням и славному прошлому.

В 2020 году в Витебске планируют установить памятный знак на месте расположения древнего города. Эта композиция в своей основе будет макетом – реконструкцией витебских замков. Материалов для работы над данной композицией значительно больше, чем литературы по Дриссе. Это и рисунки, схемы, чертежи, подробные описания устройства Витебских замков. Поэтому ожидается, что макет-реконструкция Витебских замков будет исторически достоверна.

Список цитированных источников

1. Варонін В. Дрысенскі замак / Вялікае княства Літоўскае: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 1. Мн.: БелЭн, 2005. – 688 с. – С. 605.
2. Татаринов Ю.А. Города Беларуси. Витебщина / Ю.А. Татаринов. – Мн.: Энциклопедикс, 2006. – 208 с. – С. 25–26.
3. Якимович Ю.А. Зодчество Белоруссии XVI – середины XVII в.: справ. пособие. – Мн.: Навука і тэхніка. 1991. – 368 с.: ил.
4. Чарняўская Т.І. Архітэктура Віцебска: 3 гісторыі планіроўкі і забудовы горада. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 112с., іл.
5. Сергачев С.А. Белорусское народное зодчество. – Мн.: Ураджай, 1992. – 255 с.: ил.
6. Архітэктура Беларусі : нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславян. і еўрап. кантэксте. У 4 т. Т. 4, кн. 1. Беларускае народнае дойлідства / А.І. Лакотка ; навук. Рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 495с. : іл.

ДЕКОРАТИВНАЯ РОСПИСЬ ПО ДЕРЕВУ НА ВИТЕБЩИНЕ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

А.Н. Яковлев,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Художественная декоративная роспись – один из старейших видов изобразительного искусства. Многими поколениями передавались традиции создания художественной росписи, декорировались стены и потолки

жилых и общественных помещений, предметы быта, мебель. В настоящее время роспись используется даже для декорирования мебели и предметов интерьера жилых помещений. Развитие этого вида декоративного искусства тесно связано с окружающим нас миром природы (растений и животных). Природа – это неисчерпаемый источник вдохновения у множества народов. Часто предметами изображения становились различные растительные элементы, звери, птицы и, а нередко и деятельность самого человека.

Цель данного исследования – показать развитие декоративной росписи по дереву на территории Витебского региона.

Материалом исследования стало творчество современных витебских мастеров, экспонаты выставок. Использовались методы: сравнительно-сопоставительный, анализа творческих работ в данном направлении.

Издавна люди стремились украсить свое жилище и расписывали кухонную утварь, мебель, ткани масляными или красками на клеевой основе. В белорусских деревнях декоративная роспись по дереву появилась в начале XIX века. Изображения могли быть как более условными, так и более реалистичными. Принято разделять встречающиеся темы на две основные группы: орнаментальную и сюжетную [1, с. 206]. К первой группе относятся композиции, составленные из геометрических и природных элементов, ко второй – бытовые, религиозные, мифологические сцены и пейзажи.

Во внутреннем убранстве белорусского деревенского дома можно было встретить тканевые покрывала, вышитые вручную рушники, соломенных «пауков». Все это органично дополнялось расписными декоративными тканями на стенах, сундуками и другими предметами быта. Мода на расписные сундуки появилась во второй половине XIX века. Они имели покатую или плоскую крышку, были внушительных размеров, использовались для хранения одежды и в качестве места для сидения и сна. Выделяют несколько методов нанесения красителя на основу (изделие): привычная нам кисть, различные штампы, трафареты и контурный рисунок.

Деревенские мастера росписи по дереву очень трепетно относились к традициям региона, в котором творили, и не гнались за веяниями моды. Они стремились сохранить смысловую нагрузку (посыл) орнамента и свою самобытность. Например, узоры для мебели, столовых приборов и детских игрушек отличались друг от друга. Они также могли служить оберегами. Если говорить об особенностях художественной росписи Витебщины, то следует упомянуть, что композиционный и геометрический центры часто совпадали. Там изображали букет цветов, птицу или животное, рисунок был симметричным, а по контуру обязательно наносили геометрический или цветочный орнамент. Рисунок чаще наносился на темный фон (черный или темно синий).

Множество мастеров работают в этой технике, но есть такие, чьи работы влияют на образную систему, стилистику одного из видов росписи в



Рисунок 1. И. Дроздович,
«Пейзаж с мельницей»,
ковёр для сестёр Балошек, 1936 г.

целом. Среди них можно рассмотреть произведения таких художников, как Иосиф Дроздович, Анна Курилович, Фаина Титович, Фёдор Суховило.

В творчестве И. Дроздовича нередко встретишь изображения людей в окружении природы, традиционно обрамленные цветочным орнаментом (Рисунок 1) [2].

Материалом для росписи служили и готовые изделия из дерева, и чистый материал (древесина). В 80-е годы прошлого века вошло в моду расписывать

точёные из дерева яйца. Работы производились самыми разными материалами от акварельных красок до акрила. В самом начале мастера следовали витебской традиции и в качестве мотива использовали узоры, составленные из растительных элементов. Последние же годы композиции усложнились, все больше встречаются городские и деревенские пейзажи, памятники архитектуры, но сохраняются и традиционные сюжеты из Библии и истории, изображения людей и животных.

В 90-е годы на Витебщине появился новый вид росписи – лаковая миниатюра. Известным мастером, работающим в этой технике, является Мария Черненко из г. Витебска. Более двадцати лет она занимается лаковой миниатюрой. Сюжетами ее росписей становятся портреты, пейзажи и цветочные букеты (Рисунок 2) [3].



Рисунок 2.
Мария Черненко в ОНМЦНТ

Таким образом, можно отметить, что для данного вида декоративного творчества характерно возрождение традиций. Современные мастера стараются, как сохранить традиционные особенности технологий росписи региона, так и привнести что-то новое в жанр. Появляются новые мастера росписи по дереву. Возрастает интерес населения страны к данному виду искусства.

Список цитированных источников

1. Народныя майстры і мастакі Віцебшчыны / калектыў аўт.: Л.У. Вакар [і інш]. – Віцебск: Віцеб. абл. друк., 2011 – 206 с.
2. Дроздович, И. «Пейзаж с мельницей», ковер для сестёр Балошек, 1936г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://drazdovich.by/ru/gallery/9>. – Дата доступа: 25.11.2018.
3. Мария Черненко в ОНМЦНТ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nspaper.by/2010/09/11/samyj-pridvinskij-suvener.html>. – Дата доступа: 25.11.2018.

АБ АСАБЛІВАСЦЯХ СУЧАСНАГА ПЛЕНЭРНАГА ЖЫВАПІСУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ IV МІЖНАРОДНАГА ШАГАЛАЎСКАГА ПЛЕНЭРА)

А.С. Ге,
Музей Марка Шагала ў Віцебску
Рэспубліка Беларусь

З 25 чэрвеня па 7 ліпеня 2018 года ў Віцебску прайшоў IV Міжнародны Шагалаўскі пленэр. Арганізатарамі гэтай падзеі сталі аддзел культуры Віцебскага гарвыканкама і ўстанова культуры «Музей Марка Шагала ў Віцебску».

Правядзенне жывапісных пленэраў, прысвечаных Марку Шагалу, якое пачалося пасля адкрыцця Музея Марка Шагала на радзіме мастака, мае 19-гадовы перапынак у сваёй гісторыі. I і II Міжнародныя Шагалаўскія пленэры прайшлі ў Віцебску ў 1994 і 1997 гадах. III пленэр быў арганізаваны ў 2016 годзе, і з гэтага часу музеем было запланавана праводзіць пленэры кожныя два гады. Адраджэнне традыцыі правядзення музеем пленэраў у дваццаць першым стагоддзі пасля вельмі значнай паўзы ставіць мэты развіцця культурных міжнародных кантактаў у галіне мастацкай творчасці, ушанавання памяці і папулярызацыі спадчыны М. Шагала, а таксама папаўнення калекцыі Музея Марка Шагала ў Віцебску працамі сучасных беларускіх і замежных мастакоў.

Мэтай артыкула з’яўляецца выяўленне асаблівасцей сучаснага пленэрнага жывапісу і працы мастакоў на пленэры.

Адноўленыя пленэры маюць некалькі іншых фармат. Меншая колькасць удзельнікаў (1994 год – 37 мастакоў, 1997 – 27 мастакоў, у 2016 і 2018 гг. – 10 і 11 мастакоў адпаведна) на самай справе з’яўляецца пазітыўным бокам мерапрыемства, бо гэта стварае цеснае кола зносін, абмену вопытам і магчымасць знаёмства з творчым метадам кожнага мастака. Выніковая выстава страціла свой конкурсны характар, яна стала роздумам на тэму сучаснага жывапісу, розных сэнсаў, якія ўкладаюць мастакі ў само паняцце “праца на пленэры”: для кагосьці гэта праца з натурай, стварэнне творчых работ на аснове папярэдніх эцюдаў, для некага – трансфармацыя натуры, для іншых – цалкам адцягнёная ад натуры праца са сваімі ўнутранымі станами і ўвасабленне асабістага і/або калектыўнага вопыту ў мастацкія формы.

У гэтым годзе ў пленэры прынялі ўдзел 11 мастакоў з 8 краін (Беларусь, Латвія, Украіна, Расія, Германія, Нідэрланды, Ізраіль, Румынія). У працэсе пленэра мастакі маюць поўную мастацкую свабоду, якая абмежаваная толькі рамкамі самога віду мастацтва – жывапісу. Згодна з умовамі, па дзве творчыя працы, з створаных на пленэры, мастакі перадалі ў калекцыю Музея Марка Шагала ў Віцебску.

Безумоўна, жывапіс, як традыцыйны від мастацтва, зведаў значныя змены за апошнія дзесяцігоддзі. Даследчыкі лічаць тэндэнцыю

“...ўжывання складаных камбінаваных тэхнік, якія ўключаюць жывапіс, фатаграфію, калаж, тыповай для сітуацыі канца XX – пачатку XXI стагоддзя, эпохі адраджэння цікавасці да жывапісу” [1, ст. 12]. На пленэры мастакі даследуюць ўмовы, звязаныя з сучаснай маляўнічай практыкай. Плюралізм падыходаў да сённяшняга стану жывапісу, рознае стаўленне да фігура-тыўнасці і абстракцыі дазваляе стварыць дыялог паміж традыцыйным жывапісам і пашыранай практыкай, якая ўключае камбінаваныя тэхнікі.

Актыўна выкарыстоўвае спалучэнне розных тэхнік мастачка з Латвіі *Анцэ Грыцмане*. У сваёй творчасці, а таксама ў навуковых даследаваннях, А. Грыцмане цікавіцца сінэстэзіяй – еднасцю і ўзаемадзеяннем розных відаў мастацтва. Яна супрацоўнічае з сучаснымі кампазітарамі, натхняецца музыкай, танцам, сакральным мастацтвам, ўводзячы ў шматпластовы жывапіс знакі, элементы калажу, цытаты з разнастайных узроўняў культурнага тэксту. Мастачка характарызуе свае карціны як “спалучэнне музычнага рытму і гучання колеру”. Абстрактны жывапіс, згодна з ёй, “падобны да люстэрка, дзе вы сустракаеце сваю ўласную душу” [2]. У дыпціху (КП008086, 008087), створаным на пленэры, Анцэ Грыцмане цытуе Марка Шагала, выкарыстоўваючы вобраз скрыжальяў Запавету, пры гэтым змяшчае іх не толькі ў новы кантэкст, але і наданне ім абсалютна іншае фармальнае гучанне з дапамогай аўтарскіх тэхнік. Трансфармуючы вобразы, мастачка паслядоўна (хоць і выкарыстоўвае прыёмы ў чымсьці блізкія дэканструкцыі) узнаўляе, адраджае аўру міфа, адлюстроўваючы свой філасофскі светапогляд.

Рытм стварае вобраз часу і прасторы ў працах *Анатолія Жураўлёва* (Беларусь). У серыі “Далягляды” (КП008077, 008078) канкрэтыка прыродных рэалій шмат у чым абстрагуецца, ачышчаючыся ад залішніх дэталей, знаходзячы тым самым ўзнёслую адлучанасць і спецыфічны касмізм. Актыўны каларыт надае выклікаючым адчуванне бясконцасці ўмоўным краям відам пачуцця эмацыйнай персанальнасці. Па словах мастака, “жывапіс – гэта паглыбленне ва ўнутраны стан, звязанае з сузіраннем сапраўды існуючага свету ў яго натуральнай прыгажосці, што дазваляе ствараць суб’ектыўныя, “ідэалізаваныя” вобразы, якія становяцца не менш рэальнымі, чым сама аб’ектыўная рэальнасць” [3].

Рэнэ дэ Розэ (Нідэрланды) таксама аддае перавагу серыйнасці перад адзінкавымі выказваннямі. Ён выкарыстоўвае метады выпадковасці для стварэння серыі “Galaxis Coincidentia” (КП008079, 008080), прасторы прац ў якой запоўнены шматлікімі пластамі актыўнага, экспрэсіўнага абстрактнага жывапісу. З пункту погляду Р. дэ Розэ, свядомы адыход ад канцэпцый можа здацца дзіўным, але вельмі прадуктыўным у сучаснай мастацкай сітуацыі, у якой робіцца акцэнт на распрацоўцы канцэпцый.

Асабліваю атмасферу жыцця мастака, не мітуслівую, персанальную, называе крыніцай творчасці *Алег Ладзісаў* (Беларусь). Яго беспрадметныя жывапісныя працы (КП008092, 008093) пабудаваныя на далікатных ад-

носінах нюансаў колеру і святла. Яны як быццам бы настройваюць глядача на свой тон і рытм. Адчуваеш настрой, пра які кажа мастак: “Цішыня, няспешнасць пражывання, нежаданне выходзіць за межы створаннага та- бой свету атаясамліваюцца з багаццем, што недаступна для іншых, і з кожным адыходзячым днём развітваешся з пачуццём лёгкага смутку” [4].

Камбінаванне тэхнік традыцыйнага жывапісу з аэразольнымі фарбамі ў працах *Беатэ Гардзінг-Шуберт* (Германія), дазваляе глядачу пагрузіцца ў сюррэалістычныя прасторы ззяючых колераў. Графічны характар выявам знакавых вобразаў горада у дыпціху “Назаўжды ў маім сэрцы” (КП008081, 008082) надае выкарыстанне акварэльных алоўкаў. У атуляючых гэтыя выявы прасторах шмат святла, што адлюстроўвае пазітыўны светапогляд. “Мэта маёй працы – з’яўляцца носьбітам надзеі... Мастацтва для мяне, згодна філасофіі Э. Блоха, пераадоўвае сціскальную і пужаючую рэчаіснасць і стварае зусім новую, цалкам незалежную форму рэальнасці,” – адзначае мастачка [5].

Тарыел Дзямчынскі (Ізраіль) паспяхова працуе не толькі ў жывапісе, але і ў скульптуры; як для жывапісца, для яго характэрныя фармальныя пошукі, праца з абстрактнай кампазіцыяй. У жывапісных працах, створаных на пленэры “Віцебск” і “Віцебск. Трамвай” (КП008088, 08089), Т. Дзямчынскі спалучае фігуратыўнасць – лёгка пазнавальныя, яскравыя вобразы Віцебска – з фармальнымі прыёмамі, аўтарскімі тэхнікамі працы з фарбай. Прыём “рашотка” ў гэтых працах, насуперак мадэрністскім уяўленням, не азначае канец наратыву, але хутчэй нейкую новую якасць прасторы.

Жывапіс *Мар’яны Абрамавай* (Украіна) спалучае відавочную дэкаратыўнасць з сацыяльна-філасофскім накірункам. Плоскасная, стылізаваная выява, яркі каларыт дэкаратыўны; але напружаны настрой, серыйнасць, тыражаванне стылізаванай выявы чалавека выклікае думкі пра чалавека ў грамадстве (КП008084, 008085). “У сваім жывапісу я імкнуся знайсці сімвалічны код часу, эксперыментую з колерам і фактурай, адгукаючыся на хуткія змены рэалій, убіраючы і фільтруючы шумы сучаснага соцыуму. Мастацтва – магутны інструмент зносінаў, які дазваляе разбураць бар’еры стэрэатыпаў. Гэта тэрыторыя свабоды і праўды,” [6] – каментуе сваю пазіцыю М. Абрамава, якая таксама з’яўляецца арганізатаркай Міжнароднага пленэра “Палітра свабоды”.

Для *Алёны Драздовай* (Расія) жывапіс – гэта, перш за ўсё, колер, дзе становяцца не так важныя дэталі, спрашчаюцца формы, узнікае нейкая маляўнічая стыхія, у якой ёсць асаблівае жыццё, якое адрозніваецца ад натуры, але перадае адчуванне ад убачанага. Моцны, пастозны характар жывапісу, абагульненне, гульня з плямамі колеру і святла ператвараюць працу з натурай у асобнае творчае дзейства і нараджаюць незалежны вобраз (КП008075, 008076).

Вольга Кузняцова (Беларусь) прадэманстравала на пленэры шлях ад стварэння свабодных, лёккіх, як спыненныя імгненні, эцюдаў да творчых прац, дзе фігуратыўнасць іх элементаў не абумоўлівае рэалізму іх сутнасці

(КП008090, 008091). Карціны робяць уражанне тапаграфіі нейкай краіны святла, рытму і колераў. Жывапіс В. Кузняцовай – гэта разважанне і сузіранне, а таксама радасць ад працы з колерам, формай.

Вобраз прыроды ў працах *Аляксандра Доласава* (Расія), нібыта сатканы з колераў на кроснах святла, носіць звышнатуральны характар. Аднак лірычны наратыў краявідаў вяртае гледача да рэальнасці, прэзентаванай праз суб'ектыўнае, цёплае ўспрыманне (КП008073, 008074). Творчая пазіцыя мастака заснавана на любові да ўсяго існага.

Міхай Кіселицэ (Румынія) прадставіў на выніковую выставу вялікую акадэмічную працу, на якой Віцебск паўстае, напэўна, такім, якім – будзь ён не горадам, а чалавекам – ён хацеў бы выглядаць ў вачах гасцей і важных асобаў (КП008083). І таксама працы невялікага фармату, дзе Віцебск – горад-сябра, блізкі, жывы, гуляючы з фрагментамі свайго радаснага існавання. Такі горад, мог бы паўтарыць словы свайго аўтара: “Люблю жыццё ў колерах. Люблю марыць і ствараць ...” [7]

Падчас IV пленэра, прысвечанага Марку Шагалу, мастакі з розных краін прыадчынілі для сябе гістарычны і культурны кантэкст, з якога брала карані творчасць вялікага мастака, сучасныя кандыцыі і трагічныя старонкі гісторыі беларускага яўрэйства, стан беларускай культуры і мовы, сучаснае беларускае мастацтва. Гэта адбывалася праз экскурсіі, наведванне выстаў, галерэй, гутаркі з віцебскімі мастакамі і супрацоўнікамі музея, праз некачаныя знаёмствы з жыхарамі горада. Новыя ўражанні мастакі ўключылі ў сваё даследванне жывапісу як сістэмы, якая ўпарадкоўвае, інтэрпрэтуе, перакладае на пластычную мову гісторыю і вопыт.

Асаблівасцю IV Шагалаўскага пленэра стала даволі рэдкая праца мастакоў непасрэдна з натурай, што парушае звычайнае ўяўленне пра пленэр. Пераважала тэндэнцыя пераасэнсавання вобразаў, уражанняў ад натуры, зварот да інтэрпрэтацыі гістарычнага вопыту. У эстэтычным плане асаблівасці праявіліся ў полістылістыцы: беспрадметны жывапіс, асацыятыўна-вобразная абстракцыя, дэкаратыўна стылізаваны і акадэмічны. Мастакі стваралі многаслойны, фактурны жывапіс, актыўна выкарыстоўвалі камбінаваныя і аўтарскія тэхнікі.

Такім чынам, у прафесійным плане, пленэр распачаў цікавую спробу стварэння ўласнага мікра-аповеду, у якім жывапіс у “эпоху постмедыяльнасці” (Р. Краус) працягвае існаваць на сваіх уласных умовах. І, як заўсёды, найбольш каштоўнымі сталі персанальныя адкрыцці свайго ўнутранага свету і ўнутранага свету “іншага”.

Спіс крыніц

1. Debrabant, C. La peinture à l'épreuve du postmodernisme : Etats-Unis – Europe, 1962-1989 / C. Debrabant . – Thèse de doctorat en Histoire de l'art. – Soutenue le 19-10-2013 à Paris 1 , dans le cadre de Histoire de l'Art , en partenariat avec Histoire culturelle et sociale de l'art (Paris)(équipe de recherche)
2. Інтэрв'ю аўтаркі з мастачкай ад 27.06.2018

3. Інтэрв'ю аўтаркі з мастаком ад 26.06.2018
4. Інтэрв'ю аўтаркі з мастаком ад 06.07.2018
5. Інтэрв'ю аўтаркі з мастачкай ад 25.06.2018
6. Інтэрв'ю аўтаркі з мастачкай ад 27.06.2018
7. Інтэрв'ю аўтаркі з мастаком ад 27.06.2018



1.



2.



3.



4.

Анатацыі да ілюстрацый.

1. Анцэ Грыцмане (Латвія). Basic I, II. Камбінаваная тэхніка; палатно, акрыл, алей; 2х80х100; 2018. З калекцыі УК “Музей Марка Шагала ў Віцебску” КП 008086; 008087
2. Анатоль Жураўлёў (Беларусь). Далягледы. Палатно, акрыл; 80х100; 2018. З калекцыі УК “Музей Марка Шагала ў Віцебску” КП 008077
3. Рэнэ дэ Розэ (Нідэрланды). Galaxis Coincidentia I. Камбінаваная тэхніка; палатно, акрыл, алей; 90х60; 2018. З калекцыі УК “Музей Марка Шагала ў Віцебску” КП008079
4. Мар’яна Абрамава (Украіна). Траекторыя кахання. Палатно, акрыл; 100х80; 2018. З калекцыі УК “Музей Марка Шагала ў Віцебску” КП008084

ВИТЕБСК–ДАУГАВПИЛС: ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ
БЕЛОРУССКО-ЛАТЫШСКИХ ПРОЕКТОВ
В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И ИСКУССТВА (1998–2018 гг.)

А.Я. Шляхова,
Объединение педагогов по искусству,
Рига, Латвийская Республика
М.Л. Цыбульский,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Проект «Двина-Даугава» стал первой широкомасштабной и многоотраслевой программой, в рамках которой в 1998 году началось сотрудничество Витебского государственного университета имени П.М. Машерова и Даугавпилсского педагогического университета. Один из инициаторов и вдохновителей этого движения – первый проректор ВГУ А.М. Дорофеев, с самого начала не просто понимал важность расширения сферы взаимоотношений между вузами Латвии и Беларуси, но и практически помог реализовать идею развития контактов между кафедрой искусств Даугавпилсского университета и кафедрой художественного воспитания (с 2000 года также кафедрой искусств) Витебского государственного университета. Инициатива данного сотрудничества, принадлежавшая заведующей кафедрой искусств Даугавпилсского 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.

Первым шагом в направлении развития научных и творческих контактов между кафедрами стало проведение в Даугавпилсском 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 конференции, состояла из руководителей факультета и кафедр, преподавателей и студентов музыкально-художественного факультета. Специально для данного мероприятия белорусской стороной была подготовлена выставка творческих работ преподавателей и студентов витебского университета, открытие которой состоялось в один из дней работы конференции. Более 30 композиций, разнообразных по жанрам и технике исполнения, представили зрителям 14 авторов, среди которых были, как известные в Беларуси художники, так и молодежь.

Но основным событием в этом научно-методическом и творческом «диалоге-марафоне» была, безусловно, конференция. Из докладов преподавателей Даугавпилсского педагогического университета 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 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. Изучение визуальных искусств в даугавпилсском университете уже тогда основывалось, прежде всего, на хорошем знании детской психологии и 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 даугавпилсского и витебского университетов. Для белорусской стороны особенно 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 убежденность 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.

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. Работа этой конференции проходила по трем секциям: «Художественное творчество, Образование. Воспитание», «Изобразительное искусство. Технологии. Профессиональная подготовка» и «Музыка. Исполнительное мастерство. Методика преподавания». Более 80 докладов, представленных на конференцию, отражали широкий спектр проблем эстетичного воспитания и художественной педагогики в ВУЗах, школах разного типа и детских дошкольных учреждениях. 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.

Ярким событием конференции стала художественная выставка, которую привезли в Витебск преподаватели и студенты из Даугавпилса. Экспозиция, посвященная известным мастерам мирового искусства Винсенту Ван Гог, Марку Шагалу и Сальвадору Дали, включала как учебные, так и творческие работы студентов и преподавателей Даугавпилского университета. В целом экспозиция впечатляла нестандартностью композиционного мышления, непривычной для нашей системы художественного образования свободой творческих интерпретаций художественного образа, сориентированного на колористическое выражение идеи. А кукольный моноспектакль Михаила Дименштейна «Лоэнгрин», представленный участникам конференции в завершении ее работы, не только эмоционально впечатлил их, но и познакомил с еще одним направлением работы кафедры искусств Даугавпилсского университета.

Вторая международная конференция «Человек. Цвет. Природа. Музыка» состоялась в Даугавпилсе в мае 2000 года. А уже в октябре этого же года был организован и совместный пленер студентов витебского и даугавпилского университетов под названием «ТАКА» («Тропинка»). Восемь студентов 31 группы 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. Руководство кафедры искусств даугавпилсского университета позаботились о том, чтобы сделать все для организации плодотворной работы и отдыха. В свободное время студенты из Витебска имели возможность познакомиться с академическими и творческими работами студентов специальности "Визуальное искусство" Даугавпилсского университета в которых белорусов особенно поразили легкость исполнения, ассоциативное мышление и многообразие используемых художественных техник. По итогам пленэра была орга-

низована выставка, на открытие которой были приглашены представители Посольства Беларуси, латвийское радио и телевидение. Каждый из участников международной выставки и пленэра на вернисаже получил об этом соответствующий сертификат.

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.

В третьей (2002) и четвёртой (2005) конференциях в в Даугавпилсском университете 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. Тем не менее, 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.

В конце 2006 года преподаватели из даугавпилсского университета приняли участие в конференции, проводимой на ХГФ в Витебске, где с этого времени на двух кафедрах оказались представители кафедры искусств ВГУ, которая прекратила своё существование на музыкально-художественном факультете.

Во второй половине мая 2007 года в Витебском центре современного искусства была организована выставка произведений преподавателей, студентов и магистрантов кафедры искусств Даугавпилсского университета, а в октябре в этом университете состоялась пятая конференция «Человек. Цвет. Природа. Музыка».

В начале сентября 2008 года в Даугавпилсе состоялся четвёртый Международный пленер руководителями которого в очередной раз стали Р. Горбачаускас (Литва) и М. Цыбульский (Беларусь).

Факультет музыки и искусства Даугавпилсского университета вместе с художественными факультетами Шауляя и Витебска стали соучредителями VI и VII конференций «Человек. Цвет. Природа. Музыка», которые состоялись соответственно в 2009 и 2011 годах в ДУ. В рамках конференции 2009 года известными белорусскими акварелистами Александром Карпаном и Михаилом Левковичем были проведены мастер-классы, развёрнуты небольшие экспозиции их творческих 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.

Новой площадкой для проведения VIII (2013), IX (2016) и X (2018) конференций «Человек. Цвет. Природа. Музыка» стал Центр Марка Ротко в Даугавпилсе. Яркими событиями VIII и IX конференций были мастер-классы акварели, предложенные выдающимся белорусским художником Александром Карпаном, в недалёком прошлом преподавателем кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М.Машерова.

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНОЕ СРЕДСТВО МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ.

О.И. Акуневич,
Витебский художественный музей,
Республика Беларусь

Музейные экспозиции художественной тематики служат действенным средством культурного воспитания. Художественная культура всегда современна и исторически достоверна, подлинные произведения имеют свойство ярко отражать свое время, его идейно-философскую и этическую направленность, его эстетические идеалы.

В витебском Художественном музее, помимо пяти постоянно действующих экспозиций, ежегодно проходит около 70 выставок. Выставочную деятельность музей рассматривает как важное направление в работе, т.к. выставки – это очень значимое звено музейной коммуникации, самостоятельное художественное явление, важное средство актуализации художественных ценностей. Выставка это наиболее динамичная, привлекательная и эффективная форма современной музейной презентации, дающая возможность создания острых, ярких, необычных экспозиций, обладающая большей подвижностью, оперативностью реагирования на потребность момента, свободой воплощения замыслов, отзывчивостью на новое, создающая репутацию музея, содействующая расширению состава посетителей и формированию социокультурной среды региона.

Обоснованная концепция проблематики выставочной деятельности способствует формированию образно-объективной картины направлений и точек отсчета в отражении многообразия творческих тенденций и процессов в художественной жизни.

Выставки – это своеобразный метод выявления и трансляции произведений изобразительного искусства, более эффективная и оперативная форма приобщения современных посетителей к ценностям культуры, форма своеобразного интерактивного художественного диалога, важнейший

маркетинговый инструмент. Выставки помогают обогащать и разнообразить «язык музея», позволяют большую подвижность и широту используемых средств, мобильность и разнообразие методов интерпретации.

Сегодня в выставочной деятельности время творческих проектов, являющих собой экспериментальные площадки по отработке новаторских приёмов, смелых экспериментов, апробации новых экспозиционных средств. Концептуальные выставочные проекты, живо реагирующие на пульс времени, представляющие искусство под разным углом зрения, в различных контекстах и сочетаниях, дают возможность увеличивать число возникающих смыслов, тем самым значительно расширяя информационное поле и географию музейной деятельности. Ярким примером в этом контексте могут служить творческие выставочные проекты, на протяжении нескольких лет прошедшие в витебском Художественном музее: «Театр одного художника» А. Соловьёв; «Плип 2010. Геометрия чувств» А. Досужев; «Suprematism man» (Размышления в пластическом искусстве)) А. Слепов; «Изограф» Г. Киселев; «Post-символизм» А. Изоитко; арт-проект «Белое» А. Духовников, С. Сотников, А. Изоитко; «Витебский “Квадрат”»; “ZOOparking “Ноев ковчег” О. Костогрыз, “Техо-авоська”; “Магия Чёрного квадрата” Г. Васильева, «Абсолютная живопись» А. Малей, «Constructio» В. Васильев, Г. Васильева, «Alla prima» В. Чукин, «В поисках Антареса» А. Карпан, «Автограф на песке» Н. Дундин, «Витебский кентавр» С. Кухто, «Изолента. Solo. Mono» П. Кириллин, «H₂O. Красный уровень» А. Костогрыз, “Магия Чёрного квадрата” Г. Васильева, “Мая споведзь. Ваш Аляксандр Салаўёў” и другие.

Огромное внимание музеев уделяет проектам, направленным на популяризацию собственного собрания, собрания УК «Витебский областной краеведческий музей»: выставки «Художник Ю.М. Пэн», «Коллекция работ Давида Якерсона», «День одного шедевра», «Женских рук прекрасное творенье» выставка светской вышивки XVIII–XIX вв. из фонда УК «ВОКМ»; «Чудесных форм переплетенье и дивных красок колорит» выставка мейсенского фарфора из фонда УК «ВОКМ»; «Юрий Пэн и его ученики», «И.Е. Репин. Работы “Здравнёвского периода” и другие. Основной целью таких выставок является задача на примере подлинных произведений искусства развивать понимание процессов и законов развития искусства, содействовать культурному и эстетическому воспитанию посетителей, обогащению их духовного мира, формированию художественных требований, вкуса и умению вычленять поистине ценное и лучшее в огромном спектре художественных произведений.

Значительное место в плане выставочной деятельности музея занимают тематические проекты, посвящённые художественным явлениям, юбилейным датам, значимым культурным событиям. Воспитание современного поколения на примере явлений, отражающих национальное художественное наследие в его наиболее значимых образцах, является одной из

важнейших задач музея. Среди таких проектов можно назвать: «С чего начинается родина» к юбилею Витебской области, «Зямля – аснова ўсёй Айчыне» – к Году родной Земли, «...О Великой Отечественной сквозь время и судьбы», «Помніць зямля беларуская», «Великая Отечественная война в портретах её участников» – ко Дню Победы и годовщинам освобождения Витебщины, “Саюз творцаў” – к 65-летию Витебской организации БСХ, «Беларускі арт-алфавіт” – к 500-летию белорусского книгопечатания и другие. Традиционными в витебском Художественном музее стали выставочные циклы: “Народные художники Беларуси”, “Наши знаменитые земляки-художники”, «Художественная летопись Витебска в персоналиях».

Очень много выставок посвящено теме Витебска, его пейзажам, людям, творческой ауре города: “Люблю портретность Витебска” (городские пейзажи Ю.М. Пэна), “Витебский ритм. Город. Живопись. Современность”, «Мой Витебск шестидесятых» Г. Кликушин, «Віцебскія мроі пра Парыж» В. Прокопцов, «Улочки Витебска». Г. Кликушин, “Мой Віцебск, мая Беларусь” В. Прокопцов и другие.

Уже несколько лет в витебском Художественном музее результативно работает проект «Художественные школы». Витебску, с его богатыми традициями развития художественного образования, очень важно практическое изучение особенностей разных художественных школ, их опыта сохранения и развития традиций. В рамках этого проекта выставки, представляющие различные художественные школы, различные художественные учебные заведения, имеют неоценимое значение. Они расширяют возможность представить посетителям культуру других стран, познакомить их с творчеством известных художников, тенденциями развития современных зарубежных школ. В основе проекта лежит задача в первую очередь как можно шире представить темы: «Витебское народное художественное училище», «Витебский художественный техникум», «Худграф ВГУ им. П.М. Машерова». Каждый год в музее проходят выставки, представляющие традиции витебской художественной школы, персональные выставки известных художников-преподавателей и выпускников этих учреждений. В рамках проекта “Художественные школы” посетители музея познакомились с особенностями и традициями таких учебных художественных учреждений как Латвийская Академия Искусств (выставки О. Звейсалниека, Д. Янушоне, И. Круменя, А. Шляховой). Национальную Академию Искусств Норвегии представили работы художника Ларса Странда, около десяти выставок работ преподавателей презентовала в витебском музее МГХПА им. С.Г. Строганова (Россия), Тверскую школу живописи представила выставка преподавателя Тверского Художественного училища А. Угланова, выставка графических произведений Луиса Артэги заявила о Флорентийской Академии искусств, арт-дизайн и фотографию представляла высшая школа г. Брюнсбюталь (Германия), искусство Китая – авторская графика профессора, народного художника Китая Ян

Сунгао, Академию искусств г. Катовице – “Сучасны польскі жывапіс”, Художественный университет в Познани – выставка «7-е агульнапольскае біенале стунэнцакй графікі”.

В выборе направлений в выставочной деятельности музей тесно сотрудничает с витебским худграфом и кафедрой дизайна витебского технологического университета. Это выставки работ преподавателей и студентов, совместные творческие проекты, выставки, посвящённые истории худграфа и его знаменитым выпускникам. Преподаватели этих вузов участвуют не только в разработке концепций выставочных проектов, но и выступают их кураторами (доценты Цыбульский М.Л., Костогрыз О.Д., Лисовская Н.С.).

Музей участвует в международных выставочных проектах. Так в 2018 году 23 художественных произведения из собрания ВОКМ с марта по июль были представлены на выставке «Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске (1918–1922)» в Национальном центре Помпиду в Париже. В этом проекте Центр Помпиду предложил заново взглянуть на одну из глав русского авангарда — период существования Витебского народного художественного училища, «где писалась история мирового искусства». На выставке представлено около 200 работ: кроме 23 из витебского музея, работы из Третьяковской галереи, Русского музея, американских и европейских коллекций. С 14 сентября по 2 января 2019 г. эта же выставка проходит в Еврейском музее в Нью-Йорке. В 2017 г. витебский художественный музей участвовал в проекте “Каждому по свободе?” к 100-летию Октябрьской революции в Еврейском музее в Москве; в этом же году прошли выставки “Ю.Пэн и его ученики” в Еврейском музее в Вильнюсе, в Даугавпилсском музее, а также на родине Ю.Пэна в Зарасайском краевом музее. Международные выставочные проекты проходят и в стенах Художественного музея в Витебске. За последние пять лет посетители смогли познакомиться с творчеством художников Словакии, Латвии, Италии, Израиля, Китая, Франции, Сербии, Германии, Норвегии, Швеции, Литвы, Польши, России, Украины.

Многие выставочные проекты знакомят посетителей с различными стилями, жанрами и направлениями в искусстве: “Віцебская школа гравюры”, «Искусство линогравюры», “Витебский “Квадрат”, “Свята акварэлі”, “Мастерская скульптора”, “Свет пастэлі”, «Автопортрет», «Анималистика», «Эмалева шкатулка», “Офорт”, “Монотипия”, “Яго вялікасьц нацюрморт” и другие.

Много ярких выставочных проектов приурочено к фестивалю “Славянский базар в Витебске”, самому насыщенному туристами и гостями города периоду. В программу фестиваля в разные годы были включены выставки: «100 офортов Марка Шагала», “Сальвадор Дали и Пабло Пикассо”, “Художник И.Ф. Хруцкий”, “Сценавы роспіс Спаса-Еўфрасіннеўскай царквы” в рамках художественно-исторического проекта “Спадчына Еўфрасінні Полацкай”, выставка слущких поясов “Золототканый шёлк бесценный”, “Великий Рембрандт. Подлинные шедевры гения. Произведения 1630-1665 годов”, “Купание ребёнка” и “Чёрные любовники” – выставка

работ М. Шагала из собрания Псковского музея-заповедника, «И.Е. Репин. Лунная ночь. Работы “здравнёвского” периода», «RELAX» – интерактивный арт-проект из собрания Национального художественного музея РБ, “Вологодское кружево” и другие.

Запоминающимися выставочными проектами ознаменованы “Ночи музеев”. «Ночь музеев» – международная акция, основная цель которой показать ресурс, возможности, потенциал современных музеев, привлечь в музеи молодежь. В основе выбора названия и концепции этой акции в витебском Художественном музее всегда лежит центральный выставочный проект. Так в 2013 году в основе Ночи музеев “Путешествие в Париж” был выставочный проект “Художники Парижской школы из Беларуси”, представлявший работы художников Сутина, Кременя, Кикоина, Любича, Зарфина, Генина, Зака, Балглея, в том числе уроженцев Витебщины: Шагала, Цадкина, Мещанинова, Нади Леже, Шульмана, Меклера, Полы Хентовой, Абея Пана, Глюкмана. Эта выставка впервые в истории музейного дела в Беларуси, познакомила отечественного зрителя с широко известным за рубежом художественным феноменом «Эколь де Пари» – «Парижская школа». В 2014-м – Ночь музеев «Музейные коллекции объединяют» представляла выставочные проекты из собраний нескольких белорусских музеев, в 2016 году Ночь музеев «Таямніцы Замкавай гары» открывал выставочный проект “Образ князя Ольгерда в изобразительном искусстве” приуроченный к 720-летию со дня рождения великого князя Ольгерда, имя которого непосредственно связано с витебской историей, с Замковой горой и витебскими замками. Ночь музеев в 2018 году была посвящена 100-летию Витебского народного художественного училища и центральным выставочным проектом стал «Авангард», где были представлены работы витебских художников, работающих в направлении авангардного искусства.

Самыми многочисленными в Художественном музее являются выставочные проекты, организованные в сотрудничестве с Белорусским Союзом художников.

Список цитируемых источников

1. Отчёты о работе витебского Художественного музея.

ПЛЕНЭР КАК ФОРМА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА

Е.В. Мясникова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В конце 1980-х в советском обществе происходит спад интереса к сюжетно-тематической картине. Это объясняется, в частности, тем, что искусство перестаёт быть элитарным, основным заказчиком уже является не

государство, а обычный зритель. Уходит в прошлое система госзаказов и закупок. Художник поставлен перед задачей выживать самостоятельно, без опоры на систему, начинают работать законы рынка: спрос определяет предложение. В этот период пейзажный жанр всё больше привлекает внимание художников, что объясняется, в том числе, и чисто прагматическими целями – пейзаж наиболее покупаем и востребован зрителем [1, с. 31].

Пленэр, как форма творческой деятельности, предоставляет художнику возможность накопить достаточное количество материала для создания произведений в жанре пейзажа. «Пленэр» (пер. с фр. – открытый воздух) – живопись на открытом воздухе в условиях естественного освещения, характеризуется стремлением художника наиболее достоверно передать художественными средствами своё впечатление от момента, а работа на пленэре – это процесс изучение свойств световоздушной среды, и способов передачи её на двухмерном пространстве холста. Но, кроме того, пленэр – это форма организации творческой деятельности, подразумевающая работу в компании художников схожих взглядов, чей творческий метод во многом опирается на принципы пленэрной живописи. Такого рода общение предполагает совместное изучение натуры, взаимное обогащение идеями, повышение мастерства, синтез различных взглядов и культур.

Становление практики работы на пленэре начинается с художников барбизонской школы и французских импрессионистов. Внимание импрессионистов, в отличие от представителей барбизонской школы, привлекла не только природа, но и новые зрелища современной им эпохи – большие города, вокзалы, паровозы. Непосредственное впечатление от натуры (в качестве отправного момента) и свободная от литературности трактовка мотива – стали важными достижениями в реалистической пейзажной живописи [2, с. 29]. Этюды импрессионистов, порой написанные в 1–2 подхода, постепенно становятся участниками выставок наравне с произведениями, выполненными в традициях академической школы. Фактически в конце 19 века происходит своего рода революция оценки завершенности произведения, выработка новых подходов к живописи, отход от сухих догм академизма. И именно в этот период становится возможным включение в экспозицию пленэрных этюдов как самостоятельных произведений.

Одним из важных составляющих ценности пленэрной деятельности является дух пленэра, близкий понятию «GeniusLoci» (лат. – гений места). В статье «Антропология места, или культурные метаморфозы geniusloci» Ирина Алексеевна Полякова приводит следующую характеристику этого явления: «Geniusloci никогда не может быть персонифицирован, наиболее реально его можно ощутить в некоторых индивидуальных образованиях или чертах пейзажа: изгибе дороги, склоне холма, волнистости нивы, наклоне крыши, виде издали на гору или на церковь. Это те устойчивые характеристики пейзажа, которые составляют его индивидуальность и которые достигают наших чувств; каждый воспринимает их посредством «глаз тела» и

«глаз духа»» [3, с. 48]. На наш взгляд именно стремление выразить невыразимое, создать образ места, желание передать его уникальность, либо наоборот – характерность, движет художником на пленэре. Эта особенность позволяет объединять художников из разных стран на одном пленэре.

В настоящее время проводится большое количество разнообразных пленэров, как региональных, так и имеющих статус республиканских или международных. Художники получили возможность фактически кочевать с пленэра на пленэр, из страны в страну, создавая новые произведения, участвуя в арт-проектах и выставках, обмениваясь опытом, налаживая культурные связи между странами. В среднем только в Витебской области можно насчитать не менее 10 пленэров в год, проходящих в период с мая по сентябрь. Предпосылки к такому положению вещей были заложены уже в последней четверти 20 в., когда в Беларуси начали проводиться первые Республиканские и международные пленэры, посвящённые К.Малевичу (1994, 1996 гг.), М.Шагалу (1994, 1997 гг.), В.К. Бялыницкому-Бируле (1996, 1997 гг.), И.Ф. Хруцкому (1996 г.) и др.

Если говорить об организации пленэрной деятельности в Беларуси на современном этапе, то условно можно выделить одну большую группу – тематические пленэры. Это пленэры, посвящённые либо деятелю культуры или искусства (пленэры, посвящённые Н. Орде, Вл. Короткевичу, Я. Дроздовичу, И. Хруцкому, П. Масленникову, В. Быкову), либо приуроченные к знаковой дате или историческому событию (пленэры в Чернобыльской зоне, пленэры, посвящённые Холокосту). В этом случае итогом работы художников на пленэре кроме пейзажей лирического, эпического или знакового характера, становятся композиции на заявленную тему.

Так же можно выделить пленэры-серии, или циклы, т.е. пленэры, объединённые одной общей концепцией, зачастую без привязки к постоянному месту проведения (серия пленэров «В поисках Атлантиды», 2005–2014 гг.).

По регулярности проведения пленэры можно рассматривать следующим образом:

- ежегодные – пленэры, которые проводятся каждый год (пленэры серии «В поисках Атлантиды», пленэры, организуемые Культурно-просветительским центром имени Я. Дроздовича),

- периодические – проводятся раз в несколько лет (пленэры памяти Марка Шагала (Витебск) проводятся раз в 2 года),

- разовые – организуются по случаю памятной даты и т.д. (пленэр «Седая легенда», посвящённый 950 образования города Орши, 2017 г.).

По составу участников и месту проведения пленэры делятся на:

- городские,
- региональные,
- областные,
- республиканские,
- международные.

По методу организации и финансирования пленэры можно различать как государственные и частные.

Так же в Беларуси кроме пленэров живописных, проводятся пленэры скульпторов, керамистов, резчиков по дереву, литературно-художественные симпозиумы.

XXI век изменил отношение к пленеру как работе с изучаемой натурой, отодвинул процесс познания и передачи непосредственного впечатления на второй план. Динамика развития современного искусства потребовала переосмысления подхода к пленеру, как к творческому методу. Наряду с традиционными пленэрами, имеющими целью работу на природе и привлекающими в основном художников, работающих в жанре реалистического пейзажа, современным эквивалентом пленэра является симпозиум (др.-греч. – symposion – пир, сопровождаемый философской беседой), – это мероприятия международного масштаба, на которых встречаются художники и критики искусства, меценаты и коллекционеры, создаются произведения галерейного формата. На симпозиуме на первый план выходит общение и культурный обмен, а работа ведётся преимущественно в мастерских. Такой вид организации пленэра позволяет художнику работать в привычном для него темпе и формате, пусть и в другой среде.

В связи со значительным количеством пленэров, проводимых как в Беларуси, так и за рубежом, и востребованностью пейзажного жанра, можно говорить о пленэре как о творческом методе в работе отдельных художников. К настоящему времени в Беларуси сформировалось целое поколение художников, для которых одним из основных принципов в творчестве является работа на пленэре (В. Пешкун, В. Гуназа, А. Вырво В. Петручик, Т. Потворова, Д. Сумарева-Копач и др.). Ежегодно проводятся выставки, демонстрирующие высокий уровень художественного мастерства и разнообразие тем и сюжетов. Тем не менее, тема пленэра в Белорусском искусстве всё ещё остаётся практически неизученной и несистематизированной.

Список цитированных источников

1. Жук, В.И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В.И. Жук. – Минск: Беларус. навука, 2013. – 159 с.: ил.
2. Каталин Геллер. Французская живопись XIX века. Пер. с венгерского Г. Каргинов, Будапешт: Эдтеми, 1988.
3. Полякова, И.А. Антропология места, или культурные метаморфозы *geniusloci* // Вопросы культурологии. ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет». – 10/2011. – С. 46–50

РАЗВИТИЕ ИЗРАЗЦОВОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ XVI ВЕКА

И.А. Ковалёк,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

XVI век является одной из самых интересных и значимых страниц развития изразцового искусства в Беларуси. Именно в это время были разработаны основные формы и приемы изготовления изразцов. Они приобретают более сложное художественное осмысление рельефного декора, состоящего из множества модульных элементов, связанных с конструкцией и формой печи. Об этом свидетельствуют материалы раскопок Логойска, Любчи и Мирского замка.

Наиболее значительные изменения произошли в форме и декоре плитки. Горшковый изразец XV в. делался на гончарном круге, хорошо обжигался, имел ровное доньшко. Форма устья выглядела четырёхполосной розеткой. В XVI веке начинает доминировать квадратное донце (раньше было круглое) в обрамлении разновеликих по высоте бортиков. Появляется коробчатый изразец с характерной формой: лицевая сторона – зеркально гладкая, обратная, тыльная сторона имеет румпу квадратичной формы. Изразцы с обратной стороны выглядят в виде открытой коробки. Получают распространение квадратные и прямоугольные формы изделия, угловые и карнизные элементы, что соответствовало разнообразным конструкциям печей (рисунок 1). Процесс замещения горшковых печных изразцов на коробчатые происходил очень медленно.

Изразцы такого типа отличались значительными размерами, поэтому в румпе (для лучшего крепления) делались отверстия, через которые его нанизывали на металлический каркас. Вместе с замазкой швов между отдельными элементами заполняли глиной и румпы изразцов, что обеспечивало достаточно хорошее закрепление к кладке печи и увеличивало теплоотдачу.

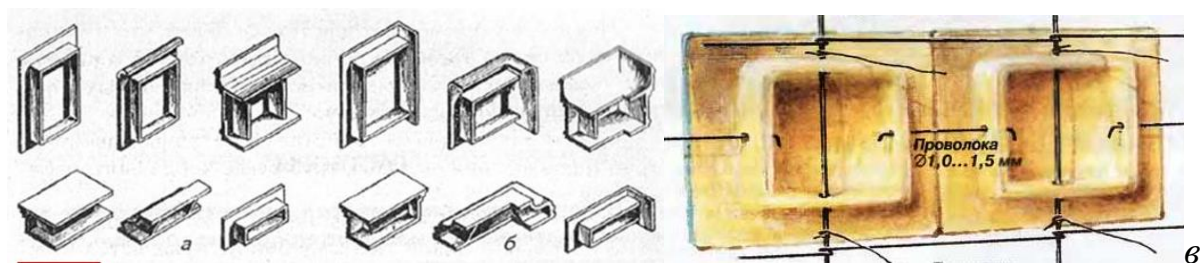


Рисунок 1. Разновидность печных изразцов:
а – прямые; б – угловые; в – схема вязки изразцов [2].

В это же время началось широкое применение разноцветных глазурей, среди которых чаще использовались те, что после обжига имели синий, зе-

лennyй, охристый и коричневый цвета. Наиболее ранние узоры коробчатых изразцов на лицевой стороне имели отпечатки в виде рельефов геометрического характера: квадраты с диагональными полосами, четыре симметричных квадрата, круги в квадратах, что подтверждают находки из Лидского замка, датируемые XVI веком. С течением времени орнаменты декора становятся все более разнообразными, появляются объединенные композиции, состоящие из геометрических и растительных элементов, например, в центре цветок, по периметру геометрический орнамент, что видно по находкам: цветок – Брагинский замок (рисунок 2), букет в вазе – Мир 1583 год (рисунок 3) [1].



Рисунок 2. Коробчатый изразец



Рисунок 3. Изразец г.Мир XVI века из Брагинского замка. Середина XVI века.

В конце XVI века появляются сюжетные изображения: геральдические, «портретные», мифологические, фантастические с изображениями людей и животных.

Очень частое использование геральдических сюжетов становится понятным при учете того, что изразцами украшали печи и камины в домах состоятельных лиц, обычно принадлежащих к шляхетскому роду. Естественным желанием вельмож было видеть изображение своего герба, еще раз подчеркнуть этим свое происхождение. Геральдические композиции обычно совмещались с декоративным обрамлением растительных и геометрических орнаментов, как, например, на плитках XVI века из Кричева, Копыси и Новогрудка (рисунок 4, а).

В изображении другой группы изразцов были звери, фантастические композиции (химеры, грифоны). Чаще всего плитками с такими изображениями украшали карнизы печей, разделительные пояски. Каждый анималистический мотив обрамлялся орнаментом и невысокими бортиками, что позволяло компоновать их в декоративные ленты (рисунок 4, б).



Рисунок 4. Изразец XVI век: а – из Новогрудка; б – из Кричева



Рисунок 5. Изразец XVI века из Заславского замка

В изображении людей использовались несложные архитектурные детали в виде арки и двух колонн, снизу надпись, которая возможно указывала на конкретную особу. При этом рельеф выполнялся достаточно профессионально и технологически грамотно, он удачно вписывался в прямоугольник. Изображения человека представлялись в парадных костюмах и головных уборах, с выразительно проработанными деталями, исполнение которых требовало высокого мастерства, глубоких знаний при изготовлении форм (рисунок 5).

XVI век для изразцового искусства Беларуси был новым качественным этапом, который характеризовался бурным развитием сюжетного изображения на основе использования мастерами богатых традиций предыдущих лет, обращением к общеевропейским стилям и стилевым направлениям. Появление сюжетного кафеля – это результат творческих путешествий белорусских кафельщиков в Италию, Германию и Чехию.

В рассмотренный период были заложены основы расцвета изразцового искусства. Одновременно увеличилась число ремесленников, что также сыграло положительную роль в развитии декоративно-прикладного искусства в целом.

Качественные изразцы ручной работы не боятся ни сырости, ни яркого света, ни резких изменений температуры. Их краски со временем не теряют своей свежести. Не случайно из тьмы веков до нашего времени дошли постройки, которые были украшены изразцами.

Список цитированных источников

1. Лазука, Б.А., Гісторыя беларускага мастацтва. том I. Першабытны лад –XVII стагоддзе. /Б.А Лазука – Мінск «Беларусь», 2007.С 170 – 174.
2. [Электронный ресурс]. <https://architect.academic.ru/4705/Румпа> – Режим доступа: 10.01.18.

КЕРАМИЧЕСКАЯ ИГРУШКА В БЕЛАРУСИ

О.А. Борейко,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Традиционная глиняная игрушка является древнейшим видом народного искусства, связанного с архаическими мифологическими представлениями о мире и месте человека в нем. На протяжении многих веков она изменялась вместе с народной культурой, впитывая в себя ее своеобразие и национальные особенности. Если всмотреться в образцы игрушек всех народов и времён, невольно поражает их сходство друг с другом, в котором, как в зеркале, отражается единство внутреннего мира человека на всём пространстве земного шара [1].

Глиняная игрушка – особый вид народного творчества. Она выполняет сразу несколько функций; среди них следует прежде всего отметить сакральную, эстетическую, воспитательную, игровую, глиняная игрушка также используется для украшения быта и т.д.

В художественной природе глиняной игрушки сочетается три основополагающих начала: пластическое, орнаментально-декоративное и живописное. При явной доминанте пластической составляющей все обозначенные элементы находятся в неразрывном органическом единстве. Несмотря на то, что с течением времени происходит неизбежный процесс изменения и образной трансформации, все эти три начала продолжают составлять синтетическое единство.

В археологических находках на территории Беларуси игрушки попадают с периода неолита. Разнообразные и богатые находки сделаны при раскопках городищ железного века. Интересная коллекция мелкой пластики найдена в Приднепровье. Условно, но достаточно реалистично вылеплены кони, собаки и другие домашние животные.

На месте многих поселений попадаются погребушки – пустотелые глиняные игрушки в виде шарика, цилиндра, яйца с камешком или глиняной горошиной внутри. Большая часть таких изделий использовалась как детские игрушки. Однако погребушки такого типа находят и в комплексе с различными ритуальными предметами, что указывает на их сакрально-ритуальное назначение.

Подобная роль была, вероятно, и у фигурных изделий. В соответствии с древними верованиями, бытовавшими у славян еще 19 в., свист отгонял злых духов, фигурки людей ассоциировались с предками, домашних животных лепили в надежде позитивно повлиять на развитие домашнего хозяйства. Вероятно, игрушки в древности были и оберегом, и выполняли игровую функцию.

Традиции изготовления глиняной игрушки без значительных изменений сохранились и до 19-начала 20 века – времени расцвета этого вида

народного искусства. Игрушку лепили практически во всех гончарных центрах. Своеобразная природа этого вида народного искусства, специфика производства, выработанная столетиями, характер и стилистика мало чем отличались как на территории Беларуси, так и в других регионах Европы. Временной и территориальной устойчивостью отличается и выбор сюжетов: конь, всадник, птица, женская фигура. Диапазон сюжетов подтверждает общность верований и фольклорных истоков восточных славян.

Однако, в отличие от соседних славянских народов, у белорусов изготовление глиняной игрушки не приобрело характер самостоятельного промысла (к примеру, как в ряде центров в России). В большинстве случаев изготовление игрушки сопровождало гончарству. Последнее обстоятельство объясняет отличительную особенность белорусской игрушки: как правило, ее не расписывали, а покрывали одноцветной глазурью, как и посуду. В этом смысле игрушка близка аналогичным изделиям Литвы, некоторых центров России, Украины, Польши. В традиционных центрах задымленной керамики черный цвет имела и игрушка (так как обжигалась вместе с посудой) [2].

В художественном отношении глиняная игрушка сочетает в себе с одной стороны – глубокую традиционность, устойчивость и ограниченность сюжетов, с другой – индивидуальный почерк каждого мастера и бесконечное разнообразие трактовок одних и тех же тем и сюжетов. По этой причине художественные особенности белорусской народной игрушки более правомерно рассматривать не по регионам, а по стилистике.

Наиболее значительную и однородную группу составляют игрушки традиционной стилистики, представляющие древнее, архаичное направление в творчестве мастеров игрушек. Такие изделия лишены различных второстепенных мелочей и индивидуальных отличий, они передают только самые главные, характерные для определенной группы персонажей черты. Такая игрушка – не «портрет» персонажа, а как бы его своеобразный символ, дающий простор фантазии и собственному свободному «прочтению». Фигурки почти не членятся на объемы, они статичные, фронтальные и в тоже время, несмотря на небольшие размеры, выглядят удивительно монументальными.

В этом же стиле трактовались даже новые сюжеты 20 в. Например, некоторые мастера северо-западных районов Беларуси лепили всадников на тройках. Сюжет этот был сравнительно новый, так как на территории Беларуси тройки до конца 19 в. не были распространены, однако его трактовка такая же, как и в других традиционных изделиях. Игрушка представляет собой животное о трех головах, с которым воедино слился всадник. Такой сюжет распространен и в творчестве русских мастеров, причем трактовка его почти такая же, что свидетельствует об одинаковых принципах формообразования.

Такие характерные для глиняной игрушки особенности в первую очередь объясняются ее предназначением, характером изготовления, качествами материала. Что бы игрушка была дешевой, ее необходимо было лепить быстро и в большом количестве. Быстрота изготовления требовала отказа от разных второстепенных деталей и передачи только самого харак-

терного. К тому же глиняная игрушка с обилием мелких элементов не отличалась бы долговечностью и была бы не безопасной.

Такое направление было доминирующим в характере белорусской глиняной игрушки 19-начала 20 в. Сохранило свои позиции оно и в творчестве большинства мастеров во второй половине 20 столетия.

Миниатюрные, величиной 4–5 см фигурки впечатляют удивительной выразительностью, компактностью и doskonaльностью форм. Игрушка умещается в детской ладошке, она не разбивается и остается целой даже упав на землю, так как мелкие хрупкие элементы отсутствуют. Это и есть пример единения свойств материала и задумки автора, соответствия формы и содержания, которые вырабатывались многими поколениями мастеров.

Другое, более позднее направление в характере мелкой пластики – произведения наивно-реалистической стилистики. Его проявления уже отмечены в конце 19 ст. вместе с отмиранием древних культов и обращением мастеров к новым темам и сюжетам. Многие народные мастера, стремясь к реалистическому отражению действительности, с наивной непосредственностью воплощали это в своих произведениях. Реальные наблюдения служили мастерам только материалом, из которого они выбирали наиболее, по их мнению, значимое, часто связанное с новыми событиями привлекательной для них городской культуры.



Наиболее ярко это направление иллюстрирует коллекция мелкой пластики 1920-30-х годов из Ракова. Раковские мастера выработали своеобразную стилистику пластического выявления, основанную и на древних традициях ремесла, и на оригинальности подхода к иллюстрации провинциального местечкового быта начала 20 ст. Легкий гротеск, юмористическая или сентиментальная окрас-

ка в сочетании с умелой стилизацией придают изделиям раковских мастеров характер оригинальных скульптурных произведений.

Очень своеобразны фигурки людей. Среди всадников встречаются и гусары с пышными усами и амазонки с букетами цветов. Интересны парные композиции, действующими персонажами которых являются барышни-паненки и кавалеры. Фигурки «одеты» в характерные для того времени костюмы. В легкой юмористической форме мастера смогли передать даже особенности характера персонажей: горделивость барышень, пылкость кавалеров. Свободно нанесенные пятна белой, зеленой, черной эмали, без каких-нибудь попыток выделить те или другие детали, придают изделиям декоративность.

Такая направленность имела место в творчестве мастеров разных народов. Близкие или похожие трактовки аналогичных сюжетов встречаются, например, в русских игрушках.

В конце 20 ст. игрушечный промысел переживал упадок. Однако интерес к традиционным видам народного творчества не исчез. Миниатюрные глазурованные и расписные игрушки М. Ржеутского представляют собой обобщенный образ изделий прошлых лет, от них автором взято все лучшее, что может приобрести мастер от знакомства с музейными экспонатами и публикациями. Всадники, петушки, барашки удачно стилизованы, совершенны по пластике, совершенны в исполнении. Некоторые изделия мастер тонирует в белый цвет, украшает росписью, но и в неокрашенных игрушках связь с традициями все же более заметна [3]. В таком же направлении в начале 21 в. работают и другие мастера. Их творчество являет собой не столько саму традицию, сколько творческие фантазии и поиски «по мотивам» традиции. Однако это, вполне вероятно, наиболее реальное направление дальнейшего развития мелкой глиняной пластики в Беларуси [4].

В настоящий момент существует определенное противоречие между возрастающими ожиданиями возрождения традиций и реальной практикой подмены традиционных ценностей, которая все чаще имеет место быть в проявлениях массовой культуры. Решение этой проблемы видится в обращении к оригинальным образцам глиняной игрушки, включении их в актуальные креативные практики и межкультурную коммуникацию.

Список цитированных источников

1. Миклашевский, А.И. Технология художественной керамики / А.И. Миклашевский, Л.: Стройиздат, 1971 – 224с.
2. Сахута, Я.М. Белорусская народная цапка / Я.М. Сахута – Мн., 1991.
3. Ржавуцкі, М. Белоруская гліняная цапка. – Мн.: Полымя, 1991.- 142 с.: іл.
4. Сахута, Я.М. Народнае мастацтва Беларусі. – Мн.: БелЭн, 1997. – 287 с.: іл.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ БЕЛОРУССКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Т.А. Мануйко,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В настоящее время, когда наблюдается активное влияние цифровой информации на общество и увеличение количества разнообразных электронных устройств, важным является вопрос о перспективах развития традиционной печатной книги. В связи с этим все чаще и яростнее специалисты из различных областей (издатели, искусствоведы, педагоги, психологи,

журналисты и д.р.) высказывают противоречивые мнения о будущем книгоиздательской отрасли в целом и о процессе детского чтения в частности. Противоречия возникают из-за того, что книга (даже будучи произведением искусства) порой не выдерживает конкуренции с электронными средствами информации. В тоже время и родители, и педагоги стремятся дать эстетическое воспитание детям в том числе и через книжную иллюстрацию, которая обладает уникальными художественными достоинствами самостоятельного вида изобразительного искусства.

Актуальность данного исследования обусловлена значимостью искусства книжной графики, которая способствует более глубокому и осмысленному понятию текста, формированию его художественного вкуса, духовному воспитанию ребенка и в конечном итоге погружению в информационное и культурное пространство как на национальном, так и на мировом уровне. Постоянные дискуссии по поводу будущего печатной книги, судьба которой развивается на фоне пользования Интернетом, аудиокнигами, электронными аналогами все больше ставят вопрос о сохранении эстетической составляющей изданий.

Цель исследования заключается в определении перспектив развития детской книжной иллюстрации в современном информационном пространстве.

В процессе работы использовались хронологический, сравнительно-сопоставительный и описательный методы исследования. Основными источниками информации стали материалы новостных интернет-порталов Беларуси, а также интернет-публикации периодических изданиях («СБ» («Беларусь сегодня»), «Мастацтва», «Минск-Новости»).

«Иллюстрация» – слово латинского происхождения, которое в буквальном переводе означает «освещение», «наглядное изображение». Иллюстрации дополняют информацию, способствуют осмыслению текста и авторского замысла. Они притягивают читателя эмоционально, придают богатство и глубокий смысл содержания, помогают представить и понять суть излагаемого.

Детская книжная иллюстрация всегда была областью, которая дает художникам возможность максимально широко раскрыть свой творческий потенциал. И хотя произведения книжных графиков не часто можно встретить в выставочных экспозициях, но вместе с книгой они попадают в руки читателей, количество которых значительно превышает количество зрителей выставок и музеев. В итоге художественное творение иллюстратора внедряется в сознание, воображение и память ребенка на длительное время, а порой и на всю жизнь.

Искусство визуального повествования играет важную роль для дальнейшего развития детей – оно ориентировано на активную коммуникативную связь с ребенком и является неотъемлемой частью его духовной культуры. В своем исследовании «Детская иллюстрированная книга: визуаль-

ный язык изображения» [1] Хана Хладыкова приводит следующие аргументы, которые подтверждают значимость иллюстраций для юных читателей. Во-первых, они знакомят ребенка с новыми словами и формируют его словарный запас через визуальные ссылки. Во-вторых, иллюстрации помогают дольше и проще концентрироваться на предлагаемом материале, расширяют и объясняют материал. В-третьих, они формируют идеи и воображение, привносящие новые возможности в детскую жизнь как сиюминутно, так и в будущем. В конце концов, художественно оформленные книги просто доставляют удовольствие. Следует также отметить, что родители чаще всего рекомендуют и покупают книгу, ориентируясь в выборе по ассоциативному восприятию, связанному с их детством.

При всех вышеперечисленных достоинствах детской иллюстрированной книги, сегодня судьба книгоиздательского производства Беларуси вызывает тревогу. Сотрудники минского Дома книги «Светоч» отмечают падение продаж печатных изданий в том числе по причине использования цифровых технологий и снижения покупательской способности. Книгоиздательская отрасль является важным компонентом социокультурного развития каждой страны. Судьба книги тесно связана с судьбой развития человеческого интеллекта, способами воспитания и позитивной социализации, процессами обмена информацией и сохранения, накопления знаний [2]. Однако, несмотря на кризис печатных изданий, пока сектор детской литературы остается одним из самых стабильных. Об этом свидетельствует ежегодная Минская международная книжная выставка–ярмарка, которая в 2018 году стала XXV по счету. Директор издательства «Мастацкая літаратура» Александр Бадак также заявляет, что около 40% литературы, которая у них издается, относится к категории «детская». Это говорит о том, что ребята по-прежнему читают [3].

Следует констатировать тот факт, что иногда детская литература прибегает к использованию наборов изображений или рисунков, созданных другими авторами на специализированных интернет ресурсах, удовлетворяя сиюминутные интересы юных читателей. Но параллельно, хотя и не так интенсивно, развивается иного рода литература, направленная на ценителей книжного искусства, где можно наблюдать синтез слова, графики, дизайна как некое целое. К сожалению, речь идет о малотиражных изданиях, где авторы, художники и дизайнеры-верстальщики работают в основном за идею, а не за большие гонорары.

Важно отметить, что в последние годы возрос интерес к белорусской детской книге в целом и к белорусским иллюстраторам в частности. Сегодня молодое поколение белорусских книжных графиков представляют: П. Татарников, Е. Дубовик, Е. Лянкевич, М. Геращенко, Е.Сацута, А. Силивончик, Т. Шелест, О. Максимович, М. Чернова, О. Кузмич, Bazinato, С. Соколовская и др. Разнообразные по визуальному оформлению и техническим приемам книги как известных, так и начинающих белорусских ху-

дожников выходят в издательствах «Кнігазбор», «Галіяфы», «Мастацкая літаратура», «Звязда», «Янушкевіч», «Альтиора Форте», «Логвінаў», «Харвест», «Люта справа» и др. Именно они во многом определяют стилистику и образный мир современной детской книги.

В поддержку молодым талантам с 2015 года организована премия Цёткі за лучшую белорусскую книгу для детей и подростков в двух номинациях – лучшая книга и лучшее художественное оформление. Так, победителем в 2017 году стала Елизавета Лянкевич за иллюстрации к книге Р.Барадулина «Азбука. Вясёлы вулей». Художница создала серии книжной графики и дизайн с печатной демо-версией в рамках дипломного проекта под руководством известного белорусского иллюстратора Павла Татарникова, которые в результате были отпечатаны издательством «Кнігазбор». Главенствующая роль в книге отдана визуальному ряду с жизнерадостными сюжетами и трогательными персонажами, в которых ярко проявляются национальные и культурные традиции нашей страны.

Знаковым проектом в том числе для продвижения и популяризации белорусской иллюстрированной книги стала краудфандинговая платформа Улей, которая представляет собой площадку для коллективного финансирования идей. Благодаря ей в 2016 году вышла в свет книга «Мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя. Віцебская школа». Данный проект явился симбиозом иллюстраций, сказок, стихов и игр в одном издании. В неё вошли произведения К. Малевича, М. Шагала, А. Последович, В. Цеслера, Г. Хацкевича, Л. Русавай, Р. Вашкевича, на творчество которых в значительной степени оказала влияние «Витебская школа».

В настоящее время печатная детская книга, выполненная в традиционной технике ручной графики продолжает оставаться самоценной. Однако, глобализация в книгоиздательской сфере способствует ломке стереотипов в книжной графике, смешению различных стилей, разнообразию выразительных средств [4]. Примером может служить книга «Дом цікаўных казак» с оригинальными иллюстрациями Е.Сацуты, выполненная в технике бумажного коллажа. Авторская техника художницы предельно точно передает детство, тепло и доброту сказок.

В современном информационном пространстве невозможно говорить об изолированности книжного оформления от компьютерных технологий.

Некоторые профессиональные художники-иллюстраторы для выстраивания цельного художественного образа и свободной интерпретации своего видения текста пришли к сочетанию классических техник графики (акварель, темпера, акрил, тушь и др.) с компьютерной графикой. Некоторые авторы создают иллюстрации исключительно при помощи цифровых устройств и графических редакторов. Сегодня можно смело утверждать, что данная техника ничем не уступает классическим приемам изобразительного искусства, а по некоторым свойствам даже их превосходит. Книга «Цікавая вандроўка: казка пра тое, як старыя рэчы знайшлі новы дом»

О. Кузмич является ярким примером авторского стиля, выработанного в процессе создания иллюстраций в графических редакторах.

По причине развития электронных технологий в последнее время все больше приобретают популярность интерактивные книги, принцип которых основан на взаимодействии ребенка с изданием посредством тактильных и звуковых ощущений. Изменился и процесс детского чтения – чтобы привлечь внимание ребенка авторы минимизируют текст, а порой и вовсе отказываются от него. Одним из направлений в книжной индустрии являются виммельбухи, где текст практически отсутствует, а страницы заполнены мелкими картинками. Так, в издательстве «Мастацкая літаратура» вышла книга о Минске, во взаимодействии с которой ребенок должен разрезать иллюстрации на мелкие детали, а потом собирать их.

В условиях стремительного роста объема информации и информационных каналов – трансформация книги как социального института неизбежна [2]. Сегодня можно увидеть попытки привлечь внимание аудитории за счет мультимедийных проектов в поддержку традиционной книги. Примером может служить инициатива «Детской студии-мастерской ў» совместно с известными белорусскими художниками и музыкантами по продвижению книги «Малевіч для дзяцей», которые в 2018 году записали песню и сняли клип.

Мировой опыт показывает, что в последнее время все более широко для продвижения книг используются возможности Интернета: от промо-поддержек до сложных интерактивных 3D-книг. Информационные рассылки, игры с любимыми героями для самых маленьких, конкурсы и блоги для подростков, тематическое видео, интерактивные игры становятся элементами, подкрепляющими или развивающими основное содержание книг. Традиционные «выбери-вырежи-наклей» заменяются набором компьютерных средств, с помощью которых ребенок создает сказку, комикс или маршрутную карту. Ещё в 2009 году британское издательство Puffin Books запустила платный сайт «Мы создаем истории», который предлагает детям варианты историй, героев, звукового оформления. В результате ребенок разрабатывает собственную книгу, которую затем можно распечатать.

Все более популярными во всем мире становятся технологии дополненной реальности. Такие издания представляют собой комбинацию классической печатной книги с виртуальными компонентами, динамически объединенными в потоковое видео в реальном времени. Книжку можно не только читать, но и смотреть в 3D-формате на экране переносных устройств [5].

Заключение. Вышеперечисленные проекты свидетельствуют о динамике и креативности книжной индустрии. И хотя цифровые технологии постепенно завоевывают юных читателей, пока они лишь дополняют, а не замещают традиционную книгу. Безусловно, дети нуждаются в печатной книге, так как она несет в себе философию, переживания, эмоциональный мир художника. Однако следует принимать в расчет и новые формы чтения, которые все больше и больше связаны с цифровым миром.

Список цитированных источников

1. Hladíková, H. Children's Book Illustrations: Visual Language of Picture Books / H. Hladíková // Researchgate [Electronic resource]. – CRIS Bulletin, 2014 – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/273967853_Children's_Book_Illustrations_Visual_Language_of_Picture_Books. – Date of access: 15.11.2018.
2. Маслов, М.С. Печатная книга в аспекте современного медиапространства / М.С. Маслов // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 5 (42). – С. – 416-417.
3. Загорская, А. Что читают дети, и какие книги наиболее востребованы [Электронный ресурс] / А. Загорская. – Агентство Минск-Новости, 2018 – Режим доступа: <https://minsknews.by/chto-chitayut-deti-i-kakie-knigi-naibolee-vostrebovaniy/> – Дата доступа: 13.11.2018.
4. Позднякова, О.В. Дизайн современной детской книги как искусство / О.В. Позднякова // Вестник ТГУ – 2013 – № 2 (117). – С. – 206-211.
5. Ро, О. Детская книга и Интернет: реальность цифровая, альтернативная и дополненная / О. Ро // Книжная индустрия. – 2010 – № 1.

ОСОБЕННОСТИ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1990–2010-х ГОДОВ

Я.В. Федорец,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В конце XX – начале XXI века натюрморт сохранил значимое место в общей системе жанров. Он продолжил быть жанром, в рамках которого живописцы смогли легко и свободно выражать своё особое художественное мировоззрение. И, несмотря на большое влияние на изобразительное искусство театра, кинематографа, компьютерной графики, белорусские художники не утратили специфичный живописный интерес к предметному миру и реальности.

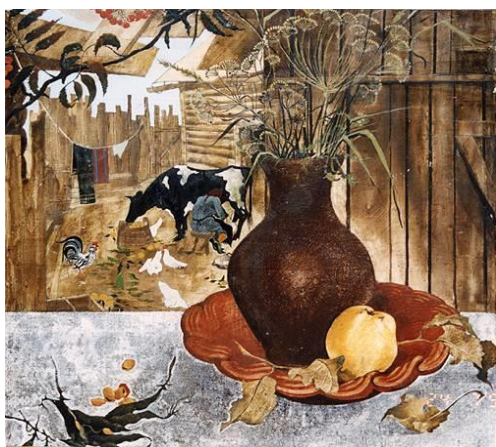


Рисунок 1

Среди современных белорусских художников, работающих в рамках академического направления, можно выделить А. Пушкина, А. Скоробогатую, А. Гришкевича, А. Доманова, А. Петкевича.

Углублённое пространство за счёт разработки третьего плана в картине А. Пушкина «Дóма» (1989) позволяет автору достичь необходимого смыслового и зрительного восприятия: усилить повествовательную интонацию, детально описать бытовые реалии крестьянской жизни, выразить ностальгические чувства по отношению к родным местам (Рис.1). Введение многопланового простран-

ства в натюрморте позволило художнику усложнить образно-пластическое решение композиции. В поисках собственного художественного языка живописец использует сдержанную колористическую гамму, обращается к искусству северного Возрождения. Внутренняя структура изображения



синтетически совмещает три жанра – бытовой, пейзаж и натюрморт.

Натюрморты А. Скоробогатой воплощают простые радости жизни. Как отмечает М.В. Громько [2], кропотливая работа при написании предметных деталей является не целью художника «списать натуру», а живо, непосредственно преобразовать их образ в фантазии об идеальной жизни. В работе «Хочешь кофе?» (2010) обыденное предстаёт перед зри-

телем как необычное

Рисунок 2

(Рис. 2). Трактовка замысла натюр-

морта раскрывается в его названии. Автор приглашает зрителя присоединиться к непринуждённому действию, стать его соучастником. Структуру строго выверенной композиции картинной плоскости составляют будто случайно расположенные предметы на столе. Важной и характерной особенностью композиции художника является необычный ракурс, новый угол зрения на предмет изображения – зритель смотрит на натюрморт сверху. Следует отметить сдержанное благородство живописной ткани натюрморта. Автору удалось убедительно передать мягкое световое сияние предметов, тем самым внести в образно-пластическое решение натюрморта возвышенную интонацию.



Рисунок 3

«Пасхальный натюрморт» (1992) А. Гришкевича содержит в себе глубокий религиозный смысл. В нём передано сокровенное чувство, тесно связанное с христианским мироощущением человека и его переживанием пасхального праздника (Рис. 3). Для выражения этой идеи художник уходит от детализации в изображении предметов, трактует их форму с существенным обобщением, использует низкую точку зрения. Хлеб и пасхальные яйца расположены в верхней части картинной плоскости и «поставлены» на линию горизонта. Нижняя часть холста с изображённым рушником и обычной тумбочкой выполняет

роль пьедестала, на который водружены священные предметы. Верхняя

плоскость, на которой изображены предметы, выполняют функцию черты, разделяющей всё пространство картины на мир «дольний» и мир «горний». Такое расположение предметной группы в пространстве усложняет пластическую схему картины. Направление диагонально падающего света на натюрморт придаёт образу необходимую динамику. Контрастное сопоставление светлого и тёмного выражает идею борьбы света и тьмы и вносит в образ драматический аспект. Так живописец бытовой мотив преобразует в бытийный.

Целиком и полностью в русле постмодернистской тенденции находятся натюрморты А. Петкевича. В его картинах можно найти достаточное количество художественных приёмов, характерных для этой тенденции – цитирование, игра, пародия. Художник обращается к голландскому натюрморту как к прообразу, внедряет в него новую форму, несущую новый смысл. Автор осуществляет пластическую трансплантацию предмета, несущего не просто иной, но принципиально противоположный смысл. Так «Натюрморт с лимонкой» (2012) напоминает живопись малых голландцев, но слева в натюрморте среди богатого ковра и светских предметов на углу стола мы видим не лимоны, а две военные гранаты, так называемые «лимонки» (Рис. 4). Эта трансплантация осуществлена пластически тактично: она не нарушает композицию оригинала ни колористически, ни линейно-перспективно, ни ритмически, и т.д. Игра с названиями работ, их смысловым и визуальным наполнением является характерной чертой всего творчества Петкевича, как и использование омонимов для названия своих произведений. В результате из-под кисти художника выходит типично постмодернистское произведение – копия с несуществующего оригинала.



Рисунок 4



Рисунок 5

Ещё одним художником, предпочитающим постмодернистскую традицию, является А. Доманов. Выразителен своей простотой и аскетичностью «Натюрморт с яйцом» (2016) (Рис. 5). Вызывает неудобное ощущение отсутствие стола – традиционной плоскости, на которой могли бы разместиться предметы. Главный предмет, яйцо, висит на нити, его либо вынимают, либо кладут в ящик. Недосказанность, намеренное отсутствие

обыденной логики в организации предметного ряда и его взаимоотношения с пространством превращают этот натюрморт в кадр из сновидения. Для выражения иррационализма и сновиденческого аспекта образа автор использует приём остранения (от сл. странный) в подборе предметов и их пространственной трактовки.

Состояние современного натюрморта в белорусской живописи – есть результат влияния различных тенденций, а именно традиционного реализма и постмодернизма. Традиционный реализм по-прежнему опирается на правдивое воспроизведение объектов и явлений реальной действительности. Вместе с тем реалистическое направление испытывает влияние постмодернизма, что приводит к новым формам в натюрмортной живописи. К приёмам постмодернистской тенденции можно отнести цитирование, коллаж, игру, стилевую эклектику, намеренное разрушение жанровых границ, что в итоге расширяет образно-пластический диапазон традиционной академической живописи.

В современном натюрморте образ предметного мира отразил глубину и необратимость исторических перемен в сознании живописцев, их новых эстетических ориентиров. Все перечисленные художники работают в рамках академического языка, но это не мешает им быть разными, отличаться друг от друга принципами формообразования и пластическим языком. Некоторые живописцы обращаются к ирреальному пространству и предмету в нём, работают с миром подсознания [1].

К сформировавшимся образам-смыслам в натюрморте можно отнести обращение белорусских художников к мифологической, религиозной, этнографической, социальной темам. Происходит явное фокусирование на архетипах, укоренённых в сознании человека, и превращение предметов или группы предметов в метафору. Жанр натюрморта, как ранее так и ныне, остаётся столь же важным и востребованным, остросовременным в творчестве многих белорусских художников.

Список цитируемых источников

1. Беларускі нацюрморт 1960-2010 / А.В. Зинкевич; БГАИ. – Минск, 2016. – С. 34–52.
2. Грамыка, М.В. Мастацкія асаблівасці нацюрморта ў сучасным беларускім жывапісе // М.В. Грамыка / Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 21 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. – С. 28-32.

БЕЛАРУСЬ В ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

А.Д. Лоллини,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

На церемонии вручения престижных премий «За духовное возрождение» и спецпремий Президента, А.Г. Лукашенко отметил, что «Культура – это фундамент, на котором формируется и развивается любая нация, определяется ее жизнеспособность, творческий потенциал. Она лежит в основе идеологии государств, указывая те направления и цели, на которые должно ориентироваться общество».

Современное общество активно вовлечено в процесс глобализации. Это характерно не только для финансовых систем, технологии, но и для культуры и искусства. Венецианская биеннале в настоящее время является наиболее авторитетным форумом мирового современного искусства — это одно из тех событий, вошедших в коллективную культуру, которая часто обсуждает и изменяет способ понимания и создания искусства, способного зафиксировать изменения и социальные сдвиги

Цель статьи – проанализировать опыт участия Республики Беларусь в Венецианской биеннале.

Для написания статьи были применены историко-описательный, историко-системный и историко-типологический методы. Основной базой послужили источники и материалы периодической печати и официальные интернет-ресурсы Венецианской биеннале.

Венецианская биеннале была создана на основании резолюцией муниципальной администрации от 19 апреля **1893 года**. В соответствии с ней в 1894 году было предписано организовать «Национальную выставку биеннале», чтобы отпраздновать серебряную свадьбу короля Умберто и Маргериты ди Савойи. Фактическая инаугурация мероприятия состоялась два года спустя 30 апреля **1895 года**. Неоспоримо большую роль в этом сыграл тогдашний мэр Венеции Риккардо Селватико, который, решительно, хотел преобразовать вечерние встречи художников в кофейнях Флориана в престижную международную выставку.

Биеннале (лат. *bis* дважды, *annus* год) – художественная выставка, фестиваль или творческий конкурс, проходящая раз в два года. За время существования биеннале превратилась в несравненный по масштабу и зрелищности праздник современного искусства. Главная цель этой масштабной выставки — представить наиболее значительные явления в современном искусстве разных стран. Во многом динамика развития искусства нашего времени определяется двухгодичным ритмом венецианских экспозиций. Предлагаемая для каждой из биеннале специальная тема призвана отражать проблематику актуальной ситуации в современном искусстве.

Самые признанные современные художники выставляли свои работы на Венецианской биеннале, в том числе: Густав Климт (1899 г.), Ренуар, Курбе (1910 г.), Анри Матисс, Сезанн, Ван Гог (1920 г.), Модильяни (1922 г.), Шагал (1928г.), Де Кирико (1930 г.), Дали, Кандинский, Мир (1948 г.), Поллок (1950 г.), Джефф Кунс (1990 г.), Дэмиен Херст (1993 г.) и итальянский Маурицио Каттелан. На венецианских художественных выставках показы-

вали свои работы такие российские живописцы, как: **Михаил Врубель, Исаак Бродский, Мстислав Добужинский, Борис Кустодиев**. Ретроспектива Модильяни на Биеннале состоялась в 1930 году. Великий Пикассо вынужден был ждать до 1948 года, чтобы увидеть свои работы, выставленные на Венецианской биеннале.

Беларусь на Венецианской биеннале была представлена четырежды: в 2005, 2011, 2015 и 2017 годах.

С 12 июня по 6 ноября **2005** года состоялось 51-я Международная художественная выставка, на которой были организованы две международные выставки, созданные в Джардини (куратор Мария де Коррал) и в Арсенале (куратор Роза Мартинес). В дополнение к двум центральным выставкам, было представлено 70 национальных участников и 31 сопутствующих мероприятия.

Беларусь впервые была представлена на этом престижном форуме. Необходимо отметить и отдать должное нашим художникам и архитекторам, которые взяли всю инициативу на себя. В 2005 году не создавалась специальная комиссия для подготовки и выбора делегации, представляющей Беларусь. В Венеции были представлены работы Н. Завозной, И. Тишина, В. Целена, С. Войченко, В. Пысина и Р. Ивашкевича – белорусского художника, представителя концептуального искусства. Работы были замечены, и это воодушевило и активизировало подготовку к последующим выставкам.

2011 год – 54-й Биеннале. по сравнению с предыдущей выставкой отмечается существенное увеличение участников. 83 художника, 62 из которых представлены впервые, 32 художницы и более 440000 посетителей. Беларусь представила кураторскую концепцию Михаила Борозны – был проект KODEX А. Клинова, В. Петрова, О. Костюченко и Д. Скворцова

Участие белорусской делегации было официальным. Министерство культуры, Музей современного художественного искусства и Беларуская государственная академия искусств выступили в качестве инициаторов, организаторов спонсоров национального павильона в выставке. Тематика биеннале была предложена швейцарским искусствоведам Биче Куригер – “ILLUMInationi”. Куригер разделила его на два слова: illumi – освещение и nation – нация. Во главу угла она поставила вопрос о нации и национальном искусстве. Проект назывался kodox. Кодекс – это часть книги, которая не имеет обложки, ее основа. А иллюстрированная, иллюминированная книга очень характерна для Беларуси. Были выбраны пять разных художников, каждый из которых предложил свое видение этой темы.

В **2015** году 56-я Международная художественная выставка проходила с 9 мая по 22 ноября и установила новый рекорд посещаемости и участия прессы (более 501000 посетителей и около 8000 аккредитованных журналистов.)

В программе выставки были представлены работы 136 художников, из которых 89 приняли участие впервые. Сотрудничество между Венецианской

биеннале и Институтом культуры Google впервые разрешило архивное и онлайн-использование биеннале Arte 2015 года даже после его завершения.

Беларусь представила проект Алексея Шинкаренко и Ольги Рыбчинской «Архив свидетеля войны». В основу этой экспозиции легли фотодокументы на тему: Первой мировой войны из фондов республиканских и региональных музеев, частных коллекций. Проект оказался достаточно успешным и на государственном уровне поняли, что современное искусство способствует формированию имиджа страны и проявлению национальной идентичности. Участие в международных арт-проектах не только возможна, но и необходима. О Беларуси стали говорить как о стране с развитым современным искусством. Она покорила жюри глубиной философского смысла, необычностью формы и попыткой осмыслить и установить связь с событиями, которые волнуют общество.

С 13 мая по 26 ноября 2017 года состоялась 57-я Венецианская биеннале современного искусства проводимая Кристин Масель и получившая название *VIVA ARTE VIVA* [2].

В выставке приняли участие 120 художников, в том числе 103 - впервые на главной выставке, приняли участие 86 стран. Вся выставка оживлена серией параллельных проектов и выступлений. Выступая, её куратор, Кристин Масель сказала: «Современное искусство, сталкиваясь с конфликтами и потрясениями, происходящими в мире, остаётся наиболее ценным свидетельством человечества. В то время как сама **идея гуманизма** находится под угрозой. Искусство является последней крепостью, которую нужно охранять; садом, который нужно бережно взращивать, не обращая внимания на моду и чьи-либо интересы, **искусство – это альтернатива индивидуализму и безразличию**».

Белорусский арт-проект «Стол» с успехом презентовал на 57-й Венецианской биеннале художник Роман Заслонов в соавторстве с Виктором Лобковичем и Сергеем Талыбовым. «Стол» представляет собой 32-минутное видео из двух десятков мини-сцен, непрерывно сменяющих друг друга на фоне главного и неизменного объекта – ровной поверхности стола. Таким образом, стол становится не просто «сценой», на которой разворачиваются драматические, комические и философские сюжеты, но и главным свидетелем и даже действующим лицом каждого из них. Зрителю предлагается не просто наблюдать за происходящим со стороны, но буквально оказаться за одним столом с героями видео-арта [1].

Проект, премьера которого состоялась 11 мая, был удостоен высокой оценки жюри. Профессиональные судьи отметили, что авторам удалось создать яркий и выразительный образ, используя минимальные средства. В первую неделю работы биеннале белорусскую экспозицию увидели более тысячи зрителей. Итальянский журнал *Kyoss*, один из самых старейших в мире искусства, посвятил Роману Заслонову цикл статей.

По мнению комиссара Национального павильона Беларуси, директора Национального центра современных искусств Беларуси Натальи Шарангович «В Венеции на крупнейшем международном форуме современного искусства Беларусь представлена уже в четвертый раз. Это очень почетно для нас. Важность нынешнего проекта в том, что это возможность показать национальное, высказаться, донести имя белорусского художника до мировой общественности» [3].

Беларусь привлекает к себе все больше внимания в мировом художественном сообществе. Сегодня, именно современное искусство, отражает тот философский поиск идентичности, который приведет Беларусь и белорусов на свой, совершенно особенный путь развития. Дальнейшее участие нашей республики в данном мероприятии позволит продемонстрировать, что актуальное белорусское искусство – это не миф, а масштабное явление, заслуживающее признания не только у себя «на родине», но и за ее пределами. Венецианские биеннале стали большим опытом и возможностью мирового признания белорусского современного искусства, которое дает возможность показать свою культуру и самобытность.

Список цитированных источников

1. Арт-проект «Стол» с успехом представил Беларусь на 57-й Венецианской биеннале [Электронный ресурс] /. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://budzma.by/news/art-proyekt-stol-s-uspyekhom-priedstavil-byelar-us-na-57-y-vyenyeciansko-y-biyennalye.html>, свободный.
2. Провисаем на банальных вещах. Беларусь на "олимпиаде современного искусства" в Венеции [Электронный ресурс] / Ирина Юдина. — Электрон. Текстовые данные — 24 февраля 2017. — Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/532826.html?crnd=84966>, свободный.
3. Storiadella Biennale Arte [Электронный ресурс. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte/>, свободный.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Н.Д. Васюченко,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Важным ориентиром профессиональной подготовки студентов художественно-педагогических специальностей является формирование активного творческого восприятия произведений искусства и развитие визуального мышления на основе освоения «языка» пластических искусств. Понять глубинное содержание искусства и осознать специфику творчества – значит быть готовым к полноценному эстетическому восприятию произведений искусства, как далеких ушедших эпох, так и современной художественной практики.

В исследовании освещаются вопросы интерпретации художественного произведения, понимания его пластического языка и образно-стилистических особенностей для формирования активного творческого восприятия искусства.

Цель данной работы – рассмотреть специфику искусствоведческого анализа художественного произведения как искусствоведческий и педагогический инструмент, применяемый при подготовке художника-педагога.

Искусствоведческий анализ – это инструмент восприятия и познания художественного произведения, понимания его специфики и «общении» с ним, позволяющий вникнуть в его содержания, уяснить авторскую идею, определить те художественные средства и приемы, которые способствовали созданию художественного образа.

Искусство создает художественно-образные модели мира, и специфика искусства заключается в том, что искусство осваивает и выражает действительность в художественно-образной форме, и в этом смысле художественность неотделимо от образности. Художественный образ – универсальный феномен искусства и художественного мышления, специфическая форма познания в искусстве.

Следует разделять понятия «художественный образ» и «художественное произведение». Если художественное произведение является идеально-материальным, то художественный образ всегда идеален, опираясь на то, что материальное – это вещественное, а идеальное – это мысленное. Кроме того, художественный образ динамичен, развиваясь в индивидуальном и коллективном сознании, художественное произведение, будучи законченным, статично.

Первая стадия существования художественного образа – это формирование и развитие его в сознании художника. Вторая стадия – это его воплощение в законченном произведении искусства, когда и создается впечатление статичности, фиксированности образа и отождествление его с произведением. Наконец, третья стадия – это развитие образа в индивидуальном и коллективном восприятии.

Восприятия произведений искусства также является творческим процессом, и образы, воплощенные в произведении, входят в сознание в особой интерпретации. Одни и те же образы по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур.

Художественное произведение есть единство материального носителя и идеального художественного образа. В свою очередь, художественный образ есть формально-содержательная целостность, где форма и содержание, как тела и душа, неразрывны, однако при искусствоведческом анализе все составляющие художественного произведения, т.е. и материал, и форма, и содержание, разделяются и поддаются истолкованию по отдельности и во взаимосвязи. Расчленяя произведение искусства, в нем выявляют две взаимосвязанные стороны: *содержательную* (значимую) и *формальную*

(знаковую). Содержание это то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма – то, какими средствами это достигнуто.

Явления жизни, осознанные и эстетически осмысленные художником в процессе творчества, становятся содержанием искусства. Формирование содержания является и становлением художественной формы, зависящим от характера содержания. Художественная форма не может быть безразличной к содержанию, независимой от него оболочкой. «Соответствие формы содержанию», их единство (гармония) обычно рассматривается как критерий художественности. В искусстве содержание и форма конкретного произведения настолько слитны, что происходит их взаимное отождествление – отсюда невозможность перенести содержание художественного произведения в другую форму. Всякое изменение формы ведёт к изменению содержания, а изменение содержания требует существенного преобразования формы.

Компонентами содержания являются: замысел, тема, сюжет, идея произведения. *Замысел* – общее представление о содержании и форме будущего произведения. *Тема* – круг жизненных явлений, избранных художником. Тема произведения отвечает на вопросы о том, что в нём отражено, характеризует предмет отражения. Тема находит свою конкретизацию в *сюжете* – конкретная разработка темы в развитии. *Идея* неотрывна от темы, т.к. вытекает из образного раскрытия сущности этой темы. Идея пронизывает всё художественное произведение, каждый компонент образа работает на идею и ею пропитан. Идея – это главная мысль произведения, выражающая отношение автора к действительности. Создание художественного произведения предполагает выбор автором (порою даже как бы вопреки его воле) определённой позиции, точки зрения на мир; кстати, отказ от такого выбора, принципиальный объективизм, есть тоже позиция. Мастерство зрителя состоит не только в способности сопережить с автором воспринимаемый образ, но и в умении максимально приблизиться к пониманию идеи произведения.

Художественная форма – способ воплощения содержания в художественных образах, решенный определёнными материальными средствами по законам данного вида искусства. Подобно содержанию, художественная форма имеет свою структуру: внутренняя форма – «нижний слой» – идеальная форма (образно-стилистическая структура художественного содержания, структурно-композиционный аспект содержания); внешняя форма – «верхний слой» – материальная форма.

Если считать, что произведение создается в единстве содержания и формы, то и воспринимается, анализируется и оценивается оно тоже в этом единстве. Кроме того, искусство в целом и отдельное произведение существует в пространстве и времени. Каждая эпоха, каждая эстетическая система разрабатывает свою художественную концепцию времени и пространства соответственно пониманию реалий и целям. Художник и его произведение существуют не обособленно, а во множестве взаимосвязей со своим временем и средой – художественной, культурной, социальной,

природной. Эти взаимосвязи во многом обуславливают характер его творчества и отпечатываются в его творении. Художественное произведение должно рассматриваться на общем фоне развития искусства эпохи и в контексте национального искусства, как современного ему, так предшествующего и последующего, необходимо учитывать жизненный и творческий путь создателя, культурные обстоятельства и социально-историческую ситуацию, в которых возникло произведение. Наконец, следует рассмотреть развитие художественного образа во времени, понять, как он изменяется, включаясь в новые контексты, проходя через толщу времени, впитывая исторический опыт.

Таким образом, исходя из того, что художественный образ формируется между тремя измерениями: что? как? для чего? – предметом изображения, способом преобразования и структурирования, функциями, то в искусствоведческом анализе произведения искусства выделяется три составляющих: 1) раскодирование информации, заключенной в произведении; 2) аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения, помогающее углубить и обогатить его понимание; 3) изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии [2, с. 36].

Среди *методов анализа художественного произведения* выделим следующие: стилистический анализ, формальный метод, иконография, иконология, структурный анализ, семиотика, герменевтический подход, знаточество, атрибуция, эмоционально-эстетическая оценка.

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений пластических искусств. Цель такого анализа – выявлять систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю, определить в структуре произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника. Кроме того, стиль и произведение искусства интерпретируется не только как статическая система, состоящая из постоянных, неизменных форм, признаков, качеств. Вскрываются и объясняются региональные отличия, наличие школ, развитие творчества отдельно взятого автора в пределах одного стиля. Исследование стиля также соотносится с его генезисом и дальнейшей эволюцией. Поэтому при стилистическом анализе внимание обращено, с одной стороны, на те свойства стиля, которые связывают его с предыдущей стилиевой стадией, с другой – на потенциальные возможности образования новых стилиевых форм. Важным является и обозначение духовных, религиозных, нравственных, социальных ценностей, актуальных для культуры, породивших стиль [1, с. 582].

Интерпретация произведения через анализ художественной формы предлагает *формальный метод* – направление в искусствоведении конца

XIX – первой трети XX века, изучающее художественную форму как мощный эстетический фактор в искусстве.

Иконографический анализ описывает и систематизирует типологические признаки определенных схем, принятых при изображении персонажей или сюжетов.

Иконологический анализ определяет значение и смысл произведения искусства в контексте данной культуры, раскрывает исторически обусловленное образно-символическое содержание произведения. Иконология формировалась в противовес формальному методу, сосредоточенному на зримом облике, а не на глубинном смысле художественного произведения, с другой стороны, критическое отношение вызывала и традиционная иконография, где больше присутствовал чисто описательный подход к проблемам сюжета и символа.

Внимание к контексту произведения, условиям сложения его знаковой структуры роднит иконологию со *структурализмом*, – направлением в гуманитарных науках, получившее распространение применительно к изобразительным искусствам в последней трети XX века.

Структурный анализ исследует любое произведение как текст, совокупность знаков, определяющих и саму структуру произведения, и его смысл, историко-социальную направленность. При этом важнейшую роль играют не столько сами знаки и символы (как в иконологии), а, прежде всего, системы их отношений, структурные оппозиции, стимулирующие тот или иной художественный прием, стилистический ход, форму как таковую. Оппозиции могут быть чрезвычайно разнообразны, обладая космологическим (земное – небесное), биологическим (женское – мужское), общепhilosophическим (природа – культура), политическим (официальное – неофициальное) и иным характером. Предметом изучения становится их взаимодействие как внутри отдельных произведений, так и внутри больших знаковых систем, каковыми для структурализма являются стили и художественные эпохи [1, с. 586].

Сложившись на основе достижений лингвистики – *семантики*, структурализм является также частью более широких знаковых подходов в интерпретации произведения искусства – семиотики и герменевтики.

Семиотика – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем, своеобразие художественных знаков и их отличие от научных знаков, произведение искусства как метазнак художественной культуры, как текст. Так согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения.

Герменевтика – философское направление XX века, возникшее на основе теории интерпретации литературных текстов. Герменевтика ориентирует историю искусства на системный характер понимания произведения искусства как художественного текста культуры. Процесс истолкования художественного текста обобщенно представлен следующим образом:

первый элемент – авторский текст (художественное произведение); второй элемент – «Я» (личность воспринимающего); третий элемент – (что следует видеть за текстом) – данный элемент предлагается в различных вариантах: культурная традиция; аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ); другие факторы культуры (историко-культурный анализ); личность автора (биографический анализ); проблемы современной эпохи; реальность исторической эпохи, породившей текст.

Существенным приемом является сопоставление текста с породившей его реальностью и современной действительностью. Оставаясь самим собой, произведение искусства вместе с тем, живя в пространстве и времени, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом, и обретает новые смысловые и ценностные ориентиры. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежим» взглядом. Но при всей своей подвижности великие творения – современники на все времена, и опыт герменевтики важен для современной художественной критики.

При искусствоведческом анализе имеет значение и *фактографическое изучение искусства*, знание принципов и методов *атрибуции* художественного произведения. С атрибуцией тесно связано *знаточество* – направление в искусствоведении, поставившее своей главной целью совершенствование методики атрибуции произведений искусства. Осмыслением произведения искусства является и *эмоционально-эстетическая оценка* в профессиональных суждениях об искусстве, которая также влияет на восприятия художественного произведения. Однако изучение восприятия произведения современниками и потомками – это не просто фиксация различных, порой противоречивых высказываний. Необходимо разобраться в условиях восприятия и развития художественного образа в общественном сознании, рассматривая его жизнь в контексте эпохи его создания и тех эпох, в жизнь которых включается художественное произведение в его историческом бытии.

Для достижения полноты искусствоведческого анализа необходим многосторонний подход к искусству. Анализ неразрывно связан с синтезом – с целостным восприятием произведения, вместе они и составляют методику интерпретации художественного произведения. Здесь не может быть какой-то одной схемы, одного метода – каждое произведение искусства диктует свой подход к нему, как и каждый зритель обладает индивидуальностью восприятия. Недопустима абсолютизация как одного из приемов или подходов, так и анализа как этапа интерпретации произведения в целом. Не менее важно, вооружившись арсеналом фактических, теоретических знаний, не потерять живое чувство, радость при встрече с искусством, сохранить и развить в себе эмоциональную восприимчивость художественного произведения.

Восприятие произведения – процесс активный и зеркально отражающий стадии его создания. С одной стороны, произведение искусства – это желанный результат творческих усилий автора и в то же время – источник импульсов для зрителя, слушателя, читателя. Поэтому, истинное, полно-

ценное восприятие произведения есть процесс сотворчества. В процессе такого со творческого восприятия создается новый художественный образ, в котором авторское творение окрашивается чувствами и мыслями воспринимавшей личности, и у каждого человека возникает свой неповторимый художественный образ.

Список цитированных источников

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ.ред. А.М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Анализ и интерпретация произведения искусства: учебное пособие/ Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.
3. Васюченко, Н.Д. Введение в историческое изучение искусства: курс лекций / Н.Д. Васюченко. – Витебск :ВГУ имени П.М. Машерова, 2016. – 62 с.

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ «СЕРПАНКОВЫХ ТКАНЕЙ» РЕГИОНА ПОЛЕСЬЯ

А.А. Кляповская,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Одной из выразительных особенностей традиционного текстиля Полесья являются кисейные льняные ткани, которые называют «серпанки». Актуальностью темы исследования является значимость сохранения народного декоративно-прикладного искусства, в частности, традиционного текстиля Полесья Беларуси и Украины. В работе рассматривается проблема сохранения традиции изготовления серпанковых тканей, которые были характерны для территории Полесья Беларуси и Украины.

Основная цель – анализ процесса изготовления и художественно-стилистических особенностей серпанковых тканей, проблемы сохранения и способов воссоздания технологии серпанкового ткачества на территории Полесья Беларуси и Украины.

Материалом и методологической основой являются историко-этнографические и искусствоведческие, библиографические источники, экспедиционные материалы и статьи исследователей, которые изучали общность и локальные особенности материальной и духовной культуры белорусско-украинского Полесья. В данном исследовании использованы методы теоретического, искусствоведческого и компаративного анализа.

Серпанковая ткань – это легкое прозрачное льняное полотно, ткань которого тонкая и разреженная. Полесье всегда являлось регионом развитого льноводства. Создавали полотно исключительно из особого вида льна, который называли «лущик»[7, с. 59]. Этот сорт имел волокно белого

цвета и легко поддавался прядению. Если для изготовления обычных грубых домотканых тканей лен полностью созревал, то для серпанковых тканей его собирали, не давая коробочке с семенами начать шелушиться. Техника изготовления серпанкового полотна была известна еще с XVI века. Ткалось полотно простой техникой полотняного переплетения, на обычных ткацких станках, нити основы которого попарно обвивали нити утка, взаимно перекрещивая друг друга. Разреженное ткачество давало возможность получить белоснежную, легкую и прозрачную ткань. Готовое полотно стирали, крамалили, а потом мастерицы, становясь друг против друга, начинали растягивать ткань, используя для этого камни. Серпанковое полотно считали готовым, когда ткань начинала просвечиваться, при этом она оставалась очень прочной. Как правило, секреты ткачества девочка перенимала от матери, бабушки. Из кисейной ткани изготавливали полотна для приема новорожденного ребёнка, свадебных, погребальных обрядов, головных уборов, религиозных обрядов и праздников. В Украине такие ткани имеют название «полесский серпанок», а на территории Волынского Полесья – «волынский серпанок». На Белорусском Полесье для полотенчатых головных уборов, представляющих собой тонкую прозрачную ткань, бытует название «серпанка», «сярпанка». В начале XX века техника изготовления серпанковой ткани была потеряна.

Вопросы изготовления и применения полесских серпанковых тканей исследовались учеными, искусствоведами, культурологами, этнографами, историками, музейными работниками Беларуси и Украины, среди которых, М.Н. Винникова [1], М.Н. Романюк [6], Л.В. Ракова [5], Л. Костюк [2], И.Н. Локшук [3], Л. Г. Пономар [4], Р.К. Тышкевич [7], А.Н. Украинец [8] и др. Их работы и деятельность дают основание для дальнейшего исследования проблемы сохранения традиции изготовления серпанковых тканей Полесья Беларуси и Украины.

Детальное изучение традиционной народной культуры белорусско-украинского Полесья позволяет выявить общность и локальные особенности художественных традиций изготовления и применения серпанковых тканей. Общность художественных традиций состоит в том, что ткани изготавливались техникой полотняного переплетения с утонченным рисунком и декорировались несколькими, красными полосами ромбо-геометрического орнамента красного цвета. Бело-красное цветовое звучание в серпанковых тканях подчеркивает их архаичность и символизирует сочетание двух начал: духовного-божественного (белый) и земного (красного) [7, с. 56]. На белорусско-украинском Полесье замужней женщине не позволялось показываться на людях с непокрытой головой. Отсюда большая сложность и разнообразие головных уборов. По своей конструкции она подразделяются на полотенчатые («намитка», «сярпанка», платок), рогатые («головочка», сорока, «рожки»), чепцовые («каптур», чепец). Самый распространенный и особенный головной убор – «намітка» [6]. При этом,

важным является то, что как на территории Беларуси так и Украины серпанковая ткань использовалась в таком головном уборе. Исследователи считают наметку наиболее древним общеславянским головным убором. Он был известен в XI веке, что отражено в миниатюрах того времени. Женщины Полесья продолжали носить его еще в 1920-е годы, а в свадебной и похоронной обрядности он широко использовался до середины XX века.

Локальной особенностью художественных традиций территории Полесья Беларуси является использование в головном уборе тонкого льняного серпанкового полотна «сярпанка», в котором доминировали тканые красные и черные узоры [5, с. 62]. Представляют интерес женские головные уборы с рогатыми каркасами и тонкими, прозрачными льняными наметками-серпанками («сярпанками»), которые изготавливались на юге Беларуси, в основном на Мозырско-Припятском Полесье: на территориях Столинского, Житковичского, Мозырского, Брагинского районов и окрестностях Давид-Городка. Головные уборы такого типа различались формой каркасов, декором и способом ношения их компонентов (чепцов, налобных повязок, наметок). Это было обусловлено не только этническим и территориальным фактором, но и социально-возрастным статусом женщины, календарными и семейными обрядами [1, с. 65].

На Полесье Беларуси традиции изготовления серпанковых тканей во многом утеряны, но они возрождаются. Воссозданием головных уборов и комплектов женской одежды из серпанковой ткани Мозырско-Припятского Полесья занимается М.Н. Винникова. Исследовательницей была проведена работа по изучению музейных образцов и реконструкции традиционных женских головных уборов, которые вышли из живого бытования в начале XX века. Собраны материалы (предметы, фотографии, этнографические сведения) из музеев России и Беларуси, в частности, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (МАЭ), и Российского этнографического музея (РЭМ) в г. Санкт-Петербурге, ГУ «Музей Белорусского Полесья» (МБП) в г. Пинске. Реконструированные Винниковой М.Н. костюмы хранятся в Музее древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы». Ряд мастеров народного творчества возобновляют традиции изготовления головных уборов и костюмов. В частности, давид-городокские головные уборы из серпанковой ткани воссоздают народные мастера Александра Семенюк и Валентина Пашкевич из Давид-Городка.

В регионе Полесья Украины особенностью традиционного костюма является «намітка» – головной убор замужних женщин, который представляет собой длинное белое льняное полотнище из серпанковой ткани. Известно, что до середины XX века его использовали как обрядовый свадебный головной убор для покрывания головы невесты, который назывался «серпанок». Серпанок одевали невесте поверх венка, ложили на него красный пояс, и сам обряд покрывания сохранял архаичное содержание пере-

хода невесты в род жениха [4, с. 34]. Одной из особенностей Полесья Украины является костюм из серпанковой ткани, который полностью сформировался в середине XIX в. [8]. Серпанковый костюм имел характерную отделку и размещение декора в виде узких красных полосок. В целом, данные ткани декорировались мало, потому что шили костюм из свитка полотна натканного на наметки и поэтому получался одинаковый узор. Компонентами женского серпанкового строя являются сорочка, юбка, фартук и «намітка», которая применялась как кисейная фата. Сорочку украшает только неширокая орнаментированная полоса по низу рукава. Юбка шилась из пяти-шести частей, при этом декорировались только боковые части. Фартук ткали из трёх частей, украшения располагали на двух крайних составляющих внизу. Кроме того, низ фартука и средняя часть изделия орнаментировалась мережкой.

Основные центры изготовления серпанковой ткани на территории Полесья Украины были расположены в Ровенской и Волынской обл., а также некоторых районах Житомирской и Киевской обл. Примечателен тот факт, что традиции ткачества серпанковых тканей и изготовления костюмов сохранились на Полесье Украины до нашего времени. Процесс её изготовления и в наше время остаётся сложным. Традиционно сырьем для изготовления серпанковой ткани на территории украинского Полесья был лён. Во второй половине XX века, выращивание льна сорта «лущик» было приостановлено. Поэтому современные мастера для изготовления серпанковой ткани используют тонкие нитки из хлопка фабричного изготовления с добавлением льняных волокон [2, с. 72].

Центр возрождения и изготовления серпанковых тканей и костюмов расположен в с. Крупово Дубровицкого района Ровенской области. Известными мастерами народного творчества и серпанкового ткачества Украины являются Ульяна Кот, Нина Рабчевская, Нина Демьянец, Ульяна Букайло, народный мастер декоративно-прикладного искусства Ольга Придюк и др. Мастера помнят навыки традиционного ремесла и сейчас. Сохранением и воссозданием традиций изготовления серпанковой ткани Полесья занимается общественная организация «Центр исследования и возрождение Волини» под руководством кандидата исторических наук Владимира Дзьёбака, в котором функционирует мастерская исторического ткачества «Легенды Волини» (г. Радивилово, Ровенской обл.). В наше время мастера из «Легенды Волини» для воссоздания аутентичных серпанковых тканей заказывают лен «лущик» в странах Европы (Франции, Голландии, Новой-Зеландии), так как в Украине его уже не выращивают. Популяризацией технологий изготовления серпанковых тканей и изделий из них занимаются Сарненский историко-этнографический и Ровенский областной краеведческий музеи, Ровенский государственный гуманитарный университет.

Технологические, а также художественные приёмы процесса изготовления серпанковых тканей складывались и совершенствовались веками, частич-

но сохраняя до наших дней отголосок разных исторических эпох. Традиции изготовления «серпанка» были распространены в прошлом на территории Полесья Беларуси и Украины и это необходимо рассматривать, как общую проблему сохранения, а также как культурное наследие региона Полесье в целом. Актуальной является проблема объединения и взаимодействий белорусских и украинских исследователей, практиков в обмене опытом изучения, восстановления техники изготовления серпанковых тканей, создания совместных проектов. Есть потребность объединить усилия в совместной популяризации уникальной традиции технологии серпанкового ткачества, как одного из выразительных этнокультурных символов региона Полесье, что является общим культурным достоянием Беларуси и Украины.

Список цитируемых источников

1. Винникова, М.Н. О реконструкции смыслового значения и способов ношения женских головных уборов Туровщины (по материалам белорусской коллекции МАЭ) / М.Н. Винникова // Культурное наследие народов Европы / отв. ред. А.А. Новик; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: Наука, 2011. — 93-110 с. — (Сборник Музея антропологии и этнографии; Т. 57).
2. Костюк, Л. Провідний центр «поліського серпанку» – село Крупове / Л. Костюк // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини: колективна монографія [Упорядник і науковий редактор В. Виткалов]. – Рівне: ПП ДМ, 2010. – С. 66–76.
3. Локшук, И. «Серпанковые» ткани Ровенского Полесья: сохранение региональных традиций / И. Локшук // Питання мистецтва, етнології і фольклору. Вып. 15 / наук. рэд. А.І. Лакотка; Центр дослідження української культури, мови і літератури НАН України. – Мінск: Права і економіка, 2013. – С. 418–425.
4. Пономар, Л. Знакова функція одягу в обрядовій культурі українців середині ХХ – початку ХХІ ст.: прояви локальних традицій (за матеріалами експедицій) / Л.Г. Пономар // Народна творчість та етнологія: № 1 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Київ, 2015. – С. 32–38.
5. Ракова, Л.В. Традиционный костюм Мозырско-Припятского Полесья / Л.В. Ракова // Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / [А.В. Гурко и др.]; редкол. А.В. Гурко, И.В. Чаквин, А.И. Локотко. – Минск: Беларуская навука, 2010. – С. 45–71.
6. Раманюк, М.Ф. Турава-Мозырскі строй / М.Ф. Раманюк // Этнографія Беларусі: Энцыклапедыя / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск: БелСЭ, 1989. – 575 с.
7. Тишкевич, Р. «Поліський серпанок» у свідомості місцевих жителів / Р. Тишкевич // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини: колективна монографія [Упорядник і науковий редактор В. Виткалов]. – Рівне: ПП ДМ, 2010. – С. 58–64.
8. Українець, А. Виготовлення серпанкового полотна на Рівненщині / А. Українець // Збірник наукових праць Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. – Київ: ДНЦЗКСТК, 2012. – Вип. 1. – С. 109–127.

СТИМПАНК КАК НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

И.А. Сысоева, Д.В. Чуланова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Стимпанк – жанр научной фантастики о цивилизации, в совершенстве освоившей механику и технологию паровых машин. Это стиль в искусстве, дизайне, музыке и экранизации. Характеризуется изобилием рычагов, вентилях, шестерен с отделкой из меди, дерева, кожи. Его также называют «неовикторианство», потому что он объединяет викторианскую эстетику с современными технологиями и системой мышления.

Сам термин «стимпанк» появился в конце 1980-х годов благодаря К. Джетеру. Однако, сейчас уже многие работы, созданные ранее, также относят к направлению стимпанк. Существуют различные подвиды стимпанка, которые отличаются некоторыми особенностями.

Самые характерные цвета данного вида искусства – металлические оттенки (латунь, медь, бронза), бежевые и кремовые, цвета натуральных материалов (кожа, дерево, облагороженный лен и хлопок), ржавчина. Пatina, эффект потертого металла или кожи, состаренная бумага или кружево – все это дает ощущение эпохи викторианского периода истории.

Со временем сложился круг предметов, применение которых дает вполне четкую ориентацию на стимпанк. Самый популярный – это, конечно же, шестеренка. Современные поклонники стимпанка используют в одежде и декоре его элементы. Например, в одежде это могут быть карманные часы, очки-гогглы или зонты [1].

Направление стимпанк известно многим мастерам рукоделия и декоративного искусства. В рукодельных изделиях и поделках редко используется настоящий металл. В основном для декора предметов применяют полимерную глину, которую потом обрабатывают спреем «под бронзу».

Есть ещё одна отличительная черта, позволяющая отличить произведение в стиле стимпанк от его бюджетного аналога: «ложный стимпанк» не всегда имеет связь механизмов друг с другом. А ведь именно данный прием – базовый признак стиля.

Используя прием «ложного стимпанка», мастера рукоделия предпочитают декорировать свои работы, например, бутылки (рисунок 1,а). Иногда единственное основание, на котором декор предмета относят к стимпанку, – это характерный цвет меди (рисунок 1, б) [2].



а б
Рисунок 1. Использование приема «ложного стимпанка»



Рисунок 2. Д. Тихоненко.
Мобильный телефон

В Беларуси данный стиль начал развиваться относительно недавно. Предметы в стиле стимпанк – ручная эксклюзивная работа. В Беларуси имеется не так много ремесленников, работающих в данном стиле, но одним из наиболее удивительных мастеров в данном направлении является Дмитрий Тихоненко [3].

Мастерская Дмитрия Тихоненко

официально занимается ремонтом бытовой техники. Тюнинг холодильников и электроплит – это, скорее, увлечение,

ставшее визитной карточкой мастера. Дмитрий Тихоненко так же является создателем белорусского сайта, посвященного стимпанку.

Если у большинства стимпанкеров основная цель – создать образ, бу-тафорский костюм, то у данного мастера каждая вещь, которую он изготовил, функционирует. На шее у мастера висят защитные очки, или, как их еще называют, «гоглы», на поясе – кожаный фартук, в таких его постоянно можно увидеть за станком, так что на стимпанк-вечеринки он приходит в повседневной рабочей одежде (рисунок 3).

Каждая кнопка, каждый рычажок за редким исключением работает и выполняет определенную функцию. Также мастер старается, чтобы вещь была не только красивой, но и удобной, а также пригодной для ремонта.

Ещё одним из известных в Беларуси мастеров направления «стимпанк» является Сергей Гайко. Он занимается изготовлением выставочных стендов, мебели и интерьеров для коммерческих объектов, а также изготовлением объектов интерьера и аксессуаров в стиле стимпанк.

Также Сергей Гайко увлекается фотографией и делает фотосессии в неовикторианском стиле (рисунок 3) [4].

Хочется отметить, что мастеров в данном направлении работает не много. Многие из них стараются не афишировать свои увлечения. Мастеров стимпанка можно увидеть, в основном, только на тематических вечеринках, посвященных данному направлению и «городе мастеров».



Рисунок 3. Работа С. Гайко

В данном стиле создаются не только изделия интерьера или аксессуаров, но и общественные заведения.

Кому-то нравятся больше внешние атрибуты, кого-то привлекают философские идеи, а кому то нравится процесс изготовления. Всех этих людей объединяет одно – желание не сидеть на месте, а создавать что-то новое.

Обобщая изложенное, можно отметить, что стимпанк сегодня – это явление обширное и разнообразное. Это целое направление субкультуры со своими направлениями, фестивалями, традициями. Практически все изделия в данном стиле – это ручная работа, которая выполнена мастерами-энтузиастами в единственном экземпляре. Стимпанк не изучают как отдельное искусство. Ему не обучают как ремеслу в специальных учебных заведениях. Тем не менее, стиль стимпанка развивается и процветает. Вещи стимпанка интересны именно тем, что позволяют сделать классический интерьер необычным.

Список цитированных источников

1. Стимпанк: взгляд из прошлого в будущее. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://insurgent.ru/steampunk>. – Дата доступа: 23.11.2018.
2. Стимпанк в рукоделии. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kovrodelkint.ru>news/stimbank/> 2017-03-05-922. –Дата доступа: 23.11.2018.
3. Стимпанк дел мастер. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://sam.mirtesen.ru/blog/43399945340/Stimbank-del-master?nr=1>–Дата доступа: 25.11.2018.
4. Сергей Гайко. Каталог белорусского дизайна. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://desiqntutut.by/qayko>. – Дата доступа: 25.11.2018.

АРТ-ФЕМЕНИЗМ В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ

В.В. Васильева,
Полоцкий государственный университет,
Республика Беларусь

Арт-феминизм, как движение, возник в конце 1960-х – начале 1970-х. Формирование основных его категорий тесно переплетается с третьей вол-

ной феминизма, откуда и берет свое начало. Наиболее полно раскрылся в художественной среде в кругу художниц-феминисток. Данное движение было направлено на интересы женщин, предоставления им места в мире, особенно в мире искусства.

Цель данной статьи – провести сравнительный анализ феминистских теорий в контексте арт-феминизма, выделить ключевые из них, а так же обозначить их развитие и роль в становлении данного понятия.

Развитие и наполнение поля исследований теории арт-феминизма формировалось поступательно, что в свою очередь, определило конкретную структуру самого понятия. Библиографический поиск утраченной информации, выступает первым этапом в становлении феминистской теории искусства. Нарботка материала исследований в области феминистской теории искусства, поиск и исследование библиографических данных творчества женщин-художниц, является характерным в области исследований в первоначальном изучении проблематики данной темы. Так были «открыты», а, точнее, возвращены истории имена выдающихся художниц: Джудит Лейстер (1609–1661), работы, которой приписывались Франсу Хальсу, Ангелика Кауффман (1741–1807) – член Королевской Академии, Сюзе Робертсон (1855–1922) и пр. [1, 2]. Публикации о женщинах-художницах, появившиеся в 70–80-е годы, исследовали статус женщин, их достижения в рамках традиционной истории искусств. Однако подход изучения и вычленения женской истории не является верным, так как детальное изучение и воссоздание истории женского искусства не является ключевым в данной области исследований. Переписывание и восстановление библиографических данных не приведет к решению проблемы противостояния полов и не даст, конкретного ответа на ключевой вопрос о том, чем все-таки является данное понятие в рамках теоретического и практического поля исследований. Следует использовать возможность альтернативного прочтения уже знакомых текстов, что даст наиболее полную характеристику и возможно позволит вычленить главные, до этого не ставившиеся во внимание, факты. Реинтерпретация уже знакомых текстов под этим углом зрения позволит увидеть те пробелы, которые были упущены при анализе не только в современных произведениях, но и в классических. Развитие феминистской критики искусства (с 60-х гг.) выступает следующим этапом на пути становления феминистской теории искусства [1]. Здесь можно отметить, что сбор библиографических данных и формирование феминистской критики искусства развивались параллельно, что позволяло исследователям структурировать информацию о данном явлении и позволяло глубже погрузиться в процесс. Второй этап изучение репрезентаций «женщины» в искусстве. Критика дискурсивных границ феминистской истории искусства как научной дисциплины выступает следующим шагом перед двумя предыдущими [1]. Основным вопросом, характеризующим структуру исследований в области феминистской теории искусства

является обобщение и выделение положительных и отрицательных констант предшествующих этапов, что позволяет объединить и вычленить недостатки накопленного опыта.

Основными представителями, работающими с темой реинтерпретации женщины в искусстве и ее восприятия социумом, в феминистской теории искусства являются: Л. Нохлин, С. Бовуар, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Липпард, Т. Лауретис, Н. Голдин, Ш. Нешат, Б. Крюгер и др. [2, 3]. Данные теоретики впервые обратили внимание не только на проблему, реинтерпретации женщины в социальном пространстве, но и рассмотрели ключевые факторы, влияющие на данное положение женщины, предложив рассмотреть более широкий спектр вопросов, касающихся искусства, психологии, социологии, истории и так далее в рамках своих трудов и исследований.

Следует выделить французскую исследовательницу С. Бовуар, которая предлагает в своей книге «Второй пол» рассматривать женскую идентичность как категорию иного либо другого [5]. Выдвигаемый автором тезис о том, что женское выступает иным, отличным от мужского начала в феминистской теории позволил выделить новую философскую конструкцию субъективности в отличие от бесполой классической модели, что является вполне обоснованным, так как выделяется гендерно маркированная субъективность. Исследование С. Бовуар, выявило проблему парадигмы в области половой дифференциации, рассматривая ее сквозь призму исторических и биологических различий, что, в конечном счете, помогает определить и выстроить логические взаимосвязи между конкретными исторически-временными рамками, а так же объясняет клишированное восприятие женского образа. Что немаловажно не только для осознания роли и образа женщины в истории, но и для истории искусства с последующим построением и вычленением логических связей. Так же следует уделить внимание, предложенным концепциям квир-идентичности К. Сэджвик, Т. Лауретис, Э. Гросс которые позволяют рассмотреть разрыв в делении на традиционную и нетрадиционную манеру восприятия субъекта (женщины). Здесь подразумевается дискурсивное бинарное разделение на нормативное, девиативное деление в восприятии данного субъекта. Так же следует выделить концепции Дж. Батлер, которая обращает в своих исследованиях внимание на проблему женской субъективности и отвергает противопоставление женщин мужчинам.

Возникновение такого рода взглядов характерно для этапа пост-феминизма. Данные исследования позволяют рассмотреть с различных сторон идентичность человека. Представленные взгляды являются немаловажными для формирования текстов феминистской теории искусства и арт-феминизма, так как они позволяют взглянуть на женское и мужское начало сквозь призму культурно-исторических взглядов.

Одним из значимых исследователей в области феминистской теории и искусства является Л. Нохлин, написавшая в 1971 году эссе: «Почему не было великих художниц?» [6]. Автор рассматривает данное явление в свя-

зи сложившихся социальных и экономических факторов, диктуемых обществом того времени. Так же автор обращает внимание на некоторые социальные стереотипы и клише, которые так же выступали основной завесой для дальнейшей творческой реализации. Под стереотипами и клише в эссе Л. Нохлин можно выделить – социально предписанные роли относительно каждого члена общества, плотно укоренившиеся и диктуемые высшими социальными кругами, а так же государством. В своем эссе Л. Нохлин выделила ключевые направления, которые определили тематику феминистской критики: поиск и исследование творчества женщин-художниц; изучение репрезентаций «женщины» в искусстве; критика дискурсивных границ истории искусства как научной дисциплины [1].

Так, Гризельда Поллок, предлагает изменить ракурс исследований этой проблемы. Предлагая заменить классическое понятие «женского образа» представлением о «женщине как означающем в идеологическом дискурсе». Таким образом, можно проследить смену исторического контекста восприятия различных женских образов. Так же теоретик указывает на то, что, зачастую, видение представляется как простая, первичная самоочевидная категория (категория, описывающая уровень ощущений [7]. Стоит учитывать тот факт, что в пределах психоаналитических исследований данного явления, визуальное всегда насыщено значениями, обладает своими возможностями и порождает особые эффекты в организации влечений, в образовании психического представления, активно участвуя в символизации, а отсюда формировании сексуальности и бессознательного вообще.

В области арт-феминизма и его теории следует отметить Г. Поллок и Р. Паркер, которые занимались исследованием и изучением изображений женской натуры, а так же интерпретацией этих изображений. Одним из ключевых вопросов в их исследованиях остается постановка вопроса об обнаженной женской натуре в западном каноне и представлением изображения мужчин и женщин по-разному.

Реинтерпретацию концепции «гениальности личности», как характерной черты присущей только представителям мужского пола, которую следует рассмотреть в тексте, предложила С. Незмер. Автор предположила, что само понятие гениальности присуще только определенному полу – мужскому, что на сегодняшнем этапе, в корне является не верным, по причине приписывания понятию недостоверных факторов, а именно факторов половой дифференциации. Само понятие гения либо гениальности определяет наличие конкретных характеристик, не зависящих от пола индивида. Следует отметить, что данное утверждение не достаточно обосновано и определить его как точку отсчета для развития и изменения в концептуальном поле исследований дальнейших реинтерпретаций и теорий (Н. Броуди, К. Данкан) [1].

Следует выделить книгу таких авторов как Н. Броуди, Р. Паркер (*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*), которые рассматривали и отрицали оценочные критерии патриархальной эстетики в своем издании [8]. Авто-

ры рассматривали ситуации и всевозможные метаморфозы, которые не позволяли женщинам быть причастными к искусству, условия художественного производства, влияние социальных институций на искусство. Эта книга, как пишет А. Усманова, известный исследователь в области феминистской теории искусства, в статье: Женщины и искусство: Политика репрезентации, явилась началом феминистского деконструктивизма, поскольку впервые подобная тема рассматривалась не с точки зрения описания произведений искусства и рассказов о женщинах, имевших отношение к данной сфере культуры, но в свете идеологических установок, формирующих и определяющих эту сферу. Таким образом, начала развиваться феминистская критика искусства. Параллельно активизировалась и сама художественная сфера (начиная с конца 60-х годов) [1].

Таким образом, следует отметить важность и значимость такого явления как арт-феминизм в пространстве феминистской теории. Данное явление несет в себе не только ответы на вопросы относительно своей структуры в рамках формирования социальной культуры общества, но и предоставляет возможность более широко и полно изучить само понятие, его сущность, определить ключевые направления (теоретическая и практическая база исследований), с которыми стоит работать для дальнейшего развития и улучшения теории. Развитие арт-феминизма в контексте феминистской теории искусств определено следующими этапами: библиографический поиск информации, становление и развитие феминистской критики, критика дискурсивного поля исследования. Следует так же выделить ключевых авторов, которые способствовали развитию данного направления:

Л. Нохлин, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Липпард, Т. Лауретис, Н. Голдин, Ш. Нешат, Б. Крюгер, Н. Броуди и т.д. Важно отметить, исследования, являющимися ключевыми в данной области: Л. Нохлин «Почему не было великих художниц?», Г. Поллок «Что не так с изображениями женщин?», Дж. Бергера «Способы видения», А. Усмановой « Женщины и искусство: политика репрезентации» [9] и др. Написанные книги и выдвинутые концепции и теории, в конечном итоге приводят к пониманию того, что арт-феминизм как направление в искусстве открыл занавес для восприятия того, как представлено искусство в рамках половой дифференциации и каковы границы его восприятия в общественном пространстве.

Список цитированных источников

1. Усманова, А.Р. Женщины и искусство: политика репрезентации / А.Р. Усманова // Гендерные исследования. – 2001. – № 2. – С.465–492
2. Жеребкина, И.А. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / И.А. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. – Ч. I. – 708 с.
3. Муслумова, Т.В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления / Т.В. Муслумова // Вестник шадринского гос. пед. ин-та. – 2015. – № 4. – С. 114–120.

4. Шевченко, З.В. Словарь гендерных терминов / З. В. Шевченко // [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://a-z-gender.net/art-feminizm.html/>. – Дата доступа: 19.11.2018
5. Beauvoir, Simone de. *The Second Sex* / Beauvoir, Simone de — New York: Alfred A. Knopf, 2009. – 639 с.
6. Nochlin, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?" / L. Nochlin. – New York: Harper Collins, ARTnews, 1971. – P. 22–39, 67–71.
7. Pollock, G. «Beholding Art History: Vision, Place and Power», in S. Mellvill, B. Readings, eds., *Vision and Textuality*; Duke University Press, 1995. – p. 40.
8. Parker, R. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*/ R. Parker G. Pollock – New York, 1981. – p. 184
9. Berger, J. *Ways of Seeing* / J. Berger. – London, 1972. – P. 45–64.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В.В. Маркина,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Термин современное искусство, относится к искусству, которое существует в данный момент. Использование прилагательного «современный» для определения периода в истории искусств частично вызвано отсутствием какой-либо особой или превалирующей школы искусства, признанной художниками, искусствоведами и критиками.

Согласно утверждениям экспертов, одной из главных проблем современного искусства является его элитарность и признанность специалистами. То есть, чтобы добиться славы современному художнику необходимо получить признание круга критиков. Специалисты связывают это явление с тем, что в наше время в качестве предмета искусства позиционируется объект, о котором обыватель с помощью только своих органов чувств не может однозначно сказать – это искусство или нет. Именно по этой причине возникает необходимость того, чтобы этот объект был признан и получил свое место в особом мире критиков [1].

Говоря о современном искусстве, можно выделить ряд некоторых особенностей, отличающих его от того искусства, которое принято называть традиционным.

1. Современное искусство концептуально. Оно всегда несет идею.
2. Традиционное искусство определяется форматом ценностей культурного типа, в котором оно существует, а современное искусство открыто к вариативности смыслов и интерпретаций. Для него характерна метафоричность, недосказанность. Это пространство смыслов, которые невозможно выразить фигуративным языком образов повседневной реальности.

3. Произведение Современного искусства неразрывно связано с окружающей средой, в особенности с социальной, и существует в контексте этой среды. Такое произведение является посредником между художником, творцом, и потребителем продукта его творчества. Произведение, провоцирует зрителя на активную позицию по отношению к нему, и подключает зрителя в творческий процесс, приглашая к выстраиванию взаимосвязей, коммуникаций.

4. Современное искусство всегда актуально, так как отражает события «здесь и сейчас». В то же время оно находится в постоянном развитии, формировании, изменении, поскольку момент «здесь и сейчас» не останавливается и пребывает в вечном движении. Для современных художников важно воплотить универсальную идею, которая будет актуальна и в будущем, она может обрести новый смысл и образ, однако материальная ее форма может меняться в соответствии с ходом времени.

5. Современное искусство предполагает взаимодействие, многоуровневую коммуникацию: взаимодействуя с произведением, мы обращаемся к самим себе, сверяясь с другими зрителями и с автором текста культуры. Такое взаимодействие осуществляется через такие формы представления и восприятия как: инсталляцию, перформанс, хэппенинг.

6. Сегодня мы наблюдаем все более глубокое слияние искусства с жизнью. Темы современного искусства часто повседневны. Новые формы современного искусства заставляют зрителя всматриваться в самые обычные мгновения жизни, осознавая их до мельчайших подробностей. Перформанс – это призыв к тотальной осознанности человеком каждого мгновения бытия. Жизнь обычного человека превращается в произведение искусства, пробуждая в нем импульс к творчеству. Человек сам становится произведением, универсальной идеей, имеющим уникальную ценность. Осознавая свою ценность, мы становимся способны ценить так же и другие вещи и явления этого мира. Осознав ценность самого себя, человек так же ценит и уважает все, с чем он соприкасается. В этом проявляется глубокий гуманистический смысл современного искусства.

7. При восприятии произведения современного искусства, нередко зритель становится участником (перформанс или хэппенинг). У него появляются ассоциации, связанные с их личными действиями или образами, которые они воспринимают. В результате каждому открывается свой собственный смысл, имеющий для него самое актуальное значение. Часто эта реакция бывает более сильной, чем при созерцании традиционного произведения искусства, направляет зрителя в определенное, гораздо более узкое русло. Там уже есть ответ и определенность. Современное пространство ввиду некоторой неопределенности дает беспредельную вариативность, возможность свободного выбора. Это пугает обывателя, жизнь которого протекает в рутине. Выход за пределы рутины и рамок дает зрителю ресурсы для вдохновения, творчества, переосмысления привычных явлений жизни.

8. Для современного искусства характерно цитирование классических образцов, использование их в неожиданных контекстах, в которых они приобретают дополнительный или иной смысл.

9. Для современного искусства характерно появление множества группировок, объединений, союзов и т.п. Принадлежность к определенной часто становится эффективным средством продвижения. Эта тенденция в результате делает авторство коллективным. Это явление напоминает о произведениях традиционного искусства, чье авторство было утеряно и приписывалось высшей силе [2, с. 4].

Специфика современного искусства обусловлена, в том числе, его функцией балансировать работу правого и левого полушарий, что способствует развитию интуиции, ассоциативного, образного, символического и метафорического мышления в противовес логике, рациональности, иногда очевидности в восприятии доминировавших в последние столетия.

Широта восприятия произведения современного искусства зависит от множества факторов, в том числе, от физических и психических особенностей индивида, от степени социализации и адаптации в культурном окружении, от уровня личностного развития, образования, желания идти на контакт, гибкости мышления, готовности принимать новое, от умения выстраивать цепочки между вещами и явлениями, способности к образному мышлению и др. И если психические и физические особенности восприятия, по большей части, определены физиологически, и мы не можем влиять на них и развивать, то такие факторы, как личностное развитие, коммуникативность, образованность и т.п. во многом зависят от собственного желания и жизненной позиции. Таким образом, современное искусство можно рассматривать как явление, стимулирующее к росту, развитию, изменениям.

Список цитированных источников

1. <http://gosindex.ru/> статья «Современное искусство: актуальные проблемы».
2. Хащанская, М.К. Системный подход и принцип гармонии / М.К. Хащанская // Психотерапия. – 2010. – № 4.

СЮЙ БЭЙХУН И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ НОВОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

Хань Юнган,
Белорусская государственная академия искусств,
Республика Беларусь

Личность и многогранная деятельность великого китайского живописца, графика, педагога и общественного деятеля Сюй Бэйхуна не случайно привлекают внимание все новых и новых исследователей, как в самом Китае, так и за его пределами. В Китае не было художника, более страстно ратовавшего

за реалистическое живописное искусство и, одновременно, за бережное отношение к национальным художественным традициям.

Вплоть до 16 века изоляция Китая продолжала углублять разрыв, возникший между национальной и западной культурой, где наступил Ренессанс и развивалось просветительское движение. Его преодоление стало возможным во многом благодаря деятельности католических миссионеров из Европы. Благодаря этому появилась беспрецедентная возможность научного и культурного развития, что создало необходимые условия для возникновения современной науки и искусства в Китае.

В Китае появление масляной живописи связывают с именем Джузеппе Кастильоне (1688–1766), итальянского монаха-иезуита, миссионера и придворного художника императора Цяньлуна. Под именем Лан Шинин он вошёл в историю китайской живописи как мастер, замечательным образом совместивший в своем творчестве лучшие традиции классического китайского искусства и приёмы европейской живописи. Но после запрещения в 1773 году миссионерской деятельности иезуитов, приток художников из Европы надолго прекратился.

На рубеже XIX–XX веков, во время правления императора Тун Чжи (1861–1875), технику масляной живописи стало использовать все большее число китайских художников, постепенно осваивая этот новый способ художественного выражения.

В начале XX века постепенно активизируется процесс налаживания связей между Востоком и Западом. Китайские писатели, побывавшие в Западной Европе и познакомившиеся с оригиналами произведений мастеров европейского искусства, донесли представление о характере и сущности отличия западноевропейской живописи от китайской классической живописи.

Знакомству Китая с западной культурой в это время способствовали педагогические университеты в Нанкине и Баодине, где был введен лекционный курс по истории западноевропейской живописи, для чтения которого приглашались европейские преподаватели.

В 1912 году известные деятели культуры Лю Хайсу и УШигуань открыли Шанхайский художественный университет (в 1919 году переименованный в Шанхайский институт художеств) – первый специализированный в области искусств институт. В этот же период были открыты высшие учебные заведения или факультеты искусств в Пекине, Ханчжоу, Нанзине. Следует также добавить, что Лю Хайсу выступил основателем художественной школы не только в Шанхае, но и в Нанкине. Именно этот этап в истории китайской культуры характеризуется началом серьезного знакомства с культурой и искусством Запада и их изучением.

Одной из главных фигур в китайском искусстве первой половины XX века явился выдающийся живописец и педагог Сюй Бэйхун (1895–1953). Его огромная заслуга заключалась в первую очередь в том, что он стал одним из первых китайских художников XX века, кто сумел объеди-

нить национальные художественные традиции и достижения современной европейской живописи, выступая против отживших канонов и сухого академического догматизма в китайской живописи тех лет. Многие искусствоведы именно с него начинают историю китайской реалистической живописи новейшего времени.

У художника были трудное детство и юность. Он родился в деревне Цзинтинцяо провинции Цзянсу. Первые уроки изобразительной грамоты он получил у своего отца, художника-самоучки, гравера и поэта, учителя рисования в деревенской школе. Тяжелая работа и нужда подорвали здоровье отца. Он тяжело заболел, и юноше пришлось вести вместо него занятия в школе, чтобы прокормить семью. Так в юности он столкнулся с голодом и лишениями.

После смерти отца (в 1914 г.) Сюй покинул деревню и после долгих скитаний приступил к учебе в Шанхайском университете, где он начал серьезно заниматься живописью и сделал в ней первые успехи, написав две картины (1915), посвященные мифологическому герою, создателю письменности древнего Китая Цан Цзэ. Первый гонорар окрылил молодого художника и позволил совершить поездку в Японию, где он несколько месяцев путешествовал по стране и изучал музейные собрания.

По возвращении в Китай в 1918 году Сюй вступает в Общество по изучению живописи при Пекинском университете. Он «читает лекции, пишет картины, к нему приходит известность, как к художнику традиционного направления. Но к этому времени складывается и его активный, целеустремленный, не знающий покоя характер» [2, с. 9]. В национальной живописи «гохуа» уже давно наблюдался период кризиса и упадка. Проблема дальнейшего творчества остро встала и перед Сюй Бэйхуном, который начал поиск путей ее возрождения.

В 1919 году большой успех персональной выставки Сюй Бэйхуна в Пекине и присуждение ему правительственной стипендии дало художнику возможность поехать учиться в Париж. За годы учёбы он овладел профессиональным инструментарием европейских художников, освоил перспективу, пластическую анатомию, методику рисования с натуры, технику и технологию работы масляными красками, объехал ряд европейских стран, где изучал полотна великих западных живописцев. В течение восьмилетнего пребывания за границей художник перенес большие материальные трудности, так как ему была прекращена выплата стипендии из-за смены правительства в Китае.

В 1927 году Сюй Бэйхун, полный творческих замыслов, вернулся на родину, где на многие годы посвятил себя преподавательской работе. Будучи приглашенным на должность профессора кафедры живописи Шанхайского института живописи, а позднее и университета в Нанкине, он «стал одним из первых, кто широко познакомил молодых китайских живописцев как с историей мирового искусства, так и с приемами и методами живописи маслом,

научив их писать непосредственно с натуры» [2, с. 12]. Позднее художник продолжил свою реформаторскую деятельность на посту декана Художественного факультета Пекинского университета. В 1934 году он посетил Советский Союз (Москва, Ленинград), где организовал обширную выставку китайского искусства, прошедшую с большим успехом.

Огромна его роль в фундаментальной перестройке художественной педагогики, методики преподавания специальных дисциплин, в борьбе за отказ от мертвого копирования образцов прошлого, за введение в учебный курс обязательного рисования с натуры, изучение западноевропейской техники и технологии масляной живописи. До последних дней своей жизни он много работал творчески. Как художника Сюй Бэйхуна отличает оригинальный стиль, не нарушающий, однако, поэтики различных жанров, в которых работал художник и своеобразие которых он тонко понимал [1, с. 208].

Его ключевое значение и роль в развитии художественной культуры в Китайской Народной Республике заключались и в том, что Сюй Бэйхун воспитал целую плеяду художников Китая, сыгравших большую роль в формировании нового реалистического искусства. Синтез традиционной китайской и западноевропейской живописи стал возможным благодаря непрерывным усилиям и поискам многих художников. Этот процесс не только открыл новые пути для китайской традиционной живописи, но и создал предпосылки для слияния восточных и западных традиций [3, с. 15].

Список цитированных источников

1. Пострелова, Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т.А. Пострелова. М.: Наука, 1987. – 264 с.
2. Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун./ Н.Виноградова.– М.: Изобразительное искусство, 1980. – 64с. Ил.
3. Не Ци. Традиционная живопись Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. Искусствоведения / Не Ци. – Минск: БГУКИ, 2014. – 23 с.

К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

Е.О. Толобова,
Витебский государственный технологический университет,
Республика Беларусь

Современное искусство является значительным, содержательно насыщенным блоком национальной художественной культуры Беларуси, однако, как культурный феномен сравнительно недавно стало объектом научных исследований, посвященных анализу разномастных тенденций искусства последних десятилетий, поскольку главные фигуранты художе-

ственной сцены – художники – всегда идут на опережение теоретического осмысления, предлагая новые беспримерные формы своих опытов.

В белорусской искусствоведческой литературе по заявленной теме встречаются труды предельно общего характера, где художники диапазона «современное искусство» обозначены фрагментарно, являясь лишь частью объемного потока практик современного, как правило, изобразительного традиционного искусства, а не как самодостаточный, уже укоренившийся и обособленный феномен. Кроме всего, термин зачастую употребляется для обозначения расположения в пределах временной шкалы истории искусств.

Цель статьи – регламентация понятия «современное искусство».

Если говорить о понятии «современное искусство» для западного или американского общества, то вопросы были сняты еще в 60-70-е годы XX века благодаря трудам теоретиков искусства.

Текстологический анализ выявил, что впервые термин «современное» (contemporary) по отношению к искусству употребила Розалинда Краусс – крупнейший американский аналитик современного искусства в гарвардской диссертации, изданной в 1969-м в контексте работ Дэвида Смита – представителя абстрактного экспрессионизма, известного массивными геометрическими скульптурами из стали.

В 50–60-е годы возникает симптоматика течений и направлений, предлагающих новый визуальный язык, большой диапазон технических средств и тематик, наделенных впечатляющим авторитетом – абстрактный экспрессионизм, глашатаями которого стали преимущественно американские художники во главе с неистовым Джексоном Поллоком и Марком Ротко, поп-арт, лэнд-арт, минимализм, концептуальное искусство.

Происходит значительное расширение территории искусства, экспансия за первоначальные пределы и создание его новых форм, а также происходит размытие границ между искусством и внехудожественной деятельностью.

Происходит в последствии то, что знаменитый критик, журналист, арт-критик, куратор Люси Липпард назвала «дематериализацией объекта» искусства.

Исследователь Н.В. Смолянская в статье «Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства» рассматривает емкую сводку вышеупомянутой трансформации объекта: «начиная с того момента, когда представленное вниманию зрителя произведение искусства не имеет больше никаких, видимых глазом, отличий от предмета, которое оно изображает, можно констатировать, что средства, которыми пользуется художник, больше ничем уже не ограничены. И поскольку уже невозможно отличить с помощью лишь визуальных средств анализа, к какому множеству отнести этот объект – к множеству объектов повседневной жизни или же, напротив, к множеству объектов искусства, то отныне сам статус произведения искусства находится на стадии перманентного определения и переопределения» [1, с. 75].

В 1964 году американский философ искусства, теоретик и арт-критик А. Данто написал статью «Мир искусства». Поводом для написания статьи стали (поп-арт) коробки «Брилло» Энди Уорхола, ставших отправной точкой всех его последующих размышлений об эстетике, первым из которых и стало эссе «Мир искусства» – текст ныне ставший хрестоматийным для критики искусства XX в. Именно тогда появляется одноименный термин «мир искусства», истолковывающий, что объекты получают статус произведений искусства, будучи включенными в художественный контекст и становясь дискуссионной темой. К «миру искусства» принадлежат непосредственно сами художники, галеристы, арт-критики, искусствоведы. Поэтому современное искусство начинается именно с этого момента, когда необходимо теоретическое обоснование произведения искусства [2], как пишет об этом Артур Данто.

Вот этот парадокс, где, с одной стороны, – круг специалистов, которые определяют будет это объект или нет в поле современного искусства, и, с другой стороны, художник, который выступает против этого круга, но которой тоже во многих случаях играет свою игру, потому что он безусловно ориентирован на этот круг.

Этот парадокс формирует именно такую парадигму, в которой действуют практики современного искусства. Поэтому современное искусство начинается именно с этого момента, когда необходимо теоретическое обоснование, как пишет об этом Данто.

В 2017 году благодаря инициативам российского Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс» книга Артура Данто была переведена на русский язык.

А. Данто соглашается с тезисом Гегеля о «конце искусства» декларируя, что история искусства – очередно сменявшие друг друга этапы от мимесиса до современного «конца истории искусства».

В свою очередь, философ, писатель Борис Буден высказывает мысль о том, что современное искусство – «конец некой истории искусства, некоего тщательно выстроенного нарратива» [3].

Однако «мир искусства» – это не только сообщество профессионалов и не только перечень произведений. Мир искусства «существует в виде апелляции к нему со стороны арт-сообщества, в которое входят и авторы, и реципиенты всех мастей, в котором циркулируют идеи и проблемы арт-мира» [4, с. 179].

В свою очередь С.Б. Никонова добавляет: «однако в целом современное искусство понимается Данто как акт скорее философский, чем художественный, и в этом смысле действительно находящийся на грани художественности, вскрывающий ее границы» [5, с. 182].

Вскоре теоретические исследования А. Данто катализировали появление «институциональной теории искусства», разработанной Д. Дики.

Определенный вклад в уточнение термина принадлежит автору фундаментальных исследований современной художественной культуры Борису Гройсу, который обозначает, что «сегодня термин «современное искусство» (contemporaryart) не просто обозначает искусство, создаваемое в наше время. Скорее, сегодняшнее современное искусство демонстрирует способ, которым современность представляет свою сущность, – акт презентации настоящего».

Заключение. Нынешнее время характеризуется кардинальными изменениями в искусстве, которые мы сейчас называем практиками современного искусства, в-первую очередь, практиками, наделенными возможностями демонстрации самых неожиданных, самых противоречивых методов и способов воспроизведения.

Список литературы

1. Смолянская, Н.В. Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства / Н.В. Смолянский // Артикульт. – 2014. – № 16(4). – С. 75–87.
2. Данто, А. Мир искусства / А. Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
3. Буден, Б. Искусство после конца общества [Электронный ресурс] / Б. Буден. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/buden/>. – Дата доступа: 23.11.2018.
4. Радеев, А.Е. Художественный треугольник и варианты его преодоления / А.Е. Радеев // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. – 2011. – Т. 2, № 3. – С. 179–186.
5. Никонова, С.Б. Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто / С.Б. Никонова // Креативность в пространстве традиции и инновации Третий Российский культурологический конгресс с международным участием: тезисы докладов и сообщений. – Российский институт культурологи, 2010. – С. 182.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА

МИНИМАЛИЗМ КАК АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА НАЧАЛА XXI ВЕКА

М.А. Мартынова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Интерьер, являясь организованным культурным пространством, представляет собой образ жизни и мышления людей определенной социальной общности. Анализ интерьеров позволяет лучше понять отношения современного человека с миром вещей. Потребность организовывать среду особым образом посредством дизайна несет в себе определенную смысловую нагрузку и может считываться как текст [1]. Таким образом, исследование интерьера позволяет изучить не только среду и ее составляющие, но и ценностные характеристики и установки общества, которые в свою очередь позволяют спрогнозировать дальнейшее развитие культуры, что бесспорно является *актуальной задачей* для исследователей.

Цель – изучение особенностей минимализма как актуального направления в дизайне интерьеров начала XXI века.

В качестве *методов* исследования использовались общенаучные методы, а именно теоретический сравнительный анализ, классификация, синтез; семиотический метод, а также ретроспективный анализ.

В начале XX века функционализм стал отправной точкой для развития минимализма. В 1917 году голландские художники создали сообщество «Стиль» (на нидерландском «De Stijl»), эстетика и концепция которого оказала большое влияние на появление и формирование минимализма. Основная их идея заключалась в том, что любое художественное произведение или изделие должно быть функциональным и рациональным, иметь четкую структуру.

В 1918 году французский художник Амеде Озенфан и архитектор Ле Корбюзье написали художественный манифест «После кубизма», что послужило началом новому течению в живописи и архитектуре, которое получило название «пуризм», что в переводе с латинского языка («purus») означает – чистый. Под пуризмом подразумевается стремление к совершенству, чистоте, неприкосновенности установленных норм. Эстетическая ясность, простота и функциональность стали характерными чертами этого течения.

После Второй мировой войны на Западе особую популярность получила японская архитектура и культура в целом, как антипод показной рос-

коши и перенасыщению декоративными элементами. Исчерпавшая себя культура модерна, новые философские взгляды, развитие науки и техники требуют нового визуального воплощения в искусстве и дизайне.

Период активного развития минимализма приходится на 1970-е как реакция на яркий китчевый поп-арт. Минимализм в архитектуре и дизайне отличали отрицание декоративного оформления, чистые геометрические линии и максимально возможное использование дневного света.

В 1980-х годах широкое распространение получает хай-тек, который воспекает научно-технический прогресс в своих формах, выверенных и созданных посредством высоких технологий.

Анализируя эти три стилистические течения XX века – минимализм, пуризм, хай-тек, легко заметить сходство. Имея под собой общую идею лаконичности и функциональности, эти направления видятся частью одного явления, в основе которого лежит концепция минимализма. И уже в XXI веке, когда стили трансформировались в контексте культурных изменений, характерных для эпохи постмодернизма, необходимость проводить четкую границу между ними отпадает сама собой. В каждом актуальном направлении в дизайне нового тысячелетия присутствует минималистическое начало.

Хай-тек по своей сути является технически безукоризненно исполненной формой минималистически строгих и функциональных предметов. Сложно себе представить совершенную в исполнении и функционировании современную мебель без использования новых технологий. В XXI веке хай-тек не обязательно выражается в демонстрации техницизма в интерьере. В сегодняшнем понимании хай-тек – это и встроенная мебель, и элементы среды, которые легко трансформируются, открываются и передвигаются, являются многофункциональными ввиду своего технического оснащения. Максимальная рациональность и предельная лаконичность форм отражены в аскетичном дизайне, в котором предпочтение отдается крупными монолитными формами с идеально обработанными поверхностями и отсутствием швов.

В свою очередь, одним из основных методов хай-тека в XX веке было использование промышленного оборудования, внедрение в процесс формообразования среды элементов военного или технического оборудования. В сочетании с рациональным подходом, намеренным аскетизмом, этот метод привел к образованию так популярного в начале нового тысячелетия стиля лофт.

Пуризм мы определяем как стилевое течение, особенностью которого является чистота и простота форм. Отличаясь от хай-тека чувственным естественным наполнением, пуризм является одним из самых одухотворенных стилевых направлений нашего времени. В начале XXI века эстетика «благородной простоты» находит свое отражение в японском течение «ваби-саби», который характеризуется способностью воспринимать предметы в своём естестве и без излишеств и берет свое начало в философии дзен-буддизма.

В данном контексте необходимо упомянуть о скандинавском стиле, который возник в начале XX века и процветал в 1950-х годах в странах

Северной Европы, а в ХХІ веке получил широкое распространение. Сохранение пространства, легкость, светлые цвета стен в сочетании с деревом, камнем, яркими или контрастными вставками декора являются характерными чертами скандинавского стиля.

Как особо актуальное направление скандинавской культуры выделяется датское хюгге – искусство быть счастливым, умение получать удовольствие от обыденной жизни, наслаждаться состоянием «здесь и сейчас». Основные характеристики интерьера хюгге – атмосфера уюта и безопасности в психологическом плане, а количество средств, вложенных в создание интерьера, должно быть минимально-достаточным.

Говоря об экономической составляющей минималистичных интерьеров, в ряде течений мы видим явные несоответствия с первоначальной концепцией минимализма, которая базировалась на демократичности и противопоставлялась установкам мещанского общества потребления. Современная простота, зачастую являющаяся высокотехнологичной, отнюдь не широкодоступна в материальном плане, а натуральные материалы имеют искусственные аналоги, которые в разы отличаются по стоимости от экологически чистых прототипов. Это делает идею экологичности и экономичности современного минимализма весьма противоречивой.

Стерильный минимализм в своем предельном воплощении оказывается бездушным и мало комфортным в психологическом плане. Вполне закономерно, что он развивается в такие течения, философия которых базируется на психологическом комфорте, понятиях счастья и гармонии с окружающим миром, а поиск новых средств художественной выразительности вносит в минимализм больше декоративности, больше цветовой культуры и эстетизма. В отношении форм минимализм последних десятилетий достаточно далеко ушел от скупой примитивной геометрии в сторону асимметрии и необычных запоминающихся образов.

В качестве примера современной интерпретации минимализма в искусстве и дизайне выступает творчество бельгийского дизайнера Акселя Вервордта. Уважение к природе, искусство простоты и гармонии, красота, найденная в скромных предметах, и сила тишины вплетены в его проекты, как и его личная интерпретация ваби. В результате создаются интригующие контрасты между Азиатским и Европейским стилями, археологией и современным искусством. Вервордт, как яркий представитель постмодернизма, вдохновляется искусством всех жанров, относящихся к разным уголкам мира и периодам. «Мне нравится все, что честно и реально. Например, *Arte povera*, неискушенное искусство пастухов и монахов гор, родилось из большого уважения к природе. Они уже делали самые красивые минималистические объекты сотни лет назад. На другом конце спектра экстремальная изощренность барокко может быть выбрана для эффекта, мастерства или изобилия – но никогда для простой демонстрации богатства» – говорит Аксель Вервордт[2]. Суть его работы заключается не в эстетизме, а в более традиционном поиске

простоты, вдохновения и смирения. Чувство меры, органический подход, характеризующийся приверженностью к слиянию объектов с окружающей средой, уважением к существующей среде делают его характерным образцом культуры постмодерна в начале XXI века.

Заключение. Стиль минимализм, который имеет свой исток в конструктивизме 1920-х годов, а позднее в 1960-х развился в США как противовес поп-арту и китчу, в начале XXI века стал ведущим направлением в художественном оформлении интерьеров. Идея «благородной простоты» пронизывает дизайн нового тысячелетия. Но в данном случае это уже не жесткая структура с характерным набором признаков, а скорее отражение мировоззрения, философии эпохи. Это заключается в гибкости, толерантности и плюрализме, который позволяет создавать интерьер с различными стилистическими решениями. Но это уже происходит не с целью украшения или демонстрации превосходства, а в качестве художественного обогащения, синтеза искусств, в котором каждая составляющая сама по себе прекрасна, а во взаимодействии друг с другом создает качественный эффект другого порядка. Большая осознанность и вдумчивое отношение к потреблению, отражается

в выборе материалов и технологий создания элементов дизайна. Ориентир на духовно-культурный контекст, который противопоставляется идеалам индустриального общества, приводит к созданию интерьеров «для души», которые невероятно гармонично сочетают в себе индивидуализм и собственную сопричастность к миру. А это в свою очередь ведет к самовыражению через обращение к истокам, поиск аутентичности, что добавляет современным интерьерам самобытности, одухотворяет их.

Список цитированных источников

1. Панкратова, А.В. Дизайн интерьера как семиотическая структура: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 24.00.01 / А.В. Панкратова; Смоленский гос. ун-т. – Смоленск, 2007. – 178 с.
2. Бельгийский дизайн. Аксель Вервордт [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://wabisabi.by/belgijskij-dizajn-aksel-vervordt/>. – Дата доступа: 18.11.2018.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ ДИЗАЙНА ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

О.Д. Костокрыз, Ян Лимин,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В Витебском государственном университете имени П.М. Машерова, начиная с 2015 года, реализуется летняя культурно-образовательная программа для студентов и преподавателей Пекинского Объединенного уни-

верситета. Студенты из Китая имеют возможность изучать русский язык и знакомиться с историей и культурой Республики Беларусь.

В 2018 году сотрудничество наших университетов обогатилось новой формой совместной работы. С 20 июля по 9 августа 2018 года на базе художественно-графического факультета впервые работала Международная художественная мастерская дизайна ВГУ имени П.М. Машерова.

Организатором и культурно-образовательной программы, и Международной художественной мастерской дизайна с китайской стороны является Ян Лимин, магистр педагогики и магистр искусствоведения. Уже во время учебы в магистратуре ВГУ имени П.М. Машерова Ян Лимин помимо профессиональных знаний приобрёл организаторский опыт. Он не только принимал участие в художественных выставках и пленэрах, но и сам был инициатором подобных мероприятий. Также во время работы мастерской дизайна Ян Лимин выступал в роли переводчика.

Проректор по воспитательной работе Беженарь Юлия Петровна и начальник международного отдела Сороткина Елена Владимировна 21 июля встретились с участниками Международной художественной мастерской, познакомили с нашим вузом и окончательно согласовали программу пребывания. На художественно-графическом факультете первый день занятий студентов встречала декан Бобрович Галина Александровна.

В соответствии с намеченными планами китайские студенты должны были пройти краткие практические курсы по основам конструктивного рисунка с натуры, композиции, цветоведения и макетирования.

Занятия четырехдневного интенсив-курса по конструктивному рисунку проводил доцент кафедры изобразительного искусства, член Белорусского союза художников, Костогрыз Олег Даниилович. В первый день было необходимо получить общие представления об особенностях создания трехмерного изображения на плоскости. После изложения педагогом теоретического материала, сопровождавшегося поэтапными рисунками мелом на доске, студенты приступили к практической части. После выполнения конструктивного рисунка куба и приоткрытых коробок различных пропорций, перешли к рисунку тел вращения (цилиндр, конус). Акцент был сделан на линейно-конструктивном методе построения учебного рисунка. Аналитический подход в работе с формой доминировал и на последующих занятиях, штриховая моделировка являлась необязательным компонентом, ввиду ограниченного времени.

На следующий день студенты приступили к работе с бытовыми предметами сложной формы. Чайники различного характера формы продолжили тему тел вращения. Старинные утюги необходимо было построить на одном и том же рисунке в закрытом и открытом виде (в динамике возможных положений). В ходе занятий второго дня было сделано небольшое отступление: доцент Костогрыз О.Д. рассказал о специфике быстрого наброска с натуры, сделал линейные и тоновые наброски предметов. За-

тем, поясняя универсальность принципов наброска, сделал быстрый натурный портрет.

На третий день началась работа над линейно-конструктивным рисунком натюрморта из геометрических тел и бытовых предметов. Здесь речь пошла уже и о вопросах размещения натюрморта на изобразительной плоскости. Также были рассмотрены вопросы пространственных характеристик рисунка учебного натюрморта и соответствия предметов друг другу по масштабу и характеру форм.

На четвертый день, в завершение курса конструктивного рисунка, была выполнена итоговая работа на закрепление полученного опыта. Студенты в ограниченное время выполнили рисунок натюрморта из предметов различных по форме, размеру и материалу. После завершения занятия все выполненные за четыре дня работы были выложены на просмотр, прокомментированы педагогом, было организовано общее обсуждение и подведение итогов первых дней работы Международной художественной мастерской дизайна.

Занятия по композиции были совмещены с цветоведением, и проводила эти занятия старший преподаватель кафедры дизайна Шерикова Марина Петровна. С особенностями преподавания композиции в нашем вузе китайские студенты знакомились в ходе работы над плоскостной композицией декоративного натюрморта. В начале работы была использована натура – бытовые предметы (связь с конструктивным рисунком), из силуэтов которых каждый студент должен был составить композицию на первом этапе, исходя из предложенных типов композиционных схем. Затем, следовала стилизация предметов, в частности, применялся прием трансформации. Также обращалось внимание на характер используемых линий. На следующем этапе использовался декоративный прием членения изобразительной плоскости линейными структурами, задачей которых было связать фон и предметный план. Эти структуры могли быть прямолинейными, дугообразными, радиальными и т.д. После завершения композиционной линейной организации изображения, начиналось декорирование изображения. На заключительном этапе работы вводился цвет. Ввиду ограниченного времени, цветовое решение было монохромным.

Основы макетирования студенты из Китая изучали под руководством кандидата педагогических наук, доцента кафедры дизайна Коваленко Владимира Ивановича. На первом занятии был проведен тест – простые задания на разрезание и складывание листа белой бумаги показали педагогу готовность учащихся к работе. Вторым этапом явилось творческое задание. Необходимо было выполнить макеты объемно-пространственной композиции трех типов. Первая композиция – на основе использования складчатых структур по принципу техник оригами. Педагогом были показаны образцы возможных решений, наглядно продемонстрированы принципы и возможности складывания листа цветной бумаги. Вторая композиция как трансформация геометрических тел с использованием складчато-

разрезных структур. Здесь бумажный лист можно было не только складывать, но и разрезать. Используя опыт предыдущих композиций, студенты третью работу творческого задания должны были выполнить как ассоциативную объемно-пространственную композицию. В результате под их руками из листов цветной бумаги возникали удивительные конструкции, напоминавшие диковинных птиц и зверей.

Заключительное задание – макет офиса. После объяснения педагогом последовательности выполнения данного макета студенты получили чертежи разверток, по ним из цветной бумаги самостоятельно выполнили развертки объектов, вырезали и склеили их, собрав макеты оборудования. Эти макеты затем размещались в пространстве интерьера макета офиса. Работа требовала предельного внимания, но в итоге все получилось.

Все педагоги, работавшие с китайскими студентами в рамках Международной художественной мастерской дизайна, отмечают эмоциональную открытость слушателей курса, неподдельный интерес к процессу работы, сосредоточенность на выполнение задания и заинтересованность в качественном результате.

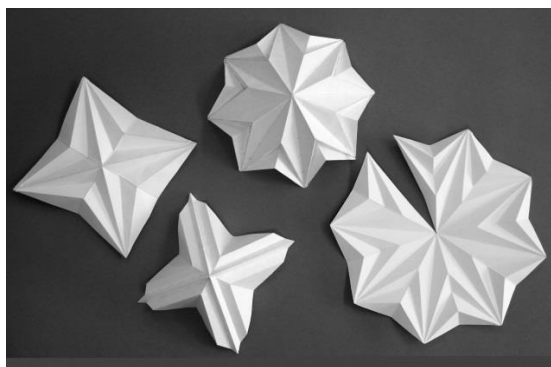


Рис. 1 Складчатые структуры

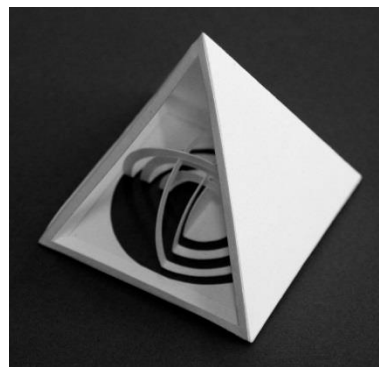


Рис. 2 Трансформация пирамиды

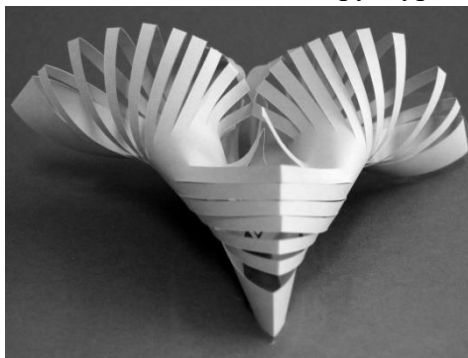


Рис. 3 Ассоциативная
объемно-пространственная композиция



Рис. 4 Макет офиса

В заключение необходимо отметить – подобные экспресс-курсы давно практикуются в мировой практике и имеют огромный потенциал. Принцип «погружения» в учебную дисциплину даже на короткое время дает превосходный результат. Речь, конечно, не идет о получении практических навы-

ков высокого уровня, но яркое представление о базовых принципах и возникновение интереса к более серьезному изучению дисциплины гарантировано. Следует помнить, что работа велась со студентами-дизайнерами, уже мотивированными на получение нового учебного опыта.

По итогам занятий в летней художественной мастерской каждый студент получил сертификат об успешном прохождении курса. Все работы, выполненные в Витебске, китайские студенты забрали с собой. В планах – проведение итоговой выставки в январе 2019 года в Объединенном Пекинском университете с фотоотчетом о поездке в целом.

Все заинтересованные стороны выражают надежду о продолжении сотрудничества и расширении его рамок.

ПРОБЛЕМЫ ФОТОРЕАЛИСТИЧНОСТИ ВИЗУАЛИЗАЦИЙ ВИРТУАЛЬНОГО ИНТЕРЬЕРА В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

К.В. Зенькова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Области применения трехмерного компьютерного моделирования широки: кино- и видео-индустрия, анимационные фильмы, реклама, телевидение, персонажи компьютерных игр, научно-исследовательские разработки, сложные промышленные объекты, тренажеры и симуляторы, используемые для имитации различных ситуаций, лечение от заболеваний психологического характера, дизайн экстерьера и интерьера [1].

Большую часть работ, созданных с использованием трехмерной графики, можно условно разделить на две части: нефотореалистичные и фотореалистичные. К первым относятся, например, телевизионные заставки, двухмерная анимация, трехмерные логотипы и т.д. К реалистичным работам можно отнести интерьеры, природные ландшафты, моделирование человека и другое. Удачного нефотореалистичного изображения добиться гораздо проще, чем реалистичного. Для этого используют специальные визуализаторы, нефотореалистичные способы затенения, текстуры с низкими разрешениями, модели с малым количеством полигонов.

Визуализация – один из наиболее важных этапов в компьютерной графике и в дизайн-проектировании. На фотореалистичность визуализации трехмерного интерьера влияет множество факторов, среди которых, подбор освещения, детализировка полигональной структуры объектов, качество настраиваемых материалов.

Актуальностью данного исследования можно назвать необходимость создания фотореалистичного виртуального интерьера для наиболее корректного сходства с реальным объектом на стадии воплощения, получение корректной свето-тени и цветопередачи эскизов будущего реального проекта.

Целью исследования является понимание физических свойств освещения, свойств материалов и принципов фотореалистичности для грамотной имитации будущего пространства (среды интерьера) на стадии виртуального эскизирования и разработки.

Задачами исследования являются:

1. Изучение аспектов фотореалистичности в визуализациях интерьера.
2. Понимание процессов создания реалистичной трехмерной сцены.
3. Обзор виртуальных материалов, источников освещения, камер.

Объектом исследования являются: процесс визуализации виртуального интерьера.

Научной новизной исследования является сравнение существующих алгоритмов освещения, определение их характерных свойств, выявление их достоинств и недостатков.

Практический аспект данной работы: данное исследование может быть использовано на практике при визуализации виртуальной 3D сцены.

Данное исследование может использоваться при обучении компьютерной графике студентов ВУЗов.

Процесс создания реалистичной трехмерной сцены условно можно разбить на пять этапов. Прежде всего, необходимо создать объекты виртуального мира, поэтому первым этапом является моделирование. 3D-моделирование представляет собой процесс использования программного обеспечения для создания математического представления трехмерного объекта или формы.

Реалистичность мира обуславливается не только цветом, но и материалами, из которых изготовлены объекты, поэтому второй этап — это текстурирование, то есть создание материалов и текстур. После этапа моделирования модель имеет только лишь правильную геометрическую форму, и у модели напрочь отсутствуют материалы, которые и передают ей ее уникальные характеристики, а так же делают модель реалистичной. Именно после создания и назначения материалов, трехмерная модель имеет фотореалистичную схожесть с прототипами реального мира. Что же такое «материалы», которые так нужны трехмерным моделям? Под этим термином подразумевается описание набора свойств поверхности. То есть материал хранит внутри себя описание того, какими свойствами (параметрами) обладает поверхность. Это такие свойства, как: цвет поверхности, глянецовитость или матовость, наличие или отсутствие рельефа, отражение, прозрачность, свечение [1].

Все предметы в реальном мире освещены естественно или искусственно. Таким образом, третий этап — расстановка освещения. Правильно подобранное освещение способствует эмоциональному наполнению интерьера. Рассеянный свет создает эффект умиротворенности, направленные источники света позволяют сконцентрировать внимание на каком-то определенном объекте, в то время как всенаправленный точечный источник — осветить 3D сцену интерьера целиком. Если источник света мал и достаточно удален, как,

например, солнце, то все лучи параллельны, объекты освещаются прямым светом только с одной стороны, с противоположной стороны могут присутствовать отблески, рефлексy, вторичное рассеянное освещение. Когда светильников несколько и расположены они достаточно близко, то от каждого источника имеем на предмете свое световое пятно, свои блики и тени. Важно понимать, как выглядят тени, насколько они глубоки, как тени пересекаются и как распределена освещенность внутри тени, как выглядят границы теней – резкие и четкие или размытые [2].

Как правило, объекты демонстрируют в более эффектном ракурсе, поэтому четвертый этап – размещение камер, из виртуального объектива которых показывается сцена.

Последний, пятый, этап – получение результата – двумерного изображения, файла графического формата - визуализации. Визуализация – термин в компьютерной графике, обозначающий процесс получения изображения по модели с помощью компьютерной программы [3].

Композиционные принципы фотореалистичности виртуального интерьера. Можно выделить такие принципы фотореалистичности виртуального интерьера, как: общая композиция предметов в кадре, моделирование, применение реалистичных материалов и текстур, освещение, особенности художественной подачи.

Можно выделить следующие аспекты композиции при визуализации 3D интерьера:

1. Выбор композиционный центр сцены и акцент внимания зрителя на ее основных элементах.
2. Объединение характерных элементов по однородным признакам – по форме, цвету, текстуре. Использование цветовых акцентов.
3. Включение предметов, создающих в сцене контрасты, например металл и стекло. Использование световых эффектов.
4. Использование материалов с отражением.
5. Использование эффектов падающего света из окна.
6. Использование ограничения по материалу, цвету, количеству использованных фактур.
7. Включение в 3D сцену интерьера изображения людей для масштаба.
8. Подчеркивание перспективы пространства и объем предметов.
9. Охват как можно больше пространства в небольших помещениях, но без сильного искажения. Неправильный выбор фокусного расстояния придает изображению слишком сильную глубину или делает его слишком плоским. Однако в некоторых случаях подобные искажения придают сцене экспрессию.
10. Соблюдение зрительного равновесия сцены, правильно выбирая положение тяжелых предметов относительно легких.
11. Включение в сцену моделей живых растений и необходимых аксессуаров.

12. Более лучшая проработка переднего плана, чем дальнего.
13. Поиск эффектного ракурса интерьера.
14. Поиск взаимосвязи между группами предметов, линиями и пластикой.
15. Облегчение перегруженной композиции свободным пространством.
16. Оправданный отказ в интерьере от мелочей и случайных предметов по соображению целостности восприятия.

Моделирование объектов интерьера. Фотореалистичность предметов интерьера зависит от качества детализировки: чем детализированней, тем реалистичнее. Для имитации реализма не оставляют абсолютно прямых углов, а создают скругление фаски на гранях. Фаску создают также в целях «игры» света на них.

Материалы и текстуры. В реальной жизни цвет приписывают окружающим объектам и рассматривают как свойство материалов: снег – белый, уголь – черный, помидор – красный, так как для человека первым отличительным признаком является цветовой тон. Однако два цвета, одинаковые по цветовому тону, могут отличаться насыщенностью и светлотой. В природе не существует чистых материалов или цветов. Цвета имеют множества оттенков, а материалы могут нести на себе признаки старения, воздействия окружающей среды и следы деятельности людей. Фотореалистичность интерьеру придает использование всех свойств материала, а также бесшовных текстур, определение нужного масштаба и расположения текстуры. В жизни все объекты в той или иной степени отражают свет (зеркальное или размытое).

Существуют некоторые **особенности художественной подачи** элементов в интерьере, влияющие на его фотореалистичность. *Естественное размещение объектов* – все объекты должны находиться на местах, определяющих их назначение. Для придания характера, живости можно расположить объекты немного хаотично. *Постэффекты*, такие как имитация линзовых эффектов, тоновая постобработка также придают фотореалистичность интерьеру. Существуют следующие эффекты для интерьера: эффект объемного света (частицы пыли и дыма в воздухе), имитация глубины резкости фотокамеры при визуализации отдельных объектов.

Освещение. При освещении трехмерного пространства важно соблюдать правильное соотношение направленного, рассеянного и контрового света. Если преобладает рассеянное освещение, то тени будут видны слабо, а формы предметов станут трудноразличимыми. Высокая контрастность действует возбуждающе, раздражает. Нельзя освещать сцену ровным светом – она станет плоской, безликой, предметы потеряют объем, структуру.

Правильное размещение и настройка источников света помогают разделить сцену на передний и задний план с помощью чередования светлых и темных участков. Если передний план сцены освещен лучше заднего, то глубина изображения уменьшается, а если задний план освещен ярче, то сцена кажется визуально более глубокой.

Способы освещения пространства: прямой направленный свет, рассеянный свет, контражурная или задняя подсветка.

Прямой направленный свет – создается самым мощным источником. Освещает объект, на котором сосредоточено внимание зрителя. Создает самые четкие тени. Например, солнечный свет из окна, или прямой свет настольной лампы.

Отраженный рассеянный свет – источник равномерно заполняет сцену светом. Формирует мягкие прозрачные тени.

Контражурная или задняя подсветка – свет, подчеркивающий задний план и пространство за объектом.

Была проведена исследовательская работа по такому понятию в компьютерной графике, как визуализация, рассмотрены свойства виртуальных материалов, аспекты фотореалистичности виртуальных пространств. Данное исследование объясняет основные принципы понимания законов создания грамотного фотореалистичного виртуального интерьера.

Список цитированных источников

1. Семак, Р.В. 3ds Max 2008 для дизайна интерьеров (+CD). – СПб.: Питер, 2009. – 256 с.
2. Строзотт, Т. Нефотореалистичная компьютерная графика: моделирование, рендеринг, анимация: [учебно-справ. пособие] / [пер. с англ. А. В. Петров ; науч. ред. А. В. Бересков]. — Москва : КУДИЦ-ОБРАЗ, 2005. — 416 с. : ил. — Библиогр. в конце глав и на с. 363–378. — Предм. указ.: с. 387–411. — Парал. тит. англ.
3. Залогова, Л.А. Компьютерная графика: практикум. – 2-е изд. – М.: Лаборатория Базовых Знаний, 2005. – 320 с.: ил. – (Практикум).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ВИРТУАЛЬНОГО ДИЗАЙН-ПРОЕКТА СРЕДСТВАМИ СФЕРИЧЕСКОЙ ПАНОРАМЫ 360

А.Г. Сергеев,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Переизбыток в современном информационном поле услуг предложения на проектирование предметно-пространственной среды ставит перед дизайнером целый ряд требований: анализ современных тенденций, изучение ассортимента новых материалов, повышение конкурентоспособности за счет владения навыками работы в широком перечне графических редакторов и глубоком знании программ. Но безусловно основным критерием оценки интеллектуального труда дизайнера выступает визуализированный проект. В современном обществе сегодня одной из основных тенденций взаимодействия является ориентация на визуализацию информации, что делает вербальную презентацию проекта малоэффективной [1]. Именно грамотно выполненная презентация проекта становится венцом творческо-

го замысла автора. Развитие роста объемов передачи данных через электронную сеть привело к формированию новых коммуникативных и культурных явлений, где даже качественно сделанная "статическая" визуализация не всегда приводит к желаемому результату в отражении замысла автора проекта. Взаимодействие зрителя с объектом, погружение в проект дает возможность полной оценки проделанной работы.

С развитием технологий визуализации пространства конкуренция приводила авторов работ к различным техническим экспериментам, некоторые из них, такие как панорамная съемка, с незначительными изменениями дошли и до современной виртуальной среды.

Панорамная съемка всегда эффектно выделяла работу. Первые эксперименты в данном представлении пространства прошли в 1843 году. Йозеф Пухбергер смог зафиксировать на изогнутую дагеротипную пластинку изображение пространства с углом обзора в 150° [2]. И уже в 1846 году Фридрих фон Мартенс создает первую панораму, дошедшую до наших дней. На панораме изображен вид Парижа с крыши Лувра (рис.1) [3].



Рис.1 Фридрих фон Мартенс 1846, Париж

Так как человеческий глаз воспринимает угол обзора в 190° , в то время как обычная фотография, снятая стандартным объективом 35–50 мм, имеет угол обзора всего $46\text{--}62^\circ$, то панорамная фотография даже с углом обзора в 150° ближе к человеческому зрению и воспринималась естественнее.

Следующим большим прорывом в визуализации стало применение мокрого коллодионного процесса. При этом технически процесс создания панорамы сводился к расположению нескольких фотографий на одно паспарту. Из-за своей доступности этот процесс в некоторой степени популяризировал панорамную съемку и активно применялся вплоть до появления цифровой фотографии (рис.2) [4].



Рис. 2 Владимир Родионов 1986 г., оз. Шуезеро

Различные эксперименты в визуализации панорам велись на протяжении всего времени от появления первого снимка и до сегодняшнего дня, но именно "цифровая революция" [5] конца XX в. создала основу широкого распространения панорамных снимков сегодня. Современные панорамы способны поддерживать угол обзора в 360° , помещая зрителя в виртуальную сферу, и создавать эффект полного присутствия (рис. 3).



Рис. 3 Пример плоского разворота цифровой панорамы 360° .
Эквидистантная проекция

Тот же эволюционный процесс происходит сегодня и в сфере представления дизайн проекта. Если еще вчера при презентации проекта было достаточно сделать выигрышную визуализацию нескольких точек обзора, сегодня задача погружения в виртуальную среду стала необходимой составной частью презентации. Визуальное взаимодействие человека и виртуальной среды происходит за счет цифровой привязки точки обзора, через монитор или же очки виртуальной реальности, с "беспараллаксной точкой"[6]. Беспараллаксная точка обеспечивает создание склейки изображений в сферической панораме без параллаксных искажений (рис.4), что в конечном итоге создает визуализируемую панорамную сферу без видимых швов, виртуальная среда сделанная таким образом создает эффект присутствия (рис.5).

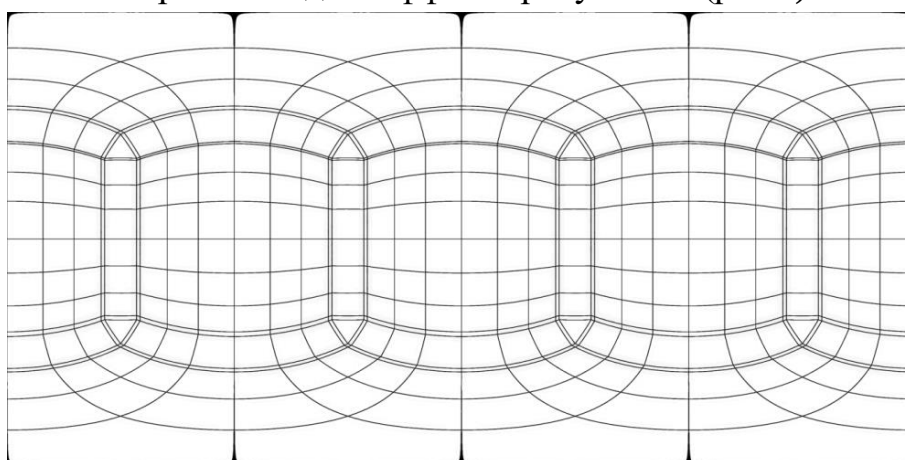


Рис. 4 Сетка расположения полигонов на сферической панораме
в эквидистантной проекции

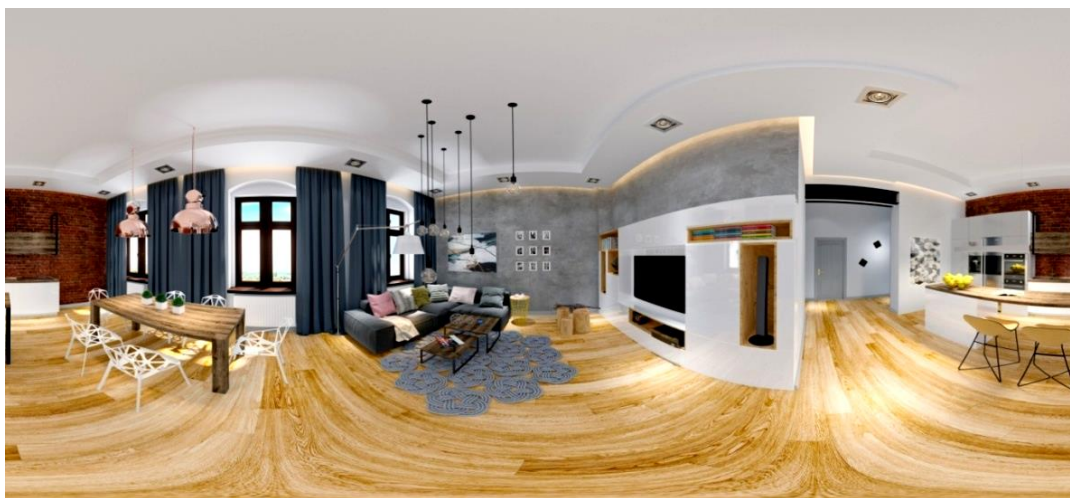


Рис. 5 Проекция сферической панорамы виртуального объекта

В заключении стоит отметить, что на протяжении всего технического прогресса в области визуализации пространства художники и дизайнеры в рамках достаточно плотной конкуренции изобретали и использовали все доступные новшества для презентации своих творческих проектов. Сегодня сферическая панорамная визуализация виртуальной предметно-пространственной среды предлагает дизайнеру возможность презентации сцены с углом обзора в 360° , что **улучшает пространственную ориентацию зрителя в рамках проекта, позволяя получить большее количество данных об объекте и за счет погружения создает целостное и выразительное восприятие всей дизайн-концепции.**

Список цитированных источников

1. Рябцева, Н.К. Тенденция к визуализации в современном информационном пространстве, проблемы образования и инновационные технологии в преподавании иностранных языков / Н.К. Рябцева // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков: Периодический сборник научных статей. – Москва, ИЯз РАН, Выпуск 7, 2015. – с. 345–368.
2. Родионов, В. Хронология событий, связанных с получением изображения / В. Родионов // Новая история светописи. [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: <https://www.ixbt.com/digimage/nistfoto.shtml> – Дата доступа: 16.11.2018.
3. Martens, F. Paris Panorama 1846 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Martens,+Friedrich+von%3A+Panorama+von+Paris> – Дата доступа: 20. 11. 2018.
4. Родионов, В. Последние 25 лет панорамной фотографии глазами очевидца / В. Родионов. Последние 25 лет панорамной фотографии глазами очевидца. [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.rwpbb.ru> – Дата доступа: 12. 11. 2018.
5. Roy, A. A history of the personal computer: the people and the technology / A. Roy. – London, Ont.: Allan Pub., 2001. – p. 49.
6. Яштолд-Говорко, В. А. Фотосъемка и обработка: съемка, формулы, термины, рецепты. / В. А. Яштолд-Говорко, Фотосъемка и обработка: съемка, формулы, термины, рецепты. Изд. 4-е, сокр. — Москва: Искусство, 1977. – с.343, ил.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ СО СТУДЕНТАМИ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН»

В.И. Коваленко,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Порядок организации, проведения и подведения итогов практики студентов первой ступени образования определены нормативным документом «Положение о практике студентов учреждения образования Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Практика является обязательным компонентом высшего образования, проводится во взаимодействии с государственными органами или иными организациями, для которых осуществляется подготовка специалистов. Прохождение практик является обязательным для студентов всех форм получения образования.

В соответствии с образовательным стандартом специальностей практика студентов первой ступени высшего образования подразделяется на учебную и производственную. Производственные практики «Обзорно-технологическая» и «Конструкторско-технологическая» по специальности «Дизайн» проводятся на 2 и 3 курсах. Задачей данных практик – формирование профессиональных компетенций, значимых для будущей практической деятельности подготавливаемого специалиста, закрепление, расширение и систематизация знаний, полученных при изучении специальных дисциплин. Практика предусматривает участие студентов в конкретном производственном процессе, технология которого соответствует программным требованиям и содержанию практики.

Программы проведения производственных практик для студентов 2 и 3 курсов разработаны на кафедре дизайне ВГУ имени П.М. Машерова, на основе образовательного стандарта, учебного плана по специальности «Дизайн» и материалами определяющими требованиями к компетенциям специалистов с высшим образованием. Кафедрой дизайна разработаны методические рекомендации и указания для студентов по прохождению практик, формы дневников практик и иной отчетной документации.

Научно-методическое руководство практиками, в том числе по вопросам охраны труда, осуществляется преподавателями кафедры дизайна, обеспечивающих проведение данных практик. Руководители практик от кафедры контролируют работу студентов на базах практики, принимают оперативные меры по устранению недостатков в организации и проведении практик, в том числе по охране труда и т.п.

Производственные практики студентов 2 и 3 курсов специальности «Дизайн» проходят на базах детских учреждений образования, медицин-

ских и оздоровительных организаций, с которыми заключаются договора о провидении практики студентов.

Накануне практик непосредственные руководители практик от кафедры посещают организации – базы практик, знакомят руководителей организаций с программой практики, сроками проведения, готовности к приему студентов, выясняют объем запланированных работ и тематику настенных росписей.

Кафедра дизайна организует проведение установочной конференции по практике, где рассматриваются вопросы оформления документационного сопровождения практики, технологические приемы и последовательность выполнения тематических декоративных композиций в материале на плоскости стены, проводится инструктаж по охране труда. Студенты знакомятся с заданием по выполнению необходимых работ на конкретном объекте (базе практике) и сроками их выполнения.

По окончании производственных практик студенты представляют руководителю практики от кафедры отчетный материал. Документационное сопровождение практики студентов осуществляется в соответствии с разработанным Положением о практике студентов.

Результаты проведения производственной практики заслушивается на итоговой конференции с участием студентов специальности «Дизайн» и преподавателей кафедры дизайн. В своих выступлениях студенты знакомят присутствующих с целью и задачами практики, процессом выполнения запланированного задания по оформлению интерьеров организации-базы практики. Отчеты оформляются в виде презентации, материалы которой в дальнейшем размещаются на сайте кафедры дизайна.

В 2017 и 2018 годах по решению кафедры дизайна студенты выполняли иллюстративный реферат на тему «Виды и технологии выполнения настенной росписи». По результатам проведения производственных практик лучшие сообщения будут рекомендованы в виде статей и тезисов на научно-практические конференции, проводимые в ВГУ имени П.М. Машерова в 2019 году.

До 2015 года выполнение настенных росписей производилось исключительно масляными красками. Начиная с 2016 года по просьбе заказчика студенты стали использовать акриловые краски. При проведении установочной конференции были даны рекомендации по технологии выполнения росписи акриловыми красками, о составлении цветных колеров, последовательности смешения и нанесения красок на поверхность стены. В 2018 году при выполнении настенной росписи на фасаде школы искусств в г. Верхнедвинске студенты Дагиль Н. и Коношенок А. впервые использовали цветные маркеры и акриловые краски, что расширило палитру используемых красителей для выполнения запланированной росписи. Подобные работы в материале непосредственно связаны с теоретическим курсом «Материаловедение и технологии в дизайне предметно-пространственной среды».

Первоначально, при разработке эскиза цвето-графического решения росписи студентами использовались цветные карандаши, акварельные и гуашевые краски. В дальнейшем для этих целей стали использоваться компьютерные технологии, что позволило более оперативно изменять рисунок и цвето-графическое решение эскиза росписи. Использование современных компьютерных технологий существенно ускоряет и процесс переноса утвержденного эскиза росписи на поверхность стены с помощью мультимедийного проектора. Такая технология была использована студентами в 2018 году при оформлении интерьера класса в средней школе № 28 г. Витебска, спортивных залов в средней школе № 35 г. Витебска и аграрно-технологического колледжа в г. Городка.

В заключении необходимо отметить, что проведение производственных практик по специальности «Дизайн» способствует более глубокому изучению студентами таких дисциплин как «Материаловедение и технологии в дизайне предметно-пространственной среды», «Монументально-декоративное искусство в архитектуре» и «Дизайн-проектирование».

В процессе проведения практик, студенты впервые приобретают опыт работы с заказчиком базовых предприятий по выполнению тех или иных проектов, выслушивают его предложения и в тактичной форме доказывают правоту своего решения. Такой подход способствует развитию общих и формированию профессиональных компетенций, так необходимых им в дальнейшей профессиональной деятельности.

НОВЫЕ ФОРМЫ МЕБЕЛИ ИЗ ТРАДИЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

Т.В. Горолевич,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Современные дизайнеры, экспериментирующие с мебелью в изобретении новых форм и очертаний, отражая богатство и неповторимость времени, используют не только новые современные материалы, но и традиционные, такие как дерево. Из предметов, созданных рукой человека, мебель является одной из самых недолговечных, так как материалом, использующимся для ее изготовления еще с первобытных времен, обычно служит древесина, которая легко подвергается самым различным воздействиям. Дерево – один из наиболее традиционных материалов в изготовлении мебели на протяжении долгого времени. Конструкция мебели любого исторического периода логична и понятна, тектонические формы учитывают естественные свойства древесины.

Актуальность данного исследования – в выявлении особенностей проектирования новых форм мебели и использования дерева как традиционного материала.

Цель исследования – провести анализ современных тенденций в трансформации форм при изготовлении мебели из древесины.

Материал и методы. Материалами для данной работы послужили теоретические исследования историков и теоретиков дизайна, анализирующих проблемы формообразования (Д. Кес, В.Р. Ароновым, А.А. Беловым, В.Т. Шимко). Основным методом данного исследования является метод сравнительно-сопоставительного анализа.



Рисунок 1

Формы мебели из дерева стилизованные под исторические эпохи. Современные технологии обработки древесины и технологии прошлого века позволяют проектировать мебель в новых формах. На трансформацию формы в современной мебели влияют различные факторы и особенности: это не только идеологические, эстетические взгляды, но и материалы, технологии, способы окраски и обработки, многофункциональность, экологичность,

тектоничность и др. Многие дизайнеры в проектировании современной мебели прибегают к использованию стилей и направлений прошлого века, но в современной интерпретации, что позволяет создавать новые формы (Рисунок 1). Изобретение новых форм и очертаний в разработках современных дизайнеров, свойственно выполнению тонких стилизаций под исторические эпохи, создавая иллюзию, что изделия много лет или даже столетий, не делая полных копий, а лишь создавая вариации. Современные дизайнеры часто имитируют старые формы мебели только потому, что заказчику нравится тот или иной стиль.

Новые формы мебели обусловленные изменением, искажением пропорций. Искажение пропорций, смешение стилей, комбинация материалов, контрастность деталей конструкции, невидимые крепежи, создают иллюзию абсолютно новых, творческих решений. Одной из инновационных форм в мебели – это тенденция к увеличению размеров мебели, обуславливается проектированием просторного жилья. Влияние человека и разработка мебели для конкретного потребителя позволяет трансформировать ее с учетом предпочтений конкретного человека.



Рисунок 2



Рисунок 3



Рисунок 4

Изменения в современной мебели основаны на разработке индивидуальных заказов. В современном проектировании есть такая идея как мебель-головоломки (Рисунок 2, 3) с использованием суперграфики и в противовес ей гладкость поверхности, с открытыми порами и текстурой дерева. Применение суперграфики трансформирует изделия и вызывает оптические искажения, что позволяет наделять деревянную мебель несколькими функциями. Современные аэродинамические и бионические формы позволяют неподвижным предметам предать стремительность и движение. Наиболее актуальный и экологический дизайн проявляется в светлых породах дерева: береза, клен, ясень. Изделия обрабатываются деликатно и дополняются светлыми аксессуарами (Рисунок 4).

Формы, зависящие от технологии обработки дерева. Значимый вклад в современные формы мебели еще более ста лет назад привнес гениальный столяр М.Тонет. Он изобрел и разработал технологию гнутой мебели, которую используют в производстве мебели в настоящее время. Традиционное гнутое дерево – массив и фанера позволяют наиболее ярко проявить новые формы мебели, что дает возможность дизайнерам добиться желаемой формы в проектировании [1].

Инновационная мебель из дерева определяемая этносом. Мебели из дерева характерно отражение этнического разнообразия, культурный эклектизм, космополитический дух. Развитие мебельных разработок в географически разных и далеких друг от друга странах вносит радикальные изменения в дизайн современной мебели из дерева.

Использование традиционного материала дерева, определяется в первую очередь теми или иными породами древесины в стране, что в дальнейшем во многом определяет будущую форму изделия (Рисунок 5, 6, 7). Традиционные технологии обработки древесины такие как инкрустация, рельефная резьба, точение, техника фанерования применяемые при изготовлении мебели в разные исторические эпохи позволяют создать новые выразительные решения. Формы, заимствованные у природы подвергаются сознательной стилизации и превращаются в выразительный элемент современной мебели [2].



Рисунок 5



Рисунок 6



Рисунок 7

Стремительное обновление мебельных форм является следствием не только изменившихся технологий производства мебели из дерева, но и изменения жизненного и социального уклада людей, изменения представлений об эстетике вещи.

Анализируя современные тенденции в трансформации форм при изготовлении мебели из древесины можно выделить как традиционные, так и современные: технологию гнутой мебели, стилизаций под исторические эпохи, искажение пропорций, смешение стилей, комбинация материалов, контрастность деталей конструкции, увеличению размеров изделий, использованием суперграфики и д.р.

Сегодня дизайн мебели абсолютно свободная сфера художественного творчества, которой доступны все возможные средства создания художественного образа. Дизайн новых форм мебели, привлекая современного потребителя к своей продукции, отказался от прагматических ограничений в формообразовании, без сожалений меняя собственные стили и направления и привлекая самые неожиданные декоративно-пластические приемы.

Список цитированных источников

1. Кес, Д. Стили мебели / Д. Кес. – 2-е изд. на русском языке. – Будапешт: Изд-во акад. наук Венгрии, 1981. – 269 с.
2. Шимко, В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход): учебник / В.Т. Шимко. – 2-е изд., доп. и испр. – М.: «Архитектура-С», 2009. – 408 с.
3. Ефимов, А.В. Дизайн архитектурной среды: учебник для вузов / А.П. Ермолаев [и др.]. – М.: Архитектура-С, 2006. – 504 с.
4. Электронный ресурс [Режим доступа] <https://www.behance.net/galleries/>. – Дата доступа: 18.11.2018.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

А.Г. Поровский,
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Российская Федерация

Художественно-педагогическое образование в полной мере ощущает на себе воздействие инновационных процессов, происходящих в высшем профессиональном образовании России.

Художникам-педагогам, вероятно, проектирование образовательных программ на модульно-компетентностной основе в рамках стандартов третьего поколения, не показалось абсолютно новым процессом. Преподаватели «со стажем» упоминали, что учебная работа, например, по живописи всегда оценивалась с точки зрения композиции (ранее дисциплина, теперь модуль образовательной программы), правил рисунка (ранее дисциплина, теперь модуль), решения задач собственно живописи (дисциплина – модуль) и, наконец, оценивалась в комплексе, по критериям, вероятно, близким к сегодняшним определениям профессиональных компетенций. Использование принципов, похожих на модульную структуру исторически присуще художественному и художественно-педагогическому образованию. Как и на каких этапах исторически происходило формирование принципов художественно-педагогического образования?

Россия обладает теоретическими разработками, методическими достижениями и конкретными учебными программами художественного образования высокого мирового уровня [1]. *Художественное и, вместе с ним, художественно-педагогическое образование в России имеют глубокие исторические корни.*

Всего можно выделить три основных этапа истории развития художественно-педагогического образования в России.

Первый этап – функционирование педагогического образования в рамках системы профессионального художественного образования.

Художественное образование в Европе старше российского, однако, ни одно, даже самое экономически устойчивое государство Европы и, возможно, мира не смогло на протяжении вот уже более 250 лет «содержать» несколько самостоятельных художественных вузов (академий), как это делает Россия с конца XVII – начала XVIII в. [2]. Тем не менее, в России, практически до 1917 года, не существовало такого понятия как «художественно-педагогическое образование».

ственно-педагогическое образование». Выпускники художественных учебных заведений получали в том числе, право преподавания изобразительного искусства в гимназиях, школах и других образовательных заведениях. Создателями русской художественной педагогики изначально были профессиональные художники, такие как А.П. Лосенко, А.П. Сапожников, П.П. Чистяков и др.

После 1917г. художественные вузы, училища и школы были созданы повсеместно, в России и союзных республиках. Большое внимание уделялось преподаванию предметов искусства в общеобразовательных школах.

Началом второго этапа – формирования целостной многоуровневой системы подготовки учителей изобразительного искусства можно считать период, когда к концу 30-х годов XX века в образовании назрела острая необходимость в подготовке профессиональных художников-педагогов в системе художественного образования. *В декабре 1941 года в Московском Государственном педагогическом институте был открыт художественно-графический факультет, предназначенный для подготовки учителей изобразительного искусства школ, училищ и вузов* [3]. В 1951 году открывается второй в стране художественно-графический факультет в Московском государственном заочном педагогическом институте, ныне МГГУ им. М.А. Шолохова. В 1959 г. были открыты 12 художественно-графических факультетов в Ленинградском государственном педагогическом институте им. А.И. Герцена, в Краснодарском государственном институте, Витебском пединституте им. С.М. Кирова, сегодня – ВГУ имени П.М. Машерова и других. В 1977 году их было уже 27. В дальнейшем система художественно-графических факультетов, факультетов искусств в вузах России и республик СССР продолжала расширяться.

В 50-х – 80-х годах в Советском Союзе сложилась цельная многоуровневая система художественного образования. Общее эстетическое воспитание и художественное начальное образование школьники получали в художественных школах (около 800 школ к началу 90х гг.). Специалистов со средним художественным образованием (художников-исполнителей, мастеров по различным художественным специальностям, учителей рисования) готовили художественные, художественно-промышленные училища и техникумы; высококвалифицированных рабочих архитектурно-отделочного профиля и мастеров декоративного искусства – художественные профессионально-технические училища и профессионально-технические художественные школы; художников высшей квалификации готовили в художественных высших учебных заведениях (академиях, институтах, высших художественно-промышленных училищах), а также в архитектурных, театрально-художественных, театральных, полиграфических, текстильных и технологических институтах, во Всесоюзном институте кинематографии. И, наконец, учителей изобразительного искусства для средних общеобразовательных школ, преподавателей для художе-

ственных школ, художественных училищ и техникумов готовили на художественно-графических факультетах педагогических институтов.

Подготовка учителей изобразительного искусства на специализированных факультетах педагогических вузов продолжается почти 80 лет. За годы функционирования сети факультетов изобразительного искусства в педагогических вузах сложилась система подготовки учителей изобразительного искусства, основанная на единых методологических принципах.

Подготовка учителя изобразительного искусства планировалась так, чтобы он служил связующим звеном между профессиональным искусством и образованием. Студенты художественно-педагогических специальностей получают подготовку во всех областях профессионального изобразительного искусства: архитектуре, скульптуре, живописи, графике, ДПИ, оформительской деятельности, приобретают компетенции, позволяющие продемонстрировать свою подготовку в жанровой живописи, книжной графике, оформлении интерьера.

Сложившаяся специфика художественно-педагогического образования заключается в том, что выпускник по окончании вуза не становится профессиональным скульптором, живописцем или графиком, он получает универсальную подготовку, практически во всех областях изобразительного искусства. Эта универсальность позволяет выпускнику заниматься как педагогической деятельностью, так и творческой, в том или ином направлении изобразительного искусства.

Сущностью художественно-педагогического образования является синтез художественно-изобразительной и педагогической подготовки будущего специалиста.

Началом третьего этапа – развития системы художественно-педагогического образования в связи с расширением сфер деятельности выпускников и появлением актуальных требований к ним, обусловленных изменением общества в целом, можно считать первую половину 90-х годов XX века.

Процесс глобализации в мировом социальном и культурном развитии, интеграция экономики, информатизация общества, интернационализация производительных сил, вхождение России в международный рынок труда, показывают, что в *области профессиональной деятельности* выпускника художественно-педагогического профиля появились новые типы организаций и учреждений, в которых он осуществляет свою профессиональную деятельность. Это стало возможным благодаря процессам гуманизации и универсализации образования. *Новыми организациями и учреждениями стали:* творческие союзы, реставрационные мастерские, рекламные агентства, дизайн-бюро, производственные и строительные организации. В этих организациях преобладают авторская и исполнительская творческая деятельность, аналитическая, проектная, экспериментально-исследовательская виды деятельности. Новыми объектами профессиональной деятельности выпускника ста-

новятся авторские произведения искусства, произведения, относящиеся к художественно-историческому наследию, образцы промышленной продукции, предметы культурно-бытового назначения. Соответственно, расширяется и перечень *профессиональных задач выпускника художественно-педагогической специальности*. В соответствии с запросами работодателей появляется необходимость заново формулировать и возможно существенно расширять перечень профессиональных компетенций выпускника художественно-педагогического вуза.

Список цитируемых источников

1. Мелик-Пашаев, А.А. О состоянии и возможностях художественного образования / А.А. Мелик-Пашаев // Искусство в школе. – 2008. – №1. – С. 4–9.
2. Бондаренко, А.И. Проблемы формирования художественного сознания в системе высшего художественно-педагогического образования [Электронный ресурс] / Материалы Пятой электронной Всероссийской научно-практической конференции «Вуз культуры и искусств в образовательной системе региона» // URL: <http://www.acis.vis.ru/8/1/1.htm>
3. Официальный сайт МПГУ [Электронный ресурс] / URL: <http://www.mpgu.ru/18.shtml>

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

А.Г. Парамонов,
Липецкий государственный педагогический университет
имени Семенова-Тян-Шанского,
Российская Федерация

Мы не можем говорить о полноценном развитии общества, когда в России существует проблема не только в подготовке высококвалифицированных специалистов, но и в воспитании высоконравственных личностей. В связи с этим встает задача подготовки ответственного гражданина нашей страны. Эти граждане должны уметь самостоятельно оценивать происходящее и реализовывать свою деятельность, учитывать не только свои интересы, но и интересы окружающих его людей. Они должны нести в себе традиционные ценности, связанные со справедливостью, достоинством, честью, верой. Личность, которая будет следовать традиционным семейным ценностям.

В современной системе образования в воспитательной работе отсутствует системный характер, не достаточно педагоги уделяют внимание духовно-нравственному воспитанию.

В условиях социально-экономического преобразования, когда в разных сферах деятельности, в том числе и в образовании, отводится роль коммерциализации, мало место уделяется самому человеку. И невольно начинаешь задумываться о подрастающем поколении, о нашем будущем.

Поднимая данную проблему современного образования и воспитания, мы также не сможем обойти стороной такие проблемы, которые бы отвечали на то, какой должна быть стратегия развития страны, как обеспечить сохранение народа от вымирания, о том, как обеспечить его достойное проживание в современных условиях.

Говоря о решении проблемы образования и воспитания, мы должны осознавать время, в котором живем, когда происходит информационный натиск на человека с компьютеров и телевизоров, когда молодой человек забыл что такое книга. Молодые люди не научены анализировать и рассуждать, не приучены к труду, доводить начатое дело до конца.

Когда мы говорим о человеке и человеческой жизни, мы должны помнить о двух вещах, о том, какое наше поведение? Наше поведение – это отношение и деятельность. А кто готовит ребенка для отношений? И вот на сегодняшний день мы должны сказать, что нам делать для того, чтобы полноценно жить в этом мире. А для этого мы должны осознать, какое у нас образование, знать его проблемы, от которого зависит будущее нашего общества.

Надо хорошо понимать и то, что человек и государство должны быть адаптированы друг к другу. И чем лучше государство будет адаптирована ко всем возможностям человека, тем легче и свободнее человеку будет жить в данном государстве. Сейчас в современных условиях нашего общества происходит переформатизация человека. В такой переформатизации человеческому началу личности, его духовности, к сожалению, отходится второстепенная роль. А такую традицию, как единство обучения и воспитания в российско образовании мы не наблюдаем с 1992 года. В результате чего дети не получают необходимого воспитания, не получают возможность приобщаться к духовно-нравственному наследию, к пониманию общественного и личного смысла человеческого бытия, к правильному пониманию смысла жизни.

Существующую проблему в воспитании духовно-нравственной личности в системе образования мы видим, прежде всего, в разрыве связей поколений, связей времен, когда мы в переходный период развития страны отказались от многих хороших традиций. К сожалению, в настоящее время культивируется западный образ жизни, связанный с зарабатыванием денег, западная модель образования и воспитания детей. Мы сегодня превращаемся в рабов денег. Чем больше мы их зарабатываем, тем жаднее становимся. И если мы с вами поднимаем проблему современного образования и воспитания, то мы должны говорить о том, как нужно образовать не только специалиста, но и о формировании духовно-нравственной личности – человека, гражданина нашего общества, а не населения.

В литературе духовно-нравственное воспитание личности в системе образования обозначается как формирование ценностного отношения к жизни, обеспечивающее устойчивое и гармоническое развитие человека, как воспитание чувства долга, справедливости, искренности, ответственности, как формирование нравственных отношений, способности к совер-

шенствованию и умений поступать с учетом общественных требований и норм, прочной системы привычного, повседневного морального поведения [1, с. 23].

По мнению Л.П. Бугевой духовность – это проблема обретения смысла. Духовность есть показатель существования определенной иерархии ценностей, целей и смыслов [2, с. 65].

Сухолинский считал, что «незыблемая основа нравственного убеждения закладывается в детстве и раннем отрочестве, когда добро и зло, честь бесчестье, справедливость несправедливость доступны пониманию ребенка лишь при условии яркой наглядности, очевидности морального смысла того, что он видит, делает, наблюдает» [3, с. 170].

В духовно-нравственном воспитании личности ребенка должна отводиться особая роль семье и школе. Когда в процессе формирования духовной личности ребенка будут закладываться основы нравственной, правовой и гражданской культуры, когда воспитательная работа будет предусматривать совместную деятельность педагогического коллектива школы, муниципальных учреждений дополнительного образования, центров духовного развития, таких как православных гимназий РПЦ. Также следует помнить, что духовно-нравственное воспитание не может осуществляться успешно без педагогического принципа гуманизма. Необходимо возрождать чувство истинного патриотизма как духовно нравственную ценность, которая особую значимость имеет в наше нестабильное время.

Считается, что наиболее благоприятное эмоционально-психологическое воздействие на ребенка будет в период, связанный с ранним детским и младшим школьным возрастом. Так как в этом возрасте ребенок все будет воспринимать ярче и сильнее. Поэтому в этот период детского возраста ребенку очень важно заложить духовно-нравственные основы.

Образование всегда имеет два начала – обучение и воспитание. Если будет осуществляться только одно обучение, а воспитание – это формирование типа личности, то ничего не получится. Значит нужно воспитывать. Если мы даем знание по педагогике, то мы должны воспитывать педагога, который должен отличаться от других своим жертвенным служением. Если педагог не будет жертвенно служить, то ничего не получится в его педагогической работе, если он будет эгоистом и жить только для себя. Поэтому, когда мы говорим об образовании, об воспитании и об обучении, то мы должны сказать себе, есть ли у нас с вами система, для того чтобы человека образовывать в совершенную духовно-нравственную личность.

Если с самого раннего детства вы не начнете заниматься ребенком, чтобы он делал все своими руками, то у него сознание и кругозор не так будет быстро расширяться. Чем больше вы будете давать ребенку погружаться в различные виды деятельности, тем ребенку для его развития будет лучше.

Развитие и формирования личности немыслимо без окружающей среды. Ребенку необходимо быстрее адаптироваться в окружающей среде. Ребенок с раннего периода своей жизни должен проходить социализацию.

На сегодняшний день мы не достаточно занимаемся детьми. Дети в основном предоставлены сами себе. Поэтому, когда мы говорим конкурентно о процессе формирования личности, мы не должны упускать из вида и такие понятия как способность человека к обучению и воспитанию и его, здоровье. Поэтому в процессе формирования личности должно быть взаимодействие между собой таких систем как образование, культура и здравоохранение.

Если мы рассматриваем образование как систему обучения и воспитания, то нам необходимо в ребенке поставить первых девять качеств, а именно:

- поставить внимание;
- поставить речь (дети не могут правильно выразить свою мысль);
- поставить память (мозг надо загружать информацией, без этого мозг быстро деградирует);

Второе, что необходимо поставить таланты.

У каждого есть не дары, а таланты, то есть поставить голос, слух, научить грамотно излагать свои мысли вслух. Здесь так же важно как работают у ребенка руки, как работают ноги, какая у него координация движения. Вот во всем этом и будет заключаться подготовка человека к жизни.

Нужно постоянно разговаривать с детьми, задавать им как можно больше вопросов на разные темы. Например, чем пруд отличается от озера, чем береза отличается от дуба, чтобы у ребенка была способность рассуждать. Руки также у детей должны всегда были заняты, чтобы окружающие его предметы он мог воспринимать не только с помощью зрения и слуха, но и осязания. Дети должны многое делать сами без помощи взрослых, одеваться, заправлять свою постель и т.д.

Говоря о духовно-нравственном воспитании, мы также не должны забывать и о наследственности ребенка. Откуда мы знаем, какие к нам в школу пришли дети, от каких родителей? Как мы дальше можем жить нормально, когда каждый год в России от алкоголизма, наркомании, от курения и суицидов погибает сотни тысяч человек. Что нас ждет в будущем? Как мы можем жить на нашей земле, собираемой по крохам нашими предками. Вот о чем тоже необходимо говорить. Поэтому должна быть интеграция не только культуры, образования, здравоохранения, но и должна входить в эту интеграцию наша православная церковь. Когда дети приходят в церковь, то они становятся другими, духовно чище и добрее.

Таким образом, проблема в системе воспитания и образования должна решаться на началах православной культуры, патриотизма, любви к Родине и профессионализма. Все это должно дать каждому человеку знания,

умения и навыки для того дела, которым он будем заниматься в профессиональной деятельности, духовность и нравственность, знания традиций, которыми он должен следовать в своей жизни.

Список цитированных источников

1. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. учеб. заведений. – М.: Изд. центр «Академия», 2000. – С. 23.
2. Артюхов, И.С. Ценности и воспитание // Педагогика. – 2001. – № 4. – С. 78–80.
3. Божович, Л.И. О нравственном развитии личности и воспитании детей // Вопросы психологии. – М.: Просвещение, 1995. – С. 170.

АНАЛИЗ ПРОБЛЕМ МНОГООБРАЗИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ (НА ПРИМЕРЕ ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА)

Н.А. Ракова, А.А. Фоменко,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В ходе исследования проблемы многообразия и его проявления в Республике Беларусь мы пришли к выводу, что современное белорусское общество может быть представлено как многонациональное сообщество, тесно взаимодействующее в различных сферах жизнедеятельности независимо от культурной, национальной и конфессиональной принадлежности.

На территории Республики Беларусь, согласно переписи населения 2009 года, проживает до 140 национальностей – 16% от общей численности населения (к русским себя относят – 8,3%, к полякам – 3,1%, украинцам – 1,7%, другим национальностям – 0,6%) [1]. Этот показатель является довольно существенным, что требует учитывать его в части многосторонних интересов государства и его национальной безопасности в разных сферах. В соответствии с нормами международного права Республика Беларусь уважает и поддерживает права лиц, принадлежащих к национальным меньшинствам, включая право свободно выражать, сохранять и развивать свою культурную, языковую или религиозную самобытность, быть равными перед законом и иметь защиту закона, пользоваться определенными им правами и обязанностями.

Естественно, что многообразие людей в Республике Беларусь является сложившимся явлением, которое, в свою очередь, приводит нас к необходимости связи с другим не менее значимым явлением как многообразие культур.

Определяя сущность данного явления прежде всего, следует отметить, что культура представляет собой многомерный сложноорганизованный и нелинейный феномен.

Культурное многообразие Республики Беларусь проявляется в различной степени для различных слоев общества. Важнейшую социальную группу общества составляет молодежь, и в частности, студенты.

В отличие от других групп молодежи, студенчество представляет собой отдельную социокультурную группу. Причина этого состоит в том, что молодое поколение является наиболее динамичной и трудоспособной частью социума. Студенчество как потенциальная интеллектуальная элита общества, может стать эффективным средством процесса интеграции в обществе, обозначив стремление к его целостности. Более того, студенчество – это центральный период становления человеческой личности в целом, проявления самых разнообразных интересов. Как считают исследователи, интегрирующая роль студенчества как особой социальной группы прослеживается исходя из внешних (наиболее организованная группа) и внутренних (центральный период социализации) предпосылок.

Так, студенческая молодежь сегодня состоит из студентов различных национальностей, являющихся носителями различных национальных культур, только в УВО ВГУ имени П.М. Машерова в 2017–2018 учебном году на I и II ступени образования, в аспирантуре на дневной и заочной формах получения образования обучалось 909 иностранных граждан. Из Туркменистана – 830 студентов, из Китая – 36, Узбекистана – 20, также студенты из Ганы, Йемена, Нигерии Шри-Ланки, России, Украины. Всего в университете обучаются студенты из 20 стран мира.

В ходе проводимого нами исследования, имеющего своей целью выявление уровня сформированности культуры студентов различных национальностей, нами прежде всего были определены основные тенденции формирования и становления изучаемой культуры.

Студентам (200 респондентов ВГУ имени П.М. Машерова) был предложен тест (Дж. Таусена), направленный на выявление культурно-ценностных ориентаций соответствующего народа.

Тестовый материал был представлен следующим образом:

1. В моей культуре важнейшим фактором при принятии решений люди считают:

- прошлое;
- настоящее;
- будущее.

2. В моей культуре люди обычно считают, что они:

- жертвы природных сил;
- живут в гармонии с природой;
- управляют многими природными силами.

3. В моей культуре считается, что если людьми не управлять, то они, вероятно, будут совершать:

- плохие поступки;
- как плохие, так и хорошие поступки;
- хорошие поступки.

4. В моей культуре люди считают самым основным в своих взаимоотношениях:

- наследство и происхождение;
- большую семью;
- индивидуальность, самобытность личности.

5. В моей культуре люди полагают, что:

- существование само по себе достаточно для жизни;
- рост и развитие личности является самой важной целью в жизни;
- практическая деятельность и достижение совершенства – лучшая цель.

Математическая обработка теста предполагала определение процентного соотношения ответов респондентов по разделам и средних показателей по типам культуры.

В основу теста заложено представление о трех типах культуры.

Первый тип – традиционная культура (ТК) – характеризуется ориентацией людей на прошлое, приверженностью традициям, интересом к истории.

Второй тип – современная культура (СК) – характеризуется ориентацией людей на настоящее, на современные им события.

Третий тип – динамически развивающаяся культура (ДРК) – характеризуется ориентацией людей на будущее, на достижение быстрых значительных результатов.

Анализ проведенного исследования позволил сделать вывод о том, что большинство студентов (60%, как белорусские, так туркменские, студенты из России и Китая) относят себя к типу «современная культура», они ориентированы на настоящее, стараются жить в гармонии с природой и беречь ее. Для них ценным является общение, которое хоть и складывается медленно, но отличается преданностью друг другу, за результаты своей работы они желают получать моральное вознаграждение.

Меньший процент респондентов (25%) отнесли себя к типу «традиционная культура». Они рассматривают человека как существо, зависимое от ближайшего окружения, придавая большое значение семейным связям, традициям, религиозным ориентациям.

В такой культуре не допускается внутренняя свобода человека. За его действиями, поступками и даже мыслями осуществляется постоянный строгий надзор со стороны сообщества. Принятие решений проходит коллективно, а результат решения зависит от старших по возрасту. Деятельность человека строго регламентирована.

Еще меньший процент студентов (15%) отнесли себя к третьему типу культуры «динамически развивающаяся культура», предполагая, что жизнь сама по себе – это проблема, которую необходимо быстро и успешно решать, внимание таких людей сосредоточено на деле, заданиях, работе. Для людей данной культуры «время – это деньги». Природа не представляет собой загадки.

Человеческая натура свободолюбива. Культивируется индивидуальность, независимость, автономность от социального окружения. Процесс принятия решения осуществляется самостоятельно. Признается значимость индивидуальных интересов и ценностей. Основу общественного контроля составляет не мораль, а законность, неотвратимость наказания и обязательность материального вознаграждения. Внимание людей этой культуры сосредоточено на деле, задании, работе.

Таким образом следует отметить, что выявленные нами ценностные отношения являются общими для студентов различных национальностей, а это в свою очередь, возможно будет способствовать реализации образовательных задач в условиях многообразия культур в различных типах учебных заведений Республики Беларусь.

ПРИНЦИПЫ СОТВОРЧЕСТВА КАК УСЛОВИЕ ЭФФЕКТИВНОГО ПРИОБЩЕНИЯ ВОСПИТАННИКОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОДНОГО КРАЯ

А.А. Фоменко, О.В. Вожгурова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Художественная культура родного края как событийное воспитательное пространство, аккумулирует в себе ценности бытийного способа существования, ориентирующие личность на развитие и реализацию своей плодотворности. Вместе с тем наблюдается отсутствие эмоционально-ценностного отношения воспитанников к художественной культуре родного края, отчуждение ее от ценностей духовного наследия, объекты которого рассматриваются как «предмет среди предметов», «вещь среди вещей», т.е. вне человека – его мыслей, чувств, переживаний, поисков мнений, житнетворчества.

Духовные ценности, воплощенные в объектах художественной культуры родного края, распредмечиваются в экзистенциальной по характеру художественно-краеведческой деятельности, которая позволяет раскрыть явление художественной культур родного края как событие в жизни человека и прожить его «здесь и теперь», актуализировать и удовлетворить экзистенциальные потребности человека в познании и развитии своей индивидуальности, творческом самовыражении, нахождении системы ориентиров для познания, оценки и объяснения сложности мира, в социальных связях, в приобщении к культурной традиции.

Приобщение к художественной культуры родного края, это есть ничто иное как экзистенциальное постижение ценностного содержания культуры, которое проходит свой путь в процессе сотворчества всех ее субъек-

тов, носящий дискуссионно-эвристический характер, и имеющий обратную исследовательско-творческую связь.

Остановимся более подробно на понятии сотворчество. О. Даль в Толковом словаре русского языка, рассматривает глагол «сотворять»: «сотворять – сотворить что, творя оканчивать, кончать творением; созидать, создавать, вызывать из небытия, из ничтожества» [2]. В толковом словаре русского языка Д.Н. Ушаков под данным понятием понимает «совместное творчество». Как показал анализ литературы по проблеме, сотворчество как объект в психолого-педагогических исследованиях рассматривается сравнительно недавно. Так, в частности, Ю.В. Сенько в своей работе дает общие особенности сотворчества [6]; В.И. Андреев рассматривает понятие как принцип, как закон творческой деятельности [3]; В.А. Бухвалов – как модель обучения [4]; Н.Е. Буланкина как совместную деятельность преподавателя и ученика; В.В. Краевский – как особый тип проблемного обучения [5]; С.В. Нилова – как сущностную характеристику понятия «творчество», направленное на создание нового. По мнению С.Ю. Степанова, педагогика сотворчества есть не что иное, как система педагогических ценностей, методов и технологий, которые пронизаны взаиморазвивающей, взаимоодаряющей, взаимопроникающей и взаимодолняющей совместной культуросозидательной деятельностью и глубоким личностным общением педагога, родителя и воспитанника. Сотворчество как совместное создание чего-то нового, включает не только решение творческих задач, выдвижение гипотез, осуществление деятельности экспериментально-исследовательского характера, но это и обогащение внутреннего мира и педагога и обучающегося [1].

Таким образом – сотворчество понимается как совместный процесс по созданию чего-то нового и включает личный контакт, внутреннюю связь друг с другом, полное взаимопонимание, влияние и помощь. Данное положение дает нам основание утверждать, что приобщение подростков к художественной культуре родного края как сотворчество, необходимо основывать на герменевтическом подходе. Данный подход представляет собой вхождение подростков в мир культур через самопознание мотивов и предпочтений в выборе средств и способов общения с ценностями культуры («Зачем мне это надо?»); ценностное осмысление роли и значения культуры родного края («Что мне это дает?»); через анализ своих чувств, отношений к художественному краеведению («Что я переживанию?»); поиск и формирование систем знаний о возможных способах общения с культурой «Что я умею и что я должен делать».

Одной из главных целей сотворчества в процессе созидания культуры родного края является стимулирование у подростков внутренних мотивов (интереса) к художественно-краеведческой деятельности.

Реализации вышеизложенной цели служат закономерно обусловленные принципы: *принцип эмоционально-образного проживания,*

который предполагает использование альтернативных способов совместного освоения культурного наследия, обеспечивающих активизацию у подростков механизмов глубинного общения – переживания, проживания, вчувствования, про-чувствования. *Принцип смыслопорождения и рефлексии* ориентирует на создание ситуаций, побуждающих подростка к открытию личностного смысла духовной ценности, деятельности по ее освоению, к самоанализу своих чувств, взглядов, отношений, позиций в ходе различных видов диалога. Анализируя собственный опыт, делая его предметом самоанализа, подросток задается вопросами, связанными с целью своей деятельности «Чего я хочу?» и мотивацией «Почему я этого хочу?», с результатом «Что я от этого хочу получить?», с отношением к средствам достижения цели «Достиг ли я цели, действуя так? Были ли эти средства оптимальны и эффективны? Если нет, то почему я использовал именно эти средства?».

Принцип свободы выбора форм активности предполагает создание вариативного воспитательного пространства в процессе сотворчества, позволяющего подросткам познавать ценности художественной культуры в соответствии со своими предпочтениями, принимать активное участие в организации и осуществлении различных видов сотворчества в рамках той или иной художественно-краеведческой деятельности с учетом личных потребностей и возможностей.

Принцип педагогической поддержки творческой самодетельности воспитанников нацеливает педагога на выбор системы личностно ориентированных методов, содействующих обогащению духовного мира мотивами и навыками личностного самоопределения и творческой самореализации в художественно-краеведческой деятельности. В процессе выбора целей, средств и способов самоопределения и самореализации в художественно-краеведческой деятельности перед подростком встают вопросы: «Что означает мир культур для меня и что я в этом мире? Какой выбор совершить? Какие средства выбрать? Смогу ли я быть Автором в художественно-краеведческой деятельности? и др. для педагога эти вопросы трансформируются в следующие: как помочь воспитаннику найти свой путь перевода общечеловеческих ценностей в личностные? Какой найти способ, чтобы он смог познать себя, оценить свои собственные возможности? Как помочь ему сделать осознанным выбор целей, средств, способов художественно-краеведческой деятельности? и др.»

Таким образом, реализация принципов сотворчества, позволит раскрыть явление художественной культуры родного края как событие жизни человека и прожить его «здесь и теперь», создаст условия для актуализации и удовлетворения экзистенциальных потребностей личности в познании и развитии своей индивидуальности, творческом самовыражении, в совместном нахождении системы ориентиров для познания, оценки и объяснения сложности мира, в социальных связях и приобщении к культурной традиции.

Список цитированных источников

1. Глинский, А.А., Педагогическое проектирование, или как воплотить задуманное / А.А. Глинский // Народная асвета. – 2011. – № 1. – С. 11–15.
2. Даль, В.И. Толковый словарь русского языка. Современное написание / В.И. Даль. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 736 с.
3. Андреев, В.И. Конкурентология: учебный курс для творческого саморазвития конкурентоспособности / В.И. Андреев. – Казань, 2006. – 470 с.
4. Бухвалов, В.А. Алгоритм педагогического творчества: книга для учителя / В.А. Бухвалов. – М.: Просвещение, 1993. – 468 с.
5. Краевский, В.В. Инновации и традиции – два полюса мира образования / В.В. Краевский // Magister. – 2000. – № 1. – С. 1–12.
6. Сенько, Ю.В. Педагогика понимания: учеб. пособие / Ю.В. Сенько, М.Н. Фроловская – М.: Дрофа, 2007. – 189 с.

ЭТНОПЕДАГОГИКА КАК СОВРЕМЕННЫЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

А.И. Симак, Ю.И. Бабина,
Государственный педагогический университет имени И. Крянгэ,
Республика Молдова

На современном этапе развития высшего художественного образования в Республике Молдова, в новом модернизированном обществе стали очень актуальными вопросы культурной идентичности и национального достоинства, истории и этнографии молдавского народа. Проблема образования и воспитания будущих поколений, знающих историю и культуру своего народа, освещена в множестве исследований современных авторов. В последние годы на факультете Изобразительного искусства и дизайна КГПУ им. И. Крянгэ в процессе обучения специальностям художественно-эстетического цикла одной из приоритетных тенденций является возвращение к народным истокам, определение национальной идентичности.

В данной статье мы раскроем понятие *этнопедагогики* как науки и активного *компонента* современного художественного образования в Молдове на базе факультета Изобразительного искусства и дизайна КГПУ им. И. Крянгэ. В основе исследования стоит актуальная проблема путей и способов приобщения молодёжи к историческому и культурному наследию молдавского народа, к традициям народного творчества. Это позволит наполнить образовательный и воспитательный процесс духовно-практическим и нравственно-ценностным содержанием [3, с. 54–64]. Эмпирические наблюдения авторов и глубокий сравнительный анализ педагогических достижений позволили нам выделить наиболее рациональный и объективный подход к данной проблеме. В современной педагогической теории и практике главным должно стать возрождение народного мировосприятия и традиций искусства. Данное духовное наставление педагога

в диалоге с учащимися представляет основу преемственности поколений. В виду того, что в современном мире прослеживаются множество факторов (глобализация, интеграция, компьютеризация и т.д.), под воздействием которых наряду с угасанием древних центров художественных промыслов, некоторые области промышленности и искусства понесли невосполнимые потери или совсем вытеснены, проблема возрождения этнокультурных традиций встала сегодня очень остро. Вследствие чего приобрело актуальность введение интегрированных программ и специальных методик (работок различных методологий), в содержании которых имеется не только качественное профессиональное образование (изобразительное, декоративное искусство или дизайн), но активно включается и этнохудожественный *компонент*. Создатели философской мысли в области педагогической антропологии XIX–XX веков сформулировали целую методологию, стратегии по пути гуманизма и развития этноса [3, с. 54–56].

Этнопедагогика – предметом которой является богатая народная педагогическая традиция, выявляет особенные вековые обычаи и ценности, содействующие воспитанию студентов, сформированные целым народом и кристаллизованные на почве исторических и этнокультурных традиций с уклоном в мировую культуру. В прошлом произведения народного творчества и предметы народного искусства (текстильного и декоративно-прикладного) помимо утилитарной функции и формирования художественно-эстетического вкуса, служили главным средством воспитания молодого поколения в духе народных традиций. Таким образом, локально (регионально) выражались черты определенной этногруппы, передавались принципы жизнедеятельности, нормы поведения, уклад, сущность духовной и материальной культуры народа [3, с. 55–64].

В процессе воспитания для наглядного примера используются самые лучшие образцы предметов народного искусства, перед студентами стоит задача научиться перенимать и повторять их особенности и традиционные технологии и, позже самим воспроизводить в собственной интерпретации традиционные мотивы и изделия. Взяв за основу опыт национального наследия на примере квалифицированных педагогов, талантливых и заслуженных мастеров искусства, развивающих и продвигающих своим творчеством этнохудожественную культуру и принципы, осуществляется приобщение студентов к традициям и привитие им самых лучших качеств своего народа. С помощью *этнопедагогики*, как активного культурно-антропологического вспомогательного *компонента*, мы передаем наследие наших предков, духовные сокровища, свой незыблемый опыт и накопленные знания [3]. Начало XXI века в искусстве и художественном образовании в Молдове ознаменовано постепенным возрождением духовного начала, приобщением к этнокультурному наследию. Устремления педагогов и художников направлены не только на межкультурное общение в контексте развития единой мировой культуры, но и к возрождению традиций через

призму современного искусства (Василе Грама, Екатерина Аждер, Даниела Рошка-Чебан, Лучия Болдеску-Доменте, Наталия Вавилина, Ирина Бурлака, Ярына Савицкая-Барагин, Елена Фрунзеи др.).

Область традиционных народных промыслов и видов искусства воплощается в художественном образовании через призму творчества в следующих видах декоративного и прикладного искусства: текстильное искусство, батик, керамика, вышивка, валяние, художественная обработка кожи, дерева, металла и др. На современном этапе, помимо профессионального овладения студентами навыками мастерства в своей учебно-творческой деятельности, на факультете Изобразительного искусства и дизайна КГПУ им. И. Крянгэ, актуальным является активное приобщение к культурным традициям своего народа.

Но не менее важное значение имеют «интегративность содержания обучения», совершенствование материально-технической учебной базы, сочетание индивидуальных и коллективных форм обучения, построение учебного процесса, учитывая психофизиологические особенности, индивидуальные способности и задатки студентов; совершенствование педагогического мастерства и повышение квалификации преподавательского состава; определение оптимального содержания форм; анализ многочисленного теоретического материала (по истории этнокультурного наследия, традиционной орнаментике, семантике знаков/символов и др.). При этом важно учесть наличие различных уровней этнохудожественной подготовленности и культуры студентов; определить критерии и показатели личностного отношения молодежи к народному творчеству [4]. Необходимо возродить в каждом поколении народа самобытную национальную культуру, и характер народного творчества, сформировать тесные духовные и культурные связи с другими этническими группами, проследить культурные взаимодействия и их следствие.

Знание традиционных техник и орнаментальной иконографии способствует не только формированию профессиональных компетенций у студентов, но и обогащению личности, раскрытию их творческого потенциала. Сплав многовековых достижений народов, аккумулирующих опыт предков, разнообразие местных традиций и следствие культурных интеграций позволяют оценивать творчество, определять этнохудожественную ценность с учетом множества факторов (субъективных и объективных). Профессиональная задача настоящего педагога лежит в том, чтобы воспитать не ремесленника, а поистине образованного, высоко духовного и глубоко нравственного человека. В качестве основных задач, использованных преподавателями на факультете изобразительного искусства и дизайна КГПУ им. И. Крянгэ (в рамках курса по декоративно-прикладному искусству), выступают: создание композиции/проекта на основе знаний по изобразительному искусству, с учетом законов декоративной композиции; комбинирование всех пластических возможностей применяемых материалов и разнообразие колорита; взаимосвязь теории с практикой; системати-

зация и интеграция учебных дисциплин; симбиоз традиций и инноваций; применение в качестве орнамента традиционных мотивов молдавского народного творчества [1; 5; 9; 10].

С целью возрождения традиций и ознакомления студентов с богатым наследием в области текстиля и керамики на базе факультета изобразительного искусства и дизайна КГПУ им. И. Крянгэ был проведен проект «Возвращение к традициям» (2013–2014 гг.). Руководителем проекта выступили Суручану В. – председатель ИКОМ Молдова и Симак А., а также ведущие педагоги – Аждер Е., Арбуз-Спатарь О., Грама В., Шугджа С. и др. Творческий союз студентов и профессиональных художников, приглашенных из Молдовы и Украины наметил перспективы успешного развития традиций народного искусства в художественном образовании, независимо от состояния очагов народного творчества на территории республики. Неоспоримым доказательством выступают результаты проекта – работы студентов из художественно-культурной среды по оба берега Днестра, представленные на выставке [12]. Проект «Возвращение к традициям» является как базовая ступень устойчивой платформы для дальнейшего сотрудничества и обмена опытом, неразрывной связи традиций. Продолжением данной платформы стал проект «Путешествие керамики во времени» (2016 – 2017 гг.), который направлен на возрождение культуры Кукутень через призму современного декоративно-прикладного искусства. Проект предусматривал интерактивный метод обучения студентов в области археологии и наследия, декоративно-прикладного искусства путем междисциплинарного сотрудничества между студентами, художниками, археологами и специалистами в соответствующих областях для их приобщения к сфере культурного наследия [13; 14; 15].

Развитие современного искусства и возрождение традиций в высшем художественном образовании Молдовы, является не только решением актуальных проблем общества, но и гармоничной регуляцией сохранения народных ремесел и традиций.

Вышеизложенным материалом намечены основные пути развития *этнопедагогики* как компонента художественного образования, направленного на формирование профессиональных компетенций (в том числе, этнокультурных) и перспективных личностных качеств студентов, необходимых им в профессиональной деятельности в условиях развития современной поликультурной среды в Молдове.

Список цитированных источников

1. Бабина, Ю., Симак, А., Теория обучения студентов орнаментальному искусству (в кадре курсов «Текстильное искусство», «Дизайн»). В: «Perspectivele și Problemele Integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației», Гос. Унив. «Богдан П. Хаджэу» Кагул, (Типогр. «Centrografic») – Т. 2. – 2018. – 349 с.: ил., табл.
2. Горбова, Н., Научное окружение современного человека. (Етнопедагогіка як культурно-антропологічний феномен: історико-теоретичний аспект), 4-я гл. моногр. Одесса: КУПРИЕНКО СВ, 2018 – 169 с. : ил., табл.

3. Эсеккуев, К. Формирование этнохудожественной культуры студентов художественно-графического факультета в процессе обучения декоративно-прикладному искусству: на материале КЧР.: дис. ... к.п.н. – Карачаево-Черкес. гос. ун-т. – 2011. – 167 с.: ил.
4. Зеленчук, В., Постолаки Е. Коворулмолдовенеск. Альбом. Кишинэу. – Тимпул. – 1990. – 132 С.
5. Revenire la tradiții. Режим доступа: <http://network.icom.museum/icom-moldova/news/detail/article/revenire-la-traditii/> (дата обр.: 14.11.2018).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

В.М. Бойчук, В.А. Уманец,
ВГПУ имени М. Коцюбинского,
Украина

Современная система образования претерпевает значительные изменения, обусловленные «необратимыми поступательными факторами», в которых мы относим и бурное развитие компьютерной техники, и информационно-коммуникационных технологий (ИКТ). Стоит заметить, что использование ИКТ в формировании информационного образовательного пространства (ИОП) учебного заведения позволяет организовать информационные потоки без нарушения тематической единства содержательных информационных блоков с сохранением функционального назначения каждого из них.

В данной работе затрагивается тема построения информационно-образовательной среды как составляющей единого образовательного информационного пространства.

По нашему мнению, единое образовательное информационное пространство учебного заведения предполагает разработку эффективной технологии информационного обмена и привлечение информационных фондов в образовательный процесс. ИКТ, при этом используются, включают: модель инфокоммуникационных отношений; формирование информационных потоков и фондов; маршруты информационных поступлений; каналы информации.

Моделирование информационно-образовательной среды (ИОС) учебного заведения предполагает решение следующих задач: создание системы сбора и анализа информации; обеспечение обмена данными между администрацией и структурными подразделениями; обеспечение доступа к учебным ресурсам [1].

Проектирование ИОП определяется общими научными принципами, техническими решениями, методологической базой разработки и внедрения. На современном этапе развития ИКТ проектирования ИОС основывается на применении аппаратных платформ, соответствующих программ-

ных продуктов, а также современных методов и средств ведения баз данных, использовании сети Интернет для распределенного доступа к информационным ресурсам системы и тому подобное.

При проектировании ИОП необходимо соблюдать следующие принципы: единства информационного и управленческого процесса с использованием современного менеджмента по планированию и контролю деятельности исполнителей; интеграции ИОС по различным видам, методами и средствами поддержки процесса проектирования; интерактивности как диалога человека с системой с разделением функций: человек олицетворяет творческую часть, система выполняет трудоемкие, но формализованные части технологического процесса управления ИОП; адаптивности ИОП при изменении аппаратуры, платформ, сред, а также приспособления управленческого персонала к выполненным изменениям; интеллектуализации деятельности человека, работающего с автоматизированным рабочим местом (АРМ) в принятой лексике, и понимании задач для принятия решений соответствующими знаниями и навыками [2].

Усовершенствование сети ИОС учебного заведения - важнейший технический этап в создании ИОС учебного заведения, ни в коем случае нельзя пропускать, иначе можно ошибиться в расчетах, что повлечет дополнительные финансовые расходы, что для учебных заведений практически недопустимо.

После создания и анализа проекта рекомендовано перейти к определению необходимого сетевого оборудования.

В процессе работы над проектом компьютерной сети необходимо проверить характеристики и пропускную способность спроектированной сети или ее сегмента. Для этого целесообразно использовать программное средство Packet Tracer одной из ведущих компаний мира в области сетевых технологий – Cisco.

Packet Tracer – это автономное, основанное на моделировании, учебная среда для проектирования и исследования вычислительных сетей CCNA-уровня сложности. Packet Tracer предполагает моделирование, визуализацию и анимацию событий в сети. Packet Tracer содержит упрощенные модели сетевых устройств и протоколов. Однако реальные вычислительные сети соответствуют стандартам для оценки поведения сети. Packet Tracer позволяет тестировать, симулировать и экспериментировать в виртуальной среде. Packet Tracer позволяет виртуально создать и протестировать компьютерную сеть, при этом не используя дорогого сетевого оборудования, при этом можно имитировать и симулировать состояние работы сети и практически любые сетевые события в том числе по экспериментировать, как реагирует сеть в случае сбоев, например, при отсоединении кабеля или при отключении питания одного из сетевых устройств.

Вопросы создания и использования ИОС решается большинством современных учебных заведений Украины самостоятельно, так как в настоящее

время практически отсутствует единый государственный стандарт и требования по проектированию, технической реализации, программного обеспечения и наполнение контентом ИОП. В результате, вопрос решается на локальном уровне каждым учебным заведением в мере компетенции имеющегося инженерно-педагогического персонала с соответствующим квалификацией [3].

Особенность ИОП заключается в том, что их объекты – коллективы людей, осуществляющих процедуры обработки информационных потоков документов, функционирующих между пунктами приема, передачи и обработки информации через системы делопроизводства и документооборота. Актуальность решения проблемы проектирования ИОС обусловлена особым состоянием современного образования как социального института, обеспечивающего профессиональную успешность молодого человека и его конкурентоспособность на рынке труда; значительным расширением открытых форм обучения, ИКТ, характеризующихся внедрением и использованием Интернета; детерминируют применения продуктивных методов работы с научными, учебными и методическими материалами; реализацией концепции гуманистического образования, которая предусматривает подготовку будущего специалиста, способного к творческому подходу к образовательной и профессиональной деятельности; повышением степени субъектности и готовности к рефлексии преподавателей, работающих со студентами, в целях лучшего понимания смысла, содержания и методов своей работы [4].

Важной частью создания функциональной образовательной информационной среды с технической точки зрения – это вопрос проектирования и реализации компьютерной сети учебного заведения. Поскольку компьютерная сеть учебного заведения должна обеспечивать пользователей такими ресурсами, как обмен файлами, хранения данных, выход в Интернет, почтовые услуги и тому подобное. Кроме того, компьютерная сеть учебного заведения всегда ориентирована на конкретные условия использования и аудиторию.

Только в случае качественного проектирования компьютерной сети с учетом большинства возможных вариантов использования, расширению, модернизации и, соответственно, создание будет возможным переход ко второму этапу формирования у учебного заведения ИОП – в блок выбора программной платформы и проектирование базы данных среды учебного заведения.

Исходя из приведенных принципов, создание ИОП целесообразно проводить по информационно-техническим схемам, операционным таблицам, работы персонала по отбору, классификации задач, автоматизируемых или не подлежат автоматизации. После анализа и определения состава задач осуществляется уточнение количественных оценок выбора варианта построения технически программного комплекса и информационного обеспечения ИОП [4].

Проектирование ИОП должно осуществляться на научно обоснованных критериях выбора проектных решений, данных обследования, методов определения информационных характеристик, моделях АРМ и моделях информа-

ционных потоков в распределенной системе. Это даст возможность оценить адекватность решений к созданию ИОС, что уменьшит риски при его построении. Практика эксплуатации современных структурированных компьютерных сетей в пределах учебного заведения подтвердила адекватность предыдущих оценок по распределению и размещению системы на серверах корпоративной сети и доказала работоспособность разработанной методики.

Стоит заметить, что формирование образовательного информационного пространства учебного заведения позволяет организовать информационные потоки без нарушения тематического единства содержательных информационных блоков с сохранением функционального назначения каждого из них. Считаем, что единое информационное пространство учебного заведения предусматривает разработку эффективной технологии информационного обмена и привлечение информационных фондов в процесс управления.

Таким образом, использование ИОС в учебном заведении открывает значительные возможности для использования инновационных подходов в образовании; обеспечивает сохранение кадрового потенциала, непрерывное повышение профессионального мастерства; выравнивает условия для всех, обеспечивая равный доступ к учебным материалам за счет систематического применения ИКТ.

Список цитированных источников

1. Быков, В. Ю. Модели организационных систем открытого образования: Монография. - М.: Атика, 2009. - 684 с.
2. Романов, А., Григорович Д. Технология дистанционного обучения в системе экономического образования. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2000. - 303 с.
3. Тихомиров, В.П. Среда Интернет-обучения системы образования России: проект Глобального виртуального университета / В.П. Тихомиров, В.И. Солдаткин, С.Л. Лобачев / Международная академия открытого образования. - М.: Изд-во МЭСИ, 2000. – 322 с.
4. Уманец, В. А. Формирование информационно-образовательной среды профессионально-технического учебного заведения /В. А. Уманец // Актуальные проблемы современной науки и научных исследований: сб. науч. т.; [Редкол. : Р. С. Гуревич (председатель) и др.]. - Винница: ООО фирма «Планер», 2012. - [вып. 2]. - С. 98-102

ЗАДАЧНО-ЗАДАНИЕВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ КАК СРЕДСТВО ИНТЕГРАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Л.С. Дьяченко, А.А. Воронова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Интеграция – ключевое понятие XXI века, века информационных, технических, медицинских, педагогических, социальных инноваций.

Сущность данного явления заключается не просто в соединении (объединении) идей, концепций, технологий, а во взаимодействии, взаимопроникновении

никновении, взаимообогащении. Именно поэтому интеграция – это неперенное и основное условие решения вечной проблемы воссоединения педагогической теории и практики. Как донести ведущие прогрессивные педагогические идеи до практики, которая станет критерием их жизнеспособности, а значит истинности? Как не допустить процесса отторжения идей, до которых реалии практики просто еще не созрели, и сохранить их до того времени, когда они могут быть востребованы? И с другой стороны: каков механизм проникновения, внедрения эмпирического знания в стройную систему теоретических воззрений?

Интеграция педагогической науки и практики является средством и условием обогащения образования как феномена культуры. И возможна она при целенаправленной ориентации всех субъектов создания и реализации содержания педагогического образования на пять его уровней – уровень теоретического представления, педагогической действительности, учебного предмета, учебного материала и личности студента (школьника).

Преподаватель высшей школы не участвует в отборе содержания педагогического образования на первом уровне – теоретического представления, но он может создать условия для востребованности педагогического знания, сделав его основой для формирования практических умений, как репродуктивного, так и творческого уровней. Способствовать превращению педагогических знаний в умения будет организация процесса передачи состава содержания педагогического образования двумя способами: «от теории к практике» и «от практики к теории». Принцип построения курса «от теории к практике» неотделим от встречного процесса – «от практики к теории», который предполагает рефлексивный анализ эмпирических знаний и практического опыта, полученного студентами на педагогической практике, которая оживляет теорию, превращая знания в убеждения, делая педагогическую науку значимой и необходимой.

Данный принцип позволяет сделать акцент в преподавании курса «Педагогика современной школы» на задачно-заданию технологии, позволяющей максимально полно использовать все возможности курса для организации самостоятельной, исследовательской деятельности студентов как на лекциях, семинарских занятиях, так и на педагогической практике III, IV курсов.

Стержневой идеей данной технологии является структурирование каждого фрагмента состава педагогического образования (каждой темы) в соответствии с уровнями Государственного образовательного стандарта «Знать, уметь, владеть». Заметим также, что данный подход как нельзя более полно соответствует целостному усвоению всех 4-х компонентов состава содержания педагогического образования – знаний, умений, опыта творческой деятельности и опыта эмоционально-ценностного отношения.

Усвоить курс «Педагогика современной школы» на данных 3-х предложенных стандартами уровнях студенты смогут лишь в случае целенаправленно организованной активной учебно-познавательной деятельности, смысл которой они понимают и анализируют.

Эффективным средством организации такой деятельности являются тесты и творческие задания, превращающие знания в умения.

Разнообразные задания, систематизированные по целевому признаку – знать, уметь, владеть, позволяют освоить различные способы применения знаний, осознать механизм превращения знаний в умения.

Структура задания такова: (цель – побудитель к действию, объект (материал), на котором это действие осуществляется), что ему имманентно присуще свойство соединять содержательно-процессуальные стороны обучения, его познавательные и практические аспекты.

Целостность и завершенность усвоения курса, который требуют уровни «знать, уметь и владеть» подразумевают, что усвоение каждой из тем по данному курсу обеспечивается заданиями 3-х видов.

Первый вид – задания на усвоение педагогических понятий и их системы, выполняет функцию описания педагогической деятельности. Цель выполнения заданий данного вида – обеспечить усвоение категориально-понятийного аппарата, педагогического тезауруса. Данный вид заданий представлен разнообразными тестами: тестами-заданиями, требующими коротких ответов; тестами, в которых нужно заполнить пропуски; тестовыми заданиями с выбором ответов и др. Первый вид заданий содержит практическую задачу, цель которых – способствовать закреплению теории за счет ее применения в знакомой ситуации. В этом случае практическая деятельность, в которую включаются студенты не служит источником новых знаний, а выступает критерием их истинности то есть являются средством проверки знаний теории. Именно поэтому в задачно-заданийной технологии первый вид заданий представлен тестовыми заданиями, которые обладают рядом преимуществ перед другими диагностирующими средствами. Среди них такие преимущества как: 1) диагностическая ценность, связанная с возможностью с помощью тестов осуществлять мониторинг за качеством усвоения педагогических знаний и умений (входной, текущий, периодический, итоговый, заключительный контроль); 2) экономичность учебного времени, расходуемого на проверку и оценку знаний и умений большого количества учащихся; 3) объективность и достоверность информации о степени усвоения, минуя иногда нежелательное взаимодействие обучающего и обучающихся; 4) технологичность образовательного процесса, связанную с возможностью осуществлять автоматизацию рутинных процессов обработки результатов контроля, т.к. результаты тестирования легко обрабатываются; 5) семантическое преимущество – лаконичная словесная обработка, позволяющая более быстро улавливать смысл; 6) логическое преимущество.

Второй вид заданий – на соотношение понятий друг с другом и с реальным педагогическим процессом (уровень «уметь») – выполняет функцию объяснительную и требует ближнего переноса знаний. Данный вид заданий представлен заданиями на определение соответствия, на умении классифицировать по заданным признакам, искать определенный ответ (решение задач и ситуаций). Второй вид заданий направлен на формирова-

ние у студентов таких важнейших интеллектуальных умений как способность к анализу, синтезу, систематизации, эти важнейшие логические процедуры мышления выходят за границы простого воспроизведения знаний, и требуют творческого осмысления педагогической действительности. Данный вид заданий переходный, он содержит в себе как познавательную, так и практическую задачу, то есть содержит в себе как признаки задания «от теории к практике», так и «от практики к теории».

Третий вид заданий, обеспечивающий уровень «владеть», предполагает вовлечение студентов в проектировочную деятельность, предполагающую конструирование и моделирование педагогических ситуаций и задач. Данный вид заданий позволяет использовать практику как источник новых знаний. Деятельность, в которую студенты вовлекаются с помощью заданий 3-го вида носит познавательный, прогнозирующий, проектировочный характер. Задания данного вида в своей основе содержат познавательную задачу – студенты овладевают проектировочными умениями выполняя микро-научные исследования, конструируют и защищают проекты.

Задачно-заданиевый подход в усвоении состава содержания педагогического образования будет способствовать многоуровневой подготовке выпускников университета. Основанием для дифференциации заданий является постепенно усложняющийся характер познавательно-практической деятельности студентов от репродуктивной до творческой, требующей восхождения по алгоритму (различные варианты тестов) до ближнего и дальнего переноса знаний в нестандартные условия учебного процесса и педагогической практики.

Задачно-заданиевый подход можно использовать как при организации активной деятельности студентов на лекции (задания для организации диалога и полилога), так и на семинарских занятиях, в какой бы форме они не проходили – пресс-конференции, педагогического ринга, педагогического арбитража, защиты авторских сценариев урока и просто классического семинарского занятия с выступлением и обсуждением микродокладов на темы и проблемы, созвучные современной педагогической науке и современной школе, в которой прогрессивные идеи науки смогут быть востребованы.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ

Ю.В. Юшкевич,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Современная система образования ориентирует учебный процесс на полное и многогранное развитие ребенка, формирование его как целостной личности. Это предполагает создание в учреждении образования среды, которая способствует самовыражению учащегося в творческой деятельно-

сти. Современные педагоги считают, что одним из условий творческого развития молодых поколений в условиях занятий учебного предмета «Изобразительное искусство» является применение на уроке инновационных технологий.

Целью данного исследования явилось изучение использования инновационных педагогических технологий в творческом развитии школьников.

Основным базовым материалом исследования является опыт педагогов. Методология данного исследования базируется на сравнительно-сопоставительном и системном подходе к методам обучения.

Методы исследования: изучение учебно-методической литературы, педагогическое наблюдение, обобщение опыта работы школьных учителей, сравнение полученных результатов наблюдений.

Изобразительное искусство, представляющее одну из форм познания реальной действительности в конкретно-чувственных формах, непосредственно воспринимаемых образах, по мнению Г. С. Федькова, является действенным средством развития духовно богатой личности школьника [1, с. 3]. Однако, чтобы этот процесс протекал успешно, необходим, учитывая стремительность появления новых знаний, технологий образования, задач, стоящих перед школой и педагогикой, поиск инновационных подходов, новых форм, методов обучения и воспитания учащихся.

В современном мире понятие «инновация» прочно утвердилось на профессиональном поприще, русский аналог этому слову – нововведение. В педагогический процесс стали постепенно входить инновационные явления: различные мультимедийные средства, интерактивные занятия и т.п. На ребёнка в последние годы значительно увеличился информационный поток из различных областей знаний. Всё это заложило фундамент для новой основы модели образования. В этой связи стали разрабатываться новые образовательные программы, учебные планы, создаваться учебники. Происходит оснащение кабинетов изобразительного искусства новыми техническими средствами обучения, учебной литературой, современными наглядными пособиями. В рамках данного исследования мы провели опрос учителей образовательной школы г. Москвы, показавший, что современный педагог, это изобретатель, который стремиться к прогрессу, меняет свою деятельность к лучшему, что и является инновацией. С таким подходом уроки раскрываются с совершенно нестандартной стороны, в неординарных действиях, конструктивных предложениях, организации творческой работы учащихся. В тоже время, главными в работе учителя остаётся здоровье ребёнка. Инновационные технологии могут эффективно использоваться не заменяя традиционную систему, а дополняя ее, позволяя ученику погрузиться и углубиться в выбранную сферу деятельности.

Моделирование инновационного урока. Инновационный урок-это занятие, которое имеет нестандартную структуру, целью которого является повышение интереса обучения у учащихся при организации новой формы

учебной деятельности. Формы проведения могут быть различными: соревнования или игры; публичные формы общения; научно-исследовательская деятельность учащихся. Выделяют следующие виды инновационных занятий: занятия самостоятельной деятельности; занятия на основе проектной деятельности; занятия-тренинги, арт-терапия; и др. Рассмотрим одно из них подробнее.

Проектная деятельность нам близка и имеет очень интересный феномен, хотя не является новшеством (ее родоначальниками считаются американский психолог-педагог Джон Дьюи и его ученик Уильям Килпатрик), но в России этот метод не использовался. Проектная деятельность – это совместная учебно-познавательная, творческая или игровая деятельность, которая имеет общую цель, методы и способы деятельности, направленные на достижение результата. Тему проекта выбирает сам учащийся из интересующих его областей. Это может быть коллективная, групповая или самостоятельная работа. Ребенок координирует свои усилия с усилиями других. Для выполнения проекта в полном объеме, необходимо добыть необходимую информацию, если это творческий проект, то сотворить модель изучения или сконструировать, нарисовать, проделать кропотливую, сложную работу. Качественным считается тот проект, при котором ученик накапливает множество знаний. Они помогают решить комплекс проблем. Цель проектной деятельности: развитие творческих способностей; осуществление разностороннего развития; формированию проектного мировоззрения и мышления, обеспечивающего единства знаний; адаптация к современным социально-экономическим условиям жизни; формирование познавательных мотивов обучения. Главным условием проектной деятельности, является четкий, прогнозируемый конечный результат. Структура деятельности: мотив, проблема, цель, задачи, методы и способы, план, действия, результат, рефлексия. Этапы деятельности: погружение в проект, организация деятельности, осуществления деятельности, презентация результатов. В основе учебного процесса всегда стоит проблема, из которой вытекает цель и задачи проектной деятельности, которые учащийся решает в своей работе. Завершающий этап – это регистрация своей работы и защита перед комиссией. Для учеников, очень важно, чтобы проект был доведен до успешного завершения, оставляя ощущения чувства гордости за полученный результат. При оценивании защиты проектов учитываются такие критерия как: качество доклада, полнота представленной работы, аргументированность и убежденность; глубина знаний по теме, эрудиция, аргументированность, деловые и волевые качества. Через проектную деятельность ученик познает различные сферы жизни, учится ориентироваться в жизненных ситуациях, осознает значимость событий, находит в окружающей действительности прекрасные стороны, а это, создаёт стремление создать что-то новое, творить и самореализовываться.

Отношение к образовательному процессу существенно меняется. Нововведения гармонично вписываются в нашу жизнь. Однако не стоит забывать и о традиционных методах обучения. Важно, чтобы традиционные и инновационные методы обучения были в постоянной взаимосвязи и дополняли друг друга. Эти два понятия должны существовать на одном уровне учебно-воспитательного процесса.

Список цитируемых источников

1. Федьков, Г.С. Теория и методика обучения изобразительного искусства / Г.С. Федьков. – Минск: РИВШ, 2015. – 226 с.

ОСОБЕННОСТИ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА

Н.А. Бедюх,
Гродненский государственный университет имени Я. Купалы,
Республика Беларусь

Учебная деятельность на современном этапе развития общества находится в активном поиске новых систем и методов воспроизводящей деятельности. Основной целью таких поисков является потребность в формировании основы массового творческого мышления. Традиционной системе образования приписывают ряд недостатков – монологичность и ретрансляционность, препятствующих развитию личностного начала, тормозящих рост творческого потенциала [1]. Последнее десятилетие педагоги всё чаще говорят о дефиците творческих способностей студентов и самостоятельности мышления. Знания, усвоенные с помощью преподавателя, не находят применения в ситуациях, требующих нестандартных решений, сообразительности, творческой инициативы.

Ряд педагогов Король А.Д., Хуторской А.В., Доманский Е.В. активно продвигают, и апробируют систему эвристического обучения, внедряют её в образовательную среду, наделяя её особым статусом – способствовать развитию креативного мышления и творческой самореализации. В качестве инновационных подходов в учебном процессе применяется система *нестандартных форм занятий*, среди которых: эвристические беседы, эвристические лекции и семинары, конференции, защиты творческих работ. Обучение методике проведения эвристических занятий прошли преподаватели российских и белорусских учреждений высшего и среднего специального образования. Считается, что эвристическое обучение универсально, результативно и применимо при изучении всех учебных дисциплин, а также обладает значительным потенциалом, в сравнении с проблемным и развивающим типом обучения.

Использование методов эвристического обучения в отношении творческих дисциплин требует очень серьёзной практической и теоретической подготовки.

Рассмотрим некоторые особенности эвристического обучения, в рамках преподавания дисциплин художественного цикла (композиция, основы композиции, история изобразительного искусства, пластическая анатомия):

1. Методика эвристического обучения основывается на **открытых заданиях**, которые не имеют однозначных "правильных" ответов.

Дисциплина «Композиция» Тема: «Способы построения картинного пространства»	
Проблемное обучение	Открытое эвристическое задание
Проанализируйте работы К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара», «Весна», «Полдень. Лето». Выделите ряд признаков, характерных для сферического пространства.	«Фантастическое пространство». Придумайте и изобразите свою пространственную среду, отличную от трёхмерного мира, наделяйте её качественными характеристиками - вязкостью, хрупкостью и др.
Дисциплина «Основы композиции» Тема: «Выразительные средства графики – линия, пятно, штрих, фактура»	
Проблемное обучение	Открытое эвристическое задание
Материальность изображаемой поверхности зависит от многих факторов. Рассмотрите работы художников Ф. Васильева, М. Врубеля, И. Шишкина, выполненные различными графическими материалами. Какие приёмы позволили художникам передать материальность предметов?	«Дерево моей души» Выберите графические материалы и передайте в рисунке с их помощью состояние вашей души в настоящий момент, в момент радости, печали, раздражения и т. д.

Выполнение данных заданий не требует следовать законам и правилам композиции, предполагает вариативность и нестандартность способов решения, раскованность мыслей. Творчество – всегда выход за рамки, изменение существующих знаний, пониманий, норм, создание нового содержания. Поэтому в эвристическом обучении *контролю подлежит не столько степень усвоения готовых знаний, сколько творческое отклонение от них* [2]. Чем оригинальнее отличие от канонов, тем ценнее творческая самореализация ученика.

2. Ключевой технологический элемент обучения – **эвристическая образовательная ситуация** – ситуация активизирующего незнания, целью которой является рождение учениками личного образовательного продукта. Образовательный продукт в рамках творческих дисциплин – эскизы, презентации, рефераты, эссе, портфолио, тематические зарисовки, идеи, версии, композиции и др.

3. Следующая особенность – знакомство с **культурно-историческим аналогом** – достижениями человечества в изучаемой области. На этом этапе ученик должен сопоставить свои результаты с культурно-историческим

аналогом, с помощью педагога переосмыслить, доработать свой образовательный результат. В итоге диалога «своего» с «чужим» ученик совершает собственные открытия, познает себя.

Дисциплина «Пластическая анатомия» Тема: «Пропорции тела человека»	
Проблемное обучение	Открытое эвристическое задание
Мастера Античного Мира внесли много принципиально нового в изображении человеческого тела по сравнению со своими предшественниками. В чём заключалась новизна и как это отразилось на системе пропорций?	«Машина времени» Представьте, что машина времени перенесла египетского художника в мастерскую греческого скульптора Поликлета. Какими профессиональными знаниями об изображении фигуры они могли бы поделиться друг с другом. Предложите свою версию их разговора.

В процессе подготовки и выполнения данного задания ученики конструируют собственный смысл содержания образования и выстраивают индивидуальную траекторию в изучаемой области[3]. Перед проведением задания учеников знакомят с системами пропорций различных исторических периодов, художниками, проводившими анатомические исследования и др.

4. Наличие в содержании эвристического задания **значимой проблемы**, противоречия или потребности, касающейся ученика и принадлежащей заданной предметной области, мотивирующей учеников к осуществлению творческой деятельности. Именно значимость проблемы с точки зрения эвристического обучения должна воздействовать на дремлющий творческий потенциал и в итоге пробудить его.

Несмотря на то, что эвристическому обучению в последние годы уделяется пристальное внимание, делаются попытки административными методами внедрить его в систему образования, недостатки этой системы очевидны:

- ✓ подготовка открытых эвристических заданий представляет определённые трудности;
- ✓ роль преподавателя в такой системе обучения сводится к роли консультанта, к умению организовать поиск знаний;
- ✓ отдалённый планируемый результат, направленный на формирование креативных качеств может и не состояться. Не многие ученики желают добывать знания;
- ✓ необходима чёткая продуманная целесообразность применения данного метода на занятиях.

Применение эвристических методов несомненно позволяет создавать возможности для творческого усвоения учебного материала и развития творческих способностей учащихся. Вопрос в том, надо ли выделять эври-

стическое обучение в качестве самостоятельной технологии из системы проблемного обучения, частью которого она всегда являлась и насколько уместно применение ее в практико-ориентированных направлениях творческих специальностей.

Список цитированных источников

1. Король, А.Д. Как разработать открытое (эвристическое) задание. Разработка оргдеятельного семинара, анализ, рефлексии: практикум / А.Д. Король. – Гродно: ГрГУ, 2017. – С. 3.
2. Хуторской, А.В. Дидактическая эвристика - теория и технология развития одарённости учащихся / А.В. Хуторской // ТехноОбраз 2007: Технологии непрерывного педагогического образования и творческого саморазвития личности одарённых учащихся и студентов: тезисы докладов VI Междунар. науч. конф. – Гродно: ГрГУ, 2007. – С. 49–54.
3. Хуторской, А.В. Эвристическое обучение: теория, методология, практика / А.В. Хуторской. – М.: Международная педагогическая академия, 1998. – С. 27.

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ФЕНОМЕНА ДЕТСКОГО РИСУНКА

О.С. Дорофеева,
Мозырский государственный педагогический университет
имени И.П. Шамякина,
Республика Беларусь

Определение социокультурного значения феномена детского рисунка и его специфики применительно к проблеме формирования аутентичной образности искусства, стилевой и композиционной структуры искусства примитива, народного любительского искусства и других самобытных проявлений творчества – одно из важнейших направлений в исследовании закономерностей развития искусства, культуры, человека. При всем разнообразии исследовательских подходов, феномен детства и детского творчества по-прежнему остается малоизученным явлением.

По мере развития и углубления исследовательского интереса к историко-генетическим процессам в искусстве, к первоосновам культуры и творчества, детский рисунок, как объект научного исследования, обретает все более уточненную специфику, позволяет исследовать не только собственные закономерности развития, но и проводить аналогии с общими корневыми факторами развития искусства. Анализ выразительных средств детского рисунка приводит к систематизации информативно-образного пространства аутентичных проявлений человеческого творчества, восприятию их семантического поля, глубинного феноменологического смысла.

Формирование исследовательского интереса к детскому творчеству и самовыражению в рисунке происходит в последней трети XIX в. - начале XX в., получает развитие в трудах учёных: К. Риччи, Ж. Люкэ, К. Лам-

прехта, Ж. Рума, К. Бюлля и др. Они предопределили развитие всех последующих направлений исследования детского творчества: развития теорий биогенетического (Г. Бритш, Г. Рид, А.В. Бакушинский), психоаналитического (Ж. Лакан, В.М. Бехтерев, Л.С. Выготский, М.В. Осорина и др.), креативистского прочтения детского рисунка (В. Лоуэнфельд, Ж. Пиаже и др.), интеллектуалистического и исторического символизма детского рисунка (Р. Арнхейм, Дж. Селли, М. Тевоз, В.В. Кандинский и др.). Актуализацию темы детского творчества в научных исследованиях в этот период связывают с общекультурными изменениями в прогрессивных странах Европы, гуманистическими тенденциями развития исторически сложившихся форм социальных, экономических, политических, культурных взаимосвязей людей и регулирующих их систем.

В системе образования развиваются теории психологической и биогенетической обусловленности процесса развития ребенка, исследуются интеллектуальные проявления сознания в раннем возрасте, решаются вопросы формирования личности ребенка на протяжении всего периода детства, развивается экспериментальная педагогика системы школьного и внешкольного образования, идеи всеобщего образования с особым вниманием к нравственной составляющей данного процесса. В искусствоведческих исследованиях детского рисунка акцентируются историко-генетический, феноменологический, аксиологический подходы к оценке сущности данного явления. Детский рисунок рассматривается как феномен культуры, явление в искусстве, истинное творчество, самодостаточная форма проявления глубинных задатков личности.

Одним из первых (1887) публикуется труд итальянского ученого, искусствоведа К. Риччи «Искусство детей», где в системном изложении описаны возрастные особенности и этапы развития детского рисунка, условность языка и методика его «прочтения».

Информативно-содержательный аспект детского рисунка рассматривается с позиции его психологического анализа К. Лампрехтом, Н.А. Рыбниковым, Э. Мейманом и др.; анализа интеллектуального развития ребенка Ф. Гудинаф, Л.С. Выготским, Д. Харрисом и др. Формируется научное обоснование диагностики уровня интеллектуального развития ребенка на основании анализа его цветовых предпочтений и графического самовыражения в рисунке.

Определению социокультурного значения феномена детского рисунка, выявлению его специфики применительно к авангардистским течениям и стилям в изобразительном искусстве начала XX в. посвящены труды В.М. Бехтерева А. Макке, В.В. Кандинского, М. Тевоза, К.Г. Богемской и др. В аналитических трудах этого времени, впервые поднимается вопрос о сходстве выразительных средств детского рисунка и искусства «примитива». В. Кандинский отмечал в детских рисунках «внутреннее звучание предметов», «огромную, неосознанную силу», эту «озадачивающую особенность композиционной формы», которая прослеживается и в народном самобытном искусстве [2]. Как пишет К.Г. Богемская, непосредственное,

бессознательно всплывающее детское видение сущности формы «расценивается в контексте истории искусства XX столетия как художественная ценность... Магма этого загадочного бессознательного выплескивается иногда в примитиве, придавая произведениям искусства необыкновенно сильную эманацию» [1, с. 39].

В условиях реформационных движений в искусстве начала XX в., поиска наиболее концентрированной выразительности формы и содержания искусства экспрессивная выразительность детского рисунка, прямое прочтение концентрированного смысла, «искреннее по наитию и выразительное в своей простоте» [3, с. 7] творчество ребенка приобретает концептуальное социокультурное значение, на фоне общего внимания образованной интеллигенции к феномену детства и его многогранным проявлениям. Развитие авангардного искусства начала XX в. во многом определяется схожими с детским рисунком принципами построения изображения и трактовки формы в наименьшей степени ограничивающей восприятие ее содержания, экспериментальным построением новой предметности в отличие от классического искусства и его принципов исчисляемой гармонии. Классической «закономерности» в искусстве, схематизированному мышлению взрослого человека, стремящегося упорядочить свои действия в соответствии с логикой их наиболее рациональной развертки, «противостоят таинственная душевная протоплазма, душевное первообразование и его совсем невыясненная, но крепкая и глубокая связь с первоистоками не только рода, но и жизни в целом» [4, с. 54].

Таким образом, можно утверждать то, что в историко-генетическом развитии искусства детский рисунок проявляет себя как первооснова образной выразительности и концептуальной переориентации искусства начала XX в., легитимизации и приведения к «рангу искусств» многих направлений народного непрофессионального искусства; можно говорить о явлении детского рисунка как о самобытной личностной и, в тоже время, общечеловеческой практике, феномене культуры, получающем развитие в понятийном поле и проблематике изобразительного искусства, отражающим принципы культурной организации социальных интересов, апеллирующем к историческим аутентичным проявлениям человеческого творчества, к глубинным ценностным основам бытия человека и поиску формы самоидентификации.

Список цитированных источников

1. Богемская, К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К.Г. Богемская. – СПб.: Алетейя, 2001. – 183 с.
2. Кандинский, В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / В.В. Кандинский. – 2-е изд. – М.: Гилея, 2008. – Т. 1: 1901–1914. – 428 с.
3. Некрасова-Каратеева, О. Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование: автореф. ... дис. д-ра искусствовед.: 17.00.04 / О.Л. Некрасова-Каратеева; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – 54 с.
4. Бакушинский, А.В. Исследования и статьи / А.В. Бакушинский. – М.: Советский художник, 1981. – 352 с.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЛЕПНЫХ И РИСУНОЧНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА РАЗНЫХ ВОЗРАСТНЫХ ЭТАПАХ РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА

С.О. Алексеева,
Липецкий государственный педагогический университет
имени Семенова-Тян-Шанского,
Российская Федерация

В Федеральном общеобразовательном стандарте основного общего образования обозначено, что изучение предметной области «Искусство» среди прочих важных задач должно обеспечить развитие художественного мышления [4].

Понятие художественное мышление неразрывно связано с понятием формирования художественного образа. Для успешной реализации принципа преемственности от одного звена обучения к другому необходимо учитывать особенности создания художественного образа на разных возрастных этапах развития ребёнка.

Процесс изображения исторически является одним из первых форм познания окружающего мира. Ребёнок познаёт мир с помощью тактильных ощущений в объёмно-пространственной среде. Очевидно, и вполне естественно его стремление отражать окружающее в реальном трёхмерном объёме.

Процесс рисования основывается на абстрактном мышлении, без которого невозможно перенесение объёмного образа на плоскость листа. У ребёнка дошкольного возраста абстрактное мышление не является доступной формой отражения действительности. Процесс рисования увлекает его не столько как процесс объективного перенесения визуального образа на лист, сколько наблюдения за тем как карандаш или кисть под физическим воздействием оставляет след на листе. Образ, ярко возникший в представлении, в процессе изображения при увлечении техническими приёмами тускнеет и стирается или часто сменяется целым калейдоскопом образов, которые также не успевают воплотиться в изображении.

Из-за отсутствия навыка трансформации образа предмета, возникшего в воображении в пригодный для воплощения на плоскости листа, последний приобретает цельность за счёт дополнения его реальными действиями. Синкретизм является особенностью детского мышления. Им не в достаточной степени доступно расчленение входящей информации, именно поэтому в познавательной деятельности необходима специально организованная педагогическая помощь взрослого.

Также стоит отметить такую специфическую характеристику детского художественного образа в изобразительной деятельности, как динамич-

ность, заключающейся в неспособности ребенка зафиксировать образ в одном моменте, что необходимо для выстраивания изображения на листе. Часто происходит передача не визуального образа в движении, а выстраивание на листе траектории движения какого-либо предмета или явления. Процесс рисования – это процесс игры и возникающие в сознании образы не могут в полной мере быть перенесены на лист, они лишь касаются его, оставляя след. При этом велико значение эмоциональной окрашенности. Медведев Л.Г. убедительно доказывает, что эмоциональная окраска изобразительных действий с рациональным осмыслением объекта изображения, определяющие эмоциональное восприятие, влияет на эффективность изобразительной деятельности не только на первоначальных этапах обучения, но и в дальнейшем совершенствовании художественно-изобразительного мастерства [3].

Ребенку сложно завершать работу. На какой-то её стадии, он в паузине проведённых им линий может уловить случайно возникший новый визуальный образ и здесь проявляется такая характеристика соприкосновения с искусством, как радость узнавания. Уцепившись за него, ребёнок может его усилить, выделив или раскрашиванием, или обведением по контуру при этом происходит лёгкий отказ от ранее создаваемых образов.

Стоит отметить значение в развитии ребёнка способности к подражанию, являющейся центральной в теории научения. Недостаточность развития абстрактного мышления, способствует в раннем возрасте построению изображения на основе образцов, которые легко заучиваются и кочуют из рисунка в рисунок. Такие образцы изображения ребенок может получить от взрослого или подсмотреть в работе своего сверстника. Проблема заключается в том, что заученные в раннем возрасте образцы изображения прочно закрепляются в сознании и переносятся без значительных изменений в изобразительную деятельность в более старшем возрасте.

В связи с тем, что на первых этапах велико значение показа, примера, необходимо определить необходимые требования к его качеству. В первую очередь, ребёнок должен получать не готовый шаблон, образец изображения, ему должен быть показан процесс анализа изучения натуры или явления и способов перенесения его на плоскость. Здесь неприемлемо заучивание одного способа изображения.

Тем временем, лепка является наиболее доступной для ребёнка формой материального воссоздания образа. Средством лепки у него происходит познание окружающей действительности. Для него органично наблюдать и воспроизводить в трёхмерном объёме, вовлекая свои воплощённые образы в игру. Процесс лепки в наибольшей степени задействует конкретное мышление, нежели абстрактное, что имеет наибольшую ценность для первоначальной формы познания и отражения окружающего мира, дающее возможность заложить основы его научного объяснения. При лепке ребёнку легче сохранить в сознании один образ до его воплощения в материале. Также в процес-

се материализации образа, пластилин даёт большие возможности проявления всех специфических характеристик детского художественного образа. Выполняемым персонажем, предметом или явлением, воплощённым в реальном объёме, легко можно манипулировать в пространстве, он динамичен – легко изменяется – обобщается, дополняется необходимыми в данный момент деталями, увеличивается и уменьшается за счёт добавления и отнимания массы пластилина. Таким образом, лепка даёт возможность ребёнку материализовать выдуманный образ, что непременно влечёт за собой необходимость его детализации, а значит более глубокого изучения.

Для формирования подвижности мышления целесообразно изображение разных образов одного и того же объекта изображения.

По мере накопления жизненного и интеллектуального опыта, происходит переход от образного к логически-абстрактному виду мышления, что делает возможным создание более убедительного изображения на плоскости листа, при изучении законов изображения, и основываясь на представлении объёмной формы изображения, сформированном в процессе лепки.

«В объёмной скульптуре более отчётливо проявляются задачи изображения трёхмерного предмета на основе изучения формы, являющейся базовым элементом изучения основ изобразительной грамоты, с которой мы знакомим детей в школе» [1, с. 80].

С.И. Игнатьев в своём исследовании отмечает, что «знания изобразительной грамоты определяют глубину познания мира в его сложных взаимосвязях, чем и ценны уроки, формирующие объёмное представление окружающей среды для школьников» [2, с. 147].

Уроки изобразительного искусства, связанные с лепкой, имеют огромное значение в начальной школе для развития образного познания. В интеграционной совокупности с изображением на листе бумаги, дают огромные возможности для перехода от конкретного к логически-абстрактному осмыслению художественных образов.

Список цитированных источников

1. Башкатов, И.А., Мещеряков, В.Д. Интеграция специальных дисциплин как фактор эффективности в подготовки учителя изобразительного искусства // Теория и практика современной науки и образования: российский и зарубежный опыт: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – 2018. – С. 76–81.
2. Игнатьев, С.Е., Сокольникова Н.М. Объёмные построения в изобразительной деятельности детей // Право и практика. – 2015. – № 4. – С. 141–147.
3. Медведев, Л.Г. Современные проблемы эстетического воспитания учащихся // Современные тенденции изобразительного, декоративно прикладного искусства и дизайна. – 2017. – № 1. – С. 95–100.
4. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (5–9 кл.) утверждён приказом Минобрнауки России от 17 декабря 2010 г. № 1897.

ПЕРЕДАЧА В РИСУНКЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ ОБЪЕКТОВ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

О.Е. Василевич,
Детская школа искусств № 3 г. Витебска «Маладик»,
Республика Беларусь

В данной статье автором представлены разработанные и апробированные задания и упражнения, направленные на совершенствование знаний, умений и навыков по основам изобразительной грамоты для передачи в рисунке пространственных отношений объектов действительности в системе непрерывного художественного образования.

Непрерывное художественное образование представлено нами пятью ступенями обучения:

- **первая ступень** – дети дошкольного возраста 2–7 лет;
- **вторая ступень** – дети младшего школьного возраста 7–11 лет;
- **третья ступень** – учащиеся среднего школьного возраста 11–15 лет;
- **четвертая ступень** – учащиеся старшего школьного возраста 15–19 лет;
- **пятая ступень** – учащиеся, абитуриенты 17 лет и старше.

Передача пространственных отношений реальных объектов в рисунке является важной задачей в обучении основам изобразительной грамоты учащихся.

Обязательным условием обучения рисунку являлась речевая установка, составленная для каждой ступени непрерывного художественного образования при выполнении различных заданий, дополнительных упражнений, бесед, письменных и устных сочинений на различного вида занятиях (классных, аудиторных, домашних).

В этом процессе обучения детям дошкольного возраста (2–7 лет) очень важно давать посильные для усвоения знания о пространстве. Детей этой группы в форме игр, бесед, викторин учили быстро распознавать и правильно называть пространственное расположение предметов относительно друг друга: «справа», «слева», «впереди», «сзади», «вверху», «внизу». В изобразительной деятельности эти понятия они закрепляли, используя упражнения на правильное определение пространственного положения объектов в плоскости листа бумаги, учились правильно называть словами их положение, определять место изображаемому предмету по заданному условию, например, нарисовать так, чтобы сзади был дом, а впереди машина; учились называть словом положение того или иного предмета по отношению к другому (справа от куклы – заяц, слева от куклы – лошадка и т.д.).

Однако, следует отметить, что обучение дошкольников элементарному перспективному рисованию представляет большие трудности. Эти

трудности связаны с тем, что дошкольник долгое время не понимает смысла перспективных сокращений, даже в тех случаях, когда ребенок, казалось бы, вполне усвоил факт сокращения предмета с его удалением, он еще далек от сознательного применения зрительной информации при восприятии объекта изображения для собственного рисунка.

Следует подчеркнуть, что уменьшение размера предмета с его удалением детьми начинает пониматься ранее, чем другие признаки пространственной деформации предмета. Это явление оказывается более простым, чем изменение самой формы предмета в зависимости от его положения и расположения в пространстве по отношению к глазу «художника».

Эксперимент показал, что основными моментами в успешном обучении детей дошкольного возраста элементам перспективного рисования служили наблюдения некоторых явлений «изменения» видимого предмета при удалении – уменьшение размера предмета, потеря четкого контура, заслонение (перекрытие) и т.д.

У испытуемых экспериментальных групп за весь процесс обучения **было сформулировано** в доступной для дошкольников форме **такое понятие, как «пространство»**. Дети хорошо знали и могли оперировать знаниями о вертикальных, горизонтальных и наклонных линиях, как в действительности, так и в своих рисунках, понимали и умели оперировать такими понятиями и представлениями о пространстве, как «низ» и «верх», «правая» и «левая», «ближе» и «дальше», грамотно рассуждали об отношениях «земля» – «небо», «пол» – «стена» и т.д.

К концу обучения испытуемые экспериментальных групп **умели** видеть в действительности и изображать в собственных рисунках вертикальное и горизонтальное положение предметов, передавать форму объектов, расположенных в различных положениях относительно друг друга (справа, слева, ближе, дальше), находили достаточно правильно разницу в тоне и контурах предметов, расположенных ближе и дальше; у детей сформировался навык в их изображении.

Обязательным для детей этой группы было выполнение зарисовок предметов, в конструктивной основе которых доминировали вертикальные, горизонтальные, наклонные или смешанные линии. Особый интерес вызвали упражнения на выполнение зарисовок группы объектов по их пространственному описанию. Например: «Дети, нарисуйте домик, возле окон которого растет дерево, под которым стоит скамейка, а на ней сидит девочка и смотрит как рядом, справа от нее, играет мальчик». В этом упражнении важно не только грамотно передать (изобразить) пространственное расположение объектов, но и выделить (подчеркнуть словом) те слова или предметы, которые характеризуют пространственное расположение объектов.

Испытуемые экспериментальных групп 1–2 класса получали некоторые элементарные знания о перспективных явлениях в природе: о линии и уровне горизонта, точках схода, правилах перспективного

изображения предметов и групп предметов с учетом определенной точки зрения на них.

Испытуемые наблюдали предметы с разных точек зрения (прямо, сбоку) и уровней зрения (выше, ниже уровня зрения), чтобы понять, что изображение с натуры одного и того же предмета с разных точек зрения и уровней зрения не может быть одинаковым; учились смотреть и правильно передавать форму предметов с одной точки зрения.

Дети 1–2 классов понимали и руководствовались такими понятиями и представлениями о пространстве, как «ближе», «дальше», «впереди», «сзади», «справа», «слева», «вверху», «внизу», но они еще не умели правильно переносить эти понятия в рисунок. С этой целью мы учили сознательно и верно располагать в рисунке ближние и дальние предметы (основания удаленных предметов надо помещать в рисунке выше, чем основания близких, и удаленные предметы рисовать меньшего размера).

Испытуемые 3-х классов экспериментальной группы более детально знакомились с явлениями наблюдательной перспективы при рисовании отдельных предметов. Объектами для рисования служили объемные предметы круглой (цилиндрической, конической, шаровидной) и прямоугольной формы.

Испытуемые 4-х классов более глубоко и основательно изучали закономерности перспективы и конструктивного строения предметов, пространственное положение предметов относительно друг друга: впереди, позади, правее, левее, ближе, дальше, как один предмет загораживает другой, каково расстояние между предметами. Объектами изображения были предметы, объединенные в натюрморты.

У младших школьников за весь экспериментальный курс обучения сформировалось представление о линии горизонта как о линии, проходящей через зрительную ось конкретного человека, о высокой и низкой линии горизонта, о невидимой линии горизонта. Учащиеся понимали и умели пользоваться элементарными законами перспективного рисования.

К концу обучения испытуемые этой группы умели правильно определять линию горизонта относительно предмета изображения, выбирать точку зрения на изображаемый предмет, различать фронтальную и угловую перспективу, умели видеть в действительности и передавать в своих рисунках расстояние от одного объекта до другого, уменьшение размеров предметов в связи с их удалением.

Школьники научились изображать объемные предметы с определенной точки зрения, то есть так, как они их видели со своих мест, сознательно использовали правила передачи явлений наблюдательной перспективы при изображении отдельных предметов.

Результаты эксперимента показали, что очень важно на второй ступени обучения в целях совершенствования знаний, умений и навыков по основам изобразительной грамоты для передачи в рисунке

пространственных отношений между натурными объектами давать следующие упражнения и задания:

- упражнения на развитие умений определять и правильно передавать в рисунках расстояние (пространственные отношения) от одного объекта до другого (расположенного за первым). Например, рисование с натуры яблока и груши, картофеля и огурца, арбуза и лимона, неваляшки и мяча, двух слив и одного яблока;

- упражнения на развитие умений определять и правильно передавать в рисунках уменьшение размеров предметов в связи с их удалением. С этой целью мы подбирали предметы для изображения одинаковые по величине. Например, рисование с натуры мячей, пирамид, папок, грибов, груш, домиков;

- рисование с натуры группы предметов с разными пространственными отношениями, например, «Бидон и кружка».

Для передачи в рисунке группы предметов в пространстве требовалось соблюдать принцип загораживания одного предмета другим, передавать разницу уровней оснований предметов, расположенных на разном расстоянии по отношению к рисующему;

На третьей ступени продолжается дальнейшее систематическое обучение рисованию с натуры. На всех занятиях испытуемые основательно изучали законы перспективы, оптики. Они планомерно осваивали закономерности строения формы, ее расположение в пространстве и другие характерные пространственные особенности предметов действительности.

С целью эффективного изучения пространственных особенностей формы учащиеся экспериментальной группы выполняли быстрые зарисовки, наброски и «строили» схемы для построения отдельных предметов в различных положениях и с разных точек зрения.

Обязательным условием обучения рисунку для учащихся этой группы было строгое соблюдение основного принципа построения формы – от общего к частностям и от частностей снова к общему.

К концу обучения испытуемые экспериментальной группы умели грамотно выполнять рисунки с натуры (а также по памяти и представлению) отдельные простые и сложные предметы и натюрморты, составленные из двух-трех предметов, на основе знаний конструктивного строения формы, законов линейной и воздушной перспективы, светотени, передавать в рисунке объем и пространственное положение предметов.

Специальная художественная подготовка учащихся по изучению основ изобразительной грамоты в лицеях, колледжах, училищах имеет многие общие черты с методами и формами обучения, применяемыми на художественно-графическом факультете.

Главным видом работы с учащимися четвертой ступени по рисунку является проведение практических занятий, а поскольку речь идет о будущих художниках-педагогах, методическая сторона проведения таких заня-

тий должна быть тщательно продумана, так как уже само проведение занятия учит учащихся и закладывает определенные профессиональные навыки. Особое внимание нами было уделено проведению вступительной беседы с учащимися перед началом их работы над заданием, определению цели и задач его выполнения. В ходе этого задания нами использовались индивидуальные пояснения, подкрепленные личным показом приема работы над рисунком, вызывающие определенные трудности, проводились дополнительные разъяснения.

Постоянное накопление изобразительных знаний, умений и навыков позволяло учащимся усваивать систему и принципы логического построения изображения на плоскости, начиная от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому, и при этом вырабатывать определенную методику ведения работы. В дальнейшем анализ и синтез процесса обучения и воспитания в рамках определенной последовательной системы давал возможность молодому специалисту уверенно совершенствовать эту систему, но уже в роли педагога.

Основная задача на пятой ступени непрерывного художественного образования состояла в овладении студентами необходимыми теоретическими знаниями, специальными и профессиональными навыками и умениями.

Мы исходили из того, что изучение основ реалистического изображения успешнее происходит на практических занятиях, на которых учащиеся овладевают умениями правильно изображать видимые конкретные формы в условиях реальной среды, грамотно отображать их на двухмерной плоскости, и не только с натуры, но и по памяти и представлению.

Вся учебная работа по рисунку в экспериментальной группе была неразрывно связана с дальнейшим практическим изучением перспективы, пластической анатомии и законов распределения светотени на объемной форме. Важную роль в этом процессе мы отводили изучению классического художественно-графического и научно-методического наследия.

УРОКИ ТЕМАТИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ РАЗВИТИИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

В.В. Телеховец,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Решение в современном обществе образовательных, социальных и иных проблем требует к себе творческого подхода. В этой связи, перед школой и педагогикой, ставится задача развивать у подрастающего поколения творческое отношение к учебной, трудовой и иным видам деятельности. Уроки изобразительного искусства, в частности, тематического рисования, создают условия для творческого развития школьников.

Цель исследования — изучить особенности влияния тематического рисования на творческое развитие младших школьников.

Материалом для исследования послужили рисунки младших школьников, субъективный опыт руководства уроками тематического рисования на педагогической практике.

На уроках тематического рисования происходит реализация младшими школьниками опыта наблюдения за окружающей действительностью, результатом которого является создание художественного образа. Чем больше у них знаний, чем богаче субъективный жизненный опыт, тем разнообразнее их творческое воображение, обеспечивающее вариативность решения учебных задач. Иными словами, в младшем школьном возрасте развиваются умения и навыки не только в учебной (адаптивной, репродуктивной), но и в творческой деятельности [1, с. 87].

Творческое развитие на уроках тематического рисования предполагает, в первую очередь, развитие творческих потенций личности школьника, которые (по Л.С. Выготскому) определяют способность человека находить особый взгляд на привычные и повседневные вещи или задачи [2, с. 96]. Таким образом, творческая личность стремится узнать как можно больше об окружающем мире.

Алгоритм творческой работы представляет собой следующие этапы: определение темы, создание форэскизов (линейных, тональных, цветовых), выполнение картона в натуральную величину, работа в материале. В условиях школьного урока сложно соблюдать данные этапы работы. Поэтому, особое значение приобретает создание учителем творческого ряда (отдельные изображения объектов действительности, которые будут использованы учениками в процессе создания тематического рисунка), в ходе комбинирования разнообразных образов на рисовальной основе, то есть, в процессе развития творческого мышления.

Таким образом, рисование на темы расширяет круг наблюдений учащихся, обогащает их представление об особенностях форм предметов и их строении, способствует вытеснению константности восприятия объектов и явлений окружающего мира, способствует творческому решению учебных задач. Помимо того, учащиеся осваивают основные средства композиции: зрительный центр, ритм, статика и динамика; выявляют смысловые связи в изображаемом сюжете и т.д. Происходит расширение представлений о композиции в рамках жанра изобразительного искусства (натюрморт, пейзаж, портрет, жанровая картина). Школьники приобретают навыки выделять главное цветом, размером, расположением объекта на плоскости листа, а также знакомятся с приемами передачи пространства.

При рисовании на заданную тему полезно воздействовать на чувства детей через чтение литературных произведений, прослушивание музыки. Эти приемы оказывают положительное воздействие на детское воображе-

ние, также, вызывают у них эмоциональный отклик, влияющий на выразительность рисунков.

В процессе обучения школьников тематическому рисованию важнейшими методическими приемами являются: педагогический рисунок (показ на классной доске примерных вариантов композиции, последовательности выполнения композиции или отдельных компонентов сюжета) [3, с. 51].

На педагогической практике нами было проведено исследование, целью которого стало изучение влияния уроков рисования на творческое развитие школьников. Был выбран контрольный (16 человек) и экспериментальный (15 человек) классы. Проанализировав рисунки учащихся двух классов, мы обратили внимание на тот факт, что работа учащихся на уроках тематического рисования проходила успешно в том случае, когда им предшествовала работа на уроке рисования с натуры (экспериментальный класс). Рисунки учащихся экспериментального класса отличались творческим подходом: оригинальностью композиции, характером образов, их цветовой характеристикой. В контрольном классе, школьники, в основном, механически перерисовывали объекты действительности зрительного ряда предложенного учителем.

Мышление младших школьников отличается высоким темпом развития. В этом возрасте происходят структурные и качественные преобразования в интеллектуальных процессах: интенсивно развиваются наглядно-образное и наглядно-действенное мышление. Для формирования творческого потенциала школьника необходимо систематически развивать его эмоциональное состояние, которое активизирует его переживание увиденного и желание высказать к нему свое отношение средствами изобразительного искусства. Таким образом, на уроках тематического рисования учащиеся изучают теоретические основы изобразительной грамоты, знакомятся с отличительными особенностями видов и жанров изобразительного искусства. У них формируются представления о художественно-выразительных средствах изобразительного искусства (композиции, рисунке, цвете, колорите, светотени и т.п.). Они накапливают знания о произведениях отечественного и мирового искусства, приобщаются к иному опыту, к общечеловеческим духовным ценностям, развивают свои творческие способности.

Список цитируемых источников

1. Федьков, Г.С. Теория и методика обучения изобразительному искусству: учеб. пособие / Г.С. Федьков. – Минск: РИВШ, 2015. – 226 с.
2. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: Союз, 1997. – 96 с.
3. Кузин, В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: учебник. – 3-е изд.. – М.: АГАР, 1998. – 335 с.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ТЕМАТИЧЕСКОМУ РИСОВАНИЮ

Ю.А. Лешина,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В художественной педагогике существует проблема развития особого типа мышления и восприятия действительности у учащихся на занятиях по изобразительному искусству. Художественно-образный тип мышления развивается в процессе творческой деятельности. Данный тип мышления, направленный на решение художественно-творческих задач, характеризуется использованием средств художественной выразительности.

Цель исследования – изучить процесс развития композиционно-образного мышления на занятиях по тематическому рисованию.

Развитие познавательных процессов учащихся является неотъемлемой частью освоения художественно-творческой деятельности. Отражение действительности начинается с ощущений и восприятия отдельных свойств предметов и явлений материального мира. Ощущение и восприятие – это наглядные образы предметов, которые в дальнейшем используются при выполнении любого изображения на занятиях по тематическому рисованию.

Н.Н. Ростовцев отмечает, что «процесс эстетического восприятия происходит в определённой закономерности – от первоначального знакомства с объектом (живое восприятие) до постижения его сущности (закономерностей его строения) в процессе абстрактного мышления» [1, с.44]. Н. Н. Ростовцев выделяет следующие процессы восприятия: выделение фигуры из фона, оценку величины, яркости и удаленности воспринимаемого предмета, выделение деталей, из которых состоит предмет. Поэтому необходимо найти методы педагогического воздействия на каждого рисующего, на организацию его восприятия через переживание и познание натуры. Надо учитывать, что в области изобразительного искусства важным является не только правильное восприятие реальной действительности, но и эстетическая оценка ее. Иначе говоря, задача педагога состоит в том, чтобы развивать у своих учеников не только способность верно изображать действительность, но и выражать свое отношение к объектам и явлениям окружающей действительности в процессе выполнения композиций на заданную тематику [1, с. 37].

Процесс познания не ограничивается данными ощущений и восприятия. Глубокое и всестороннее познание действительности для дальнейшего выполнения композиций на темы возможно лишь при участии мышления, т.е. в процессе опосредованного и обобщенного отражения действительности в ходе ее анализа и синтеза. С помощью мышления человек познает то общее в предметах и явлениях, те закономерные, существенные связи

между ними, которые недоступны непосредственно познанию и составляют сущность объективной действительности [2, с. 31].

Яркой особенностью мышления художника, обусловленной активным участием в творческом процессе зрительных образов памяти и воображения, является его ассоциативность. Ассоциации по контрасту, по сходству и по смежности постоянно присутствуют в мыслительной деятельности художника на всех этапах его творческого процесса и помогают выполнять задания по тематическому рисованию [3, с. 161].

При создании композиции на тему очень важен когнитивный опыт ребёнка. Процессами памяти являются узнавание, запоминание и воспроизведение образов и объектов и явлений реальной действительности. Процесс воспроизведения образов, которые были восприняты раньше, называется представлением. Представление есть результат всех прошлых восприятий конкретного предмета или явления, который включает в себя элемент обобщения. Обычно рисование на темы ведётся по представлению, на основе предварительных целенаправленных наблюдений. Большинство рисунков на темы сопровождается выполнением набросков и зарисовок с натуры [2, с. 107], которые предусматривают участие таких познавательных процессов, как восприятие и мышление.

Неразрывно между собой связаны процессы памяти и воображения. Создание нового образа происходит на основе прошлого опыта. В.С. Кузин отмечает, что «воображение всегда есть определённый отход от действительности. Но в любом случае источник воображения – объективная реальность» [3, с. 182]. Воображение играет немаловажную роль в процессе выполнения композиций, поэтому богатый опыт познания объектов и явлений реальной действительности может гарантировать успешное выполнение работы на заданную тему.

Любая работа по выполнению тематической композиции начинается с выполнения поисковых эскизов. На этапе композиционного поиска происходит активная творческая работа мышления, направленная на воплощение художественного образа в работах учащихся. Поисковая композиционная работа активизирует чувственное восприятие и аналитическое мышление в их взаимосвязи. В.С. Кузин пишет «Мыслительная деятельность осуществляется в практической деятельности и неразрывно связана с ней» [3, с. 149]. Художественно-творческая деятельность включает в себя решение мыслительных задач, в процессе которых происходит развитие воображения и формирование композиционно-образного мышления.

В заключении необходимо отметить, что задания по тематическому рисованию включают в себя изображение явлений окружающей жизни и иллюстрирование литературных произведений. Этот вид деятельности играет большую роль как в художественном воспитании учащихся, так и в развитии их познавательных процессов (ощущение, восприятие, память, мышление, воображение). Поэтому закономерности развития композици-

онно-образного мышления зависят от развития познавательных процессов школьников при выполнении тематических композиций.

Список цитированных источников

1. Ростовцев, Н.Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием: учеб. пособие / Н.Н. Ростовцев, А.Е. Терентьев. – М.: Изд-во «Просвещение», 1987. – 176 с.
2. Кузин, В.С. Основы обучения изобразительному искусству в школе: пособие для учителей. – изд. 2-е / В. С. Кузин. – М., «Просвещение», 1977. – 208 с.
3. Кузин, В.С. Психология Под ред. Б. Ф. Ломова. Учебник. 2-е издание/ В. С. Кузин. – М.: Высшая школа, 1982. – 256 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НА КРУЖКОВЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО КЕРАМИКЕ

Ю.П. Беженарь, А.В. Михайловская,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Система общего среднего образования состоит из трех уровней: начальное, базовое и среднее, а также включает в себя дополнительное внеуровневое образование, которое обуславливается потребностями современного общественного развития. Дополнительное образование существенно улучшает качество общего среднего образования и помогает решать задачи профориентации [1].

В общеобразовательных школах у учащихся существует единственная возможность познакомиться с профессией художника-керамиста и технологией изготовления керамических изделий только посещая кружок в школе или в учреждениях дополнительного образования.

Теоретическая часть кружковых занятий по керамике содержит сведения о народных промыслах, историю развития керамики, данные по материаловедению, технологии изготовления и украшения изделий. Даются основные сведения о композиции, способах зарисовки, моделировании и дизайне керамических изделий, о подготовке и выполнении творческих проектов. В практическую часть входят занятия, на которых учащиеся овладевают приемами изготовления керамических изделий по различным технологиям: ручная лепка, работа на гончарном круге, литье в гипсовые формы, приемы декорирования.

Первые опыты по формованию изделий из глины следует начать, прибегнув к древнему способу лепки, к жгутиковой технике. Эта техника может использоваться в работе с разновозрастной группой и послужить основой для создания коллективных работ (например, старшие делают колокольчики, младшие бусины для язычка и общего антуража).

В керамике можно решать самые разномасштабные задачи, используя традиционные приемы лепки с современными формами. Только в керамике возможно органичное соединение цветовых, пластических, графических задач.

Изделия из керамики должны отвечать ряду жестких технологических требований. Они должны быть пустотелыми, иметь равномерную толщину.

Начинать работу с ребятами надо с лепки простейших объемов, плоских рельефов, контррельефов, горельефов, отминаний в гипсовых формах, постепенно усложняя задачу. Язык художественной керамики обладает определенной спецификой: он более условен, лаконичен и декоративен.

Обучение керамике активизирует интеллектуальную деятельность детей и подростков, положительно влияет на успеваемость. Через некоторое время они начинают заметно опережать своих ровесников в интеллектуальном плане. Различные методики подтверждают это, и на современном этапе появился интерес к занятиям дополнительного образования, в частности к керамике.

В школах с небольшим количеством учащихся дети разного возраста посещают факультативы, кружки, секции и т.п. одновременно, и преподавателю необходимо разрабатывать задания для занятий коллективного творчества.

1 этап – выбор глины. При работе над маленькими и средними изделиями для лепки можно использовать любые сорта глины средней жирности. Для выполнения больших работ сложной формы лучше брать шамотную массу.

2 этап – подготовка глиняной массы. При подготовке глины к работе ее необходимо хорошо очистить и промять. Тщательная проминка позволит удалить из нее пузырьки воздуха, способные «взорвать» изделие во время обжига.

Глина не должна быть очень мягкой, так как глиняные стенки выполняют функцию несущего каркаса, а очень мягкая глина будет оседать и приводить к потере формы.

Глина не должна быть очень жесткой, так как при сгибании дает массу трещин, что приведет к порче работы.

3 этап – заготовка пластов. Раскатывают глину на ткани, накрыв ее также тканью. Небольшие пласты можно раскатывать на бумаге. Инструмент для раскатывания – обычная скалка. Если предполагается использование какой-либо декоративной поверхности, возможно использование фактурной ткани, например, мешковины.

Очень важно, чтобы пласт имел равномерную толщину во избежание деформации и разрывов. Для решения этой проблемы керамисты чаще всего используют два деревянных бруса соответствующей толщины (5-10 мм). Брусы прибивают мелкими гвоздями к доске, чтобы они не смещались во время работы. Между ними располагают глину и раскатывают скалкой.

4 этап – выкройка деталей. Выкройка деталей требует продумывания и расчета. Мелкие простые детали можно вырезать с помощью ножа сразу.

Более сложные по форме требуют предварительной наметки на пластине, использования линейки и уголка. Для изготовления одинаковых деталей лучше вырезать из плотной бумаги шаблон.

5 этап – соединение деталей. Склеивание всех частей работы и приклеивание деталей необходимо производить густым шликером (глиной, разведенной до состояния густой сметаны). Предварительно на место приклеивания лучше нанести ножом крестообразную насечку.

Если в процессе создания образа создаются замкнутые пространства и плоскости, их, во избежание разрыва работы при обжиге, необходимо проткнуть острой спицей в незаметном месте.

6 этап – сушка готовых изделий. Это очень ответственный момент. Сушить изделия необходимо в специально отведенном месте, недоступном для сквозняков. Нельзя ставить влажные изделия возле батарей парового отопления. Изделие должно сохнуть медленно, постепенно. Быстрая сушка ведет к возникновению напряжения внутри глины между быстро высохшими и давшими усадку тонкими деталями и еще влажными. Это может привести к деформации, появлению трещин и разрывов. Поэтому сушить изделие первые два-три дня желательно под тканью, газетами или полиэтиленовой пленкой.

Необходимо помнить при создании работы об усадке при сушке и обжиге, которая, в зависимости от вида глины может составлять от 3 до 10%.

7 этап – обжиг изделий. Очень важная и последняя стадия работы над керамическим изделием. Обжигают работы в горнах, русских, муфельных, газовых и электрических печах. Обычно керамические изделия подвергают обжигу дважды.

Первый обжиг (утельный, бисквитный) производится после окончательной просушки работ, для получения прочного черепка. Второй (политой) – для закрепления на нем глазури (полив) и разных цветовых покрытий. Температура утельного обжига доводится обычно до 800-900°C, политого – до 1000–1100°C.

Необходимо отметить безграничные пластические, конструктивно-пространственные и цветовые возможности художественной керамики. Она является уникальным материалом для решения учебных задач образования, воспитания и развития школьников в системе дополнительного образования.

Уникальная методика лепки из глины проста в освоении и ни с чем несравнима по воздействию на творческое развитие учащихся. Личное художественное и педагогическое творчество учителя является неперенным условием успешности и качества педагогического процесса в целом.

Данные рекомендации можно взять за основу в работе руководителям кружков, факультативов и студий, преподавателям школ искусств.

На основе общей методики нами предлагается комплекс заданий, в результате поэтапного его выполнения решаются следующие задачи:

– формирование практических навыков работы, усвоение основ технологии;

- развитие интереса и уважение к культуре своего и других народов, стремление сохранять и приумножать культурное наследие своей страны;
- формирование художественно-образного мышления и развитие творческих способностей;
- создание условий для полного развития творческой индивидуальности и таланта каждой личности.

Список цитированных источников

1. Слостенина, В.А. Методика воспитательной работы: учеб. пособие / под ред. В.А. Слостенина – М.: Изд. центр «Академия», 2002. – 144 с.

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МОБИЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИНЖЕНЕРНАЯ ГРАФИКА»

В.В. Сементовская,
Витебский филиал УО «Белорусская государственная академия связи»,
Республика Беларусь

Рост мобильных технологий вносит постоянные изменения в процесс обучения, предоставляя дополнительные возможности организации учебного процесса, создания образовательных ресурсов, доступа к учебным материалам посредством мобильных телефонов. Стало возможным учиться непрерывно – там, где ты находишься, не привязываясь к ПК.

В соответствии с рекомендациями ЮНЕСКО по политике в области мобильного обучения, мобильные технологии позволяют существенно расширить и улучшить возможности для обучения в самых разных условиях. В наши дни мобильные устройства повсеместно используются как учащимися, так и педагогами для получения полезной информации, совершенствования образовательного процесса и управления им с использованием новых прогрессивных методов [1].

Существует несколько толкований понятия «мобильное обучение».

По мнению доктора педагогических наук В. Куклева мобильное обучение предусматривает наличие мобильных средств, независимо от времени и места, с использованием специального программного обеспечения на педагогической основе междисциплинарного и модульного подходов [2].

ЮНЕСКО подразумевает под мобильным обучением использование мобильной технологии, как по отдельности, так и совместно с другими информационными и коммуникационными технологиями (ИКТ), для организации учебного процесса вне зависимости от места и времени.

На основании изложенного можно сделать вывод, что мобильное обучение – это форма организации учебного процесса, основанная на применении средств мобильных ИКТ и беспроводной связи.

Мобильные технологии обучения тесно связаны с учебной мобильностью, так как обучающиеся имеют возможность участвовать в образовательных мероприятиях без ограничений во времени и пространстве. В настоящее время мобильное обучение удобно совмещать наряду с другими видами обучения, обеспечивая эффективность.

Проведен анализ обеспеченности и использования смартфонов учащимися Витебского филиала УО «Белорусская государственная академия связи». Результаты диагностики показали наличие у всех учащихся смартфонов, по ответам анкетирования выявлен характер их использования: для развлечений 60,7%, для поиска информации 100%, для учебы 100%, для общения 100%, для видеосъемки 20,8%, для выполнения фотографий 70,5%. Это отображает 100% готовность учащихся к мобильному обучению и подтверждает, что мобильные устройства могут стать отличным дополнением к уже существующим средствам обучения, а где-то и заменить собой ПК.

Преимущества мобильного обучения:

- непрерывность обучения, учащиеся могут проходить обучение в любое удобное для них время;
- общедоступность образовательных ресурсов в сети Internet;
- постоянная связь учащегося с учебным сообществом и преподавателем в онлайн-режиме;
- организация групповой деятельности на основе облачных сервисов, совместная работа с документами;
- индивидуализация обучения и ориентация на учащегося.

Примером мобильного обучения может быть использование смартфона как средства доступа в Интернет, что предоставляет возможность получения информационного учебного материала (фото, аудио и видео файлы), обмен документами, получение необходимой помощи в решении проблем при обучении. Каждый учащийся имеет доступ образовательным ресурсам, может выполнять задания, проводить самоконтроль в любое удобное для него время.

В Витебском филиале УО «Белорусская государственная академия связи» на занятиях по дисциплине «Инженерная графика» используется электронный учебно-методический комплекс, ежегодно проводится дистанционная олимпиада.

Интерфейс электронного учебно-методического комплекса адаптирован под мобильные устройства. Для эффективного восприятия учебного материала информация предоставлена последовательно, компактно и интерактивно, сопровождается цветными графическими изображениями, интерактивными презентациями, видеоматериалами. Для проверки знаний после изучения разделов предлагается тестирование.

Дистанционная олимпиада создана средством Blogger, каждый из этапов отображается на отдельной странице. Регистрация для участия в олимпиаде проводится сервисом Google Docs (Формы) и включает поля для заполнения: Фамилия, Имя, Отчество, № группы, аккаунт gmail. После заполнения формы регистрации автоматически создается таблица, в которой

хранятся данные об участниках олимпиады. Информация, собранная при регистрации, позволяет ограничить доступ к материалам дистанционной олимпиады, а участникам олимпиады отправлять оповещение на почту Gmail о начале прохождения первого тура олимпиады.

Задания тестирования соответствовали тематике учебной программы, изучаемой на дисциплине «Инженерная графика» в Витебском филиале академии связи «Белорусская государственная академия связи», но требующие комбинированных приёмов на воспроизведение, преобразование, моделирование, ориентирование, анализ и сравнение формы детали.

Доступ к задачам тестирования ограничивается 2 часами, проверяется автоматически после заполнения формы, полученные результаты хранятся в таблице, выстраивая рейтинг участника.

Для выполнения практического задания первого тура учащимся предлагается воспользоваться программой 3DC.io. Программа устанавливается бесплатно на мобильный телефон с помощью Play Market. Участникам олимпиады необходимо выполнить по видам спереди и сверху 3Dмодель и отправить результат на электронную почту gmail.

В результате использования мобильного обучения по дисциплине «Инженерная графика» повысилась мотивация к учебно-творческой деятельности учащихся, что способствует лучшей успеваемости учащихся. Мобильное обучение помогает обучающимся самостоятельно мыслить, искать и обрабатывать информацию, анализировать полученный опыт и знания, развивать навыки к непрерывному образованию, что также отвечает современной концепции образовательного процесса.

Таким образом, внедрение мобильного обучения в образовательный процесс позволяет адаптировать образование к современным условиям, расширить рамки учебного процесса и свободно перемещаться в любом месте, не прерывая свое обучение. Очевидна высокая эффективность и целесообразность применения мобильного обучения при взаимодействии участников учебного процесса, обмене учеными материалами благодаря современным беспроводным технологиям.

Список цитированных источников

1. UNESCO Policy Guidelines for Mobile Learning / 2013 г. Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО).
2. Куклев, В.А. Становление системы мобильного обучения в открытом дистанционном образовании: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования / В.А. Куклев; Ульяновский гос. техн. ун-т. – Ульяновск, 2010. – 46 с.
3. Сементовская, В.В. «Облачные» технологии в проведении дистанционной олимпиады по инженерной графике / В.В. Сементовская // Искусство и культура. – 2018. – № 3. – С. 100–105.

МОДЕЛЬ «СОВРЕМЕННЫЙ МАСТЕР ПРОИЗВОДНОГО ОБУЧЕНИЯ»

Т.В. Бережная,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Сегодня, в системе профессионально-технического образования Республики Беларусь совершенствуется и активизируется работа по обновлению профессионально-квалификационных характеристик с учётом потребностей рынка труда, расширяется число образовательных программ, осуществляется интеграция систем ступеней образования и реорганизация учебных заведений, однако существует и ряд определённых проблем. Прежде всего, это проблема набора в ПТУЗ выпускников как общеобразовательной, так и базовой школ, связанного с престижностью профессионально-технического образования и рабочей профессией в целом.

С другой стороны, существует проблема – сохранение уникальных и редких профессий, одной из которых является профессия «Вышивальщица».

В современных условиях, каждый мастер производственного обучения ставит своими целями не только качественную профессиональную подготовку будущих рабочих, развитие активной, конкурентоспособной личности, но и формирование устойчивого интереса к профессии. Очень важно, чтобы тот вид деятельности, которым учащиеся занимается, та профессия, которую он получает на начальном этапе профессионального образования, были ему интересны. И поэтому одним из важных направлений педагогической деятельности является создание условий, способствующих формированию устойчивого интереса к профессии. Очень важно, чтобы интерес был именно устойчивым, а не сиюминутным. Ведь только устойчивый интерес повышает познавательную активность, вызывает стремление расти как в профессиональном, так и в личном плане.

Целью работы, является раскрытие условий формирования устойчивого интереса учащихся к профессии через характеристику компонентов модели как одного из важнейших аспектов успешности образовательного процесса.

Для решения исходной проблемы, нами разработана модель «Современный мастер производственного обучения», поэтапная реализация компонентов которой направлена на формирование устойчивого интереса к профессии (рис.1).

Образование – фундаментальный компонент модели. И если говорить о мастере производственного обучения, то этот компонент, в первую очередь, включает в себя образование, полученное мастером на уровне ПТО. Здесь четко реализуется принцип: «Для того, чтобы научить – я должен уметь сам».

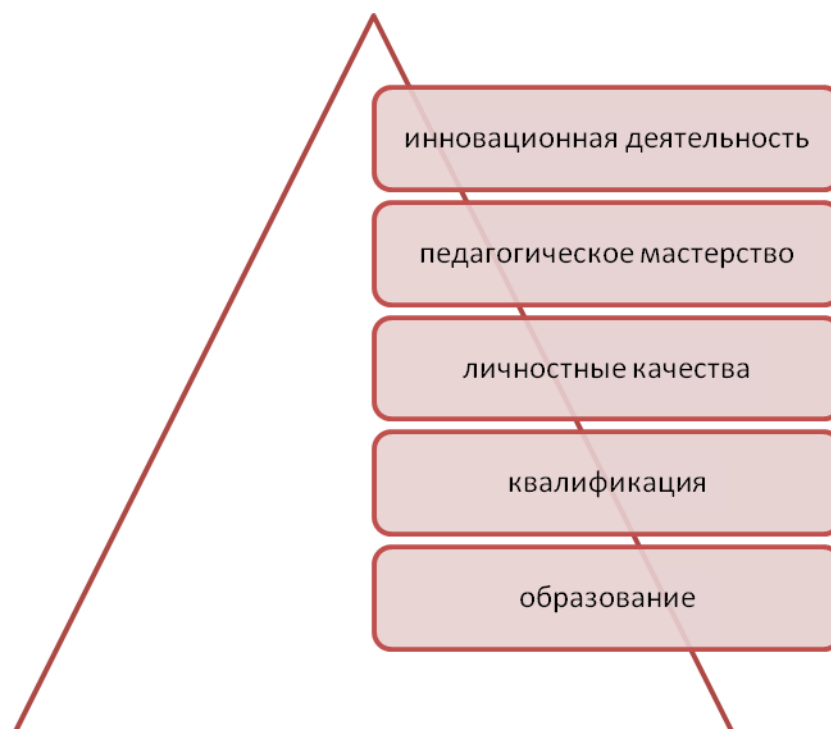


Рис. 1 Составляющие компоненты модели «Современный мастер производственного обучения»

Ответ на вопрос «Как учить?» можно найти на уровне ССО, который является одним из уровней профессионального образования и реализуется по двум направлениям: первое- обеспечение углубленной специальной теоретической и практической подготовки по профессии, второе- получение специальных знаний и практических навыков, в данном случае- педагогического мастерства.

Если рассматривать образование как компонент модели, то современный мастер, реализуя свой познавательный потенциал, имеет возможность получения высшего образования, а желание попробовать свои силы в исследовательской деятельности даёт возможность осуществлять научную работу.

Фундаментом в образовании для мастера производственного обучения остаётся начальный уровень профессионального образования. Именно он закладывает основу профессионального мастерства, раскрывает все грани избранной профессии, формирует практические навыки, даёт незаменимый опыт профессионального становления личности, воспитывает профессиональный патриотизм и интерес к профессии (рис.2).

ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОНЕНТОВ МОДЕЛИ «СОВРЕМЕННЫЙ МАСТЕР ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОБУЧЕНИЯ»

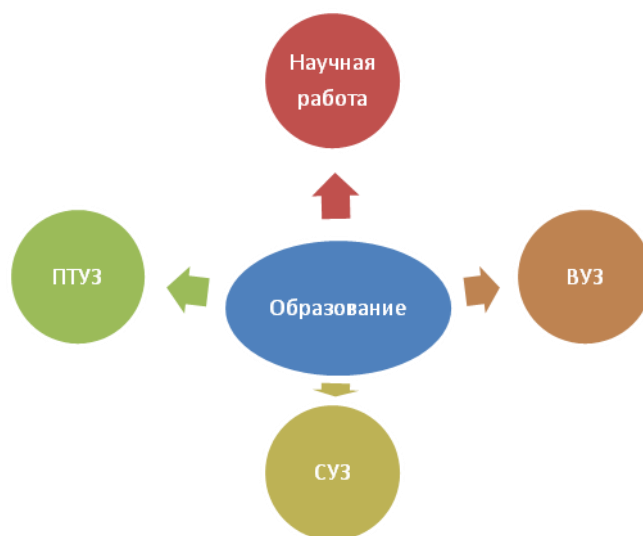


Рис. 2 Слагаемые компоненты «Образование»

Мастер в свою очередь, обязан открыть для учащегося мир своей профессии, привит к ней любовь.

Современный мастер должен быть специалистом высокой квалификации. Уровень квалификации мастера рассматривается, во-первых, с позиции «базовой» профессии, во-вторых, с позиции педагогической квалификации (категории). Эти два аспекта находят отражение в принципе «Чем больше знаю я, тем больше я могу дать ученику». И в данной трактовке «больше» подразумевает не количество информации, а её качество. Темп современной жизни диктует свои требования к выпускнику профтехшколы. Реализуя принцип технологичности, мастеру необходимо постоянно осваивать современные технологии, учитывать достижения науки и техники. В то же время мастеру необходимо постоянно повышать познавательную активность учеников, развивать их способность осваивать новые производственные технологии, заинтересовывать и в целом, формировать устойчивый интерес к профессии (рис. 3).

Исходя из этого, слагаемыми компонента «Квалификация» по-нашему мнению являются: квалификационная база, непрерывность профессионального роста, профессиональное мастерство, профессиональный опыт и обмен опытом. Мастер выступает одновременно «акцептором» (впитывает информацию) и «донором» (делится опытом с другими).

Личностные качества мастера занимают центральное место в модели «Современный мастер производственного обучения» (рис.4).

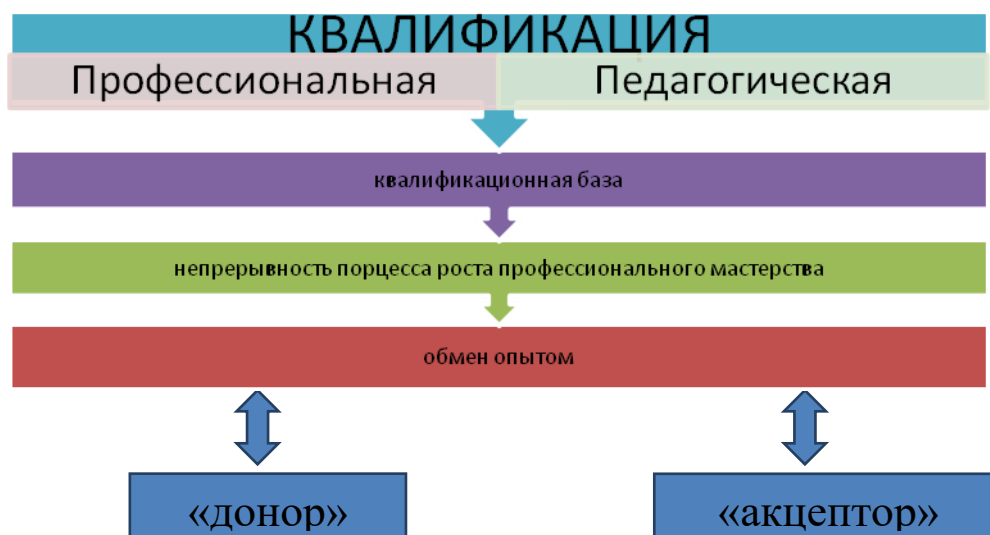


Рис. 3 Слагаемые компоненты «Квалификация»



Рис. 4 Слагаемые компоненты «Личностные качества»

Множество составляющих компонентов формирует личностные качества современного мастера производственного обучения. Для определения фундаментальных мы обратились к учащимся и педагогическим работникам с целью проранжировать их.

Рейтинг личностных качеств современного мастера производственного обучения	
По мнению учащихся:	По мнению педагогов:
1. Любовь к профессии	1. Любовь к профессии
2. Любовь к детям	2. Любовь к детям
3. Соответствовать имиджу	3. Владение компьютерными технологиями
4. Отзывчивость	4. Умение найти индивидуальный подход
5. Коммуникативность	5. Соответствие имиджу

6. Креативность	6. Знание психологии
7. Умение найти индивидуальный подход	7. Коммуникативность
8. Ответственность	8. Ответственность
9. Знание психологии	9. Отзывчивость
10. Стремление к самосовершенствованию	10. Использование современных методов обучения
11. Влияние на коллег личным примером и опытом	11. Стремление к самосовершенствованию
12. Владение компьютерными технологиями	12. Креативность
13. Использование современных методов обучения	13. Влияние на коллег личным примером и опытом

Несмотря на то, что в целом есть расхождения в приоритетах личностных качеств современного мастера в мнениях педработников и учащихся, очевидно, что первичным личностным качеством современного мастера является любовь к профессии. Только искренне любящий свою профессию, преданный ей мастер может увлечь ею учеников, повести за собой, «заразить» истинным, неподдельным интересом к ней.

На мой взгляд, слагаемые компонента «Педагогическое мастерство» являются: педагогическое кредо, педагогический опыт, педагогическое новаторство (рис. 5).

Уникальность мастера определяют: умение четко формулировать педагогическое кредо и реализовывать его в учебном процессе, ориентироваться на личность учащегося, его потребности, возможности, учитывать его предыдущий опыт, применять педагогические технологии, обеспечивающие возможность свободного выбора, творческого самовыражения, личностного роста.



Рис. 5 Слагаемые компоненты «Педагогическое мастерство»

Таким образом, педагогическое мастерство является одним из важнейших инструментов формирования у учащихся устойчивого интереса к профессии. Ключевым фактором в формировании устойчивого интереса к профессии является творческая деятельность (рис.6).

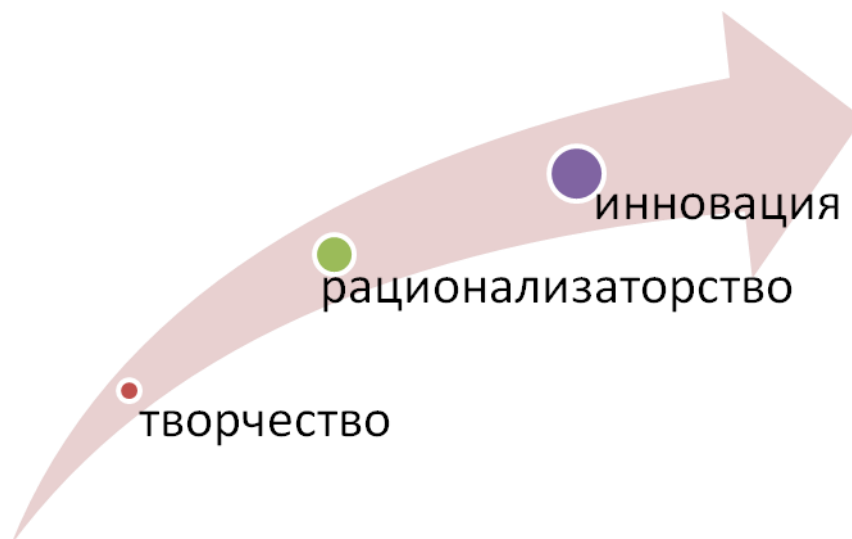


Рис. 6 Слагаемые компоненты «Инновационная деятельность»

Движение мастера по образовательной линии и непрерывное повышение квалификации и есть личный пример профессионального роста для учащихся. Инновационная деятельность устанавливает зависимость между развитием творческого потенциала учащихся и совершенствованием их профессионального мастерства, а педагогическое мастерство мастера является необходимым инструментом решения поставленных задач. От личности мастера зависит, насколько он может «заразить» учеников истинным, неподдельным интересом, увлечь, повести за собой.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИНТЕГРАЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ, СКУЛЬПТУРЕ И ПЛАСТИЧЕСКОЙ АНАТОМИИ

И.А. Башкатов,
Липецкий государственный педагогический университет
имени Семенова-Тян-Шанского,
Российская Федерация

Многоуровневая система образования подразумевает оптимизацию обучения, заключающуюся в сроках обучения. В следствии этого значительно сокращены аудиторные часы на все профессиональные дисциплины, что непременно сказывается на качестве подготовки и требует разра-

ботки совершенно новых подходов в методике обучения изобразительному искусству.

Здесь представлена экспериментальная модель обучения, построенная на интеграции рисунка, скульптуры и пластической анатомии, которая разделена на три блока: 1. Изображение не живой природы (натюрморта, интерьера, пейзажа); 2. Изображение головы; 3. Изображение фигуры человека.

Первый блок в данном интеграционном процессе главным образом рассматривается как подготовительный этап к изображению человека. В связи с этим, основная его цель заключается в обеспечении достаточной подготовкой для перехода к более сложным разделам рисунка, скульптуры и пластической анатомии. В рамках этой цели необходимо усвоение основных законов и правил выполнения рисунка и скульптуры, а также раскрытие специфики жанров пейзажа и натюрморта.

Особенностью интеграционного подхода является формирование объёмно-пространственного мышления на основе выявления универсальной составляющей рисунка, скульптуры и пластической анатомии, в данном случае, за такую универсальную основу была взята форма.

Синтез рисунка и скульптуры, освобождение от их специфики позволяет рассматривать каждую из этих дисциплин как универсальный метод изучения формы и основано на освоении учебных задач. Также интеграция производит сравнительный анализ рисунка и скульптуры, что позволяет более глубоко понять их специфические особенности как видов изобразительного искусства.

В каждом блоке сформулированы теоретические и практические задачи изучения рисунка и скульптуры как учебных универсальных дисциплин и как видов изобразительного искусства с присущими только им специфическими особенностями. «Необходимо, чтобы каждый студент в самом начале обучения изобразительному искусству осознавал огромное значение композиции в решении всех творческих задач» [3, с. 104].

Теоретические задачи первого блока основываются на представлении о процессе создания изображения в рисунке и скульптуре как результате специфического взаимодействия познавательных процессов человека – внимания, восприятия, мышления, памяти, представления и пр.

«Постигая процесс изображения как сложную систему осмысления и отражения объективной действительности...», познание протекает «...постепенно, переходя от непосредственного эмоционального восприятия на всё более высокие уровни познания» [2, с. 97].

Изучение рисунка и скульптуры как учебных дисциплин заключается в освоении их научно-теоретической и методической основы, а также технологии и техники. При изучении пейзажа и натюрморта как жанров изобразительного искусства в рисунке и скульптуре стоят задачи формирования представления о процессе создания художественного образа как специфической формы отражения действительности в изобразительном ис-

кусстве и представления о роли художественной изобразительной деятельности в развитии эстетического восприятия и творческой самореализации. В рисунке основывается на передаче внутреннего психологического состояния через предметы натюрморта и созерцания окружающей действительности в пейзаже, в то время как в скульптуре пейзаж и натюрморт рассматриваются только как вспомогательное изображение, не приобретшее самостоятельного значения.

Практические задачи интеграционного изучения рисунка и скульптуры как учебных дисциплин заключаются в формировании умений и навыков реалистического изображения, определения расположения форм в пространстве, передачи основных пропорций и характера предметов; развитии аналитического мышления и чувства трансформации реальных объёмов предметов при перенесении их на условную плоскость; развитии объёмно-пространственного восприятия и конструктивно-пластического мышления, способности выстраивать объёмы, сведя их к гармоничному единству. В рисунке стоит задача освоить конструктивное построение с учётом особенностей линейной перспективы и светотеневой моделировки. В скульптуре – развитие трёхмерного восприятия формы как сочетания переходящих друг в друга объёмов путём пластической работы, получение первоначальных сведений о рельефном изображении на плоскости и навыков лепки рельефа.

Практические задачи интеграционного изучения натюрморта и пейзажа как жанров изобразительного искусства основываются на развитии навыков создания художественного образа при выполнении композиционных заданий, средствами рисунка и скульптуры как особым явлениям искусства, обладающим каждый своей спецификой и отличиями.

Успешная реализация блока основывается на конструктивном способе изображения и рационально-аналитическом подходе к выполнению заданий, а также на нахождении баланса между строгой геометрической выстроенностью предметов натюрморта, элементов архитектуры и плавностью сочленений природных форм, что является в данной интеграционной модели обучения основой в изучении пластической анатомии человека как сложной природной формы.

Основная цель второго интеграционного блока – применение усвоенных ранее законов и правил выполнения рисунка и скульптуры при изображении головы человека, основывается на изучении пластической анатомии. Также во втором блоке стоит цель раскрыть специфику жанра портрета в рисунке и скульптуре.

Теоретические задачи основываются на знании отличительных особенностей ведения работы над учебной постановкой и созданием образа в портрете.

Изучение рисунка и скульптуры как учебных дисциплин второго блока подразумевает: приобретение знаний методических принципов рисования и лепки головы человека; изучение особенностей рисования гипсовой и живой

головы человека, отличительных особенностей работы над копией с гипсовой головы и работы с натуры; владение анатомической терминологией, первоначальными сведениями об анатомическом строении головы человека.

Теоретические задачи изучения портрета как жанра изобразительного искусства заключаются в формировании представления о процессе создания художественного образа портрета человека на основе выявления его индивидуальных особенностей анатомического строения. В рисунке портрет рассматривается как способ передачи индивидуальных особенностей и психологического состояния портретируемого, в скульптуре – как способ создания большого образа, типажа на основе выявления характерных особенностей портретируемого.

Практические задачи второго блока интеграционного изучения рисунка и скульптуры как учебных дисциплин сводится к формированию умения и навыка реалистического изображения, определения расположения объёмных форм в пространстве, передаче основных пропорций и характера изображаемой натуры, умения выбирать объект изображения, передавать особенности головы натурщика, добиваясь цельности изображения, использовать в работе законы композиции, линейной перспективы, передавать характер и выразительность массы головы путём изучения её анатомической основы.

Основная цель третьего блока интегрированного обучения – дать основные знания, умения и навыки рисуночного и скульптурного анализа строения внешней и внутренней формы тела человека, а также раскрыть специфику изображения фигуры человека в жанрах рисунка и скульптуры.

Теоретические задачи третьего блока изучения рисунка и скульптуры как учебных дисциплин заключаются в формировании анатомической терминологией, строения скелета, мышц и их функции для обеспечения передачи пластики и движения фигуры, пропорций и особенностей внешней пластики и морфологии тела человека как объекта изображения, основывается на изучении методических принципов рисования и ведения работы над этюдом фигуры человека в скульптуре.

В рамках изучения изображения фигуры человека в жанрах изобразительного искусства необходимо формирование представления о процессе создания художественного образа на основе выбора темы, сюжета, замысла с выявлением характерных особенностей анатомического строения и понимания архитектурности строения фигуры человека. Изучается портретное изображение в полный рост, в рисунке также рассматривается бытовой жанр, в скульптуре батальный и исторический жанры как характерные для соответствующих видов изобразительного искусства.

Изучение изображения фигуры человека в жанрах изобразительного искусства заключается в развитии навыка связывать пластический характер форм с выразительностью образа фигуры человека.

«Когда учитель обладает знанием специфических тонкостей, собственных скульптуре, урок по изобразительному искусству ... наполняется более содержательным смыслом» [1, с. 71].

В данной экспериментальной модели обучения развивается идея интеграции в художественно-педагогическом образовании, определён учебный и научно-методический потенциал в интегрированном обучении дисциплинам рисунка, скульптуры и пластической анатомии.

Список цитированных источников

1. Алексеева, С.О., Алексеева Н.Г. Общеобразовательное значение занятий лепкой // Теория и практика современной науки и образования: российский и зарубежный опыт: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. 2018. С. 71-75.
2. Медведев, Л.Г. Современные проблемы эстетического воспитания учащихся // Современные тенденции изобразительного, декоративно прикладного искусства и дизайна. 2017. №1. С. 95-100
3. Парамонов, А.Г. Проблема обучения композиционному построению портретного изображения в учебном рисунке // Портрет в мировом искусстве в системе художественного образования: сборник статей по материалам Международной научной конференции. 2017. С. 103-108.

ОБУЧЕНИЕ КОНСТРУКТИВНОМУ РИСУНКУ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

А.М. Савинов,
Вятский государственный университет,
Российская Федерация

Студенты, осваивающие художественную грамоту должны уметь анализировать средствами рисунка логику и закономерности образования формы изображаемого объекта. Проводя анализ рисунков, выполненных студентами, становится понятно, что неправильное или не достаточно точное воспроизведение формы объекта бывает у них от незнания его строения. Особенно отчетливо это прослеживается на примере рисунка головы человека. Констатирующий эксперимент, проведенный на базе Вятского государственного университета, показал, что студенты, обучающиеся по направлениям подготовки Дизайн и Педагогическое образование профиль «Изобразительное искусство» не в полной мере осваивают методический принцип конструирования формы в рисунке.

В процессе констатирующего эксперимента, были проанализированы рисунки головы человека по следующим критериям: конструктивное строение отдельных частей лица (глаз, губы, нос, ухо); конструктивная взаимосвязь частей лица между собой, взаимосвязь головы с шеей и шеи с плечевым поясом. Констатирующий эксперимент показал, что студенты не владеют в достаточной степени методом конструирования объемной формы в рисунке.

Пытаясь передать характер головы, обучающиеся старательно прорисовывали видимые тональные пятна, не соотнося их с конструктивным строением головы. При этом нарушалась не только конструкция, но зачастую не соблюдалось и анатомическое строение, которое влияет на образование формы. Нельзя сказать, что в рисунках студентов не наблюдалось положительных моментов. Так, часть студентов выполняли большую форму достаточно убедительно, показывая переломы плоскостей, обозначающих переднюю и боковую плоскости головы, но при этом взаимосвязь отдельных объемов не была ими точно выявлена. Также голова могла отрываться от плечевого пояса, находясь не в закономерной взаимосвязи, или шея подрисовывалась к затылку без точного конструктивного соединения.

Из теории и практики конструирования формы известно, что всякий сложный объект можно декомпозировать на простые по форме объемы. Соединяясь в местах крепления и частично видоизменяясь, они объединяются в сложный объем и образуют общую поверхность. Характер поверхности определяется комплексом простых по форме объемов. П.П. Чистяков говорил: «Нарисовать сто схожих голов – коллекция, а вот понять, как ее нужно рисовать – учеба. Неважно эту [именно] голову нарисовать, нужно научиться вообще головы рисовать» [1, с. 359]. В методической литературе имеется обширное количество таблиц, в которых даются пропорции головы, показаны основные объемы и этапы работы. Однако, как связываются между собой и крепятся отдельные части, отдельные объемы головы, какова их логика соединения – подробное объяснение встречается редко. Тем не менее, логика конструктивного строения головы не может быть произвольной. В рисунке не должно быть «рыхлости», а в объяснении неясности. На осознанное освоение методического принципа конструктивного анализа формы в рисунке и была направлена работа в процессе уже формирующего эксперимента.

В формирующем эксперименте приняли участие две группы, в которых проходил констатирующий эксперимент. В одной группе (экспериментальная группа) проводились дополнительные задания, а в другой (контрольная группа) занятия велись в соответствии с программой без дополнительных заданий. Эксперимент проводился в течение семестра. В экспериментальной группе на каждом занятии отводилось время на освоение особенностей конструктивного строения головы человека, на это же была нацелена и самостоятельная работа студентов. В основном выполнялись краткосрочные рисунки головы человека в разных ракурсах, в которых должен был прослеживаться конструктивный анализ формы. После выполнения рисунков происходило их обсуждение, активное участие принимали сами студенты. Главным при выполнении заданий являлось формирование конкретных умений и навыков по выполнению рисунка головы человека. Организация учебного процесса строилась с учетом индивидуального подхода и способствовала продуктивному педагогическому общению, так называемый «совместный поиск истины», при котором пре-

подаватель организует проблемную направленность учебного процесса, организуя его совместно со студентами [2, с. 102].

Основываясь на анализе литературы по вопросу учебного рисования головы человека, студентам предлагались для рассмотрения конструктивные схемы головы, приводилось описание конструктивного строения, демонстрировались образцы рисунков. До сведения студентов доводился материал, который должен был ими усвоен осознанно в теории и затем в практике. Приведем пример такого разъяснения. Перед нами голова человека, задача – произвести конструктивный анализ формы. Студентам объяснялось, что, прежде всего, необходимо наметить общую форму головы, одновременно производя композицию изображения на листе бумаги. Затем надо провести ось симметрии, чтобы соблюдался методический принцип рисования симметричных парных форм [3, с. 359]. Далее надо обозначить положение частей головы, причем сразу их не вычерчивать, а просто найти их местоположение и массу. Выполнять следует это легкими линиями в виде наброска. Когда найдено движение шеи и головы, намечена большая форма и местоположение отдельных частей, тогда наступает этап конструктивного анализа этих частей и их взаимосвязей. В верхней части головы важное значение, с точки зрения формы, имеют лобные бугры. Соединение их горизонтальной линией дает перелом вертикальной лицевой плоскости в верхнюю горизонтальную. Если опустить линии вниз от лобных бугров, то они попадают в окончания надбровных дуг. Затем, следует наметить линию, которая делит плоскость глазницы на переднюю и боковую и завершается на линии, продолжив которую можно отделить общий объем лобной части от затылочной. Эта линия является стыковкой двух шаровидных объемов – затылочного и лобного. Объем скуловой кости в верхней части заканчивается на линии, которая образует характерную треугольную промежуточную плоскость, связывающую два объема – лобно-височный и скуловой. Линия, проведенная до самой выступающей точки скуловой кости и от нее к основанию подбородка является переломом лицевой плоскости в боковую. Если из выступающей точки скуловой кости провести линию к ушному отверстию, тем самым будет намечено движение скуловой дуги. Большая форма носа – призма. Более подробно можно рассматривать кончик носа и крыло носа, которые имеют свою толщину, но подчиняются общей форме призмы. Проведенная линия от скуловой кости к призме носа создают глубину для глазного яблока. С точки зрения взаимосвязи форм имеет значение основание носа. От углов основания носа надо провести линию к углу рта, от него к основанию нижней губы, где завершается объем нижней губы. От него начинается объем подбородка. В подбородке также выделяют плоскости переднюю, верхнюю и боковые. Со стороны верхней части головы перелом в боковую плоскость происходит по височной линии, которая направляется к теменному бугру, а от него – к сосцевидному отростку. Если соединить оба сосцевидных отростка, то

образуется линия соединения затылочной части головы с объемом шеи. Спереди шея к голове крепится на плоскости нижней челюсти. Важно показывать нижнюю плоскость головы, чтобы два объема – голова и шея – не «прилипали» друг к другу. Перелом формы головы из верхней плоскости в затылочную плоскость происходит по дуговой линии соединения теменных бугров. К плечевому поясу шея сзади крепится на уровне седьмого шейного позвонка, а спереди – в месте нахождения яремной ямки. Подчеркнем, что рисуя линию, надо смотреть, прежде всего, на форму. Как указывал П.П. Чистяков, «...чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т.д. линиями» [1, с. 355].

На соблюдение особенностей конструктивного строения головы человека и была направлена работа в процессе формирующего эксперимента. Но для того, чтобы студенты не думали, что головы надо рисовать, как схемы, конструктивный анализ формы головы происходил в соответствии от полученного впечатления от реальной натуры, студентам рекомендовалось уже на предварительном этапе, намечать характер лица, выражение глаз, эмоциональное состояние позирующего [4].

По результатам проведенной работы был проведен контрольный эксперимент. Обе группы студентов выполнили контрольный рисунок головы человека. Выполненные рисунки были проанализированы по тем же критериям, что и в констатирующем эксперименте. Результаты стали намного выше, те студенты, которые раньше выполняли рисунок на среднем уровне перешли на высокий уровень, а из низкого уровня перешли на средний. В контрольной группе тоже произошли положительные изменения, так как процесс обучения у них не прерывался и имел свое логическое построение. Но процент рисунков, выполненных на высоком уровне, в экспериментальной группе оказался больше. Сравнивая рисунки участвовавших в эксперименте групп, стало заметно, что студенты экспериментальной группы стали более точно выполнять построение формы объекта, выявляя его конструктивные особенности.

Таким образом, результат эксперимента показал, что знание особенностей конструктивного строения головы и регулярное выполнение практических заданий по конструированию формы, положительно влияет на качество выполненного рисунка. Такой подход в обучении дает возможность студентам фиксировать в рисунке вспомогательные линии построения, подчеркивая переходы одной плоскости в другую, обозначать сквозную прорисовку формы. С приобретением опыта студентам не будет требоваться, чтобы все плоскости были отчетливо прорисованы. Рисующий будет фиксировать готовый результат работы зрения на плоскости без вспомогательных линий изображения, но взаимосвязь объемов должна оставаться, основные плоскости, линии перелома плоскостей также должны угадываться в учебном рисунке, так как при отсутствии конструктивной основы рисунок лишается крепости и убедительности.

Список цитированных источников

1. Чистяков, П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / материалы подгот. к печати, примеч. сост. Э. Белютиным и Н. Молевой. – М.: Искусство, 1953. – 592 с.
2. Тюнников, В.Ю., Мазниченко, М. Преподаватель и студент: сценарии взаимодействия / В.Ю. Тюнников, М. Мазниченко // Высшее образование в России. – М.: ФГБОУ ВО «Московский политехнический университет», 2004. – №12. – С. 97-105
3. Савинов, А.М. Методический принцип мысленного рисования при подготовке дизайнеров // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № S18. – С. 1–5. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/75165.htm>.
4. Савинов, А.М. Создание художественного графического образа при обучении студентов рисунку (на примере портрета «Спасатель») // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 3. – С. 66–70. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/56025.htm>.

О РАЗЛИЧНЫХ ПОДХОДАХ К ВЫПОЛНЕНИЮ УЧЕБНОГО РИСУНКА

А.П. Каретникова,
Московский педагогический государственный университет,
Российская Федерация

Исходя из практики преподавания рисунка на художественно-графическом факультете Московского педагогического государственного университета (ХГФ МПГУ) мы считаем необходимым строго разделять и чередовать задачи при выполнении учебного рисунка с натуры. Вслед за теоретиком искусства Г. Вёльфлиным [1], художниками Н.Э. Радловым [4], Б.А. Дехтерёвым [3] и М.И. Флекелеммы можем выделить три основных подхода к выполнению рисунка учебной постановки (рис. 1, 2, 3).

**Объёмно-
пластический рисунок**



Рис. 1 А.Е. Яковлев
Обнажённая,
бум, сангина

**Тонально-
живописный рисунок**

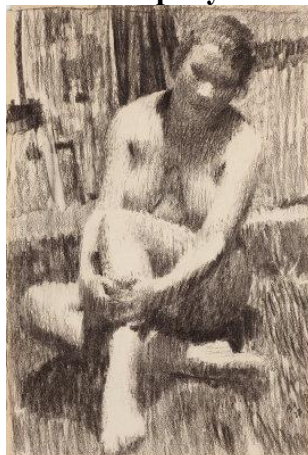


Рис. 2 В.В. Лебедев
Сидящая обнажённая,
бум, уголь

**Плоско-
орнаментальный рисунок**



Рис. 3 Б.М. Кустодиев
портрет Полевицкой
1905 г.

Объёмно-пластический подход.

В терминологии Г. Вёльфлина это «ренессансный стиль», у Н.Э. Радлова – «объёмный рисунок», у Б.А. Дехтерёва – «конструктивно-пластический рисунок».

В основе лежит «гаптический» (по А. Гильдебрандту [2]) или тактильный тип восприятия и задействуется абстрактно-логическая система мышления. Такой аналитический подход предусматривает установку на пространственное смотрение с фиксацией объёмных свойств формы предмета. *Объёмное восприятие* активно, глаз подобен «движущей руке» скульптора, ощупывающей форму, и устанавливающий пространственные отношения между её частями. Этот метод ещё можно назвать «предметным», поскольку он направлен на изучение пластических свойств предмета. Здесь ставится задача *проанализировать закономерности строения объёмной формы без учёта воздушно-пространственной среды* (рис. 4, 5, 6).



Рис. 4. Микеланджело, Штудия обнажённого бум, сангина, 1508 г.



Рис. 5 Рисунок студента СПбГАИЖСА им И.Е. Репина



Рис. 6 Рисунок студента ХГФ МПГУ

История объёмно-пластического метода берёт начало в эпоху Возрождения. Он развивается в творчестве Рафаэля, Микеланджело, А. Дюрера, А. дель Сарто и др. Позже именно этот подход становится основополагающим в процессе обучения рисунку во всех европейских академиях и, в частности, в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге в конце 18- начале 19 века. Широко известны рисунки А.П. Лосенко, В.К. Шебуева, А.А. Иванова, П.И. Соколова, А.Г. Варнека, А.Е. Егорова, О.А. Кипренского и др. Известна школа Д.Н. Кардовского. Его ученики А. Яковлев и В. Шухаев вознесли объёмно-пластический рисунок на небывалую высоту. Этот метод, но уже в более конструктивном, геометризованном виде, вновь возрождается на базе ВХУТЕМАСа в 20-30 гг. 20 века. В объёмно-пластическом ключе работали над рисунками В.И. Мухина, К.С. Петров-Водкин, В. Лебедев, А. Дейнека и др. На сегодняшний день в

России рационального, аналитического подхода придерживается петербургская школа научения искусству (рис.5,7). Такой тип рисунка на одном полюсе восходит к жёсткому геометриззованному конструктиву (Г. Баммес, школа рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова), а на другом – к экспрессивному, несколько гротескному рисунку (школа рисунка СПбГХПА им. А.Л. Штиглица) (Рис. 7, 8).

При таком подходе принята *культура сквозного рисования*: изображается конструкция объектов, фиксируются опорные точки, рисуются оси симметрии, линии связи и плоскости сечений.

В качестве *основных изобразительных средств* используются валёрная линия и штрих по форме. Линия определяет путь взора и является водителем глаза [1, с. 17]. Выразительные средства используются экономично, скупое, без черноты. Свет рисующий форму условен. Полутени и рефлексы сближаются по тону. *Перелом формы акцентируется средствами светотени*, он более насыщен деталями и активной фактурой штриха. Тени собственные, как правило темнее падающих.

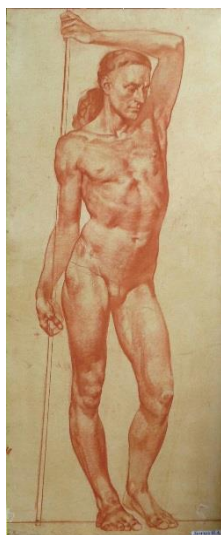


Рис.7 Рисунок студента СПбГАИЖСА им И.Е. Репина



Рис.8 Рисунок студента МГХПА им. С.Г. Строганова

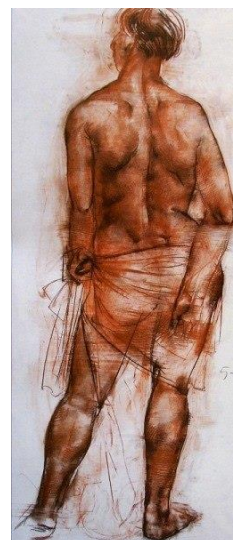


Рис.9 Рисунок студента СПбГХПА им. А.Л. Штиглица

При использовании объёмно-пластического подхода на занятиях по рисунку на ХГФ *рекомендуется рассеянное боковое освещение натурной постановки* без «уродующих» форму падающих теней и нейтральный светлый фон. В качестве *материалов для объёмно-пластического рисования* можно порекомендовать графит, уголь, сепию в карандаше либо тушь-перо.

Тонально-живописный подход

В терминологии Г. Вёльфлина – это «барочный стиль», Н.Э. Радлов и Б.А. Дехтерёв называют его «живописным рисунком».

В основе лежит конкретно-чувственный способ мышления и «оптический» (по А. Гильдебрандту [2]) тип зрительного восприятия. Предусмат-

ривается умение монокулярно, проекционно смотреть на объекты, фиксируя силуэты теней. Рисующий обращает внимание на игру пятен света и тени, на их тональную разнообразие. При таком подходе предполагается рисование объекта в пространственной среде, а значит прибегают к помощи фона (рис. 10, 11, 12).

История тонально-живописного метода восходит к эпохе Барокко. Хотя подобный подход мы встречаем уже в эпоху Возрождения и Маньеризма. Например, у Я. Тинторетто и у представителей Венецианской школы. Выдающимся мастером света был Рембрандт ван Рейн. В Италии в живописном ключе рисовали У. и Г. Гандольфи, Л. Бернини, Гверчино, Ф. Приматиччо, Дж.Б. Тьеполо Дж.Б. Пьяцетта и др. Во Франции – С. Вуэ, Ж. Белланж и др. Тонально-пятновому подходу отдавала предпочтение Императорская Академия художеств во 2 половине 19 века. Всем известны академические рисунки П.П. Чистякова, И.Е. Репина, Ф. Малявина. В 40-50 гг. 20 века живописный метод вновь набирает силу в русской школе рисунка: в Репинском, Суриковском институтах и на ХГФ МПГУ.



Рис. 10 Гверчино Штудия молодого человека, смотрящего вниз, уголь, мел на цв. бумаге, 1619 г.



Рис. 11 Рисунок студента АХЛ им. Виеру г. Кишинёв, Респ. Молдова



Рис. 12 Рисунок студента ХГФ МПГУ

При тонально-живописном подходе *ведущим изобразительным средством является пятно. Основным техническим приёмом становится тушёвка или однонаправленный штрих*. В приоритете *бесконтурное рисование* с тщательной проработкой касаний света и тени вдоль линии светораздела. При живописном подходе падающие тени моделируются, как правило, темнее собственных.

При использовании тонально-живописного подхода на занятиях по рисунку на ХГФ рекомендуется *направленное (софит) освещение натур-*

ной постановки сбоку и сверху, чтобы достаточно контрастно читались пятна света и тени. В качестве изобразительных материалов можно предложить уголь, сепию, соус в палочках, а также любые кистевые техники (акварель, тушь, мокрый соус).

Плоскостно-орнаментальный подход

В терминологии М.И. Флекеля этот подход носит название «плоскостно-графический», а у Н.Э. Радлова – просто «графический».

При использовании данного метода из рисунка максимально удаляются объёмные элементы. Восприятие рисующего нацелено на плоскостное смотрение, на фиксацию прихотливых силуэтов формы и пространственных промежутков фона (цезур).

Исторически плоско-орнаментальный метод изображения уходит корнями в древнегреческую вазопись, китайскую перегородчатую эмаль «Клуазоне», средневековую книжную миниатюру, витражное искусство и инкрустацию. Орнаментальный язык для воплощения своих замыслов избирали мастера средневековой Готики, а также художники эпохи Модерна. Как отмечает искусствовед Венской школы А. Ригль, орнаментальное начало становится доминирующим в периоды эклектики. Наиболее полное раскрытие декоративный подход получил в искусстве печатной графики, начиная с японской ксилографии и кончая советской линогравюрой. Плоско-орнаментальное характер носит творчество таких художников 20 века как О. Бердслей, Г. Климт, П. Гоген, О. Роден, А. Муха, А. Модильяни, А. Сирио, П. Пикассо и др. На русской почве этот подход замечен в работах Л. Бакста, В.А. Серова, Е. Кругликовой, М.В. Добужинского, В.И. Нарбута. В советском искусстве у В. Лебедева, Ю. Пименова, Н. Купреянова, С. Красаускаса и целой плеяды советских книжных иллюстраторов.

При плоско-орнаментальном подходе к выполнению рисунка *основными выразительными средствами являются однотонное пятно и абрисная линия*. Передача трёхмерных характеристик формы и плавные переходы из света в тень сведены к минимуму. Форма трактуется при помощи однотонных заливок с подчёркнутым вниманием к окраению силуэта, а плоско-декоративный характер изображения приближают рисунок к орнаменту (рис. 13, 14, 15).

При использовании плоскостно-орнаментального подхода на занятиях по рисунку на ХГФ рекомендуется фронтальное, рассеянное освещение натурной постановки, чтобы сильные тени не заглушали собственный цветотон и текстуру предметов. Как вариант может использоваться контражур. В качестве изобразительных материалов можно предложить тушь, кисть, маркер, мокрый соус.



Рис. 13 Рисунок студента МГАХИ им. Сурикова



Рис. 14 Рисунок студента СПбГХПА им. А.Л. Штиглица

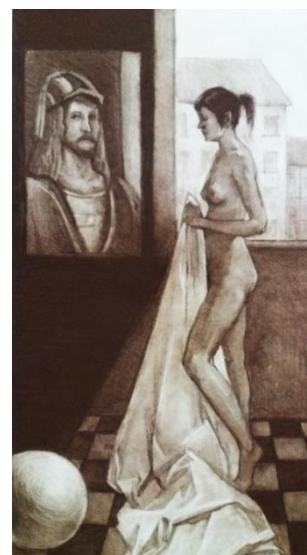


Рис. 15 Рисунок студента ХГФ МПГУ

Не один из вышеперечисленных подходов к выполнению рисунка не существует в чистом виде и не может быть решительно отделён от других. Они взаимопроникают и дополняют друг друга, создавая огромное разнообразие изобразительно-выразительных вариаций. В плане обучения рисунку все описанные подходы полезны для будущего художника-педагога и их следует включать в учебный процесс с целью расширения кругозора студентов и активизации их творческого мышления.

Грамотность применения вышеуказанных методов во многом зависит от той художественной задачи, которую предстоит решить. *Конструктивно-пластический метод лучше соответствует задаче аналитического изучения формы.* Он будет полезен начинающим рисовальщикам. Этому методу, бесспорно, отдаётся первенство в процессе обучения академическому рисунку. *Живописный метод преследует цель передать впечатление от формы в определённой пространственной среде.* Этот подход необходим также как связующее звено между рисунком и живописью. *Плоскостно-орнаментальный метод учит абстрагироваться от объёмно-пространственных качеств объектов* и помогает постигать формальные закономерности композиционной организации изобразительной плоскости. Такой подход будет полезен студентам на завершающем этапе обучения, как способ трансформации реально зримой действительности в русло композиционно-образного решения.

Наш опыт показывает, что чередование этих методов ведения рисунка с параллельным копированием подобных образцов, способствует более осмысленному отношению студентов к анализу натурной постановки и решению изобразительных задач

Список цитированных источников

1. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2013. – 344с.
2. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве (русский перевод Н. Б. Розенфельд и В. А. Фаворский. Предисл. А. В. Васнецова). – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
3. Дехтерёв, Б.А. Беседы о композиции: учеб. пособ / Пресняков М.А., рецензент – Гавриляченко С.А. – Рязань, 2009.
4. Радлов, Н. Рисование с натуры. – Л., 1978.

ТЕХНИКИ В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ

Е.А. Зазноба,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Освоение акварельной живописи является важным этапом обучения студентов художественных специальностей вузов.

Техника акварельной живописи имеет свою специфику, которая проявляется в приемах, правилах и способах ведения живописной работы. Ее изучение способствует более углубленному постижению основ мастерства будущего педагога-художника.

Актуальность исследования заключается в том, что акварельная живопись является базовым курсом для развития профессиональных способностей, художественно-образного мышления студентов художественных специальностей, составной частью их самостоятельной творческой деятельности.

В процессе обучения акварельной живописи студенты должны освоить закономерности цветовых и тоновых отношений, методы и приемы акварельной живописи, приобрести умения достигать цветовой и тональной целостности изображения, последовательно вести работу над произведением.

Акварельная живопись – это техника, где используются краски на водной основе, которые образуют прозрачные слои и эффект легкости и воздушности [2, с. 53; 5, с. 5;]. Главная черта акварели – это очень тонкая растирка пигмента. Путем наложением слоев увеличивается насыщенность цвета. Основная задача студента художественного факультета является изучение технологий и элементов художественных материалов.

Художники, искусствоведы выделяют следующие техники акварельной живописи:

- техника «A la prima»;
- техника многослойной акварельной живописи (лессировка);
- техника «по-сырому» (английская акварель);
- техника «по-сухому»;

- техника с использованием сочетания разнообразных материалов;
- техника отмывки.

Техника «А la prima» в переводе с итальянского означает «в один прием». Работа выполняется за один сеанс. Достоинства данной техники заключаются в растекании краски, что делает работу легкой, прозрачной и воздушной [1]. Сложность заключается в том, что изображение сложно исправить из-за расплывающейся краски на воде.

Работа делается без остановки, а так же кисть касается не более одного или двух раз отдельного участка бумаги (рис. 1–2).



Рис. 1–2. Томас Шаллера. Городские пейзажи

Техника лессировка заключается в послойном нанесении акварельных красок прозрачными мазками. Перед нанесением последующего слоя, предыдущий должен быть высушен, чтобы не перемешивались краски. Главным достоинством является ярко и точно передающий фрагмент окружающей среды (рис. 3–4). Такой способ позволяет контролировать растекаемость краски, а так же тональность и форму мазков, в этом и заключается достоинство техники (рис. 5).



Рис. 3. К. Кузема.
Петербургское небо. Лунный-город.

Рис. 4 К. Кузема

Техника «по-сырому» заключается в нанесении краски на смоченный лист водой. Специфика работы заключается в получении легкости и прозрачности акварели, плавных цветовых переходов [4]. Сложность техники заключается в текучести акварельных красок (рис. 6).



Рис. 5. Е. Базанова. Натюрморт.



Рис. 6. У.Тернер. Буря

Техника отмывки связана с выявлением форм предметов, с помощью наложения слоев в градации от блика до тени. Данную технику используют при тщательной проработке форм предметов. Отмывка является длительным процессом и требует аккуратности и точности (рис.7-8). В такой технике работал русский художник Э.П. Гау (1807-1887 гг.) [3]. Его работы выполнены с большим мастерством, точное и ясное построение перспективы, прорисовка деталей.



Рис. 7 Э. Гау.
Арсенальная галерея



Рис. 8 Э. Гау
Вид Собора в Зимнем дворце

Комбинированные и смешанные техники связаны с использованием акварели с разнообразными материалами – белилами, карандашами, солью,

тушью, парафином, маскирующими материалами. Белила используются для упрощения рисования в живописи. В работе сложно выделить светлые места, именно поэтому художники их отбеливают. Тушь может быть использована вместо акварели, т.е. в отмывке кистью или рисовании пером [5].

Использование акварели в сочетании с солью дает неравномерное распределение краски. В работе создается эффект первого слоя. Свойством техники является то, что невозможно предугадать, как разъест соль краску.

Техника с использованием мятой бумаги создает дополнительный объем в работе с помощью скапливания краски в местах перегибов листа.

Обучение акварельной живописи является главным этапом в освоении техники живописи. В силу этого она формирует творческое и художественное развитие, способствует профессиональному становлению студента. Студенты изучают акварель, как живописную технику, но уникальность ее состоит в свойствах и качествах, которые предоставляют большой спектр возможностей для творчества. В силу этого важным является разработка комплекса заданий и упражнений, мотивирующих студентов на изучение разнообразных технических приемов владения акварелью.

Список цитированных источников

1. Бурчик, А.И. Акварельная живопись: учеб. пособие / А.И. Бурчик. – Минск: Беларусь, 2014. – 135 с.: ил.
2. Колосенцева, А.Н. Учебный рисунок: учеб. пособие / А.Н. Колосенцева. – Минск: Выш. школа, 2013. – 159 с: ил.
3. Елизавета Савинская – Акварельные техники (условная классификация), автор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://aquarelle.ucoz.ru/publ/iskusstvo/akvarelnye_tekhniki_klassifikacija/1-1-0-15 Дата доступа: 19.11.2018.
4. Столяров, И.М. Акварель: материалы и способы письма/ И.М. Столяров. – Минск.: Выш. Школа, 1980. – 112 с., 14 л.ил.
5. Рынкевіч, Ё.І. Мастацтва акварэлі: Вучэб. Дапам. Для 9-12 кл./ Ё.І. Рынкевіч. – Мінск: Беларусь, 2001. – 119 с.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «КОНСТРУИРОВАНИЕ ИЗДЕЛИЙ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ»

С.И. Егорова,
Вятский государственный университет,
Российская Федерация

Для современного человека важны как функциональные, так и эстетические свойства вещей, которые он использует – это относится и к одежде, и к другим объектам легкой промышленности. В настоящее время исследователями отмечается отставание российского промышленного дизайна по срав-

нению с общемировым уровнем, несмотря на то, что специалистов в области художественного проектирования промышленных изделий готовят в пятидесяти семи субъектах Российской Федерации. В числе проблем, мешающих России выйти из этого кризиса, указываются сложности в подготовке профессионалов, способных к эффективной проектной деятельности [1].

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки «Конструирование изделий легкой промышленности (уровень бакалавриат)» предполагает, что выпускники, освоившие данную программу, могут осуществлять профессиональную деятельность в сфере проектирования высокоэстетичных, эргономичных изделий легкой промышленности для индивидуального и массового потребителя. Данный нормативный документ содержит указание на то, что одним из направлений деятельности выпускников является проектное (дизайнерское) [2]. Такие важные для дизайнеров компетенции, как образное мышление, умение работать с визуальной информацией, колоритом и знако-семиотическим насыщением костюма, могут быть освоены в ходе художественно-графической подготовки обучающихся. Однако руководители предприятий, преподаватели и сами студенты считают университетскую художественно-графическую подготовку недостаточной [3].

Чтобы определить основные проблемы, возникающие в ходе освоения студентами дисциплин «рисунок» «живопись» и «художественно-графическая композиция», мы проанализировали эскизы костюмов, выполненные студентами направления «конструирование изделий легкой промышленности» на кафедре технологии и методики преподавания технологии ВятГУ. Анализу были подвергнуты работы, выполненные за последние пять лет, а также текущие работы. В ходе анализа работ были выявлены следующие недостатки: низкое качество работы с линией и штрихом; неподготовленность инструментов; непонимание особенностей материала; нарушение анатомического строения человеческой фигуры; необоснованное отсутствие частей тела при изображении человека (объяснено неумением их изображать); неумение работать с объемом, тональностью и передачей материальности ткани; отсутствие стилизации; эскизы непонятны (трудно представить по ним модели); несоответствие формы объектов заявленной функциональности и смысловой нагрузке; непонимание поставленной задачи, срисовывание чужих эскизов [4].

Таким образом, был сделан вывод о неэффективности текущей подготовки в области художественной графики. Главной проблемой, без решения которой невозможно повысить подготовку, является недостаточный уровень технических навыков. Это не позволяет студентам уделить внимание образной выразительности, творческому решению задачи. В. П. Мамугина в своем исследовании отмечает, что отсутствие необходимого изобразительного опыта у студентов тормозит развитие творческого процесса [5]. Как может быть решена эта проблема? Обратимся к специфике

художественно-графической деятельности проектировщиков костюма. Поскольку они часто занимаются выполнением быстрых, краткосрочных эскизов изделий, их художественная подготовка должна быть ориентирована именно на получение тех навыков, которые позволят качественно визуализировать проектные идеи. Также они работают над созданием технических и презентационных эскизов коллекций и изделий – эти эскизы визуализируют итог поискового этапа при создании объектов проектирования, передают настроение, материальность, колорит и композицию.

Исходя из этого положения, были разработаны задания, непосредственно связанные с профессиональной деятельностью конструкторов. Внимание было уделено разработке обширного ряда краткосрочных заданий, поскольку задания разного плана и содержания, различная организация занятий положительно влияют на психологическое состояние студентов, позволяя проявить свои художественные способности. Задания были выстроены с повышением уровня сложности и требований к детализации. Учебный курс предусматривал задания на улучшение техники штриха. Затем студентам предлагались задания, связанные с отображением формы предметов (линейные, силуэтные изображения) – для концентрации на форме предметов. Для изучения графического отображения свойств тканей, были предложены зарисовки драпировок и элементов одежды. Задания на выполнение зарисовок фигуры человека введены потому, что конструкторы часто стремятся изобразить условную «модельную» фигуру, не имеющую отношения к реальному человеческому телу, тогда как им предстоит работать не с умозрительной схемой, а с реальным человеком. В рамках этой темы выполнялись зарисовки реальной человеческой фигуры в костюме по воображению. Для изучения возможностей эскизной графики студентам предлагалось выполнить зарисовки в стиле того или иного художника и создать серию презентационных эскизов уже существующей коллекции – так студенты повышают уровень знаний о современном дизайне. В завершение обучения студентам предлагалось пройти весь цикл создания презентационных эскизов коллекции [6].

После проведения занятий в течение семестра с использованием разработанной серии дополнительных заданий было выявлено, что в ходе обучения студенты повысили свой уровень, кроме того, уровень их художественной подготовки оказался выше, чем у студентов прошлых лет. Однако при опросе студентов после проведения итогового просмотра были выявлены и слабые места предлагаемой программы. Результаты опроса показали, что студенты заинтересованы в большем количестве заданий, связанных со стилизацией и проектированием, поскольку недостаточно понимают, как создать стилистически выразительное изображение. Также студенты отмечают неуверенность при выполнении работ и в целом оценивают качество своих работ невысоко, даже если объективно произошел рост качества выполнения работ, но утверждают, что избавились от страха перед «чистым листом». Определенные трудности вызвала организация

самостоятельной работы студентов, их самоорганизация, что было отмечено практически единогласно. Решение вышеперечисленных проблем является темой наших дальнейших исследований.

Список цитированных источников

1. Княгинин, В.Н. Промышленный дизайн Российской Федерации: возможность преодоления «дизайн-барьера»: учеб. пособие / под ред. М. С. Липецкой, С. А. Шмелевой; – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. – 80 с.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 29.03.05 Конструирование изделий легкой промышленности (уровень бакалавриата) (Утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 11 августа 2016 г. N 1003).
3. Старовит, Е. А., Ткачева А. А. Метод эскизирования как важный элемент в обучении и профессиональной деятельности дизайнера // Материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Графический дизайн: история и тенденции современного развития», Санкт-Петербург, 28–29 июня 2016. – СПб., 2016. – С. 256–262.
4. Егорова, С. И. Особенности преподавания художественно-графических дисциплин для направлений обучения «дизайн» и «конструирование изделий легкой промышленности» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 27. – С. 213–218.
5. Мамугина, В. П. Фантазийный рисунок в творческой самостоятельной работе студентов-архитекторов // Вестник ТГУ. – 2017. – № 1 (165). – С. 78–85.
6. Егорова, С. И., Савинов А. М. Художественно-графическая подготовка студентов направления «Конструирование изделий легкой промышленности» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2018. – № 9 (сентябрь). – С. 57–68.

МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ ДЛЯ РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННО ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ

Е.О. Соколова,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

На протяжении многовековой истории существования институтов образования складывалась практика работы с детьми, обладающими высокими интеллектуальными способностями.

Проблемой одаренности начали заниматься с самых древних времен. Именно в античную эпоху зародились понятия «гений» и «талант», которые вплоть до XIX в. прочно утвердились в научных трактатах.

Термин «одаренность» появилось в американской психолого-педагогической литературе в начале XX века, хотя практика обучения одаренных детей уже существовала. Одаренным тогда считался ученик с явно повышенным интеллектом, отлично успевающий по школьным предметам.

Вплоть до середины XX века одаренность определяли исключительно по специальным тестам интеллекта (IQ). Однако уже в 20-е годы XX века психологи стали выделять так называемые специальные таланты. К ним относили «технический, коммерческий, научно-академический, художественный, социальный (политического деятеля, педагога и др.).

Художественная одаренность относится к специальной одаренности и обнаруживает себя в конкретных видах художественной деятельности. Тот или иной ребенок может проявить признаки одаренности в достаточно широком спектре художественно-творческой деятельности (изобразительное искусство, декоративно-прикладное творчество, исследовательская работа по искусству). Более того, даже в одном и том же виде деятельности разные дети могут обнаружить своеобразие своего дарования применительно к разным ее аспектам.

В настоящее время в мире известно несколько десятков научных концепций одаренности, созданных в русле разнообразных теоретических направлений и изучение одаренности с точки зрения психологии способностей, творчества и таланта (концепции Дж. Рензулли, Д.Б. Богоявленской, Э.П. Торранса, Д. Фельдхьюсена, А.М. Матюшкина, А.И. Савенкова).

Изучение практики работы с художественно одаренными детьми является неотъемлемой частью совершенствования профессиональной подготовки будущих художников-педагогов. Работа педагога в учреждениях образования и в системе дополнительного образования предполагает проведение занятий по учебным программам, а также работу в кружках и на факультативных занятиях. Поэтому подготовка художника-педагога должна носить разносторонний характер.

Методические особенности работы с художественно одаренными детьми. Известный ученый Л.С. Выготский отмечал, «что, если талантливо-му человеку не оказывать поддержку, он утратит свой творческий потенциал; если же талант развивать, можно получить гения» [1]. Л.С. Выготский характеризует детскую одаренность как «способность к творчеству, обусловленную генетически (наследственностью), развивающуюся в соответствующей деятельности или деградирующей при ее отсутствии» [2].

При работе с художественно одаренными детьми педагог должен соблюдать следующие условия:

- сочетать две противоположные характеристики работы: охват по возможности большей части детей («массовость») и индивидуальную ориентацию («конкретность»);
- осуществлять обучение детей на основе принципов *дифференциации* и *индивидуализации* (выделение групп учащихся в зависимости от вида их одаренности; организация индивидуального учебного плана; обучение по индивидуальным программам по отдельным учебным предметам и т.д.);
- использовать различные *формы* работы с детьми (индивидуальное обучение или обучение в малых группах по программам творческого раз-

вития в определенной области; работа по исследовательским и творческим проектам; мастер-классы, творческие лаборатории; творческие конкурсы, фестивали, олимпиады; театрализованные праздники; детские научно-практические конференции и семинары);

- учитывать возрастные и индивидуальные особенности развития, индивидуальные особенности одаренности ребенка.

При работе с одарёнными детьми педагог *должен обладать* определёнными умениями:

- обогащать учебные программы, т.е. обновлять и расширять содержание образования;
- работать дифференцированно, осуществлять индивидуальный подход и консультировать учащихся;
- стимулировать познавательные способности учащихся;
- принимать взвешенные психолого-педагогические решения;
- анализировать свою учебно-воспитательную деятельность и обучаемых;
- отбирать и готовить материал для коллективных и индивидуальных творческих дел.

При построении индивидуального учебного плана педагог может использовать модульный принцип, предусматривающий различные варианты сочетания учебных предметов, курсов, дисциплин, модулей, входящих в учебный план. При реализации образовательных программ для одаренных детей в соответствии с индивидуальным учебным планом могут использоваться различные образовательные технологии, в том числе дистанционные образовательные технологии, электронное обучение.

Методическая работа педагога с художественно одаренными школьниками должна начинаться с выявления признаков одаренности в определенных видах художественно-творческой деятельности.

Диагностика одаренности школьников в конкретных видах художественно-творческой деятельности. Выявление детей, обладающих художественной одаренностью представляет собой сложную и многоаспектную проблему. Диагностика одаренности должна носить *комплексный* и *разносторонний* характер, т.е. основываться на использовании нескольких методов, которые направлены на выявление разных сторон одаренности.

При выявлении признаков художественной одаренности у школьников используют специальные тесты, задания, упражнения и т.д.

Анализируя опыт работы ведущих ученых, педагогов, психологов, собственный педагогический опыт, необходимо отметить, что одним из ведущих и эффективных диагностических материалов по выявлению художественной одаренности школьников являются экспресс-тесты.

В качестве примера можно привести следующие разработки (предназначены для детей среднего школьного возраста):

► Тест на определение навыков композиционного мышления: «Составьте натюрморт из предложенных предметов», «Разложите элементы

композиции на заданном формате», «Определите композиционный центр в картине», «Заполните заданный формат геометрическими фигурами» и др.;

► Тест на определение навыков цветовосприятия: «Определите цветовую гамму в предложенных репродукциях картин», «Выберите иллюстрации картин художников с контрастными и со сближенными цветами» «Разложите изображение на цвета» и др.);

► Тест на определение навыков видеть и передавать форму: «Разложите изображение на геометрические фигуры», «Нарисуйте тень изображенного предмета» и др.;

► Тест на определение навыков видеть и передавать объем: «Выполните рисунок предмета быта с проработкой только теневых сторон», «Распределите светотеневые градации объектов в зависимости от положения источника света» и др.;

► Тест на определение уровня творческого воображения: «Расшифруй изображение облака», «На что похожа ладошка» и др.;

► Тест на определение уровня мышления: «Проведите анализ форм предметов натюрморта», «Составьте изображение животного (птицы, растения, насекомого) из геометрических фигур» и др.;

► Тест на определение уровня развития памяти: «Рассмотрите и повторите изображения», «Понаблюдайте и нарисуйте» и др.;

► Тест на определение навыков работы графическими материалами: «Заполните контур изображения, используя различные виды линий», «Выполните рисунок, состоящих из одних точек (линий, штрихов, пятен)» и др.

Экспресс-тесты в виде рисунков являются наиболее быстрым и эффективным способом определения художественной одаренности в определенной области художественно-творческой деятельности. Экспресс-тесты должны соответствовать возрастным закономерностям развития личности детей, рассчитаны на краткосрочное время выполнения, вызывать интерес у тестируемых.

Следует отметить, что важным в работе со школьниками является не только своевременная выявление художественной одаренности, но и обеспечение ее дальнейшего развития.

Развитие художественной одаренности школьников. Развитие детской художественной одаренности – это раскрытие творческого потенциала личности ребенка посредством включения его в художественно-творческую деятельность.

Первостепенную роль в развитии художественной одаренности школьников играет развитие основных познавательных процессов (восприятие, память, мышление, воображение). Развитие познавательных процессов у художественно одаренных детей является важнейшей задачей для раскрытия и дальнейшей активизация их творческой деятельности[3].

В качестве заданий на *развитие восприятия* можно выделить следующие:

- упражнения на развитие умения наблюдать и воспринимать объекты окружающей действительности (условие – в начале процесса зрительного восприятия должна быть четко и конкретно *поставлена задача* – что и зачем наблюдать);

- упражнения на развитие умения детально характеризовать воспринимаемое, выделять главное, существенное (условие – вначале провести устный анализ объекта действительности) и др.

Развитие памяти:

- специальные упражнения в зрительном воспроизведении того, что наблюдал ученик в течение дня;

- упражнения на рисование с натуры определенного объекта изображения, а далее его же изображение по памяти в различных пространственных положениях;

- рисование по памяти и по представлению, когда предварительно проводится специальное наблюдение изображаемого объекта в течение какого-либо времени (1–2 минуты) и др.

Развитие мышления:

- упражнения на развитие умений анализировать объект, его конструкцию, форму, пространственное положение, освещение;

- упражнения на развитие умений обобщать и систематизировать различные объекты действительности;

- упражнения на развитие умений сравнивать различные по форме и размеру объекты действительности;

- упражнения на отбор характерного и наиболее выразительного среди множества деталей изображаемого объекта действительности;

- упражнения на развитие умений классифицировать объекты и явления действительности;

- упражнения на развитие умений выполнять ассоциации по:

•контрасту (цветовой контраст, тоновой контраст, контраст величин, смысловой контраст);

•по сходству и по смежности и др.

Развитие воображения:

- упражнения на фантастическое толкования объектов действительности и жизненных явлений;

- упражнения на эмоционально-чувственные ассоциации явлений окружающей действительности;

- упражнения на создание ассоциативно-образной композиции (цветовая ассоциация, ассоциативное восприятие действительности, ассоциации по литературному произведению, ассоциации времен года, ассоциации характера, ассоциации эмоций, ассоциации музыки и звуков, ассоциации запахов, вкуса) и др.

Развитие художественной одаренности школьников является наиболее эффективной при использовании современных средств обучения, нестан-

дартных форм и методов проведения занятий; нетрадиционных техник и материалов.

Подводя итоги, необходимо сказать, что выявление художественно одаренных детей не должно являться для педагога самоцелью. Цель работы педагога в данном направлении следует связывать с задачами обучения, воспитания, психолого-педагогической поддержкой одаренных детей – в общем, с обеспечением условий для раскрытия, развития и реализации их способностей. Поэтому готовность педагога к работе с одаренными детьми включает в себя развитие профессионально значимых личностных качеств, способность к непрерывному профессионально-личностному самоопределению и саморазвитию.

Список цитированных источников

1. Выготский, Л.С. Психология развития человека / Л.С. Выготский. – М.: Смысл, Эксмо, 2003. – 1136 с.
2. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. Очерк: Кн. для учителя / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
3. Кузин, В.С. Психология: учебник / В.С. Кузин. – М.: Высш. Школа. 1982. – 256 с.

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕДАЧИ ЦВЕТОВОГО И ТОНОВОГО СОСТОЯНИЯ В ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ

Н.В. Сараковская,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может открыть само по себе тайны колорита. Изучение природных цветовых гармоний позволяет лучше понять и полнее использовать возможности цвета в живописных работах в условиях пленэра.

Живопись на пленэре обладает специфическими особенностями изображения натуры. Если сравнить её с живописью в помещении, то сразу видно, что пространство видоизменяется, оно становится открытым и многоплановым, наблюдается масштабность, пространство наполняется воздухом. Вместе с тем важные изменения затрагивают характер и смену освещения, и эти особенности освещения являются ключевым моментов в живописи на пленэре.

Характерная для пейзажа световоздушная среда определяется именно светом в условиях пленэра. Цветовая среда или состояние, на языке художников, задаётся отражённым светом в сочетании с основным. Поэтому при работе над этюдом на пленэре, студенту важно научиться отображать полноту солнечного освещения и воздушной среды. И тут колористиче-

ский строй, и общий тон живописного изображения приобретает первостепенную роль.

Проблема пленэра – это проблема цвета прежде всего. Пленэр развивает живописное видение художника. Понимание того, как меняется предметный цвет под воздействием окружающей среды, становится первостепенным. Предметный цвет полностью подчиняется цвету воздуха, отделяющего от живописца удалённые предметы.

Создавая живописное изображение на пленэре важно целостно воспринимать натуру. Особенность зрительного восприятия, которую необходимо учитывать при обучении начинающего живописца на пленэре, является стереотипность восприятия. В следствии постоянного соприкосновения с окружающим миром у человека складывается определённое представление о нем. Цвет для нас всегда ассоциируется с предметами. Мы знаем, что снег – белый, трава летом – зеленая, небо – голубое. Однако цвета изменяются при удалении, влиянии окружения и освещения.

Первое что необходимо развивать студенту при работе с натурой на пленэре – это аконстантное видение, т. е. стремиться видеть натуру во всём разнообразии оттенков и в тоже время цельно. Важно учитывать особенности зрительного восприятия цвета природы и влияние на неё условий, в которых пишется этюд. Цветовой ряд изображения при различном освещении заметно изменяется. Утром освещение мягкое, дневное более интенсивное а, вечернее окрашено лучами закатного солнца. Наглядно видно, как заметно меняется цветовой строй изображения при различных условиях освещения. Если к этюду приблизить шкалу оттенков цвета в своем натуральном неизменном виде и сравнить ее цвет с оттенками на этюде, то такой сравнительный анализ позволяет определить цветовые метаморфозы, происходящие в изображаемых объектах. Художнику необходима правильная постановка глаза, и это имеет большое значение, ведь хорошо тренированный глаз безошибочно определяет отличия одного оттенка цвета от другого. Формирование способности цельно видеть натуру одновременно сравнивая все её части – это главная задача обучения живописи на пленэре.

Обучаясь пленэрной живописи студенту важно научиться отображать характер общего состояния освещённости природы. Нетрудно увидеть изменения в освещении на пленэре, из которых проистекают тональные изменения общего цветового строя пейзажного мотива. Дневной пейзаж, освещённый солнцем, будет намного светлее по тону чем вечерний. В пасмурную погоду, когда солнце не видно, не бывает резко освещённых мест и резко контрастных теней. Изменения общей освещённости приводит к изменениям общего цветового строя природы. Когда освещение уменьшается, то и менее насыщенными оказываются цвета пейзажа. В этюдах на состояние, написанных при различной освещённости в различное время суток, при разной погоде и в разные времена года общий колористический строй непременно должен изменяться.

Одним из важных условий передачи в этюдах на пленэре общих тоновых и цветовых состояний является установление цветовой гаммы, в которой пропорционально выстраиваются цветовые отношения. Для создания правильно выстроенного тонового и цветового масштаба в живописи этюда на пленэре необходимо пользоваться более сдержанными красками и не в полную силу использовать диапазон светлых и ярких тонов палитры.

Сохранение общего тонового и цветового состояния – определяющий момент в пленэрной живописи. Успешный результат живописи этюда закладывается ещё в начале работы над ним, для этого необходимо верно взять цветовые и тональные отношения (например, небо – вода – земля). Только в этом случае достигается самое главное в пленэрной живописи – состояние. Передача настроения и эмоционального воздействия пейзажа на зрителя возможно только через состояние.

Цветовой строй изображения определяется светом, его структурой. Различное распределение освещённости в живописном изображении дает разные типы колористических построений.

Формирование навыка передачи средствами живописи характера предмета, находящегося в различных условиях световоздушной среды, расширяет познания начинающих живописцев о цветовых различиях в природе и о колорите создаваемых живописных изображений. Эта способность заключается в умении передать большие световые массы, построить равномерно освещённый колорит; использовать тени в построении цветового целого, передачи общей затемнённости и световоздушной среды при построении живописного целого.

Основной принцип при создании гармоничного колорита в этюдах заключается в том, что насколько бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, общий цвет освещения – все это объединяется в общее колористическое единство.

Немаловажной задачей живописи на пленэре является передача цветовых отношений объектов природы с учётом общего цветового состояния освещённости. Точно так же как состояние освещённости в солнечный и пасмурный день совершенно разные, так и утреннее, дневное и ночное освещение имеют определённый характер освещения: утро – жёлто-розовое, день – золотистый, вечер – оранжево-красный, когда светит луна – освещение серо-голубое. И если хотя бы один цвет в изображении не согласован с цветом освещения, то он будет неуместным данному состоянию освещённости, и разрушит цельность изображения, а также колористическую гармонию. Но здесь следует отметить, что колористическое единство не может сводиться к тому, чтобы цветовые градации распределялись в одном цветовом тоне. Колорит можно выстроить как на напряженных цветовых сочетаниях, так и на сдержанных нейтральных цветах. В формировании цветового единства могут участвовать цветовые сочетания в пределах малого, среднего и большого интервала цветового круга, которые со-

ответственно называют родственными, родственно-контрастными и контрастными. Колористическое единство может достигаться как на усложненности цвета, где большое значение придается рефлексам, тонкой градации цветовых оттенков, так и на открытых контрастных цветовых соотношениях. При создании колористического единства первостепенная задача выстроить основные отношения, которые определяют общую гармонию.

Цветовые отношения в изображении подчиняются определенным законам, отражающим законы реальной действительности. Проводя сравнительный анализ натуры необходимо работать отношениями. Ведя работу с натуры, студенту необходимо научиться выстраивать цветовые отношения в определённом тоновом и цветовом масштабе прослеживая колористическую соподчинённость, которая закладывает основу колористической гармонии и согласовывает цветовой строй этюда выполненного в условиях пленэра.

Таким образом, для создания в живописном этюде цветового единства, студенту необходимо научиться грамотно подбирать цвет освещения, также следует овладевать образным характером цветов, вырабатывать умение точно определять цветовой оттенок и его верное нахождение в пространственном положении; приобрести понимание о распределении цвета по форме, решать различные сюжетно-пластические задачи с помощью подбора определённых оттенков каждого цвета.

ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ УЧЕБНОЙ ПЛЕНЭРНОЙ ПРАКТИКИ НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

В.О. Юрдынский, Г.П. Исаков,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Единственный в Республике Беларусь художественно-графический факультет (ХГФ) Витебского государственного университета имени П.М. Машерова в 2019 году отпразднует 60-летний юбилей. Факультет был создан в череде открытых в конце 1950-х – начале 1960-х годов художественно-графических факультетов по всему Советскому Союзу. К началу 1980-х годов в СССР насчитывалось 37 художественно-графических факультетов; 18 из них находились на территории Российской Федерации. На художественно-графическом факультете в Витебске, как и в некоторых других факультетах, широкое развитие получила также подготовка учителей изобразительного искусства и черчения на заочных отделениях (методическим центром для последних являлся художественно-графический факультет Московского государственного заочного педагогического института, созданный в 1953 году) [1].

На художественно-графических факультетах до 1990-х годов существовала стройная, отлаженная и достаточно эффективная система обучения студентов рисунку, живописи, композиции. Специальные дисциплины изучались с первого по пятый курсы. Важным элементом совершенствования художественных умений и навыков являлась пленэрная практика: на первом курсе продолжительность пленэра составляла 3 недели, на втором и четвертом курсах – по 2 недели; причем, на первом и втором курсах живописные составляющие пленэров были «акварельными», а на четвертом курсе живописные задания выполнялись в технике масляной живописи.

В результате ряда проведенных реформ к середине 1970-х годов положение на художественно-графических факультетах начало меняться не в лучшую сторону, резко уменьшилось количество часов на специальные дисциплины. Характеризуя ситуацию, доктор педагогических наук, профессор Н.Н. Ростовцев отмечал, что «по учебному плану 1964-1965 г. на рисунок отводилось 1018 часов, теперь – 700; на живопись – 952 часа, теперь – 710; на композицию – 253 часа, теперь – 140; на историю искусства – 450, теперь – 290. Конечно, нам могут сказать, что сегодня ко всем высшим учебным заведениям предъявляются повышенные требования и студенты должны работать самостоятельно, чтобы получать более глубокие и широкие научно-теоретические знания. Но надо учитывать, что по общетеоретическим дисциплинам студент может повышать свою квалификацию, занимаясь самостоятельно, а по практическим дисциплинам такой возможности он не имеет, поскольку это требует специального оборудования» [2]. Поражает, насколько актуально звучат слова одного из самых авторитетных специалистов в области художественного образования и в сегодняшних реалиях жизни.

После распада СССР в 1990-годах рухнула существовавшая на протяжении десятилетий система подготовки художественных кадров, многие связи и контакты оборвались, для художественных учебных заведений началась «пора перемен», поисков нового самостоятельного пути развития. Самым непосредственным образом ситуация затронула и художественно-графический факультет Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. Выбор вектора развития образования в Беларуси на Болонский процесс привел к тому, что срок обучения по целому ряду художественно-педагогических специальностей был сокращен до 4 лет. Претерпели изменения программы по специальным дисциплинам; в очередной раз было сокращено (практически на треть) количество учебных часов на рисунок, живопись, композицию.

В связи с сокращением срока обучения по ряду специальностей большие изменения произошли и в организации пленэрной практики на факультете. В последние несколько лет (с 2014 г.) на художественно-графическом факультете учебная практика по пленэру по специальностям «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» организуется

и проводится только на первом (2 недели (72 уч. часа)) и втором курсе (1 неделя (36 учебных часов)). Масляный пленэр оказался исключен из программы обучения, что в значительной мере ухудшило развитие практических навыков и умений у студентов, и прежде всего при освоении техники масляной живописи.

Пленэр на первом курсе является «акварельным» и служит своеобразным логическим продолжением изучаемых в учебном году дисциплин «Основы изобразительной грамоты» (акварель, рисунок) и «Набросок» (обе дисциплины входят в состав цикла спецдисциплин компонента университета, причем «Набросок» изучается в виде факультативных занятий).

На втором курсе в 3 семестре акварельная живопись изучается в рамках учебной дисциплины «Материаловедение и технологии в изобразительном искусстве». Собственно учебная дисциплина «Живопись» появляется в учебном плане только в 4 семестре и изучается до конца срока обучения (до 8 семестра включительно). Следует отметить, что в 4 семестре студенты начинают изучать живопись гуашью и акрилом, или продолжают работать в акварели. Летняя пленэрная практика на втором курсе рассматривается как «подготовительная», предшествующая переходу студентов на масляную живопись на третьем курсе.

В течение двух последних лет (2016–2018) в порядке эксперимента на художественно-графическом факультете пленэрная практика на втором курсе проводится в технике масляной живописи. Большая часть студентов, как правило, сталкивается с техникой масляной живописи впервые, что создает определенные сложности. Вместе с тем следует отметить, что принцип «погружения в специальность» на пленэре дает хорошие результаты, работая без перерыва в течение недели студенты быстро и достаточно успешно осваивают приемы и уясняют специфику живописи маслом. Результаты работы могли бы быть еще более успешными, если бы за коротким периодом пленэра (1 неделя в конце мая – начале июня для студентов заочной формы обучения и 1 неделя в конце июня – начале июля для студентов дневной формы обучения) не следовал длительный период каникул. В результате до начала нового учебного года приобретенные студентами умения и навыки начинают забываться без практики. Для улучшения качества обучения студентов масляной живописи следует сдвинуть пленэрную практику ближе к началу учебного года или проводить ее в сентябре, как это осуществляется, к примеру, в Белорусской государственной академии искусств и других художественных вузах. Корректировка учебных планов на одну неделю не видится неразрешимой проблемой). Рациональной и правильной воспринимается ситуация, когда после масляного пленэра студенты, накопив определенный багаж умений и навыков, приступают к выполнению учебных аудиторных заданий (этюд натюрморта, этюд головы натурщика и т.д. Еще раз следует подчеркнуть важность проведения мас-

ляного пленэра в системе подготовки педагога-художника; без которого обучение носит незавершенный характер.

Таким образом, несмотря на ограниченность сроков практики на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова при подготовке специалистов предпринимаются попытки сочетать накопленные художественные традиции и новации в современном художественном образовании.

Список цитированных источников

1. Школа-учитель-искусство: альбом репрод. учебн. и творческих работ студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов и учащихся худож.-граф. отд-ний пед. училищ / сост. А.М. Лавров; под. ред. Н.Н. Ростовцева. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с., ил.- В надзаг.: М-во просвещения РСФСР.
2. Ростовцев, Н.Н «Проблемы и реальность» Творчество изд. Советский художник. – 1977. – № 5.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ БУМАГИ КАК ОСНОВЫ ДЛЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Е.Ю. Антонычева,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В курсе изучения живописи на художественно-графических факультетах университетов большое место отводится освоению техники акварели. Доступность и простота работы акварельными красками, их экологическая безопасность обуславливают преимущественное использование этого материала на начальном этапе обучения живописи.

Большое значение в последовательном овладении широкого круга технических приемов и навыков акварельной живописи имеет использование качественных материалов и инструментов.

В акварельной живописи бумага имеет первостепенное значение. Рынок художественных материалов предлагает множество различных разновидностей бумаги, которая отличается по своим физическим характеристикам. Знание характеристики и особенностей того или иного сорта бумаги, дает возможность студенту оптимально решить живописные задачи, поставленные в определенном учебном задании.

В состав бумаги для акварельной живописи могут входить волокна хлопка, льна, целлюлозы, а так же из их смеси в различных пропорциях.

Бумага с бóльшим процентным содержанием хлопка впитывает воду и краску легко и быстро, что позволяет добиться большинства акварельных эффектов. Такую бумагу целесообразно использовать для выполнения длительных заданий, рассчитанных на многослойное лессировочное пись-

мо. Используя хлопковую бумагу в пленэрных этюдах, можно достичь прекрасной передачи водной среды, неба, облаков. Бумага хорошо держит влагу и долго сохнет.

Бумага с высоким содержанием целлюлозы дает хорошие результаты при полном смачивании листа, позволяет писать мягкую среду. Это отличный вариант для работы над этюдом в технике «а la prima». Такая бумага сохранит насыщенный цвет краски и даст возможность работать быстро, сохраняя эмоции. Однако, большинство видов целлюлозной бумаги, плохо переносят смывание краски – на поверхности появляются катышки.

Гидрофильные и гидрофобные свойства бумаги, способность впитывать и сохранять влагу зависят от степени ее проклейки. Рыхлые сорта бумаги легко вбирают воду, что позволяет создавать эффект мягкости, размытости, влажности. Такая бумага впитывает воду быстрее и сильнее, краски на ее поверхности будут сохнуть быстрее, больше бледнеть при высыхании, и откорректировать, осветлить нанесенный уже красочный слой будет гораздо сложнее.

На хорошо проклеенной, водоустойчивой бумаге краска впитывается плохо, держится недостаточно прочно, при этом остается более яркой после высыхания и легче смывается с поверхности, позволяя вносить коррективы, высветляя нужные места. Для лессировочного письма такая бумага не годится, так как очень трудно будет нанести следующий слой, не повредив предыдущий. Однако, излишнюю проклеенность можно уменьшить, промыв бумагу теплой водой, слегка протирая губкой.

Качество акварельной живописи зависит и от плотности, толщины бумаги. Тонкой бумагой или бумагой без зернистости пользоваться не рекомендуется, т.к. такая бумага плохо впитывает и коробится при намокании. Тонкие и рыхлые сорта быстро впитывают воду, образуя цветные пятна с жесткими краями.

Оптические характеристики бумаги – белизна, оттенок, светопроницаемость. Нужно помнить, что под воздействием солнечного света бумага со временем теряет белизну и приобретает желтоватый оттенок.

Важную роль в акварельной живописи играет фактура бумаги. Она может быть мелко и крупнозернистой, тисненой, гладкой, глянцевой, иметь фактуру различных материалов («холст», «яичная скорлупа», «орех», «кожа», «дерево» и др.). Зернистость характеризует степень гладкости бумаги:

✓ Мелкозернистая бумага горячего прессования (НР - ГП - Hot Pressed - Satine (French) - smooth). Из-за того, что текстура листа выражена слабо, она отлично подходит для работ, предполагающих тщательную передачу деталей. На такой бумаге легко делать заливку, удалять, осветлять определенные участки работы, смягчать края между красками и работать лессировками, нанося несколько слоев краски один поверх другого для достижения оптического эффекта смешивания цветов. Эту бумагу можно ре-

комендовать для работы над портретными этюдами, где фактура листа может помешать восприятию изображения.

✓ Среднезернистая бумага холодного прессования (NOT - Cold Pressed - Grain Fin (french) - medium). Бумага этого типа имеет среднее или крупное зерно, она более шершавая, что обеспечивает хорошую сцепку краски с поверхностью. На зернистой бумаге акварель образует характерные заливки красочного слоя, который повторяет фактуру бумаги. Благодаря такой зернистости, акварель лучше и ровнее ложится на поверхность листа, и создает красивую текстуру. Этой бумагой пользуются чаще всего. Она пригодна для любых работ. Альбомы для акварели чаще всего изготавливаются именно из этой бумаги.

✓ Крупнозернистая бумага имеет слегка шероховатую поверхность. Фактурная бумага (Rough - Torchon (french) производится путем естественного высыхания без использования пресса. Обладает отчетливой фактурой. Зерно у такой бумаги крупное, для работ с высокой степенью детализации не подходит. Для такой бумаги характерна большая плотность, очень часто именно такую бумагу изготавливают вручную. Отлично работает с «мокрыми» техниками, годится для работы с техникой выскабливания (снятие верхнего слоя краски с сухого рисунка, приоткрывая бумагу, при помощи лезвия, скальпеля, ножа и т.п. инструментов), процарапывания (по мокрому рисунку черенком кисти или другим предметом проводятся нужные линии). Грубая рельефная поверхность дает возможность создавать интересные текстуры акварельной живописи. Такие сорта бумаги хороши для написания этюдов пейзажей, где работа ведется широкой кистью, большими цветовыми отношениями.

Бумага ручного изготовления используется для отдельных работ, т.к. является очень качественной и дорогой.

Фабричную бумагу выпускают множество российских и зарубежных производителей. Наибольшим спросом пользуется высококачественная бумага, производимая такими зарубежными фирмами как Hahnemuhle, Arches, Fabriano, Britania.

Среди российских производителей популярна бумага фирмы Гознак, Альт, Сонет. Эта бумага выпускается как в листах формата А1, А2, так и в папках формата А3.

Каждый сорт бумаги требует привыкания и опыта использования, поэтому, достижения на одних сортах не переносятся автоматически на другие. Переход от одного сорта к другому, пусть даже опробованному ранее, тоже вызывает порой определенные трудности.

Не следует останавливаться в работе на каком-то одном сорте бумаги. Нужно иметь в «арсенале» несколько сортов, различных по фактуре, степени белизны и рыхлости поверхности. Это позволит подбирать бумагу к конкретной работе, решая целый комплекс задач как художественного, так и технического плана. Кроме того, следует учитывать, что у разных

сторон листа тоже разные характеристики, иногда очень отличающиеся друг от друга.

Необходимо помнить, что:

- Акварель после высыхания теряет насыщенность, что напрямую связано с бумагой, которая, «гасит» цвет, порою и до 20% изначальной яркости. Это определяется как составом бумаги, так и размером ее фактуры, которая дополнительно «рассеивает» отраженный свет.

- Одни и те же приёмы письма могут влечь за собой различные последствия в зависимости от выбора бумаги. Например, способы и успешность снятия наложенного красочного слоя, напрямую зависят от сорта бумаги.

- Характер фактуры листа определяет форму мазка кисти. Степень прозрачности красочного слоя, форма края и особенности растекания красочного пятна, различны для разных сортов бумаги.

- Степень «белизны» бумаги, и работа на тонированных сортах, изменяет цвето-световые соотношения акварели, что можно использовать в работе.

- Некоторые характеристики листа заметно меняются в зависимости от предлагаемой производителем «весовой» шкалы в пределах сорта. Кроме того, разные партии бумаги, от некоторых производителей, бывают отличны по свойствам.

- Использование случайной или «специализированной» дешевой бумаги, не только снижает качество акварельной живописи, но и ставит под вопрос существование работ в первозданном виде даже на относительно небольшом отрезке времени.

Выбор подходящей акварельной бумаги сложен и индивидуален. Работая высококачественными материалами, правильно соблюдая технологию, даже начинающий может написать хорошую акварель, такая работа приносит одно удовольствие и радость от достигнутых успехов.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАЧЕРТАТЕЛЬНОЙ ГЕОМЕТРИИ СТУДЕНТАМ МЛАДШИХ КУРСОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

Д.П. Глушук,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Общим звеном, которое связывает большинство видов творчества, являются, графические изображения. При этом практически ежедневно, каждый из нас сталкивается с различного рода графическими изображениями и содержащими их документами: рисунками, схемами, чертежами и т.п. В этой связи, можно сказать, что в преподавании большинства графиче-

ских дисциплин, заложены огромные потенциальные возможности для формирования творческих качеств личности.

Одним из направлений формирования способностей студентов на занятиях по начертательной геометрии, черчению, перспективе и др. является решение графических задач. Именно таким образом происходит постепенное освоение способов отображения, хранения и передачи геометрической, технической и другой информации о свойствах реальных объектов.

Начертательная геометрия, изучаемая студентами, преимущественно на младших курсах, формирует аналитические и созидательные компоненты мышления и является основным источником развития пространственных представлений [2].

Согласно типовой учебной программе по дисциплине «Черчение и начертательная геометрия» для специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», курс начертательной геометрии изучается на первом курсе на протяжении одного семестра. С учетом сложности дисциплины, возникает естественная проблема нехватки учебного времени, отводимого на ее изучение. Оставляет желать лучшего и уровень развития пространственного мышления, теоретической подготовленности большинства студентов младших курсов, а также их стремление к самостоятельному изучению материала.

В этой связи, целью нашего исследования является определение путей повышения эффективности преподавания курса начертательной геометрии.

Начальным этапом в данном направлении являлось определение структуры курса. Типовая учебная программа представляет определенную последовательность его изучения. Согласно тематическому плану, она в целом остается неизменной на протяжении довольно многого времени и включает следующие разделы:

1. Введение. Правила оформления чертежей.
2. Образование проекций. Точка. Прямая.
3. Плоскость. Взаимное положение прямой и плоскости, двух плоскостей.
4. Способы преобразования проекций.
5. Изображение кривых линий. Образование многогранных и кривых поверхностей.
6. Пересечение прямых и плоскостей с многогранными поверхностями.
7. Пересечение прямых и плоскостей с криволинейными поверхностями.
8. Взаимное пересечение поверхностей тел.
9. Развертки геометрических поверхностей.

Для повышения эффективности процесса преподавания начертательной геометрии и активизации самостоятельной деятельности студентов была разработана рабочая тетрадь по дисциплине авторы: Ю.П. Беженарь,

Д.П. Глушук [1]. Она представляет собой сборник графических задач и вопросов по темам курса и используется в процессе обучения. Графические задачи, представленные в рабочей тетради, прошли апробацию на занятиях по начертательной геометрии у студентов 1 и 2 курсов специальностей «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» и «Дизайн». Практика преподавания показывает, что комплект заданий представляет собой четкую, логично выверенную систему.

С учетом того, что раздел «Начертательная геометрия» изучается студентами рассматриваемой специальности на первом курсе, существенная роль отведена вводной в дисциплину части и правилам оформления чертежей согласно ГОСТ.

Основной упор в рабочей тетради сделан на подачу учебного материала посредством схем и таблиц.

Также для использования на занятиях был разработан комплект учебно-методических материалов.

Здесь представлены лекции в формате презентаций, задачи для самостоятельного выполнения студентами и комплект трехмерных компьютерных моделей «Многогранники и поверхности вращения». При этом, как показывает практика преподавания, именно такие, с одной стороны простые темы, как например, проецирование точки, прямой, плоскости, образование объемных геометрических поверхностей, вызывают трудности на начальных этапах изучения дисциплины.

Учитывая современные возможности использования информационных технологий, доступ к материалам по дисциплине может быть осуществлен с помощью виртуальной системы дистанционного обучения Moodle в сети интернет. Студенты также могут найти здесь материалы для подготовки к контрольным работам.

С помощью сети интернет проводится консультирование студентов по вопросам выполнения графических работ.

Ввиду того, что согласно типовому учебному плану изучение дисциплины проходит в основном в рамках практических занятий, разработанные учебно-методические материалы находят широкое применение, доказывая свою эффективность в активизации самостоятельной деятельности студентов и повышении их теоретической подготовки по такой важной графической дисциплине как начертательная геометрия.

Результаты проведенного исследования показывают, что использование в процессе преподавания начертательной геометрии разработанных материалов повышает эффективность освоения курса, дает установку на внедрение современных технологий в учебный процесс. А это в свою очередь, способствует становлению специалиста, отвечающего современным требованиям образования, науки и техники.

Список цитированных источников

1. Беженарь, Ю.П. Начертательная геометрия: рабочая тетрадь / Ю.П. Беженарь, Д.П. Глушук. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 56 с.
2. Глушук, Д.П., Павлова, Н.И. Особенности обучения начертательной геометрии студентов младших курсов художественно-графического факультета / Д.П. Глушук, Н.И. Павлова // Горизонты: сб. науч. статей / редкол.: Т.Г. Барановская (отв. за выпуск) [и др.] – Гродно: ГрГУ, 2017. – С. 75-78.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ

Д.С. Сенько, Е.В. Сенько,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Осмысление и творческая переработка предметного мира с помощью композиционно-образных средств является особо важным качеством для художника декоративно-прикладного искусства, дизайнера, живописца. В этой связи работа над декоративной композицией прочно вошла в процесс обучения школьников, учащихся и студентов на всех ступенях художественного образования.

Декоративная композиция служит основой, на которой создаются разнообразнейшие произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Характерной чертой декоративной композиции является создание творческого произведения, основанного на эмоционально-чувственном и формально-пластическом преобразовании объектов окружающей действительности.

Работа над декоративной композицией предполагает стилистические цветопластические преобразования, композиционно-образные осмысления, конструктивные построения, вытекающие из особенностей изображаемых предметов. Не случайно, что задания по созданию декоративной композиции включены в содержание экзаменационных испытаний для поступающих в учебные заведения художественного профиля.

В отличие от работы над композицией реалистического произведения, где все внимание направлено на передачу реальных соотношений предметов, их пропорций, объема и взаиморасположения в пространстве, декоративная композиция избирательно использует принципы построения формы, объема и пространства, ориентируясь на назначение произведения, размещение в пространстве, особенности восприятия. Активную роль здесь играют такие композиционные средства образного решения, как стилизация, трансформация, схематизация, уплощение, силуэтность форм, видоизменение объема и пластики, обобщение, введение орнаментальных мотивов, усиление эмоционально-выразительных возможностей цвета, тона, пятна, линии, фактуры и т.п.

Декоративная композиция в образной форме способна воспроизводить эмоционально-образные характеристики натуральных объектов. В ее задачи входит создание с помощью композиционных средств опосредованных ассоциаций о предметах и явлениях окружающей действительности. При этом важно не потерять изобразительных качеств, которые позволяют отождествлять образ предмета с натурным материалом.

Одним из ведущих понятий декоративной композиции является категория **«мотив»** – объект натуры, выбранный художником для изображения.

Для декоративной композиции особое значение приобретает **стилизация** – формальное подчинение художественного изображения какому-либо стилю, традиции [1]. Применительно к композиции под стилизацией часто понимают видоизменение и переработку натурального материала, используя приемы художественного обобщения, трансформации, видоизменения, уплощения, схематизации с целью придания мотиву декоративных качеств. Через процесс стилизации осуществляется механизм восприятия, переосмысления, актуализации стилевого богатства прошлого, вычленения стилеобразующих характеристик, поиск художественно-образного своеобразия композиции.

Работа над созданием декоративной композиции требует серьезной перестройки способов мышления в изучении и преобразовании натуры. Умение абстрагироваться от конкретных свойств объекта, способность выделить главное, существенное и преобразовать его с учетом композиционно-образных задач, добиться общей предметно-пространственной, композиционной и цветопластической целостности произведения является основой художественного мастерства.

Декоративные композиции создаются на основе изменения, преобразования, переработки природных форм, мотивов, обобщении и выделении существенных признаков объекта с помощью определенных приемов. Композиционные **приемы** выступают как метод достижения художественно-образной цели. Многообразие приемов построения произведения представлено в исследованиях С.М. Даниэля, Д.С. Сенько, А.А. Федорова-Давыдова, Е.В. Шорохова и других авторов. Они отмечают такие композиционные приемы, как: высокий и низкий горизонт, кулисность, мотив «сквозной формы», изменение в соотношении предмета и пространства, освещение (контраст света и тени, силуэтность, нюансность), субординация и координация частей и элементов целого, деформация объема светом, цветом или тоном, насыщение формы орнаментом, фактурность поверхности, ракурс, фрагментарность, остранение – активизация восприятия объекта посредством сознательного нарушения привычной схемы или созданием необычной точки зрения, «странной», прием изоляции и другие [4].

Важнейшим компонентом произведения является система **композиционных средств**, которыми достигается единство содержательных и формальных уровней произведения. Композиционные средства выступают

в качестве принципов формообразования и делятся на три группы по своему содержательному значению:

- тождество, равенство, совпадение;
- аналогии, подобия, сходства;
- различие, несходство, противопоставление, противоположение.

Свое проявление они получают в метро-ритмических повторах, симметрии и асимметрии, контрастах и нюансах, динамике и статике, пропорциях.

Формальным условием гармонического построения целостного произведения выступают пропорции и масштаб. **Пропорции** – совокупность пространственных соотношений величин, связанных с определенной композиционной зависимостью. **Масштаб** – относительное соответствие между элементами изображения, позволяющее определять неизвестные величины по уже известным [3].

Органической частью декоративной композиции является используемая система построения объемных тел и окружающего их пространства на картинной плоскости. При создании декоративного образа особую актуальность приобретает обратная, параллельная, сферическая перспективы.

Существенным фактором, определяющим качество декоративной композиции, является соотношение цветовых пятен. Гармонично построенная композиция требует определенного соотношения площадей пятен, необходимое для достижения целостности и единства зрительного впечатления. Важным моментом, определяющим выразительность цветовой гармонии, является пространство, в котором размещены изобразительные элементы.

Декоративная композиция, построенная с учетом цветовой гармонии, будет ограничена в своей эстетической ценности, если она не подчинена творческой задаче и не служит раскрытию образного содержания произведения. Композиционная функция цвета заключена в его способности акцентировать внимание зрителя на наиболее важных для понимания образного содержания картины местах, участвовать в организации пространства и объема, определять последовательность восприятия произведения. Колористическое решение декоративной композиции направлено на организацию цвета в соответствии с логикой формообразования предметов, смыслового содержания и назначения произведения. Декоративность во взаимодействии с цветом проявляется в обогащенности цвета, его несколько повышенной звучности при сохранении верности светотеневых градаций цвета, что позволяет достаточно отчетливо различать цветовые зоны, образующие определенный ритмический порядок [2].

Структурным компонентом декоративной композиции выступает комплекс простейших элементов, которые позволяют достигать многообразия художественно-образных решений при неоднократном повторении их в различных сочетаниях. К ним относят различные типы линий и пятен, цвет, тон, форму, свет и тень, фактуру. Композиционные элементы во взаимодействии со сложившимися нормами и правилами их сочетания обра-

зуют изобразительно-выразительный язык. Его особенностью является зависимость от внехудожественных факторов, обусловленных природой, культурой, обществом, психофизиологическими особенностями восприятия, мышления человека.

Все выше сказанное определяет роль декоративной композиции в профессиональной подготовке художника декоративно-прикладного искусства, преподавателя. А это в свою очередь определяет требования к разработке программ, учебных пособий, содержания методических материалов, требований к уровню сложности и качеству заданий и упражнений.

Список цитированных источников

1. Беляева, С.Е. Основы изобразительного искусства и художественного проектирования: учебник для учащихся нач. проф. учеб. заведений / С.Е.Беляева. – М.: Академия, 2006. – С. 197.
2. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – С. 133.
3. Сенько, Д.С. Композиция: учеб.-метод. пособие для студентов 1 курса ХГФ / Д.С. Сенько. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ имени П.М. Машерова», 2008. – С. 57–59.
4. Сенько, Д.С. Приемы создания образа в композиции натюрморта / Д.С. Сенько // Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 105–110.

РЕМЕСЛЕННОСТЬ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ БУДУЩЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОБИЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА

Г.А. Бобрович,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь;
Н.А. Бобрович,
Витебский областной методический центр народного творчества,
Республика Беларусь

*«Одна из главных наших невидимых задач, научить студента
заработать на свой кусок хлеба, чужой кусок масла»
Г.В. Похолкин, профессор, к.п.н. ВГУ имени П.М. Машерова,
зав. кафедрой ДПИ с 1986–2006*

Стремительно меняется мир вокруг и нужно успевать за этими изменениями. Поэтому, современный специалист должен обладать определенными личностными качествами: подвижностью, умением быстро и эффективно адаптироваться к новым условиям. Следовательно, нужно быть успешным, востребованным и конкурентоспособным, то есть быть профессионально мобильным.

Новым капиталом современной экономики становятся идеи, а креатив и творчество превращаются в источник дохода. А в экономике, основанной на знаниях и инновациях, на самом деле, даже больше шансов для самореализации и существенного вклада в ВВП страны.

Коренные изменения, произошедшие в развитии цивилизации в конце прошлого столетия, – глобализация и новая экономика (экономика знаний) – создали предпосылки для возникновения и развития так называемой «креативной экономики». Основой развития креативной экономики стал креативный потенциал человека.

Мобильность в широком смысле (от лат. *mobilis* – подвижный, подвижной) способность к быстрому передвижению, действию, выполнению заданий. В структуре профессионально-педагогической мобильности наиболее часто выделяются следующие составляющие. К ним следует отнести: активность, адаптивность, коммуникативность.

В статье профессионально-педагогическая мобильность понимается, как динамическая характеристика личности, выражающаяся в способности успешно адаптироваться к изменяющимся профессионально-педагогическим условиям, готовности осуществлять саморазвитие и самореализацию в профессионально-педагогической деятельности. А креативная экономика – как новое явление и возможность использования креативного (творческого) потенциала человека, который, опираясь на современную технологическую платформу и базу знаний, способен внести существенную лепту в ускорение экономического роста страны. Как один из вариантов реализации профессионально-педагогической мобильности – оформление статуса ремесленника, что позволит быть подготовленным конкурентно-способным специалистом на данном этапе, пока отсутствует четкое определение самого понятия «креативная экономика» в законодательстве.

А вот «ремесленничество» на протяжении многих веков играет важную роль в формировании молодого поколения, в его профессиональном и социальном становлении. Возникнув на рубеже Древнего мира и раннего Средневековья, ремесленная мастерская, выступая по сути прообразом современной профессиональной школы, стала первой организационной формой обучения и воспитания молодежи, в которой опытный мастер-ремесленник выполнял функции не только рачительного хозяина и рабочего человека, но и педагога профессионального обучения.

В советский период ремесленничество как разновидность индивидуальной, частнособственной деятельности по идеологическим причинам находилось под запретом и всячески вытеснялось из хозяйственной жизни. За долгие десятилетия дискриминации малых хозяйственных форм в обществе сформировался устойчивый стереотип: «кустарная» работа – это некачественно для потребителя и непрестижно для работника. Тем более в этот период не поднимались вопросы организации системного обучения ремесленному мастерству. В результате мы потеряли веками скла-

дывавшиеся традиции, самобытную школу и самих мастеров тоже. Уже после перехода к рыночным отношениям и разрешения частного предпринимательства ремесленничество, в современном его понимании, стало занимать все больше места в общехозяйственном комплексе страны.

Понятия «ремесленник», «ремесленная деятельность» сегодня применяются во многих странах. Эти термины используются Организацией Объединенных Наций, странами Европейского сообщества, Всемирной торговой организации, которой, в частности, разработана специальная классификация ремесленных товаров и услуг [1, с. 15].

Ремесленная деятельность в Республике Беларусь регулируется нормами Указа Президента Республики Беларусь от 9 октября 2017 г. № 364 «Об осуществлении физическими лицами ремесленной деятельности» (Указ Президента Республики Беларусь от 16 мая 2005 г. № 225 “О некоторых вопросах осуществления физическими лицами ремесленной деятельности” утратил силу с 12 января 2018 г.).

Для осуществления ремесленной деятельности физическому лицу необходимо осуществить следующие шаги:

- выбрать вид ремесленной деятельности;
- подать заявление в налоговую инспекцию по месту жительства;
- уплатить сбор за осуществление ремесленной деятельности в размере 1 базовой величины в календарный год;
- приобрести книгу учета проверок;
- со дня постановки на налоговый учет (физическому лицу присваивается учетный номер плательщика), оформляется и прошивается персональная книга учета проверок;

Осуществление ремесленной деятельности физическим лицом (в контексте данной статьи – студентом, будущим педагогом-художником) соответствует приоритетным направлениям Национальной стратегии устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь до 2030 года (пункт 4 «Развитие человеческого потенциала и рост качества жизни»; пункт 5 «Научно-технический и экономический потенциалы устойчивого развития»), Государственной программы «Образование и молодежная политика» на 2016–2020 годы.

Приведу пример разговора со студентом. Возраст 21 год, занимается направлением «handmade»: «Занимаюсь хэндмэйдом около 3 лет, совмещаю хобби, творчество, ремесло, если хотите, и заработок. На мой взгляд, это лучше, чем подрабатывать в ресторане или магазине, а после, не выспавшись, «тянуться» на лекции в университет. Основные направления — изготовление бижутерии из дерева и эпоксидной смолы. Так что, даже если каждое изделие продавать хотя бы по 5–10 белорусских рублей, получается неплохая прибыль, тем более, что большинство покупателей составляют друзья, знакомые друзей. Очевидная проблема – совмещать в себе создателя и менеджера, который будет продвигать товар. Можно надеть

множество изделий, но вот реализация требует времени. Нужно творить и постоянно общаться в социальных сетях, участвовать в ярмарках народных мастеров, напоминать, предлагать, а это – большая работа. Конкуренция существует, но мои вещи обладают оригинальностью, индивидуальностью и их хотят купить».

Благоприятные условия для развития ремесленной деятельности в республике отражаются в ежегодном устойчивом росте количества физических лиц, уплачивающих сбор за осуществление ремесленной деятельности. С 2005 года (год принятия Указа № 225), количество физических лиц, уплачивающих сбор за осуществление ремесленной деятельности, выросло в стране более чем в 100 раз. На 1 января 2018 г. количество физических лиц, уплативших сбор за осуществление ремесленной деятельности, составило 29 381 человек, что больше аналогичного показателя прошлого года более чем на 6 тысяч человек [2].

Наименование региона	Количество физических лиц, уплативших сбор за осуществление ремесленной деятельности				
	2013 год	2014 год	2015 год	2016 год	2017 год
Всего по республике	8 083	8 776	17 660	23 359	29 381
Брестская область	1 304	1 256	2 582	3 796	5 055
Витебская область	1 279	1 427	2 555	3 033	3 780
Гомельская область	980	950	2 002	2 779	3 468
Гродненская область	1 015	1 175	2 178	2 843	3 517
Минская область	967	1 091	2 202	2 718	3 375
Могилевская область	801	964	1 836	2 594	3 512
г. Минск	1 737	1 913	4 305	5 596	6 674

Исторический опыт многих государств говорит о том, что система образования непосредственно влияет на результаты и социального, и экономического их развития.

За годы рыночных преобразований произошли колоссальные перемены во всех сферах жизни общества, сменились государственная политика, идеология, социально-экономическая формация, производственные отношения. В изменившихся условиях общественной жизни уже «выросло» и сформировалось новое поколение. Существенно изменились за эти годы и требования, предъявляемые к качеству подготовки специалистов – выпускников высших учебных заведений.

В Республике Беларусь сложилась система образования, позволяющая каждому реализовать свое право на образование, для того чтобы быть успешным и востребованным в обществе. Беларусь по праву считают государством, где реализуется принцип непрерывности образования – «образование через всю жизнь» [3].

Список цитируемых источников

1. Проблемы становления профессионального ремесленного образования в России: коллективная монография / Г.М. Романцев, Э.Ф. Зеер, А.В. Ефанов [и др.]; под науч. Ред. Г.М. Романцева. Екатеринбург: изд-во Рос. Гос. Проф.-пед. Ун-та, 2012. 233 с.
2. Ремесленная деятельность – режим доступа: <https://www.economy.gov.by/ru/remeslo-gu/> – дата доступа: 15.12.2018.
3. Концептуальные подходы к развитию системы образования Республики Беларусь до 2020 года и на перспективу до 2030 года утверждено приказом министра образования Республики Беларусь 29.11.2017 № 742

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА СРЕДСТВАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

И.А. Сысоева,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Ценность современного высшего педагогического образования в настоящее время заключается в рассмотрении периода обучения студента как периода его не только профессионального, но и личностного становления. Изучение декоративно-прикладного искусства и народных ремесел отнесено к компетенции художественно-графических факультетов вузов выпускающих художников-педагогов.

В профессиональном обучении педагогов декоративно-прикладного искусства одной из основных целей является не только подготовка специалиста, владеющего исполнительскими навыками в области народных ремесел и декоративного искусства, но и формирование его способностей к активной творческой и исследовательской деятельности.

В контексте современных задач художественного образования применение методов активизации творческой деятельности для формирования у студентов исследовательских способностей и способностей к самообразованию и саморазвитию необходимы для профессиональной подготовки художников в области декоративно-прикладного искусства.

Изучение декоративно-прикладного искусства при профессиональной подготовке специалистов в этой области раскрывает особенности работы педагога со студентами. Технология – это совокупность рациональных приемов обучения и воспитания. В педагогической науке методика может быть общей, рассматривающей общие способы и приемы обучения и частной, изучающей способы и приемы обучения конкретной дисциплине. Технология обучения всегда целенаправленна. В современной школе ее цель не только вооружить студентов знаниями, умениями и навыками, но и воспитать всесторонне развитую личность с широким мировоззрением.

В процессе подготовки педагогов-художников по специальностям «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» и «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)» преподавателями кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики выработана система организации учебного процесса по дисциплинам специального цикла.

Искусство народных промыслов занимает особое место в художественной культуре. Оно помогает понять прекрасное, создававшееся веками и сохраненное до наших дней как эстетический фундамент народного творчества.

Изучение опыта промыслов помогает проследить процесс развития традиций и ремесел. Из далекого прошлого нам досталось богатое наследие исторических и культурных произведений искусств, по которым мы можем судить о роли эстетического фактора, формирующего духовный облик человека. В связи с этой целью подготовки художника декоративно-прикладного искусства является идея формирования национального самосознания студентов. В процессе обучения воспитывается осознанное, эмоционально-ценностное отношение к истории и культуре своего народа, а сама личность становится носителем и продолжателем этой культуры.

Содержание учебных программ предполагает поэтапную учебно-творческую деятельность (репродуктивную, продуктивную, творческую). Деятельностный компонент включает организацию учебно-творческой деятельности, стимулирование творческой активности студентов посредством проектной деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства, формирование положительной мотивации будущего педагога на творческую самореализацию в художественно-выставочной деятельности в вузе и на педагогической практике в школе. Преподаватель на этапах планирования, организации, руководства контролирует процесс развития художественно-творческого потенциала студентов.

Индивидуальный подход в обучении декоративно-прикладному искусству заключается в самостоятельной творческой работе, выполнении индивидуальных творческих заданий, творческих мини-проектов, отражающих творческую индивидуальность, духовный мир студентов. Самостоятельная работа студента является одной из важнейших составляющих учебно-творческого процесса, способствует эффективному формированию знаний, умений, и навыков и развитию интереса к творческой работе, обеспечивает усвоение приемов познавательной деятельности.

Следует учитывать тот факт, что процесс обучения – это не односторонне направленный процесс, а всегда совместная активная деятельность студентов и преподавателей. Поэтому оптимизация учебной деятельности в равной мере зависит от усилий обеих сторон.

Управляемая самостоятельная работа (УСР), как важная составная часть учебного процесса, должна обеспечиваться мотивацией, доступностью и ка-

чеством методического и материально-технического обеспечения образовательного процесса, сопровождаться эффективной системой контроля и способностью к усилению практической направленности. Количество учебных часов, отведенных на УСР, определяется учебным планом по специальности.

Контроль УСР осуществляется преподавателем, как во время аудиторных занятий, так и в виде консультаций. Это – ход выполнения практических заданий и их защита, защита творческих работ, экспресс-опросы на аудиторных занятиях, а также итоговые просмотры учебных заданий.

Например, раздел «Художественная обработка ткани (лоскутное шитье)» является частью дисциплины «Декоративно-прикладное искусство», который изучается на первом курсе. Основная цель курса – изучение народных традиций и их творческое переосмысление в процессе создания современных предметов быта и произведений искусств. Студентам предлагается разработать и выполнить декоративную композицию в технике «Лоскутной мозаики».

На практических занятиях в мастерской студенты осваивают приемы работы на швейных машинах, виды швов и выполняют изделие по образцу. Изучение теоретического материала о лоскутном шитье, закономерностях орнаментальных построений, композиционных решениях лоскутных полотен, а также сведения о цвете, гармоничном сочетании цветов представляется возможным, как организация самостоятельной работы студентов. Это задания, формирующие знания по изученному материалу на уровне узнавания и формирующие компетенции на уровне воспроизведения [1].

Дидактические принципы, подчиненные общей цели развития творческого потенциала студентов, являются базовыми при построении учебного процесса и определяют содержание, методы, формы, средства обучения основам декоративно-прикладного искусства.

Применение метода проектов в сфере декоративно-прикладного искусства как активной формы обучения создает благоприятные условия для развития творческого потенциала будущих учителей, где каждый студент может максимально реализовать свои возможности. Преимущество данного метода в том, что он позволяет систематизировать и интегрировать знания, полученные при изучении других учебных дисциплин и использовать эти знания, для создания реального продукта творческой деятельности.

Рассмотрим применение технологии проектного обучения на примере одного предмета из цикла специальных дисциплин. Так, осваивая приемы художественной обработки ткани по дисциплине «Народные художественные ремесла» в разделе «Костюм белорусов. Куклы», студенты разрабатывают и выполняют в материале комплекс традиционного женского костюма. Это задание предполагает использование полученных знаний и умений по другим разделам данной дисциплины: вышивка, основы ткачества поя-

сов, художественная обработка соломки. Это пример задания, формирующего компетенции на уровне применения полученных знаний.

Повышение уровня профессиональной подготовки педагога-художника требует целостного и системного подхода к процессу обучения. Данный подход должен ориентироваться на принципы целостности, структурной и содержательной направленности всего учебного процесса.

Кроме того, учитывая специфику обучения художественным дисциплинам, следует планировать вариативность и направленность на творческое применение знаний. Таким образом, оптимальное использование традиционных и инновационных методов обучения обеспечит успешный результат учебного процесса.

В итоге, логически связанные между собой виды декоративно-прикладного искусства дают возможность в сокращенные сроки приобрести максимум знаний и мастерства, а также иметь основу для поиска новых творческих решений. Применять полученные знания в других направлениях визуального искусства, например в художественной росписи ткани (батик), компьютерной графике, разработке фирменного стиля, книжной графике, дизайне, декоративной живописи и т.д.

Оценка работы в течение семестра накапливается путем суммирования баллов, полученных за различные виды учебно-творческой деятельности (выполнение учебных заданий, самостоятельной работы: реферирование, обзор интернет-сайтов, выполнение проектных заданий, эскизов и др.). Задания оцениваются отдельно по степени сложности.

Каждый этап обучения сопровождается промежуточным и итоговым контролем, по результатам которого можно проследить поэтапное возрастание уровня личностного развития студентов, а применение выявленных педагогических условий помогает определить динамику процесса развития творческого потенциала будущих учителей, оценить эффективность реализации модели подготовки их к художественно-творческой профессиональной деятельности с учетом выделенных критериев [2].

Педагогический опыт обращения к народному прикладному искусству на основе интеграции разных видов художественного творчества и его импровизации позволяет студентам лучше понимать национальное и общечеловеческое в культуре своего народа; развивать творческую направленность в любом виде деятельности; повышать творческий потенциал и эвристическое воображение. Однако это будет происходить только посредством единства эстетических вкусов, нравственных позиций и познавательно-творческой мотивации, что на основе решения различных творческих и художественных задач должно привести, в конечном счете, к творческой самореализации.

Декоративно-прикладная деятельность, как одно из средств формирования личности в современной системе образования имеет широкие возможности для развития индивидуальности, творческой активности и по-

тенциальных возможностей личности, поскольку основывается на многовековом опыте, концентрируя в себе знания и умения многих поколений.

Важно, чтобы атмосфера многообразных культурных традиций окружала студента с первых дней его пребывания в высшем учебном заведении и в течение всего периода обучения. При таких условиях воздействие на различные сферы сознания студента происходит уже естественным путем, без навязывания извне и осуществляется самой его жизнедеятельностью.

Процесс подготовки будущих педагогов к профессиональной деятельности в области декоративно-прикладного искусства опирается на личностно-ориентированный, деятельностный и индивидуальный подходы в обучении, где большое внимание уделяется индивидуально-психологическим особенностям студентов, сотрудничеству преподавателя и студента.

Список цитированных источников

1. Сысоева, И.А. Совершенствование системы самостоятельной работы студентов / И.А. Сысоева // Актуальные проблемы технологического образования: школа, колледж, вуз: материалы V Международной заочной научно-практической конференции, Мозырь. 3 ноября 2017 года. / Мозырский государственный педагогический университет им. И.П. Шамякина. – Мозырь, 2017. – С. 252 - 253.
2. Сысоева, И.А. Контроль знаний и умений. Материалы непрерывного мониторинга достижений студентов: методические рекомендации / сост.: И.А.Сысоева, Т.П. Уласевич. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 31 с.

СОХРАНЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ ЧЕРЕЗ ОБУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННЫМ ВИДАМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Т.П. Уласевич,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В последнее время большое внимание уделяется изучению исчезающих видов народного декоративного искусства. В этой связи особый интерес представляют те виды творчества, которые тесно связаны с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, бересты, рогозы и соломки. В крестьянских семьях приемы традиционного ремесла передавались из рук в руки, от старших к детям в процессе непосредственного наблюдения и показа. В настоящее время в условиях городской или сельской цивилизации такая преемственность прервалась. Сохранить традиции, восстановить недостающее звено в цепи преемственности ремесленного и художественного опыта в какой-то мере поможет процесс обучения различным видам декоративного творчества на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова.

Смешение современных видов декоративно-прикладного искусства способствуют появлению новых форм, техник и проявлений.

Цель данной работы – показать сочетание традиционных видов народных ремесел и современных видов декоративного искусства, в результате чего появляются новые формы и виды декоративных изделий из соломки.

Вышивка соломенной нитью – забытый вид народных ремесел, к изучению и возрождению которого, в последнее время мастера центров творчества и домов ремесел проявляют огромный интерес.

Соломка – хрупкий и ломкий материал, но при правильной обработке, она становится мягкой, пластичной и приобретает способность изгибаться и сохранять форму. Природные качества и декоративные свойства (глянцевая поверхность, золотистый оттенок) позволяют при работе с материалом достигать высокого художественного результата.

Большое разнообразие видов стежков и швов ручной вышивки позволяет выполнить ряд образцов ручной вышивки, а традиционный материал для вышивки – нить, можно заменить соломенной нитью или лентой. Традиции использования природных материалов можно перенести на ручную вышивку и получить новый вид декоративного творчества – вышивку соломенной нитью (лентой).

Вышивка солодкой – увлекательное занятие, не требует специально оборудованной мастерской и больших материальных затрат. Достаточно простого помещения оборудованного электрической плиткой и самого материала – солодки.

В традиционной вышивке применяются различные виды швов: простые, петельные, косые, вышивка квадратами, диагональные. Сочетание различных групп швов позволяет выполнить большое разнообразие декоративных элементов, а применение вышивки диагональными стежками и вышивки квадратами позволяет создавать оригинальный сетчатый орнамент в технике «вышивка солодкой» (Рисунок 1).



Рисунок 1.

Изделия с элементами вышивки соломенной нитью отличаются оригинальностью, изысканностью и особым теплом. Их можно использовать как сувениры в традиционном белорусском стиле, или как декоративные изделия для украшения интерьера (Рисунок 2).



Рисунок 2

В настоящее время на художественно-графическом факультете УО «ВГУ имени П.М. Машерова» по дисциплине «Народные художественные ремесла» для студентов дневной формы получения высшего образования специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» наряду с традиционными способами художественной обработки соломки (плетение, аппликация и инкрустация) активно используется и вышивка соломкой.

Методика проведения занятий направлена на формирование художественного вкуса, а также развитие творческой активности и познавательного интереса у студентов через сохранение традиций и создание нового и современного направления декоративного искусства. Трансформация традиционных способов и форм народного творчества в современные направления развития декоративного искусства позволяют повысить уровень эстетического и нравственного воспитания, развивать художественный вкус, формировать интерес изучения в области традиционной народной культуры и искусства.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МУЗЫКОТЕРАПИЯ И ПУТИ ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Н.Е. Кравцова,
ВГПУ имени Михаила Коцюбинского,
Украина

Общеизвестно, что состояние здоровья каждого человека является важнейшим показателем благосостояния общества и государства, которое отражает не только существующую ситуацию, но и дает точный прогноз на будущее. Социально-экономические проблемы общества, ухудшение экологической ситуации, стремительные изменения нравственных приоритетов способствуют условиям ухудшения здоровья нации в целом, и прежде всего подрастающего поколения. Проблема сохранения здоровья детей

побуждает к решению актуальной задачи – разработке и активному использованию педагогических технологий, нацеленных на охрану и коррекцию здоровья учащихся.

В последние десятилетия в школьной практике широкую популярность приобретает использование суггестивных и терапевтических художественно-педагогических технологий в учебно-воспитательном процессе с целью раскрытия внутренних резервных возможностей учащихся, повышения их эмоциональности, работоспособности, стимулирования мотивации обучения, усиления дополнительных внешних эмоциогенных воздействий (эмпатии, катарсиса). Данные технологии гуманны по характеру воздействия и создаются в контексте педагогического оптимизма: они придают ученику уверенность в собственных силах, снимают психические барьеры в обучении. Наиболее успешно это происходит в педагогической музыкотерапии, которая интегрирует достижения медицины, психологии, общей и коррекционной педагогики, музыковедения, музыкальной психологии, теории и методики музыкального обучения и воспитания.

Проблемы музыкотерапии рассмотрены в трудах: Баяновой Г.Ш., Вахромеевой А.Б., Грушко Н.В., Декер-Фойгт Г.Г., Кинарской Д., Лозанова Г., Масол Л.М., Мигуновой М., Мищанчук В.М., Налбандьян М.А., Петрушина В.И., Павленко Н., Побережной Г., Рапацкой Л.А. и других.

Особое внимание заслуживает авторская концепция педагогической музыкотерапии, разработанная В. Петрушиным [1]. Его практический опыт обобщает уже известные методики и опирается на современные научные достижения в этой области. Средствами музыкального искусства В. Петрушин стимулирует учеников к физическому, психологическому и интеллектуальному выздоровлению.

Различные аспекты педагогического потенциала музыкотерапии, а именно, в коррекционной педагогике и в теории и практике музыкального воспитания детей с задержкой психического развития рассматриваются в исследованиях Т.А. Власовой, И.В. Евтушенко, Е.Н. Котишевой, И.Ю. Левченко, Г.П. Шипулина, Н. Цыпина и др.; в формировании культуры здорового образа жизни учащихся (Г.Ш. Баяновой, Л.М. Кашаповой, В.И. Гарбузова и др.); в эмоциональном развитии детей и юношества (Н. Павленко, Н. Полякова, В.А. Роменец и др.)

Основными показаниями для применения музыкотерапии в общеобразовательных учреждениях являются следующие проблемы учащихся:

- трудности в обучении, нежелание ходить в школу;
- нарушения в отношениях с одноклассниками или учителями;
- симптомы соматических заболеваний (головная боль, нарушение сна, аппетита, гнетущее настроение, повышенная утомляемость);
- повышенная тревожность, страхи;
- негативная Я-концепция, дисгармоничная, искаженная самооценка, низкая степень самовосприятия;

-эмоциональная депривация детей, переживание ребёнком эмоционального отвержения и чувства одиночества;

- наличие конфликтных межличностных отношений, неудовлетворённость внутрисемейной ситуацией, ревность к другим детям в семье;

- нескоординированное подёргивание различных мышц (нервный тик), тремор (дрожание) пальцев рук;

- косноязычная речь, в том числе заикание.

Музыкотерапия является средством оптимизации творческих усилий учащихся в учебно-воспитательной работе учителя музыки. Она утверждается в статусе универсальной воспитательной системы, способной оптимизировать и активизировать процесс личностного развития человека в условиях современной общественной жизни и является методикой преодоления различных психологических трудностей в учебно-воспитательном процессе общеобразовательного учреждения.

При условии рациональной организации, уроки музыки способствуют снятию нервно-психических расстройств и перегрузок, восстановлению положительного эмоционально-энергетического тонуса учащихся.

Как известно, музыкальный материал программ учебного предмета «Музыкальное искусство» в общеобразовательных учреждениях составляют лучшие образцы классической отечественной и зарубежной музыки и музыкального фольклора. На уроках музыкального искусства чрезвычайно важно учитывать общий и индивидуальный настрой учащихся и находить для «погружения» в музыку произведения, затрагивающие сердце каждого ученика. Решению этих глубинных целей и задач призвана педагогическая музыкотерапия. Как известно, выдающийся педагог К.Д. Ушинский настаивал на мысли, что медицина должна стать педагогической, воспитывающей, а педагогика – лечебной [5]. «Лечение души ребенка» – главная задача музыкотерапии.

Музыкально-образовательная деятельность учителя музыки предполагает использование пассивных (слушание музыки) и активных (вокалотерапия, логоритмика, дыхательная терапия, инструментальное музицирование, фольклорная музыкотерапия, музыкальная импровизация, музыкорецирование и др.) методов музыкотерапии. При этом можно использовать такие формы занятий, как игра, музыкальное путешествие, урок-сказка, музыкальная гостиная, театрализованные представления и др.

Исходя из задач педагогической музыкотерапии, следует обращать особое внимание на создание эмоционально-положительного микроклимата, способствующего созданию эмоционального комфорта для учащихся.

Таким образом, повышение качества школьного образования и реализация его оздоровительной функции обуславливают необходимость концентрировать внимание учителя музыки на возможностях музыкотерапии. Музыкотерапия представляет собой совокупность приемов и методов, направленных на расширение и обогащение спектра переживаний и фор-

мирования такого мировоззрения, которое поможет ученику быть здоровым и счастливым.

Использование средств музыкотерапии в педагогической и коррекционной работе требует от учителя музыки определенного комплекса знаний, как в области музыкального искусства, так и в области медицины, психологии и современной психотерапии. Роль таких знаний возрастает ввиду того, что прежний учитель-музыкант уже не может решать поставленные им воспитательные задачи, связанные с сохранением и укреплением здоровья учащихся, если он не владеет соответствующей методикой.

Будущее музыкотерапии усматривается в завоевании своего достойного места как одного из самых мощных средств помощи человеку, установлении гармонии в его физическом и психическом мире.

Список цитированных источников

1. Петрушин, В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений) / В.И. Петрушин. – М.: Гуманит. издат. Центр ВЛАДОС, 2000. – 176 с.
2. Побережна, Г. Педагогічний потенціал музикотерапії / Г. Побережна // Мистецтво та освіта № 2. – 2008. – С. 9–12.
3. Полякова, Н. Корекція емоційно-поведінкових розладів засобами музичної терапії / Н.Полякова // Психолог. – 2005. – № 39 – С. 7–31.
4. Роменець, В. А. Психологія творчості: навч. посібник / В.А. Роменець. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.
5. Ушинский, К.Д. Педагогические сочинения: в 6 т. / сост. С.Ф. Егоров / К.Д. Ушинский. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 4. – С. 38.

ПРОФОРИЕНТАЦИОННАЯ РАБОТА БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА В ХОДЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ЕГО ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

О.Г. Пепик,
Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка,
Республика Беларусь

Вызовы современности, предъявляемые человеку в связи со стремительной информатизацией жизни общества, расширением процессов глобализации, экологическими и экономическими кризисами, ставят его перед необходимостью принимать решения в условиях неопределенности, уметь быстро переучиваться, формируя у себя необходимые компетенции, ориентироваться в потоках разнообразной, подчас противоречивой информации, отбирать ее, принимая решения о степени достоверности, перерабатывать, находить нестандартные пути достижения поставленных целей. В связи с этим, современная школа должна подготовить человека к успешному и счастливому существованию в данных условиях. Неслучайно посто-

янно ведутся дискуссии о том, чему и как следует учить, какими компетенциями должен обладать выпускник, получивший аттестат о среднем образовании. Очевидно, что для проведения успешной учебно-воспитательной работы с учащимися, которая должна сформировать человека, способного принимать участие в процессе движения к целям устойчивого развития общества, понимающего значимость его для себя, своей семьи, своей страны, всего мира, осознающего требования будущего, необходимо подготовить педагога, способного это организовать и реализовать.

В руках педагога-художника находится мощный инструмент – искусство, позволяющее ему воспитать человека, умеющего видеть и создавать прекрасное, способного генерировать творческие идеи, реализовывать их, стремящегося гармонизировать пространство вокруг себя, бережно относящегося к культурному наследию, испытывающего удовольствие от общения с художественными произведениями. Как верно замечает известный ученый-эстетик Ю.Б. Боров, «...искусство – фокус всей мировой культуры и средоточие всего гуманитарного опыта человечества» [1, с. 25].

Для эффективного использования образовательного, эстетического, аксиологического, воспитательного, коммуникативного потенциала искусства в процессе организации художественно-творческой деятельности учащихся учитель должен обладать развитым творческим мышлением, позволяющем ему синтезировать разнообразные идеи для вовлечения в мир искусства ребенка и гармоничное его существование там. Отметим, что выдающийся исследователь теории и методики обучения изобразительному искусству Н.Н. Ростовцев обращал внимание на необходимость формирования у учителя «навыка творческого использования... в практике преподавания» усвоенного в процессе обучения в ходе профессиональной подготовки содержания всех учебных дисциплин [3, с. 18–19].

Очевидно, что формированию профессиональных компетенций будущего педагога способствует педагогическая практика. Щур С.Н. отмечал, что «деятельность будущих специалистов в процессе педагогической практики необходимо строить как решение ряда последовательно усложняющихся задач, направленных на познание предстоящей профессиональной деятельности и формирование личности учащихся. Решение этих задач – процесс вариативный, зависящий от индивидуально-типологических особенностей личности каждого практиканта» [4, с. 20]. Мы полагаем, что педагогическая практика должна быть организована таким образом, чтобы студент мог в полной мере не только почувствовать себя в роли учителя изобразительного искусства, классного руководителя, но и исследователя, смог проявить себя как творческая личность, а разнообразные формы заданий, выполняемые студентом в ходе практики, требующие разработки собственного проекта, реализации его, анализа эффективности, прогнозирования вариантов использования в будущей профессиональной деятельности, а также осуществление рефлексии по результатам проделанной работы,

будут способствовать развитию творческого мышления будущего педагога-художника.

Одним из направлений данной работы является проведение профориентационной работы с учащимися в ходе прохождения ими педагогической практики, направленной на привлечение к поступлению на художественно-педагогические специальности школьников, обладающих художественными способностями и склонностями к педагогической работе.

Традиционной формой работы по профессиональной ориентации является беседа с абитуриентами педагогов университета, в ходе которой предлагается рекламная продукция (листовки, календари), даются ответы на вопросы о проходных баллах при поступлении, требованиях к творческому экзамену, о стоимости обучения, о сфере приложения своих профессиональных умений в случае получения специальности педагога-художника. В условиях всевозрастающей конкуренции среди университетов, борьбы за абитуриентов требуется поиск новых форм работы, в который активно могут включиться студенты в ходе педагогической практики. Предложение разработать и реализовать свой проект профессиональной ориентации абитуриентов на художественно-педагогические специальности в ходе педагогической практики стимулирует студента к проявлению творческой активности. В результате поиска решения поставленных профориентационных задач в Белорусском государственном педагогическом университете имени М. Танка на факультете эстетического образования был создан студентами-практикантами банк мультимедийных презентаций, видеороликов о работе факультета. Перед студентами-разработчиками была поставлена задача показать наиболее интересные стороны обучения на факультете. Мы исходили из того, что, кто, как не вчерашние абитуриенты, знают, что может быть интересно тем, кто стоит перед выбором профессии сегодня. Восторг и восхищение вызывают у зрителей кадры с дефиле студентов в костюмах, являющихся дипломными проектами выпускников кафедры художественно-педагогического образования. По результатам использования данного творческого продукта в ходе встреч с учащимися, практикантами было отмечено, что зрителей впечатляло, когда рассказ о факультете сопровождался показом работ, выполненных во время обучения в университете. Во время проведения подобных встреч студенты предлагают разгадывать зрителям ребусы, разработанные самостоятельно, в которых зашифрованы ключевые слова профессии (учитель, художник, искусство, ремесла, компьютерная графика ит.д.), проводят викторины по искусству, обращая внимание учащихся на то, что созданию подобных образовательных продуктов они научились на факультете, (как технической, так и эстетической, содержательной составляющим предъявляемого проекта). Еще один эффективный реализованный проект - анкета для учащихся, мотивирующая обратить внимание абитуриентов на

получение художественно-педагогического образования, выявляющая их склонности к занятию художественно-педагогической деятельностью.

Хорошо зарекомендовала себя форма проведения профориентационной встречи в виде мастер-класса для учащихся 9–11 классов. Тема его не навязывается, а определяется по предварительно проведенному опросу среди потенциальных абитуриентов, выясняется, что им интересно увидеть. Важный момент успешности подобного мероприятия – добровольность его посещения. Мы предлагаем провести мастер-класс даже с одним желающим. Кто-то из учащихся хочет посетить его по компьютерной графике (большинство интересуется программы обработки фотографий, создания изображений), кто-то хочет научиться валять, изготавливать украшения из текстиля, кожи, соломки, кто-то – выполнять роспись, создавать интересные открытки. Во время демонстрации художественных приемов, способов обработки материала, практиканты рассказывают и о том, как они учатся, чем их привлекает выбранная профессия. Востребованными оказались и мастер-классы по рисунку, когда студент показывает, как выполнять работу, похожую на ту, которая требуется на творческом экзамене. Профориентационная работа по ознакомлению со специальностями факультета может осуществляться и в ходе экскурсии в аудитории и мастерские факультета. В ходе школьных каникул в университете проводилась для учащихся педагогических классов неделя, когда они могли почувствовать себя в роли студентов, принять участие в занятиях, посмотреть, как они проходят. Подобные мероприятия могут проводить и практиканты для всех желающих получить художественно-педагогическое образование.

Опыт показывает, что необходимо поддерживать постоянный контакт с учащимися, проявившими заинтересованность в профессиях, предлагаемых факультетом. Этому может способствовать группа в социальных сетях, где абитуриенты могут увидеть интересные новости из жизни студентов, в том числе и о художественно-педагогической деятельности практикантов в ходе практики, получить информацию о Днях открытых дверей, выставках, мастер-классах, вебинарах, фестивалях, проводимых на факультете. Во время практики студенты приглашают школьников на выставки своих работ и преподавателей факультета, выступая в роли экскурсоводов.

Имея опыт участия в работе фестиваля авангардной моды «Метаморфозы», который ежегодно проводится среди студентов факультета эстетического образования, студенты-практиканты участвуют в проведении подобных конкурсов с учащимися в ходе прохождения практики. Общаясь с ними в процессе обсуждения концепции костюма, способов его создания, студент имеет возможность рассказать о том, как и чему его учат на факультете, чем его в свое время привлекла профессия педагога-художника. В последующем, учащиеся, заинтересовавшиеся профессией педагога искусства приглашаются на фестиваль в университет в качестве зрителей.

Таким образом, реализуя разнообразные творческие проекты в ходе педагогической практики по профориентационной работе с учащимися, будущий педагог-художник получает еще одну установку на творчество, а «установка на творчество, сформировавшаяся на основе прошлой деятельности, проявляется у художника в виде постоянной потребности к новому творчеству» [2,с.15], что будет, на наш взгляд, способствовать непрерывному развитию профессиональных качеств специалиста в области художественной педагогики.

Список цитированных источников

1. Боров, Ю.Б. Эстетика: в 2 т. / Ю.Б. Боров.— 5-е изд., допол. — Смоленск: Русич, 1997. — 1 т.
2. Кирнос, Д.И. Индивидуальность и творческое мышление / Д.И. Кирнос. — М.: Типография ГА ВС, 1992. — 172 с.
3. Ростовцев, Н.Н. О педагогической деятельности и методах преподавания (мемуарные записи): мемуары / Н.Н. Ростовцев. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2002. — 247 с.
4. Щур, С.Н. Развивающий потенциал педагогической практики будущих инженеров-педагогов / под ред. Б.В. Пальчевского. — Минск, Технопринт, 2002 — 228 с.

АРТПЕДАГОГИКА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ, СТРАДАЮЩИХ РАЗЛИЧНЫМИ ФОРМАМИ ДЕТСКОГО ЦЕРЕБРАЛЬНОГО ПАРАЛИЧА

М.В. Серебренникова-Мосар,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

В последние годы возрос интерес специалистов к механизму воздействия искусства на ребенка. В педагогической науке ведется активный поиск термина, наиболее адекватного отражающего специфику практической деятельности, использующей искусство в целях оптимального решения задач воспитания, обучения, развития, формирования и поддержки детей. Параллельно формируется соответствующее научное направление, изучающее природу, закономерности, принципы, механизмы привлечения искусства и художественной деятельности к решению педагогических задач. Это направление называется артпедагогикой, носит междисциплинарный, практикоориентированный характер и в полной мере отражает тенденцию к интеграции знаний, характерного для современного гуманитарного познания.

Российские специалисты в области художественной педагогики Н.И. Сакулина, Н.А. Ветлугина, В.А. Езикеева, Т.С. Комарова и др. утверждают, что процесс восприятия искусства детьми представляет собой сложную психологическую деятельность, сочетающую познавательные и эмоциональные моменты. Художественная деятельность детей обеспечивает их сен-

сорное развитие, способность различать цвет, форму, звуки, подводит ребенка к более глубокому восприятию богатства красок, линий и их сочетаний, обеспечивает понимания языка различных видов искусства [2].

Современные исследования в специальной психологии и педагогике объективно подтверждают положительное влияние искусства на детей с различными отклонениями в развитии. Изучение влияния изобразительной деятельности на развитие детей с умственной отсталостью (О.В. Гаврилушкина, И.А. Грошенков, О.В. Боровик), детей, страдающих ДЦП (Г.В. Кузнецова) показало, что занятия рисованием способствует сенсорному развитию детей, формируют мотивационно-потребностную сторону их продуктивной деятельности, способствуют дифференциации восприятия, развитию мелкой моторики рук, а также обеспечивают развитие произвольного внимания, воображения, речи, коммуникации [2].

При ДЦП, как правило, сочетается двигательные расстройства, речевые нарушения и задержка формирования отдельных психических функций. Следует отметить, что не существует соответствия между выраженностью двигательных нарушений и степенью недостаточности других функций. Двигательные нарушения при ДЦП выражаются в поражении верхних и нижних конечностей (нарушения мышечного тонуса, патологической рефлекс, наличие насильственных движений, несформированностью актов равновесия и координация, недостатки мелкой моторики) [1].

Коррекционные возможности искусства по отношению к ребенку с проблемами развития связаны прежде всего с тем, что оно является источником новых позитивных переживаний детей, рождает новые креативные потребности и способы их удовлетворения в том или ином виде искусства [2].

В своей практике в центре дополнительного образования «Узнай-ка» работа с детьми строится и в группе, и индивидуально. Отличие групповых занятий от индивидуальных состоит в поставленной цели, методах и приемах работы. Важно, что на занятиях используется не только привычный набор изобразительных средств и материалов: гуашь, акварель, цветные, простые карандаши, пастель и т.д., но и нетрадиционные материалы и способы их использования. На занятиях техники и приемы подбираются по принципу эффективности и простоты в зависимости от степени нарушения опорно-двигательного аппарата.

5–6 лет: выполнение упражнений «Дорисуй рисунок», «Составь и дорисуй», «Нарисуй сказочного героя». При работе над данными упражнениями применяются техники оттиска (природных форм, и др.), технику «Набрызг», трафареты, иллюстрации сказочных персонажей, оргстекло с предварительным наложением на иллюстрацию к сказкам. При работе с данным возрастом применяются художественные материалы: гуашь, акварель, восковые мелки, маркеры.

7–8 лет: выполнения упражнений «Составь свой натюрморт», «Дорисуй пейзаж», «Любимое животное» «Нарисуй кто больше, кто выше». При

работе над данными заданиями применяются графические техники, воскография, трафареты, штамповка, оргстекло с предварительным наложением на картинку. При работе с данным возрастом применяются художественные материалы: гуашь, акварель, пастель меловая, карандаши, тушь.

Особое место в артпедагогике отводится продукту художественной деятельности. Детский рисунок рассматривается в первую очередь как проекция личности ребенка, как символическое выражение его отношения к миру. В этой связи очень важно отделять в детском рисунке те его особенности, которые отражают уровень умственного развития ребенка и степень овладения им техникой рисования, с одной стороны, и особенности рисунка, отражающие личностные характеристики, – с другой.

Артпедагогика ставит перед собой решение следующих задач: развивать мелкую моторику руки и зрительно-двигательную координацию для подготовки к овладению письмом; формировать правильное восприятие формы, величины, цвета и умения передать их в изображении; формировать правильное восприятие пространства, корректировать нарушения зрительно-пространственного восприятия.

В заключении необходимо отметить, что артпедагогические технологии позволяют детям с особенностями развития раскрыть их личностный и творческий потенциал, развить способности к самовыражению, самопознанию и к приобретению коммуникативных навыков. Исследования в области художественной педагогики показывают, что искусство развивает личность, расширяет общий и художественный кругозор ребенка с особенностями развития.

Список цитируемых источников:

1. Психолого-педагогическая диагностика развития лиц с ограниченными возможностями здоровья: учебник для студентов учреждений высш. проф. образования / И.Ю. Левченко [и др.]; под ред. И.Ю. Левченко, С.Д. Забрамной. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд. центр «Академия», 2011. – 336 с.
2. Медведева, Е.А. Артпедагогика и арттерапия в специальном и инклюзивном образовании: учебник для СПО / под ред. Е.А. Медведевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во Юрайт, 2018. – 274 с.

Научное издание

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ
(К 100-ЛЕТИЮ ВИТЕБСКОГО НАРОДНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА)**

Материалы международной научно-практической конференции

Витебск, 20–21 декабря 2018 г.

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать 29.12.2018. Формат 60х84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 14,42. Уч.-изд. л. 15,27. Тираж 90 экз. Заказ 189.

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.