

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Нижнетагильская государственная
социально-педагогическая академия»

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы
всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

21 октября 2014 года

Нижний Тагил
2014

УДК 378:7(063)
ББК 85.10р(2)39я431
Х981

Печатается по решению Ученого совета НТГСПА (протокол № 6 от 26.12.2013).

Художественное образование: история и современность : материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Нижний Тагил, 21 октября 2014 г. / отв. ред. Н. С. Кузнецова, О. В. Рыжкова. – Нижний Тагил : Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2014. – 360 с. : ил. + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Загл. с этикетки диска.

ISBN 978-5-8299-0302-8

Редколлегия:

Н. В. Буткевич;

Н. А. Гундырева;

Н. С. Кузнецова (отв. ред.);

Л. П. Лебедева;

Р. Р. Мамутов;

О. В. Рыжкова (отв. ред.);

Л. П. Филатова;

Е. А. Чебакова;

В. В. Шульгина.

В сборнике представлены материалы всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: история и современность», посвященной 55-летию со дня основания художественно-графического факультета НТГПИ-НТГСПА.

Художественная идея обложки – Е. А. Бортников.

ISBN 978-5-8299-0302-8

© Авторы статей, 2014;

© Нижнетагильская государственная
социально-педагогическая академия, 2014

**75-летию НТГПИ – НТГСПА
55-летию художественно-графического факультета
посвящается**

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ..... 12

РАЗДЕЛ 1. ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Грищенко С. В., Кузнецова Н. С.

Роль художественно-графического факультета НТГСПА
в развитии художественно-эстетического образования
г. Нижний Тагил 14

Иванова Л. А.

«Уральская детская школа искусств»
на современном этапе развития 19

Камешкова Т. А.

Общественная организация как проводник
культурных ценностей 24

Комарова М. Ю.

История факультета в каталожном издании.
Справочный каталог о педагогах-художниках
как тема для дипломного проекта 26

Кошурникова К. С.

Молодежные выставки актуального искусства
в г. Нижний Тагил в период 1996–2011 гг. 28

Кузнецова Н. С.

Художественные выставки
в образовательной среде факультета 32

Кузьмина И. П., Брюханов С. А.

Особенности научно-исследовательской работы
студентов факультета художественного образования 35

Матвеев Н. В.

Фонд дипломных работ
художественно-графического факультета НТГСПА 38

Матвеева Е. В. Проект «Мемориальная библиотека научно-методической литературы».....	41
Макарова Э. В. Детская художественная школа № 2 г. Нижний Тагил: страницы истории	44
Рыжкова О. В. Выставочная деятельность музея НТГСПА в 2011–2012 учебном году.....	49
Силонова О. Н. Господская лакировальная фабрика Демидовых. Первый опыт реконструкции истории XVIII – начала XIX вв.....	54
Филатова Л. П., Лебедева Л. П., Кузнецова Н. С. 55 лет в системе художественного образования России.....	65

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Бакшаева С. Г. Организация самостоятельной работы студентов художественно-графического факультета средствами информационных технологий	76
Балабушевич Л. И. Особенности методики проведения производственной практики студентов направления подготовки «Графический дизайн»	79
Буткевич Н. В. Из опыта создания студенческих выставочных проектов в области визуальной социальной рекламы	83
Грищенко И. В. Создание образа в пейзаже. Методические рекомендации к проведению мастер-класса по живописи в условиях пленэра.....	86
Захаров А. С. Значение вдохновения в обучении	91

Захаров А. С. Совершенствование дополнительного образования детей в условиях общеобразовательного учреждения.....	93
Захаров С. Н. Изучение народных традиций декоративно-прикладного искусства по авторским программам	94
Ильина Е. В. Об опыте участия педагогов и студентов художественно-графического факультета НТГСПА в проектах Нижнетагильского музея изобразительных искусств.....	98
Кваша А. В. Проект «Иллюстрации авторской книги к стихам Велимира Хлебникова»	102
Корнеева Е. Н. Дизайн текстильного проектирования на основе ручного ткачества	105
Костылев С. А. Личностно ориентированный подход в современном художественном образовании	110
Кузнецова Н. С. Организация музейно-образовательных проектов для учащихся школ г. Нижнего Тагила	113
Мальцева В. А. Организация научно-исследовательской работы студентов-дизайнеров на южнорусском этнографическом материале.....	119
Мамутов Р. Р. Занятия по фотографии на факультете художественного образования НТГСПА.....	124
Мартыненко В. Г. Формы и методы преподавания специальных дисциплин на художественно-графическом факультете: традиции и современность	126

Меркулова С. В. Профессиональная подготовка студентов-дизайнеров средствами рисунка.....	133
Михайлова Е. Е. Метод художественно-творческих проектов-импровизаций по мотивам народного искусства.....	136
Морозова О. А. Значение творческой активности студентов специализации «Керамика» художественно-промышленного вуза в процессе практического обучения.....	141
Наумова Н. В. Традиции преподавания художественной керамики в НТГСПА.....	145
Павленкович О. Б. Комплекс упражнений по написанию портрета: от копирования природы до портрета-типажа.....	149
Порогова О. Д. Проблемы изучения трехмерного пространства на занятиях дисциплины «Рисунок»	154
Постоногов Ю. И. Патриотическое воспитание студентов при обучении скульптуре	157
Ременникова Ю. С. Этнохудожественная культура как основа методики преподавания спецкурса «Декоративная композиция на примере живописи башкирского народа»	164
Руднева Н. Г. Декоративный натюрморт. Значение тонального решения в этапах разработки.....	169
Рыжкова О. В., Евлюхина К. А., Морозова О. В. Учет и атрибуция коллекции детского рисунка как учебно-исследовательский междисциплинарный проект	173
Савенкова Л. Г. Пространство и среда – базовая основа педагогики искусства.....	177

Серова Г. А. Профессиональный рисунок как компонент художественной культуры будущего дизайнера	182
Спирина М. Ю. Традиционное прикладное искусство в профессиональном художественном образовании	184
Толкачев И. Б. Формирование объемно-пластического восприятия у студентов педагогических вузов на занятиях по технологии пластических материалов	188
Федотова Л. В. Методы выполнения творческих заданий по художественной росписи тканей. Традиции и новации.....	192
Хелин Н. Особенности обучения взрослого человека основам изобразительной деятельности на примере работы частной студии в Швеции.....	196
Чебакова Е. А. Графические материалы и техники в разных видах изобразительной деятельности студентов	200
Чурляев А. В. Формирование профессиональной культуры студентов-дизайнеров	204
Шульгина В. В. Вопрос о структуре концепта в ассоциативных композициях	207
Эпп Е. В. Арт-терапия в образовательном процессе	213

РАЗДЕЛ 3. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Бабилова Т. В. Художественное поколение как творческий феномен. Смена поколений в искусстве Омска XX века.....	219
---	-----

Белова Ю. Н. Репертуарный свод живописных мотивов Перуджино и Рафаэля в итальянской майолике Возрождения	224
Буткевич Н. В. Студенческий фотопроjekt «По следам прошлого в настоящее»	228
Гринеvич Н. Г. Стиль как фактор идентификации личности в освоении художественного пространства (искусствоведческий аспект)	231
Еникеев А. А. Инстинкт и Габитус (о некоторых работах Айрата Терегулова)	236
Ильина Е. В. Творчество тагильского художника Светланы Бакшаевой: опыт обобщения	239
Кваша А. В. Графика Нижнего Тагила. Опыт художников разных поколений	247
Константинова В. Н. Историзм в монументально-декоративной живописи М. А. Врубеля. К проблеме эстетической организации среды в русском модерне	252
Медер Э. А. Феномен восприятия искусства и преемственность культурных парадигм в Мэйнстриме Европейской культуры	258
Медер Э. А. Роль графического языка в формировании художественного образа	262
Миронов А. В. «Блестит любви моей звезда»: поэтическое наследие Павла Голубятникова	266
Романенкова Ю. В. Теоретические штудии Арт-личности: цель, средство, результат	279

Санникова Л. И. Государственная идея и ее отражение в русской живописи XIX века.....	284
Хананова А. Ф. Художественный образ и особенности его проявления в современном декоративно-прикладном искусстве.....	291
Шульгина В. В. Структурная диагностика иконы в курсе искусствометрии	295

РАЗДЕЛ 4. ХУДОЖНИК О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ВСЛУХ

Баданина Т. В. Глоссарий художника	301
Брюханов С. В. «Академия Мастера».....	304
Воврженчик Е. Л. С юбилеем!	307
Грачикова Л. С. Изобразительное искусство в Нижнем Тагиле в конце XX – начале XXI веков: логика и парадоксы развития	308
Еникеев А. А. Волшебник цвета Евгений Бабушкин	311
Здобнякова Ю. С. «Я творю свой маленький рай». О выставке Н. Бортновой.....	313
Ильина Е. В. Василий Михайлович Ушаков: слово о педагоге, художнике, личности.....	314
Иотова Е. В. Поиск истины. О творчестве И. В. Грищенко.....	322

Кваша А. В. Моя профессия – самая интересная.....	325
Ларина О. В. Евгений Бортников. Сила личности и точность художественности.....	326
Наседкин В. Н. О моих учителях.....	329
Наседкина А. А. «Ретивый реставратор», или Несколько слов о профессии	331
Селезнев В. В. Опыты создания мифов	332
Филатова Л. П. Петр Дмитриевич Барышников – первый преподаватель методики обучения изобразительному искусству	336
Хамраев В. М. Природа творчества педагога-художника С. М. Крашенинникова	339
Цыплякова Э. Н. От рисунка к гравюре – и обратно!	340
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	343
СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ НА ДИСКЕ.....	350

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

2014 год явился юбилейной вехой с момента открытия художественно-графического факультета Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии в 1959 году.

В связи с этим 21 октября 2014 года состоялась Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Художественное образование: история и современность», посвященная 55-летию факультета.

В настоящем издании представлены тезисы докладов, теоретические, научно-методические и архивно-исторические статьи участников данной конференции. Ими стали преподаватели, студенты педагогических и художественных вузов, а также научные сотрудники научно-исследовательских институтов, музеев, работники системы высшего, среднего специального образования, педагоги дополнительного образования, профессиональные художники РФ, многие из которых являются выпускниками художественно-графического факультета НТГПИ – НТГСПА.

Особенностью данной конференции является участие в ней представителей целого ряда крупных городов России и зарубежья (Москва, Санкт-Петербург, Киев, Хабаровск, Уфа, Магнитогорск, Краснодар и др.).

Программа конференции включала пленарные и секционные заседания, круглые столы, арт-проекты, выставки.

Открывают сборник статьи, подготовленные авторами докладов на пленарное заседание конференции.

Далее в сборнике представлены секционные доклады. В статьях первого раздела рассматриваются различные аспекты из истории художественного образования. Авторы второго раздела анализируют опыт и проблемы обучения изобразительному и декоративно-прикладному искусству, дизайну. В третий раздел включены материалы искусствоведческого характера. В особый раздел выделены статьи, заметки, эссе художников, выпускников художественно-графического факультета, в которых они размышляют о месте художника в современном социуме, особенностях восприятия художниками городской среды. В этом же разделе представлены творческие портреты некоторых тагильских художников.

Организаторы конференции выражают особую благодарность за помощь в создании сборника нашим коллегам и спонсорам: сотрудникам Нижнетагильского музея изобразительного искусства в лице директора музея М. В. Агеевой; директору художественного салона «Арт-Палитра» О. А. Горшковой; директору Свердловской региональной общественной организации художников «Авторы явлений» Т. А. Камешковой; директору

Городской общественно-политической газеты «Тагильский рабочий» С. Л. Лошкину и ведущей рубрики «Краеведческая шкатулка» Л. А. Погодиной; педагогу дополнительного образования МБОУ ДОД «Дом детского творчества», руководителю студии художественной графики «Контраст» А. В. Кваша, руководителю рекламного агентства «А2. Полиграфическая печать» А. Н. Швареву, и. о. ректора НТГСПА С. А. Ноздрину.

Сборник содержит электронное приложение (CD-ROM), включающее фоторепортаж о художественно-графическом факультете НТГСПА, каталоги, презентации к некоторым статьям и докладам.

РАЗДЕЛ 1. ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С. В. Грищенко, Н. С. Кузнецова

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА НТГСПА В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ г. НИЖНИЙ ТАГИЛ

Проблемы духовного оскудения и снижения уровня общей культуры подростков и молодежи, с которыми наше общество столкнулось в последние десятилетия своего существования, являются проблемами не только социальными и экономическими, но прежде всего психологическими и педагогическими. Они порождены во многом традиционной установкой системы образования на *передачу* растущей личности определенной суммы знаний, умений, навыков; отнесем к этой же сумме ценности, приоритеты, нормы жизни. Так было всегда: система образования *должна была* учить, воспитанник *должен был* учиться, и ничего предосудительного никто в этом не находил. В современных условиях, когда «никто никому ничего не должен», следует понять, что становление молодого человека невозможно вне его жизненного самоопределения – осознания смысла и назначения его жизни, от которого, во многом, зависит отношение человека к тому, что происходит вокруг, а также способность осуществлять выбор в конкретных ситуациях жизни.

Вот почему одной из важнейших задач художественно-эстетического образования в городе Нижний Тагил Свердловской области, где расположен один из крупнейших и старейших педагогических вузов нашей страны, Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, мы называем следующую – помочь растущему человеку обрести свой смысл в жизни. Смысл, который, безусловно, связан с объективно значимыми и лично принятыми гражданскими и художественно-эстетическими ценностями, выступающими в деятельности и устремлениях человека.

В современной ситуации «подушевого» финансирования, когда учреждения среднего образования поставлены в условия выживания, а не развития, тем более художественно-эстетического, решить поставленную задачу в одиночку невозможно. Речь идет о педагогическом сообществе школы, учреждений культуры, высшего образования, в котором только и возможно становление Человека Культуры.

Сегодня в условиях реализации президентской инициативы «Наша новая школа», направленной на обновление содержания образования, создания условий для раскрытия способностей учащихся и подготовки их к

жизни, появляется возможность объединения усилий высшего профессионального и общего среднего образования для:

- создания системы поиска и поддержки талантливых детей в области изобразительного искусства, их сопровождения в течение всего периода становления личности;

- создания системы профильного художественного и эстетического воспитания и образования;

- создания системы повышения квалификации педагогических работников, пополнения школ новым поколением учителей.

Именно в создании системы поиска и поддержки талантливых детей, их сопровождения в течение всего периода становления личности видит свою роль художественно-графический факультет НТГСПА (с 2013 г. – факультет художественного образования НТГСПА).

Поскольку навыки непрерывного образования, умение обучаться в течение всей жизни, выбирать и обновлять профессиональный путь формируются со школьной скамьи, художественно-графический факультет НТГСПА с 2011 г. реализует образовательный проект «Студия художественного развития и эстетического воспитания „Мастерская художника“». Проект призван обеспечить непрерывность системы художественного и эстетического воспитания и образования учащихся, предполагающей постоянное удовлетворение индивидуальных запросов воспитанников в области культуры.

Являясь очень востребованным направлением по работе с детьми в сфере искусства, студия активно развивается. В 2011/2012 уч. г. в студии были открыты четыре учебных группы для детей от 6 до 12 лет. В следующем, 2012/2013, уч. г. в студии занималось значительно больше детей, работало 10 учебных групп, расширились и возрастные рамки: занимались учащиеся от 5 до 15 лет. В 2013/2014 уч. г. в студии будет работать 12 учебных групп.

Цель и задачи работы студии – обеспечение художественного развития и эстетического воспитания учащихся, расширение сферы их духовных и культурных интересов, формирование и повышение интереса к изобразительному искусству, привлечение к активной деятельности в изобразительном, декоративном искусстве, к художественным выставкам.

Образовательный проект «Студия художественного развития и эстетического воспитания „Мастерская художника“» объединил методические разработки преподавателей и выставочные возможности факультета, обширные фонды учебных и дипломных работ, созданную несколькими поколениями преподавателей и студентов художественную среду.

В учебном процессе студии активно используются выставочные возможности ХГФ (ФХО): организуются выставки работ учащихся студии в выставочном зале, перед занятиями для учащихся проводятся мини-экскурсии по изучаемой теме. Преподаватели студии имеют возможность

показать учащимся работы, выполненные в разных техниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства: мозаику, витраж, гобелен – не только на репродукциях, но и в материале, на многочисленных выставках, которые регулярно проводятся на ХГФ (ФХО). В конце каждого учебного года по результатам работы студии также проводятся выставки в выставочном зале академии и на факультете, с интересом посещаемые родителями и детьми.

Чтобы расширить аудиторию, полнее представить возможности факультета, вовлечь в процесс освоения основ искусства родителей, постоянно расширяется перечень предлагаемых студией хобби-курсов. В настоящее время студия «Мастерская художника» предлагает разнообразные хобби-курсы для взрослых и детей: по компьютерной и печатной графике (линогравюре), керамике, художественному войлоку (валянию из шерсти), художественной росписи по ткани (батику), художественной фотографии, портрету, академическому рисунку и живописи, а также мастер-классы по изобразительному и декоративно-прикладному искусству. Руководителями курсов являются преподаватели ХГФ (ФХО), члены союза художников России.

Студия художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника» призвана обеспечить освоение учащимися тех способов деятельности и технологий, которые пригодятся им в будущем, поэтому воспитанниками студии становятся школьники с 1 по 11 класс, желающие повысить уровень своего художественно-эстетического образования. Занимаясь под руководством профессиональных художников, преподавателей ХГФ (ФХО), ребята вовлекаются в исследовательские проекты, творческие занятия, в ходе которых они учатся понимать и осваивать новое, быть открытыми и способными выражать собственные мысли и образы, уметь принимать решения и помогать друг другу, проектировать цели и осознавать свои возможности. При этом учитываются возрастные особенности при организации занятий с учащимися начальной, основной и старшей школы.

Поскольку важной задачей в работе с детьми является усиление воспитательного потенциала художественно-эстетического образования, обеспечение индивидуального психолого-педагогического сопровождения каждого обучающегося, студия художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника» обеспечивает создание условий для полноценного включения в образовательное пространство и успешной социализации детей с различными возможностями и образовательными потребностями. Для педагогов, преподающих в студии «Мастерская художника», студийная форма организации занятий предоставляет большой простор для внедрения новых направлений работы, новых подходов в обучении изобразительному искусству, что у учащихся студии вызывает и укрепляет интерес к деятельности в сфере искусства.

Иная образовательная инфраструктура, интерактивные учебные пособия, высокотехнологичное учебное оборудование, обеспечивающее выход в глобальные информационные сети, доступ к максимальному числу сокровищ отечественной и зарубежной культуры, достижениям науки и искусства, создают условия для качественного художественно-эстетического образования учащихся, их ранней профилизации, а также для самореализации и творческого развития каждого воспитанника. Участие в выставках детского художественного творчества и призовые места учащихся студии на выставках, городских и всероссийских конкурсах демонстрируют высокий уровень работы студии и факультета в целом (прил. 1).

Ключевыми направлениями деятельности студии художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника» являются следующие.

1. Индивидуализация художественно-эстетического образования: разработка и реализация учебных программ по модульному принципу под заказ учителей и учащихся.

2. Система поиска и поддержки талантливых детей: создание художественно-эстетической образовательной среды для проявления и развития способностей каждого ребенка, стимулирования и выявления достижений одаренных ребят.

3. Развитие учительского потенциала в области художественно-эстетического образования: повышение квалификации учителей, участвующих в работе студии, обобщение и распространение опыта учителей в области художественно-эстетического образования учащихся.

4. Поддержка талантливых студентов: предоставление возможности проведения учебных занятий на базе студии в ходе педагогической практики.

Работа на ХГФ (ФХО) студии «Мастерская художника», сотрудничество преподавателей, студентов и учащихся способствует повышению качества учебного процесса как для студентов, так и для учащихся студии. Для студентов сокращается разрыв между теоретическими знаниями и педагогической практикой, так как в учебных аудиториях и выставочном зале факультета регулярно размещаются выставки работ учащихся студии. Появление благодаря студии большего количества детских работ, доступных студентам для наблюдения и изучения, дает им лучшее представление о возрастных особенностях изобразительной деятельности детей, полнее раскрывает возможности будущей профессиональной деятельности. Кроме того, открываются новые возможности для разработки и осуществления проектов, проводимых студентами для детской аудитории. Это привлечение студентов ХГФ (ФХО) к работе студии в рамках практических занятий по методике изобразительного искусства, методике внеклассной работы по изобразительному искусству, организация и проведение отдельных мероприятий, праздников, конкурсов, а также проведение педпрактики на базе студии для студентов ХГФ (ФХО).

Особенностью образовательного проекта «Студия художественного развития и эстетического воспитания „Мастерская художника“» является его тесное взаимодействие с учреждениями образования и культуры города: сотрудничество с искусствоведами, художниками, школьными учителями и педагогами дополнительного образования. Целью этого сотрудничества является развитие творческой активности и инициативы сегодняшних школьников, а в будущем – студентов, их художественных потребностей, развитие духовной и культурной личности.

Таким образом, ХГФ (ФХО) НТГСПА можно считать центром художественно-эстетического образования в городе Нижний Тагил.

К сожалению, сегодня факультет переживает трудное время. С 1 сентября 2013 г. сокращена ставка руководителя студии. Отсутствие единой линии руководства студией привело к нарушению системности в работе групп, отсутствию единого учебно-методического комплекса предлагаемых образовательных программ, у преподавателей студии отмечается снижение мотивации к организации художественных выставок студийцев, практически прекращено сотрудничество с учреждениями культуры и образования города.

Хочется верить, что факультет достойно переживет трудное время, а проект факультета – студия художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника» – продолжится и обретет статус научной лаборатории, где основным направлением деятельности станет научно-исследовательская и педагогическая работа: апробация программно-методических проектов развития детей дошкольного, школьного возраста, организация и реализация студенческих и преподавательских научных проектов, организация и проведение прикладных научных исследований студентов, преподавателей НТГСПА, разработка методических рекомендаций и пособий в помощь преподавателям и учителям, родителям и участникам студии; подготовка специалистов, организация и проведение мониторинговых исследований качества образовательного процесса и изучение потребностей населения города в оказании платных образовательных услуг.

В свою очередь, хочется пожелать молодым людям, когда-то с интересом посещавшим занятия студии, развиваясь духовно и эстетически, со временем внести свой вклад в развитие культурной среды города.

«УРАЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ

Российская система образования в области искусств имеет богатое историческое прошлое и своими корнями уходит в XIX век. Отечественное образование в области искусств обеспечивало полноценную подготовку создателей художественных произведений, их исполнителей, компетентных слушателей и зрителей, педагогов, ответственных за воспитание всех обозначенных выше субъектов творческой деятельности, что играло ключевую роль в реализации социально-культурного потенциала всех видов искусств. В советское время сформировалась трехуровневая модель подготовки творческих кадров (детская школа искусств (далее ДШИ) – среднее профессиональное – высшее профессиональное учебное заведение соответствующего профиля), признанная всем мировым профессиональным сообществом и ставшая основой исполнительского и изобразительного искусства.

Одним из звеньев этой цепочки стала детская музыкальная школа, открытая в поселке Уралец в 1975 г. по инициативе О. С. Стариковой. Молодого руководителя поддержал творческий коллектив Нижнетагильского музыкального училища, в состав которого входили такие опытные преподаватели, как А. Н. Карамышева, О. Г. Кондрашина, Ю. Л. Трапезников. С 1988 г. школу возглавила молодой и энергичный руководитель – С. А. Шехурдина. Она подняла детскую музыкальную школу на новый уровень развития в плане учебно-образовательной деятельности, укрепления материально-технической базы. Предметы музыкального цикла вводились с начального школьного этапа обучения до 7(8) класса. Уроки музыки развивали музыкальные способности – музыкальную память, чувство ритма, слух, активизируя эстетическое восприятие окружающего мира в многообразии и гармонии звуков. В ходе занятий дети знакомились с наиболее значительными этапами истории музыкального искусства. Преподавание осуществляли специалисты с базовым музыкальным образованием.

В последующие годы заметно прослеживалась тенденция к увеличению числа желающих заниматься в музыкальной школе (охвачено 35 % детей школьного возраста). В связи с возросшим интересом к искусству и отдаленностью поселка Уралец от Нижнего Тагила (40 км) по решению Пригородного отдела культуры в 2004 г. происходит реорганизация музыкальной школы. На ее базе открывается «Уральская детская школа искусств». Расширение спектра образовательной деятельности, музыкального и художественного, позволило более целенаправленно решать многие задачи. Кроме того, школа искусств становится практически единственным культурообразующим фактором в поселке Уралец.

На протяжении ряда лет менялся педагогический состав школы. В ней работали такие педагоги, как Н. В. Шмаргунова, М. В. Тимонина, О. Д. Попов, Н. В. Сороковникова, Е. А. Лапина, Е. Д. Чиркова, Н. А. Салтанова, И. В. Зобнина, Т. Ф. Николаева, А. В. Долматов, С. С. Трапезникова. Музыкальное отделение было представлено классами фортепиано, баяна, домры, гитары, в которых реализовывалась программа с 5–7(8) сроком обучения. Набор на музыкальное отделение производился по желанию учащихся после предварительного прослушивания педагогом. Музыкальные занятия велись с преобладающим использованием индивидуальных, групповых форм обучения, с целью выработки музыкальных навыков при обучении исполнительскому мастерству на выбранном музыкальном инструменте.

На художественном отделении срок обучения составлял 5–7(8) лет. Набор на отделение производился по желанию учащихся. Занятия на художественном отделении предполагали обучение творческому мастерству с приобретением навыков в различной изобразительной технике, расширение и углубление знаний в области искусства, занятия велись на основе индивидуально-группового принципа обучения.

Искусства формируют, вырабатывают в личности собственно человеческое мироотношение, систему эмоционально-ценностных представлений при взаимодействии с природой и обществом, настраивают личность на самосовершенствование, самообразование и гармонизацию ее отношений с миром. Искусство накопило в своем содержании огромный нравственно-эстетический потенциал и выработало за века многообразные способы целостного чувственно-образного формирования человека, сопричастного природе и людям, ответственного за свой труд и деяния. Художественное обучение в школе искусств обладает огромными возможностями воспитания человека-творца, имеющего развитое чувство гармонии, пропорции, ритма, восприятия звуков, цвета, пластических форм, располагающего способностью к воображению и фантазии.

Сегодня «Уральская детская школа искусств» представлена четырьмя отделениями – музыкальным: фортепиано, баян, гитара, домра (5–7(8) лет обуч.), художественным (5–7(8) лет обуч.), эстетическим (5–7(8) лет обуч.), группой раннего развития детей (3 года обуч.). Контингент – 88 человек.

В состав педагогического коллектива входят преподаватели высшей и первой категорий: директор УДШИ – С. А. Шехурдина (фортепиано); преподаватели – Л. А. Иванова (история искусств, декоративно-прикладное искусство), Л. В. Кочетова (рисунок, живопись, композиция), Е. Ю. Куцулима (гитара), А. И. Лешукова (сольфеджио, муз. литература), С. Ю. Лискунова (аккордеон), Н. В. Лукина (развитие речи, азбука театра), В. П. Ольхова (домра), Л. А. Рябинина (ритмика), Л. В. Смоленцева (фортепиано), Ю. Л. Трапезников (баян, аккордеон).

Можно сказать, что в школе есть все предпосылки для обеспечения реализации федерального законодательства в части введения и реализации предпрофессиональных программ.

Учебно-воспитательный процесс осуществляется учреждением самостоятельно в соответствии с действующим законодательством, Уставом УДШИ, лицензией и свидетельством о государственной аккредитации. Содержание образования в «Уральской детской школе искусств» определяется образовательными программами, разрабатываемыми и реализуемыми учреждением с учетом муниципального заказа, потребности обучающихся, ожидания родителей, профессионально-педагогических возможностей преподавателей, требований и ожиданий образовательных учреждений профессионального образования.

Структура и содержание учебного плана соответствует требованиям примерного (типового) учебного плана и состоит из двух основных частей – инвариантной и вариативной.

Инвариантный блок учебного плана реализует федеральный компонент требований музыкальных, художественных образовательных программ и обеспечивает единое образовательное пространство. Предметы инвариантной части: 1. Музыкальный инструмент. 2. Сольфеджио. 3. Музицирование. 4. Слушание музыки. 5. Музыкальная литература. 6. Элементарная теория музыки. 7. Коллективное музицирование (хор, оркестр, ансамбль). 8. Сольное пение. 9. Основы рисунка. 10. Основы живописи. 11. Основы декоративно-прикладного искусства. 12. Основы композиции. 13. Ритмика. 14. Художественное слово. 15. Сценическое движение. 16. Беседы об искусстве.

Инвариантная часть учебного плана гарантирует каждому учащемуся овладение необходимым минимумом знаний, умений и навыков для продолжения образования (самообразования), участия в творческих коллективах (в том числе в детской школе искусств) и адаптации в современном культурном пространстве.

Вариативный блок учебного плана обеспечивает удовлетворение индивидуальных потребностей музыкального образования, творческих возможностей и интересов каждого учащегося. Эта часть учебного плана реализуется на предметах по выбору учащихся, углубленного освоения предметов, индивидуальных и групповых занятиях. Предметы вариативной части (предметы по выбору): 1. Другой музыкальный инструмент. 2. Подготовка концертных номеров. 3. Сольфеджио. 4. Сольное пение. 5. Беседы об искусстве. 6. Азбука театра. 7. Лепка. 8. Музыкальная грамота. 9. Вокальный ансамбль. 10. Сценическая практика. 11. Основы ДПИ. 12. Изобразительное искусство.

В школе есть все условия для творческой работы: новое здание, красивые просторные классы, библиотека, хорошая материально-техническая база, которая постоянно обновляется.

Организация образовательного процесса обеспечивает активную деятельность детей в сфере музыкального и художественного искусства, что способствует воспитанию устойчивого интереса учащихся к музыке, творчеству и создает условия к переходу от интересов детей к развитию их способностей на основе выбора, решение задачи ранней профессиональной ориентации. В школе преподают квалифицированные опытные педагоги. Только за последний год преподаватели приняли участие в областных семинарах («Комплексный цикл обучения и воспитания детей раннего и дошкольного возраста в ДШИ», «Теория и методика обучения искусству исполнения», «Технологии освоения основных приемов игры на гитаре». «Нормативные основания и необходимые документы при реализации дополнительных предпрофильных общеобразовательных программ в области искусств», «Специфика работы в детском музыкальном театре»); повысили квалификацию и профессиональное мастерство, прошли обучение в Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ; подтвердили категории.

Учебная и научно-методическая работа в школе осуществляется как комплекс мер, базирующихся на достижениях науки, педагогическом опыте, и направлена на повышение профессионального мастерства педагогического коллектива.

В рамках методического обеспечения учебного процесса ведется разработка рабочих программ, методических пособий, рекомендаций к практическим работам:

– «Коллаж как средство развития творческих способностей детей дошкольного и младшего школьного возраста»: методическое пособие для УДШИ, диплом II степени Всероссийского конкурса педагогического мастерства «Профи»: «Рыбы», «Забавные кактусы», «Космос», «Веселая ярмарка», «История народной куклы», «Театральная кукла» – методические разработки по ДПИ, Л. А. Иванова;

– «Вопросы музыкального воспитания детей младшего возраста в классах фортепиано»: методическая разработка, С. А. Шехурдина;

– «Концертные выступления», «Проблемы интонирования на начальном этапе обучения домристов в ДШИ»: методические разработки, В. П. Ольхова;

– «Работа над музыкальным произведением», «Работа с детским коллективом – важное направление в системе музыкального образования»: методические разработки, С. Ю. Долматова;

– «О возникновении и путях развития баяна»: методическая разработка, Ю. Л. Трапезников;

– «Вопросы музыкального воспитания детей в младших классах на занятиях сольфеджио в ДШИ»: методическая разработка, Т. Ф. Николаева;

– «Добро пожаловать в фольклорную школу»: методическая разработка, Н. В. Лукина;

– «Развитие координации и мелкой моторики у детей дошкольного и младшего школьного возраста», методическая разработка, Л. В. Кочнева.

Необходимо отметить, что «Уральская детская школа искусств» неоднократно являлась базовой площадкой для прохождения педагогической практики студентами 4–5 курсов факультета художественного образования (бывшего ХГФ) НТГСПА очной и заочной формы обучения. Студенты также имеют возможность в течение учебного года проводить внеклассные мероприятия и мастер-классы по изобразительному и декоративно-прикладному искусству.

Воспитательная система необходима для решения полного комплекса задач эстетического и нравственного воспитания учащихся. В детской школе искусств она охватывает весь педагогический процесс, который интегрируется в учебные занятия, концертно-просветительскую деятельность, общение и, главное, составляет органическое единство с учебным процессом, решая задачи развития в детях гуманизма, патриотизма, гражданственности, нравственности. В школе разработан цикл проектов воспитательной системы: 1. Гражданско-патриотические программы («Этих дней не смолкнет слава», «Когда поют солдаты...» и т. д.) 2. Нравственно-духовные программы («Учительница первая моя», «Мамины любимые глаза» и т. д.); 3. Просветительские программы («Я Вас любил...», «Музыки великих» и т. д.); 4. Программа социально-психологической и художественно-эстетической поддержки детей-сирот и детей из многодетных семей («Музыкальная палитра», «Волшебство Рождественской ночи»).

Высокий уровень подготовки дает учащимся возможность ежегодного участия в конкурсах, концертах и выставках различного уровня: районных, городских, областных, международных. Ансамбль ложкарей (руководитель С. Ю. Лискунова) завоевал признание в России. Юные художники ежегодно становятся призерами и дипломантами выставок различного уровня: городского фестиваля детского творчества «Радуга детства», областных выставок «Красная Пасха», «Красота предметного мира», независимых конкурсных туров интеллектуально-творческих сезонов Всероссийского конкурса изобразительного искусства «Ангел вдохновения», Международного конкурса детского рисунка «Южноуральск – Зальцбург» и многих других (преподаватели Л. А. Иванова, Л. В. Кочетова). Неоднократными обладателями наград разных степеней стали Е. Трапезникова, В. Фаизов, С. Кочнева, В. и А. Сердитовы, В. и М. Ялунины, И. Кравченко, О. Тарасова и многие другие (прил. 2).

На сегодняшний день в поселке Уралец в общеобразовательной школе обучается 110 учащихся, из них 80 % детей учатся в «Уральской детской школе искусств», После окончания УДШИ ряд выпускников продолжил обучение в творческих вузах и колледжах – таких, как Свердловская

архитектурная академия, факультет художественного образования НТГСПА, Нижнетагильский строительный колледж, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Нижнетагильский педагогический колледж.

В современной ситуации недооценивается роль системы детских школ искусств. Так, деятельность «Уральской детской школы искусств» является не только единственным культурообразующим фактором в поселке, но и центром предпрофессиональной подготовки по традиционным специальностям в сфере искусства, способствует распространению культурной толерантности. УДШИ всей своей деятельностью нацелена на подготовку людей с активным творческим потенциалом, готовых к созданию интеллектуальной творческой среды.

Т. А. Камешкова

ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КАК ПРОВОДНИК КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Свердловская региональная общественная организация художников «Авторы явлений» (СРООХ «Авторы явлений») была создана в 2000 г. нижнетагильскими художниками Сергеем Брюхановым, Дианой Брюхановой, Олегом Лысцовым. Целью организации стало развитие всех тенденций в современной художественной культуре региона, а также консолидация творческого потенциала художников, ученых, музыкантов, дизайнеров, литераторов, журналистов для воплощений долгосрочных совместных программ в области культуры и искусства.

Члены организации принимают активное участие в художественной и культурной жизни не только Свердловской области, но и России, зарубежья. СРООХ «Авторы явлений» является инициатором и соорганизатором проектов самого разного уровня и масштаба. Художники представляли свои и чужие произведения на городских, областных, Российских и международных выставках.

В 2000 г. совместно с Нижнетагильским музеем изобразительных искусств организация выиграла грант Сороса на проведение международного семинара-тренинга «Экология искусства в индустриальном ландшафте». Семинар состоялся в октябре 2001 г. в Музее изобразительных искусств города Нижний Тагил. Члены СРООХ «Авторы явлений» совместно с МОО «ПИК» были участниками международного пленэра-симпозиума «Урал. Тибет. Байкал» с 2000 по 2003 гг.

Особую роль члены организации отводили работе с молодежью. Работа с молодежью приняла форму постоянных мастер-классов в студии Сергея Брюханова и в художественных учреждениях, написание отзывов и рецен-

зий на работы молодых художников, проведение выставкомов, «круглых столов». Мастер-классы, выставки, симпозиумы, акции, семинары, тренинги, пленэры – вот далеко не все формы деятельности «Авторов Явлений». Члены организации осуществляют кураторскую деятельность на российских выставках и проектах. За годы существования «Авторами явлений» установлены партнерские отношения с муниципальными и общественными организациями, представителями Администрации города, бизнеса, СМИ.

В 2006 г. руководителем «Авторов явлений» становится педагог, культуролог Татьяна Камешкова. В 2007 г. организация побеждает в конкурсе «Город друзей – город идей» и претворяет в жизнь проект «Региональная выставка – конкурс пастели Уральских художников».

Возникающий в мире интерес к творчеству аутсайдеров навел членов организации на мысль о создании фонда художественных работ непрофессионалов. «Авторы явлений» начинают реализацию социально значимых проектов помощи детям, имеющим специальные способности. Была разработана программа и написан проект «С нами солнце», который поддержал Благотворительный фонд «ЕВРАЗ-Урал». В проекте приняло участие 40 детей с диагнозом «ДЦП». Для них проводились индивидуальные и групповые занятия изобразительным искусством с применением методов и форм арт-терапии. Организованные в результате проекта выставки рисунков детей с ограниченными возможностями, вызвали живой интерес прессы и общественности. За год было проведено 10 выставок в различных социально значимых местах города. Так «Авторы явлений» открыли новое направление деятельности.

В 2009 г. организация реализовала два проекта: «Радуга» (при финансовой поддержке ОАО АКБ «РОСБАНК») и «Радуга здоровья» (при финансовой поддержке Благотворительного фонда «Синара»). Выставки рисунков были организованы в театре «Современник» г. Москвы и Культурном центре «Урал» г. Екатеринбурга. В драматическом театре прошла первая персональная выставка Сони Фрунзе. В проектах приняли участие 58 детей.

В 2010–2011 гг. организация «Авторы явлений» стала победителем и выиграла два президентских гранта: Проект «Твой шанс – развитие волонтерского движения» и Проект «АРТ-Тагил» – популяризация культуры и искусства. В рамках второго проекта была организована работа изостудии для пенсионеров, ежемесячно проводились лекции по искусству Нижнего Тагила и творческие встречи с художниками. В проектах приняли участие более 300 детей и 50 пенсионеров города. Работал волонтерский отряд из 45 человек. Оба проекта были реализованы в творческом союзе с художественно-графическим факультетом Нижнетагильской социально-педагогической академии и Нижнетагильским музеем изобразительных

искусств. Художники-преподаватели становились неизменными героями творческих встреч.

В 2012–2013 гг. организация продолжает сотрудничать с Благотворительным фондом «ЕВРАЗ-Урал» и реализует проект «ЕВРАЗ – детям», участниками которого ежегодно являются 40 детей-инвалидов. В настоящий момент открыто новое направление деятельности – фототерапия. Уникальная программа разработана и апробирована Ольгой Кизоркиной – психологом-фототерапевтом.

Доброй традицией организации стало ежегодное проведение персональных выставок детей – участников проектов. Выставки детских рисунков и фотографий увидели жители Нижнего Тагила, Пригородного района, Качканара, Екатеринбурга, Москвы. Персональные выставки Сони Фрунзе и Лены Гореловой были представлены в Чехии. Члены организации делятся опытом своей работы с коллегами из Нижнего Тагила и Качканара: проводят семинары, мастер-классы, тренинги. Уникальной «копилкой творческих идей» делятся на мастер-классах Ольга Хомякова, Софья Оржеховская, Анна Булыгина.

И все-таки самым ценным в деятельности членов «Авторов явлений» остается каждодневное чудо открытия для детей граней творческого воплощения их идей, желаний, мыслей; облечение в материальную сущность нематериальных вещей. В настоящий момент в организации семь человек, пятеро из них выпускники художественно-графического факультета НТГПИ. Это люди, которые делают доброе дело, отдавая частичку сердца тем, кто нуждается в особой заботе. «Авторы явлений» имеют уникальный опыт реализации социально-культурных проектов, что дает надежду на то, что у организации есть хорошие перспективы для новых свершений (прил. 3).

М. Ю. Комарова

ИСТОРИЯ ФАКУЛЬТЕТА В КАТАЛОЖНОМ ИЗДАНИИ. СПРАВОЧНЫЙ КАТАЛОГ О ПЕДАГОГАХ-ХУДОЖНИКАХ КАК ТЕМА ДЛЯ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТА

Время неумолимо движется вперед – на календаре 2014 год, а это значит, что с момента основания художественно-графического факультета Нижнетагильской социально-педагогической академии уже минуло 55 лет. Много событий произошло за это время в жизни факультета: он динамично развивался, преобразовывался, расширялся, менял облик. Как любые события истории оживают в лицах, так и существование факультета немыслимо без преподавателей, служащих великому делу – художественному воспитанию подрастающего поколения. Кто эти талантливые люди,

профессионалы своего дела, сохраняющие и развивающие художественные традиции города, региона и страны в целом?

За прошедшие со дня основания ХГФ годы преподаватели-художники внесли неоценимый вклад в развитие факультета и академии, а в целом – художественно-эстетического образования не только в нашем городе, но и в стране в целом. Огромный практический опыт, высокий уровень квалификации, активная выставочная деятельность педагогов факультета в России и за рубежом позволили осуществлять подготовку специалистов на достойном уровне, соответствующем современным потребностям государства. Среди выпускников – Члены союза художников России, почетные работники образования, кандидаты наук, заслуженные художники РФ.

Сегодня преподавательский коллектив факультета отличается профессионализмом, преданностью своему делу, особой заинтересованностью в успехах своих учеников. Поэтому для студентов обучение на художественно-графическом факультете – это не только усвоение художественных умений и навыков по выверенной системе, но и процесс живого познания творчества в общении с настоящими Мастерами.

В 2013 г., в преддверии празднования 55-летия факультета, студентка Е. А. Бунькова в качестве выпускной квалификационной работы представила проект «Педагоги-художники ХГФ НТГСПА 1959–2013 гг.» (руководитель Н. С. Кузнецова). При написании работы она опиралась на ранее изданные материалы, а также, что немаловажно, использовала еще неопубликованные сведения. В теоретической части работы дипломница уделила внимание историческим фактам, связанным с жизнью художественно-графического факультета, рассказала о его становлении и развитии в период с 1959 по 2013 гг., указав основные принципы обучения, и конечно, обозначила педагогический состав. Данный материал позволяет получить общее представление о процессе профессионального образования на факультете. Кроме этого, повышенное внимание было уделено творчеству и образовательной деятельности ведущих педагогов. Студентка постаралась обобщить, дополнить и систематизировать разрозненные данные о преподавателях-художниках, работавших в разные годы на факультете с момента его основания и по настоящее время.

Полученные сведения легли в основу практической части выпускной работы, представленной в форме электронного каталога. Он носит справочный характер, дополняющий теоретический материал публикаций прежних лет [1; 2]. В него вошли представленные в алфавитном порядке творческие биографии педагогов-художников, работавших и работающих на художественно-графическом факультете НТГПИ – НТГСПА в 1959–2013 гг. Кроме того, электронный каталог наполнен богатым иллюстративным материалом. Это более 300 произведений графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, созданных преподавате-

лями факультета в разное время, которые дают представление о художественной манере каждого из авторов.

Данная версия каталога, несмотря на свою содержательность, все же не претендует на всю полноту исследования, требуя ряда дополнений. В частности, здесь представлен не весь педагогический состав – он ограничен членством в Союзе художников России, периодом работы на факультете, наличием творческих работ. Однако эта работа, несомненно, будет востребованной и станет хорошей базой для последующих изысканий. История творится сегодня, и мы все – ее участники и творцы, поэтому важно вовремя оглянуться назад, всмотреться в настоящее и дать старт для будущего.

Стоит подчеркнуть, что данная выпускная работа в целом и электронный каталог в частности являются своего рода подарком к 55-летию художественно-графического факультета НТГСПА, которому хотелось бы пожелать долголетия, дальнейшего процветания и совершенствования, а его педагогическому коллективу – творческого вдохновения, интересных проектов и талантливых учеников (прил. 4).

Примечания

1. Белохонов В. Н., Курманаевская Г. Л. Педагоги-художники Нижнетагильского государственного педагогического института. Нижний Тагил: НТГПИ, 1999. 58 с.

2. ХГФ: история и современность: сборник материалов к 50-летию художественно-графического факультета НТГСПА / отв. ред. Л. П. Филатова. Нижний Тагил: НТГСПА, 2009. 186 с.

К. С. Кошурникова

МОЛОДЕЖНЫЕ ВЫСТАВКИ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В г. НИЖНИЙ ТАГИЛ В ПЕРИОД 1996–2011 гг.

Урал – это место индустриальной катастрофы, по замечанию тагильского художественного критика Юлии Гниренко, «зона поражения радикальным искусством». В Уральском регионе было два поколения состоявшихся художников, они стремились разделить с московскими художниками «привилегию сопричастности к альтернативному искусству». Первым поколением можно назвать «Уктусскую школу» Екатеринбурга (1970–80-е гг.) – это концептуалисты, экспериментировавшие с визуальным выражением текста, они искали подсознательные смыслы, идеи и мотивации слов. 1996–1998 гг. – существование «второго поколения». В 1995 г. молодые художники архитектурной академии посетили Цюрих и прониклись идеями группы «Eurocot», вследствие чего организовали в Екатеринбурге галерею радикального искусства «Eurocot». В ее стенах они и радикализировали местную ситуацию, здесь и произошло «выпестывание» экстремальной ветви уральского перформанса.

И наконец, проявляется третье поколение молодых авторов и арт-групп. В июле 2001 г. была инициирована выставка «Экология пустоты». Основными ее участниками были студенты художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного педагогического института. Ситуация, когда надо что-то менять, назрела. На выставке разрешалась одна очень важная проблема репрезентационной демонстрации идей молодых авторов. «Экология пустоты» получилась самобытной, немного наивной и неуверенной, но все-таки она сделала попытку влиться в общий поток современного искусства. Сгруппированное творчество – характерная черта уральского молодого искусства и, скорее всего, она выражает необходимость внутренней поддержки. Как отмечает Ю. Гниренко, – обычная ситуация для художественного учебного заведения Нижнего Тагила, когда в каталоге очередной выставки «Палитра молодых» среди живописных работ и графических листов мы видим надпись «перформанс арт-группы „Зергут“», в отличие от столичных молодежных выставок.

Арт-группа «Зергут» была образована в 2001 г. тремя студентами художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного педагогического института Владимиром Селезевым, Иваном Снегиревым, Евгением Гольцовым. Молодые художники были участниками различных семинаров («Экология искусства в индустриальном ландшафте»), получили опыт общения с живыми художниками, занимающимися contemporary-art'ом, участвовали в воркшопах, что способствовало их дальнейшей активной работе. Их сложный по составу «диплом» (2001 г., руководители Л. С. Грачикова, О. В. Подольский, Е. А. Бортников) – это набор из видео, перформансов, живописи и однодневной выставки «Опыт создания мифов» (Н. Тагил, 2001). На сегодняшний день группа распалась.

Арт-группа «Консерватор» также была образована в 2001 г. студентами нижнетагильского худграфа Иваном Копыловым и Сергеем Чебыкиным. Отличие «Консерваторов» в предельной цитированности проектов: инсталляция «Красная кухня» (2001) – воплощение «Красной комнаты» Матисса с современным персонажем, перформанс «Лень» (2002) – вариант «Русского Будды» Шабурова. «Консерваторы» стали номинантами (2001) в конкурсе на лучший слоган сигаретной рекламы «Pall Mall» в уральском регионе, в феврале 2003 г. получили грант института Про Арте. Хороши художники тем, что смогли влиться в общий поток современной культуры. Они совершали в каждом проекте маленькое открытие, догадываясь, что их идеи и проекты – это исследование старого и когда-то сделанного. В 2005 г. группа прекратила свое существование.

В 2004 г. после прослушанных семинаров по актуальному искусству под руководством куратора и критика Юлии Гниренко и тагильского художника Олега Лысцова пять студенток худграфа Ксения Кошурникова, Ксения Сабанина, Анастасия Хаперская, Светлана Усольцева, Марина Никонова организовали арт-группу «Sistra», которая имела успешное начало.

Группа участвовала в Форуме художественных инициатив «Рай» в 2004 г. и в фестивале на открытом воздухе «АртКлязьма 2004». 10 ноября 2004 г. в здании художественно-графического факультета НТГСПА состоялась первая выставка «Фотобокс», представлявшая собой фотохроники творческой группы, избравшей для себя опыт contemporary art. В качестве «поля эксперимента» выставки «Фотобокс» – коробка с фотографиями, но в то же время это и обозначение пространства, заменившего для авторов проекта белые галерейные боксы. Пытаясь быть актуальными «времени и месту», авторы использовали те стены, в которых они непосредственно находятся, не пытаясь искать других. Семь фотографических серий – год работы группы – не связаны ничем. Кроме, пожалуй, рефлексии пяти девушек в связи с определенными событиями, интересными их среде, их поколению. И в то же время говорящими о глобальных проблемах современного общества, только в контексте разглядывания мира с позиции своих 20 лет. По словам искусствоведа и критика Марины Соколовской, каждое из этих действий поэтично, совершено в нарушение прагматичной житейской логики и тем и ограничено, как утверждение права на личный взгляд. Кажется, что у этих молодых художников есть пока только одна мечта – быть актуальными художниками, есть воля и умение, понимание искусства как пространства не документального, а образного, но нет еще своей убедительной мысли о мире и ясного понимания задач и контекстов искусства.

Группа «Sistra» приняла участие в крупнейших отечественных выставках – таких, как Арт Москва (2008), Арт Пермь (2008). Последний свой проект «90X120X90» группа показала в 2008 г. на I Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»

Также в 2008 г. была образована группа «Лаборатория Событий». Организаторами (Елена Ионова, Дарья Цветкова) и участниками (Елена Корягина, Ольга Петрова, Екатерина Русскова) стали студенты ХГФ НТГСПА. В 2007–2008 гг. «Лабораторией Событий» был реализован проект «Игра» (победитель конкурса социальных проектов ЕВРАЗ «Город друзей – город идей 2007»). Проект включал театральную постановку с видео-артом, авторской оригинальной музыкой и созданием в ходе спектакля живописного произведения; выпуск стихотворного сборника молодых поэтов – участников проекта; запись диска с саундтреками к спектаклю и видео-артом, проведение выставок молодых художников, фотографов и т. д. Спектакль «Игра», в котором на понятном подросткам языке говорилось о проблемах творчества и творческой самореализации, нашел живой отклик у зрителей. «Игру» бесплатно посетили инвалиды и руководители клуба общения «Надежда». Ежегодной стала молодежная выставка-фестиваль «Полет F». В рамках выставки-фестиваля были представлены живопись и графика, инсталляция, фотография, компьютерная графика, дизайнерские разработки, коллажи, видео-арт и анимарт. В 2010 г. «Лаборатория Событий» приняла участие во всемирной акции «Ночь музеев»,

которую проводил Нижнетагильский музей ИЗО. Было показано три перформанса – Белый, Черный и Красный. Осенью 2010 г. состоялся второй совместный проект «Лаборатории Событий» и Нижнетагильского музея ИЗО, приуроченный к закрытию выставки «Шедевры Сальвадора Дали» – «Ночь с Дали», включивший в себя тематические перформансы, просмотр сюрреалистического кино, фотосессию в костюмах, созданных по мотивам творчества художника. Последний на сегодняшний день проект арт-группы – организация смотра лучших конкурсных работ Челябинского нет-фестиваля видео-арта и анимации в Нижнем Тагиле. Спектакли «Лаборатории Событий» вызывают интерес, прежде всего, у так называемой «неформальной», интеллектуальной молодежи. Представители молодежных субкультур, обычно равнодушные к театральной и культурной жизни города, очень живо откликаются на постановки и мероприятия «Лаборатории Событий» – главным образом, из-за их необычной формы и содержания. Таким образом, можно полагать, что через спектакли, выставки и другие «события» «Лаборатории» в молодежной среде будет меняться отношение к театру и культурной среде города в целом.

Город Нижний Тагил является вторым городом по величине в одной из самых крупных областей России. Но вот актуального молодежного искусства как такового здесь нет. Конечно, попытки заниматься актуальным искусством были и есть, однако они существуют скорее как «незаконно-рожденное» дитя официального «большого» искусства. Как нам кажется, это проблема не только одного города, но и всей страны, ведь в художественных вузах нет четко выстроенных программ по изучению contemporary art. Другая сторона этой проблемы – низкое «потребление» современного искусства в нашем регионе. Молодежь мало активна. По выражению Дмитрия Булыгина, «...бесплодно...!» И действительно, не успевают заниматься современным искусством, молодые авторы начинают зарабатывать в основном рекламой. Еще одна проблема в том, что демонстрация чего-то нового в случае с молодым искусством оказывается изобретением уже известного старого. В принципе, каждый из нас имеет право «открывать Америку». Чаще всего молодежное искусство носит этнический характер, что уже пережито на Западе, но оказывается не пережитым внутри русской культуры и требует своего осмысления. И делают это, как правило, молодые художники.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ФАКУЛЬТЕТА¹

Развитие творческого потенциала личности напрямую зависит от условий, в которых реализуется ее образовательная деятельность, от организации образовательной среды.

Образовательная среда – это система влияний и условий формирования личности, а также возможностей для ее развития, содержащихся в социальном и пространственно-предметном окружении [1, с. 14].

Одним из главных условий образовательной среды художественно-графического факультета (факультета художественного образования) Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии является возможность организации необходимых для учебного процесса учебно-методических выставок, художественных проектов преподавателей и студентов факультета, персональных выставок профессиональных художников России и зарубежья.

Такая возможность появилась с 2004 г., когда по инициативе преподавателей факультета был создан современный выставочный зал. За создание и реализацию проекта взялись студенты-пятикурсники под руководством заведующего кафедрой рисунка В. Н. Белохонова.

С этого времени в стенах выставочного зала факультета прошло множество выставок, реализовано много проектов, нашедших положительный отклик в среде тагильского культурного сообщества.

На протяжении нескольких лет ежегодными были выставки дипломных работ в рамках проекта «Палитра молодых» (1990–2000 гг.). Проект «Палитра молодых», организованный преподавателями-искусствоведами В. Н. Белохоновым и Г. Л. Курманаевской, представлял собой итоговую выставку лучших дипломных работ выпускников факультета. Особое место в пространстве выставки занимал «гость выставки». Неоднократно в данной номинации были представлены произведения мастеров современной графики, живописи, работы студентов столичных творческих вузов.

Интересной формой отчета работы творческих групп на факультете стали выставки «Специализация». Проект объединял студенческие работы, выполненные по отдельным дисциплинам (графика, скульптура, искусст-

¹ Доклад построен на основе материалов, впервые опубликованных в: Кузнецова Н. С. Музейный абонемент «Загадочный мир графики»: творческий портрет авторов // Тагильский вестник: Историко-культурное наследие родного края в пространстве музея вуза: историко-краеведческий альманах / отв. ред. О. В. Рыжкова. Вып. 8. Нижний Тагил: НТГСПА, 2011. С. 20–28.

вознание, живопись), созданные под руководством ведущих педагогов факультета: Г. Л. Курманаевской, О. В. Подольского, Р. Р. Мамутова, Л. С. Грачиковой (прил. 5, рис. 1). В это же время публично презентовать свои академические работы в зале факультета появилась возможность и у первокурсников. Идея проведения выставки-конкурса учебных работ (на конкурс попадают лучшие работы первокурсников по итогам первой сессии) принадлежит декану факультета Л. П. Лебедевой. Задачей конкурса стало повышение мотивации студентов первого курса к успешной учебной деятельности.

Традиционными для факультета стали отчетные выставки студентов по летней практике. Рождение выставочных проектов-отчетов связано с первыми творческими выездными пленэрами в Киргизию, в Тобольск и Суздаль под руководством педагога-художника В. Н. Наседкина. Возвращаясь из творческих поездок по стране, студенты представляли свои работы на импровизированных выставках, делились впечатлениями, обсуждали актуальные проблемы искусства. Продолжают традицию ежегодных выездных пленэров и выставочных творческих отчетов студенты педагоги-художники факультета И. В. Грищенко, С. А. Костылев, В. Г. Мартыненко.

В 2009 г. выставочный зал факультета принял в свои стены и передвижную выставку детского изобразительного творчества «Живописная палитра». Организатором данного проекта стал Институт художественного образования РАО (г. Москва). Сотрудник института Т. А. Копцева совместно с преподавателем кафедры И. П. Кузьминой представили на выставке более пятидесяти живописных и графических работ, выполненных ребятами из разных уголков России.

В этот же период по инициативе краеведа, доктора исторических наук Т. К. Гуськовой в выставочном зале факультета разместилась ретроспективная выставка Петра Бортнова – живописца, заслуженного художника РСФСР, ветерана Великой отечественной войны. Зрителям были представлены живописные этюды, зарисовки, наброски, выполненные мастером в разное время.

Особенно ценны междисциплинарные творческие проекты, организованные преподавателями худграфа совместно с другими факультетами НТГСПА. Так, в 2010 г. авторская выставка преподавателя кафедры ИЗО С. Г. Бакшаевой и ее студентов под названием «Фрагмент реальности» была представлена совместно с кафедрой литературы: графические листы участников выставки были дополнены литературной интерпретацией, подготовленной студентами филологического факультета под руководством С. Г. Барышевой.

Появляются выставочные проекты и мастер-классы с приглашением профессиональных графиков и живописцев. Осенью 2010 г. мастер-класс тагильского художника-ветерана Вилена Мухаркина по теме «Натюрморт» на его персональной выставке стал ярким событием для студентов первого

курса. Выставка (включившая около сорока работ, выполненных в разное время в технике гуаши), была представлена общественной организацией «Коллекция» (рук. Н. В. Грачиков) совместно с преподавателями факультета Е. А. Чебаковой, Л. С. Грачиковой (прил. 5, рис. 13).

Весной 2010 г. на факультет для заочного участия в выставке по инициативе преподавателя факультета Н. С. Кузнецовой были приглашены художники, работающие в технике высокой печати. Так, на выставке польского художника Каземежа Бабкевича были широко представлены графические композиции и экслибрисы (прил. 5, рис. 2). А на выставке «Инстинкт и Габитус» художник из Уфы Айрат Терегулов представил метровые композиции, выполненные в технике линогравюры. Дизайн печатной продукции (афиши, пригласительные билеты, буклеты) разрабатывался студентами факультета (прил. 5, рис. 3–4). Сопровождали обе выставки заглавный текст аннотации к графическим листам, автором которых стал преподаватель кафедры философия А. А. Еникеев.

В 2011 г. с сентября по май месяц вниманию студентов и гостей факультета был предложен музейно-образовательный выставочный проект под названием «Музейный абонемент». Кураторами выставочного проекта стали преподаватели художественно-графического факультета и преподаватель социально-гуманитарного института О. В. Рыжкова. Абонемент включил ряд выставок, объединенных общей темой – «Загадочный мир графики». Прошли следующие выставки: «Дары друзей» (прил. 5, рис. 5); выставка графических листов из коллекции преподавателя кафедры изобразительного искусства Е. А. Бортникова (графические листы, представленные в экспозиции, в разное время были подарены Е. А. Бортникову их авторами – современными художниками-графиками России и зарубежья А. Терегуловым, Т. Баданиной, В. Наседкиным и др.); «Времена года» – выставка дипломных работ разных лет из фонда ХГФ НТГСПА, выполненных в уникальной и печатной графике – рисунок, акварель, гуашь, эстамп (прил. 5, рис. 6); «Продолжаю в своих учениках» – выставка печатной графики дипломных и творческих работ студентов ХГФ, выполненных под руководством педагогов-графиков факультета Е. А. Бортникова, С. М. Крашенинникова, Д. Ф. Креля и др.

Подарком студентам и гостям факультета стало открытие выставки Лукаша Цывицки – польского художника, преподавателя кафедры графики и дизайна факультета искусств Университета города Жешува (Польша) (прил. 5, рис. 7). В холле факультета было представлено 36 экслибрисов, выполненных в технике линогравюры. Авторский текст к выставке подготовила преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических наук О. А. Сидоренко.

Значительными событиями в выставочной жизни факультета стали персональные выставки тагильских художников и преподавателей художественно-графического факультета. Прошли персональные выставки

Е. А. Бабушкина, Н. П. Бортновой, Н. В. Буткевич, И. В. Грищенко, С. А. Костылева, Н. С. Кузнецовой, Р. Р. Мамутова, В. Г. Мартыненко, И. Б. Толкачева, Е. А. Чебаковой (прил. 5, рис. 8–10).

Сегодня в выставочном зале нашего факультета проходят отчетные выставки учащихся детских художественных студий города Нижнего Тагила (студии художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника», студии графики «Контраст» и др.) (прил. 5, рис. 11–12).

Выставочная деятельность на художественно-графическом факультете (факультете художественного образования) НТГСПА приобретает все большее социокультурное значение: художественные выставки способствуют становлению творческо-активной личности учащихся, выставки становятся центрами культурной и творческой коммуникации, выставки выполняют роль сохранения и интерпретации культурного наследия факультета и академии, характеризуют качество внутренней жизни факультета, его образовательную среду.

Примечания

1. Ясвин В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. М.: Смысл, 2001. 365 с.

И. П. Кузьмина, С. А. Брюханов

ОСОБЕННОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

История становления научно-творческой работы студентов на художественно-графическом факультете насчитывает не один десяток лет и имеет свою специфику. На сегодняшний день образование студентов отвечает запросам современного общества. Интеграция учебно-воспитательного и творческого процесса нацелена на развитие творческой инициативы, самостоятельности, конкурентоспособности и мобильности будущих специалистов, которые будут готовы к самореализации в различных областях творческой деятельности.

Таким образом, выпускники факультета прекрасно проявляют себя не только как педагоги в общеобразовательных и художественных школах, но и как дизайнеры, предприниматели, креативные директора, руководители и т. д.

Факультет располагает развитой материальной базой для развития основных форм и направлений научной деятельности и реализации многочисленных творческих замыслов и проектов. В выставочных залах академии ежегодно проходят выставки-отчеты студентов, которые позволяют им раскрыть свой профессионализм и творческий потенциал, а также по-

лучить навыки работы с экспозицией, с сопроводительной документацией, с такими ее видами, как пресс-релиз, афиша, каталог, буклет, рекламный анонс, приглашения.

Особого внимания заслуживает важное направление работы СНО факультета – творческие группы. Сегодня в рамках творческих групп развиваются такие направления работы со студентами, как

– монументальная и декоративная живопись (руководитель В. Г. Мартыненко);

– печатная графика, офорт (руководитель В. В. Зуев);

– керамика, скульптура малых форм (руководитель И. Б. Толкачев).

Данные виды творческой деятельности ежегодно достойно представляются на различных выставках, как факультетских, городских и региональных, так и на международных. А работы монументально-декоративного характера (витражи, мозаики, сграффито, фрески) украшают многие культурные учреждения города.

Особым вниманием и любовью студентов пользуется печатная графика. Творческую группу, занимающуюся самым мобильным видом печатной графики – экслибрисом, возглавляет Владимир Валентинович Зуев – заслуженный художник РФ, ведущий педагог факультета, имеющий огромный практический опыт и высокий уровень квалификации, талантливый художник, достигший значительных результатов в области станковой и миниатюрной графики, иллюстрации и книжного знака. Его графические листы и гравюры демонстрируют ярко выраженный индивидуальный творческий почерк и высочайшее исполнительское мастерство.

Освоение печатной графики способствует формированию у студентов таких компетенций, как способность проводить под научным и художественным руководством локальные и комплексные исследования, воплощать художественные проекты с формулировкой аргументированных умозаключений и выводов, законченных проектных решений; владение навыками создания самостоятельных творческих проектов в области изобразительных искусств; владение навыками участия в выставочных проектах в области изобразительного искусства и визуальных коммуникаций.

Начало ежегодным студенческим конкурсам экслибриса в 2007 г. положила выставка студентов графического факультета МГУП, организованная Международным союзом книголюбов и Московским государственным университетом печати. В течение шести лет наша творческая группа по печатной графике принимает активное участие в конкурсах экслибриса, получает дипломы и занимает призовые места (прил. 6, рис. 1).

Мастер-классы – еще одна традиционная форма работы студентов факультета. Ежегодно в нашем выставочном зале проходят выставки художников-профессионалов, которые с удовольствием передают секреты своего мастерства студентам. Это мастера графики, живописи нашего города и региона, а также зарубежные художники. На кафедре

художественного образования имеется положительный опыт проведения подобных мероприятий различной тематики, связанных с учебным процессом студентов. Студенты получают возможность познакомиться с произведениями-оригиналами, увидеть творческий метод художника.

Не остается без внимания и такое направление работы, как взаимодействие с многочисленными учреждениями культуры и образования: это совместные акции, проекты и семинары с музеем изобразительного искусства, учреждениями дополнительного образования и детскими школами искусств города и округа.

Активно используется на факультете кружковая форма по живописи и композиции. Профессиональное общение студентов и преподавателей, членов союза художников РФ – таких, как С. А. Костылев, В. Г. Мартыненко, И. В. Грищенко – поддерживает интерес к предметам живописного цикла, создает благоприятные условия для раскрытия творческих способностей обучающихся и формирования их технических навыков.

Также студенты активно проявляют себя во внеучебной творческой и социальной деятельности. Об этом свидетельствуют многочисленные социальные проекты по созданию визуально эргономичной среды, победы на конкурсах ледяных и снежных скульптур и др. (прил. 6, рис. 2–4).

Новые технологии в искусстве дополняют традиционные, предоставляют учащимся новые широкие возможности. Студенты создают самостоятельные произведения компьютерного искусства, используя вместо мольберта, красок и кистей программно-технические средства. Для художника компьютер предоставляет собой пространство, в котором автор почти никак не ограничен в спектре цветов, сложности достигаемых эффектов и цветовых рельефов. Более того, компьютерная графика достигает бесконечного цветового разнообразия, многослойности и нематериального, призрачного колорита достаточно простыми техническими средствами.

В рамках курсовых и дипломных работ стали активно развиваться мультимедийные проекты, направление видео-арт. Традиционными становятся факультетские фотокроссы и выставки художественной фотографии. У студентов появляется возможность включиться в инновационную деятельность и воплотить свои научно-технологические и творческие разработки.

Так, например, в 2012 г. был реализован совместный проект с Нижнетагильским музеем изобразительного искусства «Исконный свет Салафиилла», который стал победителем IX конкурса музейных проектов «Меняющийся музей в меняющемся мире».

Для раскрытия творческих способностей и воспитания студенческой молодежи, сохранения и восполнения на этой основе интеллектуального потенциала НТГСПА на кафедре в последние годы ведется активная работа по реализации грантов. Проект «Графическая бесконечность. Молодые художники Нижнего Тагила» в рамках гранта Московского международ-

ного художественного салона «ЦДХ–2013» является ярким свидетельством поддержки и развития существующих на факультете крепких графических традиций (прил. 6, рис. 5).

Одним из важных направлений работы факультета является проведение ряда выставок и мероприятий, посвященных юбилею ХГФ. Первым этапом подготовки к юбилею со студентами в 2011–2012 г. стала реализация гранта «60 лет НТГПИ-НТГСПА: история развития ХГФ. 1959–2012 гг.».

Для создания возможности студентам включиться в инновационную деятельность и воплотить свои научно-технологические и творческие разработки на кафедре в 2013 г. была разработана концепция инновационного студенческого бизнес-инкубатора на интеллектуальной и материальной базе НТГСПА (прил. 6, рис. 6).

Учебно-исследовательская работа студентов, включаемая в учебный процесс, развивается так же активно. Пленэрная и музейная практика, проводимая в п. Черноисточинске, г. Суздале и г. Санкт-Петербурге, заряжают художников творческой энергией на целый учебный год.

Обучение студентов методам самостоятельного ведения научных исследований, организации научно-исследовательской работы, а также выработка у обучающихся навыков публичного выступления перед аудиторией, самостоятельного оформления полученных результатов исследований в виде научного доклада, научной статьи или научно-исследовательской работы является на сегодняшний день приоритетной задачей кафедры.

Н. В. Матвеев

ФОНД ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА НТГСПА

Очень часто люди пытаются составить представление об интересующем их объекте или явлении, которые они никогда не видели. Но позже, если это все-таки случится, может выясниться, что представление и реальность не соответствуют друг другу. Она может как разочаровывать, так и превосходить ожидаемое. Это касается и фонда дипломных работ ХГФ НТГСПА. Услышав о нем, можно вообразить что угодно. Но, несмотря на то, что это фонд факультета, его вполне можно сравнить с хранилищем музея изобразительного искусства. В нем содержится более тысячи уникальных работ, хранящихся со дня основания факультета долгие годы, выполненных в разных техниках и материалах: это живопись, графика, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства и дизайна, арт-объекты.

Дипломные работы студентов, выполненные под руководством ведущих педагогов-художников факультета, неоднократно представлялись на выставках разного уровня как в России, так и за рубежом.

В 1968 г. на выставке учебных работ студентов ХГФ государственных педагогических институтов РСФСР в рамках межвузовской научно-методической конференции художественно-графических факультетов педагогических институтов РСФСР по учебно-методической работе (г. Орёл) было представлено более 60 работ наших студентов. В 1976 г. успешно прошла выставка работ выпускников факультета в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. В 1979 г. около 40 работ выпускников худграфа участвовало на первой Всероссийской выставке учебных и творческих работ в Москве. О некоторых работах было написано в рецензии на эту выставку: «Оценивая качество экспонатов, необходимо отметить профессиональное владение рисунком, являющимся базовой основой в изобразительном искусстве. Особенно следует отметить интересную по замыслу дипломную работу В. П. Малкина „Работа над портретом“, где молодой художник изображен на фоне деревни и сельских жителей, что характеризует тематику его творчества. Ценным качеством графики для учителей изобразительного искусства является то, что она наиболее близка и доступна школьникам в их изобразительной деятельности и имеет большие возможности в сфере художественного воспитания не только путем знакомства с произведениями мастеров графики, но и побуждением к творчеству самих школьников. В этом плане заслуживает внимания работа студента НТГПИ А. Я. Цейзера „Ударная комсомольская стройка“» [1, с. 21].

Для стимулирования творческой и научной работы студентов начиная с 80-х годов на факультете выпускались каталоги, в которых фиксировались все выставки, прошедшие за год с указанием работ и имен участников. Каталоги являлись отчетным документом по научной (творческой) работе студентов и поднимали престиж каждой выставки.

Традиция публичного представления дипломных работ, экспонирования студенческих работ на различных выставках, издание каталогов продолжается и сегодня (Всероссийская выставка студенческих произведений высших учебных заведений по дизайну и художественно-графических факультетов, г. Набережные Челны, 2009 г.; «Салон-09» ЦДХ, г. Москва; Всероссийская выставка «Студент и наука», г. Магнитогорск и т. д.).

В 2009 г., в преддверии празднования 50-летия факультета, был подготовлен каталог, в который вошли дипломные работы по графике и живописи начиная с 1978 по 2000 гг. В 2012 г. продолжением этой работы стал второй каталог, куда вошло более 300 лучших работ по графике, живописи, скульптуре, ДПИ, созданных в период с 2000 по 2011 гг. Макетированию этих каталогов были посвящены выпускные квалификационные работы О. Ивановой, Е. Нургалеевой «Макетирование каталога дипломных работ художественно-графического факультета. Юбилейное издание»

(руководитель С. А. Костылев, 2009 г.) и В. Тарасовой, К. Фризен «Макетирование каталога дипломных работ студентов ХГФ НТГСПА 2000–2011 гг.» (руководитель Н. С. Кузнецова, 2012 г.).

Наряду с дипломными работами в данном издании разместились краткие сведения о руководителях дипломных проектов – педагогах-художниках художественно-графического факультета НТГСПА.

Фонд ежегодно пополняется, отражая научные и творческие интересы преподавателей факультета. Основой фонда стали работы, выполненные под руководством ведущих педагогов-художников – В. П. Антония, С. Г. Бакшаевой, Е. А. Бортникова, О. С. Белохоновой, Л. К. Васильевой, Л. С. Грачиковой, И. В. Грищенко, С. А. Костылева, С. М. Крашенинникова, Р. Р. Мамутова и др.

Самые ранние работы датируются 70–80-ми годами. В работах Б. Гагарина «Сюжетная композиция» 1967 г., В. Малкина «Работа над портретом» 1978 г. (руководитель Могилевич В. Г.), С. Корьякина «Мальчики» 1979 г., А. Курмашёва «Мое детство» по теме «Северные мотивы» 1979 г. (руководитель Л. К. Васильева), А. Захаренковой «Бригада строителей КАМАЗа» 1979 г. (руководитель В. И. Савенков), В. Михайлова «Портрет мастера по трудовому обучению А. Г. Чеполь» 1980 г. воспеваются трудовые будни и быт советских рабочих людей (прил. 7, рис. 1–6).

Большинство дипломных работ 90-х гг. – Ю. Муриной «Стилистика джаза» 1991 г. (руководитель В. Г. Могилевич), Е. Клабуковой «Деревья – императоры леса» 1993 г., Т. Шлёмовой «Цветы» 1995 г. (руководитель С. Г. Бакшаева), Н. Пузиковой «Сан-донатские портреты» 1995 г. (руководитель Р. Р. Мамутов), С. Власовой «Дерево в городе» 1997 г. (руководитель Р. Р. Мамутов), Г. Лопаевой «Натюрморты» 1996 г. и И. Сусекова «Сельские пейзажи» 1999 г. (руководитель В. Ю. Хасанов) – имеют яркое абстрактное содержание, тяготеют к авангардизму (прил. 7, рис. 7–22).

2000-е годы отмечены появлением дипломных работ, выполненных в смешанных техниках, с элементами компьютерного дизайна, арт-объектов. Заслуживают внимания работы: Л. Пентягиной «Визуальная поэзия. Велимир Хлебников» 2000 г. (руководитель Л. С. Грачикова), Н. Изовской «Воспоминания о Чехии» 2007 г. (руководитель Л. С. Грачикова), Н. Мурашко «Женская модель» 2003 г. (руководитель Р. Р. Мамутов), Е. Елькиной «Декоративное панно. Коллаж» 2002 г., А. Кашина «Художественный объект» 2001 г. (руководитель Л. С. Грачикова), Е. Балдиной «Живописные композиции» 2003 г. (руководитель Л. С. Грачикова), Е. Волковой «Мертвая земля» 2003 г. (руководитель Р. Р. Мамутов), Д. Крестьянинова «Фотопроект» 2006 г. (руководитель Л. С. Грачикова), М. Пулькиной «Пейзаж. Метаморфозы» 2008 г. (руководитель Е. А. Чебакова) (прил. 7, рис. 23–29, 32–33).

Уникальность некоторых работ заключается в их редкости и неповторимости по технике исполнения. Так, дипломная работа А. Пономарёва

«Натюрморт с клюквой» 2003 г. (руководитель С. А. Костылев) выполнена в редкой технике – энкаустика (изображение восковыми красками), а арт-объект О. Кусайко «Коллаж. Серия композиций» 2005 г. (руководитель Л. С. Грачикова) наполнен формальными композициями, объединенными единой формой книги-раскладушки (прил. 7, рис. 30–31, 34).

Фонд дипломных работ художественно-графического факультета является базой научно-исследовательской работы преподавателей факультета и отражает систему подготовки специалиста на ХГФ, построенную на сохранении и продолжении традиций, заложенных предыдущими поколениями художников-педагогов академической школы, и поиска новых направлений в современном искусстве. В этом его специфика и особенность. В плане работы с фондом дипломных работ необходимо продолжить систематизацию документов учетно-хранительского и реставрационного порядка, реставрацию поврежденных работ, совершенствование условий хранения экспонатов декоративно-прикладного искусства и скульптуры.

В заключение можно сказать, что работа с фондом факультета оказалась на редкость интересной и познавательной. Вряд ли где-то еще можно встретить подобное собрание интереснейших работ. Поэтому сохранение и изучение данного архива – одна из главных задач факультета художественного образования НТГСПА сегодня.

Примечания

1. Время – учитель – искусство. М.: Просвещение, 1981.

Е. В. Матвеева

ПРОЕКТ «МЕМОРИАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Библиотека... это слово всегда вызывает самую разную реакцию, от снисходительно-насмешливой – «тишина должна быть в библиотеке» до благоговейно-ностальгической. Некоторые воинствующие умы пророчат библиотеке неминуемую гибель и, подобно персонажу фильма «Москва слезам не верит», провозглашают: «Скоро везде будет Интернет, один сплошной Интернет!». Но нам думается, что подобные заявления несколько преждевременны. Безусловно, быстрый доступ к большому объему информации является объективным требованием современного мира с его поистине реактивным ритмом жизни, высокими технологиями и скоростными коммуникациями. И сегодняшняя библиотека полностью соответствует этому требованию, предоставляя пользователям возможность получить максимум информации, в том числе и в электронном варианте. Но как ни хорош и быстр Интернет, абсолютно всей информации обо всем там

все-таки нет, а старая потрепанная книга иногда становится поистине спасательным кругом для отчаявшихся найти нужные сведения о чем-либо. И электронный ресурс, и бумажная книга имеют абсолютно равное право на существование, они служат общей цели. Но вместе с тем они различаются, как фастфуд и высокая кухня. Электронная книга – это быстро, доступно, удобно и недорого. Но она не в состоянии подарить читателю всей полноты наслаждения процессом чтения: ни с чем несравнимого ощущения тяжести тома в руках, музыки шелестящих страниц, дыхания времени в напечатанных строчках.

От начала времен библиотека была не только хранилищем информации, но и храмом науки, культуры и истории, своего рода галереей цивилизаций, сохранившей картины их взлетов, расцветов и падений. Все эти черты сохранились в разной степени и в наше время. Публичная библиотека в чем-то подобна электронному ресурсу, основная функция которого, как уже было сказано выше – наиболее быстрый доступ наибольшего числа пользователей к наибольшему объему информации. Важность и необходимость этого трудно переоценить. А личная библиотека – это та самая бумажная книга, которая хранит не только информацию, полезную для разума, но и рождает в душе целую гамму чувств. Ценность частного собрания книг не менее, а иногда и более высока для общества, ибо такое собрание не так безлико и универсально, как публичная библиотека. Личная библиотека – это отражение ее владельца: его интересов, устремлений, чувств, души, его жизненного пути, времени, в котором он жил, особенно если владелец оставил свой след в истории города, страны. Это частица культурного наследия человечества, значимость которого невозможно оценить ни в одной валюте. Сохранение этого наследия для потомков является очень важным на фоне процессов духовного оскудения и снижения общего уровня культуры, происходящих в современном обществе.

Именно с этой целью в 2012 г. на базе научной библиотеки НТГСПА был создан проект «Мемориальная библиотека научно-методической литературы». Основными задачами данного проекта являются, среди прочих, развитие и формирование культурно-исторического, нравственного и эстетического сознания читателей, привлечение к чтению и изучению лучших образцов научно-педагогической литературы и содействие культурной преемственности поколений. Фонд мемориальной библиотеки формируется из книг, составляющих основу личных библиотек преподавателей и сотрудников вуза.

В рамках реализации данного проекта в дар библиотеке академии были переданы книги из личной библиотеки Михаила Павловича Крамского – талантливого скульптора и педагога, чей огромный вклад в культурную жизнь и художественное образование нашего города сложно переоценить. Родившийся в 1917 г. в Тульской области, до 1942 г. живший и учившийся в Ленинграде, после тяжелой контузии Михаил Павлович был эвакуирован

в Нижний Тагил. Наш город стал для него второй родиной, местом, где его талант скульптора и дар педагога раскрылись в полную силу. Сейчас невозможно представить жизнь города без музея изобразительных искусств, художественного училища, без тагильского худграфа, без традиционного новогоднего ледового городка на Театральной площади. Но именно благодаря усилиям Крамского и его единомышленников в суровом уральском городе заводов и металла в 1944 г. был организован Музей изобразительных искусств, ставший и до сих пор являющийся одним из основных культурных центров Нижнего Тагила. Михаил Павлович стремился не только творить сам, но и научить тех, в ком он разглядел божественную искру таланта или просто горячее желание учиться, не просто видеть красоту окружающего мира, красоту человеческой души и силу человеческого духа, но и донести это в своих работах до остальных. Поэтому при его активном участии в сентябре 1945 г. открылось художественное училище (ныне училище декоративно-прикладного искусства и дизайна), где Крамской долгие годы преподавал на скульптурном отделении, из его практических занятий по скульптуре из снега и льда выросли потом ледовые городки на городских площадях. В 1959 г. в Нижнетагильском пединституте открылся художественно-графический факультет (ныне факультет художественного образования), преподавателем которого он являлся до 1998 г.

За большой личный вклад в развитие изобразительного искусства в городе в 1978 г. Михаилу Павловичу было присвоено звание «Почетный гражданин города». Но для него намного дороже всех официальных наград и званий было видеть, как раскрываются таланты его учеников, реализуется их истинное призвание нести красоту в мир. М. П. Крамской ушел из жизни в 1999 году, но до сих пор жив в своих произведениях и своих учениках, многие из которых стали впоследствии состоявшимися художниками, преподавателями изобразительного искусства. Их воспоминания о своем Учителе до сих пор проникнуты глубокой любовью, теплотой, трепетностью, безграничным уважением и преклонением перед силой его духа, не сломившегося под тяжестью недуга, мощью дарования, выраженного в его работах, талантом педагога, реализованным в своих учениках, искренностью, красотой и безграничностью его души, которой хватало на всех. Частичка души этого великого человека сохранилась и в собранной им библиотеке прекрасных и редких изданий по изобразительному искусству. Хочется выразить огромную благодарность потомкам М. П. Крамского, любезно передавших часть этих сокровищ в дар библиотеке факультета художественного образования НТГСПА. А еще очень хочется надеяться, что эти книги помогут тем, кто будет их читать, найти красоту в себе и в мире вокруг себя так же, как помогал в этом скульптор, педагог, Человек Михаил Павлович Крамской.

ДЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА № 2 г. НИЖНИЙ ТАГИЛ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

*«Потребность наслаждения искусством
и служения искусству лежит в каждой
человеческой личности...эта потребность
имеет права и должна быть удовлетворена».*
Л. Н. Толстой

Одной из главных задач модернизации российского образования является обеспечение современного качества образования.

В решении этой задачи важная роль отведена дополнительному образованию детей как наиболее эффективной форме развития склонностей, способностей, интересов, социального и профессионального самоопределения детей и молодежи.

Одно из особых мест в системе дополнительного образования детей занимают детские школы искусств, в том числе по виду (видам) искусств. Детская школа искусств – один из старейших видов образовательных учреждений России, который насчитывает более чем 100-летнюю историю существования.

В Нижнем Тагиле сложилась стройная система художественного образования, которая позволяет реализовать творческие и профессиональные возможности жителей города в полном объеме.

Более тридцати лет в Дзержинском районе реализует образовательные программы в области изобразительного искусства МБОУ ДОД «ДХШ № 2». В 1979 г. 25 юных жителей Вагонки пришли обучаться в художественный класс при детской музыкальной школе № 2. Первыми их преподавателями стали Галина Ивановна Репина и Людмила Ивановна Коршунова.

В 1980 г. художественный класс стал «Детской художественной школой № 2». Сегодня это Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская художественная школа № 2», где обучаются 350 учеников.

Уникальность ДХШ № 2 как учреждения дополнительного образования детей определяется устойчивой традицией построения образовательного процесса. Концепция деятельности МБОУ ДОД «ДХШ № 2» – это создание целостной разноуровневой системы образовательного пространства, обеспечивающего «сквозное» решение педагогических задач и индивидуализирующее образовательный путь ребенка в условиях свободы выбора.

Концепция деятельности школы строится на следующих принципах. Принцип целостности способствует организации собственно образовательного процесса и его содержания как непрерывно развивающейся деятельности обучающегося по освоению определенной

области культуры. Принцип комплексности способствует проявлению интегративных качеств образовательного процесса и раскрывается в особой организации деятельности на основе интегрирования содержания и форм образовательного процесса, взаимосвязи предметных областей, взаимодействия субъектов образовательного процесса. Принцип преемственности способствует: обеспечению логики построения образования между разными ступенями (классами), этапами («вертикаль») и между разными формами («горизонталь»); установлению связей между ранее приобретенным опытом и новыми знаниями. Принцип многоуровневости способствует выстраиванию логики образовательного пространства по этапам (ступеням) с учетом целесообразных функций каждой ступени и с прогнозированием результатов. Принцип раннего вхождения в художественно-эстетическую деятельность способствует раннему эстетическому развитию, адаптации детей к коллективу, искусству, творческой деятельности и пр. Принцип ранней профессиональной ориентации способствует ускорению процесса социокультурной адаптации детей и юношества. Принцип открытости, с одной стороны, способствует приему в школу всех детей, а, с другой – создает основу взаимодействия общего, дополнительного и специального образования, расширяет возможности поступления, выхода и перехода на различные ступени дополнительного образования детей. Принцип вариативности обеспечивает свободу выбора индивидуальной траектории образования на основе разработки различных вариантов образовательных программ, модулей, технологий, дифференцированных по содержанию в зависимости от возраста, исходного уровня развития, индивидуальных особенностей, специальных способностей, интересов и потребностей детей и подростков.

Таким образом, в концепции деятельности ДХШ № 2 заложена совокупность идей об исторических, педагогических и методологических основах творческого развития детей.

Система работы педагогического коллектива школы, разработанные им программы, дидактические материалы способствуют решению всех поставленных задач.

Образовательная программа реализует три направления образовательной деятельности:

1. Подготовка профессионалов в сфере культуры и искусства.
2. Подготовка любителя (наличие предметов по выбору, реализующих личные потребности обучаемых).
3. Подготовка активного потребителя духовных ценностей (проведение школьных выставок, встреч с художниками, посещение музеев ИЗО, мастерских художников, организация туристических поездок).

Для осуществления вариативной части учебного плана преподавателями самостоятельно разрабатываются рабочие программы. В настоящее

время апробированы следующие учебные программы: «Наброски и зарисовки человека» (В. А. Кусков) «Основы цветоделения» (С. А. Толкачева), «Выразительные средства графики» (С. А. Кислицкий), «Наброски и зарисовки», «Язык творчества» (Л. Л. Батракова) «Линия, точка, пятно» (А. С. Батраков), «Основы цветоделения», «Основы станковой композиции» (Л. В. Иванова).

Инвариантная часть обеспечивается адаптированными к условиям школы программами, разрабатываемыми преподавателями и проходящими апробацию: Художественная обработка камня по предмету «Композиция» (автор-составитель С. А. Кислицкий); Художественная керамика по предмету «Композиция» (автор-составитель А. Г. Шихов); Ткачество по предмету «Композиция» (авторы-составители Л. Л. Батракова, Л. И. Коршунова); Печатная графика по предмету «Композиция» (авторы-составители А. С. Батраков, Л. Л. Батракова, Е. В. Любимова, С. А. Кислицкий); Основы графического дизайна по предмету «Композиция» (авторы-составители Л. В. Иванова, С. А. Толкачева).

В школе работают преподаватели, преданные высоким художественным традициям русской изобразительной школы, любящие свою профессию, успешно решающие задачи воспитания личности юного художника – человека завтрашнего дня. Сегодня в школе 12 преподавателей, все из них имеют высшее профессиональное образование, 11 педагогам присвоена высшая квалификационная категория. Коллектив преподавателей – это союз молодых и опытных педагогов. Более 25 лет директором школы была Галина Ивановна Репина. Сегодня руководит учреждением Елена Венедиктовна Любимова, воспитанница школы. Со дня основания здесь работает Людмила Ивановна Коршунова. В настоящее время в школе преподают три ее выпускника.

Преподаватели ДХШ № 2 эффективно участвуют в творческой деятельности: у каждого из них есть своя любимая изобразительная или декоративно-прикладная область.

Сергей Антонович Кислицкий занимается творчеством в технике «Флорентийской мозаики» и скульптуры малых форм из камня. Свое творчество и работы своих учеников демонстрирует на различных выставках, от городских до международных.

Анатолий Геннадьевич Шихов занимается керамикой. Им создается мастерская по керамике, в которой в настоящее время отремонтирована вентиляция, поставлены муфельные печи, имеется гончарный круг, компрессор. А. Г. Шихов со своими учениками неоднократно становился дипломантом городских, региональных и областных выставок.

Владимир Алексеевич Кусков – ведущий специалист по академическому рисунку. Его ученики становятся лауреатами региональных конкурсов им. Н. М. Аввакумова (2008, 2010 гг.).

Людмила Леонидовна Батракова – преподаватель живописи и композиции. Активно работает с учащимися по прикладной композиции в технике «Ткачество». Ее воспитанники становились дипломантами международного конкурса «Космос и Я», регионального конкурса «Тепло моих рук – 3». Свои гобелены Л. Л. Батракова экспонировала в городской и региональной выставках.

Александр Сергеевич Батраков – ведущий специалист по графике. Работы А. С. Батракова демонстрировались на городских, региональных и областных выставках (в 2007 г. становился лауреатом выставки-конкурса «Биеннале-5» в г. Екатеринбург).

Любовь Васильевна Иванова – преподаватель предметов живописи и композиции. Успешно работает с учащимися младшего школьного возраста (семигодичного обучения). Юные художники Л. В. Ивановой становились дипломантами городских, региональных и областных выставок. Вместе с С. А. Толкачевой Л. В. Иванова разработала программу «Основы графического дизайна» по предмету «Композиция», которая апробируется в ДХШ № 2.

Елена Венедиктовна Любимова – преподаватель предметов «Беседы об изобразительном искусстве», «Живописи», «Композиции». Активный участник семинаров, конференций по проблемам истории искусств, на которых выступала с докладами (2007, 2008 гг.). Ее ученики становились дипломантами городских, региональных и международных конкурсов. Е. В. Любимова активный народный участник ансамбля скрипачей Дворца культуры им. И. В. Окунева.

Наталья Владимировна Обухова – преподаватель предметов «Живопись» и «Композиция». Творчески работает в технике акварельной живописи. Свои работы представляла на выставках городского, регионального и областного уровня.

Людмила Ивановна Коршунова – преподаватель предмета «Беседы об изобразительном искусстве» и «Композиция», активно проводит конкурсно-выставочную деятельность на уровне города, методического объединения, региона. Свои работы в технике «Ткачество» демонстрировала в городах Н. Тагил, Кировград, Екатеринбург.

В разные годы в школе работали члены Союза художников России А. А. Кокотеев, В. Г. Мартыненко, В. И. Оржиховский, А. Г. Астровидов, С. В. Брюханов, Д. И. Брюханова, а также И. И. Сипер, С. В. Веселков, С. А. Толкачева, П. М. Репин, и каждый из них внес свой вклад в совершенствование методической и конкурсно-выставочной деятельности школы.

Ученики школы также радуют своими достижениями: работы учащихся экспонировались в США, Японии, Польше, Казахстане, Украине, республике Беларусь и т. д., становились лауреатами всероссийских, региональных, областных выставок, конкурсов.

МБОУ ДОД «ДХШ № 2» является центром методической работы Горнозаводского округа Свердловской области. На базе школы ежегодно проводятся методические семинары для преподавателей ДХШ и ДШИ Свердловской области, очные конкурсы для юных художников по различным направлениям изобразительной деятельности. Традиционными стали ежегодные конкурсы творческих работ юных художников Свердловской области, конкурс юных искусствоведов «Путешествие по выставке». В 2002 и 2009 гг. состоялись региональные выставки-конкурсы «Живинка в деле», посвященные творчеству П. П. Бажова, конкурсы по станковой и декоративной композиции, академическому рисунку и живописи. В школе функционируют три выставочных зала, в которых с удовольствием экспонируют результаты своего творчества художники города Нижнего Тагила. В постоянной экспозиции школы находятся работы членов Союза художников В. Могилевича, Е. Седухина, В. Мартыненко, А. Кокотеева, С. Брюханова, Д. Брюхановой-Ромашинной, Ю. Платонова, Е. Пичугиной, Г. Кусковой, Ж. Овчинниковой, Н. Бортновой.

Жители Дзержинского района имеют возможность ежедневно свободно посещать выставки. В выходные дни посещение выставок ДХШ № 2 организовано по заявке. Практикуется проведение экскурсий учащимися ДХШ № 2 для своих одноклассников. Информация о выставках, проходящих в школе, доводится до руководителей общеобразовательных учреждений города. Лекционно-экскурсионное обслуживание проводится по предварительным заявкам.

При кабинете истории искусств в отдельном помещении в школе находится библиотечный фонд в количестве более 900 единиц хранения, периодические издания, фонд репродукционного материала, видеоматериалов.

Для юных художников ДХШ № 2 ежегодно проходят следующие мероприятия: Праздник первого просмотра, Посвящение в юные художники, Дни открытого пространства, Торжественные вечера, посвященные завершению обучения в школе.

За годы существования ДХШ № 2 полный курс обучения прошли более 900 юных художников, из них многие перешли на следующий уровень образования в сфере культуры и искусства. Членами Союза художников стали выпускники школы графики Э. Цыплякова, Н. Кузнецова, Т. Батракова; мастер подносного промысла Ж. Овчинникова. Школа гордится своими выпускниками, не все из них стали художниками, но все – творческие активные личности. В наши дни дети многих выпускников постигают основы изобразительного искусства в стенах родной школы.

Богатый опыт, накопленный за 33 года работы МБОУ ДОД «ДХШ № 2», служит залогом будущих успехов, развития и процветания учреждения.

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ НТГСПА В 2011–2012 УЧЕБНОМ ГОДУ

Начало Музейному комплексу (МК НТГСПА) положил Музей истории вуза, открытый в 1999 г. Сегодня Музейный комплекс включает несколько структурных подразделений, в том числе выставочный зал главного корпуса академии. В течение учебного года в нем экспонируется 15–20 выставок, безусловно способствующих гуманитарному, художественному образованию студентов вуза. Ранее автор уже знакомил читателей с выставками МК НТГСПА [1; 3]. Ниже анализируется выставочная деятельность 2011–2012 учебного года.

За рассматриваемый период состоялось 16 выставок: 8 художественных и 8 исторических, из них 5 – по истории вуза (прил. 8).

Жанровым разнообразием отличались художественные выставки. На двух экспонировалась компьютерная графика, на шести – живопись, рисунок, ДПИ, художественная фотография. Интерес к компьютерной графике – результат многолетней организаторской и обучающей деятельности педагогов вуза. В 2005 г. в академии был проведен конкурс компьютерной графики для учащихся старших классов в рамках научно-практической конференции «Юные интеллектуалы Среднего Урала», в 2006 г. конкурс получил статус городского, в 2007 – регионального, а в 2009 – Всероссийского. По итогам конкурса лучшие работы его участников выставляют в МК НТГСПА. На другой выставке художественной и прикладной графики были представлены курсовые и дипломные проекты студентов факультета художественно-технического образования.

Неизменный интерес посетителей вызывают персональные выставки тагильских художников. В этом учебном году результаты своего многолетнего творчества представили Заслуженный художник РФ В. В. Зуев и Н. В. Буткевич, долгие годы проработавшие на ХГФ.

Академия уже не первый год предоставляет свои площади для презентации творчества воспитанников художественных школ и студий. Выставка рисунков и декоративно-прикладного творчества учащихся учреждений дополнительного образования детей г. Нижний Тагил и Пригородного района «Кошкин дом» стала необычным украшением V Всероссийской научно-практической конференции «Детская книга о живой природе: познавательный, нравственный и эстетический аспекты». Выставка работ учащихся изостудии «Мастерская художника» была приурочена к Международному Дню защиты детей.

Пожалуй, наиболее колоритной из художественных выставок стала выставка студенческих работ «Испанские мотивы», посвященная Году Испании в России. На ней студенты ХГФ представили графические листы по

мотивам произведений Г. Лорки «Романс об испанской жандармерии», М. Сервантеса «Дон Кихот» и Г. Г. Маркеса «100 лет одиночества». Креативно в технике компьютерной графики были выполнены работы по мотивам творчества П. Пикассо. «Испанские мотивы» прочитывались в авторской открытке и художественной керамике. Раздел «Испанское эхо» демонстрировал необычное «шрифтовое оформление» стихотворений аргентинца Х. Л. Борхеса, писавшего на испанском языке. Колоритным было и открытие выставки. Студенты факультета сценических искусств исполнили танец «Арагонская хота», а сотрудница УВР Е. Вейде – песню «Фьереллино». Дополнила «испанский» мини-концерт живая инструментальная музыка.

Исторические выставки, как правило, носят краеведческий характер. Традиционно в октябре и ноябре проходит выставка «Древности Тагильского края». Это своеобразный отчет о летних археологических экспедициях студентов-историков, проводимых под руководством доктора исторических наук Ю. Б. Серикова. Выставка «Есть такая профессия – Родину защищать!», подготовленная преподавателями и студентами факультета спорта и безопасности жизнедеятельности, рассказала о тагильчанах – участниках локальных войн XX века. Фотовыставка «Нижний Тагил: XXI век» явилась частью большого арт-проекта, посвященного 290-летию города [2].

Акцент в 2012 г. на выставки об истории вуза неслучаен: исполнилось 60 лет со дня присвоения Нижнетагильскому учительскому институту статуса государственного педагогического института. Выставка «Ими гордится академия» познакомила с педагогами и студентами вуза, внесшими значительный вклад в развитие учебно-воспитательного процесса, вузовской науки. На ней были представлены фотографии, документы, личные вещи, учебно-методические и научные издания. К декабрьскому заседанию Ученого совета вуза, на котором подводятся итоги научно-исследовательской работы, открылась выставка «Во славу российской науки, во имя истины, во благо академии». Она презентовала опыт организации и результаты НИР в институте филологии и массовых коммуникаций.

Круглой дате плодотворной работы Центра дополнительных педагогических специальностей была посвящена выставка «Мы живем и творим!» Факультет сценических искусств отметил свое семилетие выставкой «Lege artis» («По всем правилам искусства»), открывшейся в Международный день театра.

Своеобразным подарком молодого поколения к 9 мая стала выставка «Наши победы – Великой Победе». На ней экспонировались материалы о 80 студентах академии, ярко и результативно проявивших себя в различных сферах деятельности: учебе, науке, спорте, творчестве, общественной жизни.

Все выставки оставили благоприятное впечатление у посетителей, о чем свидетельствуют записи в книге отзывов. Выставки по истории академии имели большое воспитательное значение, побуждали студентов к активной жизненной позиции. Показателен в этом плане отзыв студентов 2 курса, посетивших выставку «Во славу российской науки, во имя истины, во благо академии»: «Выставка произвела хорошее впечатление! Мы тоже хотим получить дипломы и кубки для нашей специальности и будем стремиться к этому». Выпускники, ветераны и их родные, посетившие выставки по истории вуза, оценили внимание к их судьбам. В своих отзывах они высказывали благодарность вузу, организаторам выставок.

Отзывы о художественных выставках зачастую сводятся к кратким эмоционально-оценочным суждениям. «Креативно, стильно, модно!» – так оценили работы наших студентов с выставки художественной и прикладной графики гости из Красноуфимского педагогического колледжа.

Судя по отзывам преподавателей академии и слушателей курсов повышения квалификации, выставки нередко превращались для них в площадку по обмену педагогическим опытом.

По инициативе директора музея Н. Б. Вернигор, в книге отзывов стала фиксироваться информация об использовании выставок в образовательном процессе. Любопытно, что на материалах некоторых выставок образовательные задачи решали педагоги различных дисциплин. Так, на уже упомянутой выставке «Испанские мотивы» прошло занятие на тему «Решение воспитательных задач средствами музейной педагогики» для слушателей курсов ПК «Организаторы воспитательной работы в школе». Эта же выставка стала наглядным пособием при проведении В. В. Шульгиной семинара «Интерпретация произведений испанских художников и писателей» со студентами-дизайнерами. Потенциал этой выставки использовался и на практическом занятии по курсу «Музееведение» со студентами-историками.

Экскурсии по выставкам, как правило, проводят их кураторы и директор музея. Иногда с этой целью привлекаются студенты и магистранты, участвовавшие в подготовке выставки. Например, экскурсии по выставке «Древности Тагильского края» проводил магистрант И. Тупиков, активный участник археологического кружка.

Таким образом, выставки, организованные в 2011–2012 учебном году, отличались разнообразием и достаточно эффективно использовались в учебном процессе. Они также способствовали формированию позитивного имиджа вуза. Их посещение включали в культурную программу мероприятий различного уровня, проведенных в академии. В то же время сокращение финансирования не позволяло решать творческие задачи в полном объеме.

Приводимая в прил. 8 хроника выставок составлена на основе плана работы МК НТГСПА на 2011–2012 уч. год и книги отзывов, хранящихся в

архиве МК ННТГСПА. За возможность работы с этими документами автор выражает благодарность Н. Б. Вернигор, директору МК НТГСПА.

Хроника выставок музея Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии в 2011–2012 учебном году

сентябрь

Ими гордится академия. Авторы Н. Б. Вернигор, Совет ветеранов.

«Спасибо за интересную коллекцию материалов. Всегда приятно узнавать что-то новое, тем более о выдающихся людях – преподавателях академии!» *(Чебакова А. Е., студентка гр. 11Э СГИ).*

октябрь

Мы живем и творим! Выставка ЦДПС. Автор Т. Аникина

ноябрь

Древности Тагильского края глазами студентов-историков. 35-летию ИФ НТГПИ – СГИ НТГСПА посвящается. Автор Ю. Б. Сериков.

«Большое спасибо всем педагогам за наше счастливое будущее! Археологическая экспедиция 1991 г. была самой запоминающейся!» *(Выпускники ИФ НТГПИ 1995 г.).*

Испанские мотивы. Выставка творческих и учебных работ студентов ФХТО, ИХО. Авторы Н. В. Буткевич, Т. А. Батракова, Н. А. Наумова.

«Спасибо! Не думала, что представленное здесь мне так понравится и заставит задуматься» *(Студентка гр. 41 Р ИФМК).*

декабрь

Во славу российской науки, во имя истины, во благо академии. Выставка научных и учебно-исследовательских работ преподавателей и студентов ИФМК. Автор Н. Г. Чудакова.

«Мы познакомились с опытом оформления выпускных работ, который можно использовать со студентами института психолого-педагогического образования» *(Овчинникова Л. Н., зав. кафедрой ВП иП).*

Вдохновение. Выставка творческих работ победителей Российской олимпиады по компьютерной графике. Автор С. Э. Потоскуев.

«Замечательные работы! Полет фантазии! Экспрессия» *(Шубина Н. В., преподаватель НТГСПА)*

февраль

Кошкин дом. Выставка творческих работ учащихся УДО г. Нижний Тагил и Пригородного района. Авторы Н. В. Буткевич, Д. А. Булыгина.

«Очень понравилась выставка! Коты просто фантастические, шикарные, сказочные!» *(Студенты 1 курса ФХТО).*

Есть такая профессия – защищать Родину! Автор Е. А. Фещенко.

«Огромное спасибо за выставку. Очень приятно, что помните бывших студентов» *(Выпускник НТГСПА).*

март

Нижний Тагил: XXI век. Фотовыставка. Авторы О. В. Рыжкова, Е. А. Устинова, Е. А. Черненко.

«Чудесная выставка! Смотришь на родной город с особой гордостью, а иногда и грустью: не ценим то, что имеем... Спасибо организаторам за организацию. Приглашаем сделать экспозицию в стенах центральной городской библиотеки» (*Ермилова Е. Ф., сотрудник отдела искусств ЦГБ*).

Lege artis: по всем правилам искусства. Фотовыставка. Авторы А. Н. Садриева, Е. А. Устинова.

«Замечательная выставка, интересная и разнообразная. Хорошо то, что она сочетает в себе как исторические экспонаты, так и творчество студентов, выражающих в своих произведениях свое отношение к искусству» (*Аминова С., сотрудник СГИ*).

апрель

Художественная компьютерная графика. Выставка творческих и учебных работ студентов ФХТО. Автор Н. А. Гундырева.

«Выставка понравилась! Необычайно креативно!» (*Студенты 2 курса ФСИ*).

Линии моей жизни. Персональная выставка Н. В. Буткевич.

«Нина Викторовна! Вы талантище! Своим творчеством Вы вдохновляете, обогащаете душу. Как здорово, что на фоне преобладающей серости Вы дарите красоту!» (*Зудова Г. Б., сотрудник НТГСПА*).

май

Наши победы – Великой Победе! Автор Н. Б. Вернигор.

«Я дочь погибшего во время Великой Отечественной войны преподавателя института Ф. С. Чернышева, благодарна за установленную мемориальную доску ко Дню Победы и за выставку в музее» (*Дочь преподавателя НТУИ Ф. С. Чернышова*).

Весенние фантазии. Выставка ДПИ студентов ЦДПС. Автор Т. Аникина

«Очень красиво, талантливо. Можно порадоваться за коллективы студентов и красоту, созданную их руками» (*Попова Н. П., доцент СГИ*).

Выставка работ учащихся изостудии «Мастерская художника». Автор С. В. Грищенко.

«Случайно заглянули на выставку, вспомнили свое детство и поняли, что эта пора бесценна!!! Талантливые детишки!» (*Студенты гр. 31УП СГИ*).

Владимир Зуев – художник, педагог. Персональная выставка В. В. Зуева, члена Союза художников России.

«Счастлив тем, что в Тагиле есть такой замечательный художник!!! Желаю дальнейших творческих свершений, талантливых учеников!» (*Еремин Н. И., доцент ЧГАККиИ, родившийся в Н. Тагиле и любящий свой город*).

Примечания

1. Рыжкова О. В. Музейный комплекс НТГСПА в социокультурном пространстве Нижнего Тагила // Грибушинские чтения – 2009. Музей в пространстве и времени: тезисы докладов и сообщений VII межрегиональной научно-практической конференции (г. Кунгур, 23–25 апреля 2009 г.). Кунгур, 2009. С. 417–419.

2. Рыжкова О. В., Буткевич Н. В., Кузнецова Н. С. Арт-проект как форма позиционирования историко-культурного наследия города // Город: годы, события, люди: материалы II региональной научно-практической конференции, Нижний Тагил, 17 февраля – 17 апреля 2012 г. / отв. ред. О. В. Рыжкова. Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2012. С. 427–433.

3. Рыжкова О. В., Черненко Е. А. Выставки в музейно-выставочном комплексе НТГСПА: хроника 2006-2010 гг. // Тагильский вестник: НТИУ-НТГПИ-НТГСПА: годы, события, люди: Историко-краеведческий альманах / отв. ред. О. В. Рыжкова. Вып. 7. Нижний Тагил, 2010. С. 114–135.

О. Н. Силонова

ГОСПОДСКАЯ ЛАКИРОВАЛЬНАЯ ФАБРИКА ДЕМИДОВЫХ. ПЕРВЫЙ ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИИ XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

Во второй половине XVI столетия с началом эпохи великих географических открытий художественные лаковые изделия азиатских мастеров вместе с другими экзотическими диковинками начинают активно ввозиться в Европу. Вслед за этим увлечение стилем «под Китай» и «под Японию» охватило европейских мастеров. Особенно выделяются английские лакировщики. В Англии возникает несколько специализированных центров лаковой росписи по металлу в Уске, Биллстоне, Уолверхэмптоне; в Шотландии – в Лоренскирке, Айршире. Деятельность наиболее крупных и знаменитых мануфактур осуществлялась в Понтипуле и Бирмингеме [5, с. 18–19].

В России указанные процессы происходят значительно позднее. В течение длительного времени специалисты по изучению русского лакового дела (Г. В. Яловенко, Л. Я. Супрун, И. Н. Уханова, Н. О. Крестовская) первым отечественным центром по изготовлению лакированных изделий считали мануфактуру купца П. И. Коробова в селе Данилково под Москвой (современное Федоскино) – 1795–1796 гг. [1–5]. Однако начавшееся в последние десятилетия углубленное и пристальное изучение феноменов региональной культуры позволило расширить географию производства российских лаков.

И. Н. Уханова в монографии, посвященной истории лаковой живописи в России XVIII–XIX вв., упоминает об изготовлении лакированных изделий на Урале на медных Троицких заводах А. Ф. Турчанинова. Цитируемый исследователем периодический источник за 1753 г. сообщает, что здесь изготавливалась медная и железная посуда с гравированными узора-

ми и эмалевой росписью: «...из разных металлов голубого, пурпурного, малинового, зеленоватого и померанцевого цветов сделанными сосудами и вещьми» (кофейники, стопы, самовары, чайники) [3, с. 54, 65]. Данная информация указывает на то, что частная практика изготовления лакированных изделий появляется в России намного раньше мануфактуры П. И. Коробова в Данилково (Федоскино). Еще одним уральским производством указанных изделий была лакировальная фабрика Н. А. Демидова, основанная в 1770-е гг. в Нижнетагильском заводе.

Уникальный проект Н. А. Демидова широкому кругу специалистов почти неизвестен, в редких работах фабрика лишь упоминается, но без информационной характеристики.

В результате архивных изысканий нами выявлены документы, анализ которых позволят проследить определенный период деятельности лакировальной фабрики Н. А. Демидова и высказать предположения по поводу времени основания данного заведения и специфике художественного декора изделий [4, с. 88–90].

Сведения о фабрике сохранились самые краткие, однако, судя по имеющимся материалам, ее деятельность продолжалась около 20 лет и была прекращена в самом начале XIX века сыном Н. А. Демидова Николаем Демидовым.

Идея создания художественной мануфактуры могла появиться у Н. А. Демидова вскоре после путешествия по Европе (1771–73 гг.). Дневник путешествия заводчика по Европе свидетельствует, что случайно или намеренно, но он посетил два небольших города Брауншвейг (Германия) и Понтипул (Англия), славившиеся великолепными лакированными изделиями. В записях ничего не сказано о приобретении работ мастеров указанных центров лакового искусства. Однако можно предположить, что они не могли не заинтересовать Демидова и явно попали в число многочисленных покупок. Данное положение опирается на письма Никиты Акинфиевича, из текста которых становится очевидным, настолько удивила и поразила заводчика европейская мода и огромный спрос на лакированные изделия. Повсеместно Н. А. Демидов убеждался в том, что «художество это во всей Европе весьма похвально» [4, с. 79]. Поэтому по возвращении в Россию он обращает особое внимание на промысел, который давно процветал в демидовских уральских заводах. С этого времени нижнетагильское лаковое дело навсегда завладеет его вниманием и интересом, сделает благодарным поклонником и преданным покровителем, и в этом немалая заслуга ведущих лакировщиков Нижнего Тагила Худояровых.

Лаковое дело, называемое по доминирующему виду изделий «подносный промысел», зарождается в уральских владениях Демидовых на Невьянском и Нижнетагильском заводах примерно в 1730–1740-е гг. К 1770-м годам это уже известный промысел, имеющий сбыт как на региональных, так и на всероссийских ярмарочных торгах. К этому времени среди

местных ремесленников становятся известными по качеству художественных работ Худояровы. Мастера имели свою мастерскую, в которой работали основатель рода Андрей Степанович (1722–1804) и два его сына Федор (1747–1828) и Вавила (1753–1793).

Худояровы обладали глубокими и основательными знаниями в приготовлении красок, в совершенстве владели многими приемами декоративного оформления изделий. Из архивного источника известно, что они умели «работать красками, серебром и золотом и металлическими песками на меди, железе, бумаге и дереве, изображать по разным рисункам или эстампам, обыкновенно ими употребляемым, заключающиеся в разных лицах, цветах и ландшафтах (сюжетная, пейзажная живопись, цветочный натюрморт – О. С.) и цыровать золотом и черные по разным землям на столах, комодах и других вещах... и все таковые вещи разными лаками покрывать, составлять краски и лаки самые прочные и хорошего цвета»². Эти единственные в своем роде сведения содержат исчерпывающую технико-технологическую характеристику содержания и профильной деятельности указанных мастеров. Прежде всего, становится известным, что художники владели всеми видами декоративной живописи: цветочной, сюжетной, пейзажной. При этом чаще всего они не делали оригинальных разработок, а пользовались образцами (рисунками или эстампами), то есть занимались творческим копированием.

Мастера Худояровы работали с разными по фактуре материалами: медью, железом, деревом, бумагой, искусно адаптируя декоративные приемы, учитывая их качественные особенности и специфику.

При всей универсальности и широком творческом диапазоне в историю художественной культуры Урала Худояровы вошли, прежде всего, как первоклассные лакировщики. Имена мастеров обрели подлинное бессмертие благодаря изобретению удивительного лака, чаще всего называемого «тагильским». Исключительно новаторская деятельность Худояровых в данном направлении позволяет считать указанных мастеров первыми заводскими химиками-экспериментаторами.

Экономист, историк и географ Н. С. Попов (1763–1830) в капитальном труде «Хозяйственное описание Пермской губернии», опубликованном в 1804 г., отметил универсальный характер худояровского лака, который прекрасно использовался на разных материалах – дереве, железе, меди. Ему же мы обязаны сведениями о качественной характеристике чудо-лака, его уникальных свойствах: «прозрачен, как хрусталь, не портится ни от жару, ни от какой кислоты». «В других местах лаки, хотя и походят на оной, но прочностью с ним сравниться не могут» [2, с. 274, 285].

Автор «Хозяйственного описания...» обратил внимание на сложный состав нижнетагильского лака, отметив, что его нужно было составлять.

² ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 302. Л. 1–2.

А покрытые им железные и медные изделия сравнил с работами мастеров французского лакового дела: «...Живопись, покрытая сим лаком чрез тагильских мастеров, особливо на больших подносах и столиках, едва ли хуже французской».

По замыслу Н. А. Демидова лакировальная фабрика должна была объединить модный стиль, многообразие приемов западноевропейского лакового искусства с неповторимой качественной спецификой тагильского лака и методом лакирования Худояровых. Поэтому в проекте демидовской лакировальной фабрики Худояровым отводилось центральное место. Возможно, уже в 1773–1775 гг. для обучения лакированию к мастерам определяются первые ученики. Однако по какой-то причине, без согласования с заводчиком, ученики распускаются: «Тому удивляюсь я, какой резон понудил вас отменить прежде определенных и уже вступивших в познание того лакировального искусства учеников, которые несколько обучены были живописному письму, видно чрез просьбу тех лакировщиков Худояровых»³.

В 1778 г. Н. А. Демидов приказывает сделать новый набор, «чтобы оные как для меня и сына моего впредь, так и для самих себя способными находились, чего ради во вновь писаное число учеников избрать оной конторе из ребят, или из школьников склонных к сему искусству... дабы не прекращалось, а возвышалось сие искусство»⁴. В соответствии с этим распоряжением в 1779 г. контора направляет к Худояровым четырех учеников: Назара Мошинцова 29 лет (примерно 1750 г. р., в НТЗ переведен из Фокинской вотчины) с жалованием 30 рублей в год; Василия Никитича Морозова 18 лет, сына медяка (примерно 1761 г. р.) с жалованием 12 рублей; Петра Ивановича Морозова 16 лет, сына служителя (примерно 1763 г. р.) с жалованием 12 рублей, Терентия Федоровича Куликова 16 лет, сына служителя (примерно 1763 г. р.) с жалованием 12 рублей в год⁵.

Для обучения учеников и оформления изделий в Нижний Тагил присылаются девятнадцать листов «разных цветов, которые и содержать в оной конторе, а по надобности, как ученикам, так и мастерам Худояровым, для срисовывания на столики и подносы давать с запиской, и опять обратно получать, дабы они оставались навсегда оригинальные. Копировать же с них, кто пожелает, кажется, мудрости не много, также соблюдать пропорцию и наблюдать натуральный вид в самой точности, очень дело возможное. Да и для них же самих будет бесполезное».⁶ Таким образом, Н. А. Демидов не только обеспечивал учебными пособиями, но и пытался расширить познания нижнетагильских ремесленников в цветочных формах, вносил изменения в состав живописных букетов.

³ РГАДА. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 296. Л. 112.

⁴ РГАДА. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 296. Л. 111.

⁵ РГАДА. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 321. Л. 430 (об.)

⁶ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 221. Л. 57.

Цветочные композиции были одним из самых распространенных видов росписей нижнетагильского лакового дела. Поэтому вполне естественно, что именно его Н. А. Демидов стремился совершенствовать и методически поддерживать. Прекрасным примером является присылка в нижнетагильскую контору нового художественного пособия в декабре 1781 г. Это была книга, состоящая из семидесяти шести листов с цветами «в натуральных их видах и колерах». Служащим предписывалось держать ее в конторе и «по надобности лакировальным мастерам для срисовывания отдавать с запиской и после не забыть обратно получить»⁷. Следовательно, руководствуясь личным вкусом, Н. А. Демидов способствовал распространению реалистической цветочной живописи, главным образом через эксклюзивные заказные лакированные изделия. Этот момент очень важен еще в одном отношении. Возможно, благодаря указанным гравированным листам в Нижнетагильском заводе впервые появляется реалистическое изображение розы, копияное изображение которой воспроизводилось техникой многослойной живописи. Таким образом, мотив розы проникает в работы нижнетагильских ремесленников как подобие живого цветка, а позднее преобразуется в сформированный народной фантазией «розан», создаваемый приемом «мазок с разбелом». Кроме того, появлению реалистического изображения розы могли способствовать присылаемые Н. А. Демидовым изделия европейских мануфактур, где цветочные композиции, в составе которых были розы, имели широкое распространение.

Регулярно получая из Тагила подносы и столики, расписанные Худояровыми, Демидов каждый раз просил служащих конторы передать им, что «доволен, что такие художники при моих заводах развелись», и напоминал, «чтоб они отданных учеников обучали нескротно, а как скоро их обучат, то они от поделок надобных будут освобождены, которые исправляться тогда станут теми обученными уже в моей фабрике». Однако господская фабрика вызывала беспокойство.

За обучением господских учеников внимательно наблюдала контора, которая в 1782 г., «не усматривая желаемых результатов», сообщала Никиите Акинфиевичу: «Худояровы тех учеников обучают скротно и, хотя лаской и строгостью они, Худояровы, были увещаемы, но оное новое увещание не служило». Здесь же приводится индивидуальный анализ успеваемости каждого ученика: «...Назар Мошинцов 32 года. Находится в науке давно. Лакирует черным лаком посредственно, а белым противо лакирования Худояровых темнее и слабее. Морозов Василий 21 год, Морозов Петр 19 лет. Куликов Терентий 19 лет. Учатся с 1779 года. Лакируют черным лаком, да белым начинают».

В 1785 г. господская лакировальная фабрика успешно продолжает свою деятельность, именно этим можно объяснить факт повышения жалования

⁷ РГАДА. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 321. Л. 407.

живописным и лакировальным ученикам: Назару Мошинцову к 30 рублям прибавили 3 рубля, Василию Морозову к 18 рублям – 6 рублей, Терентию Куликову к 15 рублям – 8⁸.

Процесс приготовления лаков и умение работать ими был настолько сложным, что, как нам кажется, было принято решение в равной степени выгодное и приемлемое для всех. Опираясь на сведения, касающиеся выполнения лакировальных работ в Нижнетагильском заводе в XIX столетии, можно предположить – технологический процесс на лакировальной фабрике Н. А. Демидова был дифференцирован. Собственно лакировальная фабрика Демидова представляла собой художественную мастерскую, где крепостными художниками выполнялась вся живописная и декоративная работа. Все остальные работы осуществлялись силами других мастеров. Железные заготовки форм подносов, столиков и т. д. – крепостными слесарями в цехах Нижнетагильского завода; грунтование и лакирование изделий – ремесленниками. Без сомнения, процессом лакирования изделий господской фабрики руководили Худояровы, заменить которых ученики так и не смогли.

Конкретных сведений о деятельности лакировальной фабрики Н. А. Демидова не выявлено. Оригинальные работы не сохранились. Поэтому нами делается попытка реконструкции художественных процессов, происходивших в мастерской, на основе косвенных сведений и кратких упоминаний в архивных источниках.

Прежде всего, необходимо отметить, Н. А. Демидов прекрасно понимал обусловленность художественного качества лаковых изделий квалификацией мастеров. Поэтому при заводчике закладываются основы обучения рисунку и живописи, главным образом, через технику копирования гравированных изображений (эстампов), графических повторений станковых произведений западноевропейских художников. Практика самообразования сочеталась со специальным обучением у профессиональных художников. Кроме того, как мы уже упоминали, осуществлялось обучение технике и технологии лакового дела у лакировщиков Худояровых.

В отличие от мануфактуры П. И. Коробова в Данилково (Федоскино), ориентированной на выпуск массовой рыночной продукции для самых широких слоев российского населения [6, с. 101], лакировальная фабрика Н. А. Демидова занималась изготовлением эксклюзивных изделий по заказам заводчика. Поэтому такой мощный компонент формирования ассортимента и видов декорирования изделий, как рыночный спрос, не оказывал влияния на деятельность нижнетагильской лакировальной фабрики. Данный момент очень важен, так как свидетельствует о том, что деятельность данного заведения целиком определялась политикой и личным вкусом Н. А. Демидова.

⁸ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 263. Л. без №.

Мануфактура П. И. Коробова специализировалась на выпуске лакированных изделий, основой для которых было папье-маше (проклеенная бумага). Подмосковные лаки являлись преемниками принципов работы и художественного оформления фабрики И. Штобвассера в г. Браунгшвейг (Германия). Господская лакировальная фабрика Н. А. Демидова восходит к более раннему периоду существования европейского лакового дела, к направлению, связанному с изготовлением изделий под лаком из металла. Учитывая, что в числе присылаемых Демидовым в качестве образца изделий, прежде всего, упоминаются английские и французские лаки, мы предполагаем, что декор наиболее известных фирм указанных стран определял художественную систему декора нижнетагильских лаков.

Оригинальные работы европейских лакировщиков мастера господской фабрики копировали не в технике, технологии и принципах работы – она была им неизвестна, так как относилась к области коммерческой тайны. Воспроизводя стиль художественного оформления, композиционную схему декора, художники достигали имитации внешнего подобия изделий, во многом опираясь на региональные традиции. Таким образом, и в такой форме декор западноевропейских мастеров транслировался на изделия нижнетагильской фабрики и, как следствие этого, проникал в работы мастеров заводского промысла в целом.

Рассмотрим особенности оформления лакированных изделий английских и французских фирм, влияние которых на декор изделий господской лакировальной фабрики Н. А. Демидова мы считаем наиболее доказанным.

Самые известные лакировальные мастерские Англии находились в Понтипуле и Бирмингеме. Однако мануфактуру в Бирмингеме можно исключить, так как ее расцвет в 1770-е гг. только начинается и связан с деятельностью мастерской Генри Клея [6, с. 18]. Кроме того, изделия фирмы испытывали сильное стилевое влияние лаков Понтипула [10].

Самая крупная и известная мануфактура Англии находилась в г. Понтипул. Основатель фирмы Томас Олгуд (Алгуд) в начале XVIII столетия (примерно 1730-е гг.) создает новое направление – лаковую роспись по металлу [6, с. 7]. Влияние на нижнетагильские лаки начинается во второй период деятельности мануфактуры Олгудов (Алгудов), который определяется 1756–1810 годами [11, р. 122] (здесь и далее перевод наш – О. С.). Ассортимент изделий указанного периода был разнообразен: столики, письменные приборы, коробочки, кофейники, кофеварки, чайники, но главным образом подносы разных видов и величины. В источниках упоминаются подносы овальной, круглой, прямоугольной, восьмиугольной формы с гладкими бортиками или ажурными просечными кромками и бусовидным краем. Стороны четырехугольных и восьмигранных изделий соединялись с зеркалом подноса под прямым углом или с небольшим наклоном способом клепки внахлест [11, р. 121]. В декоре преобладал прием «под черепашку» с тонированием по коричневому и желтому фону, кото-

рый впоследствии сменила техника «под красную черепашку» на фоне темно-коричневого оттенка, затем голубого. Голубой фон считался наиболее удачным для лакирования и применялся в трех вариантах: бледно-бирюзовый, переливчатый синий, темно-синий [9, p. 88]. Мерцающий эффект данного приема заключался в применении цветного лака, который наносился на металлическую фольгу. Фон «под черепаховый панцирь» расписывался по всей поверхности изделия бутонами и веточками тюльпанов, роз и других цветов. Живопись цветов выполнялась в стиле голландских художников. Данное направление живописи получило название «Цветы Ван Хейсум». Для живописных композиций активно использовались гравированные изображения с картин художников Бенджамина Уэста, Георга Джорджа Морлинда, Бинга Копли, которые могли не только копироваться, но и творчески перерабатываться [9, p. 87–92]. В Понтипуле изготавливались и так называемые «топографические подносы», на поверхности которых в технике многослойной живописи изображались виды городских улиц. Сюжетной живописью на понтипульских лакированных изделиях занимался профессиональный художник Бенжамин Баркер с сыновьями [11, p. 123–124].

В декоре изделий применялся написанный от руки орнамент. При этом узоры выполнялись с использованием листового серебра, которое благодаря лакированию (лак желтого цвета? – *О. С.*) приобретало золотой оттенок [11, p. 123]. Немецкий исследователь В. Хольцхаузен отмечает, что в это же время для оформления изделий стал применяться декор «в виде рокайльной или классической оправы узором (так называемый стормонтский). Он состоял из серебряных листьев, которые через лакирование производили впечатление как позолоченных... дешевый в применении и одновременно бросающийся в глаза прием превзошел в конкуренции бирмингемские цветы, фрукты и ландшафты» [10, s. 92]. Используя термин «стормонтский трафарет» («Stotmont pattern»), английский специалист Роберт Стефен в статье за 1947 г. идентифицирует указанный прием выполнения орнамента с техникой трафарета [11, p. 121].

Из французских центров лакового искусства самыми знаменитыми были мастерские братьев Мартэн в Париже. Как и в целом в Европе, здесь лакирование являлось неотъемлемой частью мебельного производства. Кроме того, лаком украшались детские принадлежности для игр (мебель, куклы) [10]. В декоре активно использовалось сопоставление красновато-золотого с желтым и зеленоватым, что позволяло достигать великолепного эффекта. Мартэны выполняли живопись лаковыми красками и цветными лаками. Часто применяли подкопченный золотой фон, на котором воспроизводились изображения птиц, пасторальные сцены по работам известных художников Н. Ланкре, А. Ватто; жанровые композиции создавались на основе гравюр по произведениям фламандского живописца Д. Тенниса-младшего (1610–1690) [9, p. 91].

Все указанные нами приемы, декоры западноевропейских мастерских имеют аналоги в нижнетагильском лаковом деле. Возможным источником появления данных техник в уральской горнозаводской вотчине могла быть деятельность лакировальной фабрики Н. А. Демидова. Данное положение мы иллюстрируем примером из архивного источника, который раскрывает картину трансляции и творческой интерпретации декоративных произведений Европы нижнетагильскими ремесленниками.

Как мы уже отмечали выше, в Европе лакирование активно использовалось в декорировании деревянной мебели: столов, комодов, письменных и кабинетных шкафов. Шкафы имели систему выдвижных ящичков, запирались двустворчатыми дверками и декорировались лаковой росписью по черному, красному, зеленому фону с позолотой. Кроме того, живописные лаковые панно монтировались в створки дверей, стенок, ящичков.

В августе 1783 г. в Нижнетагильский завод привезли кабинетный шкаф, три столика красного дерева английской работы и столик, выкрашенный белой краской с шашечной доской на столешнице. Контора получила приказание найти знающих мастеров, которые смогли бы «из листового черного железа» повторить присланные образцы «точно таким же фасоном без всякой в пропорции перемены». «А дабы они не слишком были тяжеловесны и коштоваты, то, как у шкафа бока и двери гладкие места, так и у столиков верхние доски и ящички равно и ножки (но только в сих последних была пустота и для способности вперед одорожить), внизу кольца, признаю за лучшее сделать из листового черного железа, которое б было обыкновенного потолще и самопрямое, не пузыреватое, а по местам резьбу и другие мелкие штучки вычеканить из меди искусным мастерством. Делание коих начать по приезде без замедления».

Шкаф и столики слесарной работой следовало окончить к зиме 1783 г., а летом следующего – как «в удобное для лакирования время, их следовало отдать к лакировщикам Худояровым для облакирования лучшим мастерством и расписания цветами с мелкими птичками, жуками по пристойности каждого места».⁹ И в этом Никита Акинфиевич полностью полагался на искусство крепостных мастеров. Необходимо отметить – сочетание цветочных композиций с изображением птичек и насекомых было свойственно китайским росписям и характерно для голландского натюрморта начиная с XVII века.

Приведенный выше документ значительно расширяет наши знания о нижнетагильском лаковом деле. Прежде всего, он свидетельствует о том, что влияние западноевропейских лаков распространялось не только на формы подносов и виды росписи, но и на мебель. По воле Н. А. Демидова английские типы шкафов и столиков копировались местными мастерами и переводились в другой материал, вместо дерева применялся металл. Об-

⁹ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 237. Л. 96.

ращает на себя внимание еще один момент. Появившиеся в Нижнетагильском заводе в XVIII веке в подражание английским лакированным столикам изображения шахматной доски сохраняются в практике промысла вплоть до конца XIX – начала XX веков в виде воспроизведения игровой доски на тыльной стороне подносов.

Итак, мы склонны считать, что в художественном и формальном отношении изделия господской лакировальной фабрики Н. А. Демидова были стилистически сложным явлением. Наряду с копированием западноевропейских образцов применялось варьирование различных мотивов, техник, приемов, поощрялось творческое развитие программного задания.

После смерти Н. А. Демидова его сын Н. Н. Демидов в 1790-е гг. ликвидирует господскую лакировальную фабрику «как дело совершенно для него бесполезное».¹⁰ Однако в 1806 г. он возвращается к проекту фабрики в связи с открытием в Нижнетагильском заводе школы живописи декоративно-прикладного профиля (1806–1820) [4, с. 137, 144–146]. В отличие от лакировального заведения Н. А. Демидова, молодой заводчик планировал создание большой мануфактуры для массового изготовления высокохудожественных вещей на рынок. Лакировальная фабрика, по замыслу Н. Н. Демидова, должна была состоять из четырех отделений: слесарного, грунтовального, живописного и лакировального. В штат каждого вводилось по 12 квалифицированных крепостных специалистов.

Слесарное отделение господской лакировальной фабрики в ассортименте изделий изначально ориентировалось Н. Н. Демидовым на подражание модным и популярным формам изделий известных европейских лаковых центров. И это была не прихоть, а следование законам потребительского рынка.

Первым шагом в этом направлении явилась передача заводчиком привезенных в Нижнетагильский завод «моделей» (образцов лакированных изделий – О. С.) директору Данилову для следования «вкусу и моде». В дальнейшем Михаилу Даниловичу вменялось в обязанность внимательно следить за появлением «новых вкусов». А для этого «каждогодно через прибывающих из Петербурга караванных служителей закупать в столице новых моделей рублей на 50».¹¹

Господская лакировальная фабрика виделась Н. Н. Демидову не убыточным предприятием, но доходным, окупающим расходы и приносящим прибыль. В связи с этим восхищает умение Демидова продумывать решение возможных проблем еще не существующего производства. Задолго до начала деятельности фабрики он предусмотрел ситуацию с перепроизводством слесарных изделий.

¹⁰ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 43. Л. 162.

¹¹ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 381. Л. 70 (об.).

Простые расчеты и информация заводских приказчиков убедительно свидетельствовали: «Без сомнения, те 12 слесарей будут всегда зарабатывать вещей несравненно более, нежели живописные ученики расписывать успеют. В таком случае, излишние вчерне вещи продавать за наличные деньги заводским моим жителям, лакировальным искусством промышленным». Следовательно, Демидов предлагал наладить торговлю изделиями господских слесарей на внутреннем нижнетагильском рынке. Такой цивилизованный сбыт позволял дисциплинировать местное население: снимал актуальность кражи господского листового железа и использование рабочего времени в личных интересах слесарей.

Н. Н. Демидов считал, что цена таких заготовок должна быть рентабельной, но и не слишком низкой. Он рассуждал и планировал «за каждую вещь выручить не только за железо и работу, но и за искусство и вкус».

Расходы по новому производству должны были тщательно контролироваться, анализироваться и фиксироваться в особой документации. Для этого «чтоб знать, что те вещи с вышеупомянутыми заведениями, жалованием, платами и другими расходами мне в истине коштовать (стоить — *О. С.*) будут, а потом от продажи их какая польза последует, вести особую книгу и из нее годовые счета присылать к моему рассмотрению».¹²

Однако в 1809 г. Н. Н. Демидов закрывает проект лакировальной фабрики. Доводы директора нижнетагильских заводов убедили его в нерентабельности данного заведения. Кроме внутренней, как нам кажется, была и более веская внешняя причина. Дело в том, что во второй половине XVIII столетия во всех крупнейших европейских центрах лакового дела изготовление лакированных изделий из железа испытывает глубокий кризис. Причина резкого падения спроса и сбыта некогда модных изделий заключалась в жесткой конкуренции лакированных металлических изделий с изделиями из папье-маше. Начавшийся в Европе процесс вытеснения с рынков сбыта тяжеловесного лакированного металла легким и более дешевым папье-маше в начале XIX века стал ощущаться в России, лишая данное производство экономической перспективы.

Примечания

1. Крестовская Н. Лаковая миниатюра. Федоскино. М.: Интербук, 1995. 140 с.
2. Попов Н. С. Хозяйственное описание Пермской губернии сообразно начертанию СПб Вольного экономического общества, сочиненное в 1802–1803 гг. в г. Перми. Пермь, 1804. Ч. 1. 400 с. Ч. 2. 403 с.
3. Силонова О. Н. Проблемные вопросы истории демидовской школы живописи в нижнетагильских заводах (1806–1820 гг.). Женская школа живописи // Художественный металл Урала XVIII–XIX вв. Материалы конференции. Свердловск. Октябрь. 1990. Екатеринбург, 1993. С. 133–143.

¹² РГАДА. Ф. 1267. Оп. 7. Д. 914. Л. 11 (об.).

4. Силонова О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Художяровы. XVIII–XIX века. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми. Екатеринбург: Баско, 2007. 416 с.
5. Супрун Л. Я. Лаковая миниатюра. Федоскино. М.: Легпромбытиздат, 1987. 320 с.
6. Уханова И. Н. Лаковая живопись России XVIII–XIX веков. СПб.: Искусство-СПб, 1995. 199 с.
7. Уханова И. Н. Фабрика Лукутиных в контексте развития художественных лаков // Русские лаки. К 200-летию юбилею фабрики Лукутиных: каталог выставки. СПб, 1995. С. 3–22.
8. Яловенко Г. В. Русские художественные лаки. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1959. 50 с.
9. Fletcher J. K. The painted tray // Apollo, 1937. V. 36. P. 87–92.
10. Holzhausen W. Lackkunst in Europa. Klinkhard & Biermann – Braunschweig, 1959. 320 S.
11. Stephen R. Pontypool Japan ware // Apollo, 1947. November. P. 121–124.

Л. П. Филатова, Л. П. Лебедева, Н. С. Кузнецова

55 ЛЕТ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ

В 2014 г. художественно-графическому факультету Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии исполняется 55 лет. Наш факультет является одним из старейших факультетов вуза и первым из семи созданных в Союзе в 1959 г. художественно-графических факультетов. По приказу министра высшего образования СССР от 21 апреля 1959 г. в семи педагогических институтах страны, в том числе в НТГПИ, открылись первые художественно-графические факультеты со специальностями «рисование» и «черчение». Так был основан первый в уральском регионе художественно-графический факультет [3, с. 117].

Организация и открытие художественно-графического факультета в Нижнем Тагиле были не случайными. В 1942 г. в Нижнем Тагиле было создано отделение Союза художников РСФСР. Его организатором и первым председателем был Ф. С. Лембергский – живописец, театральный художник, преподаватель и организатор художественных групп в Ленинграде и Нижнем Тагиле. Он принял активное участие в создании картинной галереи, положившей начало Нижнетагильскому Государственному Музею изобразительных искусств, который был открыт 30 сентября 1944 г. В том же году открывается Нижнетагильское художественно-промышленное училище (ныне Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова). Инициатива создания училища исходила в первую очередь от коллектива художников во главе со скульптором М. П. Крамским, работавших в период войны в Нижнем Тагиле.

В 1959 г. М. М. Кожевников, ректор института, позвонил М. П. Крамскому с предложением открыть художественно-графический факультет. Михаил Павлович вспоминает: «Я знал, как сделать фигуру, памятник, но не знал, как организовать художественно-графический факультет». М. П. Крамской (прил. 9, рис. 1) поехал в Москву в Академию художеств, чтобы узнать, как лучше организовать работу, там он приобрел для нового факультета специальную методическую литературу, заказал первые гипсовые образцы (подробнее см. в ВКР И. И. Петуниной «История художественно-графического факультета 1959–1980 гг.», руководитель В. Н. Белохонов, 1997 г.).

Первые четыре года, с 1959 по 1963, художественно-графический факультет существовал совместно с индустриально-педагогическим факультетом, под общим руководством К. А. Неверовского. В 1963 г. были образованы отдельные деканаты. Первым деканом ХГФ был В. М. Ушаков (1963–1971 гг.) (прил. 9, рис. 2), ИПФ возглавил кандидат исторических наук Я. Б. Козоровицкий.

Деканами художественно-графического факультета в разные годы были: 1971–1972 – П. Д. Барышников, 1972–1973 – Н. М. Рябков, 1976–1981 – Ю. Р. Вишневский, 1981–1982 – В. Ф. Сетьков, 1983–1985 – М. М. Иванов, 1985–1988 – В. И. Смирнов, 1988–1993 – И. Б. Толкачев. С 1993 по 2010 гг. деканом художественно-графического факультета была выпускница худграфа Л. П. Лебедева.

В 1959 г. факультет начал свое существование в здании на проспекте Ленина, 67, в 1962–1971 гг. занятия проходили в здании по ул. Мира, 27, в 1971–1984 гг. факультет размещался в основном здании педагогического института по улице Красногвардейской, 57. Летом 1984 г. факультет переехал на ул. Мира, 25, в здание бывшей вечерней школы [4, с. 151] (прил. 9, рис. 6–7).

Конкурс для поступления на факультет был очень большим. Для зачисления на дневное отделение на 50 мест, как правило, претендовали 100–120 человек. Возраст на дневном отделении для поступающих был ограничен 35 годами. Обучение на факультете велось в течение пяти лет.

В первые годы существования факультета занятия по специальным дисциплинам велись по академическим программам, в которых большое внимание уделялось рисунку, живописи и композиции. Основными для художественной подготовки были рисунок, живопись, композиция, скульптура, история искусств. В дополнение к ним изучались начертательная геометрия, черчение, основы художественного и технического конструирования, технология материалов, основы машиноведения. Учебные планы и программы учебных дисциплин были типовые, изданные под грифом Министерства просвещения. Методические материалы присылались в вуз из Московского государственного заочного педагогического институ-

та. При этом конкретное содержание занятий, критерии оценки студенческих работ устанавливались преподавателями самостоятельно [5, с. 4].

Первое время на факультете существовала одна кафедра – рисования и черчения (заведующий В. И. Караваев), обеспечивающая ведение специальных предметов: рисунка, живописи, декоративно-прикладного искусства, черчения. В 1962 г. ее разделили на кафедру изобразительного искусства (заведующий В. И. Караваев) и кафедру графики (заведующий Н. М. Рябков) (прил. 9, рис. 3).

Методическая работа факультета совершенствовалась по мере накопления опыта преподавания. Вопросы методики обучения рисунку, живописи, композиции обсуждались на заседаниях кафедр. Сообща рассматривалось и утверждалось содержание заданий. Натурные постановки ставились совместно педагогами, работавшими в разных группах. Традиционной формой подведения итогов работы в семестре стали просмотры учебных и творческих работ студентов, в которых принимали участие все преподаватели кафедр, ведущие художественные дисциплины.

Ведение основных дисциплин обеспечивали преподаватели, имевшие специальное художественное образование, достаточный творческий и педагогический опыт: М. П. Крамской (выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина), В. И. Караваев (выпускник Московского института прикладного и декоративного искусства), Г. Н. Крапивин (выпускник Рижской академии художеств), В. М. Ушаков (выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной).

В 60–70-е гг. ведущими преподавателями специальных дисциплин были А. М. Егидис, выпускник Московского художественного института им. В. И. Сурикова, Л. И. Перевалов, выпускник Харьковского художественного института, К. П. Черепанов, выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной, Е. И. Бурков, выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища, В. Ф. Григорьев, выпускник Свердловского педагогического института иностранных языков.

В 1964 г. преподавательский коллектив худграфа пополнился молодыми педагогами. Пяти студентам первого выпуска было предложено остаться на кафедрах. В их числе были В. А. Швец и С. М. Крашенинников, преподававшие рисунок, В. Г. Могилевич – живопись (прил. 9, рис. 4), Г. С. Лубышев – историю искусств, Г. П. Сивкова – черчение [3, с. 119].

Позднее на кафедры были приглашены В. А. Истомин, С. А. Шишкина, В. П. Антоний, В. В. Харитонова, В. И. Савенков, А. И. Коридоров, О. В. Подольский, Е. А. Бортников, В. Н. Наседкин, О. С. Белохонова, С. А. Костылев, В. Г. Мартыненко, Н. В. Грачиков, Л. С. Грачикова, И. В. Грищенко, С. В. Грищенко, В. В. Зуев [2, с. 108].

В 1964 г. состав кафедр художественно-графического факультета НТГПИ изменился: была открыта кафедра прикладного искусства и труда (зав. кафедрой П. Д. Барышников). Выпускник МГЗПИ, опытный учитель рисования, черчения и технического труда, Петр Дмитриевич был первым преподавателем методики изобразительного искусства и вел занятия по этой дисциплине с 1963 по 1978 гг. Он приложил много усилий для разработки необходимых наглядных пособий и выполнял их лично. В 1975 г. он завершил работу над методическим пособием «Шрифты», включавшим более 80 плакатов.

В разные годы методику обучения изобразительному искусству преподавали Л. П. Филатова, Л. П. Лебедева, Н. В. Буткевич, В. В. Шульгина. С 1979 г. по инициативе В. В. Шульгиной на факультете создается фонд детских рисунков. К настоящему времени собрана большая коллекция рисунков, выполненных дошкольниками и учащимися общеобразовательных и художественных школ.

Важнейшей составной частью подготовки специалиста были занятия по истории изобразительного искусства. Первым преподавателем этой дисциплины была Е. А. Виноградова (выпускница Уральского государственного университета). Историк по образованию, кандидат педагогических наук, она обладала глубокими искусствоведческими знаниями, была строгим, требовательным преподавателем. В изучении истории искусств особое внимание она уделяла развитию необходимых будущему педагогу качеств – культуры речи, свободы общения с аудиторией. Именно Е. А. Виноградова впервые организовала на факультете научно-исследовательскую работу студентов, направленную на разработку проблем художественного обучения детей. Под ее руководством группы студентов вели в школах города экспериментальную работу с детьми, отрабатывая различные методические подходы к изучению изобразительного искусства. Несколько лет работала на факультете лекторская группа, созданная Еленой Александровной. Студенты, занимавшиеся в этой группе, получали дополнительные навыки общения с аудиторией [5, с. 8].

Активную помощь в разработке лекций, в проведении экскурсий для школьников и студентов других факультетов оказывал Г. С. Лубышев, выпускник факультета, работавший с 1964 по 1974 гг. преподавателем истории искусств. С 1978 г. историю искусств вела В. Н. Константинова, выпускница УрГУ, защитившая впоследствии кандидатскую диссертацию по искусствоведению. С 1995 г. – Г. Л. Курманаевская, выпускница Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Позднее преподавателями истории искусств стали выпускники худграфа В. Н. Белохонов (в 1997–2008 гг. он заведовал кафедрой рисунка) и Л. П. Лебедева. Лекционный курс истории искусств в изложении данных преподавателей наполнился широким кругом произведений искусства XX века, анализом творчества современных художников [1].

Высокий уровень профессиональной подготовки выпускников худграффа обеспечивался благодаря работе кафедры графики (с 1985 г. – кафедра черчения). Долгие годы эту кафедру возглавлял Н. М. Рябков, прекрасный знаток инженерной графики, очень требовательный, но при этом доброжелательный преподаватель. На кафедре в разные годы работали специалисты с инженерно-техническим, математическим и художественно-педагогическим образованием: В. А. Буткевич, Н. В. Буткевич, Г. Л. Гордиенко, Л. П. Гурфинкель, Ю. П. Деменев, Л. И. Мельникова, Г. П. Сивкова, З. Д. Федотова, В. В. Шульгина, С. Я. Эпштейн [5, с. 11].

В 1969 г., понимая необходимость изучения декоративно-прикладного искусства через освоение выпускниками специальных техник и технологий художественной обработки материалов, руководство факультета приняло важное и своевременное решение. Часть часов, отведенных для практических занятий в столярных и слесарных мастерских, была передана на кафедру декоративно-прикладного искусства и вместе с часами курсов по выбору использована для обучения студентов различным техникам художественной обработки материалов. В бывшем здании общежития на улице Карла Маркса были оборудованы учебные мастерские для работы по дереву и металлу. Позднее, в связи с переездом факультета в учебный корпус на Малой Кушве, эти мастерские были переведены в здание общежития № 2.

Под руководством В. Ф. Григорьева изучались различные техники обработки металла. Виктор Федорович окончил Московский специальный техникум Гознака, блестяще владел техникой гравировки по металлу, был настоящим мастером медальерного искусства. Позднее он окончил Свердловский педагогический институт иностранных языков, прекрасно знал английский язык, как переводчик неоднократно бывал в длительных командировках за рубежом. Занятия у такого преподавателя нельзя назвать просто «учебой». Это было живое приобщение к ремеслу, к искусству, к настоящей культуре. Поэтому среди студентов было много желающих выбрать именно этот курс. Позже, в 80-х гг., художественную обработку камня и металла стали преподавать Игорь Борисович и Евгений Борисович Толкачевы. По инициативе преподавателей на факультете была оборудована мастерская для занятий керамикой.

Не меньший интерес вызывали и занятия по художественной обработке дерева, которые вел Е. И. Бурков, выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Под его руководством студенты изучали резьбу по дереву и технику маркетри. Занятия были хорошо оснащены необходимыми материалами и оборудованием. В большом количестве был закуплен шпон разных пород дерева, заготовлена фоновая древесина, фанера, клей, лаки, установлены прессы. Все это давало возможность не только освоить технические приемы работы, но и добиться высокого художественного качества изделий. Студенты, чувствуя интерес и склонность к углубленному освоению

техник художественной обработки материалов, могли продолжить работу с преподавателем, выбрав соответствующую тему дипломной работы.

В 1975–1976 гг. в учебный план факультета был внесен практикум по художественной обработке текстильных материалов (преподаватель К. П. Черепанов). Студенты приступили к изучению гобелена и росписи по ткани. Появились дипломные работы, выполненные в сложных техниках ручного ткачества, батика, аппликации по ткани, кружевоплетения, вязания. Это новое направление работы было успешно продолжено Л. Г. Савенковой и О. И. Фладунг, выпускницами нашего факультета, преподававшими художественную обработку ткани в разные годы.

Следует отметить еще одно отличие Нижнетагильского худграфа: организацию курсов по выбору. Сначала студенты осваивают несколько техник и технологий, а затем выбор сужается, но сохраняется возможность углубленного изучения выбранной специализации. При этом изучаемые материалы и техники не принято делить на «мужские» и «женские», поэтому художественной обработкой металла, дерева, ткани по желанию могут заниматься и юноши, и девушки.

Особая заслуга в расширении выбора изучаемых материалов и техник декоративного искусства принадлежит Л. К. Васильевой, выпускнице Нижнетагильского худграфа, работавшей на факультете с 1972 по 2012 гг. Под ее руководством студенты на самом высоком профессиональном уровне осваивали различные технические и художественные приемы обработки бумаги (аппликация, коллаж, мозаика, бумажная вырезка, тиснение, папье-маше), работы с тканью (ткачество, плетение, вышивка и др.). Глубоко и разносторонне изучались народные художественные промыслы, в том числе – художественные промыслы Урала (роспись по дереву и металлу, обработка бересты и др.). Благодаря курсовым и дипломным работам, сделанным под руководством Лидии Киприяновны, сохраняются и продолжают традиции уральских ремесел, особенно – традиции тагильской росписи подносов.

В 70-е гг. положено начало важнейшему направлению деятельности факультета – обобщению массового и пропаганде передового педагогического опыта. Для этого на худграфе совместно с музеем изобразительного искусства ежегодно проводились методические конференции, устраивались городские выставки детского изобразительного творчества. Первыми учителями-методистами, которые стали руководить студенческой педагогической практикой, были опытные педагоги, сами выпускники худграфа: В. П. Некрасова, А. И. Гардт, Н. В. Зверева, Л. Я. Исакова, З. Р. Оржиховская [3, с. 120].

Новым этапом в развитии факультета стала середина 80-х гг. По инициативе Владимира Ивановича Смирнова, работавшего в должности декана факультета с 1985 по 1988 гг., на ХГФ вводится новый учебный план по специальности «Изобразительное искусство и черчение» с дополнительной

специальностью «Педагогика». Введение этого плана позволило уделить необходимое внимание общепедагогической и методической подготовке выпускников, создать систему непрерывной педагогической практики.

С этого момента в состав факультета входят кафедра рисунка, кафедра живописи и кафедра черчения, труда и методик преподавания. Кафедра прикладного искусства была реорганизована, преподавательский состав был закреплен за кафедрой рисунка. Появление в составе факультета новой кафедры черчения, труда и методик преподавания было связано с изменениями в методической подготовке учителей изобразительного искусства и черчения. Работа новой кафедры была направлена на методическую подготовку студентов в соответствии с реформой общеобразовательной школы и новыми требованиями к содержанию эстетического воспитания детей. Была разработана и внедрена новая программа занятий по методике преподавания изобразительного искусства: в лекционный курс методики был включен сравнительный анализ альтернативных вариантов школьных программ (В. С. Кузина, Б. М. Неменского, Т. Я. Шпикаловой), стали рассматриваться возрастные особенности изобразительной деятельности детей, начал изучаться современный опыт художественного воспитания школьников в нашей стране и за рубежом.

В 90-е гг. в связи с реформированием системы высшего профессионального образования вводится понятие «образовательный стандарт». В НТГПИ реализуются государственные образовательные стандарты первого поколения, в соответствии с которыми на художественно-графическом факультете ведется подготовка выпускников по специальности «Изобразительное искусство и черчение». Вуз получает право самостоятельно распоряжаться большим объемом часов, отведенных на изучение дисциплин регионального (вузовского) компонента, курсов по выбору и факультативов. В связи с этим в учебный план факультета вводятся курсы, позволяющие более глубоко и основательно изучать живопись (в том числе – материалы и техники монументальной живописи), станковую графику, скульптуру и декоративно-прикладное искусство. К разработке программ данных курсов и преподаванию специальных дисциплин привлечены ведущие преподаватели факультета: О. С. Белохонова и Л. С. Грачикова (станковая живопись), Е. А. Бортников (печатная графика), В. Г. Мартыненко (монументальная живопись), О. В. Подольский (скульптура) [1]. Обучение дополняют занятия в творческих группах.

Все это время незаменимыми помощниками в организации учебного процесса на факультете были его сотрудники, люди, посвятившие всю свою трудовую деятельность художественно-графическому факультету НТГПИ-НТГСПА: лаборанты кафедр Г. И. Байбородова и Н. Г. Белая, специалисты дневного и заочного отделения Н. П. Иванова и Т. Н. Бондина, заведующий кабинетом методики изобразительного искусства Л. А. Иванова.

Введение образовательных стандартов второго поколения, состоявшееся в 2000 г., связано с переходом факультета на новую специальность «Изобразительное искусство» (без черчения). Начертательная геометрия, перспектива и черчение остались в учебном плане в качестве дисциплин, дополняющих основную подготовку. Это позволяет выпускникам факультета подготовиться к преподаванию черчения в общеобразовательной школе. Но основной акцент сделан на изучении изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В 2003 г. вновь открывается кафедра декоративно-прикладного искусства (зав. кафедрой Е. Б. Толкачев).

Одним из первых в нашем вузе факультет приступил к внедрению компьютерной техники в учебный процесс. В 2002 г. открыт компьютерный класс, оборудованный современными ЭВМ. На базе этого класса проводятся учебные занятия по информатике и компьютерной графике. Студенты активно осваивают новые технические и художественные возможности создания работ, участвуют в выставках компьютерной графики.

Следующий этап в развитии профессионального художественно-педагогического образования – это период с 2005 по 2010 гг. Новый этап и изменения в содержании профессионального образования связаны с принятием в нашей стране Болонской конвенции и переходом на двухуровневую модель подготовки выпускников (бакалавриат – магистратура). В соответствии с новыми образовательными стандартами на ХГФ в 2005 г. начинается подготовка бакалавров по направлению «Художественное образование» с профилями «Изобразительное искусство», «Дизайн и компьютерная графика», «Декоративно-прикладное искусство». Продолжается прием и на специальность «Изобразительное искусство». Данные изменения позволили привлечь к обучению на факультете тех, кто желал освоить современные компьютерные технологии, повысить его конкурентоспособность.

Развитие новых профилей подготовки бакалавров в рамках направления «Художественное образование» способствовало созданию нового факультета – факультета художественно-технологического образования. В 2010 г. этот факультет был образован на базе существовавшего ранее факультета технологического образования, в состав которого влилась кафедра декоративно-прикладного искусства. Деканом нового факультета была назначена Н. А. Гундырева. В состав факультета вошли две кафедры: декоративно-прикладного искусства и дизайна (зав. кафедрой А. Б. Вилохин) и декоративно-прикладного искусства и народных промыслов (зав. кафедрой Н. В. Буткевич).

На факультете художественно-технологического образования осуществлялась подготовка бакалавров по направлению «Художественное образование» с профилями «Дизайн и компьютерная графика» и «Декоративно-прикладное искусство», а также подготовка бакалавров по направлению «Дизайн» с профилями «Графический дизайн» и «Дизайн среды».

В 2012 г. была проведена реорганизация: в результате слияния факультета художественно-технологического образования и художественно-графического факультета был создан Институт художественного образования НТГСПА. Директором института была назначена выпускница ХГФ, кандидат педагогических наук Н. С. Кузнецова, а ее заместителями – Е. А. Чебакова (по учебно-методической работе) и Е. А. Бахарева (по учебно-воспитательной работе). В состав Института художественного образования входили две базовые кафедры: кафедра изобразительного искусства (зав. кафедрой – кандидат педагогических наук И. П. Кузьмина) и кафедра художественно-технологического образования (зав. кафедрой – Н. А. Гундырева). В 2013 г. в связи с общей реорганизацией вуза институт был переименован в факультет художественного образования (ФХО), куда с января 2014 г. в качестве отделения сценических искусств был присоединен факультет сценических искусств НТГСПА (основан факультет в 2005 г.).

В настоящее время факультет художественного образования обеспечивает подготовку выпускников, обучающихся по основным образовательным программам, разработанным на основе ФГОС ВПО третьего поколения. Подготовка бакалавров ведется по направлению «Педагогическое образование» с профилями «Изобразительное искусство», «Дизайн и компьютерная графика», «Декоративно-прикладное искусство», «Музыкально-театральное искусство». Факультет готовит художественно-педагогические кадры для системы общего и дополнительного образования.

В составе факультета две кафедры – кафедра художественного образования (прил. 9, рис. 5) и кафедра технологий художественного образования. В педагогическом составе кафедр кандидаты педагогических наук, преподаватели, имеющие ученое звание доцента, члены Союза художников РФ, заслуженный художник РФ (В. В. Зуев) и заслуженный артист РФ (В. Д. Вейде).

Круг научных интересов преподавателей связан с современными научно-методическими аспектами художественного образования в области изобразительного искусства, ДПИ, дизайна, театра и музыки, теории и методики преподавания в профессиональной области. За период с 2007 по 2013 гг. четыре преподавателя кафедры художественного образования защитили диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук.

С 2007 г. преподаватели кафедры художественного образования выполнили 155 научных публикаций, в том числе в центральных изданиях, активно участвовали в научных конференциях и творческих выставках. Ими было организовано более 200 мероприятий (семинары, круглые столы, мастер-классы, выставки внутривузовского, городского, регионального и всероссийского уровней и т. д.). По результатам участия в творческих выставках и конкурсах преподавателями факультета получено 113 наград,

более 140 работ опубликовано в каталогах разного уровня, проведено 24 персональных выставки.

За этот период студентами факультета было выполнено 29 научных публикаций, 212 творческих работ были опубликованы в каталогах выставок различного уровня. Студенты приняли участие в 61 конференции и 199 выставках, 222 студента были отмечены наградами разного уровня. По итогам 2012 г. факультет был награжден Почетным кубком за лучшую организацию научно-исследовательской и творческой работы студентов в НТГСПА.

Главной особенностью научных исследований и творческих работ, проводимых факультетом, является их нацеленность на развитие творческого потенциала студентов, достижение конкретного результата в подготовке педагогических кадров, на разработку и внедрение современных образовательных технологий в учебный процесс.

Выпускники нашего факультета – это замечательные учителя-методисты, преподаватели и руководители общеобразовательных и художественных школ нашего города и региона, члены Союза художников России, участники российских и международных выставок. Многие выпускники успешно работают в системе образования, в учреждениях культуры и науки, в средствах массовой информации, в сферах государственного и муниципального управления.

Высокие научные и творческие результаты преподавателей, студентов и выпускников факультета были бы невозможны без создания уникальной образовательной среды. Факультет художественного образования располагается в двух учебных корпусах. Учебные аудитории, кабинеты, художественные и швейные мастерские, лаборатории факультета оснащены необходимым современным оборудованием. Создан класс по информатике с современным компьютерным оснащением, переоборудованы мастерские по обработке камня, керамики, дерева и металла (прил. 9, рис. 8–11). В основном здании на пр. Мира, 25 введен в учебный процесс кабинет печатной графики, оборудованы фотостудия, зал для занятий хореографией, работает буфет. В 2011 г. оборудовано специальное помещение для хранения дипломных работ.

С 2010 г. на факультете работает Студия художественного развития и эстетического воспитания детей «Мастерская художника». Она предоставляет возможности жителям города выбирать различные образовательные услуги в системе дополнительного художественного образования. Занятия в студии ведут преподаватели и студенты факультета.

Сложившаяся к настоящему времени система подготовки специалистов построена на сохранении и продолжении традиций, заложенных предыдущими поколениями художников-педагогов. Сегодня преподаватели ФХО успешно развивают творческий потенциал студентов, вовлекают их в современные формы художественной деятельности, готовят к самостоятель-

ной творческой и педагогической работе. Поэтому можно сказать с уверенностью, что факультет художественного образования НТГСПА на долгие годы сохранит за собой статус ведущего в регионе центра подготовки квалифицированных художественно-педагогических кадров.

Примечания

1. Белохонов В. Н., Курманаевская Г. Л. Педагоги-художники Нижнетагильского государственного педагогического института. Нижний Тагил: НТГПИ, 1999. 58 с.

2. Курманаевская Г. Л. Художественно-графический факультет в контексте художественной жизни Нижнего Тагила 60–90-х гг. XX столетия // Нижнетагильский государственный педагогический институт. Ученые записки. Гуманитарные науки. Вып. 2: Отечественная история. Всеобщая история. Филология. Искусствознание. Методика и опыт. Нижний Тагил: НТГПИ, 2001. С. 107–110.

3. НТГПИ: 60 лет в отечественном педагогическом образовании / отв. ред. В. И. Смирнов. Нижний Тагил, 1999. 203 с.

4. НТГСПА: 70 дней в семидесятилетней истории / отв. ред. В. И. Смирнов. Нижний Тагил, 2009. 304 с.

5. ХГФ: история и современность: сборник материалов к 50-летию художественно-графического факультета НТГСПА / отв. ред. Л. П. Филатова. Нижний Тагил: НТГСПА, 2009. 186 с.

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С. Г. Бакиаева

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА СРЕДСТВАМИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Теоретический анализ передового педагогического опыта показывает, что наиболее характерным направлением повышения эффективности вузовского обучения является создание таких психолого-педагогических условий, в которых студент может занять активную личностную позицию и в наиболее полной мере раскрыться как субъект и учебной, и профессиональной деятельности.

В качестве внутренних условий творческой активности личности студента могут выступать различные субъективные факторы: прошлый опыт, вид и уровень мотивации, система отношений личности с миром, способы деятельности и т. д.

Система потребностей и мотивов во многом определяет не только направление и уровень активности студента, но и своеобразие его личности. В студенческие годы осуществляется взаимовлияние и взаимопроникновение познавательных и социальных мотивов деятельности. Появляется стремление к анализу индивидуального стиля своей творческой деятельности, определение сильных и слабых сторон творческой работы, стремление понять и выразить свою индивидуальность в ходе профессионального становления. Мотивы самообразования сливаются с мотивом самовоспитания качеств личности.

Одним из путей в реализации дидактического принципа творческой активности и самостоятельности в процессе обучения является эффективное педагогическое управление самостоятельной работой студентов. Способы организации самостоятельной работы раскрываются во многих научных исследованиях (С. И. Архангельский, В. П. Беспалько, М. Г. Гарунов, Е. Я. Голант, С. И. Зиновьев, Т. В. Кудрявцев, Н. В. Кузьмина, Р. А. Низмова, Н. Д. Никандров, И. Т. Огородников и др.).

Проблемы активности и самостоятельности исследуются с разных сторон. Одни исследователи рассматривают самостоятельность как характеристику действий студентов. Другие – как производное явление методов и организации обучения. Третьи считают активность и самостоятельность чертой личности. Мы склонны считать, что развитие самостоятельности формирует особые качества личности.

Сейчас внеурочную работу студентов мы выделяем как важнейший фактор, влияющий на профессиональный рост, способствующий воспитанию творческой активности и профессиональной инициативы. При этом усиление роли самообразования студентов предполагает усиление ответственности преподавателей за развитие навыков данной деятельности и пересмотр организации учебно-воспитательного процесса в вузе, а не простое увеличение числа часов на самостоятельную работу.

Это, конечно, требует серьезной теоретической базы, на основе которой можно построить систему самостоятельной работы. Однако до настоящего времени не сформулирован даже смысл понятия «самостоятельная работа». Чаще всего авторами это понятие употребляется в разных значениях, в соответствии с одной из трех трактовок слова «самостоятельный». Первая предполагает выполнение работы студентами без непосредственного участия преподавателя, вторая учитывает самостоятельные мыслительные операции и самостоятельное ориентирование в материале, а третья – свободу выбора содержания и способа выполнения заданий. Может быть, недостаточная разработанность вопросов организации системы самостоятельной работы объясняется отсутствием полноценной классификации. Так, часто понятие «самостоятельная работа студентов» применяется и к одному студенту и к группе.

Необходимо отметить, что к изучению самостоятельной работы часто применяют системный подход, т. е. исследователями отмечается целостность, наличие связей и структуры, цель, способность обучающихся к самоорганизации. Но до сих пор система вузовского образования не ориентирована на самостоятельную работу в организационном плане: в нагрузке преподавателей не учитываются часы консультаций по домашним работам студентов, не разработана структура их информационной поддержки.

Индивидуализация самостоятельной работы всегда была особенно актуальной при организации обучения творческим специальностям. Владение творческой профессией педагога-художника предполагает запоминание и использование профессионально значимых сведений, изучение опыта предшествующих поколений. Самостоятельная работа при этом формирует творческую активность, развивает индивидуальный неповторимый почерк, без которого невозможно становление творческой личности. В педагогике постоянно идет поиск условий, эффективных способов ведения и организации этой формы работы, поэтому очень важны исследования, направленные на изучение роли и места информационных технологий в организации этого процесса.

Для организации самостоятельной работы будущих педагогов-художников можно выделить такие элементы информационных технологий, как электронные учебники, видеоматериалы обучающих курсов, лекции и мастер-классы профессиональных художников, автоматизированные системы контроля, удаленные информационные ресурсы и т. д.

Трудно переоценить возможность использования средств информационных технологий при существующем разрыве между студентом и преподавателем в пространстве и времени. Например, если они (преподаватель и студенты) встречаются два раза в месяц, то для творческих заданий этого катастрофически мало. А если это еще и младшие курсы, то просто невозможно сформировать привычку работать каждый день. Контроль особенно важен в наше время, так как многие студенты не готовы к интенсивной эффективной домашней работе, они не умеют самостоятельно планировать свою работу, у многих отсутствует самодисциплина.

К бесспорным преимуществам дистанционной поддержки относится ее гибкость: например, дипломники заочного обучения имеют возможность посылать текстовые и иллюстративные материалы в удобное для себя время, обсуждение работ в Skype экономит время и преподавателя, и студента.

Кроме этого, информационные технологии закладывают основу для понимания возможности постоянного повышения своего образовательного уровня в течение всей жизни. Дистанционная поддержка способствует также продвижению студента в мировое культурное информационное пространство через внедрение в образовательный процесс новейших достижений культуры и искусства, тем самым может оказывать влияние на стимулирование самостоятельности в обучении, умения мыслить критически.

Профессионально ориентированные предметы связаны не только с овладением навыками, но и с получением новых знаний. И здесь огромную роль играют компьютерные учебники – из электронных научных библиотек и разрабатываемые преподавателем самостоятельно, с учетом особенностей данного конкретного вуза и обучающихся в нем студентов. Эти учебники легко можно изменить и дополнить, они позволяют лучше организовать учебный процесс, интенсифицировать обучение за счет учета индивидуальных возможностей студентов.

К сожалению, при организации учебной деятельности педагогов-художников практически не используется такая форма работы, как телеконференции. Между тем, они позволили бы студентам не только получать консультацию преподавателя, но и обучить студентов оценивать и анализировать работы своих соучеников, что, в конечном счете, развивает способность оценивать и собственные работы, свидетельствует о достижении высокой интенсивности образовательной деятельности.

Использование средств информационных технологий позволяет осуществлять и различные виды контроля. Так, наряду с общепринятым тестированием, можно использовать и виртуальные выставки, а также ответы на рефлексивные вопросы. Рефлексия в этом случае служит не только средством контроля, но и способом выявления осознания учащимися личностных образовательных результатов.

Проблемой при внедрении средств информационных технологий иногда становится информационная перегруженность преподавателя, в том

числе загруженность электронного почтового ящика чрезмерным количеством сообщений.

Следует обратить внимание при внедрении средств информационных технологий еще и на такой фактор. В настоящее время все студенты факультета обладают необходимыми техническими навыками в управлении компьютером. Учебный план предполагает и теоретический курс, и практические курсы, связанные с освоением графических пакетов. Навыки работы в Интернете и решение узких технических проблем студенты быстро осваивают самостоятельно. Но мы чаще и чаще замечаем, как у студентов складывается убеждение, что Интернет – единственно значимый источник информации. Поэтому необходимо, наряду с электронными носителями информации, активно использовать традиционные, обращать внимание студентов на высокое качество восприятия изображения на бумаге.

Таким образом, можно утверждать, что в настоящее время в организации учебной деятельности студентов, особенно при преподавании профильных дисциплин, которые всегда связывались с необходимостью непосредственного контакта педагога и студента, средства информационных технологий используются недостаточно, в том числе при организации системы самостоятельной работы. Между тем, у этих средств существует большой потенциал, который необходимо использовать для повышения качества обучения педагогов-художников. Однако при этом следует гармонично сочетать возможности дистанционного образования и традиционной системы подготовки специалистов, создавая наиболее эффективные условия для работы со студентами.

Л. И. Балабушевич

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ «ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН»

Современная роль графического дизайна заключается в установлении эффективной визуальной коммуникации с определенными четко заданными целями. Многие успешные дизайнерские проекты делают сложные понятия доступными и понятными, могут убеждать людей и влиять на общественное мнение (политический дизайн), информируют и инструктируют людей. В связи с увеличением глобального потока информации значение графического дизайна в нашей жизни возрастает.

Специалистам в сфере графического дизайна, подготовка которых осуществляется на базе кафедры дизайна, скульптуры и теории искусства художественно-графического факультета Орловского государственного университета, необходимы глубокие знания и умения в области основ ху-

дожественных дисциплин, а также профессиональное владение компьютерными программами и особенностями технологического процесса изготовления печатной продукции.

Работа над проектом состоит в поиске и реализации идей, которые отвечают поставленной задаче, имеют грамотное художественное решение, современное воплощение и будут передавать целевой аудитории определенный посыл. Совместить эти необходимые качества, а также приобрести реальные представления о специфике изготовления художественно-дизайнерской продукции помогает производственная практика.

Производственная практика является важной составляющей учебного процесса. Во время практики приобретается опыт реализации художественного замысла в конкретный дизайнерский продукт. Роль практики становится определяющей на выпускных курсах, когда в ходе работы собираются материалы, необходимые для подготовки дипломного проекта.

Базой преддипломной производственной практики должны становиться предприятия и организации, в ходе работы на которых планируется выполнение дипломного проекта.

При подготовке и планировании производственной практики руководители от факультета проводят организационную работу, задачами которой являются:

- поиск предприятий и организаций соответствующего профиля;
- проведение встреч и переговоров с руководителями предприятий с целью определения профессиональной направленности работы предприятия и соответствия данной сферы деятельности специальности студентов отделения «Графический дизайн»;
- оформление и подписание двустороннего договора между университетом и предприятием;
- утверждение работника предприятия, отвечающего за работу со студентами (это может быть сам руководитель предприятия или дизайнер);
- определение тематики и объема работы, которую будут выполнять студенты в ходе практики;
- определение формы контроля работ студентов-практикантов.

На следующем этапе организационной работы стоит проведение установочной студенческой конференции. Целью этого мероприятия становится полное и ясное информирование студентов о целях, задачах практики, четкое структурирование работы, поскольку ее большую часть предстоит выполнить самостоятельно. На конференции решаются следующие вопросы:

- представление подробной информации о сфере деятельности предприятий, заключивших договоры для прохождения практики;
- обсуждение вопросов дисциплины и проявления индивидуальной инициативы во время практики;

– обсуждение объема работы, выполняемой во время практики, которая состоит из заданий от предприятия и учебных заданий, планируемых кафедрой для выполнения во время практики;

– фиксирование видов и формы подачи и оформления отчетной документации, состоящей из отчета о прохождении практики, дневника практики и работ, выполненных в ходе практики (особое внимание обращается на форму и объем всех отчетных документов, так как они являются решающими в критериях оценки практики);

– распределение по предприятиям с учетом пожеланий студентов (обычно формируются группы по 3–5 человек);

– определение индивидуальных планов работы для тех студентов, которые самостоятельно договорились с предприятием соответствующего профиля о прохождении практики.

На конференции особо отмечается качественное представление проектных работ, поскольку умение достойно представить свои работы относится к обязательным качествам художника-дизайнера. Как пример могут показываться лучшие работы студентов, выполненные ранее. Требования к студентам 4, 5 и выпускного курсов разные, но оцениваются работы по единым критериям.

Обычно визуальный отчет подается в форме презентации, которая может быть выполнена коллективно всей группой студентов, проходящих практику на одном предприятии. В этом случае обязательно должен быть отмечен личный вклад каждого из практикантов в подготовку общего видео- или фотоотчета. Презентация может включать материалы о специфике и стиле работы предприятия, его традициях, характерных особенностях выполняемых проектов. Желателен обзор и анализ сферы деятельности, характерной для данного предприятия: для рекламного агентства, редакции газеты, издательского дома дизайнерская направленность работ будет существенно отличаться. Данный материал возможен к представлению в форме слайдов с соответствующими комментариями. Отдельным блоком в презентации показываются работы, выполненные в ходе практики каждым из студентов. Здесь есть возможность показать весь объем работы, начиная с поискового этапа, затем вариации разработки темы и готовые образцы работ. Задание, выполняемое как учебное по плану кафедры, также должно включаться в презентацию.

Письменный отчет, помимо всех содержательных составляющих, должен включать иллюстративный материал, в котором представляются только окончательные варианты работ.

В ходе практики устанавливается время индивидуальных консультаций с преподавателем – групповым руководителем от кафедры. Данный вид работы включает решение возникших в ходе практики вопросов, а также корректировку деятельности в разработке дизайнерских проектов. Особое внимание уделяется учебному заданию от кафедры – обсуждаются компо-

зиционные, цветовые, шрифтовые, изобразительные составляющие проекта. Преподавателем даются рекомендации по грамотному планированию проектных разработок.

Одним из главных качеств, которые должны проявить студенты-практиканты, является надежность и ответственность. Необходимо соблюдать режим работы предприятия, приходить именно в то время, которое назначено ответственным лицом и выполнять все требования, предъявляемые к работам.

Любое предприятие, занимающееся дизайном печатной продукции, имеет качественное профессиональное оборудование, соответствующее профилю выполняемых задач. Студентам-практикантам необходимо обратить внимание и на технологический процесс, обеспечивающий допечатную подготовку дизайнерских проектов, и на оснащение оборудованием, которое позволяет решать поставленные предприятием задачи.

Следует особо отметить сферу деятельности, с которой встречаются студенты во время практики – работа в коллективе (творческие группы) и общение с заказчиками (руководством предприятия или организации). Каждая компания находит свой путь организации взаимоотношений со своими клиентами, зависящий от выбранного сектора рынка, опыта работы и ряда других факторов. Заказчик – неотъемлемое действующее лицо производственного процесса, поскольку он обеспечивает работой многочисленных специалистов сферы полиграфических услуг. Студентам необходимо корректно и ненавязчиво зафиксировать стиль работы предприятия с заказчиками, ведь эта система взаимоотношений также является частью их будущей работы.

С учетом полного инструктажа по всем составляющим частям практики студенты могут приступать к ее прохождению. Вариантов различного развития хода производственной практики может быть множество. Это зависит от специфики сферы деятельности каждого конкретного предприятия.

Выполнение целей и задач практики рассматривается и обсуждается на итоговой конференции, проводящейся по окончании календарных сроков практики, на которой присутствуют все студенты курса, руководители практики от университета, факультета, предприятий.

Необходимость грамотной методической организации прохождения студентами производственной практики является условием успешного овладения всеми составляющими элементами учебной программы по специальности «Графический дизайн».

Работа на производстве дает возможность создания эффектных визуальных решений, выполняющих четко заданные функции. Практика показывает, что хороший дизайн создается на основе полученных знаний и опыта с использованием методов планирования, учитывающих участие заказчика и технологии воплощения в печати.

ИЗ ОПЫТА СОЗДАНИЯ СТУДЕНЧЕСКИХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ В ОБЛАСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ СОЦИАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ

Современный социальный плакат – это непрерывно развивающийся дизайн-объект, обеспечивающий высокий коммуникативный эффект в решении социальных проблем, остро стоящих перед современным обществом. Визуально-графическая выразительность, воплощенная в художественном образе социального плаката, являясь носителем художественной и эстетической ценности, в то же время имеет большое значение для восприятия идеи плаката. Студенческая социальная реклама не только богата свежими мыслями, ее непреложная важность и ценность заключается еще и в том, что молодежь чаще всего прислушивается к мнению именно своих ровесников, а не взрослых.

Студентами института филологии и массовых коммуникаций НТГСПА, будущими специалистами в области рекламы, ежегодно как итог изучения учебного предмета «Дизайн рекламы» под руководством автора статьи создаются выставочные проекты социального плаката.

Образу учителя в современном российском обществе был посвящен проект авторских социальных рекламных плакатов «Учитель, перед именем твоим...», впервые представленный на Всероссийской научно-практической конференции «Миссия учителя в прошлом, настоящем, будущем» 8–9 апреля 2010 г. в НТГСПА. Впоследствии студенческие работы с большим успехом экспонировались в Арт-галерее Центральной городской библиотеки им. А. И. Герцена (г. Екатеринбург), в залах Центральной библиотеки Нижнего Тагила и библиотеки НТГСПА. Виртуальная версия проекта была представлена на официальных сайтах НТГСПА и Центральной библиотеки Нижнего Тагила.

Проекты социальной рекламы по популяризации чтения «В начале было слово», «Книга – твой лучший друг» были представлены на Всероссийских научно-практических конференциях «Миссия учителя в прошлом, настоящем и будущем», «Детская книга» и «Номо legens в прошлом и настоящем», организованных академией.

В наши дни проблемы грамотности, образования, культуры чтения становятся особенно значимыми и выходят на уровень проблем, от которых зависит благополучие нации. Непрерывно уменьшающийся интерес к чтению – это сегодня поистине общемировая тенденция. Она обусловлена глобализацией средств массовой информации и интенсивным развитием индустрии развлечений, которые вытесняют чтение как престижный источник социально значимой информации.

Сегодня на уличных щитах некоторых городов России стали появляться социальные плакаты, адресованные молодежи, призывающие как можно больше читать книг. На улицах Москвы не так давно были размещены рекламные плакаты, на которых с книгами в руках изображены звезды российского футбола: «Есть победы, которые достигаются правильно выбранным словом», «Побеждает тот, кто быстрее думает» и т. д. Впервые похожая, вернее даже аналоговая постерная кампания под названием «Reading champions» («Читающие чемпионы»), параллельно с которой был организован чемпионат по чтению, проводилась в Англии [1]. В 2011 г. на сайте издательства «Эксмо» был проведен всероссийский конкурс социальной рекламы чтения под девизом «Читать не вредно – вредно не читать». На конкурс было прислано более 800 графических работ со всех регионов России [2].

Студентами ИФМК НТГСПА, будущими специалистами в области рекламы, также был создан выставочный проект социального плаката, посвященного популяризации чтения «В начале было слово». Целью данного проекта была популяризация в молодежной среде средствами рекламы социальных ценностей российского общества. Этим новым проектом студенты попытались дать ответы на вопросы: Кто такой «человек читающий»? Как совместить чтение и динамику современной жизни? Что ждет того, кто забросил книги? Что получит тот, кто находит время читать?

Создание визуальной социальной рекламы, направленной на формирование положительного образа чего-либо или кого-либо, всегда достаточно сложно. Мы привыкли к тому, что с помощью социальной рекламы общество борется против каких-либо негативных проявлений в общественной жизни. Идея же проекта, созданного студентами нашей академии – донести до молодого поколения, что читать – это хорошо!

В рекламе есть два часто используемых рекламных хода: показать, как изменится ваша жизнь, если вы будете использовать рекламируемый продукт, или же во что превратится ваша жизнь, если вы не будете его использовать. Если применить это к социальной рекламе чтения, то перед студентами ИФМК НТГСПА стояла следующая задача: показать, как будет складываться жизнь человека читающего в отличие от жизни человека, забывшего о книге.

Так, студент заочного отделения ИФМК Александр Анохин разработал серию рекламных плакатов с изображениями читающих птиц и животных под общим слоганом «Чтение – лучшее учение». Дарья Седегова («Расти вместе с книгой») сделала попытку показать значимость слова для развития и совершенствования творческой личности. Весьма интересна творческая концепция рекламных плакатов Анны Медковой («Корень знаний – книга»), где мы видим, как из книги «прорастает» древо знаний с «плодами» в виде символов знания и прогресса (микроскоп, компьютер и т. д.).

Всеми авторами рекламных плакатов чтение позиционируется как увлекательный процесс, модное и престижное занятие.

Завершающим этапом реализации проекта «В начале было слово» стала подготовка к итоговой выставке. Лучшие работы, созданные студентами ИФМК в процессе работы над проектом, были представлены в выставочной программе IV Всероссийской научно-практической конференции «Детская книга: формирование круга внеклассного чтения детей и подростков», которая прошла 17 февраля 2011 г. в Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии.

При отборе работ для этого выставочного проекта мы обращали внимание прежде всего на соответствие их целям и задачам проекта (поддержка чтения), а также на оригинальность и завершенность идеи рекламного плаката. Поступило много предложений о дальнейшем экспонировании работ студентов в залах библиотек Екатеринбурга, Нижнего Тагила и других городов области. От участников конференции, проживающих в более дальних регионах России, прозвучали просьбы о тиражировании наиболее понравившихся плакатов.

Задачи, которые были реализованы нами в процессе работы над данным рекламным проектом, заключаются в следующем:

- поиск новых, нетривиальных идей и смелых дизайнерских решений по созданию социальной рекламы;
- обеспечение качественной социальной рекламой библиотек и учебных заведений Нижнего Тагила и городов Свердловской области;
- использование процесса проектирования рекламного плаката как способа формирования социальной активности студентов вуза.

В 2012 г. тема проекта была посвящена 290-летию юбилею Нижнего Тагила. Идея этого проекта, созданного студентами нашей академии, – показать, как дорог сердцу каждого тагильчанина его родной город. В работах студентов Нижний Тагил предстает и как старейший горнозаводской центр России с богатой и самобытной историей, и как молодой, активно развивающийся город со своими порой пока еще не решенными проблемами.

Каким сегодня видит современная молодежь свой город? Каким она хочет его видеть в будущем? Какие проблемы, по мнению молодых, мешают любимому городу быть самым красивым и успешным? Участникам проекта действительно удалось дать разнообразные визуальные ответы на эти непростые вопросы. Город, предстающий перед нами в работах студентов-рекламщиков, невероятно колоритен и многогранен. Это и город-труженник, и город, имеющий уникальное географическое положение (Светлана Уфимцева «Город на горах»), и город неповторимой истории (Дмитрий Паршаков, Александр Печатнов). Недаром авторы призывают: «Открой для себя Нижний Тагил» (Леонид Вяткин). Особенно радуется, что многие авторы в своих работах попытались

продемонстрировать зрителю необходимость выбора собственной активной жизненной и социальной позиции: «Не жди! Действуй!» (Ирина Попова), «Ты в ответе за свой город!» (Екатерина Полозова), «Сделай свой город чистым» (Анастасия Панаева).

Все проекты визуальной социальной рекламы, выполненные студентами ИФМК НТГСПА, будущими специалистами в области рекламы, имеют достаточно большой резонанс, а также долгую и счастливую выставочную жизнь и этим способствуют реализации самой главной цели наших проектов: формированию социальной активности молодого поколения средствами визуальной рекламы.

Примечания

1. Шарый А. Звезды футбола как символ вдумчивого чтения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/article/2132356.html>.
2. <http://www.eksmo.ru/bookman/works/index.php>.

И. В. Грищенко

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА В ПЕЙЗАЖЕ. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРОВЕДЕНИЮ МАСТЕР-КЛАССА ПО ЖИВОПИСИ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА

В настоящее время большое распространение получила такая форма обучения, как мастер-класс. Актуальность мастер-классов вызвана ускорившимся темпом жизни, направленностью на инновационные технологии в разных сферах профессиональной деятельности в обществе, в том числе в сфере педагогики и изобразительного искусства. Мастер-класс позволяет педагогу более продуктивно и в достаточно сжатый временной отрезок передать, а обучающимся – воспринять знания и индивидуальный опыт преподавателя в более активной, в отличие от традиционной, форме обучения. Существуют различные формы мастер-классов. Но общей отличительной особенностью мастер-класса является демонстрация авторских методов освоения определенного материала при активной роли всех участников занятия, где главная задача педагога – не передать готовые знания, а показать способы добывания знаний через практическую деятельность. Обязательное условие мастер-класса – это наличие педагога-мастера (творческой личности), который имеет собственные наработки в профессиональной сфере, представляющие уникальный профессиональный опыт, имеющие значимость и получившие определенную долю общественной известности.

В сфере изобразительного искусства мастер-класс дает возможность обучаемому непосредственно наблюдать приемы работы профессионала-художника, увидеть итог работы в последовательном поэтапном ее созидании, понять алгоритм решения поставленной задачи. А затем на практике

выполнить работу с поставленной индивидуальной задачей под руководством мастера, который направляет, подсказывает, указывает на ошибки. Такие мастер-классы наиболее эффективны в небольших группах (до 15 человек). Это позволяет педагогу следить за ходом работы каждого ученика и индивидуально работать с ним, вести его от начального этапа к конечному результату. В каждом мастер-классе обычно определяется одна основная проблемная задача, индивидуально мотивированная для каждого участника, которая под руководством профессионала успешно решается в течение одного занятия. Обучающийся получает определенный объем знаний и завершённый результат своей деятельности, направленной на освоение этого знания. Этим и привлекателен мастер-класс. Не случайно рекламируются и имеют спрос различные мастер-классы, например такие, как «Один мастер-класс – одна картина», которые позволяют даже новичкам добиться приемлемого результата.

В системе профессионального художественно-педагогического образования мастер-класс является одной из самых эффективных форм обучения. Для студентов, получающих профессию художника-педагога, проходящих пленэрную практику, мастер-класс, безусловно, актуален, особенно в начальный период работы над пейзажем с натуры. Выходя на природу и сталкиваясь с проблемой передачи большого пространства и необходимости отбора нескольких деталей из большого их количества в пейзаже, студенты зачастую непродуктивно тратят время, силы и материалы для того, чтобы понять особенности изображения пейзажа, чтобы пейзажные работы приобретали достаточно убедительный и грамотный вид. Обучаясь в мастер-классе, студенты намного быстрее проходят этот путь. Тем более мастер-класс актуален в условиях сокращения аудиторной нагрузки по дисциплинам. Мастер-класс в период пленэрной практики может быть проведен одноразово, но больший эффект имеет серия мастер-классов с усложняющимися задачами или различными типами заданий. Мастер-класс, целью которого является создание образа в пейзаже, целесообразнее проводить в составе серии мастер-классов, когда студенты уже имеют достаточный опыт в передаче формы, пространственных планов, цветовых и тональных отношений, воздушной среды, состояний в природе, или для студентов старших курсов, имеющих эти навыки. Относительным нововведением в данных рекомендациях является именно акцент на композиционное, образное решение живописной работы.

Создание образа в пейзаже – задача, вероятно, самая сложная, но и самая привлекательная – это и есть, по сути, создание художественного произведения, картины. При этом недостаточно владеть только ремесленными навыками. Композиция работы, цветовой строй, выразительность формы и другие изобразительные средства должны быть подчинены идее образа, «вдохнуть в него жизнь». Говоря об образе, мы имеем в виду художественный образ, т. е. тот комплекс объективного и субъективного отражения

художником окружающего мира, который он пытается донести до зрителя в максимально выразительном виде, пропустив через призму эмоционального и эстетического восприятия.

Для проведения мастер-класса по живописи педагог и студенты должны иметь все необходимые инструменты, оборудование и материалы: этюдник, масляные краски, разбавитель, палитру, кисти различной формы и размера, мастихин, ветошь для вытирания кистей, маслёнку, основу для живописной работы – загрунтованный холст или картон. Кроме этого можно использовать нетрадиционные средства для нанесения краски, например, силиконовый шпатель, губку, тряпочку, небольшого размера валик и др.

Итак, мы находимся на природе с необходимыми инструментами и материалами, готовы к изображению пейзажа с натуры. Оптимальный алгоритм проведения мастер-класса в условиях пленэра представляется нам состоящим из следующих блоков:

1. Постановка цели, определение проблемы.
2. Актуализации знаний.
3. Практический показ мастера (с комментариями к каждому этапу работы и обозначением возможных вариантов).
4. Постановка индивидуальных задач студентами (обсуждается с преподавателем).
5. Индивидуальная практическая творческая работа студентов (под наблюдением преподавателя).
6. Показ результатов работы с обсуждением всеми участниками мастер-класса.

Блок 1. Постановка цели: создание художественного образа в пейзаже, выполненном с натуры.

Определение проблемы: работа по созданию образа индивидуальна, но можно выявить общие принципы его формирования, обозначить несколько векторов творческой мысли для реализации авторского видения мира.

Блок 2. Актуализация знаний. На этом этапе педагог предлагает каждому желающему высказать свое мнение о том, что такое художественный образ, какие могут быть способы создания образа, какими принципами необходимо руководствоваться при этом. Возможны разные точки зрения. В ходе обсуждения корректируется представление участников мастер-класса о художественном образе и происходит процесс погружения в проблему.

Блок 3. Практический показ мастера. Преподаватель комментирует этапы создания образа в пейзаже при работе с натуры.

Первый этап. Формирование мыслеобраза. Работа над образом начинается еще до того, как художник берет в руку кисть, и выполняется в следующей последовательности.

– Выбор понравившегося природного мотива. Выбор мотива может зависеть, с одной стороны, от особенностей местности и состояния в природе, например: интересный рельеф (горы, овраги, повороты реки), выразительные формы (камни, деревья, постройки), выразительное освещение (солнечный день, пасмурный день, сумерки). С другой стороны, выбор мотива зависит от индивидуальных склонностей автора, его темперамента, душевного состояния, философской концепции, например, его привлекают больше спокойные, светлые состояния, устойчивые формы или, напротив, контрасты светлого и темного, динамичные состояния и формы и т. д.

– Осмысление мотива, формирование образа. Автору будущего произведения необходимо проанализировать, чем привлекателен сюжет. Например, интересной формой, или контрастом форм (мягкая – жесткая, текучая – неподвижная, крупная – мелкая), или выразительным состоянием в природе (спокойное, динамичное, контрасты света и тени, контрасты цветовых пятен) или особым состоянием воздушной среды (туман, кристальная прозрачность) и т. д. Одновременно почувствовать, какой эмоциональный отклик вызывает тот или иной сюжет. Нередко в голове автора возникают визуальные слайды из зрительной памяти или фантазийные слайды. К ним следует относиться с таким же вниманием, как и к реальному пейзажу. Осознать, как эти слайды соотносятся с пейзажным сюжетом. Образ складывается путем слияния этих двух компонентов: видимого в действительности и «визуального слайда». Причем соотношение этих компонентов может быть различным: от преобладания видимого в реальном мире с легким наложением «слайда» до преобладания слайдового образа, оживленного реальностью. Очень полезно дать название сформированному в мыслях образу, в котором должна найти отражение самая существенная характеристика образа. Это название не обязательно перейдет в название произведения, но будет полезно при практическом выполнении работы (рабочее название), поможет идти к намеченной цели. В названии могут быть отражены ключевые моменты образа: основной цветовой строй («Синее утро», «Красный лес»), особенности формы («Облако-корабль», «Дерево-мамонт»), качество воздушной среды («Стеклянный пейзаж», «Белый туман»), тактильные ощущения («Колочий пейзаж», «Ватное поле»), ассоциации с музыкой («Северный блюз», «Вечерний аккорд») и т. д.

– Разработка плана выполнения живописной работы, отбор средств для достижения максимальной выразительности образа: выбор основных красок, определение цветовых сочетаний, тонального строя, определение последовательности нанесения красочных слоев, выбор определенной величины кистей и дополнительных инструментов для нанесения краски, выбор приемов работы и т. д.

Второй этап. Практическое исполнение работы мастером. Педагог показывает и рассказывает, какими средствами и приемами он добивается выполнения намеченного образа, материализует его. Мастер может выпол-

нять повтор своей, уже сделанной, работы, а может и импровизировать. В ходе работы неизбежны ошибки. Увлечшись одним моментом, можно упустить другой. Педагог может отметить допущенные им ошибки и проговорить, как их исправить или превратить в достоинства. Бывает, что какие-то детали в работу художник вносит интуитивно. И такой момент тоже следует озвучить. На завершающем этапе необходимо заново окинуть взглядом всю работу, сверить получившийся образ с намеченным и закончить произведение, сделав необходимые акценты. Нередко бывает и так, что корректируется не только живописное изображение, но и сам образ. Это происходит в том случае, если в ходе материализации образа появились черты, делающие образ более выразительным, но несколько смещающие акценты в нем. Художник должен быть готов к неожиданным поворотам сюжета, нередко так и происходят открытия в искусстве.

Третий этап. Анализ произведения. Педагог отмечает, насколько удачно он воплотил образ в своей работе, ее достоинства и недочеты, и отвечает на вопросы студентов.

Блок 4. Постановка индивидуальных задач студентами.

Студенты повторяют алгоритм действий преподавателя: выбирают сюжет, формируют мысленный образ, дают ему название, намечают порядок выполнения работы. Педагог индивидуально с каждым студентом обсуждает намеченный план, чтобы при необходимости совместно скорректировать его.

Блок 5. Индивидуальная практическая творческая работа студентов.

Перед началом работы необходимо определить временные рамки для того, чтобы студенты выбрали самое оптимальное решение для выполнения своего произведения. Педагог наблюдает за работой студентов, корректирует ход работы, задавая наводящие вопросы, отмечая удачные и явно неудачные места. При необходимости показывает приемы, как добиться нужного эффекта. При этом возможно сочетание фронтальной и индивидуальной работы с обучающимися.

Блок 6. Показ результатов работы с обсуждением всеми участниками мастер-класса.

Непосредственно по окончании работы участники мастер-класса устраивают просмотр своих работ. Каждый участник высказывает свое мнение о том, какие работы более удачные, насколько выразительны созданные образы. Таким образом, участники мастер-класса взаимно обогащаются визуальным опытом, мнениями о своей работе и работах коллег.

Создание художественного образа в пейзаже – процесс очень индивидуальный. Но наблюдая алгоритм поиска и воплощения образа профессионалом, художником-педагогом и проходя все этапы создания образа на практике, студенты приобретают бесценный опыт, инструмент для своей профессиональной деятельности. Мастер-класс позволяет получить этот опыт в наиболее эффективном варианте.

ЗНАЧЕНИЕ ВДОХНОВЕНИЯ В ОБУЧЕНИИ

Вдохновение в работе учителя – одна из составляющих успеха в профессии, без него никак не обойтись, но оно не приходит само по себе из ниоткуда.

Под термином «вдохновение» понимается такое особое состояние субъекта, в котором он способен к наиболее интенсивным, целесообразным и ценным по внутреннему достоинству действиям в области религиозной, умственной и эстетической. Хотя не всем одинаково свойственно испытывать такой подъем духовной деятельности, но безусловного различия между людьми в этом отношении признать невозможно; некоторая степень вдохновения необходима для успешного исполнения всякого человеческого дела.

Вдохновение может посетить учителя, только если он будет всецело посвящать себя профессии. Преподавание – это не монотонное изложение информации, не рутинное чтение материала, это активный живой процесс взаимодействия учителя с учеником.

Вдохновение – это составная часть учебного процесса как для учителя, так и для ученика. Учитель должен жить преподаванием, вдохновляться учительским трудом и под воздействием вдохновения формировать свою систему обучения и свой педагогический стиль, управляя учебным процессом, контролируя его, пробовать применять инновации для совершенствования системы обучения. В преподавании, как и во всяком искусстве, требуются вдохновение, интуиция, находчивость, творческий подход к делу.

Иногда учителю надо оживить урок, внести какие-то изменения, а иногда и перестроить экспромтом весь урок в связи с неожиданно возникшей обстановкой, и в этом учителю помогает вдохновение, оно не появляется само по себе, а является результатом упорной творческой работы. Например, при изложении нового материала класс не усваивает его, материал оказывается непосильным для этого состава учеников. Учителю приходится умело вернуться к старому и подать новый материал небольшими частями, увязывая его со старым.

Работу педагога можно сравнить с творчеством композитора. Как композитор при импровизации во время звучания первых аккордов начинает развивать мелодию, так и преподаватель во время изложения материала должен перестраивать учебный процесс, согласуя его с реакцией класса; искать наиболее эффективные методы изложения материала.

Умение владеть учебным процессом, умение вовремя, иногда экспромтом, перестроить свой урок требует особого искусства, которое

приобретается в процессе творческой работы под воздействием вдохновения.

Поиски новых путей развития художественного творчества детей сегодня ведутся почти во всех странах. Некоторые из методистов продолжают придерживаться методов «свободного воспитания», согласно которым детское творчество рассматривается как средство выражения врожденных, инстинктивных импульсов под воздействием детского вдохновения, как процесс, не зависящий от внешних воздействий. Отсюда происходит отказ от педагогического руководства, от серьезного профессионального обучения.

Детское творчество – это игра, и оно должно оставаться игрой без всякого вмешательства со стороны взрослых – считают сторонники «свободного воспитания», то есть акцент делается на детском вдохновении.

Современная педагогическая наука опирается на смежные науки (психологию, физиологию, искусствознание), ставит своей задачей раскрыть природу творческой деятельности вообще и маленьких детей в частности. На этой основе разрабатывается методика преподавания. В настоящее время ведутся поиски в области физиологии, объясняющей природу эмоционально-эстетической активности; психология активно исследует такие сложные явления, как интуиция, творческое воображение. Творчество перестает быть таинственной и непознаваемой сферой. Отсюда возникает возможность управления творческими процессами, особенно в их первоначальном проявлении.

Вдохновение для ученика играет огромную роль в процессе обучения, так как только под воздействием вдохновения, свободного полета воображения дети могут создать прекрасные творческие работы. Способствовать появлению у учащихся вдохновения, конечно же, должен учитель. Но он должен не забывать о методических основах и структуре учебного процесса и понимать, что обучение основам художественной грамоты, техники рисунка и живописи есть основа художественного образования.

Учитель должен найти тонкую грань между теоретическими знаниями, необходимыми для овладения художественной грамотой и детским вдохновением. Задача учителя – увлечь, заинтересовать учащихся, найти и раскрыть художественные задатки учеников, а не оттолкнуть раннего маленького творца от искусства.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

Важнейшей целью системы образования является воспитание гармонично развитой личности. Эту цель совместно реализуют система общеобразовательных школ и система дополнительного образования, в которую входят изостудии, дома творчества, комнаты школьника, детские художественные школы и школы искусств. Для развития системы дополнительного образования детей необходимо решить ряд задач:

- изучение интересов и потребностей учащихся в дополнительном образовании;
- определение содержания дополнительного образования детей, а также форм и методов работы с учащимися с учетом их возраста, вида учреждения, особенностей их социокультурного окружения;
- формирование единого образовательного пространства, а также создание необходимых условий для решения этой задачи;
- расширение видов творческой деятельности в системе дополнительного образования для более полного удовлетворения потребностей и интересов учащихся в получении знаний;
- создание условий для привлечения к занятиям в системе дополнительного образования большего числа учащихся среднего и старшего возраста;
- создание условий для освоения учащимися культурных и духовных ценностей, воспитание уважения к культуре и истории своего и других народов, формирование их нравственных качеств, социальной и творческой активности.

В системе дополнительного образования города Орла на протяжении нескольких лет практикуется создание филиалов учреждений дополнительного образования на базе общеобразовательных школ. Например, ДХШ № 2 имеет свои филиалы в средних общеобразовательных школах № 37, 39, 40, 45. Очень часто препятствием для занятий младших школьников в учреждениях дополнительного образования является удаленность кружка, секции от места жительства ребенка и занятость родителей, которые не могут сопровождать детей на занятия. Организация занятий в помещении общеобразовательной школы, в привычной для учащихся обстановке, обеспечивает большую доступность дополнительного образования, обеспечивает больший охват учащихся. При создании филиала учреждений дополнительного образования на базе общеобразовательных школ требуется заключение двухстороннего договора и его согласование с городским отделом образования, а также наличие подходящего помещения,

оборудования, натюрмортного фонда и методического обеспечения. Конечно, это все требует активной позиции и от преподавателей, и от администрации учебных заведений.

Дополнительное образование в условиях общеобразовательного учреждения дает ребенку настоящую возможность выбрать свой индивидуальный путь. Получение учащимся такой возможности означает, что создаются условия для достижения успехов в соответствии со способностями ребенка, безотносительно к успеваемости учащегося по общеобразовательным учебным дисциплинам.

Дополнительное образование детей расширяет границы пространства, в котором учащиеся могут развивать свою познавательную и творческую активность, проявлять свои личностные качества, демонстрировать те способности, которые часто остаются скрытыми и невостребованными в общеобразовательных учреждениях. В дополнительном образовании детей учащийся сам выбирает форму занятий, может не бояться неудач.

Дополнительное образование детей в школе – особенное явление, по сравнению с традиционной внеклассной и внешкольной деятельностью. На протяжении долгого времени наряду с системой общего образования существовал набор достаточно разрозненных воспитательных мероприятий, секций, факультативов, кружков, работа которых никак не связывалась друг с другом. Теперь появляется возможность построить целостное образовательное пространство. Интеграция основного и дополнительного образования детей позволяет объединить процессы воспитания, обучения и развития, что является одной из наиболее важных проблем современной педагогики.

С. Н. Захаров

ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ПО АВТОРСКИМ ПРОГРАММАМ

Изучению декоративно-прикладного искусства в детских художественных школах уделяется большое внимание. В учебном плане для изучения различных техник декоративно-прикладного искусства отводится 2 часа в неделю. Бесспорно, в различных регионах страны уделяется не одинаковое внимание многообразным техникам и технологиям в зависимости от распространенных народных промыслов в данном регионе. В Орловской области традиционными народными промыслами являлись вышивка (Орловский спис), кружевоплетение на коклюшках (Мценские кружева), резьба по дереву (домовая резьба), глиняная игрушка (Плешковская) и др. В Детской художественной школе № 2 г. Орла применяются и апробируются различные авторские программы по декоративно-прикладному искусству,

в которых отдается предпочтение изучению конкретной техники. Охарактеризуем некоторые из них.

Авторская программа Т. Г. Захаровой «Основы композиции и техника мозаики на керамической плитке» реализуется с 2001 г. Программа продолжает традиции русского изразца, имеющие богатую историю в русском декоративно-прикладном искусстве. Данная программа останавливается на основных, базовых понятиях, причем адаптируемых к возрастным особенностям учащихся, что необходимо в детской художественной школе, так как конкретный материал должен быть интересно подан, чтобы стимулировать интерес учащихся к его изучению. Задача этой программы – познакомить воспитанников с основными понятиями, необходимыми для дальнейшего обучения на отделениях дизайна в учебных заведениях среднего и высшего звена, повысить культуру визуального восприятия, необходимого для нашего времени, когда между техническим прогрессом и художественно-эстетическими понятиями устанавливаются прочные взаимосвязи.

Программа построена на принципе последовательного усложнения понятий и выполнении практических заданий, основанных на этих понятиях. В каждом полугодии первое теоретическое задание закрепляется практическим, в котором на основе выполненного эскиза орнамента первого задания выполняется работа в материале. Обучавшиеся по данной программе дети стали лауреатами Областного конкурса юных художников имени А. И. Курнакова в 2004, 2006, 2007 гг., конкурса «Волна фантазии» г. Сочи.

Авторская программа О. А. Ципурии «Орнаментальная композиция» утверждена в 2005 г. Данная программа построена на изучении приемов композиции от простого к сложному на примере орнамента и знакомстве с народными промыслами. Задачи программы близки тем, что решаются на уроках станковой композиции, рисунка и живописи.

Все задания первого класса направлены на изучение основных изобразительных средств композиции: линии, пятна, цвета. С их помощью в первом классе учащиеся составляют геометрический орнамент. Второй год обучения отводится на ознакомление с наиболее важными понятиями: статичность, динамичность, нюанс, симметрия. Эти понятия объясняются учащимся на примере растительного орнамента. Также во втором классе учащиеся делают декоративную работу на восковой подкладке, где могут показать и закрепить знания, полученные ранее на уроках по изучению фактуры; делают работу в материале (на доске) «хохлома», где знакомятся на примере работ мастеров с приемами и особенностями хохломских узоров. В третьем классе изучается более сложный в исполнении сетчатый орнамент, дается понятие о стилизации растений и выполняется декоративная композиция с растительными элементами. Учащиеся выполняют эскиз витража с применением трех цветов, знакомятся с народным промыслом «Городецкая роспись». В четвертом классе, пользуясь полученными знаниями, учащиеся работают над декоративным

натюрмортом. В пятом классе они выполняют задания, необходимые для подготовки к поступлению в вузы. Учащиеся, прошедшие обучение по данной программе, становились победителями школьной и областной олимпиад по декоративной композиции, на конкурсе юных художников имени А. И. Курнакова Оксана Зимина получила Диплом орловского отделения дизайнеров России.

Проходит экспериментальное апробирование программа И. Л. Калякиной «Основы декоративной композиции. Плетение из рогоза, аппликация из соломки». Цель программы – ознакомление обучающихся с законами построения геометрического, растительного орнаментов, сюжетных декоративных композиций на основе традиционных символов и сюжетов народного и декоративно-прикладного искусства разных стран, краев и областей; обучение детей самостоятельному созданию декоративных композиций на плоскости и объеме, изделий народных промыслов сувенирного характера, практического назначения в техниках плетения из рогоза и аппликации из соломки. Большинство заданий направлено на параллельное изучение геометрического и растительного орнамента, традиционных тем и сюжетов, на освоение плетения и аппликации из материалов (рогоза и соломки), часто встречающихся в Орловской области и доступных для работы с детьми. Природная направленность программы также предполагает изучение и знакомство с традициями, обычаями, мифологией древних славян.

Изучение теоретической части программы обогащает личный опыт обучающихся, способствует творческому росту и общеэстетическому развитию.

По всему курсу проходит обучение навыкам работы в технике аппликации из соломки и плетения из рогоза. Они являются доступными и богатыми по техническим возможностям материалами. Обучающийся по данной программе учащийся Павел Балашов стал лауреатом конкурса юных художников имени А. И. Курнакова.

Авторская программа по декоративной композиции для станкового отделения ДХШ № 2 М. А. Минаковой «Основы декоративной композиции и театральное дело» дает возможность учащимся познакомиться с различными техниками, видами и направлениями декоративного искусства. Теоретические знания в программе чередуются с практическими заданиями, таким образом, учащиеся пополняют свои знания по предмету и активизируются для творчества. На занятиях по декоративной композиции дети изучают законы стилизации, цветоведения, понятия «ритм», «рапорт», работают с трафаретами, знакомятся с техникой папье-маше, техникой напыления, техникой работы на восковой основе, работают с цветной бумагой, тканями. Знакомясь с творчеством театральных художников, они пытаются сами создать эскизы театральных костюмов, декораций, афиш. Учащиеся старших классов выполняют сложную работу на тему «Декоративный натюрморт». Решаются задачи на разбивку и подчеркивание формы, цвето-

вую гармонию. Таким образом, программа дает учащимся большой объем знаний и профессиональных навыков, необходимых для дальнейшего творчества.

Авторская программа преподавателя С. В. Кононовой «Основы декоративной композиции и техники «гобелен» знакомит с такими понятиями, как стилизация, ритм, рапорт, симметрия, статика и динамика, композиционный центр, равновесие. Дети учатся составлять геометрический и растительный орнаменты в круге, квадрате, полосе, прямоугольнике, гармонично сочетать цвета; осваивают принципы работы по модульной сетке и с системой осей; изучают основы цветоведения на примере цветового круга.

Программа носит интегрированный характер обучения, дополняя и взаимодействуя со всеми дисциплинами общешкольной программы: «станковая композиция», «живопись», «рисунок».

Программа учитывает возрастные особенности детей и предусматривает постепенное усложнение заданий и последовательное их решение. Это способствует формированию навыков и личностных качеств, необходимых для освоения техники «гобелен»: усидчивости, аккуратности, внимания.

«Гобелен» выполняется учащимися на станке «рама». Для отработки технологических приемов предлагается использовать более объемную пряжу и выполнять образцы небольшого формата. На учебных занятиях отрабатываются различные приемы: нитепереплетения, нитесцепления, узловязания.

На занятиях по декоративной композиции используется принцип наглядности. Все рекомендации даны с учетом разного уровня развития детей, это позволяет педагогам дифференцированно подходить к нагрузке ребенка и творчески реализовывать поставленные задачи. С этой целью возможно использование на занятиях индивидуальной или групповой форм работы.

К настоящему времени подготовлены еще две программы – «Декоративная композиция и трехгранномычатая резьба по дереву» (автор С. Н. Захаров) и «Основы композиции и резьба по бересте» (автор Т. Г. Захарова).

Обучение декоративно-прикладному искусству по авторским программам, составленным на основе изучения народных традиций, оказывает плодотворное влияние на развитие творческих способностей детей, активизирует их работу на занятиях и способствует интеллектуальному развитию учащихся.

ОБ ОПЫТЕ УЧАСТИЯ ПЕДАГОГОВ И СТУДЕНТОВ ХГФ НТГСПА В ПРОЕКТАХ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Взаимоотношения художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного педагогического института – Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (с 2003 года) и Нижнетагильского музея изобразительных искусств насчитывают ровно столько же лет, сколько существует факультет, который всего на 15 лет моложе музея.

Первоначально это было лишь знакомство студентов с подлинными произведениями коллекции музея. Опытные коллеги настоятельно рекомендовали чаще смотреть лучшие образцы искусства для постижения школы академического рисунка больших мастеров, поскольку именно это общение – один из способов узнавания законов рисунка и композиции, возможность постижения основ крепкого профессионального рисунка.

Первым проектом, точнее, прото-проектом, имеющим все признаки проектной деятельности, можно считать городскую выставку детского изобразительного творчества, старт которой был сделан в 1968 г. совместными усилиями музея и факультета, поддержавшего инициативу директора Людмилы Павловны Ушаковой. В музее стали проводиться круглые столы, в которых активное участие принимали педагоги П. Д. Барышников, Г. С. Лубышев, Л. И. Перевалов, Я. В. Полищук и студенты. На круглых столах обсуждались стратегии развития выставки, большинство из которых со временем стали традициями. Студенты факультета привлекались к организационной работе, к отбору детских рисунков, и участвовали в круглых столах, и порой «...с молодых своих голов выдвигали свежие мысли, предлагали необычные ходы, решения. Стоя близко к детям по возрасту, студенты могли представить тематику, решение задач совсем по-иному...» (Из разговора с бывшим директором Нижнетагильского музея изобразительных искусств (1966–1974), организатором городских выставок детского изобразительного творчества, заслуженным работником культуры РФ Л. П. Ушаковой.). Подъем методической работы на факультете, всплеск кружковой работы в обществе способствовали переносу студентами теоретических знаний в области методики на практику в школу, детские сады, кружки. И как следствие, выставки детского творчества стали пополняться новыми видами работ – появилось маркетри, мягкая игрушка, моделирование.

Но все же контакт студенческой молодежи и музея в основном сводился к элементарному посещению, которое в 1990-е стало снижаться. Во второй половине десятилетия музей обратился к проектной деятельности, че-

му способствовало кардинальное изменение социокультурной ситуации. Одной из перспективных стратегий стала работа с фокусной аудиторией – студентами художественных учебных заведений и молодыми художниками города. Основой работы стало современное искусство. Три крупных образовательных проекта включали специально подготовленную выставку, практический и теоретический блок, соединенных в единый комплекс.

Первым проектом комплексной образовательной программы стали Чтения «Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития», проведенные Нижнетагильским музеем искусств в 1999 г. Одной из задач проекта была своего рода «ликвидация безграмотности» в сфере актуального искусства среди художественной молодежи с помощью лекций, которые читали ведущие фигуры современности, искусствоведы и художники Л. А. Бажанов, И. М. Бакштейн, А. В. Ерофеев, Н. А. Котел, В. А. Сальников. Вопросы истории, структуры, институций, стратегий российского современного искусства были раскрыты в непосредственном общении на круглых столах [2]. Параллельно экспонировалась выставка «А.С.П. – 200», подготовленная Государственным центром современного искусства. Это был один из первых семинаров по современному искусству на Урале, и интерес к нему был достаточно широк: в работе приняли участие молодые художники и искусствоведы не только Свердловской области, но и всего уральского региона, и страны – из Перми, Кургана, Челябинска, Миасса, а также Сургута, Калининграда. Студенты художественно-графического факультета были, прежде всего, слушателями, что многим помогло войти в пространство современного искусства, соотнести свое собственное «бытие» с общей ситуацией в современной художественной среде, наметить ориентиры для дальнейшего творчества. В рамках Чтений ряд художников-педагогов факультета провели акции (например, Рефат Ремзиевич Мамутов), одна из которых была разработана педагогом С. Г. Бакшаевой совместно со студентами. Резонанс от проведенного мероприятия превзошел все ожидания: Чтения способствовали осуществлению последующих художественных инициатив, вывели на российскую арену ряд провинциальных художников и подтвердили идею о расширении культурных пространств на периферии.

Следующий образовательный проект «Современное искусство: экология искусства в индустриальном ландшафте» был проведен в конце 2001 г. и носил международный характер. Комплексный подход семинара-пленера включал помимо теоретического и выставочного направлений и практическое, которое объединяло работу студентов, начинающих художников и профессиональных мастеров, приглашенных из различных регионов России, Ближнего и дальнего зарубежья (выставка «Искусство и медиа: пути взаимодействия», Государственный центр современного искусства, кураторы Л. Бажанов, И. Горлова). Художники работали с индустриальными объектами города, создавая конечный художественный продукт, и прово-

дили интерактивные мастер-классы для молодежи, на которых речь шла о новых технологиях, только внедряемых в искусство и крайне интересных для молодежи. Учась, студенты создавали свои работы (Мастер-классы проводили известные художники Дмитрий Гутов и Аристарх Чернышев). Итогом работы мастерских стало создание серии фотографий Д. Гутовым при участии студентов факультета и проведение круглого стола. Активное участие приняли студенты в работе вторых Чтений по современному искусству, которые проводились с участием ведущих искусствоведов из России, Чехии, Болгарии, Германии [3]. Вторые Чтения по вопросам современного искусства и позволили молодым художникам получить ценную практику в освоении новых технологий.

Следующий семинар «Современное искусство в формате видео» в октябре 2002 г. был разработан уже специально для студентов художественно-графического факультета. В более скромном по своим масштабам семинаре были выдержаны основные параметры: выставка молодых художников города стала фоном к семинару; который проводили художники и искусствоведы из Москвы, Новосибирска, Екатеринбурга, Берлина, а мастер-класс был проведен московским художником К. Чёлушкиным. Предыдущий семинар обозначил особый интерес к видео-арту, тогда популярному в области современного искусства, поэтому на данном видеосеминаре был представлен ряд авторских программ, отдельные видеоклипы, показана часть программы международного Каннского видеофестиваля, а также видеопроекты студентов и молодых художников Нижнего Тагила.

Практика семинаров и городские выставки показали, что многие студенты стали активно «внедряться» в область новых технологий. Темы и направления их дипломных работ соотносились с тенденциями современного искусства. Стали проводиться акции, перформансы. Так, в 2000–2003 гг. состоялось несколько выставок с молодежью и студентами города, организованных художниками О. Лыцковым, С. и Д. Брюхановыми при активной поддержке и участии музея изобразительных искусств – «Сердца», «Экология пустоты», в которых были представлены различные работы в новых технологиях – видео, медиатехнологии, акции, различные способы печати.

Проект-программа начала 2000-х гг. показала активность молодежи и ее восприимчивость ко всему новому, что естественно. В дальнейшем подобных целенаправленных программ не проводилось, однако стоит отметить, что в 2008 г. в музее состоялась выставка известного художника современности Ольги Тобрелутс, которая в рамках выставки прочитала также лекцию по истории современного искусства Ленинграда – Санкт-Петербурга. Среди слушателей более всего было студентов художественно-графического факультета.

Все вышеперечисленные примеры – проекты в области современного искусства. А в 2012 г. музей предложил педагогам факультета участие в

проекте, который был удостоен гранта конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина и был направлен на научное изучение теоретических возможностей оптики в искусстве, представленных в предвоенные годы художником П. Голубятниковым, погибшим в блокадном Ленинграде. Студенты были привлечены к созданию творческих работ под руководством педагогов Н. С. Кузнецовой, Н. А. Гундыревой, Е. В. Старченко, И. П. Кузьминой, О. В. Мехоношиной. Спектр направлений разнообразен: студенты реализовали и программу П. Голубятникова 1929 г., трактуя ее в современном ключе, поставили ряд оптических опытов в фотографии, провели творческий опыт в программе 3D-призма, предложив свою версию и защитив на этом дипломную работу, разработали программу «флеш-стихи» по сохранившимся стихам художника и сделали версию макета его творений, также ставшую дипломной работой, и, наконец, разработали творческий урок с детьми, реализовав его на практике. Такая полифония и горячий отклик во многом определили успех проекта, признанного одним из лучших в сезоне 2012 г. Музей же в таком сотрудничестве реализовал одну из своих целей – партнерская работа и консолидация творческих сил. Отметим, что с этого времени сама собой сложилась и волонтерская работа студентов в музее, которые проходят практику, знакомясь с аспектами различной деятельности музея и «внедряясь» теперь в искусство таким активным способом. Несомненно, новая найденная форма еще требует расширения и осознания, но она одна из перспективных.

Сотрудничеству факультета и музея более полувека [1]. Формы его различны, но несомненно, что проектное направление – одно из самых активных и перспективных.

Примечания

1. Ильина Е. В., Смирных Л. Л. Образовательные программы по современному искусству для студенческой молодежи (из практики работы Нежнетагильского музея изобразительных искусств) // Музей для всех: сб. науч. тр. Вып. 4 / Кафедра музейного дела; сост. И. М. Коссова. М.: АПРИКТ, 2003. С. 129–136.

2. Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития: альманах / под ред. Е. В. Ильиной. Нижний Тагил, 2000.

3. Современное искусство: экология искусства в индустриальном ландшафте / альманах / под ред. Е. В. Ильиной. Нижний Тагил, 2002.

ПРОЕКТ «ИЛЛЮСТРАЦИИ АВТОРСКОЙ КНИГИ К СТИХАМ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА»

Идея проекта, направленного на создание авторской книги с собственными иллюстрациями, у объединения «Контраст» МБОУ ДОД «Дом детского творчества» возникла в связи с деятельностью художественной студии. Студия «Контраст» занимается печатной графикой, в которой удобнее всего создавать иллюстрации, так как именно данная техника обладает свойством тиражности. У обучающихся студии возникла идея не только выполнить иллюстрации к определенным текстам и создать авторскую книгу к стихам Велимира Хлебникова, но и возродить историю создания русской футуристической «Книги художника», которая занимает важное место в русской истории изобразительного искусства первой половины XX века.

Актуальность данного проекта обусловлена тем, что авторская книга на данный момент является одним из популярных видов как изобразительного, так и декоративно-прикладного искусства. Также стоит отметить, что в России ежегодно устраивается выставка-ярмарка авторских книг в Московском Центральном доме художника.

При написании исторической справки была использована литература, посвященная русскому авангардному изобразительному и поэтическому искусству таких авторов, как Н. Харджиев, Е. Ковтун, Н. Пунин.

При создании авторской книги были использованы следующие техники: линогравюра в одну и две доски (для создания простых иллюстраций); аппликация (для создания комбинированных иллюстраций); авторская бумага (для создания страниц).

Для знакомства с поэзией Велимира Хлебникова были привлечены сборник стихотворений В. Хлебникова «Председатель земного шара» и аудиокнига «Творения» с художественным чтением стихов В. Хлебникова.

Цель проекта – сформировать композиционное умение и навыки создания иллюстраций.

Для достижения поставленной цели были обозначены следующие задачи:

1. Поиск литературы по истории авторской книги.
2. Знакомство с творчеством художников.
3. Разработка дизайна и иллюстраций авторской книги.
4. Презентация авторской книги.

Областями исследования в проекте стали:

1. Изучение истории авторской книги.
2. Знакомство с искусством русских художников эпохи авангарда.
3. Знакомство с поэзией В. Хлебникова.

Проект осуществлялся учениками старших классов школ № 49 и № 66 (10 человек в возрасте 12–15 лет) г. Н. Тагила.

В процессе написания теоретической части проекта обучающимися были выявлены следующие определения и особенности, характерные для авторской книги, или «Книги художника»:

– «Книга художника» – произведение искусства, в котором автор прорабатывает не только содержание и иллюстрации, но и все остальные элементы книги;

– «Книга художника» может быть уникальной, сделанной автором полностью вручную, или выпускаться ограниченным тиражом, с использованием печатной графики, принтера, цифровой печати и других техник;

– «Книга художника» – это своеобразный творческий метод, в котором автор использует книжную форму в качестве основополагающего инструмента для самовыражения (автор понимается в широком смысле слова, как творец, мастер особого вида искусства; в отличие от писателя он создает книгу как целостный организм);

– авторская книга может быть создана в виде свитка, карты, головоломки, она может нести какое-нибудь литературное послание, состоящее из нескольких слов на отдельных листах. Материал, из которого изготавливаются авторские книги, разнообразен. Это может быть бумага собственного приготовления, коробки, нити, бусины, кусочки ткани, оберточная бумага, мех, дерево, металлические пластины и т. д. Материал подбирается с учетом содержания будущей книги. Если речь идет о каком-либо животном, то основными материалами могут быть мех или искусственная кожа (в таком случае авторская книга автоматически становится тактильной). Авторскую книгу не обязательно открывать и читать, перелистывая страницы. Ее нужно рассматривать как целостный художественный организм, в котором тексту отведена не самая важная роль.

Также в теоретической части проекта было отмечено, что расцвет авторской книги произошел в эпоху авангарда в Европе. Самым ярким примером «Книги художника» того времени являлся «Манифест футуристов» итальянского поэта Филиппо Томмазо Маринетти (1909 г.). В России главным идеологом русского футуризма был Давид Бурлюк, основавший группу «Будетляне». Первой авторской книгой, созданной русскими футуристами, стал сборник «Садок судей». Он был напечатан на внутренней серой стороне обоев, обложкой же являлась лицевая сторона в цветочек. «Садок» был снабжен авторскими литографиями и рисунками самих авторов [2].

Стоит отметить, что проект студии «Контраст» был направлен на создание футуристической книги как предмета наибольшего синтеза художника-иллюстратора, художника-издателя и художника-поэта.

Для создания иллюстраций была выбрана поэзия Велимира Хлебникова, одного из представителей футуризма и создателя авторских книг. Стихи В. Хлебникова довольно сложны и непонятны, но очень яркие, насыщены самобытными мотивами, поэтому наиболее удачно подходят для иллюстрирования.

В. Хлебников являлся создателем «заумного языка» и пользовался «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями» [1, с. 87]

*И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотель.
Мне послушные свивались звезды в плавный кружесток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.*

1908 г.

При выполнении эскизов иллюстраций к стихам В. Хлебникова использовались образы из графики П. Пикассо, А. Поздеева, П. Филонова, К. Малевича, М. Ларионова и русских футуристов, чтобы показать связь графики и поэзии того времени.

Для создания иллюстраций к стихам В. Хлебникова была выбрана техника линогравюры, заключающаяся в переносе изображения на линолеум, вырезании его специальными резцами-штихелями и печати с помощью станка.

Для создания линогравюр потребовались:

- 1) куски линолеума произвольного размера (от 10 см × 10 см до 20 см × 20 см);
- 2) краска типографская для офсетной печати «Shinrai» (черная и красная);
- 3) ватман (размер 29,7 см х 42 см);
- 4) бумага «Kraft»;
- 5) штихели «Татьянка», «Woodpecker»;
- 6) станок для ручной печати «Школьный».

Для создание обложки и страниц потребовались:

- 1) бумага «Kraft»;
- 2) авторская бумага;
- 3) бечёвка;
- 4) серый картон.

Анализируя иллюстрации, выполненные обучающимися в студии, необходимо отметить высокий уровень композиционного умения, характеризующийся использованием композиционных приемов. В частности, в процессе выполнения иллюстраций были активно использованы такие приемы, как ввод ритма, выделение сюжетно-композиционного центра с помощью цвета (прил. 10, рис. 1–2), выделение сюжетно-композиционного центра с помощью фактуры (прил. 10, рис. 3–4), уравнивание композиции при помощи ввода текста (прил. 10, рис. 5–6), наличие симметрии (прил. 10, рис. 7).

Подводя итог работы над проектом, необходимо отметить, что данная деятельность помогла лучше освоить технику линогравюры, познакомиться с новыми видами печати, способствовала совершенствованию уже приобретенного композиционного умения использовать композиционные

приемы. Также работа над проектом помогла развитию фантазии и умению синтезировать поэзию и изобразительное искусство.

Данную авторскую книгу можно использовать в качестве экспоната на выставке авторских книг, выставке декоративно-прикладного творчества, а также в качестве яркого примера синтеза графики и поэтического слова. Кроме того, каждую иллюстрацию можно использовать в качестве экспоната на выставке печатной графики.

Примечания

1. Харджиев Н. Статьи об авангарде. В II т. М.: Экспериментальная типография, 1997.
2. Artist's book [Electronic resource] // Wikipedia, the free encyclopedia. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Artist's_book.

Е. Н. Корнеева

ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ НА ОСНОВЕ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА

Больше пятнадцати лет назад в нашей стране начались глобальные социально-экономические преобразования, которые обусловили коренные изменения в обществе, что и потребовало в инновационном художественном образовании нового подхода к воспитательным функциям общеобразовательной школы и естественно, совершенствования учебно-воспитательного процесса.

С позиций современной концепции образования одной из наиболее актуальных проблем сейчас является развитие разносторонних интересов детей. И без новых методов обучения здесь не обойтись, так как учебные методы – это главные инструменты, с помощью которых учитель вооружает учащихся основами наук, развивает у них познавательные способности, обеспечивает развитие личности, формирует научное мировоззрение.

От характера различных методов зависит обучение детей – будет ли оно радостным и интересным, или обременительным, выполняемым лишь потому, что «надо».

Творчество развивает разностороннюю, самостоятельную и активную личность. Научиться видеть и понимать прекрасное – важнейшая способность, ее необходимо развивать как в дошкольном, так и в школьном возрасте на основе декоративно-прикладного искусства, народных художественных промыслов и дизайна. Также с особой остротой встает проблема формирования духовного мира, эстетической культуры, мировоззренческих позиций и нравственных качеств, художественных потребностей подрастающего поколения. В этом процессе важнейшая роль отводится, прежде всего, изобразительному и декоративно-прикладному искусству, охва-

тывающему целый комплекс художественно-эстетических отношений личности к окружающей действительности.

В системе дополнительного образования придается важнейшее значение совершенствованию методов обучения, разработке нового содержания программ, пособий, учебников по ДПИ и народным художественным промыслам, усилению мировоззренческой, дизайнерской и трудовой подготовки учащихся, введению в учебный процесс вычислительной техники и компьютеров. Начало обучения в школе с шестилетнего возраста, подготовка каждого школьника к выбору профессии, производственная практика на базовых предприятиях требуют коренного пересмотра методов обучения как в школе, так и в системе дополнительного образования и социокультурной деятельности.

Методы определяют творчество учителя, эффективность его работы, усвоение учеником учебного материала и формирование качеств его личности [1]. Реализация задач умственного, нравственного, трудового, эстетического и физического развития младших школьников, особенно шестилетних детей, во многом зависит от методов обучения.

В процессе организации познавательной дизайнерской деятельности учащихся нужно учитывать их возрастное биологическое развитие, от которого зависят многие компоненты обучения: работоспособность, утомляемость, состояние творчества, физическое здоровье. Например, методы обучения текстильному проектированию на основе ручного ткачества имеют глубокое теоретическое обоснование.

В программе могут быть использованы различные методы обучения. В разновозрастных группах используются варианты наглядных методов обучения с использованием таблиц, презентаций, видеороликов и индивидуального показа.

Характер наглядных пособий по текстильному проектированию существенно влияет на понимание учебного материала, определяет содержание и структуру мысли ученика. Наглядные пособия дополняются словесными методами обучения, ибо всякое наглядное пособие поясняется, анализируется, является источником дополнительной или основной информации по изучаемому вопросу. Поэтому наглядные методы по проектированию – это и беседа, и описание, и рассказ, и объяснение, и самостоятельное изучение, но с помощью наглядных средств. Большая опора на чувственные образы, на ощущение и восприятие ученика при использовании наглядных пособий создает своеобразную структуру познавательной деятельности ученика. Ребенок мыслит образно, конкретно, и это создает хорошую основу для формирования абстракций и понимания изучаемых теоретических положений.

Использование практических методов обучения связывается с процессом формирования и совершенствования практических умений и навыков у учащихся. В методике преподавания текстильного проектирования на основе ручного ткачества занятия включают в себя

интереснейшие разработки, рассчитанные на детей разного возраста, пробуждающие интерес к процессу дизайнерской работы с современными текстильными материалами, к радости творчества в области ДПИ и народных ремесел.

Цели и задачи текстильного проектирования в инновационном подходе преподавания на основе ручного узорного ткачества следующие: художественно-эстетическое и нравственное воспитание учеников, развитие у них творческих способностей, нестандартного мышления, формирование творчески активной личности, воспитание таких ее качеств, как самостоятельность, инициативность, коммуникабельность, а также формирование у детей общетрудовых и дизайнерских навыков, применимых в разных областях современной жизни.

Деятельность ребенка может быть названа художественной, если она непосредственно связана с различными видами искусства. Поскольку это лишь истоки зрелых форм искусства, начальные произведения, то они облечены в своеобразные и доступные ребенку формы – художественно-словесного творчества, музицирования, изобразительной и декоративно-прикладной деятельности. Все эти виды искусства выступают и как самостоятельные, и в тесных взаимосвязях, являя собой синтетическую художественную и социокультурную деятельность. Дети находят форму организации своей художественной практики при помощи взрослых.

Все эти задачи могут быть успешно решены педагогом только в процессе практических творческих занятий с детьми на занятиях при изготовлении различных художественно-прикладных изделий, сборке технических моделей, выполнении творческих проектных заданий. В этом помогут разработки таких известных педагогов, как Т. Я. Шпикалова, И. Г. Майорова, В. И. Романина, Л. А. Кожевникова, которые используются на занятиях ДПИ, дизайна, художественного труда.

Плетение, ткачество поясов, ткачество на раме, работа с мелкими деталями как нельзя лучше влияют на развитие мелкой моторики у детей.

Учитывая важность проблемы по развитию мелкой моторики, необходимо проводить углубленную работу в этом направлении. Развитие мелкой моторики способствует формированию точности и многообразности движений пальцев, кистей рук, координации движений руки и глаза, гибкости рук, ритмичности; формирует графические навыки, готовит руку ребенка к овладению письмом.

При плетении первоначально ребенок зажимает нитки просто в кулаке или между первыми или вторыми фалангами указательного и среднего пальцев, пропуская нить между большим и указательным пальцами. Зажатыми в руке нитями он пытается завязать узелки, сплести косичку, завязать шнурки.

Обучение дизайну текстильного проектирования на основе ручного ткачества начинается с простейшего завязывания узелков, плетения из бу-

маги, затем плетения из нитей, шнуров. Плетение нужно начинать не спеша и лучше всего в игровой форме, с создания в группе стимулирующей обстановки (например, изготавливаются фрагменты праздничного оформления, костюмы).

Для того чтобы ребенку было легче подражать движениям взрослого, ему необходимо научиться управлять собственными движениями. Деятельность двигательного анализатора быстро совершенствуется, и прогрессивно усиливается двигательный контроль коры головного мозга. Однако наличия лишь анатомо-физиологических возможностей регуляции движений недостаточно для возникновения творческой деятельности у ребенка.

Начальный период творчества у ребенка проходит ряд ступеней развития. На основании многочисленных наблюдений выделено две отдельные ступени развития «деятельности» ребенка.

Первая ступень характеризуется как период, когда рука ребенка двигается в заданном направлении или в нужном движении (например, направление, которое диктует определенное плетение и форма материала – нитей; все движения выполняются в определенном порядке с одинаковым натяжением).

На второй ступени появляются произвольные заученные движения, которые уже зависят от уверенного положения руки.

Характерной для периода начала плетения является известная медленность усвоения всякого нового движения руки с зажатыми в ней нитями. Каждый новый элемент движения повторяется ребенком много раз.

Интересным и малоисследованным фактором являются «неуверенные паузы» в развитии детского плетения. Бывают такие моменты, когда ребенок начинает задумываться над определенным положением нитей, интересоваться их цветом, фактурой. Однако это лишь определенная ступень, после которой опять идет период творческого увлечения плетением. Во время таких пауз ребенок просит разъяснения, после чего вновь начинает свою работу, т. е. начинает плести. Наблюдения показывают, что пока у ребенка не произойдет закрепление достигнутого, он не будет способен к дальнейшему продвижению. Подобные же паузы встречаются и в более поздние периоды творчества, дизайнерской и изобразительной деятельности. Можно полагать, что паузы не являются случайным явлением, а имеют определенное отношение к процессу усвоения нового.

Изначально предлагаются уроки с простыми, но развивающими задачами для детей. Например, учителем заготавливается шаблон из картона, имитирующий уток. Нарезанными полосками дети плетут, чередуя их, повторяя плетение самой ткани, вязание узелков, элементарное плетение. Разнообразие такого плетения зависит от фантазии учителя. Можно изготавливать различные закладки, фигурные шаблоны, украшение обложек тетрадей и т. д. Для работы в младших классах учитель сам готовит материал для работы, вырезает шаблоны, полоски и т. д.

Для проведения уроков текстильного проектирования на основе ручного ткачества используются все три варианта методов обучения: наглядный, словесный и практический, все три метода необходимы для правильного преподнесения учебного материала [2].

К каждому обучающемуся используется индивидуальный подход. Беседы об искусстве, наглядные пособия, практические задания, выполняемые ребенком, представляют собой совокупность результативного действия обучения.

В ходе работы на уроке учитель должен держать ситуацию под контролем, иногда учителю надо оживить урок, внести какие-то изменения, показать ошибки, допущенные учениками, разобрать их [3, с. 158].

Первые ошибки ребенка не очень отличаются от ошибок взрослых. Они еще ничего не выражают, хотя и имеют большое значение для дальнейшего развития творческой деятельности.

Ребенок внимательно следит за движениями взрослого, пытается понять принцип исправления его ошибки. В этот момент важно вовремя разъяснить ребенку, откуда взялась его ошибка.

Следующим этапом понимания является самостоятельное устранение своих ошибок с уже имеющимся опытом прошлых ошибок. Это вызывает оживление и радость ребенка от того, что он научился какому-либо действию.

Программа «Методика дизайна текстильного проектирования в системе дополнительного образования» включает в себя основы таких дисциплин, как декоративно-прикладное творчество, труд, дизайн.

Текстильное проектирование на основе ручного ткачества – это инновационный подход в развитии детского творчества в области дизайна. Работа с детьми проводится поэтапно:

I этап – изучение основ ручного плетения закладок, лент, поясов;

II этап – ткачество поясов на дощечках и бердышке; декорирование готовых изделий с применением новых дизайнерских решений;

III этап – ручное ткачество на рамах; дизайн текстильных изделий в технике ручного ткачества;

IV этап – дизайн текстильных изделий с применением современных технологий.

На занятиях текстильного проектирования осваиваются основные навыки дизайна в области плетения и ткачества поясов, ткачества на раме. Дополнительно дети учатся изготовлению народной текстильной куклы, конструированию, вязанию и шитью. Это играет важную роль в развитии учащихся, включает в себя интереснейшие творческие проекты, рассчитанные на детей разного возраста, пробуждающие интерес к процессу дизайнерской работы, радость творчества. Недаром в старину дети с шести-семи лет умели плести и ткать на дощечках пояса, выполнять простейшие задания по подготовке к ручному ткачеству, делали простейшие игрушки

из остатков нитей и кусочков ткани. Главная задача обучения текстильному проектированию на основе ручного ткачества – не только сохранение народных традиций, но и художественно-эстетическое воспитание учеников.

Примечания

1. Майорова И. Г., Романина В. И. Дидактический материал по трудовому обучению: пособие для учащихся 1 кл. трехлет. нач. шк. М.: Просвещение, 1989.

2. Медведь Э. И. Эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования. М.: Центр гуманитарной литературы «РОН», 2002.

3. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: учеб. пособие для студ. худож.-граф. фак. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1974. 246 с.

С. А. Костылев

ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Современная школа накопила в своей истории множество известных способов и приемов воздействия, способствующих улучшению усвоения материала. Разные подходы к обучению практической деятельности всегда имеют в своей основе индивидуальный подход, вызывающий интерес у учащихся. Нельзя согласиться с тем мнением, что это мероприятие практического характера в художественном образовании не является классическим примером. Художник должен экспериментировать, показ педагога должен сопровождаться рассказом о своем видении работы, подтверждающим глубокие знания теории, с применением собственных методов воздействия, имеющих положительный эффект, оставляющий яркий отпечаток в памяти у студентов.

В разное время у педагогов существовали различные практические методы воздействия. Высказанная когда-то метафора «делай, как я, делай лучше меня» применялась в прошлом в индивидуальной деятельности педагога и наставника. В российской художественной школе этот принцип актуален и по сей день. Личностно ориентированный подход в обучении напрямую связан с живой и открытой формой показа и одновременного диалога во время проведения мастер-класса с позиции художника-профессионала, имеющего достаточный педагогический опыт. Можно с уверенностью сказать, что данный вид деятельности дает лучший эффект в том случае, если индивидуально работать с учащимся позволяют условия. Сложнее проводить данное мероприятие с большой аудиторией, поэтому современные методы могут подкрепляться техническими средствами, включая интерактивную доску, DVD. Впоследствии материал может использоваться как наглядное методическое пособие, записано для студентов заочного отделения и как вспомогательное средство обучения в

дополнительном самообразовании. Живой показ дает лучший результат, способствующий осознанному восприятию, раскрытию творческих способностей и уверенности в процессе обучения, нежели простое прочтение теории с постановкой задач.

Качество подачи материала зависит от личного контакта педагога и обучающегося и правильности поэтапного ведения работы. Задача педагога состоит в правильной постановке цели и задачи занятия, концентрации и направленности на аудиторию. Уникальность мастер-классов заключается в расширенной и свободной форме показа материала аудитории, в личностном воздействии, увеличении объема информации, возможности задать вопросы и получить прямой ответ. А аудиторские занятия, в какой-то степени, не дают полного представления о ходе работы, там виден только конечный результат. На подобных занятиях педагог вынужден подходить к каждому и указывать на ошибки, рассеивая свое внимание от поставленных целей. Так как время и условия занятий ограничены, недостаточны для решения проблем, поставленных педагогом, у обучающихся может падать интерес, и занятие превратится в рутинную работу.

Учебный процесс построен на системе лекций и практических занятий. База общих понятий сопровождается практикой, но так не хватает объема в часах в последние годы! Качественная подготовка бакалавра оставляет желать лучшего. Преподаватели вынуждены в свое личное время подтягивать отстающих, своевременно вести самостоятельную работу с ними вне учебного заведения. Встает вопрос в дополнительных занятиях в форме мастер-класса, где педагог может изложить материал полностью, сопровождая его показом, может закрыть у студентов все пробелы в понимании данной темы, а студент может увидеть свои недостатки. В ходе показа у студентов возникает интерес к техническим живописным приемам, секретам, опыту профессионального художника. При этом в процессе выполнения работы педагог может рассказать о желательном и нежелательном ходе реализации задуманного, указать на типичные ошибки, ведущие к тупику в ходе работы.

На кафедре изобразительного искусства (кафедре художественного образования) имеется положительный опыт проведения подобных мероприятий под руководством опытных педагогов – на различные темы, связанные с учебным процессом.

Покажем процесс работы над темой «Портрет». Сначала необходимо проработать план мастер-класса. Перед созданием композиционного решения требуется определить технологическую последовательность в работе с палитрой и направленность в отборе красок, кистей, лака, холста и других важных моментов, сделать акценты на элементах личностного подхода и привычках мастера. Мастер-класс отличается от обычного практического занятия тем, что, процесс работы может быть показан от

начала и до конца. А в практических занятиях это невозможно, педагогу приходится останавливаться и указывать студентам на отдельные недостатки их работы, при этом у студентов нарушается целостное введение картины.

Постановка модели должна соответствовать задачам, которые решает педагог. Если это контраст, то предлагается насыщенный цветовой фон и активное освещение, либо в постановке акцент ставится на тональном решении в естественной среде, где фон может быть выбран нейтральный. Ставя модель, педагог должен проследить, как и в каком положении модель более выразительна, как можно использовать ее достоинства, выразительно подчеркнуть их атрибутами и освещением. Делая постановку, педагог предлагает аудитории выбор вариантов наиболее ярких и интересных поз модели, от чего зависит интерес и расположение аудитории к процессу работы.

Расчлняя на этапы весь ход работы, педагог делает полный анализ каждого момента – что происходит с цветом, формой и т. д. Процесс работы должен быть очевиден и понятен студенту от начала до конца.

На первом этапе компоновки производится поиск предмета в формате, определяются его местонахождение и масштаб, формируются цветовые пятна и делается так называемый «подмалёвок». Уточнение силуэта модели и ее пропорций производится на втором этапе.

Самые сложные этапы – третий и четвертый. На третьем важно качественно привнести в цветовой пятно информацию о модели и ее характеристиках, объем и освещение. Умение правильно соединить цветовые локальные пятна фона и модели очень важно: фон должен служить средой второстепенной и не отвлекать внимание зрителя от самого изображения. При этом фон даже может быть насыщенным по цвету, но он не должен разрушать цветовой колорит произведения.

На четвертом этапе важна проработка рисунка цветом и тоном. Сложные атрибуты должны дополнять окружение модели и не мешать в обработке формы основных деталей.

Для студента важно отработать умение рисовать руки, стопы и особенно голову модели. Педагог должен показать личное мастерство в этих компонентах и уметь при этом объяснить свои действия, представить все свои знания и умения.

Немаловажная задача педагога при проведении мастер-класса – в процессе работы заострить свое внимание на возможном неправильном решении основных задач при создании портрета и предостеречь студентов от явных и типичных ошибок, часто допускаемых в ходе работы.

На последнем этапе важно показать, как можно добиться целостности восприятия и образного решения работы с моделью. Отходя от работы, важно оценить ее целиком, тщательно сравнить с оригиналом, отбрасывая все лишние детали, при этом обобщая углы у холста, создавая воздушное

пространство, используя возможности тона, усиливая и уменьшая контраст, выделяя центр в композиции.

По нашему мнению, данное мероприятие – мастер-класс – решает цели и задачи, поставленные перед педагогом, в их системности, доступности, на основании научного подхода. Мастер-класс интересен для студентов способом подачи информации, особым творческим методом художника-педагога.

Н. С. Кузнецова

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЕЙНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ШКОЛ г. НИЖНЕГО ТАГИЛА

На современном этапе развития нашего общества одной из главных задач, стоящих перед образованием, является формирование новой культуры личности учителя. На достижение данной цели направлены разнообразные курсы педагогического вуза, вооружающие студентов теоретическими знаниями в педагогической области. Однако данные курсы не имеют практической направленности, тем более не предполагают обязательности взаимодействия с учреждениями культуры города (музеи, театры и др.).

Анализ учебных планов, образовательных программ и документов по педагогической практике выявил реальное состояние учебно-воспитательного процесса в вузе, ориентированного на теоретическую подготовку студентов к работе со школьниками минуя практическую направленность данной деятельности, и как следствие этого, отсутствие специальной подготовки студентов педагогического вуза к работе со школьниками в условиях музея. Так возникла проблема профессиональной подготовки студентов педагогического вуза, владеющих системой знаний и умений в области художественного образования в системе взаимодействия «вуз – школа – музей».

Данная проблема послужила основой для создания образовательной программы «Музейная педагогика в художественном образовании», которая реализуется на факультете с 2008 г.

Цель курса – сформировать профессиональную готовность студентов к развитию художественного восприятия школьников в условиях музеев художественного профиля.

Основными методами обучения студентов по программе стали: 1) информационный метод – рассказ, экскурсия, беседа; 2) диалогический метод – дискуссия студентов между собой, с сотрудниками музея, художниками и с учителями; использование метода вопросов и ответов; 3) репродуктивный метод – учебные задания, включающие анализ художественного произведения; 4) исследовательский и эвристический метод – самостоятельная

творческая методическая работа студентов; 5) проектная форма организации занятия, в том числе педагогических проектов на базе музея; 6) игровые (сюжетно-ролевые) методы обучения.

Были выделены следующие этапы обучения студентов: 1) первый этап – создание установки на педагогическую работу в среде художественного музея, знакомство студентов с произведениями искусства из фондов городского музея, с особенностями работы его сотрудников; 2) второй этап – формированием системы научных знаний и представлений о психолого-педагогических проблемах развития художественного восприятия у учащихся в среде художественного музея; 3) третий этап – погружение студентов в профессиональную деятельность, выполнение функций музейного педагога: студент апробирует в реальной педагогической деятельности индивидуальную модель художественно-педагогического общения со школьниками на экспозиции в музее; 4) четвертый этап – этап аналитической деятельности студентов, объединяющий в себе предшествующие этапы обучения, он посвящен созданию студентами педагогических проектов (музейно-педагогических программ, курсовых работ и дипломов).

На *первом этапе* студентам был предложен цикл занятий «Страницы музейной коллекции», построенный на работе с подлинными художественными произведениями из собрания Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Экскурсовод с целью закрепления знаний и умений анализа произведения использовал метод вопросов и ответов, помогающий студентам активизировать свой эмоциональный опыт, развивать навык художественного восприятия и оценки выразительных средств произведения. Так мы настраивали студентов на уникальность общения с произведениями искусства, давали возможность ощутить пространство музея, пережить минуты сопричастности к мировому искусству и культуре. Устойчивость навыков восприятия закрепляли на практических занятиях по предмету «Композиция». Студенты выполняли задания с использованием репродукций произведений живописи из фондов музея. Их выполнение позволило исследовать общий уровень художественного восприятия у будущих педагогов и сделать выводы об их готовности включиться в процесс художественного развития учащихся в среде музея.

На *втором этапе* с целью практического знакомства студентов с формами и методами работы на экспозиции с разновозрастной аудиторией мы погрузили ребят в процесс проведения экскурсии, практических занятий, музейных праздников и проектов, представленных в специальных программах музея: «Все об искусстве, или открываем мир прекрасного» и «Познавая мир искусства, или страницы истории изобразительного искусства». Задача погружения – направить внимание студентов на то, как на занятиях в музее решается проблема развития художественного восприятия детей. Так, студенты отметили, что экскурсовод на занятии «Золотая хохлома» направляет внимание второклассников на восприятие чувствен-

ного образа произведений, а использование дидактической игры «Рассмотри, запомни, назови» активизирует творческую деятельность детей. В работе с учениками среднего и старшего звена (для пятиклассников занятие «Два натюрморта Е. Лансере и К. Коровина», для десятого класса – «Неизвестный ученик К. Петрова-Водкина – П. Голубятников») сотрудник музея обогащает речь учащихся специальными терминами, активно включая ребят в исследовательскую работу. В часы самостоятельной работы студенты готовили учебно-творческие задания с учетом возрастных особенностей школьников для закрепления знаний, полученных в процессе занятий в музее. Анализ результатов выполнения заданий позволил выявить у студентов сформированность знаний о возрастных и психологических особенностях учащихся и сделать выводы о готовности студентов к самостоятельному проведению занятий в музее.

Осознание целей деятельности по формированию у школьников художественного восприятия с учетом их индивидуальных и возрастных возможностей; приобретение опыта на занятиях по предмету «Теория и методика преподавания изобразительного искусства» и осуществление педагогической деятельности в условиях школы, а также эмоциональная привлекательность процесса создания собственного художественного произведения позволили студентам на *третьем этапе* обучения разработать и провести музейные занятия к циклу бесед «Азбука искусства»: для третьих классов – «Картина-натюрморт, или о чем рассказали предметы»; для учащихся пятого класса – игру «Знакомьтесь: произведения русских художников!»; для девятого класса – выставку иллюстрации книги и встречу с тагильскими художниками. Так, занятие для третьего класса органично дополняло тему IV четверти «Художник и музей» школьной программы «Изобразительное искусство и художественный труд» под ред. Б. М. Неменского. В ходе беседы студент-экскурсовод обеспечивал проживание художественного образа на основе последовательных стадий зрительского восприятия произведения, учитывая уровень развития художественного восприятия школьника: педагог обращал внимание детей на значение и роль цвета в передаче настроения в натюрморте, чему способствовал рассказ о характере изображенных вещей. Рассматривание произведений живописи вызывало эмоциональную реакцию учащихся, которую экскурсовод поддерживал и помогал детям ее осмыслить. Завершило занятие творческое задание, проведенное в театрализованной форме. Третий этап позволил практически закрепить комплекс знаний, умений и навыков студентов по формированию художественного восприятия у детей, дать оценку проведенным занятиям, обсудить результаты.

На завершающем, *четвертом этапе*, студенты включались в музейно-педагогическую практику в процессе реализации совместно с сотрудниками музея и школьными учителями музейно-образовательных уроков и

проектов. Студенты представляли концепцию педагогического проекта, сформулировав цель, задачи, определив этапы его проведения.

Так, в рамках выставки детского изобразительного творчества были представлены занятия «Праздник птиц», «Уральские сказы на туесах и подносах», «Веселая пасха», «Чудо-дом для всей семьи», «Веселый паровозик», «Содружество искусств» (прил. 11, рис. 1–2).

В 2010 г. серия музейных уроков прошла на базе Историко-технического музея «Дом Черепановых» – на выставке «Музыкальный автомат (от шарманки до магнитофона)». Роль экскурсоводов была поручена студентам, и ставилась следующая задача: настроить детей на внимательное рассматривание, вглядывание, вслушивание. Студент-экскурсовод обращал внимание детей на звучание исторических музыкальных инструментов, на особенности их формы. Итогом экскурсии стало выполнение творческого задания по теме «Музыкальные инструменты», студенты провели занятие в театрализованной форме. Школьники выполнили яркие творческие модели музыкальных инструментов и закрепили знания, полученные во время экскурсии (прил. 11, рис. 3).

В 2011 г. участниками проекта «Волшебные звери. Создай свою роспись», организованного студентами факультета, стали школьники 5Б класса МОУ СОШ № 18, сотрудники Нижнетагильского муниципального музея изобразительных искусств и Музея истории подносного промысла «Дом Худояровых» (прил. 11, рис. 4).

Проект проходил в два этапа. *На первом этапе* – теоретическом – разрабатывались и проводились занятия по теме проекта. Комплекс занятий делился на блоки: первый блок уроков был посвящен цвету в произведениях живописи; второй блок – форме; третий блок – декоративной живописи и росписи по металлу на примере подносного промысла. В состав *первого* блока вошли два урока: экскурсия в Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств с беседой по картине К. Коровина «Гурзуф. Море и фрукты» и практическое занятие по составлению цветовой композиции, передающей эмоции человека. *Второй* блок включал занятие «Форма. Чернильное пятно». Тест «Чернильные пятна» помог детям создать формы несуществующих животных. *Третий* блок включал занятие «Роспись по металлу. Тагильский букет». На уроке звучал рассказ об истории подносного промысла, а заранее подготовленные трафареты с формой несуществующих животных ученикам предлагалось оформить в уральском орнаменте. Эскизы, разработанные на уроках, ребята использовали на следующем этапе реализации проекта.

На втором этапе – практическом – происходила реализация музейно-педагогического проекта в среде художественного музея. Местом проведения проекта стал Музей истории подносного промысла «Дом Худояровых». Все началось с экскурсии, знакомящей детей с историей подносного промысла в родном городе. История помогла школьникам включиться в

практическую работу и расписать фигурки картонных зверей по уже заготовленным в ходе школьных занятий эскизам. Занятие закончилось открытием выставки расписанных животных.

Педагогический проект 2012 г. был посвящен произведению художника, ученика К. С. Петрова-Водкина, Павла Голубятникова «Архангел Салафиил – молящий за людей» 1940 г. и реализовывался на базе Нижнетагильского муниципального музея изобразительных искусств в рамках полученного музеем гранта в конкурсе «Меняющийся музей в меняющемся мире» (Благотворительный фонд В. Потанина)» (прил. 11, рис. 5). Участниками проекта стали дети младшего школьного возраста, занимающиеся первый год в младшей группе детской художественной студии «Мастерская художника» (ФХО НТГСПА). Проект проходил в три этапа.

На первом этапе – диагностическом – авторы проекта (студенты) предложили школьникам *задание с целью выявления начального уровня художественного восприятия и навыков анализа художественного произведения* П. Голубятникова «Архангел Салафиил – молящий за людей». Проведенная диагностика помогла определить недостающие знания, умения и навыки восприятия художественного произведения, какие необходимо было сформировать у школьников в ходе проведения проекта.

Второй этап – практический – включил в себя комплекс занятий, направленных на изучение понятий «Цвет», «Форма», «Композиция».

На данном этапе применялись различные формы занятий: комбинированный урок-беседа, урок-конструирование, урок-экскурсия, урок-игра. *Первое занятие* «Цвет в изобразительном искусстве» было представлено в двух частях: экскурсией в Нижнетагильский музей изобразительных искусств с беседой по произведению П. Голубятникова «Гроза» 1925–1926 гг. и практической работой в классе по составлению цветовой композиции, передающей эмоции человека. *Темой второго занятия стала* «Форма в изобразительном искусстве. Геометрические звери». Задачей занятия было дать ребятам понимание передачи формы в искусстве на примере творчества французского художника-графика В. Вазарелли. Практическая часть занятия была связана с выполнением творческого задания, направленного на конструктивную деятельность. За основу была выбрана техника оригами. Ребята по заготовленным схемам выполнили бумажные модели геометрических фигур: куба, ромба, тетраэдра и т. п. Когда фигуры были изготовлены, ребятам было предложено собрать на основе бумажных фигур геометрических зверей: лошадь, волка, жирафа, «просто зверей». В завершении занятия геометрических зверей собрали вместе, чтобы получилась единая объемная композиция из геометрических фигур, по примеру произведений В. Вазарелли. *Третье занятие* было посвящено понятию «Композиция». Занятие для ребят проходило в Музее изобразительного искусства на выставке, где были представлены предметы декоративно-прикладного

искусства, знакомящие школьников с традиционными народными промыслами России: Хохлома, Городец, Дымковская игрушка и т. д. В ходе беседы были введены понятия «Растительная композиция», «Геометрическая композиция», в сравнении друг с другом были выявлены особенности их создания и назначения. Для закрепления полученных знаний ребятам было предложено выполнить творческое задание на тему «Композиция в квадрате». Ребята выполняли орнаментальную композицию на основе геометрических форм (квадрата, треугольника, круга), где форма и цветовое решение стали выразительным средством передачи эмоционального состояния участников занятия. Ребята создавали свои цветовые композиции в заранее заготовленных «квадратах-пазлах», выполненных из картона формата 40×40. В завершении занятия «пазл» был собран в единую геометрическую композицию, что вызвало у ребят общее удовольствие от проделанной работы.

Третий этап, завершающий, – Художественное событие. На данном этапе происходила реализация в среде художественного музея творческой интерпретации картины П. Голубятникова «Архангел Салафиил», с которой и был начат наш педагогический проект. Художественное событие проходило на специально созданной выставочной экспозиции в музее изобразительного искусства. Началось событие с беседы по одной картине, произведению П. Голубятникова «Архангел Салафиил». Экскурсия, проведенная сотрудником музея, помогла школьникам включиться в практическую работу. За время экскурсии организаторы проекта подготовили творческую площадку: расставили заранее заготовленные бумажные макеты (склеенные из картона по разверткам кубики, на основании одного из которых был перенесен линейный черный рисунок силуэта «Архангела Салафиила», другие грани фигур были открашены в спектральные цвета: красный, желтый, синий и т. д.), подготовили краски, кисти, банки для воды. Вернувшись на творческую площадку, сотрудники предложили детям выполнить раскраску заготовленного изображения на макетах, используя свои знания, приобретенные на ранних занятиях. После завершения работы объемные раскрашенные геометрические формы были расставлены организаторами проекта в определенной последовательности. Объемно-пространственная композиция, сложившись вместе, представила зрителям и участникам проекта знакомый сюжет произведения П. Голубятникова «Архангел Салафиил».

Программа курса «Музейная педагогика в художественном образовании» позволяет студентам овладеть современными методиками и технологиями организации и реализации образовательных проектов на базе музеев города, а участникам – окунуться в музейную среду, в которой и происходит рождение творческой личности, способной не только художественно воспринимать окружающий мир, но и участвовать в его творческом преобразовании.

ОРГАНИЗАЦИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ НА ЮЖНОРУССКОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ МАТЕРИАЛЕ

Большое значение для современной педагогики высшей школы имеют проблемы организации научно-исследовательской деятельности студентов в области изучения, сохранения и распространения традиционных историко-культурных ценностей. Решение этих проблем многие ученые (Н. М. Калашникова, В. А. Липинская, С. А. Рябцева и др.) связывают с этнографией, основу которой составляет, прежде всего, традиционно-бытовая культура [2; 3].

Имея объектом наблюдения этнос, этнография изучает все проявления умственной и психической деятельности человека, то есть 1) его материальную культуру (всю сумму знаний в области экономики, строительства, быта, одежды, питания); 2) его социальную культуру (организацию государства, общества, семьи, рода); 3) его духовную культуру (религию, науку, философию, искусство).

Поиск новой парадигмы развития культуры, рост национального самосознания русского народа породил на современном этапе интерес к проблемам этнографии, как в государственных масштабах, так и на региональном уровне.

Липецкая область уникальна в этнокультурном отношении. Географически она является частью Восточно-европейской историко-культурной провинции (ИКП) и входящей в нее Южнорусской историко-культурной зоны (ИКЗ).

Южнорусская историко-культурная зона выделяется по диалекту и южнорусским чертам культуры, свойственным населению региона, расположенного в западной части на Среднерусской возвышенности, а на востоке на плоской низменной Окско-Донской равнине. В состав южнорусской ИКЗ вошли территории бывших Тульской, Орловской, Курской, Воронежской, Тамбовской губерний; части Рязанской, Калужской и Пензенской губерний (согласно административному делению XIX – начала XX в.). Значительную часть этого обширного пространства географы и этнографы определяют как Центрально-Черноземный (или Центрально-Земледельческий) регион.

Выгодное географическое положение, плодородные черноземы, умеренный климат – все это создавало благоприятные условия для заселения края, развития земледелия, производства и путей сообщения.

Организация научно-исследовательской деятельности студентов на этнографическом материале южнорусского региона способствует, на наш взгляд, приобретению компетенций, необходимых для профессиональной

деятельности будущих специалистов в области культуры и искусства (творческой, педагогической, исследовательской, пропагандистской и др.), расширению кругозора студентов в вопросах народной художественной культуры, ориентации студентов в поисках духовного и эстетического идеала в художественном творчестве.

Систематизация научных знаний о ценностях народной художественной культуры южнорусского региона предполагает решение следующих учебных задач:

- формирование бережного и уважительного отношения к народным традициям и историко-культурному наследию страны и региона;
- разработка новой педагогической установки, направленной на формирование духовно-нравственной и художественной культуры студентов;
- разрешение противоречий в соотношении традиционного и инновационного в процессе формирования духовно-нравственной и художественной культуры студентов на основе этнографического материала.

Решение этих задач является важнейшей составляющей российского художественного образования.

Научно-исследовательская деятельность в области народного костюма – интеграционная задача (этнографическая, искусствоведческая, историческая, культурологическая). Ее организация осуществляется в следующих формах: поисковой, реконструкционной, креативной, проектной. Процесс начинается с выявления структурных элементов народного костюма, с определения системы их взаимосвязи, с установления механизмов функционирования. Цельность, гармоничность, ярко выраженный геометризм формы, ясность пропорций, эстетическая ценность – основные характеристики народного костюма.

Сложность изучения народного костюма южнорусского региона на сегодняшний день состоит в том, что на местах имеется слишком мало сведений и артефактов, находящихся в свободном доступе. Часто это сведения обрывочного характера, и воссоздание народного костюма средствами реконструкции осуществляется не только на основе доподлинно известных фактов, но и с помощью предположений и догадок [4].

Приходится констатировать, что народный костюм южнорусского региона быстрее можно увидеть в Москве и Санкт-Петербурге, нежели на исторической родине. В настоящее время в фондах Государственного исторического музея находится шесть единиц элементов народного костюма Елецкого уезда. Краеведческие музеи Липецкой области подобными экспонатами не располагают, а информация по описанию народного костюма крайне ограничена и не систематизирована.

Процесс урбанизации, начавшийся в конце XIX века, способствовал сокращению сельского населения, основного носителя традиционного костюма. С карты Липецкой области исчезли и продолжают исчезать многие населенные пункты, а некоторые из них (Александровка, Сырское, Ольша-

нец и др.) стали частью растущих городов. Поэтому так остро ставится перед профессорско-преподавательским составом Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина вопрос об организации научно-исследовательских студенческих экспедиций в рамках прохождения музейной практики и в самостоятельных творческих изысканиях.

Начиная с 60-х гг. XX века в ЕГУ им. И. А. Бунина организуются фольклорные студенческие экспедиции. Собирая образцы устного народного творчества в селах Елецкого, Становлянского и Долгоруковского районов, участники экспедиций сумели вывезти несколько единиц народного костюма юга России: девичий костюм сарафанного типа, платье костюмного типа, поневу, мужскую рубаху-косоворотку, образцы обуви. Сегодня их можно увидеть в экспозиции музея филологического факультета ЕГУ им. И. А. Бунина.

Неотъемлемой частью организации поисковой научно-исследовательской деятельности студентов является формирование умения использовать различные источники информации: музейные материалы и экспонаты, топографические карты, литературные произведения, энциклопедические словари, справочники-определители, хрестоматии, свидетельства хранителей артефактов, специалистов – краеведов, научных работников.

В процессе поисковой деятельности студентами специальности «Народная художественная культура» был собран уникальный материал по костюму Елецкого, Липецкого и Новосильского уездов.

Так, по сохранившимся свидетельствам, было установлено, что женский костюм Елецкого уезда отличал статичный, расширенный к низу силуэт, наличие геометрических линий в деталях и отделке, использование декоративных узорных тканей с крупным сложным орнаментом, отделка вышивкой и кружевом, цветовой контраст. Он сочетал смелое сопоставление ярко-красного, черного и белого цветов.

Черный и белый цвета со времен язычества символизировали мир, разделенный надвое: «черный свет» враждебных стихий и подаренный богами «белый свет». Человек выступал в роли посредника, обязанного в обрядах и магических действиях примирить антагонистические миры. Красный цвет – это цвет жизни и обряда.

Данная система мировидения и цветовосприятия нашла широкое отражение в народном костюме Елецкого уезда: белый цвет – полотно рубахи; черный цвет – черная орнаментальная полоса; ритмы обряда, жизни человека, знаки мироздания – красный орнамент вышивки.

Для исследователей костюма эти сведения важны, так как они дают представление об условиях существования человека, в которых он создавал свой облик.

Широко известно, что народный костюм каждого уезда (и даже отдельного населенного пункта) имеет свои характерные черты.

Так, например, в Новосильском уезде Орловской губернии, со слов жительницы села Красная Нива Кугаковой Лидии Максимовны, женский народный костюм выглядел следующим образом:

«Кофта шилась из просновки белого цвета. Просновка должна быть выткана на ручном стане, основа – из ниток льна, а уток – из хлопка. Нитки отпряжены на прялке очень тонко и холст отбелен. К низу кофты пришивалась подставка типа юбки. Воротник-стойка и перед кофты отделялись вышивкой.

Юбку-поневу шили из шерстяной ткани, вытканной из овечьей шерсти. Шерсть отбирали самую длинную и пряли на прялке пряжу, которую потом красили в разные цвета – черный, зеленый, красный, желтый. Краску покупали у торговцев-китайцев, ходивших по деревням и продававших нитки-мулине, краску, шелк, различную отделочную тесьму. Понева, в основном, была клетчатая. Клетки черного, зеленого, красного и желтого цветов. Вставка на поневе спереди была из плиса синего, бордового, коричневого или зеленого цвета и отделана цветным сутажом, блестками, бисером. Низ поневы отделявали узкой атласной лентой, цветным сутажом, блестками и бисером.

Дополнением к костюму был фартук, который завязывался на линии талии. Справа на фартук пришивался карман. Пояс, планка на кармане и низ фартука были вышиты. В вышивке использовались растительные, иногда геометрические, орнаменты.

Головным убором зимой была шаль-бухарка (большой шерстяной платок с цветочным орнаментом). Она завязывалась одним концом вокруг шеи, а второй конец шали свисал спереди».

Объектом научно-исследовательской деятельности студентов являются не только артефакты, устные воспоминания очевидцев, исторические фотографии, но и литературные произведения. Студенты факультета дизайна, изучая творчество нобелевского лауреата И. А. Бунина, юность которого прошла в городе Ельце и Елецком уезде, находят множество фрагментов с описанием одежды крестьян конца XIX – начала XX вв. В его произведениях содержатся описания существенных различий, присутствовавших не только в мужском и женском костюмах, не только в костюмах разных поселений, но и в их возрастных вариациях [1].

В ходе поисковой деятельности студенты учатся находить, исследовать, описывать, классифицировать материал по истории, форме, конструкции, декору народного костюма, выполнять зарисовки и копии элементов и образцов народного искусства.

Зарисовки, выполненные в музее с натуры, нельзя рассматривать как механическую работу по копированию действительности, далекую от творчества. Зарисовывая с натуры элементы народного костюма, будущие специалисты овладевают новыми знаниями в области определения пропорций костюма, цветоведения, технологии выполнения декора; овладева-

ют новыми умениями и навыками творческой изобразительной деятельности; находят целесообразные приемы работы; ставят перед собой конкретную цель и достигают ее; утверждают себя как творческие личности. Студенты специальности Народное художественное творчество в рамках изучения дисциплин «Народный костюм» и «Художественный текстиль», курсового и дипломного проектирования создают реконструкции народных костюмов юга России. В 2007–2010 гг. были реконструированы костюмы Елецкого уезда, сел междуречья рек Быстрая Сосна и Потудань, одnodворцев Воронежской губернии, свадебные женские и мужские костюмы орловской губернии, славянский костюм XII века (по материалам археологических раскопок исторического факультета ЕГУ им. И. А. Бунина). К данной деятельности приобщены все студенты 4–5 курсов.

С целью сохранения и популяризации народного костюма Липецкой области кафедра дизайна организует и проводит факультетские и региональные конференции, участвует в работе международных конференций, семинаров, выставок. Доклады молодых исследователей, ученых являются одной из важных форм распространения информации, итогов проделанной работы, творческих находок, свидетельств и артефактов, собранных в процессе поисковой работы. Научно-практические конференции и семинары сопровождаются выставками собранных экспонатов, фотоматериалов, творческих проектов, созданных на поисковом материале, дефиле реконструированных костюмов, отшитых по результатам музейной практики.

Это стало возможным, поскольку в процессе научно-исследовательской деятельности студенты изучают пластические формы, семиотическую систему народного творчества, обладающего духовно-нравственной и эстетической ценностью, несущего коренные идеи народного представления о мировом устройстве, являющегося основой художественных традиций юга России.

Примечания

1. Бунин И. А. Легкое дыхание: Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2007. 640 с.
2. Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции) / учеб. пособие. М.: Сварог и К, 2002. 374 с.
3. Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки / отв. ред. В. А. Липинская. М.: Индрик, 2011. 776 с.: ил.
4. Толкачева С. П. Народный костюм Воронежской губернии конца XIX – начала XX века. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007. 224 с.

ЗАНЯТИЯ ПО ФОТОГРАФИИ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ НТГСПА

Цифровая фотография является неотъемлемой частью жизни современного человека. Современное искусство, современное художественное образование, все виды современной рекламы и средств массовой информации, современный дизайн и полиграфия, пиар-индустрия сегодня невозможны без качественной фотографии. Выпускники факультета художественного образования НТГСПА активно и успешно трудятся во всех сферах деятельности, перечисленных выше.

Преподаватели факультета всегда с должным уважением и особым вниманием относились к искусству фотографии и прививали эту любовь своим студентам. Примером тому могут служить творческая и педагогическая деятельность Владимира Петровича Антония, Виктора Николаевича Белохонова, Татьяны Александровны Батраковой. До недавнего времени студенты факультета могли приобщиться к искусству фотографии только на факультативах по фотографии и во время работы над дипломным проектом. Сегодня факультет предоставляет студентам возможность обучаться фотоискусству в рамках учебных дисциплин по выбору «фотодело», «искусство фотографии» и «фотографика». Это возможность более глубоко и на профессиональном уровне изучить азы фотографии. Указанные дисциплины существуют на факультет художественного образования всего второй год, находятся в стадии формирования и накопления опыта, их техническое оснащение необходимым оборудованием весьма скромное и требует материальных вложений для дальнейшей успешной и эффективной деятельности.

Приведем перечень основных разделов, которые изучают студенты на занятиях:

1. Фотоаппарат

Этот раздел посвящен изучению устройства и принципа работы зеркального фотоаппарата. В нем также рассматриваются основополагающие термины и понятия: экспозиция, диафрагма, выдержка, ISO, баланс белого, а также основные режимы съемки.

2. Фотооптика

В этом разделе студенты знакомятся с оптикой, которая определяет качество изображения, получаемого на матрице. Здесь рассматриваются различные типы и основные характеристики объективов.

3. Экспонетрия

Важным моментом для получения качественной фотографии является определение правильной экспозиции. Для этого нужно знать, по какому

принципу работает автоматика фотоаппарата в различных режимах, а также уметь настроить экспозицию, не прибегая к помощи автоматических систем.

4. Основы композиции

Техническое качество снимка важно, но снимок может быть технически безупречным, но совершенно не привлекать внимания. В этом разделе речь идет об использовании основных правил композиции в фотографии.

5. Свет и освещение

Свет создает все многообразие проявлений реальности, запечатленной на фотопленке или матрице в виде изображения. Одно из качеств профессионального фотографа – умение видеть свет и работать с ним, знание основных законов и природы света. Именно этому посвящен данный раздел.

6. Съемка в студии

О том, как работать со студийным оборудованием, как правильно настроить свет, об основных световых схемах рассказывается в уроках раздела.

Цель преподавания дисциплины – формирование системы знаний и умений, связанных с владением фотографией как средством создания творческих композиций.

Задачи изучения дисциплины:

1. Знакомство с теоретическими основами и технологическими процессами фотографии.

2. Приобретение практических навыков работы с современной цифровой фотокамерой.

3. Выявление возможностей использования фотографии в дизайнерских решениях и в педагогической деятельности учителя искусства.

Требования к уровню подготовки студента, завершившего изучение курса «Фотодело».

Студент должен знать основные понятия фотографии, минимальные требования к фотооборудованию, основные положения процесса экспонирования, основные правила и приемы построения композиции в фотографии, возможности компьютерной обработки и ретуши фотоизображений.

Студент должен уметь ориентироваться в жанрах фотографии, пользоваться цифровой фотокамерой и фотооборудованием, использовать свет для решения композиционных и изобразительных задач в фотографии, создавать и редактировать цифровые изображения в программах компьютерной графики.

Программа предусматривает лекционный курс по ряду тем. Теоретическое содержание курса охватывает технические и технологические аспекты фотографии, дает представление о процессе экспонирования, композиционных основах фотоизображения, компьютерной обработке и использовании полученного материала. Практическая часть курса направлена на освоение цифровой фотографии как практичного и востребованного инструмента в области современного визуального искусства и дизайна. Форма практической работы студентов сводится к выполнению пробных снимков

по теме в ходе аудиторного занятия. Подобная работа сопровождается пояснениями и комментариями преподавателя. В рамках курса предполагается проведение занятий с использованием студийного оборудования. Занятие проводится в форме мастер-класса. Особенностью реализации данной программы является большая трудоемкость заданий при небольших по времени аудиторных занятиях. Самостоятельной работе по закреплению умений и навыков отводится львиная доля часов. Самостоятельная работа студентов направлена на закрепление практических знаний и умений, приобретенных на аудиторных занятиях, а также развитие творческих способностей студентов в рамках выполнения творческих работ, отражающих жанровое многообразие фотографии. Практические занятия проводятся в специально оборудованной аудитории.

Занятия фотографией на факультете художественного образования НТГСПА открывают для студентов новые перспективы применения полученных знаний и умений в их будущей профессиональной деятельности.

В. Г. Мартыненко

ФОРМЫ И МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В области художественного образования накоплен богатейший опыт. Качество подготовки художника-педагога во многом зависит от того, насколько бережно мы используем этот опыт в своей деятельности. Условия и возможности для этого имеются.

Со времени образования факультета до наших дней сменилось несколько поколений преподавателей, сложились традиции. Выпускники художественных вузов, стоявшие у истоков образования факультета, привнесли на кафедры теоретическую базу академии художеств в преподавании целого ряда специальных дисциплин – таких, как рисунок, живопись, пластическая анатомия, композиция, скульптура. Внедрили в учебный процесс ее проверенные веками формы и методы, задали направление в обучении и качественный уровень. Непременным условием и требованием к ведущим специалистам была их творческая деятельность. Определяющим фактором являлась академическая направленность творчества. Эта направленность контролировалась ежегодными отчетами перед кафедрой и коллегами.

К воспитательной и образовательной деятельности в разное время привлекались лучшие специалисты города и области. Для этого создавались особые условия; предоставлялись квартиры для жилья, помещения под мастерские для творчества. И это было правильным решением, так как забота о педагогах приравнивалась к заботе о детях, об их будущем. Был жесткий за-

каз на выпускника, он был востребован обществом и как педагог, и как творец. Институт, факультет, кафедры делали все, чтобы удовлетворить потребности общества в педагогических кадрах в полной мере. Благодаря деятельности факультета по области открылись десятки студий, художественных школ, педагогических училищ. Мощный пласт культуры стал доступен тысячам уральских школьников. ХГФ оказывал методическую помощь многим учреждениям народного образования. На базе факультета появился худграф в Магнитогорске, преподаватели кафедры приняли участие в становлении Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества в городе Перми. Долгие годы художественно-графический факультет был единственным на весь Средний Урал, где можно было получить высшее художественное образование в рамках педагогической системы.

Художественно-графический факультет в силу своей специфики никогда не выпускал художников-профессионалов. Это проблема художественных вузов. Смеем заметить, что и там, при сроке обучения 5–6 лет, выпуск художника не гарантируют. Созревание личности и мастерства художника осуществляется в силу определенных обстоятельств и не всегда совпадает со сроками и, нередко, даже местом обучения. Это понимают профессора академий, позднее понимают их ученики, если, конечно, будут работать над собой. Художественно-графический факультет изначально ориентирован на школы. Да ему и не под силу тягаться с академией художеств, слишком разные установки и цели преследуют действующие планы и программы. Объемы часов, отведенные на освоение таких дисциплин, как рисунок, живопись, композиция, пластическая анатомия, технология и др. – в десятки раз превосходят часы худграфовских учебных планов. Система подготовки студентов по специальным дисциплинам на художественно-графическом факультете в рамках педвуза опирается на опыт отечественной академической школы рисунка, живописи, адаптируя его к нуждам педагогического образования. Качество профессиональной подготовки во многом зависит от того, насколько мы грамотно интерпретируем этот опыт.

Долгое время деятельность факультета была регламентирована по многим направлениям. Вести педагогическую, воспитательную и научную деятельность было удобно. Основную нагрузку и ответственность за разработку учебных планов и программ несло министерство. Финансирование шло постатейно. Разрабатывались и спускались сверху и методические рекомендации к учебным заданиям с четкой их расчасовкой как для дневной, так и для заочной формы обучения. Организация учебной деятельности была приоритетной в работе кафедр и вуза в целом. Стабильность в планах позволяла накапливать эталоны по рисунку, живописи и композиции. Теоретическая база опиралась главным образом на фундаментальные издания под редакцией Академии художеств. Позднее появились и были взяты на вооружение современные методические пособия, но оставалась неизмен-

ной основа – цепь академических заданий, формирующих основы мастерства и условия их достижения.

Художественно-графический факультет сегодня не стоит на месте. Идет активный поиск эффективных форм преподавания. Этому способствует научно-технический прогресс. Появление новых информационных носителей упрощает передачу знаний по многим областям науки, а использование компьютера и Интернета делает этот процесс динамичным и более успешным. Уже трудно представить себе работу над учебными заданиями по композиции без использования компьютерных программ. Широкий поток информации, идущий через Интернет к обучаемым, ставит перед преподавателями совершенно новые проблемы. Кафедра изобразительного искусства с успехом их решает. Активно идет перевод учебных пособий на цифровые носители.

Большая часть анатомической литературы стала более доступной студентам. Ведется перевод пособий по рисунку, технологии живописных материалов. Растет фонд видеоматериалов. Продолжается работа над электронным каталогом дипломных работ. Идет накопление методического материала по учебным заданиям рисунка, композиции, живописи. Благодаря современным носителям мы находимся в курсе академических требований других вузов. Появление электронных библиотек, учебных пособий, с одной стороны, расширяет представление о предмете изучения независимо от местоположения объекта, что, несомненно, хорошо, но вместе с тем идет формирование представлений у студента в искаженном виде. В каких-то областях науки это допустимо, но в области изобразительного искусства дистанционные формы обучения пока еще очень несовершенны. Вероятно, в скором будущем они и получат доминирующее развитие. Покажет опыт. В настоящее время в учебных заданиях мы изредка наблюдаем подмену реального мира «суррогатным». Это просматривается в области композиции, когда студент в поисках материала не обращает внимания на реальный мир, а ограничивается Интернетом. Есть опасность исчезновения рукотворности и в живописи. В мир восторга, чувств, ощущений от жизни, от цветового богатства все чаще вторгается «всеядная» фотография. В результате – цветовая беспомощность и шаблон. Подмена полноценного живописного образа внешней похожестью, реализма – натурализмом. Разве не это все чаще мы видим на просмотрах контрольных домашних заданий по живописи на заочном отделении?

Конечно, это исключение, но оно имеет место быть, и оставлять его без внимания нельзя. Причин этому немало. Например, большой поток переводной откровенно слабой по содержанию и методике литературы по рисунку и живописи наводнил прилавки книжных магазинов.

Отказ от части академических заданий и перераспределение часов – болезненный процесс, но необходимый. Такова реальность, и она проверяет нас на прочность. Сегодня как никогда нужны усилия по сохранению

уровня подготовки студентов по спецдисциплинам. Важным звеном здесь является эффективная организация самостоятельной работы студентов. Надо отметить, что осуществить это в настоящее время не так просто. И дело не в том, что мы вынуждены работать с более слабым контингентом, чем это было ранее, жизненные условия стали другие, более жесткие и для студентов, и для педагогов. Те формы организации и установки, которые были результативными вчера, сегодня неэффективны.

Чтобы совершенствоваться в рисунке или в живописи, нужны специально оборудованные кабинеты, гипсовый, натуральный и натюрмортный фонд, софиты, мольберты, подиумы и пр. В домашних условиях вести самостоятельную работу весьма затруднительно. Остается одно – помочь студенту, предоставив учебные аудитории в его распоряжение в вечернее время. Что, собственно, и осуществляется на факультете. Кроме того, факультет располагает возможностями для улучшения условий самостоятельной работы всех студентов, проживающих в общежитии. Необходимые консультации всегда предоставляют преподаватели кафедр. Для заочного отделения успешно функционировал выездной учебно-консультативный пункт.

Эффективной формой обучения рисунку, живописи, композиции является организация совместной деятельности преподавателя и студента. Не каждый преподаватель решится работать над своим произведением в присутствии ученика, но именно так это происходит во время пленэрных практик.

Активно используется кружковая форма профессионального общения студента и преподавателя, которая поддерживает интерес к предмету, создает благоприятные условия для раскрытия творческих способностей выпускника. Проведение открытых занятий и мастер-классов стало доброй традицией для преподавателей спецдисциплин.

Учебная практика «Пленер» многие годы была мощным стимулом творчества студента. При прохождении практики шло освоение всех форм рисунка, начиная с наброска и заканчивая длительным рисунком с композиционными задачами. Этюды с натуры во много раз повышали темп живописи, очищали живописную палитру, давая заряд творческой энергии на целый учебный год.

Возможное совмещение пленэрной и искусствоведческой практик на старшем курсе в осенний или летний период повысит результативность обеих, позволит перераспределить сэкономленные средства. Опытом такого совмещения кафедра располагает. Такая форма проводилась неоднократно в Москве, Владимире, Суздале и Санкт-Петербурге в начале девяностых годов и была довольно плодотворна. В настоящее время искусствоведческая практика проводится поздней осенью, она охватывает весь курс. Пленэрная практика чаще всего проходит в окрестностях города, а

если организуется выезд, то для одной группы, вызывая обиды у студентов, не попавших в состав этой группы.

Хорошей формой поощрения активности была организация творческих экспедиций в рамках студенческого научного общества. Еще в памяти поездки в Хакасию, на Байкал, в северные районы нашей Родины. Материалы, привезенные из таких поездок, были уникальны и чаще всего служили основой творческих дипломных работ.

Интеграция предметов – один из путей сохранения уровня подготовки. К примеру, возможна организация длительной общей для рисунка и живописи постановки, где рисунок выполняется как подготовительный картон к живописи. Выбор материала, размер, формат, средства выразительности, решение формы – все направлено на то, чтобы облегчить выполнение этой же постановки живописными средствами. Рисунок «должен взять на себя» часть функций живописного задания: компоновку, нахождение края формы, границ светотени, передачу больших тональных отношений, тщательное изучение наиболее важных и трудных узлов постановки и пр. Длительность и задачи такого рисунка предварительно согласуются. На кафедральный просмотр представляются отдельно и рисунок, и живопись. Соответственно, изменятся критерии оценки. Этот подход к обучению нередко применяется в художественных вузах и очень часто при создании высокохудожественных произведений мастерами живописи. Возможны другие варианты – например, использование кистевой техники в заданиях по рисунку, главным образом, там, где превалирует тональная задача. В некоторых художественных вузах на живописных отделениях вообще отсутствует рисунок в том понимании, какой преподается у нас на факультете. Наглядным примером может служить Российская государственная академия художеств в Москве. Там все академические задания выполняются кистью. Работа над формой и над цветом в отдельности прослеживается в творчестве многих художников. Сохранившиеся подготовительные рисунки к портретам Леонардо да Винчи, Ян Ван Эйка, Гольбейна, Валентина Серова и многих других является убедительным тому подтверждением. В системе педвуза такое разделение нередко находило свое применение в работе над крупными живописными заданиями и при выполнении дипломного проекта.

Кабинеты живописи оборудованы принудительной вытяжкой (необходимо заметить, что далеко не каждый художественный вуз может себе это позволить), приобретаются профессиональные станки, стеллажи. Силами преподавателей и студентов ежегодно обновляется натюрмортный фонд кафедры. Имеются интересные находки в разработке учебных заданий по живописи и специализации. Лекционные курсы по цветоведению, пластической анатомии, технологии живописных и графических материалов закладывают теоретическую базу в профессиональной подготовке студентов. Вместе с тем в подготовке по живописи есть проблемы, которые, надеюсь,

найдут разрешение в ближайшее время. Одна из них – проблема материала. Думается, следует вернуться к практике свободного выбора материала в ряде аудиторных заданий по живописи, особенно на заочном отделении, где эти задания краткосрочны. Причин этому достаточно.

Повышению эффективности в преподавании рисунка, живописи, композиции способствуют и организация выставок. В этом направлении художественно-графический факультет делает много усилий. Десятки тематических выставок специальной литературы в читальном зале помогают студенту ориентироваться в информационном поле. Сменные выставки лучших работ из методического фонда кафедры к каждому академическому заданию задают уровень его выполнения, расширяют представления студентов о средствах и способах их выполнения. Выставки лучших работ с просмотров, выставки работ по итогам пленэрной практики укрепляют веру в себя, способствуют становлению мастерства и развитию творческого мышления студентов. В последние годы в выставочном зале нашего факультета можно было ознакомиться с творчеством ведущих художников города и преподавателей кафедры. «Отметился» факультет и организацией выставок мастеров зарубежной школы графики, что стало событием в художественной жизни нашей академии, города. Эти выставки вызывают повышенный интерес у студентов к богатой палитре графических техник, побуждают к творчеству. Отрадno участие наших студентов в крупных выставочных проектах, что, несомненно, свидетельствует об их высокой профессиональной подготовке.

Однако факультет нуждается в организации постоянной экспозиции, которая являлась бы его визитной карточкой. Она может быть сформирована из лучших дипломных проектов, характеризующих основные направления деятельности кафедры. На сегодняшний день эту нагрузку несут работы монументально-декоративного плана. А этого недостаточно. К сожалению, мы не можем похвалиться наличием уголка абитуриента с ретроспективной экзаменационных заданий по рисунку и живописи. Необходимость в такой наглядности крайне назрела, и уже давно.

Организация и проведение передвижных выставок дипломных работ в помещениях школ, училищ, колледжей позволит решить факультету профориентационные проблемы. Хорошей традицией стало комплектование постоянных экспозиций в учебных заведениях учреждений образования. Такие экспозиции украшают интерьеры корпусов нашей академии, Нижнетагильского колледжа искусств, педагогического лицея № 51, детской поликлиники № 3, общеобразовательных школ города и области.

Повышению уровня преподавания рисунка, живописи, композиции способствует обновление методического фонда кафедры. Пополнение фонда и систематизация работ проходит регулярно. В его формировании активно участвуют все преподаватели. Фонд лучших академических работ – это эталоны, на которые мы опираемся в учебной деятельности. Обмен

фондами с другими худграфами может создавать предпосылки к улучшению профессиональной подготовки выпускников, а также позволит повысить мастерство при выполнении академических заданий, расширит представления у студентов в области изобразительного искусства.

Важное звено качественной подготовки студентов – повышение квалификации ведущих специалистов. Одной из форм работы педагога над своим профессиональным уровнем является его активная творческая деятельность. Большая часть преподавателей факультета – члены творческой организации Союза художников России. Они участвуют в художественных выставках разных уровней, получают гранты, дипломы, грамоты. Продолжительное время для повышения творческого потенциала служили дома творчества при Союзе художников. Эта форма помогла многим молодым преподавателям обрести творческую зрелость. В настоящее время в силу понятных причин работать в доме творчества может позволить себе не каждый.

Хорошие условия для повышения профессионального уровня созданы на факультете повышения квалификации при Санкт-Петербургском институте живописи, ваяния и зодчества им. И. Е. Репина. Здесь проводят коррекцию знаний и умений по всем художественным дисциплинам кафедры, оттачивают мастерство и художника, и педагога. Богатейшие музейные коллекции и собрания литературы по искусству позволяют успешно вести и научные исследования. Неслучайно значительная часть преподавателей кафедры повышали квалификацию в этом старейшем учебном заведении. Многие наработки в преподавании специальных дисциплин находят свое применение на художественно-графическом факультете, некоторые еще предстоит внедрить в учебный процесс.

В последние 2–3 года проявляются положительные тенденции в тематике курсовых и выпускных квалификационных работ. Как правило, они ориентированы на будущую деятельность выпускника. Тем не менее, часть творческих работ не имеют адреса. Перспективной нам представляется идея выполнения дипломных работ с учетом заказов от организаций и учреждений города. Опыт работы в этом направлении кафедра располагает.

На сегодняшний день учебный процесс нуждается в корректировке учебных планов, совершенствовании форм обучения, новых авторских методических разработках. Коллективу художественно-графического факультета необходимы усилия в этом направлении, тем более что условия и возможности для этого имеются.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ СРЕДСТВАМИ РИСУНКА

В настоящее время дизайн развивается стремительно. Появляются новые сложные технологии, и вместе с тем открываются новые сферы дизайнерской деятельности, требуются новые идеи, нестандартные решения. В этих условиях очень важно готовить специалистов, способных творчески и креативно мыслить, генерировать яркие, свежие идеи, обладающих культурой мышления, профессиональными знаниями и навыками, художественным вкусом, способных к саморазвитию.

Определений понятия «дизайн» множество. Дизайн (от англ. *design*) – проектировать, чертить, задумать, а так же проект, план, рисунок. О. Е. Нестеренко определяет это понятие так: «Термин, обозначающий разновидность художественно-проектной деятельности, охватывающей создание предметной среды и основанной на принципах сочетания удобства, экономичности и красоты» [2, с. 7]. В. Л. Глазычев в своей книге «О дизайне» определяет дизайн как творческую деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий [1, с. 1]. В понимании В. Ф. Рунге и В. В. Сеньковского, «дизайн – это специфическая сфера деятельности по разработке (проектированию) предметно-пространственной среды (в целом и ее компонентов), а также жизненных ситуаций с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, эстетических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействия с человеком и обществом» [3, с. 5].

Таким образом, во всех приведенных определениях присутствует термин «деятельность», понимаемая как деятельность творческая, направленная на создание новых эстетических объектов и форм, проектная деятельность. Человек, осуществляющий эту деятельность, должен обладать, в первую очередь, определенным типом мышления и личностными качествами – такими, как восприимчивость, интерес к миру вещей, к его многообразию и единству, склонностью к анализу и исследованию окружающей действительности. Для осуществления дизайнерской, да и любой творческой деятельности, требуется наличие воображения, фантазии, ассоциативного и пространственного мышления, зрительного восприятия и зрительной памяти.

Согласно существующему образовательному стандарту, студент-дизайнер должен обладать определенными общекультурными и профессиональными компетенциями. Рассмотрим те из них, которые требуются для раскрытия темы данного сообщения.

Студент-дизайнер должен владеть культурой мышления, быть способен к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и

выбору путей ее достижения, стремиться к саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства. Также будущий дизайнер должен владеть рисунком, уметь использовать этот опыт в практике составления композиций, владеть принципами выбора техники исполнения конкретного рисунка, навыками линейно-конструктивного построения.

Профессиональная деятельность дизайнера напрямую связана с разработкой форм промышленных изделий и организацией пространства средствами графического изображения, и показателем компетентности дизайнера является знание законов изобразительного искусства: различных видов перспектив, применяемых в разработке проектов, законов композиции, конструктивного построения форм, свето-теневой моделировки, передачи пластики и динамики объектов изображения. Основу этих знаний составляет рисунок, в данном случае – ясное, выразительное и четкое изображение конкретной формы.

Замечательный русский художник и педагог И. Н. Крамской определял понятие «рисунок» следующими словами: «Рисунок в тесном смысле – черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности» [Цит. по: 4, с. 48].

Изображая окружающую действительность, студент глубоко анализирует ее, учится видеть и мыслить образами, подходить к обыденным вещам и предметам творчески, осознавая их истинную суть и форму под внешней, видимой всем оболочкой.

Рисунок – основа изобразительного искусства. Он учит пластике, размерности, гармонии не только в изображении, но и в мышлении, рассуждениях. Без изучения природы и устройства природных объектов невозможно сформировать художественный вкус, представление о красоте, гармонии. Поэтому студенты-дизайнеры должны рисовать не только натурные постановки в мастерских, но и природные объекты, архитектуру. На занятиях рисунком формируются и развиваются все те необходимые для дизайнерской деятельности качества, которые были перечислены выше. Наблюдение и тщательное изучение предметов и природных форм развивает у рисующего интерес к окружающей действительности, понимание связей и закономерностей в устройстве мира. Работа с натуры совершенствует зрительное восприятие и зрительную память. Рисунок по памяти и представлению развивает воображение, абстрактное мышление, чувство меры и гармонии. Поэтапное выполнение всех стадий рисунка формирует умение добиваться поставленной цели, искать наилучшие пути ее достижения, вариативность и нестандартность мышления.

Студенты-дизайнеры часто выполняют свои работы на компьютере в различных графических программах. Но не нужно забывать, что программа – это только инструмент, и не умея рисовать карандашом на бумаге, не зная правил и закономерностей изображения предметов, невозможно поль-

зоваться этим инструментом эффективно. Для того чтобы работать в графических программах, необходимо представлять себе образ, сформировать идею изображаемого. Нужно иметь опыт изображения на плоскости, развитое пространственное мышление. Рисунок с натуры дает возможность понять законы построения объемно пространственных форм на двухмерной плоскости, развивает способности профессионально-творческого изображения.

Обучение рисунку студентов-дизайнеров имеет свою специфику. Требования к дизайнерскому рисунку несколько отличаются от требований к академическому рисунку. В программе по рисунку для дизайнеров должны преобладать задания на пластику, динамику, выявление взаимосвязи частей и целого. Для дизайнеров особенно важно в рисунке понимание конструкции предметов и объектов изображения. Поскольку им необходимо уметь проектировать предметы и создавать формы, то очень важно в рисунке развивать пространственное и абстрактное мышление. Абстрагируясь от деталей, выявляя суть, конструкцию, взаимосвязь частей целого при рисовании с натуры сложных форм, студенты развивают целостное, абстрактное и пространственное мышление. Задания на рисование по памяти и представлению особенно важны для формирования профессиональных навыков студентов-дизайнеров. Рисуя по памяти или по представлению, студент переносит на бумагу только суть объекта изображения, его образ, используя при этом полученные знания и навыки изобразительной деятельности. Эти задания развивают зрительное восприятие и зрительную память, умение выделить основное и второстепенное в объекте изображения. Задания на использование различных графических материалов и техник исполнения тоже очень важны и полезны для формирования профессиональных качеств студентов-дизайнеров. Такие задания формируют у студентов вариативность, нестандартность мышления, навыки использования различных особенностей художественных материалов и графических техник, развивают интерес к искусству и мастерство.

Трудно сразу придумать новые и оригинальные формы, не зная азов, не наблюдая и не изучая окружающую действительность. Встречаются такие студенты, которые отрицают пользу академического рисунка, считая, что ни к чему дизайнеру реалистично изображать то, что он видит. Дело дизайнера – трансформировать действительность и создавать новое, а не копировать. В результате страдает качество овладения изобразительной грамотой, студенты слабо представляют себе способы осуществления своих идей, созданные ими образы безжизненны. Качество проектной работы зависит не только от умения изложить свою идею теоретически, но и от глубокого понимания и владения средствами изобразительного искусства.

Основная цель дисциплины «Рисунок» – обретение студентами навыков изобразительной грамоты от натюрморта к интерьеру, от рисунка головы к фигуре человека. Студенты, рисуя с натуры и по памяти, учатся оп-

ределять пропорции предмета, его место в пространстве, приобретают умение проводить сравнительный анализ, используя весь творческий багаж, приобретенный в процессе обучения. Выполняя различные задания по рисунку, студенты развивают художественную наблюдательность, зрительную память, образное мышление, творческое воображение, а также овладевают навыками последовательной работы над произведением по всем стадиям – от эскиза до его завершения. Таким образом, цель обучения состоит в том, чтобы последовательно, начиная с изучения основных законов и правил построения реалистической формы, подойти к пониманию и решению проблем творческого восприятия природы.

В основу методики обучения рисунку положено рисование с натуры, поскольку в процессе непосредственного изучения и изображения окружающей действительности у студентов формируются необходимые профессиональные умения и навыки, активизируется процесс эстетического восприятия окружающего мира, формируется творческое мышление и видение. Программа по рисунку предусматривает последовательное освоение всех видов рисования, так как в практической работе будущий дизайнер сталкивается со всем многообразием проявлений различных уровней художественного образа, которые необходимо понимать и профессионально воплощать различными изобразительными средствами.

Примечания

1. Глазычев В. Л. О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе. – М.: Искусство, 1970.
2. Нестеренко О. Е. Краткая энциклопедия дизайна. – М.: Молодая гвардия, 1994.
3. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна: учеб. пособие. – М.: МЗ-Пресс, 2003.
4. Яковлева Н. А. Иван Николаевич Крамской. – Л.: Художник РСФСР, 1990.

Е. Е. Михайлова

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ-ИМПРОВИЗАЦИЙ ПО МОТИВАМ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Художественно-творческая деятельность учащихся должна быть организована так, чтобы ребенок смог пройти «путь творца»: от художественного восприятия действительности, рождения замысла, поиска средств и путей воплощения образа в материале, к самооценке и оценке результатов творчества другими людьми. Причем основными критериями должны являться выразительность и самостоятельность художественного образа. Творческая проектная деятельность нацелена на самореализацию личности учащегося, развитие его способностей, воспитание активно-творческой жизненной позиции положительного преобразования окружающего мира.

Художественное проектирование – процесс создания нового образца с заданными свойствами, включающий исследование, создание эскизов и работу по ним в материале. На основе проведенных предпроектных исследований и анализа аналогов рождается творческая работа, которая воплощается в образе. Образ рождается сначала на бумаге при создании эскизов и затем создается в материале. Методический процесс проектов дает полезный эффект в том случае, если учащийся смог понять и четко сформулировать задачу для себя, поставленную педагогом; смог создать определенное количество эскизов (идей) за ограниченное время; найти оригинальные идеи.

Для решения проектной задачи существует определенный план творческого процесса:

- постановка задачи и возникновение замысла;
- сбор и накопление материала, определение творческого источника (процесс творчества связан не только с эмоциональным чувством, но и со способностью абстрагирующего мышления человека; абстрагирование – это мысленное отвлечение от ряда свойств предмета, выделение его главных особенностей);
- интенсивная работа, использование различных методов эвристики;
- получение окончательного оптимального решения;
- выполнение работы в материале, выводы, оценка.

Методически процесс проектирования можно разделить на четыре этапа: информационный, аналитический – исследовательская часть; синтетический, коммуникативный – практическая часть.

Творческая художественная деятельность проектного характера с исследовательским компонентом – оптимальная по эффективности работа и содержательная основа процесса актуализации творческих способностей учащихся. Творческие способности школьника как субъекта творческой деятельности определяют как систему личностных способностей. Это воображение, оригинальность, способность к эстетической оценке, коммуникативно-творческая способность, знания (теоретические и художественно-практические основы), направленность (эстетическая потребность), характер (эмоционально-эстетическая отзывчивость), побуждающий учащихся к творческому развитию и самоактуализации.

Выполняя творческие проекты художественной направленности, учащиеся овладевают основами проектирования, технологии, коммуникации, приобретают новые знания и умения, а также могут их интегрировать. Специфика значения изобразительного искусства для развития творческой личности заключается в том, что она позволяет прямо перед детьми ставить творческую задачу, давать ребенку задание придумывать, сочинять, делать что-то самостоятельно. Педагог, обучающий ребенка, должен создать условия для того, чтобы тот мог вести поисковую, исследовательскую деятельность, решать любые вопросы по-своему [4, с. 295].

Изучение народного творчества может осуществляться в процессе выполнения учащимися творческих проектов – декоративных композиций, а также создания проектов-импровизаций по мотивам народного искусства. Неповторимость, своеобразие народного искусства побуждает в детях стремление к творчеству, развивает их декоративное, композиционное и колористическое чутье.

Рассмотрим цикл проектов-импровизаций «Древние образы в народной игрушке». Поисковая, исследовательская и практическая работа учащихся связана с народной игрушкой.

Цель проекта: учить выявлять истоки образов традиционных глиняных игрушек; воспитывать в ребятах чувство бережного отношения к духовной культуре прошлого; учить через образ выражать свое понимание истоков образов глиняных игрушек.

Задача проекта: учить лепке способом вытягивания из куска глины, конструктивным способом, а также уметь сочетать эти приемы, декорированию игрушек и семантике древних знаков; учить создавать любой образ, воплощающий космогонические представления наших предков, и усилить его смысловое значение декорированием; учить выявлять общую идею, связывающую воедино образы и сюжеты, запечатленные в глине, видеть общее в образах игрушек разных народов.

Учащимся нужно внимательно изучить отличительные особенности игрушек разных промыслов, художественные традиции, техники изготовления. Знакомясь с этой темой, дети слушают рассказ педагога об истории промыслов, традиционных образах игрушки, читают книги о народном творчестве, делают зарисовки игрушек. При восприятии внимание учащихся акцентируется на обобщенности их объемной формы, лаконичности лепной обработки, мастерском владении материалом, выразительности и оригинальности пластического образа [3, с. 217]. В ходе беседы обсуждается вопрос единства формы игрушки и декоративной росписи, образное значение декоративных узоров, традиционные элементы росписи в глиняной игрушке разных промыслов.

В практической работе учащиеся выполняют эскизы игрушек на материале изучения определенного промысла (по своему выбору), осваивают элементы и распределение росписи по форме игрушки. Следующий этап – выполнение работы в материале из глины, а затем роспись игрушки по своим эскизам.

Продолжается знакомство с народной игрушкой в проекте «Сюжетная игрушка», где происходит создание сюжетной игрушки по мотивам русских народных сказок, басен И. Крылова. Учащимся предлагается придумать свой сюжет для игрушки из двух-трех персонажей с элементами движения. При выполнении эскизов учитываются следующие условия: фигурки располагаются в профильном положении – это облегчит исполнение эскиза; фигурки выполняют выразительное движение; игрушечные фигур-

ки должны быть веселыми, выразительными, силуэты обобщенными; в характере фигур, движении должны учитываться герои сказок или басен. Задачей практической работы в материале является лепка игрушки из глины с последующей росписью.

«Древние образы в современном декоративном искусстве» – тема следующего проекта. В информационной части – беседа и показ иллюстраций об использовании декоративного искусства в оформлении интерьеров зданий, о стремлении современных художников-прикладников к ассоциативному формотворчеству, «фантастической декоративности», ансамблевости, синтезу. Аналитическая часть – обсуждение идеи художественного оформления интерьера школы декоративным панно. Необходим выбор содержательного мотива, раскрывающего вечные, непреходящие ценности, обсуждение предложений. Дети совместно с педагогом ищут пластическое решение главного образа и всей композиции в целом, при этом происходит отход от условной геометрической стилизации, характерной для традиционных образов, мотивов народного искусства в направлении поиска совершенной, художественной формы, адекватной времени. Технология коллективной работы требует постепенного, поэтапного выполнения задуманного панно.

Практическая часть задания начинается с набросков по памяти интерьеров школы с целью дальнейшей разработки декоративного оформления работами (индивидуальная работа). Затем следует выбор сюжетов древних образов – древо жизни, конь, полкан, птица-сирий и т. д. Следующий этап – пластическое переосмысление традиционной формы. Выбираются композиционные средства, которые наиболее полно смогут раскрыть образ-силуэт, симметрия и асимметрия, ритм, контраст светлого и темного (в росписи). Если работа выполняется коллективно, части собираются в крупные блоки, а затем монтируются в общее декоративное панно.

Изучая народную игрушку как целостное явление в культуре, дети начинают понимать, как в результате многолетнего коллективного труда складывались традиции, происходил отбор наиболее выразительных, быстрых, экономичных и эффективных приемов исполнения и декорирования изделий [1, с. 124].

Другой блок проектов посвящен изучению искусства изразцов. Он предполагает постепенное познание этого вида искусства – от простых «красных» терракотовых изразцов до сюжетной изразцовой росписи. Знакомство с лучшими произведениями изразцов должно помочь детям не только понять их орнамент, пластику, цвет и образность, но и научить их самих изготавливать красивые и полезные вещи, используя художественные традиции и приемы этого вида искусства.

Дети изучают технические приемы мастеров изразцового искусства в лепке, росписи. У учащихся появляется общее представление об искусстве изразцов как традиционном виде народного творчества [2, с. 14]. Это по-

может в формировании чувства композиции, чувства материала, в развитии художественного кругозора и художественного вкуса. Обучение декоративной работе осуществляется в процессе выполнения учащимися творческих декоративных композиций по мотивам изразцов. Эскизы выполняются на основе декоративной переработки формы и цвета реальных объектов растительного и животного мира. Плодотворным является стремление обучать детей искусству изразцов на основе законов, принципов и правил построения орнамента.

Возможны разные темы проектов-импровизаций, в которых выбор творческих заданий подсказан мотивами изображений на изразцах. В процессе выполнения заданий дети лепят из глины необычных животных и птиц, расписывают глиняные плитки, работают над коллективной композицией панно, которое может украсить интерьер. Прежде всего важны такие методические приемы, которые стимулируют творческое создание детьми самостоятельных композиций, а не простое подражание приемам народного искусства. Необходимо развивать способность учащихся видеть вещь в среде, интерьере, в ее связи с другими вещами и потребностями.

Например, для проектов были предложены такие темы: «Сказочная птица или животное», «Старинный терем», «Симметричный букет», «Орнамент в квадрате» и т. д. Задача самостоятельных композиций состоит в передаче характерного пластического, образного начала, понятого при изучении прототипа. Это не прямой перенос увиденного, а сложная работа памяти и воображения, когда на основе новых понятий и чувств возникают новые ассоциации и образы.

Цель проектов «Сосудоваяние» (лепка сосудов из глины) состоит в утверждении некой самооценности предмета как произведения человеческих рук. Ценным становится не функция, а сам предмет, и основной смысл его создания – развитие способностей к творчеству. Задача этих занятий – дать детям представление о конструктивном устройстве предметов, о содержательности формы, об эмоциональном восприятии сосудов. Дети учатся рассматривать сосуды и задумываться над их формой, сравнивать сосуды между собой и оценивать их достоинства и красоту; учатся понимать эмоциональное восприятие предмета и облик сосуда (строгий, забавный, торжественный, приятный) [3, с. 120]. Сосуды, различные техники их лепки предстают перед ребятами как целостная художественная система, которую они постепенно усваивают. В результате этих уроков учащиеся должны научиться лепить сосуды разными способами (вытягивание из куска глины, из пласта, жгутный способ, лоскутная техника), уметь комбинировать способы, иметь представление о связи материала, формы и техники исполнения в украшении художественной вещи, предмета. Дети начинают понимать связь красоты и функционального назначения предмета, создавать декоративные образы, используя метод стилизации: обобщение и выделение главного.

В проекте «Лепка шкатулки „Животное“» дети учатся лепить способом вытягивания из куска глины, создавать декоративный образ животного, используя метод стилизации. В заданиях «Лепка сосуда в жгутной технике и его декорирование» по мотивам греческой керамики и «Лепка сосуда из пластин и его декорирование» по мотивам гжельских сосудов главное – найти гармоничное соотношение между формой и украшением. В задании «Зверососуд» – творческая работа: лепка копилки, кашпо, кувшина или вазы по мотивам скопинской керамики. Это задание является связующим звеном между конструктивностью формы и чувственно-образным восприятием. В сосуде нужно сочетать скульптурность и изобразительность с утилитарностью самого сосуда [5, с. 123].

Творческий проект как вид деятельности дает большие возможности и перспективы художественного развития личности, успешной реализации своих творческих возможностей и способностей в дальнейшей жизни и деятельности.

Примечания

1. Дайн Г. Л. Игрушечных дел мастера: кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1994. 285 с.
2. Маслих С. А. Русское изразцовое искусство. М.: Изобразительное искусство, 1983. 270 с.
3. Программно-методические материалы. Изобразительное искусство / сост. В. С. Кузин, В. И. Сиротин. М.: Дрофа, 1998. 224 с.
4. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе. М.: Академия, 1999. 368 с.
5. Шпикалова Т. Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования. М.: Просвещение, 1979. 192 с.

О. А. Морозова

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «КЕРАМИКА» ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ВУЗА В ПРОЦЕССЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ

Декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью художественной культуры. Этот термин довольно широк по охвату понятий, связанных, во многом, с промышленностью, архитектурой и дизайном. Декоративно-прикладное искусство формирует вместе с ними материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало.

Керамика – один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства (ДПИ). На разрушенных войнами и огнем руинах древних городов археологи находят битые черепки и по ним воссоздают ход исторических

событий, быт и культуру того или иного народа. Таким образом, керамика становится основным документом эпохи.

Опираясь на исторические факты, изучая культурное наследие разных стран, мы можем с уверенностью утверждать, что на протяжении хода мировой истории одним из важнейших факторов творческой активности в процессе обучения художника-керамиста является личный профессиональный опыт педагога. Так, например, в Древней Греции, Древнем Китае, Древней Америке, Мексике, в Древней Руси – странах, известных достижениями и высочайшим уровнем культуры и искусства и вошедших в историю в качестве фундамента мировой керамики, обучение профессии керамиста опиралось, в основном, на профессиональное умение мастера. Существовали мастерские, обмен опытом в которых передавался из поколения в поколение. Также широко использовался труд рабов, например, в Древней Греции, которые занимались тяжелой работой, оставляя художникам простор и силы для творческого выражения. Любуясь произведениями греческих вазописцев, мы не можем не восхищаться совершенством владения академическим рисунком, академической скульптурой, композицией, колоритом.

Проводя параллель с современной системой образования, можно мы отмечаем, что большинство художников декоративно-прикладного направления не только в России, но и за рубежом придерживается мнения, что богатый личный профессиональный опыт зачастую играет решающую роль в процессе обучения.

В современных программах и в вузах, и в ссузах работа непосредственно с керамикой ведется на занятиях по предмету «Производственное обучение». Как правило, студенты I курса начинают работать с простыми формами и простыми операциями с майоликой и шамотом. Первые три курса перед студентами ставятся в основном технические задачи при работе с тем или иным материалом, чтобы к четвертому курсу они умели выйти на авторскую вещь, сложную по исполнению, с использованием эксклюзивной рукодельной пластики. Поэтому одним из первых заданий на четвертом курсе вуза факультета ДПИ является «Декоративная ваза для интерьера». Выполнение вазы в шамоте – это настоящая ручная работа художника-керамиста, в которой особенно чувствуется творческая индивидуальность студента, его отношение к материалу, уровень мастерства, отношение к будущей профессии.

Шамотированная масса – наиболее благоприятный материал для выполнения подобной задачи, так как она обладает рядом достоинств: надежностью, широким интервалом спекания (от 900 до 1340 °С), низким процентом брака изделий из нее, низкой себестоимостью, повышенной пластичностью. Фактурные и цветовые достоинства изделий из шамотированной массы, разнообразие форм, практическая неограниченность в размерах, богатая палитра средств декорирования – все это предос-

тавляет «...огромные возможности для воплощения самых смелых творческих замыслов – от создания камерных небольших изделий до оформления интерьеров и экстерьеров» [1, с. 26]. Большинство педагогов считают, что к четвертому курсу студенты, как правило, готовы к выполнению подобных задач, и им интересны практические эксперименты, особенно при работе с фактурой и цветом в керамике.

Работа над подобными заданиями требует знания профилирующих предметов и представления о таких понятиях, как конструкция, строй, архитектоника, формообразование. Помимо этого студенту рекомендуется креативно подходить к решению поставленной задачи. Только опытный мастер может правильно подсказать, как именно технологически профессионально подойти к выполнению работы, потому что сложная работа зачастую предполагает ряд операций, требующих знания дела. Например, ваза может быть выполнена методом ручной лепки жгутом, что само по себе требует определенного мастерства с применением богатого скульптурного и фактурного декора, или можно рассмотреть вариант малого авторского тиража, где сначала на станке точится гипсовая модель, затем снимается гипсовая форма, в которую впоследствии набивается шамотная болванка с применением различного декора, или же ваза создается путем сборки из пластов. Таким образом, даже в малом тираже каждая ваза может быть уникальной. А когда дело доходит до цвета, то только практик сможет сориентировать студента в мире богатых колористических возможностей глазурей.

С одной стороны, именно личный опыт педагога-керамиста позволяет выйти на определенный профессиональный уровень и способствует раскрытию творческого потенциала обучаемых. С другой стороны, существует риск не перенимания нужного и постижения личного, а бездарного использования готовых решений.

Какая задача ставится перед педагогом: обучение точному мастерству или становление творческой личности студента?

Л. В. Новикова отмечает: «...художественно-промышленное образование на протяжении своего становления и развития являлось убедительным примером творческого совершенствования личности, так как требовало от обучаемого создания социально значимого, необходимого обществу продукта. Развитие творчества обучаемых происходит в постоянной и разнообразной деятельности с использованием конкретных знаний и умений, опыта, накопленного предшествующими поколениями, с использованием лучших традиций, в том числе и художественно-промышленного образования, которое опирается на те же начала, что и художественное, потому что основы чистого и прикладного искусства тождественны» [2, с. 11].

Большое значение в истории российского и советского художественно-промышленного образования имеет Строгановское училище. Но специалисты придерживаются мнения, что лишь в первые 10–15 лет своего существования оно полностью осуществляло ту задачу, которую ставил перед

ним его основатель, – готовило художников для промышленности. Сама промышленность, работавшая на массовый рынок, в России в это время еще только зарождалась. Таким образом, идеи графа Строганова опередили свое время примерно на сто лет. К концу же XIX столетия училище практически полностью переориентировалось на подготовку художников-ремесленников, не удовлетворявших нужд отечественной промышленности. Поэтому, сыграв очень заметную роль в развитии собственно прикладного искусства, Строгановское училище почти ничего не дало промышленному искусству, а тем более дизайну [3, с. 423].

В мировой истории искусства известно не так много имен художников-прикладников. Например, в Древней Греции их названо всего около сорока. Одни искусствоведы и ученые считают, что народное ДПИ безымянно, другие придерживаются мнения, что можно опираться на определенных художников и семейные профессиональные кланы. В эпоху итальянского Ренессанса к одному из самых значимых примеров семейной преемственности профессионального мастерства художественной керамики можно отнести знаменитых Луку делла Роббиа, его племянника Андреа делла Роббиа и их преемников.

Исторические факты свидетельствуют, что XX век принес нашей стране целую плеяду художников-керамистов: это такие мастера, как Олевская, Сотников, Азарова, Щекатихина-Потоцкая, Данько, Бржезицкая, Кожин, Леонов и др. Большинство из них работало для фарфоровых производств советской художественной промышленности.

К середине XX века все более расцветающий прогресс технического производства привел к противоречиям между дизайном художественной промышленности и ручного декоративно-прикладного искусства, к внедрению техницизма, к отвержению декоративно-орнаментальных народных культур. В конце 1960-х гг. «...пластическая красота, декоративная изысканность и идейная осмысленность произведений художественной промышленности начинают звучать с новой силой» [4, с. 578]. В это время появляется ряд ярких художников, работающих не для промышленности, их главной задачей становится выражение личного творческого начала. Среди них известные керамисты: Гориславцев, Камардин, Жидкова, Солодков, Цивин, Цузмер. Работа на творческих дачах от союзов художников обогащает обмен творческого и профессионального опыта, ставит на первый план личное общение.

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что обучение непосредственно ремеслу не противоречит формированию творческой активности студента, а стимулирует ее, особенно в том случае, если процесс обучения включает в себя профессиональное общение и личный опыт педагога-керамиста.

Примечания

1. Захаров А. И. Основы технологии керамики: учеб. пособие. М.: РХТУ им. Д. И. Менделеева, 1999. 80 с.
2. Новикова Л. В. Развитие творческой деятельности обучаемых в процессе практического использования знаний художественно-промышленного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2007. 16 с.
3. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. 79. СПб, 1904. 468 с.
4. Большая советская энциклопедия. В 30 т. Т. 24. М., 1974. 607 с.: ил.

Н. В. Наумова

ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ В НТГСПА

Обучение различным видам искусств – это тонкий и сложный процесс. В этом живом процессе очень важна роль педагога, какому бы из видов искусств он ни обучал. В искусстве не всегда присутствуют точность и однозначность, как, например, в математике, где есть уравнение, в решении которого скрыт единственный ответ, который может быть правильным или нет. Решать можно разными путями, но ответ останется неизменным.

В искусстве же результат не может быть одинаков, нельзя обучить созданию творческих произведений, можно дать путь для решения задачи, метод, технологию, направить мышление. Поэтому основной целью обучения студентов является воспитание у них художественного вкуса, понимания красоты, развитие чувства гармонии. Студенты учатся создавать предметы искусства, у них формируется представление о прекрасном, приобретают понимание важности духовных ценностей, а это необходимо еще и потому, что в дальнейшем через созданные ими материальные объекты они будут формировать среду, в которой живут.

Деятельность педагога в обучении очень важна. Она заключается в том, чтобы, в совершенстве владея современными методами и технологиями преподавания, направить студентов, правильно организовать учебный процесс, дать толчок для их дальнейшего самостоятельного творчества. Педагогу, обучающему искусству, необходимо быть мастером своего дела, учить мастерству и технологии, но главным является воспитание понимания прекрасного, культуры и высокой духовной организации студентов.

На огромное воспитательное влияние личности учителя неоднократно указывали А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский и другие педагоги. А. С. Макаренко считал, что без настоящего авторитета среди учащихся, без умелого поддержания с ними доброжелательных отношений и тактичной требовательности, без непрестанной работы педагога над

совершенствованием своего характера невозможно осуществлять действенное воспитание.

Обучение изобразительному искусству и воспитание профессиональных педагогов изобразительного искусства ведется в НТГСПА на факультете художественного образования вот уже 75 лет. Сейчас в образовательную программу и специалистов, и бакалавров изобразительного искусства входят различные циклы дисциплин. Среди большого разнообразия предметов студенты знакомятся с декоративно-прикладным искусством. Одним из блоков этого цикла является Художественная керамика.

Обучение искусству керамики ведется на факультете в рамках таких дисциплин, как «Декоративно-прикладное искусство», «Основы ДПИ», «Пластическая композиция» и др. На лекционных и практических занятиях, курсах по выбору, в творческих группах, дополнительных занятиях студенты изучают приемы и способы лепки, пластические возможности глины.

В 1988 г. опытный мастер декоративно-прикладного искусства, Лидия Киприяновна Васильева, предложила молодому специалисту Игорю Борисовичу Толкачеву обратить внимание на такой материал, как глина. Глина достаточно доступный и легкий в обработке материал. Свойства глины хорошо подходят для решения учебных и творческих задач.

Игорь Борисович Толкачев, а позднее и его брат Евгений Борисович Толкачев, начали использовать глину в преподавании дисциплин ДПИ на художественно-графическом факультете. Благодаря этим талантливым педагогам была организована художественная мастерская, в которой есть все необходимое для занятий этим видом деятельности. Мастерство и профессионализм педагогов проявляется в успехах студентов, когда они выполняют учебные и дипломные работы.

Первые дипломные работы студентов под руководством И. Б. Толкачева были небольшого размера. Это были сувениры, имеющие скульптурную пластику, хорошего эстетического и художественного качества. Так, например, высокого художественного уровня достигла Евгения Фадеева в своей дипломной работе «Анималистический жанр», выполнившая серию скульптурных групп «Собаки». Студентка со своим дипломным руководителем раскрыла тему анималистического жанра как реализации эмоционально характерного образа животного в мелкой пластике, реализовав ее через возможности пластового набора формы.

С приобретением большой керамической печи для художественной мастерской в 2000 г. стало возможно делать крупные скульптурные, интерьерные, парковые вещи. Студенты обучались спирально жгутовой, ленточной технологии лепки и пластовому набору. На курсах по выбору исследовали способы работы по гипсовой форме, по шаблону и др.

Одним из значительных проектов под руководством И. Б. Толкачева стала дипломная работа Дарьи Смирновой «Декоративная композиция по

мотивам „Север“» (2004 г.), в которой раскрываются основные приемы работы с пластом как способом формообразования. Студентка начала с плоскостного, фронтального поиска художественного образа и закончила объемными формами, которые привели к формальной и образной пластике. Эта работа показала красоту и пластичность условной декоративной формы, в которую органично вплетены нити самобытного северного орнамента.

Следует отметить также дипломную работу Ксении Пупышевой «Крылья» (2004 г.) сделанную под руководством Е. Б. Толкачева. В ней раскрывается красота пластового набора, она сочетает в себе две разные по цвету глины, что делает ее живописной.

Темы дипломных и учебных работ под руководством Игоря Борисовича и Евгения Борисовича Толкачевых различны по направленности:

– утилитарные изделия: чайный сервиз по африканским мотивам, шкатулка по японским мотивам, подсвечники, вазы, кувшины и др. (в этих изделиях, несмотря на утилитарность, ярко выражено художественное начало и образность, этническая составляющая, что делает их высокого художественными);

– скульптурная пластика: образные фигуры людей, эмоциональная анималистика, декоративно-скульптурная флора;

– декоративные изделия: сувениры, пакеты, анималистика и др.

Много уникальных изделий было выполнено в 2007–2008 гг.: студенты защищали свои дипломные работы, сделанные под руководством И. Б. Толкачева, по различным темам художественной керамики: от маленького сувенира до парковой скульптуры, отразив большое разнообразие приемов и техник художественной лепки из глины.

Сейчас Игорь Борисович Толкачев использует глину на занятиях по скульптуре. Студенты не только осваивают классическую скульптурную лепку пластилином, но и лепят из глины, ищут пластические ходы и образ при выполнении этюдов головы, фигуры человека. Это дает им возможность решать творческие задачи, выражать индивидуальные склонности.

Также Игорь Борисович Толкачев совместно со студентами ведет занятия в детской студии «Мастерская художника», где лепят дети разного возраста, используя те же приемы лепки, что и студенты. Кроме этого, Игорь Борисович сам работает с керамикой как профессионал высокого уровня, организует выставки своих и студенческих работ, участвует в выставках разного класса.

Очень важным качеством профессиональной деятельности педагогов Игоря Борисовича и Евгения Борисовича Толкачевых является то, что они выработали свою уникальную систему обучения художественной лепке. Она заключается в последовательном и поэтапном обучении студентов различным приемам лепки, от простого к сложному, от технологии к художественному образу.

Так, например, изучение техники спирально жгутового набора начинается с лепки геометрических фигур шара, куба, пирамиды. Это простое упражнение, но, как показывает практика, оно не всегда сразу удачно выполняется студентами. Лепка шара развивает в студентах аккуратность и точность в образовании формы. Кроме того, спирально-жгутовой способ лепки может выступать не только как способ образования формы, но одновременно может декорировать ее. В этом случае студенты могут сразу попробовать различные приемы применения жгута. На основе такого простого упражнения студенты выполняют и творческую работу, используя шарообразную форму для мелкой пластики. Следующие учебные задания усложняются от простых геометрических фигур к сложным, студенты учатся создавать сложные по своей структуре и композиции декоративные работы, постепенно переходят к творческим работам, в которых используют жгутовой набор как средство для выражения и создания художественного образа своего изделия, добиваясь декоративности или пластичности формы.

Этот способ лепки дает студентам возможность делать как небольшие работы, так и достаточно монументальные.

Если обратиться к истории, то спирально-жгутовой способ лепки является самым древнейшим. До появления первого примитивного гончарного круга глиняные изделия изготовлялись способом набора глиняных жгутов по окружности. Это можно заметить на образцах исторической керамики, добытой в археологических раскопках, на острове Крит, относящихся к Минойской цивилизации, исчезнувшей около 1400 г. до н. э., но оставившей потомкам изделия, выполненные способом спиральной лепки из жгутов [1, с. 9].

Никакой другой материал не хранит на себе отпечатки рук человека-творца так, как глина. Эта своего рода каменная летопись технологии производства, которая донесла до наших дней то, как и какими инструментами пользовались древние мастера. Все этапы технологии древних «отпечатаны» на поверхности изделия и внутри черепка [2, с. 24].

К спирально-жгутовому способу лепки относится и ленточно-кольцевой способ лепки, который по своей технологии также близок к пластовому способу организации формы. Способы пластового набора формы рассматриваются следующим этапом на занятиях по художественной лепке. Пластовый набор дает возможность достаточно быстро организовать форму, задавать ей нужные пропорции и пластику, используя приемы наращивания, выдавливая, налепа, вынимания и др.

Творческий метод И. Б. и Е. Б. Толкачевых хорошо систематизирован, заключается в том, что обучение основывается на творческом подходе к каждой работе и поиске художественного образа. Это нацеливает студентов на постоянный творческий поиск приемов лепки, которые наиболее точно и уместно организовывали бы тот образ, над которым они работают.

Работы, выполненные из глины, выражают собой не только эстетику и красоту. Созданные вручную, хранящие отпечатки рук автора, они становятся душевными, теплыми и понятными для зрителя.

Заслуга И. Б. и Е. Б. Толкачевых заключается еще в том, что они разработали огромную методическую базу, которая очень важна и сразу воодушевляет любую творческую душу. Под их руководством созданы методические таблицы и плакаты, отражающие поэтапное выполнение изразца, пластовый набор и др., разработаны печатные издания по технологиям лепки.

«Игорь Борисович учит студентов разговаривать с материалом, не уничтожая его и не подчиняя его себе, а находя связь между технологией и искусством» – так прокомментировала выставку работ студентов старший преподаватель кафедры художественного образования Н. А. Гундырева.

Обучение художественной керамике началось на факультете давно и удачно продолжается не только И. Б. Толкачевым, но и молодыми специалистами. Во многих школах Нижнего Тагила и других городах выпускники обучают детей этому замечательному виду творчества, используя навыки, приобретенные под руководством чутких и талантливых педагогов, вкладывающих свою душу в каждого студента (прил. 12).

Примечания

1. Бубико Дж. Керамика: техника, материалы, изделия. М.: Ниола-прес, 2006. 128 с.
2. Сентенс Б. Керамика: путеводитель по традиционным техникам мира. М.: Астрель АСТ, 2005. 216 с.

О. Б. Павленкович

КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ ПО НАПИСАНИЮ ПОРТРЕТА: ОТ КОПИРОВАНИЯ НАТУРЫ ДО ПОРТРЕТА-ТИПАЖА

На авансцену развития современного общества выступает личность с ее творческой индивидуальностью и профессионализмом. Данные качества приобретаются в процессе осуществления конкретной деятельности, например, художественной, педагогической, конструкторской и т. д. Художник призван создавать произведения изобразительного искусства. Для осуществления художественной деятельности необходимы изобразительные способности – способности творческого выражения способов художественного отражения действительности в образах и формах изобразительного искусства. Данные способности развиваются и в процессе обучения данной деятельности. Для успешного развития способностей имеют значение специальные знания и условия их усвоения.

В статье мы приводим комплекс упражнений, в процессе выполнения которого учащиеся на основе непосредственного наблюдения природы вы-

полняют выразительный с эстетической и художественной точки зрения тематический портрет.

Комплекс упражнений представляет собой выполнение поэтапных задач в работе с натуры. Данный комплекс широко применялся в русской Академии художеств, в частности П. П. Чистяковым: 1) работать с натуры с возможной точностью; 2) «понабравшись знаний и умения, подчинить себе натуру»; 3) преобразовать натуральные образы действительности в реалистические образы искусства, выражающие определенное содержание [1, с. 3]. Перечисленные упражнения обладают смысловой содержательностью и призваны решать определенную пластическую задачу. Для большей результативности данных упражнений-этапов уместно руководствоваться сознательным подходом – прозрачностью целей взаимосвязанных задач обучения, что избавляет от механического срисовывания с натуры, приучает творить рассуждая. Это своего рода осмысленное рисование, в котором молодой художник, не ограничиваясь воссозданием зрительного подобия действительности, создает второе бытие в формах искусства. Понятая и продуманная работа над задачей является главным условием усвоения законов искусства, дает возможность их применения в изобразительной деятельности, способствует осознанию себя как творца. При таком подходе учащийся осознает, с какой целью ему задается упражнение, чего именно он должен добиться, принимает основную цель, ради достижения которой прodelывается весь комплекс упражнений. В данном процессе принципиально важны два основных условия: 1) чтобы в каждой работе учащийся ставил перед собой смысловую задачу, осознавая цель, к которой он должен идти, а не механически срисовывал постановку; 2) критический, целенаправленный подбор объектов изображения. Соблюдение этих условий возможно только тогда, когда учащиеся имеют базовую подготовку по предметам изобразительного цикла. Несоблюдение данных требований ведет к условности изображения ради приближения к заданному образу.

Упражнение 1. Портрет. Работая с натуры, с возможной точностью необходимо выполнить этюд на передачу портретных характеристик натурщика. Упражнение является базовым при работе художника-портретиста. Учащийся, руководствуясь натурными наблюдениями, выбирает наилучшую точку восприятия натуры, изучает положение фигуры в пространстве и в формате, передает объем средствами цвета-тона.

Упражнение 2. Портрет-образ. Практической работе предшествует установочная беседа, в ходе которой обучаемым рекомендуется на основе ассоциации и личного отношения к изображаемому человеку разработать замысел будущего произведения. В качестве одного из путей активизации ассоциативного процесса и развития художественного восприятия учащимся рекомендуют придумать биографию изображаемого человека, наделить его определенными качествами, характером. В лейтмотиве замысла в композицию вводятся предметы, организующие среду, окружение. Данное задание

предполагает активную работу процессов воображения и художественного восприятия, интеллектуального контроля над обоснованностью избираемого композиционного решения, представления о художественной выразительности произведения. Для этого в процессе вводной беседы учащимся предоставляется информация о выразительных возможностях различных изобразительных средств композиции. Изложение материала сопровождается демонстрацией работ мастеров изобразительного искусства, приводятся примеры соответствующих вербальных ассоциаций, что способствует формированию информационно обогащенной среды.

Практическая работа начинается с композиционно-поисковых зарисовок и эскизов. Преподавателю важно уделять внимание организации последовательных действий учащихся, так как они часто недооценивают значение поисковой стадии работы, которая позволяет выявить возможные трудности и противоречия, возникающие в процессе воплощения замысла в материале. На этом этапе осуществляется поиск наиболее выразительного композиционного решения, определяются способы и приемы выполнения изображения с учетом специфики замысла будущей работы. Исходя из поставленной цели, учащийся ищет наиболее удачное расположение портретируемого, подбирает одежду для раскрытия идеи, всячески подчеркивая основную линию развития темы, ради этого «отступая» от природы (прил. 13, рис. 1). «Подчеркивая и усиливая отдельные качества природы, художник раскрывает внутренний мир и сущность характера человека» [2, с. 43]. Следуя принципу «тема решает все», учащийся размещает в эскизе взятые с природы позу, некоторые детали, выделяя важное по смыслу, а все остальное изображает обобщенно. Рассуждая по поводу, в ходе и по окончании работы, будущий художник прослеживает ряд привнесений, анализирует необходимость наличия той или иной детали. Разнообразные варианты композиции наглядно покажут, что лучшее решение темы проявится в верной позе, естественном расположении фигуры, характере ее движения и др.

Под руководством педагога, основываясь на самостоятельных выводах по результатам деятельности, учащиеся осознают, что ограничиваться созданием простого подобия реальной жизни мало, это только первая ступень в искусстве. «Тема картины – главная творческая задача „сочинения“, основа, решающая все составляющие, начиная с периода накопления материала, выбора формата и размера картины... до жеста героя, при абсолютной реальности сцены» [1, с. 199].

Идея, рожденная в сознании, дает сюжет, дает направление его разработки, учащийся же воспроизводит все это на плоскости специфическими средствами искусства, в характере употребления которых выявляется его творческая индивидуальность. На основе субъективного переживания учащийся становится творцом, привнося свое видение в созданный образ. Данная деятельность соответствует творческому процессу создания художником произведения.

Данное упражнение ставит перед учащимися задачи образного воплощения человека, через эмоционально-эстетическое восприятие и художественное воображение. Подбирается модель с характерными чертами, усаживается в позу, изображение идет в сторону «улучшения» модели для усиления характерного в ее облике. В начале изображения учащийся работает близко к натуре, а с переходом к конкретизации формы он разрешает себе отступления в сторону темы. Нами замечено, что в процессе выполнения упражнения обычно получается несколько надуманный образ. Для устранения этого недостатка применяется следующее упражнение.

Упражнение 3. **Психологический портрет** дается только тогда, когда усвоено и прочно закреплено предыдущее упражнение, чтобы ход постепенного и неуклонного подъема в полной мере ощущался учащимся. Здесь он может определять посадку модели, изменять выражение глаз, губ, усиливать или смягчать в цвете те или иные детали костюма, подчеркивая, конкретизируя духовное существо того человека, который ему позировал, используя композиционные приемы для раскрытия психологического состояния последней. П. П. Чистяков говорил, что не надо просто рот изображать, а обязательно «говорящий» или «молчащий»; все пишется с какой-то целью и поэтому все что-то должно выразить, необходимо, чтобы каждый волосок на голове имел отношение к идее. Задача заключается в том, чтобы модель была изображена во всех нюансах ее психологической характеристики. Художник, переделывая натуру, старается сразу найти верное решение обстановки, одежды и др. [1, с. 180]. Творческая мысль уже в эскизе определяет общее решение портретируемого и окружающих его предметов, укрепляется и конкретизируется в поисках материала (прил. 13, рис. 2). Тема диктует и обуславливает все изменения, все «отступления» от натуры. Она заставляет художника «делать только то, что помогает выразить смысл сюжета». Для большей конкретизации изображаемого художнику мало представлять себя зрителем, он должен превратиться в его участника, представить состояние портретируемого. Для более жизненной характеристики образа портретируемому «дают роль, слова», определенную позу, жесты, присущие ему одному, подчеркиваются внешние черты, связанные с его внутренними ощущениями. Обучение рисованию развивает способность наблюдать и размышлять, в процессе чего студент приучается воспроизводить формы видимого мира в самых верных и характерных чертах, понимая их взаимное отношение. На данном этапе полезно использовать метод рассуждения и сопоставления, что избавляет от необходимости перерисовывать все видимое.

Упражнение 4. **Портрет-типаж** дается с теми же требованиями, что и предыдущие, но с акцентом на цвет, колорит. «Задавшись, выразить... идею, все цвета и тона в картине подчиняют этой идее» [1, с. 207]. Цвет – активный участник содержательного решения композиции, помощник в

рассказе о событиях действительности. В любом творческом задании всё, начиная с гаммы, в которой нужно было решать тему, ради полного раскрытия внутреннего мира модели, вплоть до цвета лица, одежды, окружающей обстановки, до проработки деталей, должно подчиняться образу-типу. Задача суметь сосредоточить в реальном лице все нужные и характерные черты, выразить всё относительно идеи и есть задача создания типа, которая должна определять общий характер работы над образом. Задача решается в ходе общей разработки темы и сюжета. Портретируемый наделяется психологической характеристикой, которая сразу определяет построение типа. Типаж действующего лица намечается сразу, но уточняется только с общей конкретизацией изображения, причем особое внимание уделяется голове и рукам. Исходя из задачи, преподаватель выбирает натурщика с наиболее выразительными, типичными чертами. За определенное время до начала задания по данной теме он предварительно представляет натурщика студентам и озвучивает тему и задачи последующего задания – «Портрет-типаж». Приводится ряд очень выразительных и наглядных примеров работ известных художников, работающих в данном жанре.

Суть в том, чтобы поняв ближайшую целевую задачу, учащийся подошел к процессу осознанно, путем вынашивания замысла, накопления предварительного материала, выполнил ряд подготовительных зарисовок предметов окружения для создания соответствующей атмосферы вокруг запланированного типажа, что позволило бы более полно раскрыть внутреннюю сущность модели, продумал цветовую палитру, осмыслил композиционные приемы для раскрытия психологического состояния портретируемого. Для достижения цели задания требуется верное и глубокое понимание законов реалистического изображения. Данный вид деятельности полностью соответствует творческому процессу профессионального художника, начиная с этапа формирования замысла планируемого произведения до его воплощения в материале. Чтобы наполнить изображение чувством, необходима психологическая концентрация, погружение в процесс. В данном случае учащемуся предоставляется возможность под ненавязчивым руководством педагога осуществить творческий процесс создания картины. Учебные цели в данном процессе мягко трансформируются в цели художника.

Таким образом, при выполнении данного комплекса упражнений создается атмосфера, которая способствует целенаправленному развитию специальных способностей будущего художника. Начав с портрета и переходя поочередно к портрету-образу с задачей обязательной индивидуализации портретируемого, к психологическому портрету и портрету, объединяющему типичные черты, руководствуясь правилами реалистического изображения, начиная с набросков и эскизов, заканчивая

колоритом и манерой класть мазки, учащийся осуществляет деятельность по созданию художественного произведения.

В процессе выполнения упражнений у учащегося развивается художественное, эмоционально-эстетическое восприятие действительности – специальная способность художника – видение уникального, неповторимого.

Примечания

1. Молева Н. М., Белютин Э. П. П. Чистяков – теоретик и педагог. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1953. 228 с.

2. Яшухин А. П. Живопись. Этюды с натуры: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГПИ, 1987. 80 с.

О. Д. Поротова

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРЕХМЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА НА ЗАНЯТИЯХ ДИСЦИПЛИНЫ «РИСУНОК»

Среди профессиональных дисциплин, изучаемых в Норильском колледже искусств, на отделении «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» большое значение придается дисциплине «Рисунок».

Для успешного выполнения любой проектной задачи художник-мастер должен хорошо владеть искусством рисования – это одно из важных профессиональных качеств будущего специалиста. Именно поэтому главной образовательной задачей в процессе подготовки художника-мастера является научить студентов отображать реальную действительность на основе ее глубокого изучения, видеть и изображать характер форм предметов, их строение, положение в пространстве.

Существует множество методов построения изображения. В основе преподавания дисциплины «Рисунок» лежит метод конструктивно-пространственного изображения. Необходимо вооружить студентов пониманием именно этого метода, который неразрывно связан и с методом композиционного мышления, включающего в себя такие понятия, как композиция плоскостей; взаимодействие планов; активность форм и плоскостей; динамика тона; пространство и др.

Каждой практической работе предшествует знакомство с теоретическим материалом, осуществляется анализ той или иной постановки, ставятся конкретные задачи и раскрываются способы их реализации. В процессе изложения учебного материала используются разнообразные методы: объяснение, беседа, демонстрация наглядных пособий, педагогический рисунок, опрос студентов».

Практика показывает, что на начальном этапе освоения материала у студентов, не имеющих художественной подготовки, возникают трудности

с пониманием трехмерного пространства, метода конструктивно-пространственного изображения. Особенно это наблюдается у студентов – представителей малочисленных коренных народов Таймыра, приехавших из отдаленных поселков, которые чаще всего изображают предметы в обратной перспективе.

По мнению Ю. Н. Тяповкина, «на восприятие перспективы и формирование зрительно-пространственных представлений человека влияние могут оказывать экологические и культурно-исторические факторы. У человека, который живет в городской среде, интенсивно развиваются представления о системе координат. Жители тундры изображают пространственные свойства предметов в обратной перспективе, вследствие низкого уровня развития абстрактных пространственных представлений, но предпочитают выбирать изображения в линейной перспективе, что связано с аконстантностью восприятия, обусловленного воздействием экологических факторов – открытых пространств тундры. В отличие от городской экологии, проживание в открытой местности тундры не способствует развитию представлений о вертикали, горизонтали и общей системе координат. Обратнопереспективные изображения в рисунках предметов можно объяснить слабым развитием проекционных и координатных представлений, которое приводит к тому, что „северяне“ при изображении объемных тел испытывают трудности совмещения фронтальной и боковых граней предметов. Они пытаются более непосредственно передать информацию об объемных свойствах с опорой на топологические принципы близости и порядка. Это можно объяснить тем, что проживание в открытом пространстве тундры создает возможность видения на большие расстояния, что усиливает константное восприятие и перспективное сокращение размеров удаленных предметов. Иными словами, экологические факторы пространственного окружения в тундре в большей степени способствуют восприятию в линейной перспективе по сравнению с городской средой. На основе этого можно сделать вывод об ограниченном влиянии фактора образования на восприятие и изображение третьего пространственного измерения. Гораздо большее влияние на особенности перспективных построений оказывает экологический фактор открытого пространства тундры» [2].

Действительно, при изучении барьеров в понимании объемно-пространственных форм выявилась закономерная связь творческой активности студентов с используемыми на занятиях средствами, методами и формами обучения. Таким образом, это послужило внедрению в практику наиболее активизирующих методов обучения.

Как правило, для понимания основ изобразительной грамоты в первую очередь необходимо освоить основы линейной перспективы. Теоретический материал предмета подразумевает знакомство с правилами, понятиями, освоение законов линейной перспективы, а практический – с чертежами и построениями проекций.

Для более интересной подачи нового материала можно применить метод использования конкретных типов задач.

В ряде случаев использование задач-рисунков эффективно при объяснении материала. В качестве мотивационного момента в начале занятия на доске рисуется ситуация (задача), решить которую предполагается на текущем занятии. Начинается совместная работа преподавателя и студентов: студенты пытаются найти ответ, а преподаватель помогает им при помощи различных средств (изложение теоретических основ, демонстрации иллюстративного материала). В итоге учащиеся должны самостоятельно либо с помощью наводящих вопросов подойти к правильному ответу, определив решение ситуации.

Безусловно, для успешного освоения студентами нового материала необходимо преподнести его не только в интересной форме, но и на понятном, доступном языке. При этом не надо забывать учитывать психологические особенности каждого обучающегося. Здесь важен индивидуальный подход к каждому студенту.

В процессе объяснения нового материала учащиеся с интересом воспринимают информацию. Однако не всегда это является показателем того, что учащийся понял изложенное. Это имеет место в тех случаях, например, когда преподаватель при объяснении новой темы использует неизвестные студентам термины, или когда формой изложения материала является лекция. И если в первом случае вслед за термином следует его определение, то что же делать во втором?

Итак, в преподавании любой учебной дисциплины для достижения результативности работы необходимо использовать все необходимые для этого средства и приемы. Например, правильно заданный вопрос, со смыслом, ответ на который предполагал бы размышления, анализ, сравнение. Это заметно повысит качество работы.

Также для достижения активной деятельности студентов с разным уровнем художественной подготовки необходимо осуществлять дифференцированное обучение. В соответствии с этим возможно использование дифференцированно-групповой формы учебной работы. «Дифференцированно-групповая форма обучения предполагает такое планирование учебной деятельности разных типологических групп учащихся, при которой задания для групп отличаются не объемом, а типом конструкций. Это требует от преподавателя тщательного подбора заданий, планирования работы студентов в соответствующем их возможностям темпе» [1].

Таким образом, использование разнообразных форм, приемов и методов организации учебной деятельности на занятиях по рисунку дает очевидные результаты: студенты осваивают теоретический материал, овладевают методом конструктивно-пространственного изображения и, в конце обучения, выполняют все требования, предъявляемые к минимуму содер-

жания и уровню подготовки выпускников по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Примечания

3. Синицына Е. В. Использование разнообразных форм и методов организации учебно-воспитательной деятельности на занятиях в УДО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/415329>.

2. Тяповкин Ю. Н. Роль зрительно-пространственных представлений в восприятии перспективы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nauka-pedagogika.com/psihologiya>.

Ю. И. Постоногов

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ СКУЛЬПТУРЕ

Патриотизм – это преданность и любовь к своему Отечеству, к своему народу – так формулирует это понятие словарь русского языка под редакцией С. И. Ожегова.

Студенты кафедры культурологи и дизайна УрФУ занимаются исследовательской работой, изучая биографии выдающихся выпускников УрФУ, героев Советского Союза, выпускников Свердловского аэроклуба и др. (прил. 14).

Так совпало, что в 2013 г. Екатеринбургскому аэроклубу исполняется 80 лет. На академических занятиях по скульптуре студенты-дизайнеры вылепили несколько портретов бывших студентов УрФУ и выпускников аэроклуба. Это И. Б. Соловьева – космонавт-испытатель (окончила стройфак), была дублером В. Терешковой, первой женщины-космонавта (1963 г.); выпускник УрФУ С. А. Киселев (радиофак), 10-кратный чемпион мира, совершивший более 5 тыс. прыжков с парашютом. Кроме того, вылепили в глине и перевели в гипс портреты Героя Советского Союза А. К. Серова, чьё имя носит Екатеринбургский аэроклуб, 18-го героя Советского Союза, выпускника аэроклуба Ю. В. Исламова и др.

Студенты проявили себя не только как добросовестные исследователи, но и как художники-патриоты. Их работы переданы в школьные и институтские музеи, музей аэроклуба, городские музеи. Это весомый вклад молодых людей, начинающих свою взрослую жизнь, в летопись истории страны.

Краткая история Свердловского аэроклуба имени А. К. Серова

Бурное развитие авиации в нашей стране в 20-е гг. потребовало подготовки кадров пилотов и представителей других авиационных специальностей. На II съезде УралОсоавиаХима, проходившем с 25 по 30 января 1930 г., было принято решение об организации в Свердловске авиашколы. Для ее создания было выделено 520 тыс. рублей и закуплены самолеты. Первым начальником авиашколы был назначен С. Тюленев.

Учеба началась 1 августа 1931 г. По всей стране звучал лозунг, выдвинутый на IX съезде ВЛКСМ: «Комсомолец, на самолет!» 23 декабря 1933 г., после окончания строительства комплекса домов обороны, аэроклуб начал свою деятельность. Полеты проходили на аэродроме вблизи Арамиля. Под эгидой аэроклуба объединились все разрозненные планерные и авиамodelьные кружки. Проводилась интенсивная подготовка пилотов, мотористов, планеристов, парашютистов и авиамodelистов. В августе 1938 г. аэроклубу было присвоено имя нашего земляка, уроженца города Надеждинска (сейчас г. Серова) Героя Советского Союза Анатолия Константиновича Серова.

За довоенный период своей работы аэроклуб подготовил около 1500 пилотов, 50 механиков, 25 авиамodelистов, 47 стрелков-механиков.

В 1941 г., после начала Великой Отечественной войны, из выпускников клуба формируется и отправляется на фронт под Москву 734-й полк ночных бомбардировщиков, укомплектованный в основном из инструкторского состава клуба. Командиром полка был назначен Герой Советского Союза майор Летучий. Полк, пройдя с боями от Москвы, закончил войну в Австрии в 1945 г. В период Великой Отечественной войны 17 воспитанников клуба были удостоены звания Героя Советского Союза, а Григорий Речкалов и Михаил Одинцов – дважды. Восемнадцатый – Герой Советского Союза, воспитанник клуба, солдат ВДВ Юрий Варикович Исламов – погиб в Афганистане в 1987 г. Оказавшись раненым в окружении моджахедов, он подорвал себя и их гранатой.

После войны работа клуба возобновилась в сентябре 1950 г. В клубе действовали самолетный отряд, секция парашютистов и планерные звенья, авиамodelьная лаборатория. Самолетный отряд проводил подготовку пилотов запаса по заданию Министерства обороны и занимался спортивной работой. Парашютное звено готовило парашютистов по заданию МО для службы в ВДВ и занималось спортивной работой.

В 1955 г. парашютное звено возглавил И. В. Сикорский. Он внес огромный вклад в развитие парашютного спорта Свердловской области. Рядом с ним работали летчики-инструкторы парашютисты Д. И. Мухачев и Г. И. Клепинин – фанатично преданные парашютному спорту люди. Они отдали все силы для подготовки команды, способной конкурировать с сильнейшими спортсменами страны.

В 1957 г. появились первые мастера спорта, и ежегодно их список пополнялся. Всего за эти годы подготовлено более 80 мастеров парашютного спорта, 2 заслуженных мастера спорта Евгений Ткаченко и Наталья Филинкова, 5 мастеров спорта международного класса.

В 1958 г. на спартакиаде народов СССР абсолютным чемпионом становится Сергей Киселев. Его включили в состав сборной страны. Он стал первым оператором, проводившим киносъёмки в свободном падении.

1961-й год ознаменовал начало космической эры. Одной из первых женщин в центр подготовки космонавтов приглашается воспитанница Свердловского аэроклуба, капитан сборной страны, пятикратная рекордсменка мира, чемпионка Европы И. Б. Соловьева. Она стала дублером первой в мире женщины-космонавта В. Терешковой.

Воспитанниками Свердловского аэроклуба установлено 180 мировых рекордов. Из них 32 – на счету Е. Ткаченко, 20 – Н. Ламберг, 14 – М. Новгородцевой, 13 – Т. Гмызиной, 10 – В. Гурьяшиной, 8 – Н. Филинковой. Рекордсменами становятся и другие спортсмены клуба. Один из мировых рекордов Н. Филинковой занесен в книгу рекордов Гиннеса – 42 прыжка на точность приземления со средним отклонением от центра круга 2 см.

Неплохие результаты и у летчиков. В 1957 г. бронзовым призером чемпионата страны становится Н. Трофимов, в 1959 чемпионом СССР – мастер спорта Н. Васильева. В 1967–1970 гг. чемпионами Уральской зоны РСФСР становятся мастера спорта В. Якимов и А. Фурман. Воспитанница клуба Г. Расторгуева устанавливает ряд мировых рекордов на вертолетах. Воспитанница клуба, заслуженный пилот СССР И. Вертипрахова на самолете Ил-62, будучи командиром женского экипажа, устанавливает шесть мировых рекордов в беспосадочном перелете по маршруту «София – Владивосток».

Заслуженный штурман-испытатель В. Журавлев установил 4 мировых рекорда на вертолетах Ми-10. Всего в клубе с 1955 по 1991 гг. подготовлено 18 мастеров самолетного спорта.

Серов Анатолий Константинович (1910–1939)

Родился 7(20) марта 1910 г. в пос. Воронцовка Краснотурьинского горсовета Свердловской области.

В Советской армии с 1929 г. Окончил Оренбургскую военную школу летчиков и летнабов в 1931 г. В 1934 назначен командиром звена 26-й авиаэскадрильи в Хабаровске. Учился на заочном отделении Военно-Воздушной академии. С 1936 г. – на лётно-испытательной работе в НИИ ВВС РККА.

Участник национально-революционной войны испанского народа 1936–1939 гг. Под именем Родриго Матео командовал авиационным отрядом и эскадрильей. 26 июня 1937 А.Серов и М. Якушин первыми из группы советских летчиков в Испании поднялись в ночное барражирование. 27 июня Серов сбил ночью Ju-52. С ноября 1937 г. командовал истребитель-

ной авиагруппой, под его руководством советские летчики-интернационалисты сбили более 70 вражеских самолетов. Всего в 40 воздушных боях А. К. Серов лично сбил 8 самолетов мятежников.

Звание Героя Советского Союза Анатолию Константиновичу Серову присвоено 2 марта 1938 г.

С 1938 г. – начальник Главной летной инспекции Военно-воздушных сил РККА. В 1939 г. окончил курсы усовершенствования командного состава при Военной академии Генерального штаба.

Награжден Орденом Ленина, 2 орденами Красного Знамени, медалями.

Комбриг (генерал-майор) А. К. Серов погиб вместе с Героем Советского Союза Полиной Денисовной Осипенко 11 мая 1939 г. в авиационной катастрофе, участвуя в сборах командиров для тренировки в слепых полетах на курсах усовершенствования начальствующего состава. Похоронен на Красной площади у кремлевской стены.

Студент Екатерина Коваленко под руководством Ю. И. Постоногова создала портрет А. К. Серова. Скульптурный бюст подарен музею аэроклуба.

Одинцов Михаил Петрович

Родился 18 ноября 1921 г. Вырос в Свердловске, куда приехал с родителями. Учился в средней школе № 36 и строительном техникуме. Работал на фабрике «Уралобувь». Окончил Свердловский аэроклуб и школу военных летчиков.

В Великой Отечественной войне прошел путь от рядового летчика до штурмана авиационного полка. Совершил 215 боевых вылетов, уничтожил 12 вражеских самолетов, нанес врагу большие потери в живой силе и боевой технике. Был ранен.

Звание Героя Советского Союза присвоено 4 февраля 1944 г., 27 июня 1945 г. удостоен второй медали «Золотая Звезда».

В Екатеринбурге напротив Суворовского училища в 1953 г. установлен бронзовый бюст дважды героя. На здании школы № 36, где учился генерал-полковник, в 2013 г. установлена мемориальная доска.

Речкалов Георгий Андреевич

Родился 9 февраля 1920 г. в деревне Худяково (ныне село Зайково) Ирбитского района Свердловской области. Учился в Зайковской и Большеистокской школах. Окончил Свердловский аэроклуб и школу военных летчиков.

В Великой Отечественной войне участвовал с первого до последнего дня. Прошел путь от рядового летчика до командира истребительного полка. Совершил 526 боевых вылетов, провел 122 воздушных боя.

Звание Героя Советского Союза присвоено 24 мая 1943 г., а 1 июля 1944 удостоен второй медалью «Золотая Звезда». Награжден орденами Ленина, четырьмя – Красного Знамени, Александра Невского, двумя – Красной Звезды и девятью медалями. Генерал-майор Г. А. Речкалов жил в Москве. В селе Зайково установлен его бронзовый бюст.

Исламов Юрий Варикович

Родился 5 апреля 1968 г. в селе Арслан-Боб Ошской области Киргизии. После окончания 4-го класса родители привезли его к бабушке в город Талицу Свердловской области. Здесь он продолжил учебу в школе № 55. В 1983 и 1985 гг., проявив огромное трудолюбие, он стал чемпионом района по лыжному спорту.

В 1985 г. поступает в Уральский лесотехнический институт в Свердловске. Защищая честь факультета, стал победителем в лыжной гонке. 29 января 1986 г. пишет заявление с просьбой призвать его в Вооруженные силы СССР и направить в ДОСААФ для подготовки на парашютиста. Учебу в институте он решил продолжить после армии.

Юрий занимался в Свердловском авиаспортклубе. Инструктором парашютно-десантной полготовки у Юрия была Тамара Андреевна Гмызина – мастер спорта СССР, установившая 13 мировых рекордов и совершившая 3800 прыжков. Юрий становится парашютистом-разрядником. Курс в парашютной секции закончил на отлично, прыгал с Ан-2 три раза.

С 16 ноября 1985 г. по 1987 г. Юрий был в учебном подразделении в г. Чирчик (Узбекистан), в Туркестанском военном округе.

С мая 1987 г. служил в Афганистане в должности командира отделения батальона специального назначения. Принимал участие в 16 боевых операциях в группе старшего лейтенанта О. Онищука.

Юрий погиб у основания высоты, по всей вероятности, Онищук оставил его ещё с одним разведчиком (Хроленко) внизу прикрывать подступы со стороны садов. Когда муджахеддины заняли вершину и все, кто был сверху, погибли, врагам противостояли только Юрий и Хроленко. Они отстреливались до конца, но их накрыли прямым выстрелом из гранатомета. Хроленко был убит, а Юрий ранен. Когда он упал, «духи» подумали, что он мертв, и спустились к нему. И тогда Юрий рванул «лимонкой» и себя, и их. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 3 марта 1988 г. Юрий Исламов был посмертно удостоен звания Героя Советского Союза. В Талице, где он похоронен, наряду с улицей легендарного разведчика Н. И. Кузнецова есть улица Ю. В. Исламова.

Студент Юлия Катущина выполнила под руководством профессора Ю. И. Постоногова портрет Ю. В. Исламова, Героя Советского Союза, выпускника аэроклуба 1986 г.

21 ноября 2013 г. бюст был передан в музей г. Талица, где покоится герой. Музей отмечал свое 60-летие и 100-летие со дня рождения Н. И. Кузнецова. В музее имеется раздел Ю. В. Исламова

Редькин Юрий Александрович (1933–1993)

Родился 20 сентября 1933 г. в городе Шуя Ивановской области.

Окончил Центральную объединенную летно-техническую школу в городе Саранске в 1954 г. Работал летчиком-инструктором в Кемеровском и Свердловском аэроклубах.

В январе 1963 г. переведен в 123-й летный отряд Уральского территориального управления гражданского воздушного флота; с января 1964 г. – в Тюменском объединенном авиаотряде.

В 1973 г. назначен командиром 231-го летного отряда Нижневартовского объединенного авиаотряда. Принимал непосредственное участие в строительстве нефтепроводов Шаим – Тюмень, Усть-Балык – Омск, а также в строительстве компрессорных станций газопровода Надым – Пунга. Удостоен звания «Герой социалистического труда».

Впервые в Тюменском управлении гражданской авиации применил монтаж опор линий электропередачи ЛЭП-500 на внешней подвеске вертолета Ми-8.

Пилот 1-го класса. В 1982–86 – командир вертолета Ми-8, командир авиаэскадрильи Тюменского объединенного отряда. За время работы в Тюменском управлении Ю. А. Редькин лично подготовил 15 командиров вертолетов.

Соловьева Ирина Бояновна

В жизни Ирины Бояновны Соловьевой, в 1956 г. – студентки второго курса строительного факультета УПИ, поворотным стал день, когда она увидела объявление о наборе в парашютную секцию аэроклуба. К моменту окончания вуза и поступления по распределению на работу в Свердловской трест «Уралэнергомонтаж» она под руководством инструктора Дмитрия Ивановича Мухачева успела выполнить более 300 прыжков с парашютом и стать мастером спорта СССР.

В 1959 г. Ирина выигрывает в двух упражнениях чемпионат СССР, в 1960 г. становится абсолютной чемпионкой ДОСААФ, и ее приглашают в сборную страны.

1961 год принес I место и рекорд на точность приземления на соревнованиях парашютистов социалистических стран. Ещё через год Соловьевой предлагают во время сборов к чемпионату мира попробовать себя в полетах на особой технике. С марта 1962 г. она приступила к занятиям в Центре подготовки космонавтов.

Вместе с Киселевым Ирина Соловьева становится чемпионкой СССР 1963 г. по передаче эстафеты в свободном падении. В 1965 г. она чемпион страны в групповых прыжках.

16 июня 1963 г. в космос полетела первая женщина-космонавт Валентина Терешкова. Дублером у неё была Ирина Соловьева.

С. П. Королев настраивал женскую группу, продолжавшую готовиться к новым стартам, на сложную работу. Он хотел, чтобы женский экипаж

повторил выход космонавта Алексея Леонова в открытый космос. В состав этого экипажа вошли Валентина Пономарева и Ирина Соловьева. Но Королев умер, и в 1969 г. женский отряд был расформирован.

К этому времени Ирина Бояновна успела завершить учебу в Военно-воздушной академии им. Жуковского. Она и В. Пономарева перешли в научно-исследовательский отдел Центра и стали готовить других к полетам в космос. Там же, в Звездном, Ирина Бояновна вышла замуж за выдающегося парашютиста, свердловчанина Сергея Киселева. Полковник Соловьева до выхода в отставку занималась проблемами психологической подготовки космонавтов, развитием их способностей к действиям в экстремальной ситуации. По этой теме она защитила кандидатскую диссертацию. На ее счету 2370 прыжков с парашютом и 8 мировых рекордов.

А в 1975 г. Ирина Бояновна занялась новым для себя делом, требующим огромного мужества. Она стала членом женской лыжной команды «Метелица», выполняющей высокоширотные переходы. Более 10 раз Соловьева ходила в полярные экспедиции в составе «Метелицы».

Студент Виктория Куперштейн выполнила скульптурный портрет И. Б. Соловьевой в глине и перевела его в гипс (руководитель Ю. И. Постоногов). Портрет подарен музею Екатеринбургского аэроклуба.

Киселев Сергей Александрович

Окончил Уральский политехнический институт (1956), радиоинженер.

Лауреат Государственной премии СССР (1981), заслуженный тренер РСФСР (1965), мастер спорта СССР (1958), судья всесоюзной (1966) и международной категорий (1979), член Парашютной ассоциации США. Неоднократный чемпион и призер чемпионатов СССР, РСФСР, ДОСААФ, призер чемпионата мира, десятикратный рекордсмен мира, подготовил более 20 мастеров спорта СССР, Заслуженный испытатель космической техники. В 1956–1960 гг. работал в УПИ ассистентом, в 1961–1965 гг. – инструктором-парашютистом Центрального аэроклуба СССР им. Чкалова.

В 1967–1988 гг. – служба в ВВС Советской армии. В 1968–1988 гг. – ведущий специалист ЦПК по летным испытаниям объектов космической техники и по подготовке космонавтов к работе в условиях невесомости на самолетах-лабораториях. Лично участвовал как руководитель-испытатель и инструктор в более чем в двухстах испытательских и исследовательских работах на самолетах-лабораториях, под водой, в барокамерах и на наземных стендах. Опыт работы в полетных и выходных скафандрах передавал ученикам, проводил испытания в условиях лунной и марсианской гравитации. Обеспечил безопасные условия персонала, принимавшего участие в испытаниях: за время испытательской деятельности в коллективе испытателей и в испытательских бригадах не было травм. Выполнил 5785 прыжков с парашютом, в т. ч. более 100 испытательных. Автор-оператор фильмов «Люди над облаками» (1965), «В небе только девушки», «Мы спортсмены-парашютисты».

Студенты Денис Гвизин и Игорь Зубарев создали портрет С. А. Киселева под руководством преподавателя скульптуры Ю. И. Постоногова. Портрет подарен радиотехническому факультету УрФУ.

Кроме героев аэроклуба, студенты создали портреты Героев России.

В частности, студент Юлия Водяная выполнила портрет Героя России Геворка Ацетувановича Исаханяна, который был председателем Свердловского областного Совета ДОСААФ. Портрет размером 44×27×22 см из гипса тонировала под мрамор (руководитель Постоногов Ю. И.) и передала в музей «Крылатая гвардия» (ул. Крылова, г. Екатеринбург).

Подготовлены для музейной экспозиции портреты космонавтов, которые проживали в Свердловской области: П. И. Беляева, В. И. Севастьянова, В. Г. Лазарева.

Автор статьи предложил проект памятного знака к 80-летию аэроклуба для установки на аэродроме Логиново.

Специальность «дизайнер» в последние годы стала самой востребованной в средних и высших учебных заведениях. Действительно, дизайнер является организатором городской среды, ландшафта, интерьера.

Учебные заведения, где обучают дизайнеров, обязаны не только заниматься теорией, по которой написаны сотни томов, но и внедрять в жизнь курсовые и дипломные работы студентов. Ведь дипломник – это без пяти минут специалист, и пора ему отдавать накопленные знания и умения, поэтому, на наш взгляд, дипломный проект должен служить людям.

А лучше всего, если все работы студентов будут направлены на улучшение условий учебного процесса, за что им будут благодарны последующие поколения студентов, и в этом будет яркое проявление любви к «Альма матер», то есть взрослого патриотизма.

Ю. С. Ременникова

ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ОСНОВА МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦКУРСА «ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ БАШКИРСКОГО НАРОДА»

Актуальность этнохудожественной культуры как основы методики преподавания спецкурса «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана) обусловлена требованиями ФГОС ВПО, где заявлено, что специалист должен владеть системой знаний по теории и истории изобразительного искусства в контексте мировой, отечественной, региональной, этнонациональной культуры; сохранить и укрепить национальное своеобразие и самобытность народа на основе единства и много-

образия национальных и общественных ценностей; должен иметь способность выявить и использовать возможности региональной культурной образовательной среды для организации культурно-просветительской деятельности.

В рамках заданных государственными образовательными стандартами требований, в вариативной части программы был разработан спецкурс «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана). Программа спецкурса имеет этнохудожественную направленность и нацелена на погружение обучающегося в мир этнохудожественной культуры средствами изобразительного искусства живописи. Это означает, что программа направлена не столько на передачу учебной информации, сколько на установление конструктивного диалога личности, помогающего изучить, принять ценности национальной культуры и создать на основе этого продукты нового.

Основу методики преподавания спецкурса «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана), составили психолого-педагогические утверждения исследователей о взаимодействии национального искусства и учебного процесса, где искусство как гуманизирующий фактор обогащает образование этноэстетическими аспектами. В. Вундт, занимавшийся проблемами психологии искусства, говорил, что искусство – детище «духа народов», оно стоит в одном ряду с такими значительными сферами духовной культуры, как язык, миф и религия.

В произведениях живописи «...выражаются интересы народа. Они содержат оценку окружающего мира, являются нравственно-эстетическими ориентирами, культурным наследием и неиссякаемым источником обогащения различных структурных элементов этнохудожественной культуры» [3, с. 109].

По словам Г. С. Голошумовой, «высокое назначение искусства заключается в эмоционально-нравственной силе его воздействия на человека. Из поколения в поколение в нем передаются не просто приемы ремесла, а мировоззрение народа, духовная культура. Соприкосновение с произведениями искусства помогает постичь науку нравственности» [1, с. 137].

Произведение национальной школы живописи как «метазнак» художественной культуры, как художественный текст требует «расшифровки» его знаковой системы, «распредмечивания», осознания значений «образов-знаков», языка искусства [2, с. 98]. Функцию постижения особенностей знаковых систем, изучения специальных законов художественного восприятия, закрепления специальной информации, выполняет методика спецкурса.

Целью спецкурса является формирование этнохудожественной культуры будущих учителей изобразительного искусства в процессе изучения декоративной композиции на примере живописи республики Башкортостан.

Содержание программы спецкурса ориентирует студентов первого курса на следующие виды профессиональной деятельности, учитывая первоначальный уровень этнохудожественной культуры студентов, а также сложившиеся ценностные ориентации и заинтересованность студентов:

1) научно-исследовательскую: формирование знаний в области декоративной живописи Башкортостана, изучение культурного, художественного наследия народов региона, изучение элементов и символов национальной культуры;

2) культурно-просветительскую: посещение художественных музеев и изучение фондов художественного музея и художественной галереи при университете, посещение национального музея и государственного музея им. М. Нестерова, знакомство с современными художниками республики, организация студенческих художественных выставок, организация художественно-эстетической деятельности на практике в детском лагере и в школе;

3) художественно-творческую: организация творческой работы, направленной на приобретение студентами навыков выполнения декоративной живописи средствами национальных основ искусства, создание творческой живописной работы на примере натюрморта., составление орнаментальных композиций, выполнение художественных упражнений и заданий.

Теоретическое и практическое содержание спецкурса предусматривает:

– изучение истории становления, особенностей школы живописи Башкортостана;

– изучение и анализ исторических аспектов развития декоративной живописи;

– понимание и усвоение ключевых понятий в декоративной композиции: декоративность, орнаментальность, узорчатость, стилизация, условное изображение, символ, знак, художественное пространство в живописи;

– выполнение творческих композиций с учетом изученных признаков, приемов и законов, основных принципов декоративной живописи;

– развитие изобразительной творческой деятельности, включающей в себя тоновое, цветовое и композиционное решение в декоративном натюрморте;

– понимание и применение на практике понятия «архитектоника» в декоративной живописи, «пластическая и конструктивная идея в живописной композиции» и «художественный образ».

В качестве методов обратной связи и контроля успеваемости студентов предусмотрена проверка усвоенных студентами знаний, умений, навыков. Применяется тестирование, просмотр практических заданий и упражнений, носящих творческий характер. Вид итогового контроля слушателей – дифференцированный зачет, который осуществляется при выполнении следующих заданий. 1) Живописная композиция на примере натюрморта

«Философия этноса» в материале гуашь, в дополнение к которой студенты предоставляют эскизы и поисковые работы в тоновом и цветовом решении. 2) Исследовательская работа: изучение теоретических вопросов в рамках темы спецкурса, изучение и анализ творчества художников; студенты предоставляют папку-копилку, которая должна содержать репродукции с произведений, фото, теорию живописи башкирского, русского, татарского, марийского народов, персоналии, выводы.

Программа спецкурса «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана) рассчитана на 64 часа. Из них 10 часов отводится на изучение лекционного материала, 26 часов – на лабораторные занятия, 28 часов – для самостоятельной работы. Структурное построение спецкурса «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана) следующее:

1. Живопись Башкортостана как часть этнохудожественной культуры. Становление национального искусства живописи и его особенности.

2. Формирование башкирской школы живописи. Анализ произведений декоративной живописи.

3. Понятие декоративности в живописи. Основные признаки декоративной композиции в живописи: орнаментальность, узорчатость, условность, стилизация, пространственность.

4. Орнамент, символические образы, знаки, предметы этнохудожественной культуры как элементы декоративного образа на примере живописи народов Башкортостана.

5. Выразительные средства в декоративной композиции при создании натюрморта.

6. Формирование окончательного варианта эскиза композиции. Выполнение итоговой работы – творческого натюрморта на тему «Философия этноса».

Содержание занятий дает представление о том, что только через познание своей национальной культуры и искусства можно двигаться к восприятию духовно-нравственных и художественных ценностей в поликультурном пространстве. Студенты нацелены на развитие познавательного интереса по истории искусства региона; на знакомство с наследием изобразительного и декоративно-прикладного искусства; на изучение основных положений развития живописи как части этнохудожественной культуры.

Этнохудожественная культура будущего учителя изобразительного искусства определяется многосторонностью изучения и находится на стыке ряда гуманитарных наук: философии, педагогики, психологии, этнологии, культурологии, эстетики, искусствоведения. В основу определения понятия этнохудожественной культуры учителя были положены положения о культуре в целом, духовно-нравственной культуре, эстетической, художе-

ственной культуре, педагогической культуре, этнокультуре и национальной культуре.

В нашем представлении, этнохудожественная культура будущего учителя изобразительного искусства – это совокупность личностных, общекультурных и профессиональных качеств, характеризующихся степенью развития ценностно-смысловых ориентаций, знаний, умений, интересов, способностей для осуществления творческой деятельности средствами национальных видов искусства.

Наглядно систему изучения и приобщения студентов к этнохудожественной культуре средствами живописи в рамках спецкурса можно представить в виде схемы. Данная система положена в основу методики преподавания спецкурса «Декоративная композиция» (на примере живописи народов Башкортостана).

На схеме продемонстрировано, что в основе приобщения студентов к этнохудожественной культуре лежит целенаправленное, организованное освоение изобразительного искусства народов Башкортостана. Это говорит о том, что формируются ценностные ориентации, духовно-нравственные и эстетические характеристики будущего специалиста, которые являются фундаментальной основой для развития и улучшения специальных теоретических и практических умений, профессиональных этнохудожественных компетенций, а значит и этнохудожественной культуры личности (прил. 15, рис. 1–2).

Содержание и роль живописи народов Башкортостана и воспитательное значение этнохудожественной культуры на примере изобразительного искусства региона еще раз подтверждают необходимость изучения этих вопросов в рамках методики спецкурса с целью профессионального становления и развития необходимых личностных этикоэстетических составляющих педагога изобразительного искусства.

Примечания

1. Голошумова Г. С. Этнохудожественное воспитание сельских школьников: монография. М.: ИСПС РАО, 2005. 296 с.

2. Золотарева Л. Р. Концептуальные основы полихудожественного образования бакалавров изобразительного искусства // Образование и наука. Известия уральского отделения РАО. 2011. № 5(84). С. 91–98.

3. Чомаева Л. М. Эстетическое воспитание подростков средствами этнохудожественной культуры карачаевцев: дис. ... канд. пед. наук. Карачаевск, 2005. 191 с.



Система изучения этнохудожественной культуры средствами живописи в рамках спецкурса

Н. Г. Руднева

ДЕКОРАТИВНЫЙ НАТЮРМОРТ. ЗНАЧЕНИЕ ТОНАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ В ЭТАПАХ РАЗРАБОТКИ

Одной из бесспорно важных и в то же время достаточно спорных тем изучения в художественной школе является тема «Декоративный натюрморт». Преподаватели при изучении этой темы применяют различные методические приемы преподавания: объяснительно-иллюстративный, частично-поисковый, практический.

Но выбора методического приема заключается не в неумении подать материал, а, скорее всего, в ограниченности временных рамок на изучение темы в программе художественной школы или школы искусств. Так, в МБОУДОД «Детская художественная школа г. Орла» на эту тему отводится 17 учебных часов. При условии постоянной посещаемости обучающимися уроков этого времени вполне достаточно. Но тут начинают вмешиваться в задуманные планы непредвиденные обстоятельства, просчитать которые заранее нет возможности. Дети и болеют, и бывают заняты в общеобразовательной школе дополнительно (это, как правило, старшеклассники, у которых идет активная подготовка к экзаменам). В результате всех этих событий времени для выполнения столь необходимого задания становится значительно меньше. И задачей преподавателей становится максимально четко и поэтапно дать объяснение обучающимся, как выполнить декоративный натюрморт, как сделать тональную и цветовую разработку, с чего стоит начать работу и как логически прийти к ее завершению.

В училищах, на отделениях дизайна в высших учебных заведениях также изучается данная тема. Основными методическими приемами преподавания там являются частично-поисковый и практический. Это, безусловно, наиболее творческие способы, но они требуют большого количества времени и наработок, возможно, и домашних, на что нет времени в школах и студиях. В условиях художественной школы единственным действенным способом является объяснительно-иллюстративный прием объяснения темы. Необходимо четко поставить цель, задачу, установить порядок работы детьми над заданием и продемонстрировать варианты решения, иллюстрирующие объяснение педагога.

В авторской программе «Основы декоративной композиции и дизайна» для 1–4 классов станкового отделения Детской художественной школы одно из последних заданий связано с темой «Декоративный натюрморт». Данная статья посвящена описанию методического опыта, полученного в процессе работы с детьми по данной программе.

Целью при выполнении декоративного натюрморта является декоративно-плоскостное решение натюрморта в различных цветовых решениях.

Перед обучающимися ставится задача самостоятельного выполнения задания по следующим этапам:

- А) разработка композиции тематического, декоративного натюрморта;
- Б) выполнение вариантов его решения (формат 10:10):
 - графический,
 - тональный,
 - цветовой (теплая, холодная, смешенная цветовая гамма);
- В) выбор наиболее удачного решения натюрморта и его увеличенное выполнение (до 30 см по большей стороне).

Обучающимся дается краткий экскурс в историю искусств, рассказывается о появлении натюрморта как самостоятельного жанра, о том, как из-

менялся натюрморт со временем, когда появились первые декоративные натюрморты. Обращается внимание на то, что декоративный натюрморт – явление сравнительно новое, появившееся в конце XIX – начале XX вв., в эпоху зарождения волны самых разнообразных направлений. Это время художественных экспериментов с цветом, формой, пространством, увлечения поиском разнообразных фактур. Представляются слайды или репродукции натюрмортов А. Матисса, П. Сезанна, П. Гогена, К. Петрова-Водкина, П. Кончаловского, И. Машкова, Ф. Толстого. Из репродукций обучающимся предлагается отобрать те натюрморты, которые они считают декоративными. В процессе этого педагог вместе с обучающимися определяет характерные для декоративного натюрморта правила условного изображения, отличающие его от станкового изображения:

- нет реалистического изображения;
- нет отображения воздушного пространства;
- не выстраивается форма, она условна;
- нет материальности предметов, она условна;
- отсутствует плановость изображения.

В декоративном натюрморте на первый план выступают следующие задачи:

- цветовая композиция, в которой цвета и тон решают условную задачу заранее продуманного колорита;
- натюрморт построен на нюансе, контрасте, монохромии;
- условность или полное отсутствие пространства и объема;
- цвет может не отражать реальную природу предметов;
- отличительной особенностью в декоративном натюрморте является фактура;
- иногда предметы обводятся темным контуром или насыщаются орнаментом;
- если дается объем, то решается он декоративно (стилизованно);
- в декоративном натюрморте предметы стилизованные, т. е. их форма упрощена.

Причем надо отметить, что в декоративном натюрморте главное – гармония цвета. Обычно художники, работающие с декоративным натюрмортом, используют не более 3–5 цветов.

Первым этапом работы над декоративным натюрмортом является выбор предметов композиции натюрморта, объединенных одной темой, а затем стилизация каждого из них. Главной задачей в декоративном натюрморте является стилизация предметов, их формы, цвета, тона. Стилизация – это декоративное объединение предметов с помощью ряда условных приемов. Можно упростить или усложнить форму, цвет, детали объекта, а также отказаться от передачи объема. Однако упростить форму вовсе не означает обеднить ее – напротив, опустив малозначащие детали, подчеркнуть самые выразительные качества предмета. Так, на примере простых предметов

представлена стилизация вазы и яблока с использованием только трех различных тональных оттенков (прил. 16, рис. 1).

Стилизация предметов может идти по пути предельного упрощения форм, а может, наоборот, вестись за счет усложнения формы и насыщения ее орнаментом. Кроме предметов декоративного натюрморта, также необходимо декоративно решить и фон натюрморта. Его задачей является объединение натюрморта, концентрация внимания зрителя на главном предмете композиции, его подчеркивание. Варианты решения окружения могут быть разнообразными.

На следующем этапе обучающимся предлагается выполнение линейного решения композиции и варианта тонального решения натюрморта с использованием черного и белого цвета, а возможно, и применением декоративной графической фактуры. Это дает обучающимся возможность более разнообразно организовывать плоскость листа композиции. С фактурой, а так же с работой гелиевой черной ручкой, они знакомятся уже при выполнении предыдущих заданий.

Упражнение можно выполнить в технике аппликация, что дает большие возможности при использовании разнообразных способов и приемов: вырезной аппликации, нарывного метода, их сочетания. Также можно вводить элементы графического решения. Это же задание можно выполнять и в гуаши, и используя гелевые ручки.

Любой натюрморт, в том числе и декоративный, строится вокруг доминирующего (главного) предмета – доминанты натюрморта. Любой предмет натюрморта может быть переработан в сторону выявления его характерных качеств. Если необходимо, для придания большей выразительности можно передвигать предметы, менять их местами, делать главным тот или иной предмет натюрморта, увеличив специально его размер. На главном предмете композиции нужно сделать акцент, соподчинив ему все остальное. Решение фона тоже помогает сконцентрировать внимание на главном предмете композиции (прил. 16, рис. 2).

Так как декоративный натюрморт на данном этапе будет выполняться в ограниченной цветовой палитре (черно – белой – серой), то при его выполнении важно соблюсти тональный контраст, построенный на ритмическом чередовании черных, белых и серых пятен и линий. Важно помнить, что композиция натюрморта должна быть уравновешена. При этом равновесие не предполагает симметричного расположения предметов, а подразумевает их уравновешенное тональное соотношение, чтобы не возникало чувства неустойчивости.

Выбор ахроматического решения для разработки не случаен. При умелой организации пространства несколькими ахроматическими оттенками уже решается задача цветового акцента, гармонии. При дальнейшей работе цветом остается просто заменить оттенки серого тона на сгармонирован-

ные в теплой, холодной или смешенной гамме колера, используя их в аналогичном сочетании.

В процессе выполнения своих композиций учащиеся проявляют индивидуальность и творческий подход (прил. 16, рис. 3–4), что подтверждает правильность выбранного метода.

О. В. Рыжкова, К. А. Евлюхина, О. В. Морозова

УЧЕТ И АТРИБУЦИЯ КОЛЛЕКЦИИ ДЕТСКОГО РИСУНКА КАК УЧЕБНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПРОЕКТ

Кабинет теории и методики преподавания изобразительного искусства факультета художественного образования НТГСПА располагает интересной коллекцией детских рисунков. На сегодня она насчитывает уже более 1000 единиц хранения. Основу коллекции составляют работы, выполненные учащимися общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования. Материалы фонда отражают практически все виды художественной деятельности детей: рисование с натуры, тематическое и декоративное рисование, аппликация, лепка [3].

Являясь хорошим не только учебно-методическим, но и историческим, и музейным источником, коллекция должным образом не систематизирована и не описана. Это существенно ограничивает возможности использования коллекции в образовательной и научно-просветительской деятельности. Поэтому в 2014 г., в канун юбилея факультета, было решено выделить коллекцию в самостоятельный фонд (ДФ – детский фонд), придать ей статус музейной коллекции в собрании учебного музея ФХО и поставить ее на учет в соответствии с требованиями, принятыми в музееведении.

Эта работа началась по сути как междисциплинарный учебно-исследовательский проект. Первый этап работы по описанию и постановке на учет этой коллекции был поручен студентам-историкам СГФ в рамках прохождения архивной практики. Знания о специфике учебного музея, основных направлениях работы (в том числе научно-фондовой) они получили, изучив дисциплину «Музееведение и основы экскурсионного дела», знания и навыки описания документов – на дисциплине «Архивоведение». Прежде чем приступить к работе, мы познакомились с системой учета, существующей в Нижнетагильском музее изобразительного искусства, в фондах которого тоже есть коллекция детского рисунка. Главный хранитель музея Л. Л. Смирных провела консультацию по системе КАМИС (комплексная автоматизированная музейная информационная система), являющейся неотъемлемым

атрибутом современного музея (авторы выражают благодарность Л. Л. Смирных за проведенную консультацию). Эта система обеспечивает решение широкого круга музейных задач. С помощью КАМИС в музеях создаются интегрированные базы данных музейных коллекций, включающие различные среды (тексты, изображения, аудио, видео, анимацию), объединенные гипермедийными ссылками. Она реализована на современной СУБД Oracle. КАМИС структурирует информацию, позволяет осуществлять быстрый поиск и выборку данных по всем атрибутам и их сочетаниям, вести учетные операции и подготавливать различные виды списков, каталогов, документов, а также электронные интерактивные публикации, сводные базы данных с доступом из сети Интернет. В НТМИИ версия «КАМИС 2000» была установлена в 2008 г. и показала свою эффективность. Однако установка этой системы – дело дорогостоящее и для нужд учебного музея избыточно.

Далее с историей формирования и условиями хранения коллекции нас познакомила Л. А. Иванова, методист кабинета теории и методики преподавания изобразительного искусства факультета художественного образования НТГСПА, являющаяся одновременно хранителем коллекции. Первые детские работы стали появляться отчасти как приложения к курсовым и дипломным проектам, контрольным работам по методике ИЗО студентов худграфа, выполненным под руководством П. Д. Барышникова, В. В. Шульгиной. В дальнейшем Л. П. Филатова не только упорядочила накопленный материал, но и активизировала процесс пополнения фонда детскими рисунками. Имеются системные подборки детских рисунков, выполненных под руководством одного преподавателя, например Э. А. Гаскаровой (ДШИ, г. Каменск-Уральский), Ю. А. Мильковой (ДХШ, г. Ирбит), Е. Н. Первушиной (ДШИ, г. Горнозаводск), Е. В. Монаховой (Гимназия № 18, г. Нижний Тагил), З. Е. Бухнер и Е. Ю. Воропаевой (ДШИ, г. Нижний Тагил), С. В. Бересневой (ДХШ, г. Краснотурьинск) и др. Лучшими работами учащихся представлены учебные заведения Свердловской, Пермской областей и других регионов России. Есть в коллекции работы американских детей [3].

Первичный осмотр коллекции выявил ряд проблем. Точное количество экспонатов коллекции неизвестно, так как они рассредоточены по многочисленным папкам. В папках помимо детских рисунков хранятся работы студентов, прочие методические материалы. Многие рисунки атрибутированы лишь частично, некоторые имеют видимые повреждения. Проблему технического оснащения процесса учета коллекции студенты решили самостоятельно, принесли свой ноутбук и фотоаппарат.

С учетом реалий была выработана следующая методика работы с коллекцией.

1. Первый этап – это выборка детских рисунков из всего содержимого в каждой папке.

2. Сортировка рисунков по размеру, характеру атрибутивных данных.
3. Присвоение КП и шифра каждой единице хранения.
4. Фото-фиксация рисунка, его оборотной стороны и присутствующих на нем надписей.

5. Последняя стадия первоначальной обработки материала – это создание в программе Microsoft Excel электронной картотеки, в которой отражена учетная информация по каждой единице хранения (рисунку, аппликации и т. д.). Перечень фиксируемых параметров был составлен по образцу карточки учета экспоната Нижнетагильского музея изобразительного искусства и включал: КП №, ФИО и возраст автора, название работы, время и место создания, технику исполнения, материал, размер, описание, надписи, сохранность, исторические данные (ФИО учителя, № ОУ), местонахождение (номер и название папки), № негатива с изображением рисунка и дополнительных деталей (оборотной стороны, надписей).

Наиболее сложным при заполнении картотеки было определение техники и материала, составление четкого и понятного описания работы. Это требовало постоянного консультирования со специалистами, в качестве которых помимо Л. А. Ивановой привлекались и студенты ФХО. (Иванова Л. А. на протяжении всей практики помогала в разборе и описании коллекции, за что авторы выражают ей и студентам ФХО благодарность.) Таким образом, на практике реализовывался принцип интерактивного обучения.

В итоге за период практики удалось разобрать 8 папок, выявить в них и описать 645 детских работ (рисунков, аппликаций, авторских книг). Для некоторых работ удалось установить (или уточнить) недостающие атрибутивные данные. Была составлена топоопись на обработанную часть коллекции. Предстоит разобрать еще 128 папок. Но уже сейчас можно предложить некоторые рекомендации, которые смогут улучшить систему комплектования, учета и хранения коллекции.

1. Хранителю коллекции, а также педагогам, которые дают задания студентам по сбору детских работ, следует изменить порядок их приема на хранение, фиксируя на месте все необходимые сведения об экспонате. Перед выходом студентов на практику в ОУ студентам рекомендуется выдать образец карточки учета и показать, как грамотно ее заполнить.

2. Выявленные в папках детские работы поместить в отдельные бумажные пакеты, каждую работу проложить тонкой бумагой, в конверт вложить опись содержимого.

3. Разработанную структуру картотеки можно дополнить следующими информационными полями: сведения о времени и способе поступления, ФИО сдатчика работы, выставки, в которых участвовал экспонат.

4. Привлечь для дальнейшего изучения коллекции студентов-филологов (перевод информации о рисунках американских детей),

студентов-документоведов (разработка упрощенного варианта БД) с учетом потребностей учебного музея. Возможно использование БД, ранее разработанной А. С. Антроповой [1].

5. После завершения процедуры учета всей коллекции составить ее электронный каталог. К решению этой задачи можно привлечь студентов, обучающихся по профилю «Дизайн». Хороший опыт каталогизации на ФХО НТГСПА уже имеется [2].

**Топопись коллекции детского рисунка,
хранящейся в кабинете теории и методики преподавания
изобразительного искусства ФХО НТГСПА
(Составлена 07 марта 2014 г.)**

№ папки	Название папки	КП №	Количество ед. хранения
18	Рисунки детей США	ДФ-427 – ДФ-454	28
30	Знакомство с художественными материалами и техниками	ДФ-219 – ДФ-347	129
31	Аппликация из ткани, коллаж, роспись на ткани	ДФ-146 – ДФ-218	73
33	Пространство	ДФ-348 – ДФ-426	79
34	Упражнения по развитию художественных способностей	ДФ-1 – ДФ-146	146
37	Эмблемы	ДФ-572 – ДФ-644	73
40	Книги	ДФ-455 – ДФ-519	65
43	Орнамент из ткани	ДФ-520 – ДФ-571	52
Итого			645

Примечания

1. Антропова А. С. Об опыте разработки автоматизированной системы учета экспонатов для музейного комплекса НТГСПА // Тагильский вестник: Историко-культурное наследие родного края в пространстве музея вуза: Историко-краеведческий альманах / отв. ред. О. В. Рыжкова. Выпуск 8; Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия. Нижний Тагил, 2011. С. 61.

2. Дипломные работы студентов ХГФ НТГСПА. 2000–2011 / сост.: Н. Кузнецова, В. Тарасова, Е. Фризен. Нижний Тагил: НТГСПА, 2012. 354 с.

3. Иванова Л. А. Коллекция детского рисунка на художественно-графическом факультете НТГСПА // Тагильский вестник: Историко-культурное наследие родного края в пространстве музея вуза: Историко-краеведческий альманах / отв. ред. О. В. Рыжкова. Выпуск 8; Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия. Нижний Тагил, 2011. С. 94.

ПРОСТРАНСТВО И СРЕДА – БАЗОВАЯ ОСНОВА ПЕДАГОГИКИ ИСКУССТВА

Проблема пространства и среды в преподавании искусства не является надуманной или случайной. Все окружение человека в реальном мире – предметы, звуки, движения, действия, цвет, воздух, вода, природа, люди и т. д., – существует и живет в пространстве. Отсюда вытекает представление о том, что развитие чувства пространственной упорядоченности жизни, искусства, социума и их единства является важным условием реализации творческого художественного потенциала личности. С другой стороны, художественная деятельность в любом виде творчества (музыка, игровая драматизация, танец, художественное слово, изобразительное искусство, лепка, архитектура, дизайн) получает наибольший импульс и полноценно воздействует на человека, когда она интегрируется с окружающей средой, когда творческий процесс планируется и развивается с учетом реально существующего пространства, в том числе объектов природы, многообразия предметов, света, цвета, музыки, звуков, слов, действий. Философы, искусствоведы нередко рассматривают эту взаимосвязь через **категорию Пространства**, понимаемую как организующую структуру произведения. Пространство художественного произведения всецело зависит от того, в каком историческом, природном и предметном окружении жил и творил художник. И, наконец, все произведения искусства рождаются и живут в определенном пространстве. Именно поэтому важную роль пространству как объединяющей категории для всех искусств, «живом музее русской культуры вообще и русского искусства в особенности» уделял П. Флоренский [10].

Другим выделяемым фактором взаимосвязи является **Среда**, которая сохраняет исторические образы, она «исторически открыта: не теряя своей цельности, она впитывает в себя исторические наслоения, тяготеет к природо-экологическим моделям бытия, предполагает невидимость геометрического совершенства законов мира, скрытых избыточным многообразием форм и фактур, в которых их внутренняя закономерная связь может только угадываться» (А. Раппопорт [7]). Продолжая рассуждения Раппопорта, нельзя не обозначить и не подчеркнуть экологическую составляющую среды человека, созданной культурой его предков, словами Д. С. Лихачева, который указывал, что сохранение культурной среды необходимо для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности [6].

Человек не только приспосабливается к природной среде, но и преобразует ее, подчиняя своим целям, создает вокруг себя предметно-пространственное окружение как искусственную «вторую природу», по В. А. Фаворскому [9]. Благодаря таким рассуждениям в педагогике искусства и появились предметно-пространственный, интегрированный и полихудожественный подходы к освоению искусства в школе. Это позволяет рассматривать пространство и среду как особые **педагогические категории**, направленные на решение целого ряда задач по формированию художественного мировоззрения обучающихся.

В развитии этого подхода в педагогике искусства используется смысловое значение внутренней образно-смысловой формы понятия «ПРОСТРАНСТВО», которое вмещает в себя протяженность, реально ощущаемую мерность, а также и его представление через цвет, свет, звуки, мелодию, звучание слова, ощущения тишины, формы предмета, архитектурного пространства, природного ландшафта, то есть, всего того, что отождествляется с понятием среды. Это есть процесс формирования мировосприятия учащихся, осуществляемый в результате учебной деятельности.

Можно выделить три аргумента, подтверждающих эти размышления: 1) всякое реалистическое изображение в основе своей имеет предметно-пространственную форму понимания действительности, в которой отражается мировоззрение художника (В. А. Фаворский); 2) искусство в детском и школьном возрасте должно осваиваться в активном творческом действии, в разнообразных проявлениях ребенка в творчестве, в ощущении окружающего пространства жизни и себя в этом пространстве (А. В. Бакушинский); 3) предметно-преобразующая деятельность с реальным пространством является исходной формой всех видов деятельности ребенка: игровой, учебной, трудовой (В. В. Давыдов).

Слово «пространство» рассматривается, как воображаемая деятельность, которую можно раскрыть как возможность *про-стран-ствовать* по миру, по свету, по искусству – *прожить пространственный образ искусства* (освоить, изучить и осознать его с разных позиций) [8]. Ведущими педагогическими принципами освоения предметно-пространственного направления в педагогике искусства будут следующие:

- развитие способности восприятия окружающего природного и предметного пространства как художественной среды для конкретной деятельности и жизни человека;
- обращение детей в сферу предметно-пространственной деятельности, в живое активное пространство с первых лет обучения;
- насыщение занятий зрительными образами (цвет, форма, структура), звуками (слово речь, музыка), движением (художественное движение, жесты, мимика);

– интеграция занятий с разными видами искусства (музыкой, литературой, театром, кино, художественным движением), так как все искусства объединяет художественно-выразительный язык;

– опора на возрастные особенности, индивидуальные способности, интересы и предпочтения в направлении развития учащихся;

– активное участие детей в художественном творчестве по созданию реальных предметов, композиций, проектов, среды и ее художественного решения в реальном пространстве.

Каждый опытный педагог, для которого занятия искусством не являются формальным времяпрепровождением, знает, как активно дети включаются в работу, в творчество, когда обстановка в классе благоприятная, когда урок хорошо подготовлен учителем, и когда сам педагог открыт для общения и сотворчества. Отсюда следует, что в освоении искусства (любого) важно развивать **пространство воображения** детей, расширять поле, объем их воображения посредством освоения истории культуры, народных традиций и разных видов художественной, творческой деятельности. Пространственные виды деятельности, связанные с созданием среды, рассматриваются как средство не только усовершенствования мира, но и изменения себя через искусство. В этом плане можно выделить взаимосвязь «Человек – Среда – Архитектура – Природа». Для того чтобы процесс творчества был наиболее эффективен, желательно выстраивать логику работы с детьми в каждом возрасте, стараться раскрывать разнообразные виды творческих заданий при соблюдении следующих **педагогических условий**:

– выход за рамки «одного искусства», многообразие интегрированных форм и методов работы с детьми;

– опора на психическое и индивидуальное развитие каждого обучающегося;

– перенос педагогического акцента с изучения на творческое проявление самих детей, развитие их фантазии и воображения;

– экологический подход к процессу обучения – связь с историей и развитием культуры;

– обращение к региональному компоненту образования и выделение в нем местных традиций художественной культуры;

– предметно-пространственная основа искусства в реальной художественной среде;

– системный характер интегрированного полихудожественного обучения.

Интегрированный подход способствует переосмыслению общей структуры организации обучения, специальной подготовки учащихся к процессу восприятия, понимания и осмысления информации (с позиций науки, истории развития культуры, особенностей разных искусств, окружающей природы), формирование у школьников понятий и представлений о мире

как едином целом. Педагогический смысл интегрированного преподавания состоит в том, что он предполагает планировать цикл занятий по одной теме, общей для нескольких педагогов (выбранной по договоренности), работающих с одним и тем же коллективом детей (классом), во взаимодействии базового и дополнительного образования.

Отсюда и динамика выделенного **предметно-пространственного** освоения искусства опирается на **интегрирующую роль художественной среды**: предполагает естественное, постепенное вхождение ребенка в творческий процесс с опорой на его природную предрасположенность понимать, чувствовать и проявлять свои способности в разных искусствах.

Дошкольный возраст. Особенность возраста не позволяет строить творческую деятельность детей с опорой только на одну конкретную деятельность, без подкрепления любой выполняемой работы словом, движением, проигрыванием. Развитие у детей самостоятельного мышления, представления, воображения и его выражения в рисунке, в объеме, в движении, в звуке, игре. Другим важным моментом является обязательное проигрывание ситуации словами, действиями, жестами, действием, интонацией в естественной среде с помощью игрушек; проживание с другими детьми ситуации, придумывание дальнейших событий, сочинение историй, сказок, путешествий (в другие дома, города, миры, на луну, солнце, на звезды, на дно моря, в горы, в сказочные страны).

Младший школьный возраст. Учащиеся младших классов уже наблюдают и рассуждают, анализируют и изображают, выражают в рисунке, в действии, звуке, цвете, графике, линии, форме, в слове, стихе, прозе, игре, в движении свои впечатления, свои представления, свои чувства. Важно подкреплять эту потребность показать себя на фоне других, попробовать силы в разных видах творческой деятельности, например, через игры-перевоплощения, игры от лица других героев, ассоциации, фантазирование в разных областях искусства, отображение желаемого в рисунке (передача с помощью цвета, штриха, точек, пятен, пластики сказочности, необычности, волшебства; перелеты, перемещения в другие пространства). Использование на занятии обилия материалов, техник, множества вариантов заданий, сюжетов, ситуаций, предложений, сопоставлений, сравнений – все с подчеркнутой индивидуальностью.

Средний школьный возраст. Проведение посильных исследовательских творческих работ на завершение художественного мотива, мелодии, мысли, изображения, движения, слова, продолжения начатой работы другим художником; фантазии с нереальными образами. Воображаемые перелеты на другие планеты, на темы былин, легенд, историй. В этом возрасте уже возможны сопоставления жанров в разных искусствах, освоение и осмысление выразительного языка и художественного образа в разных искусствах и внутри изобразительного творчества. Отражение в творчестве конкретных образов, проживание себя в них, их отображение в искусстве:

оживление картин, эпох, людей, исторических сюжетов (по картине, музыке, костюму, рисунку, театрализованному представлению, пластике, изображению, картине, кинофильму).

Старший школьный возраст. Художественная деятельность наиболее выражена проектными формами работы, носит исследовательский характер, имеет осмысленное, авторское, индивидуальное творческое воплощение. Поощрение философского осознания закономерностей, происходящих в реальности, в истории, в искусстве, воплощение в художественном образе своего представления о мире. Желательно рассуждения подкреплять конкретными творческими заданиями на решение пространств через цвет, форму, структуру; предлагать разнообразные исследования-путешествия с решением образных творческих задач, например: пространственный образ музыкального произведения; музыка – структура – цвет; художественное поэтическое слово – конструкция – пространство и др.

Примечания

1. Архитектурная бионика. Метод архитектурной бионики. М.: Стройиздат, 1990.
2. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. М.: Новая Москва, 1925.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов, 1998.
4. Гумилев Л. Н. География этноса в исторический период. Л.: Наука, 1990.
5. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения. М.: Интор, 1996.
6. Лихачев Д. С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. М., Наука, 1985.
7. Савенкова Л. Г. Дидактика художественного образования как составляющая часть педагогики искусства: новое знание. М.: ИХО РАО, 2011.
8. Савенкова Л. Г. Человек в пространстве мира и культуры. М: МАГИСТР-ПРЕСС, 2000.
9. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.
10. Флоренский П. А. Сочинения. В 2 т. Т. 3. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. М., 1998.
11. Юсов Б. П. Когда все искусства вместе. Мурманск, 1995.
12. Юсов Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» // Избранные труды по истории, теории и психологии художественного образования и полихудожественного воспитания детей. М.: Спутник +, 2004. 253 с.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РИСУНОК КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА

В настоящее время все большую популярность приобретает тенденция нанимать дизайнера для принятия решения при создании костюма, предметов быта, обустройстве дома, офиса и др. В связи с этим профессия дизайнера сегодня очень востребована и имеет множество направлений во всех сферах жизнедеятельности человека: дизайн одежды и обуви, дизайн среды, промышленный дизайн, дизайн процессов, ландшафтный дизайн, архитектурный дизайн, дизайн рекламы, графический дизайн.

Дизайнер ориентирован на рынок, правила которого далеки от категорий и ценностей искусства. Каждый сегмент рынка имеет своих покупателей с разными вкусовыми пристрастиями, сложившимися стереотипами восприятия, со своей иерархией ценностей и разной платежеспособностью. Когда дизайном занимается творец, имеющий свой стиль, элементы дизайна приобретают самоценное значение [1, с. 17].

Одна из главных особенностей этой профессии заключается в том, что для того чтобы овладеть ею в совершенстве, недостаточно просто иметь определенный багаж знаний и применять их на практике. Успешный профессиональный дизайнер должен не только сам видеть и представлять создаваемый им объект, стиль, которые будут подходящими в определенных условиях, обстановке, но и уметь преподнести свои мысли и задумки заказчику в виде, доступном, понятном для последнего. Именно поэтому будущему дизайнеру необходимо иметь способности и развивать профессиональные навыки в области графического рисунка.

Несмотря на кажущуюся простоту в работе дизайнера, все же она подходит не каждому. Для того чтобы стать истинным профессионалом в этой области, необходимо творчески мыслить, уметь создавать необычное из простых вещей, быть креативной личностью.

Графика и дизайн являются определяющими понятиями в деле создания новых объектов. Сегодня эти понятия тесно переплетаются друг с другом, находятся в одной плоскости – плоскости оформления.

Опытный дизайнер способен виртуозно работать рисунком и цветом, разнообразной стилистикой изображений, он всегда может подкрепить разговор с заказчиком качественной зарисовкой, эскизом. Поэтому подготовку будущего дизайнера начинают с азов, с академического рисунка. Первоначально необходимо понять сущность объекта, его структуру, научиться анализировать форму. Особое внимание уделяется навыкам композиционного мышления, т. е. компоновке объектов на листе бумаги, ведь удачная композиция – основа успешной работы. Самая большая сложность состоит в том, что нужно одновременно думать и помнить о множестве

вещей. Совершенно очевидно, что человек способен справляться с подобными задачами. Все остальное лишь вопрос времени и практики [2, с. 201].

Основная цель при подготовке дизайнера – научить его не только точно воспроизводить с натуры форму предметов по правилам реалистического изображения, но и уметь творчески подходить к преобразованию ее, выявлять пластико-ритмические, формообразующие, декоративные и другие характерные качества.

В процессе своей профессиональной деятельности будущему дизайнеру придется решать задачи, связанные с выявлением свойств материала, изучением пространственной перспективы, глубины пространства, объема, воздуха, света, тона, рефлексов, бликов и т. д., поэтому в курс рисунка включаются практикумы на овладение различными техниками графики.

Проектируя любой объект, необходимо учитывать взаимосвязь всех элементов друг с другом и с окружающим пространством, чувствовать форму, уметь организовывать ее, интерпретировать и варьировать в соответствии с проектной задачей.

Для более быстрого достижения необходимых и разнообразных навыков в художественной подготовке, помимо накопления личного опыта эстетического освоения среды и ее художественной интерпретации, нужно внимательно изучать наследие и достижения других известных художников и успешных дизайнеров, не стесняясь копировать их стиль и манеру. Ведь анализируя различные произведения искусства, опираясь на них, можно прийти к чему-то новому, создать свой стиль.

Со стремительным развитием современных технологий, наряду с академическим рисунком, художественной графикой, появилась компьютерная графика. Ей отведено особое место в сфере дизайна, многие проекты разрабатываются в электронном варианте. И все же без владения основами рисунка будет невозможно создать полноценный объект, отвечающий всем требованиям современности и, что наиболее важно, пожеланию заказчика.

В какой бы сфере ни работал будущий дизайнер, большую роль для выполнения работы играет воображение. Каждый находит свой путь к решению поставленной задачи на основании накопленного опыта, своего труда, художественного видения – в этом секрет неповторимости, уникальности настоящего художественного произведения.

Таким образом, овладев навыками профессионального рисунка, дизайнер способен воплотить свои замыслы, донести свои идеи до заказчика не только на бумаге, но и благодаря новейшим компьютерным программам.

Примечания

1. Брызгов Н. В. Проектная графика: практикум / под общ. ред. доц. Н. В. Брызгова. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2005. 159 с.

2. Хейл Р. Б. Уроки рисования от великих мастеров / пер. К. Молькова. М.: Эксмо, 2005. 264 с.: ил. (Классическая библиотека художника).

ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

XXI столетие объявлено ЮНЕСКО веком образования, которое приобрело статус главного механизма воспроизводства общественного интеллекта. Образование и общее, и профессиональное претерпевает значительные изменения. Настало время актуализировать художественное профессиональное образование, а также дизайн-образование. Нам представляется необходимым привлечь внимание к традиционному прикладному искусству как тому базису, на основе которого формировались искусство, образование, наука, предпринимательство и т. д.

Традиционное прикладное искусство представляет собой самоценное, самобытное и самодостаточное явление мировой художественной культуры. Оно носит синкретичный характер. В нем зарождались многие направления научного, технического, художественного творчества, из которых формировалась человеческая культура. Традиционное прикладное искусство, сохраняя многие издревле присущие ему черты, постоянно развивается с учетом изменений, происходящих в историческом и настоящем социокультурном и экономическом пространстве. В традиционном прикладном искусстве на протяжении тысячелетий складывались представления человека о мироздании, национальные этические и эстетические идеалы, основы народной педагогики. В современном мире этнопедагогика становится важным фактором актуализации образования как важнейшего компонента формирования человеческого капитала.

Традиционное прикладное или народное декоративно-прикладное искусство (народные художественные промыслы) зарождается практически одновременно с началом трудовой деятельности человека и вбирает в себя итоги познания и практического освоения им тогдашнего мира. Творчество первобытных людей являлось одновременно и созиданием конкретных предметов, и познанием окружающего мира, и общением между людьми; его продукты возникали в сложном диалектическом единстве индивидуального (анонимного) творчества и коллективного художественного сознания. Народное творчество образует историческую основу мировой художественной культуры, сохраняясь на протяжении всей человеческой истории.

Однако в современной истории искусств и художественном образовании его изучению, применению, освоению уделяется самое незначительное место. Достаточно сказать, что в подготовке искусствоведов на изучение народного искусства в целом отводится всего 36 часов (один семестр по одному часу в неделю) за весь шестилетний курс обучения в МИЭП. Единственной образовательной сферой, где сохраняется обучение народным ремеслам и использование методов этнопедагогики, длительное время ос-

тавалось дополнительное образование детей. Примером успешного применения традиционного прикладного искусства в этой сфере является образовательная деятельность Детской школы народных ремесел Архангельской области (директор В. Н. Бурчевский) [3].

Что же способно дать современному профессиональному (и не только) образованию явление, которое многие (и специалисты, и неспециалисты) рассматривают как уходящее прошлое? Обратимся к некоторым примерам. В первую очередь, необходимо назвать синкретичный характер традиционного прикладного искусства (исторически оно соединяло в себе и материальную, и духовную стороны жизнедеятельности человека; науку и практику; общечеловеческое и национальное, т. д.). Во-вторых, этот вид искусства развивал методику обучения ручному художественному труду, тем самым создавая народную педагогику. Важен тезис народной педагогики о том, что воспитание человека начинается еще с периода его внутриутробного пребывания.

В обучении традиционному прикладному искусству вырабатывалось многое из того, что сейчас называется педагогическими инновациями. В их число входят здоровьесберегающие и биоадекватные технологии. В традиционном прикладном искусстве воспитывается бережное отношение к окружающей природе, уважительное отношение к старшим и людям других культур, верований, стран. Недаром выдающиеся отечественные деятели культуры стремились привлечь внимание к народному художественному творчеству (В. Белов, И. А. Ильин, Д. С. Лихачев, К. Д. Ушинский, В. Н. Сорока-Росинский и др.). Актуально звучат сегодня слова А. В. Бакушинского: «Мы хотим найти путь преодоления механистической культуры, поработавшей ныне человека более, чем когда-либо раньше, — преодоления в формах господства человеческого духа над косной материей и „роком“ ее законов. Мы хотим, чтобы новая духовная основа жизни, сохранив все позиции, завоеванные в муках бывшего пути, вместе с тем вернула человечество к первоистокам жизни, ее ощущения, к той последней простоте и непосредственности, какие являются знаками совершенной мудрости и разрешением бывшей доселе глубокой трагедии в ее конечном очистительном акте» [1, с. 7]. В целом сегодня необходимо вернуться к истории народной педагогики, которая способна дать очень многое современной педагогике и искусству. Ряд исследователей называют ее методы древнейшими гуманитарными технологиями.

Такой «взгляд назад» связан частично с неосознанным, но имеющим место быть возвратом мировой культуры к дорациональному, мифологическому сознанию; широким использованием символического кода, о чем свидетельствует система коммуникаций и информации, мыслящая и говорящая знаками: от знаков на улицах и метро до компьютерного языка (ср. с орнаментальным декором изделий первобытного человека и произведениями народных мастеров); так называемым «инициационным голодом»,

который проявляется почти у всех групп населения; другими проявлениями обращения к прошлому, в том числе и традиционному прикладному искусству. Традиционное прикладное искусство предоставляет возможность противостоять многим вызовам современности.

Само же традиционное прикладное искусство переживает очень сложный период. С одной стороны, только за 2009 год (по данным Ассоциации народных художественных промыслов России) прекратили свое существование около 50 традиционных художественных производств. С другой же стороны, в XX веке в сфере образования сделан значительный шаг вперед: впервые в истории образованы высшие учебные заведения отраслевого профессионального образования: Гжельский художественно-промышленный институт (Московская область) и Высшая школа народных искусств (Санкт-Петербург). Каждое из них имеет свою направленность, свои образовательные программы, свою миссию. При этом нельзя забывать о важном вкладе, который сделан в историю данного вида искусства и образования в этой сфере Московской школой художественных ремесел, педагогический коллектив которой разработал и внедрил в практическую образовательную деятельность систему непрерывного профессионального образования в традиционном прикладном искусстве [2]. К сожалению, учебного заведения под таким названием сейчас уже нет. Но опыт пока сохранен в некоторых диссертационных исследованиях (Н. Р. Казанской, Л. П. Калининой, Ю. С. Салтановой и др.).

Эта система в своеобразной форме вторит главным характеристикам самого объекта изучения. Традиционность народного искусства сопоставляется с принципом историзма, постоянное широкое обращение к историческому опыту народа. С этим принципом тесно увязывается и преемственность всех сторон обучения будущего художника, начиная с познавательной функции декоративно-прикладного искусства. Принцип историзма в совокупности с преемственностью и коллективностью творчества служит основой целостности всей деятельности художника традиционного прикладного искусства. Коллективные основы находятся в прямой зависимости от синкретической природы традиционного прикладного искусства. Коллективность народного искусства определяется не совместными формами работы, а особой формой создания и потребления его произведений, когда творец и потребитель оказываются, с точки зрения доли их творческого участия в процессе, практически равноценными. Интересным видится и то, что в профессиональной подготовке художника традиционного прикладного искусства выделяются особые черты обоих участников процесса: учитель и ученик выступают равноправными факторами процесса обучения и воспитания.

Процесс профессиональной подготовки художника традиционного прикладного искусства в системе непрерывного профессионального образования носит целостный (синкретичный) характер, его компоненты необ-

ходимо объединяются интегративными связями. Атмосфера обучения традиционному прикладному искусству естественно содержит доброжелательность, понимание, внимание к личности обучаемого, уважение к старшим, желание принять от них исторический опыт народа. Она насыщена стремлением к поиску, желанием искать, находить, пробовать, творить, идти все дальше и дальше по пути познания. В такой среде старшее поколение (обучающие) должно обладать универсальными знаниями в области традиционного прикладного искусства и точно знать, как и что именно передавать своим ученикам. Поэтому преподаватели, ведущие обучение традиционному прикладному искусству, неизменно соединяют в своей деятельности науку и практику, историю и современность, широкий общекультурный кругозор и углубленное владение предметом преподавания. Они выступают носителями национальной культуры и новаторами в современном образовании.

В пространстве системы непрерывного профессионального образования студент изучает гуманитарные, естественные, общие художественные и специальные дисциплины. Результатом развития такого пространства становится специалист широкого профиля: художник, педагог, предприниматель, эксперт и т. д. Благодаря формированию целостного образовательного пространства достигается одна из главных задач сегодняшнего дня: воспитание в студенте умения сохранять основы национального прикладного искусства, отечественной культуры и одновременно не поддаваться воздействию разного рода стереотипов, шаблонов и т. д.; быть творческой, нравственной, думающей, ответственной и самостоятельной личностью. В процессе изучения традиционного прикладного искусства у обучающихся формируется умение использовать канонические основы для создания нового, преобразовывать привычное и уметь действовать в рамках канона. При этом они способны создавать нечто экспериментальное, ранее не имевшее места, но вполне отвечающее традиционности народного искусства и современным запросам культурного развития страны. Выпускник учебного заведения в такой системе представляет собой широко эрудированного специалиста с широким научно-творческим кругозором, укорененного в отечественной и мировой художественной культуре, бережно хранящего самобытность отечественного искусства и высокопрофессионально творящего предметный мир XXI века, помогающего современнику жить, работать, радоваться и совершенствоваться в сложном информационно-технократическом мире.

В заключение можно сделать следующие выводы. Духовное богатство современного человечества включает все интеллектуальное, социальное, историческое, этническое многообразие. Это многообразие еще более увеличивается тем, что каждый этнос, каждая личность неповторимы. Духовная культура этносов, сохраненная в традиционном прикладном искусстве, есть аккумулялированная и концентрированная энергия, она накоплена всем

многовековым развитием человеческой цивилизации, усилиями всех поколений предков различных народов. Педагогическая культура является своего рода двигателем, приводящим в движение человеческий ум, использующим эту аккумулированную и концентрированную духовную энергию. Сохранение и развитие духовной культуры немислимо без соответствующего педагогического процесса. Инновационная система непрерывного профессионального образования, разработанная педагогами Московской школы художественных ремесел и частично представленная их диссертационными исследованиями, нуждается в углубленном изучении и введении в научный и практический оборот.

Примечания

1. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. М.: Культура и просвещение, 1922. – 66 с.
2. Спирина М. Ю. Система профессиональной подготовки художника традиционного прикладного искусства // Материалы X научно-практической конференции «Традиционное прикладное искусство и образование». СПб.: изд-во СПбГУ, 2005.
3. Спирина М. Ю. Кому работа в тягость, тот не знает радости (традиционное прикладное искусство и образование) // Материалы Евразийского научного форума «Наука и образование современной Евразии: традиции и инновации», посвященного 300-летию М. В. Ломоносова. СПб.: МИЭП, 2011.

И. Б. Толкачев

ФОРМИРОВАНИЕ ОБЪЕМНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ У СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ТЕХНОЛОГИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ

Важнейшим условием подготовки будущих учителей изобразительного искусства является необходимость формирования высококвалифицированного педагога, с ярко выраженным творческим потенциалом, с профессиональным восприятием и высоким уровнем изобразительных умений и навыков.

В этом контексте курсы «Скульптура» и «Технология пластических материалов» способствуют развитию восприятия объемной формы, формированию объемно-пластического восприятия и мышления, творческой активности, а также эстетическому саморазвитию студентов. Наиболее важным в процессе освоения искусства скульптуры является формирование объемно-пластического восприятия и мышления.

Под термином «объемно-пластическое восприятие» надо понимать восприятие и воспроизведение трехмерного объема средствами скульптуры малых форм.

Для формирования объемно-пластического восприятия необходимо создать следующие педагогические условия:

1. Создание педагогически комфортной образовательной среды – специально организованные условия для благоприятного протекания процесса формирования объемно-пластического восприятия студентов, а также возможности для самореализации.

2. Рефлексия самоорганизации процесса – установка на анализ и осмысление процесса и результата своей деятельности, приобретение определенных знаний, умений и навыков.

3. Включенность студентов в «импровизационное поле деятельности» – переживание реального мира, отображенного в различных художественно образных решениях (результатах) на основе индивидуального объемно-пластического поиска.

4. Структурная взаимосвязь дисциплин «Скульптура» и «Технология пластических материалов».

Известно, что любое познание начинается с восприятия предметного мира, представляющего собой не что иное, как «живое созерцание», органически связанное с осмыслением воспринимаемого, именно на основе восприятия возможна деятельность других психических функций – мышления, памяти, представления, воображения.

Содержание курса «Технология пластических материалов» включает теоретический раздел и практические задания. На теоретических занятиях рассматриваются задачи курса, оборудование, материалы и инструменты, требования к практическим заданиям. Основу профессионального освоения курса составляет практическая деятельность студентов направленная на изучение конструкции предмета, освоение технических приемов лепки через раскрытие выразительных и пластических свойств таких материалов, как пластилин и глина, умение формировать рельефное изображение и круглую скульптуру.

Практический цикл курса «ТПМ» включает два задания:

1. Лепка рельефа с гипсового орнамента (пластилин).

2. Лепка декоративного натюрморта (глина-керамика).

Рассматривая проблему формирования объемно-пластического восприятия как важнейшего условия для продуктивной творческой деятельности. Необходимо обеспечить целенаправленное наблюдение, изучение предмета (модели). Лепка с натуры формирует способность правильного объемно-пластического восприятия формы предмета, точной передачи объема и передачи пространства. В процессе лепки студент работает сразу над всей формой. При этом он осязает ее руками, что помогает правильному составлению объемно-пластического представления о предмете и проверке зрительных впечатлений от предмета. Очень полезно чередовать лепку и рисование одного и того же предмета – это способствует развитию глазомера и зрительной памяти, а также координации движения рук.

Методика лепки орнамента предполагает изучение основополагающих принципов работы над рельефным изображением и формирование следующих умений:

- 1) композиционно размещать изображение на плоскости плинта;
- 2) сохранять четкость рисунка;
- 3) находить низкие и высокие точки рельефа по отношению к фону;
- 4) объемно-пластически изображать форму предмета.

Для улучшения результативности учебного процесса можно предложить студентам обмениваться работами и продолжить работу над чужими. В итоге «слабые» студенты извлекают для себя положительные уроки, «сильные» студенты стараются исправить недостатки в чужих работах. В результате выявляются общие недоработки группы.

Все виды искусства осваивают мир в образной форме. В основном образная структура произведения пластического искусства строится с помощью пространства, объема, формы, фактуры, цвета. Одним из важных аспектов формирования объемно-пластического, образного, композиционного, пространственного, фактурного и колористического мышления является овладение приемами формирования керамической скульптуры.

Формование – это техническая операция, в которой керамическая масса принимает необходимую форму под влиянием различных факторов с сохранением этой формы после прекращения воздействия этих факторов.

Практическое содержание второго задания представляет серию упражнений, направленных на освоение основных приемов лепки: жгутового набора, или спирального метода, и лепки из пласта. Эти упражнения являются последовательной работой от простого к сложному:

- 1) лепка геометрической фигуры – шара (жгутовой набор),
- 2) проектирование и лепка декоративного сосуда на основе шара, жгутовой набор,
- 3) лепка геометрической фигуры – куба (пласт),
- 4) проектирование и лепка декоративной формы на основе куба.

Изучение приемов работы с глиной (лепка из жгута и пласта) необходимо начать с составления технологической карты. В ней расписан каждый этап создания изделия, включающий инструменты и материалы. Технологическая карта помогает студентам систематизировать процесс формообразования керамической скульптуры.

Первое упражнение – это практическое освоение приема жгутового набора: из предварительно раскатанного руками жгута лепят основание будущего изделия. Затем на него накладывают первый жгут, потом следующий, постепенно наращивая виток за витком. Диаметр нового витка делают больше или меньше в зависимости от конфигурации изделия. Иногда для того, чтобы жгуты имели правильную форму и одинаковую толщину, применяют специальную дощечку с ограничителями. Уложенные жгуты сглаживают пальцами изнутри, удерживая стенки ладонями.

В итоге студент приобретает определенные умения и навыки:

- умение изготавливать жгут определенной длины и одинаковой толщины;

- умение сохранять четкость формы;

- умение объемно-пластически изображать форму.

Второе упражнение – это творческая работа по созданию керамической декоративной скульптуры. Форма шара наиболее близка человеку. Если присмотреться, то именно эта геометрическая форма окажется самой распространенной в природе. Рассматривая шар, студенты должны предположить, для какого именно бытового предмета наиболее приемлема эта форма. Далее предлагается работа над эскизами, в которой их основной задачей станет проектирование на основе шара, декоративного сосуда. Параллельно работе над эскизами необходимо показывать студентам наглядные пособия, демонстрирующие различные жгутовые наборы.

Третье упражнение – это практическое освоение приема лепки из пласта: до начала работы необходимо изготовить пласт, для этой цели глину необходимо равномерно распределить на поверхности, на предварительно смоченном куске материи. Затем с каждой стороны пласта укладывают деревянные бруски той толщины, которая необходима для стенок будущего изделия. После приготовления глину раскатывают скалкой. Готовый пласт можно изгибать в соответствии с задумкой автора, формируя из него нужную форму. Можно также разрезать пласт на полосы и формировать изделие по принципу жгутового набора.

В итоге студент приобретает определенные умения и навыки:

- умение изготавливать пласт определенного размера и одинаковой толщины,

- умение сохранять четкость формы,

- умение объемно-пластически изображать форму.

Четвертое упражнение – это творческая работа по созданию декоративной керамической пластики. Модуль – отделяемая, относительно самостоятельная часть какой-либо системы. Для композиционного формообразования, скажем, скульптурного произведения, модуль дает возможность проектирования множества вариантов различных композиционных решений. Это ценное преимущество должно быть полностью понято и использовано студентами в их работе по поиску выразительной и необычной пластической формы. В качестве модуля будущей композиции предлагается куб и различные его составляющие. В процессе работы необходимо как можно больше использовать фактурные возможности пласта. Таким образом, в итоге студент приобретает определенные знания в области способов проектирования выразительных пластических форм.

Данный комплекс педагогических условий способствует формированию объемно-пластического восприятия студентов, создает основу для прочного усвоения знаний и умений; способствует совершенствованию

профессиональной подготовки, оказывает продуктивное влияние на становление творческой активности; позволяет преподавателю выстроить и поддержать педагогически целенаправленный стиль взаимоотношений со студентами, обеспечить педагогически комфортную среду образовательного процесса.

Л. В. Федотова

МЕТОДЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ТКАНЕЙ. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В преподавании профильных дисциплин на отделении «декоративно-прикладное искусство» большое место занимает батик, а также другие виды художественной росписи тканей.

За последнее десятилетие вышло множество учебных пособий по технике батика. Для нас основополагающими остаются работы отечественных авторов, которые предназначены, главным образом, для профессионального обучения, а не для «хобби». Это работы, написанные на основе педагогических исследований [1; 4], пособия, разработанные в стенах НИИ художественной промышленности на основе технологических и художественно-творческих разработок [3; 5], а также книги и статьи признанных художников-профессионалов, работающих в этой области многие годы [2; 6]. Для будущих художников необычайно важен и личный опыт, нарабатанный в процессе занятий. Именно погружение в суть избранной специальности даст положительный результат. «Декоративно-прикладное искусство является самостоятельной динамической саморазвивающейся системой. Человек, занимающийся декоративно-прикладным творчеством, входит в эту систему в качестве одного из ее элементов и должен сам постоянно развиваться, иначе он выпадает из этой системы, а значит, и его произведения потеряют актуальность» [4, с. 210]. Поэтому всегда надо помнить о соотношении искусства и ремесла. Освоение технологических приемов на наших занятиях происходит в процессе выполнения личных авторских работ. Это дает возможность активизировать творческое мышление и развивать его в разных направлениях.

Обычно для того чтобы расписать ткань, ее натягивают на подрамник, что совершенно правильно. Это рекомендуется во всех пособиях, в том числе и для вузов, которым руководствуются многие учебные заведения.

Специальными рамками-пяльцами пользуются и на художественных производствах, где сохраняется ручная роспись тканей. В некоторых зарубежных пособиях приводят целые таблицы, отражающие многообразие вариантов рам для натяжения тканей, в том числе шелка. Нигде не говорится,

что в отдельных случаях или при определенной необходимости можно обойтись вообще без рамок и не натягивать ткань.

Обычно в процессе обучения мы используем специально изготовленные небольшие рамки с высоким профилем, или подрамники, предназначенные для живописи, или же простейшие деревянные рамы для картин.

Прикалываем ткань кнопками. Для первых учебных работ используем рамки размером 40×30 см, а для курсовых работ – 65×65 или 50×70 см. Для дипломных работ авторы обычно выбирают более крупные размеры. Чтобы выполнить полотна больших размеров, используют разъемные рамы, чаще всего с острыми иглообразными крючками для прокалывания ткани и ее натяжения. Однако в условиях учебного заведения и тем более в домашних условиях выполнение изделий больших размеров представляет определенные трудности. Особенно это касается больших панно для общественных или современных жилых интерьеров, декоративных и театральных занавесов, штор на окна и т. п. Именно из-за трудностей и неудобств размещения работы в процессе росписи (порой трудно поместить большую раму, трудно дотянуться до середины изделия и т. д.) дипломники не берутся воплощать свои художественные идеи в произведениях монументального характера, довольствуясь триптихами, комплектами и наборами панно среднего размера. Между тем крупные изделия могут найти своего потребителя и иметь спрос. Кроме того, на выставках мелкие вещи не всегда хорошо выглядят в экспозиции, а расписные декоративные ткани должны быть, как правило, более четырех метров. На своей творческой и педагогической практике я убедилась, что рисунки больших размеров можно выполнять по частям без рамы.

Предлагаю расписывать ткань в хорошо отглаженном и расправленном виде прямо на столе или на горизонтально расположенной чертежной доске. Важно подложить под ткань гигроскопический материал, хорошо впитывающий влагу, что будет препятствовать бесформенному растеканию жидких спиртовых и анилиновых красок в стороны. В качестве такого материала рекомендую использовать мягкие впитывающие гигиенические пеленки для детей и взрослых, которые продаются в аптеках. Пеленки и простынки бывают размером 60×60, 60×90 или 80×180 см (впитывающий слой здесь примерно 80×90 см). Работа выполняется частями, чтобы не запачкать ткань, пеленки следует периодически заменять, а ткань передвигать осторожно. Таким методом можно расписывать горячим и холодным способом батика и свободной росписью. Сложно и почти невозможно окрашивать большие одноцветные поверхности фона. Если фон необходим, лучше всего выбрать для росписи уже окрашенный цветной шелк. В проекте желательно разделить большие плоскости на сектора для росписи в границах определенных участков рисунка. На раме такой метод работы невозможен, так как, чтобы ровно натянуть шелк или другую ткань на раму, пришлось бы повредить ткань отверстиями от крючков или кнопок.

Основные этапы технологического процесса художественной росписи тканей без использования рамок-пялец

1. Снять с проекта кальку – контуры рисунка.
2. Расправив на твердой поверхности ткань (лучше всего шелк), перевести или перерисовать контуры рисунка карандашом или мелком.
3. Разложить на полу впитывающую пеленку, хорошо расправив ее.
4. Расправить на впитывающей поверхности часть ткани с переведенным рисунком. Оставшуюся часть большого полотна аккуратно свернуть и закрыть предохраняющей пеленкой от случайных капель и брызг.
5. Чтобы ткань не сдвинулась с впитывающей подкладки, можно ее приколоть тонкими булавками в нескольких местах, особенно по краям.
6. Нанести контуры рисунка (если это холодный батик) резервирующим составом, который по замыслу автора может быть как прозрачным, так и цветным.
7. Когда резерв высохнет, начать роспись заранее приготовленными цветами (составив их по проекту). Роспись можно осуществлять кистями различных номеров и резиновыми грушами с тонкими наконечниками – тампонами.
8. Если краски не акриловые, а спиртовые, можно отдельные участки не высохшей краски посыпать крупной солью или, при необходимости, крупинками карбамида (мочевина), что создаст дополнительный декоративный эффект. Примечание: при работе акриловыми красками соль и другие «присыпки» применять не рекомендуется, так как пленка подсохшего акрила приклеит крупинки, которые под горячим утюгом расплавятся, что приведет к браку.
9. Если роспись велась по цветной ткани, а необходимы белые детали, их можно выполнить белой краской для тканей, но наносить ее надо тонким слоем, чтобы сохранить фактуру.
10. Красители закрепляются, как обычно, по инструкции: спиртовые – методом «запаривания» (при этом полотно важно проложить бумагой и белой тканью), акриловые – проглаживанием горячим утюгом.

Именно так мною был выполнен занавес на цветном атласе с рисунком в стиле «шинуазри» («китайщина») для современного интерьера в английском духе. Размер занавеса: высота 2,2 метра, ширина 1,2 метра. Раму таких размеров возможно, но трудно изготовить, а еще трудней было бы на ней работать. Предложенный метод работы на столе со сменной гигроскопической поверхностью (впитывающие пеленки и простынки) дал возможность осуществить проект в двух вариантах: в технике холодного батика и в технике свободной росписи (живописи) текстильными акриловыми красками.

Данный метод позволяет выполнять не только крупные работы, но и любые другие, когда нет возможности использовать рамки-пяльцы и т. п. Им могут воспользоваться и все студенты для своих экспериментальных и

творческих работ. Метод был апробирован при изучении темы «свободная роспись». Работы получились весьма удачно.

Другой метод свободной росписи годится для небольших композиций и особенно подходит для работы с детьми. Он заключается в том, что на первом этапе роспись осуществляется на намоченном тонком шелке, приложенном к стеклу, под которое подкладывается рисунок (проект или фотография). В мокром виде тонкая шелковая ткань становится прозрачной, и рисунок легко копировать. Важно на кисть не набирать слишком много краски, чтоб она не растекалась. Затем влажную, «подвяленную» или уже подсохшую работу надо переложить на пленку и конкретизировать рисунок, дополнив его деталями, выполняя их тонкими кисточками. Впитываясь в подложенную пленку, краска дает четкие линии и мазки, а цвет получается достаточно насыщенным.

Работая в центре внешкольной работы «Синегория» Западного округа г. Москвы, я использовала этот метод в работе с детьми 8–12 лет. Роспись их очень увлекала. Применяли как краски для росписи тканей, так и гуашь и акварель. Ткань использовали чаще всего туаль, но можно так работать и на крепдешине и хлопчатобумажном батисте. Основой композиции служили рисунки самих детей, а также фотографии из календарей с натюрмортами, цветами и пейзажами. Этот способ хорош, чтоб увлечь в творчество тех, кто еще недостаточно уверенно может рисовать и создавать проекты росписей.

Основные этапы технологического процесса

художественной росписи шелка с применением стекла

1. Положить на стол рисунок или большую цветную фотографию.
2. Сверху положить стекло или оргстекло, которое должно быть несколько больше рисунка.
3. Намочить чистой водой кусок шелка нужного размера (чуть больше, чем рисунок). Хорошо расправив полотно, прилепить к стеклу.
4. Начать роспись заранее приготовленными красками, куда добавить немного поваренной соли, чтоб краски не сильно растекались. Роспись вести кисточками, набирая на них минимум краски.
5. Если ткань высохнет раньше времени, ее можно обрызгивать из пульверизатора, но аккуратно.
6. Подсыхающую работу отсоединить от стекла и переложить на впитывающую пленку. Можно это сделать вдвоем, чтоб не повредить роспись, тонкой кисточкой выполнить детали.
7. Закрепить краски по инструкции.

Предложенные методы и технологические приемы росписи тканей наши студенты, дипломники и выпускники, могут использовать в дальнейшей творческой и педагогической практике. Для успешной профессиональной работы будущим художникам важно овладеть выразительными средствами избранного вида декоративно-прикладного искусства. Препо-

давателю необходимо развивать интерес студентов к активной творческой работе и к различным методам воплощения художественных идей. Чтобы каждый мог сказать как известный художник батика Ирина Трофимова: «Тем и сюжетов для моих текстильных панно – неисчерпаемое множество. Главное – работать, в этом самое большое удовольствие» [6, с. 212].

Примечания

1. Гильман Р. А. Художественная роспись тканей. М.: Владос, 2004.
2. Давыдов С. Батик: Техника. Приемы. Изделия. М.: АСТ Пресс-книга, 2005.
3. Основы художественного ремесла. Практическое пособие для руководителей школьных кружков / под ред. В. А. Баратулина, О. В. Танкус. М.: Просвещение, 1978.
4. Подольская М. С., Фёдорова Л. П. Традиции ученичества в декоративно-прикладном искусстве: материалы педагогических исследований. М., 2002.
5. Технология росписи тканей / Л. М. Гороховская [и др.]; под ред. О. В. Танкус. М.: Легкая индустрия, 1969.
6. Трофимова И. В. Профессия – текстильный художник // Советское декоративное искусство : сб. М.: Советский художник, 1982. (Вып. 5).

Н. Хелин

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВЗРОСЛОГО ЧЕЛОВЕКА ОСНОВАМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ЧАСТНОЙ СТУДИИ В ШВЕЦИИ

Изменения в социальной сфере любой страны и в личной жизни каждой творческой личности, взрослого человека имеют тенденции к постоянному обновлению. Процессы, преобразующие человека, происходят в определенный период жизни и очень индивидуально. Практически это образовательно важные трансформации, которые в своей динамике позитивны и мотивационно стабильны. Действительно, проблема образования взрослого человека имеет определенный интерес для педагога-художника, который руководит, например, студией художественного направления. Особенности обучения взрослого человека рассматриваются нами на примере работы одной частной студии в Швеции, целью которой является обучение взрослых людей основам изобразительного искусства, конкретно через освоение профессиональных секретов акварельной живописи.

Художник, систематически совершенствующий свое профессиональное мастерство, повышает не только профессиональную компетентность, но также формирует свою эстетическую и духовную культуру. Погружаясь основательно в тайны, сложные по техническому исполнению, акварельной живописи, художник начинает испытывать все возрастающую потребность в передаче своей школы другим творческим людям, таким же, как и он сам, людям, заинтересованным в самореализации, любящим искусство

и красоту окружающего мира, взрослым людям, устремленным к познанию и внешнего и внутреннего мира.

Педагог, таким образом, стремится не просто оказывать профессиональную помощь любителям прекрасного, но, совершенствуя их природные способности, он направляет студийцев к самосовершенствованию и самореализации. Акварель является наиболее тонким художественным материалом, обладающим богатыми выразительными средствами в передаче художественного образа и безграничными возможностями передачи любого состояния в природе и человеческих состояний. Диапазон изобразительных возможностей акварели широк. Он распространен от минора тихой и глубокой печали до мажора фонтанирующей радости, идущей от ощущения полноты мировидения.

Если не игнорировать современных скоростей динамики многоликой жизни, то реально приходит понимание того, что стоять на месте невозможно, что необходимо учиться или переучиваться самому учителю и призывать к духовным преобразованиям своих учеников. По всей Швеции в любом маленьком городке и в каждом районе большого города представлены образовательные общества, где могут заниматься взрослые. Названия таких обществ: Vuxenskolan – Школа для взрослых; Medborgarskolan – Народная школа; ABF – Общество Рабочих. Ранее для них была характерна политическая направленность и партии субсидировали деятельность этих обществ. В настоящее время это стерлось, и поддержка идет уже непосредственно от государства.

Обучение взрослых людей, осваивающих основы живописного мастерства, имеет целый ряд особенностей. В социуме называется «взрослым» такой человек, кто достиг не столько определенного возраста, сколько физической, психологической и социальной зрелости. Это тот человек, кто, обладая определенным жизненным опытом, сформировался как личность, имеющая постоянно растущий интерес к повышению уровня самосознания. Человек ответственный, а, следовательно, духовный, отвечающий за каждый свой поступок в жизни, традиционно отвечает за моральность поведения своих близких, тех, кто вместе с ним преобразует эту жизнь, делая ее духовно богаче, интереснее и красивее.

Понятие «образование взрослых» (adult education) охватывает собой весь комплекс процессов непрерывного обучения, ориентированного на осознанное самосовершенствования себя как личности. Сюда следует отнести не только формальные виды опосредованных влияний на человека каких-либо ситуаций социума или других людей, но помимо этого широкого спектра следует учитывать влияния неофициальных форм и видов общения. Такую сложную систему можно назвать диссипативной, в которой аттрактором является устремленность к познанию. Именно таким образом комплексно развиваются природные способности уже взрослого человека, и, с учетом постоянно растущей потребности в познании, эффек-

тивно совершенствуется его профессиональная компетенция. Повышение уровней высот квалификации направляет вектор развития иногда в иное и совершенно новом направлении. Этот феномен можно отнести к явлениям психологических бифуркаций.

Понятие «профессиональное обучение» (training) подразумевает систематические действия в той или иной области человеческой деятельности. Избирается обучение свободно, людьми самостоятельно предпринимается выбор сферы деятельности, что не всегда отвечает первоначальной профессиональной ориентированности. Закончив пропедевтический период нового цикла образования в изобразительной сфере деятельности, взрослый человек заявляет о себе в иной области выбранной специальности и устремляется к приобретению новых «квалификаций».

Тем не менее, если взрослый человек будет акцентировать свое внимание только на изменении знаний и навыков, но станет игнорировать духовную компоненту общей культуры, то оценка его компетенций при таком узком подходе не будет понята и принята окружающими. Значимой, помимо когнитивной, разумеется, будет являться коммуникативная компетенция человека. Если она изначально была довольно низкой, то вполне возможна ситуация появления фобии (боязнь общения), и тогда смена настроения и обретение нового жизненного опыта при профессиональной переориентации дает человеку установку на возможность ухода от предыдущих проблем и на обретение другого нового статуса, адекватного успешности выполнения совершенно иных социально значимых задач.

Процесс образования, таким образом, может продолжаться на протяжении всей жизни (lifelong education) человека, в противном случае он просто отстанет от технических и социальных изменений, окажется не способным ни психологически, ни профессионально подготовить себя к позитивному восприятию изменений в жизни общества и не сумеет всецело реализовать весь потенциал своей личности.

Наукой проблема обучения взрослого человека была не сразу увидана и актуализирована, потому существенные отличия этого вида образования от обычного обучения учащихся школьного и вузовского возраста осознавались педагогами постепенно. За последние несколько лет в современной педагогике появился новый и с научной точки зрения интересный раздел дидактики, получивший название андрагогики. Эта область исследований на сегодня является приоритетной и популярной для проведения смелых научных экспериментов.

Вначале предложена была некая андрагогическая модель организации обучения, в рамках которой именно на самого обучающегося ложилась вся ответственность за определение области обучения, выбор методов и планирование сроков обучения. Обучающемуся взрослому человеку отводилась релаксация конечного результата этого довольно сложного и продолжительного процесса. Он выступал в качестве доминанты процесса позна-

ния и был той «движущей силой» обучения, тогда как преподаватель играл роль координатора процесса, а также проектировал новые формы и методы обучения. Преподаватель единолично, как в традиционном образовании, рассматривал комплект педагогических технологий, взвешивал творческие возможности взрослого человека – уже зрелой, состоявшейся и самостоятельной личности.

В последнее время популярностью пользуются доказавшие свою эффективность такие активные методы обучения, как разработка моделей презентации, деловых игр, различные формы тренингов и дискуссии в малых группах, концептуальное моделирование и сотворческое выполнение художественно значимых проектов, обучение групповым действием мастер-класса. В нашей студии широко практикуются пленэрные поездки по интереснейшим и уникальным по красоте местам в других странах. Эти выездные пленэры сближают студийцев, общие интересы и профессионально значимые цели организуют совместное творчество и духовно обогащают коммуникативностью неординарные часы досуга.

Таким образом, в чем состоит отличие двух ветвей образования: взрослой аудитории и академического обучения молодых людей – становится более понятным.

В ситуации выездного пленэра, действительно, ярче проявляются отличительные черты андрагогики от педагогики. Здесь следует, однако, не исключать того важного фактора, что у взрослых людей наличествует собственный и, подчас, достаточно богатый в профессиональной деятельности практический опыт, со всеми вытекающими отсюда плюсами и минусами.

Конечно же, есть и существенные отличия андрагогики от традиционных подходов к организации взаимодействия с обучающейся аудиторией, что требует особого внимания ко многим не решенным пока проблемам обучения взрослого человека.

Прежде всего, можно констатировать наличие удивительного педагогического феномена, который заложен самой востребованностью нашего времени – это личностная потребность в гармонизации взрослого человека. Он, решившись на, казалось бы, позднее образование, повергает часто окружающих в некоторое недоумение. Но если рассматривать данную проблему сквозь призму диссипативных процессов непрерывного процесса познания мира внешнего и мира внутреннего, то ничего удивительного или же невероятного мы здесь не увидим. Развитие внутреннего человека не регламентировано никакими временными рамками, а следовательно, и возрастом человека. Меняется время, но изменяется и сам человек, который, гармонизируя себя и пространство вокруг себя, устремляется по вектору преобразования к самосовершенствованию, чему пределов не установлено.

Способов гармонизации личности достаточно много, и один из самых сегодня популярных – образование в коллективе единомышленников.

Группы могут объединять взрослых людей по самым различным интересам – от бизнеса до студий художественного творчества.

Главным является общение, приносящее человеку и пользу, и радость. В непосредственной профессиональной деятельности мы видим процессы углубленного погружения в сферы специальности, но когда интересы человека решительно меняются, его мотивационная направленность сменяется расширением диапазона познания. В последнем случае ситуация представляет наибольший научный интерес, касающийся раздвижения исследовательских рамок в сторону социальной психологии и педагогики. Здесь затрагивают вопросы культурологии, экономики и государственной политики.

Говоря о коммуникативной сфере, мы касаемся культурологического аспекта, когда образование взрослых следует рассматривать с позиций гармонизации межнациональных отношений. Гармония как значимая характеристика подструктур психики человека сбалансированно взаимодействует в отношении личностного и социального порядка, но когда они находятся в позитивном взаимодействии. Ситуации потерянного диалога создают условия для возникновения социальных и внутриличностных конфликтов. Люди, понимая важность проблемы гармонии социальных отношений и приступая к новым формам всеобуча, пытаются для себя ее как-то самостоятельно решать. Эта область внимания практикующих педагогических кадров и социальных психологов требует со стороны ученых новых научных исследований. Также при организации обучения взрослых людей следует не забывать о влиянии на процесс получения профессиональных, социальных, бытовых и временных источников знания и навыков политического и экономического факторов самого социума.

Все проблемы обучения взрослого человека невозможно рассмотреть в рамках одной публикации, но бесспорно одно: сегодня данная форма повышения компетентности людей востребована и все активнее реализуется в течение последних нескольких лет. Профессионально педагогическое управление взрослой аудиторией художественно одаренных людей в современном мире является благородной и очень ответственной сферой социальной педагогики.

Е. А. Чебакова

ГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

Рассматривая вопрос использования студентами факультета художественного образования НТГСПА, обучающимися по специальности и профилю «Изобразительное искусство», графических материалов в разных видах

изобразительной деятельности, следует обратить особое внимание на довольно большое их разнообразие. В системе художественного образования большинство графических материалов позволяет рассматривать их, не ограничиваясь только рисунком, а предоставляет возможность более широко использовать эти материалы в различных видах изобразительной деятельности студентов, применяя для реализации учебных и творческих заданий.

Изучая графические материалы и технологии рисунка на I курсе (на дисциплине «Технологии графических материалов»), студенты знакомятся с материалами и графическими техниками оригинальной графики, рассматривают их в историческом развитии на примере произведений великих мастеров русского и зарубежного искусства. В дальнейшем, при более углубленном изучении художественных возможностей графических технологий, они знакомятся с уникальными традициями тагильской школы, которая богата талантливыми художниками-графиками. Визуальный интеллект студентов формируется в основном при просмотре произведений, выполненных различными мягкими материалами таких тагильских художников как В. Могилевич, Е. Бортников, Р. Мамутов, Н. Грачиков, Л. Грачикова, С. Бакшаева, Н. Кузнецова.

Изобразительная деятельность студентов весьма обширна, поскольку использование графических материалов дает им возможность применять сангину, уголь, соус, сепию, тушь, пастель на дополнительных и самостоятельных занятиях по рисунку, на занятиях по композиции, в пленэрной практике, на дисциплинах и курсах по выбору «Художественная графика».

При выполнении творческой части выпускной квалификационной работы студенты свободно оперируют не только техническими приемами какого-либо отдельного материала, но и экспериментируют с их различными комбинациями, пробуя найти свой изобразительный язык в поисковых эскизах и в итоговых композициях.

Использование графических материалов зависит от вида занятия и от его тематики. Графические материалы и техники используются выборочно, одни употребляются реже, а другие используются довольно часто, практически во всех видах изобразительной деятельности студентов. Тональные материалы – такие, как карандаш, уголь, соус, сангина, сепия – можно использовать, выполняя наброски и зарисовки по рисунку, а также они используются в пленэрной практике. Пастель, которую можно отнести к рисовальной и живописной техникам, используется практически во всех видах изобразительной деятельности студентов, начиная с простейших рисунков, заканчивая сложными по исполнению композициями. Такие графические материалы, как графитный и угольный карандаши, тушь и черный фломастер в учебной деятельности применяются при разработке тональных эскизов (прил. 17, рис. 1) на занятиях по композиции, предназначенных для выполнения в дальнейшем эскизов в цвете.

Частое применение тональных материалов можно увидеть в дополнительных и самостоятельных работах по рисунку – это наброски и зарисовки, которые студенты выполняют параллельно учебным постановкам, независимо от курса и тематики. Наиболее часто студенты используют уголь, сангину, сепию, фломастеры, гелевые ручки. На первом курсе это зарисовки и наброски простейших предметов, интерьера, предметов быта, комнатных растений (прил. 17, рис. 6); на втором – наброски и зарисовки головы (прил. 17, рис. 5), на старших курсах – наброски и зарисовки фигуры человека. В набросках и зарисовках используются различные изобразительные приемы – это линейные быстрые наброски, а также более сложные тонально-линейные зарисовки.

Тональные графические материалы применяются и в пленэрной практике студентов при создании разнообразных пейзажных зарисовок. В пленэрных набросках и зарисовках предполагается применение всех видов графических материалов, так как в них можно использовать разные изобразительные приемы и художественно-выразительные средства.

С первого курса студентами используются наиболее простые материалы и техники – такие, например, как графитный, угольный и цветные карандаши (прил. 17, рис. 4, 8). На старших курсах тематика заданий усложняется, и поэтому используются уже такие графические материалы, которые требуют от студентов более высоких профессиональных навыков и технического мастерства. Начиная со второго курса в пленэрных работах студентов можно увидеть рисунки углем, сангиной, сепией, соусом, тушью (прил. 17, рис. 9) и пастелью.

Графические материалы можно использовать каждый сам по себе, а также их можно совмещать, смешивая между собой. В зарисовках и набросках используются различные технические и изобразительные приемы работы графическими материалами. Например, можно использовать в одном рисунке уголь и сангину (прил. 17, рис. 7); рисовать соусом, совмещая прием нанесения по сырому и по сухому; рисуя тушью, использовать как инструмент кисть и перо в одной композиции (прил. 17, рис. 9). Данные особенности работы рисовальными материалами относятся не только к пленэрным зарисовкам, но и к наброскам и зарисовкам, независимо от изучаемой темы и курса. Часто смешение разных графических материалов между собой можно наблюдать на старших курсах, на дисциплинах специализации и курсах по выбору «Художественная графика», где студенты решают творческие композиционные задачи. Здесь материал и техника являются частью того образа, который задумывается автором композиции (прил. 17, рис. 16–17). Хочется отметить огромное разнообразие выразительных и изобразительных приемов, используемых старшекурсниками. Студенты старших курсов уже имеют опыт работы с самыми разными графическими материалами и техниками, поэтому в их композициях уже наблюдается многообразное применение изобразительных приемов. Напри-

мер, различные виды штриховки, употребление пятна с использованием дополнительных приспособлений (ластика, растушки); применяется совмещение графических материалов с другими техниками (коллаж и др.), что придает композиции многоплановость, делая ее в техническом исполнении интересным произведением.

Особое внимание хочется обратить на пастель. Популярность этой техники очень велика и среди профессиональных художников, и среди студентов. Она используется в разных направлениях изобразительной деятельности. Как отмечалось выше, пастель можно отнести как к рисовальной, так и к живописной технике, что дает возможность выполнять графические и живописные композиции, полноценно решая задачи цвета, света и колорита.

Пастель используется студентами, как и другие графические материалы, на занятиях по композиции (прил. 17, рис. 2, 11–13, 15), на дисциплинах специализации и курсах по выбору «Художественная графика» для студентов старших курсов. Пастель всегда востребована при выполнении пленэрных заданий. Не случайно графические, творческие выпускные квалификационные работы бывают чаще всего представлены именно в пастели (прил. 17, рис. 19–20). Большие изобразительные возможности этой техники позволяют успешно решать ряд учебных и творческих задач.

Податливый к изменениям (перекрытию, вытиранию, растушевыванию и прочее), этот материал способен передавать все многообразие фактур; он используется студентами в изобразительной деятельности с интересом, особенно при выполнении сложных композиций. Пастель имеет богатый цветовой спектр, поэтому на пленэре студентами полноценно решаются живописные задачи передачи состояния в природе, светотеневые задачи и задачи колорита в пейзаже. Пастель оставляет сочный фактурный след на различных поверхностях (цветная пастельная бумага, грунтованная и тонированная бумага), что усиливает художественно-выразительные эффекты в рисунках.

Работая разными графическими материалами, студенты выполняют творческие композиции с использованием вышеуказанных техник, а обретенный ими опыт успешно реализуется в выпускных дипломных проектах. Нельзя не представить визуальный ряд творческих выпускных работ (прил. 17, рис. 18–20), в них мы видим, как техника помогает в реализации авторского замысла и способствует передаче яркого художественного образа.

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

Традиционно под культурой понимается обобщающее понятие для форм жизнедеятельности человека, созданных и создаваемых им в процессе эволюции. Культура включает нравственные, моральные и материальные ценности, умения, знания, обычаи, традиции. Часто термином «культура» характеризуется определенная историческая эпоха: «Культура Древней Руси», «современная культура» и т. п. Культура характеризует также целые народы: культура готов, славянская культура и др. Помимо этого, культура может относиться и к сферам деятельности человека: массовая культура, художественная культура и др.

Во многом современное понятие культуры как цивилизации сформировалось в XVIII – начале XIX веков в Западной Европе. В дальнейшем это понятие, с одной стороны, стало включать отличия между разными группами людей в самой Европе, а с другой стороны – различия между метрополиями и их колониями по всему миру. В данном случае понятие культуры является эквивалентом цивилизации, то есть антипода понятию природы. Используя такое определение, можно с легкостью классифицировать отдельных индивидов и даже целые страны, по уровню цивилизованности.

Отдельные авторы даже определяют культуру просто как «все лучшее в мире, что было создано и сказано» (Мэтью Арнольд), а все, что не попадает под это определение – хаос и анархия. С этой точки зрения, культура тесно связана с социальным развитием и прогрессом в обществе. Арнольд последовательно использует свое определение: «...культура является результатом постоянного совершенствования, вытекающего из процессов получения знаний обо всем, что нас касается, ее составляет все лучшее, что было сказано и помыслено». В. Л. Бенин и М. В. Десяткина разделяют культуру по источникам формирования на народную и профессиональную. Народная культура ярче всего представлена фольклором, хотя и далеко не исчерпывается им. Она не имеет явного и определенного автора (потому и говорится о «народной этике», «народных инструментах», «народном спорте», «народной медицине», «народной педагогике» и др.) и передается из поколения в поколение, постоянно дополняясь, обогащаясь и модифицируясь. Следует отметить, что в прошлом народная культура противопоставлялась культуре профессиональной как нечто «второсортное» и недостойное внимания образованного человека. Интерес к ней появляется лишь с эпохи нового времени.

В рамках нашего исследования более детально будет изучаться профессиональная культура будущего специалиста-дизайнера. Поэтому обратимся к рассмотрению термина «профессиональная культура». В своих ис-

следованиях Л. Н. Максимова определяет профессиональную культуру как способ и одновременно оценку деятельности. Таким образом, исследуемое понятие, по Л. Н. Максимова, включает в себя совокупность специальных теоретических знаний и практических умений, связанных с конкретным видом труда, она отражает процесс приобретения профессионализма.

Сущность профессиональной культуры на личностном уровне, как справедливо отмечает П. В. Кузьмин, выражается мерой освоения необходимых профессиональных знаний, навыков и умений, профессионального опыта, степенью интеграции профессиональных и социальных качеств личности; способностью применять совокупность наиболее рациональных способов, приемов работы в различных ситуациях, складывающихся в процессе деятельности и обеспечивающих ее высокую эффективность. В своем реальном функционировании профессиональная культура личности выступает, прежде всего, как совокупность конкретных социально-значимых профессиональных действий. Профессиональная культура, по мнению П. В. Кузьмина, разделена, условно говоря, на две сферы: духовную и деятельностно-поведенческую.

Духовная сторона, представляющая диалектическое единство профессионально-идеологического и психологического компонентов, включает систему профессиональных знаний, убеждений, культуру профессионального мышления, профессиональные потребности, чувства, волевою готовность к осуществлению профессиональной деятельности.

Деятельностно-поведенческая сторона объединяет профессионально-целесообразные способы деятельности и культуру поведения.

Если судить с позиций классической англосаксонской социологии профессий, профессиональная культура формируется из людей, которые обладают высоким статусом, материальным достатком и вузовским дипломом по соответствующей специальности, состоят в профессиональной ассоциации, имеющей властные полномочия, например, выдавать лицензию на ведение практики или лишать ее. С нашей точки зрения, это определение или взгляд весьма узки, так как отсекают массу профессиональных сообществ, которые обладают профессиональной культурой.

Мы, в след за Л. Н. Максимова, говоря о профессиональной культуре, будем придерживаться более широких характеристик – таких, как знания по специальности, в которой работает профессионал, имеет навыки, атрибуты и поведение, принятое в данном сообществе. Кроме того, в зарубежной литературе термин «профессиональная культура» зачастую подменяется понятием «идентификации личности и профессии» (Э. Ро, Д. Сьюпер) и означает слияние жизни профессионала с его деятельностью, при котором приобретенные им качества и свойства начинают проявляться во всех других сферах его жизнедеятельности и определяют его отношение к действительности. Итогом идентификации личности становится формирование профессионального типа личности. Известно, что процесс взаимодей-

ствия личности и профессии в широком смысле является двусторонним. Формируясь в деятельности, приобретая свойственные представителям той или иной профессиональной группы, общности принципиальные черты, качества и свойства, личность оказывает преобразующее воздействие на саму деятельность. Все это в полной мере можно отнести к пониманию профессиональной культуры будущих дизайнеров.

Социокультурная сфера деятельности дизайнера состоит из характеристик познавательной, преобразовательной, ценностно-ориентационной и коммуникативной деятельности. Она сконцентрирована на усвоении будущими дизайнерами ценностей материальной и духовной культуры в процессе познавательной деятельности (каноны, объекты, образцы, методология и т. д.); репродуктивной и продуктивной деятельности в рамках преобразовательной деятельности (передача и использование образцов, развитие знания, новые знания, идеи, концепции и др.). В процессе реализации данной сферы деятельности закладываются ценностные и культурно-этические нормы (эстетические и нравственные принципы, установки, интересы, эталоны, нормы этики и др.), а коммуникативная деятельность развивает неформальные и формальные способы общения (предпочтения, личностная и профессиональная диспозиция, творческие и профессиональные связи и др.) [1; 2].

Учебно-образовательная сфера деятельности направлена на развитие художественных способностей, необходимого уровня специальных и профессиональных знаний, формирование внутренних возможностей профессионального роста, целеустремленности, творческого самоопределения, самообразования и самосовершенствования. Таким образом, можно сказать, что профессиональная культура является продуктом и результатом профессиональной деятельности дизайнера, его профессиональной компетенции, а также его творческого потенциала, способности к самосовершенствованию. Профессиональная культура дизайнера – это системное образование, представляющее собой совокупность профессиональных знаний, теоретических и практических умений и социально-значимых качеств личности, формирующихся в процессе проектно-производственной, социокультурной и учебно-образовательной деятельности.

Формирование культуры студентов-дизайнеров обусловлено потребностями современного общества в квалифицированном специалисте, способном использовать полученные знания при решении стоящих перед ним профессиональных задач с помощью современных средств информационных технологий. В настоящее время информационные технологии широко используются при подготовке специалистов различного профиля, в том числе и специалистов-дизайнеров.

Процесс формирования профессиональной культуры студента-дизайнера средствами информационных технологий предполагает поиск эффективных подходов воздействия на личность студента, на развитие на-

выков для работы с программами, соответствующими современным требованиям. Фундаментальные предпосылки для этого создают труды ученых, определивших общие закономерности развития высшего образования (С. И. Архангельский, В. П. Беспалько, А. А. Вербицкий, Ю. П. Ветров, В. И. Генецинский, Б. С. Гершунский, И. Ф. Исаев, А. К. Колесова, В. В. Краевский, Н. В. Кузьмина, В. А. Ситаров, Н. Ф. Талызина, В. Н. Турченко и др.); обосновавших человекотворческую функцию культуры (А. И. Арнольдov, А. Г. Асмолов, Э. А. Баллер, М. М. Бахтин, Е. В. Бондаревская, Л. Н. Коган, В. М. Межуев и др.); разработавших концепции дизайн-образования (В. Р. Аронов, Н. П. Валькова, Е. Н. Ковешникова, Р. Ф. Мухутдинов, В. Ф. Сидоренко и др.).

Следует отметить, что вопрос о формировании профессиональной культуры дизайнера не решен в педагогической науке однозначно. Отсутствуют специальные работы, в которых бы обозначенная проблема получила всестороннее рассмотрение. В ряде исследований (Н. П. Валькова, Р. Ф. Мухутдинов) профессиональная культура дизайнера лишь вписана в контекст не менее актуальных проблем, связанных с профессиональным становлением специалиста-дизайнера.

Не получает должного решения проблема формирования профессиональной культуры и в образовательной практике, в которой имеют место противоречия между содержанием профессиональной подготовки и условиями его реализации, что, в конечном итоге, входит в противоречие с потребностями общества в специалистах высокого класса [3, с. 156].

Все это вызывает необходимость дальнейшей разработки концептуальных подходов к формированию профессиональной культуры будущих дизайнеров.

Примечания

1. Ассессоров А. И. Формирование профессиональной культуры студента-дизайнера // Успехи современного естествознания. 2009. № 5. С. 156–158.
2. Горб В. Г. Методология проектирования организационных образовательных систем: монография. Екатеринбург, 2008. 236 с.
3. Новиков А. М. Методология образования / 2-е изд. М.: Эгвес, 2006. 488 с.

В. В. Шульгина

ВОПРОС О СТРУКТУРЕ КОНЦЕПТА В АССОЦИАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

Композиция любого художественного произведения предполагает, прежде всего, наличие гармонического созвучия концепта и структуры. Структура в картинном пространстве произведения, по мнению выдающегося ученого-семантика М. Ю. Лотмана, является своеобразной проекцией

концепта, ибо «структура адекватна концепту». Назначение структуры в произведении неоднозначно, она является фундаментом картинной геометрии, отвечающий за обязательное присутствие в произведении триединства таких компонентов, как прямой угол, симметрия и золотая пропорция, а это и есть наличие числа и меры. Также по структурной организации композиции мы можем выявить наличие двух взаимоопределяющих логик гармонии: пространственной и семантической.

Если в естественно-научных областях культуры для оценки явлений природы наиболее востребованными являются число и мера, то в искусствоведении для определения наличия гармонии в произведениях искусства присутствие и числа, и меры не менее актуально. Создание художественного произведения не представляется возможным без вспомогательных построений, основанных на принципе числомерных гармонических соотношений. Эти начальные структурографические построения являют собой незримые сущностные основы композиции, гарантирующие успешность всех последующих этапов творческой работы художника над концепцией художественного образа. Таким образом, рациональное начало не предваряет собственно творческий процесс, который развивается у каждого художника очень индивидуально, но вне структурных разработок не может быть обеспечена функциональная нагрузка композиции произведения, принимаемой нами за сложную диссипативную систему.

Термин «композиция» происходит от латинского «compositio», что имеет глагольную транскрипцию и освещает довольно широкие аспекты творческой деятельности художника – это и сочинение, и составление, и связь, и сопоставление. В этой трактовке, к сожалению, отсутствует «соподчинение». Поскольку в художественном творчестве огромную роль играют структурно-композиционные решения, отвечающие за связь элементов между собой и целым, то именно в этом случае мы, прежде всего, предполагаем взаимоопределение элементов между собой и их соподчинение целому, что и обеспечивает произведению композиционное единство.

Грамотно организованная художником структурная деятельность говорит о его профессиональной компетентности и, как предваряющая собственно-изобразительный процесс, обеспечивает сохранение его временных и энергетических затрат. Творческий процесс протекает более осознанно, что, тем не менее, не уменьшает харизматического накала, а гарантирует успех в достижении единства цельности.

Законченное произведение должно отвечать основным требованиям оценочного критерия только в том случае, когда изначально предполагается гармонии всех составляющих его компонентов: концепта (К1), композиционной структуры (К2) и качества профессионального мастерства (К3), т. е. исполнение авторского замысла в материале.

Таким образом, под композицией целесообразнее понимать целенаправленное сочинение структурно-смыслового построения картинного

пространства по законам гармонии в контексте художественно-значимого целого, когда структура и концепт имеют адекватные связи. В этом случае концептуальное решение может быть первичным посылом, но чаще творческая работа над композицией произведения ведется синхронно в непрерывности сопоставлений и соподчинения элементов целому.

Если произведение изобразительного искусства является символически-образной системой, то такое произведение достигает более высокого оценочного уровня, ибо гармония его обуславливается не только изначальным структурным порядком, но оно основано на семантике, где обретаются симфоническое звучание смысловые визуально-графические поля. Декодирование произведения в данном случае следует выстраивать постепенно в режиме усложнения, снимая слой за слоем, с опорой на метод параллельного анализа, сопоставляя новые выявленные структурные алгоритмы с семантикой иконического символа. Таким образом, происходит погружение в тайны творчества художника. Происходит встреча, когда вступают в своеобразный диалог художник, являющийся в своем творчестве определенную историческую эпоху, и зритель. Это также и сотворческий акт двух культур, МХК в лице состоявшегося известного художника-мастера и культуры современного социума в лице пока еще не состоявшегося художника, но уже студента-художника с активной позицией творчески формирующейся личности.

Мы не можем обойти вниманием вопросы, касающиеся интуиции художника, которая играет огромную роль в устремленности к идеальному состоянию «творца». Заслуживают особого внимания те произведения изобразительного искусства, где, казалось бы, не может идти речи ни о числе, ни о мере, ибо в них нет никакого рационального порядка. Да, возможно, такие произведения не структурируются художником изначально, но, тем не менее, они воспринимаются зрителем как концептуально значимые и структурно целостные. Почему в искусстве существует данный феномен?

Считаем целесообразным рассмотреть тех произведений молодых авторов, которые в ходе своей работы над холстом специально не ставили перед собой задач структурной организации. Интересны в этом плане работы Елены Чебаковой (прил. 18, рис. 1–2), современной художницы и замечательного педагога НТГСПА. Представленные здесь две работы посвящены раскрытию поэтической концепции «Цветения». Обе композиции достаточно просты, ибо подчинены универсальному принципу симметрии. Следует также отметить, что в обеих работах мы видим единый структурный алгоритм, простой и открытый, но под впечатляющими ассоциативно-метафорическими аллегориями они обретают колористически богатое звучание, а разнятся поэтическими нотками минорной и мажорной аранжировки.

Возможно, изометафоры здесь появлялись по ходу спонтанного творческого процесса, но, скорее всего, эта метафоричность и есть семантика авторской субъективности, проявленная во внутреннем диалоге воображения с внешне белым пространством листа. Елене, наделенной от природы способностью и к философскому мирозерцанию, и к поэтически легким интерпретациям, удастся заинтересовать зрителя, остановив его у своих работ. Данные композиции не являются диптихом, а принадлежат серии работ, посвященной цветущим деревьям, – чуду, к которому не привыкают. Дерево первой композиции олицетворяет сам цветок во время буйного цветения, в период ранней весны. Дерево второй композиции – это, скорее, цветение его кроны в период золотой осени. Один блюз голубовато прозрачного цветения олицетворяет весеннее утро, другая мелодия растворена в мягком зное полдня начальной осени.

Формат внутреннего квадрата, содержащего изображение метосистемы «дерева-цветка-песочных часов», находится в большей по величине раме картинного пространства, приближенного к формату прямоугольника, стороны которого находятся в соотношении 4/5. Диагональ внутреннего квадрата делит первую композицию в приятных для глаза пропорциональных отношениях, а горизонтальная линия, отделяющая ствол и крону от земной поверхности, делит все картинное пространство на две неравные гармонические части по принципу золотого сечения. В контексте ярко выраженной колористики есть соприсутствие света, который присущ художественной индивидуальности художницы.

Второе композиционное решение Елены Чебаковой, на первый взгляд ничем не отличающееся от предыдущей, имеет несколько иной ассоциативный контекст. Здесь как бы происходит актуализация тех же самых геометрических констант, но при внимательном рассмотрении мы замечаем навязчивую фрактальность двух больших треугольников, обращенных вершиной вниз, внутри которых мы вновь видим насыщенное световым воздухом пространство. Форма пространственной глубины создает иллюзорную видимость силуэта крыльев взлетающей бабочки и одновременного же силуэта головы большой птицы, падающей вниз. Индивидуальное прочтение, конечно, предполагает и достаточную свободу соавторского домысла и интерпретативность свободы ассоциативных толкований.

Глядя на работу художника Игоря Грищенко «Светлый день» (прил. 18, рис. 3), еще одного яркого представителя тагильской школы, тоже работающего на художественно-графическом факультете, мы продолжим разговор о визуальных ассоциативных аналогиях. Здесь зритель видит не простой ритмический ряд деревьев, он стремится узнать в них силуэты фантазийных фигур людей. Часто поэты живописи, воспевая красоту одинокого дерева, повествуют на художественно-образном языке о судьбах людских. В колористическом решении холста с мужской властью мощными мазками

пишется органная fuga, но и она также настраивает на волну легких поэтических ассоциаций. И опять зрительские ассоциативные впечатления у всех могут быть различными. Одному видятся кристаллические построения, другому горы ледовых вакханалий, третьему застывшее городское пространство...

Произведение «Светлый день» своего рода визуально-графическая метаморфоза, построенная художником таким образом, что происходит слияние двух поэтических повествований в метафорической символике вертикали, фигурные формы которой ассоциируются с силуэтами человеческих тел, но нет, вновь возникают ряды стволов деревьев, устремленных вверх. Здесь нам явлен феномен пластических аналогий, что и определяет фантастический характер изображения.

В рамках нашего доклада, где мы рассматриваем вопросы о правомерности структурных решений, отражающих суть концепта, интересен творческий опыт молодого преподавателя факультета художественно-технологического образования Татьяны Батраковой, черпающей свои силы из работ художника Винсента Ван Гога, который как будто бы конкретно ей сказал: «Пусть свет твой сияет людям – вот что я считаю долгом настоящего художника». И она послушна его голосу. У ее работ есть не только чувство пространства. Невзирая на то, что холст белый, она умеет сохранять этот белый цвет, обладающий светоносными силами. Смотришь на любое из ее произведений и начинаешь остро чувствовать светопространственные сферы, добрые, несущие радость, от которой постепенно рождаются светлые надежды на счастье, обретенные еще в раннем детстве, возрождающиеся и возрождающие внутреннего человека. Названия работ о многом говорят зрителю: «Миры городов», «В пространстве пейзажа», «Полуденная мысль», «Окутанная Светом», «Философия пространства», «Красный город» и «Черный город». Она художник пространственных сфер, в которые попадают деревья, города мысли, т. е. вместе с автором мы оказываемся во внебытийном мире, где человеку комфортно и волшебно...

Структурное решение у Татьяны Батраковой (прил. 18, рис. 4) присутствует абсолютно во всех ее произведениях, работа художницей ведется профессионально корректно, каждое произведение приглашает зрителя на прогулку в пространствах геометрии города, пейзажа и мысли одновременно. Компетенция в структурной организации композиций присутствует, и если не являет себя на самой начальной стадии, то прирожденное чувство гармонии и сформированная композиционная культура разрешает молодой художнице пребывать в свободном полете фантазий, и при этом в работах есть интеллектуальная логика обуздания воображения. Эта индивидуальная система творческой реализации и позволяет Татьяне Батраковой периодически фиксировать свое внимание на структурных построениях, не теряя и харизматического накала.

Именно сбалансированность рациональных и иррациональных творческих начал дает прекрасный пример феномена синкретичности в работе обеих полушарий, что и подтверждает высказывание Ю. М. Лотмана об адекватности концепта и композиционных структур. Возможно, не любой вид творчества являет собой катарсис, не любое творчество есть синергия, но если результат, а не только сам процесс радостен и вдохновляет зрителя на сотворчество и творчество, то значит, мы встретились с красотой внутреннего мира художника, побывали в надмирных ноосферах духовности.

В заключение хочется привести пример интереснейшего опыта, с которым произошла встреча непосредственно на аудиторном занятии в курсе «Графика и дизайн». Студенты факультета сценических искусств рассуждали о семантике дерева через рассмотрение и рассуждение о сути его структуры. Разговор коснулся яблони и ее плода как результата любви шмеля и цветка, затем думали о семантике Древа, о миссии зерна...

В результате выполнения практического задания абсолютно каждый студент смог творчески реализоваться одновременно в двух знаковых системах: визуально-графической и вербальной. Синкретизм в творческой реализации дал неожиданно прекрасный результат. Рисунки радовали большим поэтико-философским смыслом, но более всего удивляло вербальное творчество студентов. При чтении исповеди деревьев познавалось внутреннее пространство личности авторов, так называемая глубинная внутренняя семантика творческой личности. Насколько индивидуален был их жизненный опыт, настолько широко представленным становилось семантическое пространство концепта «Древа жизни земной».

Ниже приведен один из вариантов синкретии в творчестве студентки, которая создала свою симфоническую композицию «Исповедь дерева», объединив в своем полифоническом творчестве два текста: вербальный и визуальный. Данная параллельно-ассоциативная аналогия позволила автору создать образы двух реальностей, по сути, одного и того же сюжета, но отраженного в различных искусственно-знаковых системах, созданных на разных языках.

Таким образом, посредством такой творчески емкой самореализации студентки мы можем полнее представить ее внутренний мир, а также увидеть процесс всестороннего раскрытия ее духовного мира и возможного преображения самого автора, вдруг обретшего опыт и в изобразительной деятельности, и в литературной. Вот та проба пера и карандаша, которая произошла у студентки факультета сценических искусств на обычном занятии по дисциплине «Графика и дизайн».

Р. С. Исповедь дерева (прил. 18, рис. 5)

Что важнее тишины? Дождя? Осеннего звездопада? Сполоха симфонического ветра по пышным формам земли?

Быть может, незначительный предмет, игровой обман солнечного блика, изумрудная правда, мелькнувшая в траве, или далекий шум реки, дающий новую пищу для мыслей, чье течение всегда напоминает мне музыку...

В покорности судьбе – наша сила. Мы стоим один за другим, всегда вместе. И, сейчас, когда все так несправедливо, все не вовремя и страшно, в меня впивается первый удар топора, и я понимаю значение неведомых мне слов «просека», «дорога», «лесовоз»...

Я, один из многих, хлопаю миллионами ресниц всех зеленых своих глаз, что обычно закрывались на долгую зиму, а по весне распахивались вновь навстречу солнцу и теплу, стою, доверяясь судьбе. Немного дрожу. Пока есть несколько мгновений, спешу прервать свой рассказ, но не закончить, ибо так заведено – ничто не заканчивается совсем...»

Структуры глубинной семантики творчества существуют, о чем свидетельствует творчество Чюрлениса и Волошина, но в рамках данной статьи мы не имеем возможности более детально исследовать этот аспект. Да изначально и не ставилась такая задача, мы в нашей публикации только обозначаем вопрос о глубинной семантике, рассматриваем ее в творчестве молодых педагогов-художников и как пример педагогической технологии синтетического подхода представляем лишь одну из аудиторных работ, характеризующих опыт самореализации в контексте студенческого творчества.

Е. В. Энн

АРТ-ТЕРАПИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Современная государственная политика России уделяет особое внимание проблеме здоровьесбережения подрастающего поколения. Эта задача является актуальной и приоритетной. В масштабе государства, непосредственно в самой системе образования школа рассматривается как основное учреждение, обладающее достаточными возможностями для сохранения и укрепления здоровья учащихся. Национальная образовательная инициатива «Наша новая школа» предусматривает работу учителей средней школы в направлении обеспечения здоровья школьников.

Стремительное ухудшение состояния здоровья детей школьного возраста в России стало общепризнанным фактом.

Дети школьного возраста (7–18 лет) составляют 70 % детского населения Российской Федерации, а в Свердловской области – 59,7 % детского населения.

В Российской Федерации в последние 10 лет за период обучения в общеобразовательных учреждениях заболеваемость детей школьного возраста увеличилась более чем на 50 %. В современных школах эта цифра достигла 74 % [6].

Подростковый возраст – это период, как известно, высокого социального и медицинского риска, а также высокой социальной ответственности. Ведь именно подростков в ближайшем будущем ждет призыв в армию, выбор профессии, вступление в пору студенчества.

Необходимо признать, что ни медицина, ни образование не успевают адекватно реагировать на названные выше изменения. В связи с этим особую актуальность приобретают любые профилактические усилия, которые могли бы способствовать улучшению и сохранению здоровья детей.

Одним из таких методов является арт-терапия (от англ. art – искусство и греч. *therapeia* – забота, уход, лечение). Арт-терапия образует область теоретического и практического знания, искусства и науки, отражает процессы обособления трех самостоятельных направлений: медицинского, социального и педагогического. Основной целью арт-терапии становится забота о человеке, «социально-психологическое врачевание», изменение стереотипов поведения и повышение адаптационных способностей личности средствами художественной деятельности [4].

«Исцеляющими» факторами арт-терапии становятся групповая сплоченность и поддержка, освоение новых ролей и проявление латентных качеств личности, получение обратной связи в условиях особой демократичной атмосферы и совместной деятельности детей и взрослых.

Несмотря на то, что за последние годы вышло много литературы по ряду новых направлений арт-терапевтической работы: изотерапии (рисуночная терапия) визуальной терапии (терапия образами), медитативному рисованию, креативной терапии, некоторые ее формы, а также области применения недостаточны освещены. По мнению доктора мед. наук, врача-психиатра А. И. Копытина, это касается и такого важного направления в арт-терапии, как работа с детьми и подростками.

Люди уже в Древнем мире задумывались о влиянии на формирование духовного мира личности таких видов искусства, как живопись, музыка, театр, музыки, танец, а также пытались определить их роль в восстановлении функций организма.

Использование различных видов искусства в целях врачевания наблюдалось в Древней Греции, Китае и Индии.

Так, в Древней Греции изобразительное искусство рассматривали как эффективное средство воздействия на человека. В галереях выставляли скульптуры, олицетворяющие благородные человеческие качества («Милосердие», «Справедливость» и др.). Считалось, что, созерцая прекрасные изваяния, человек впитывает все лучшее, что они отражают. Таким же свойством обладали и картины великих мастеров [1, с. 6].

В Европе использование изобразительного творчества в лечении больных, имеющих психические расстройства, относится к началу XX в. В Великобритании такой деятельностью занимались Дж. Дебуффе, Е. Гутман, М. Ричардсон и др.

Постепенно изобразительная деятельность оказывается объектом научного осмысления и ее начинают применять в целях диагностики.

Опыт использования художественного творчества в преодолении недугов и ускорения процессов восстановления и реабилитации описан в книге А. Хилла «Изобразительное искусство против болезни». Именно он в 1938 г. впервые ввел в европейскую науку и практику термин «арт-терапия» по отношению к изобразительному искусству как средству лечебного воздействия.

В США 1940-е гг. М. Наубург в своей психотерапевтической работе с детьми использовала рисуночные техники, рассматривая выражение ребенком своих переживаний в изобразительной деятельности в качестве инструмента исследования его бессознательных процессов.

В это время арт-терапия развивается в контексте теоретических идей З. Фрейда и К. Юнга и в психотерапевтической практике используется как метод лечебного воздействия на психически больного через включение его в изобразительную деятельность. Лечебный эффект в американском арт-терапевтическом направлении обосновывается с помощью идеи традиционного психоанализа.

Несомненно, основным регулятором человеческого поведения служит сознание. Зигмунд Фрейд считал, что в глубине сознания скрыты неосознаваемые личностью стремления, желания, которые отягощают жизнь и могут стать причиной нервно-психических заболеваний. Эти выводы подвигли его на поиски средств, которые помогли бы его пациентам избавиться от конфликтов между их сознанием и бессознательным. Так впоследствии появился метод исцеления души, называемый психоанализом.

В России такой практикой занимались Г. В. Бурковский, Р. В. Хайкин, Е. И. Бурно, О. А. Карабанова и др. Изобразительная деятельность помогает детям без слов выразить свои мысли. Использование продуктов изобразительной деятельности – таких, как рисование, декоративно-прикладное искусство, лепка позволяет облегчить оценку переживаний и фантазий, способствует изменению поведения.

Арт-терапия относится к сложно организованной междисциплинарной области знания, имеющей несколько значений: 1) совокупность видов искусства, используемых в лечении и коррекции; 2) комплекс арт-терапевтических методик; 3) направление психотерапевтической и психокоррекционной практики. Она применяется в медицине (психиатрии, терапии, хирургии и т. д.) и в психологии (общей, медицинской, специальной).

Основными функциями арт-терапии являются следующие: катарсическая (очищение, освобождение от негативных состояний); регулятивная

(снятие нервно-психического напряжения, моделирование положительного психоэмоционального состояния); коммуникативно-рефлексивная (коррекция нарушений общения, формирование адекватного межличностного поведения, самооценки).

Показаниями для проведения арт-терапии как рисуночной терапии могут быть трудности эмоционального развития, стресс, депрессия, снижение эмоционального тонуса, импульсивность эмоциональных реакций, переживание эмоционального отвержения, чувство одиночества; наличие конфликтов в межличностных отношениях; повышенная тревожность, страхи, фобические реакции, негативная «Я-концепция», низкая или искаженная самооценка, низкая степень самопринятия.

Все эти проявления свойственны подростковому возрасту, и с помощью арт-терапии мы можем их сгладить и смягчить. Применение арт-терапевтических методов, в первую очередь, рисуночной терапии, незаметно в случаях тяжелых эмоциональных нарушений, коммуникативной некомпетентности, а также при низком уровне развития мотивации к деятельности.

В случае трудностей общения: замкнутости, низкой заинтересованности в сверстниках или излишней стеснительности – арт-терапия позволяет объединить подростков в группу при сохранении индивидуального характера их деятельности и облегчить процесс их коммуникации, включив их в общий творческий процесс.

Нами был изучен опыт учителей изобразительного искусства разных регионов нашей страны, а также опыт зарубежных школ, что позволило увидеть положительную динамику и хорошие результаты, выявленные при реализации арт-терапии в образовательном процессе школы.

Учитель изобразительного искусства в МБОУ ШИС(п)ОО № 3 станицы Казанская Краснодарского края Е. А. Левченко использует структуру занятий, предложенную Л. Д. Лебедевой, которую она считает наиболее приемлемой для школьной практики в своей работе.

Также она отмечает, что применение различных техник позволяет развить интерес к урокам изобразительного искусства, а если ученик получил удовольствие от урока ИЗО, то это залог того, что в дальнейшем рисование станет его любимым занятием, поможет ему почувствовать вкус творчества и научит управлять своими эмоциями, разовьет воображение и фантазию.

По словам педагога Е. А. Левченко, «часто детям не нравятся их рисунки или ребенок вообще отказывается рисовать, поясняя, что плохо рисовать не хочется, а хорошо не получается. Пробуя свои силы, фантазируя на бумаге, дети забывают о страхах. Одобрение учителя придает им уверенности, и учащиеся постепенно перестают бояться чистого листа бумаги» [3].

Педагогический опыт по внедрению арт-терапии А. И. Сорокиной, учителя изобразительного искусства МБОУ СОШ № 2 г. Меленки Владимирской области, дал следующие результаты: положительный эмоцио-

нальный настрой группы, невербальный выброс негативных эмоций, снятие тревоги и агрессии, коллективная деятельность. Применение метода арт-терапии помогло учащимся выявить свои эффективные и неэффективные способы коммуникации, развить рефлексии своих мыслей, чувств, поступков, экспериментировать с самыми разными чувствами, творческому самовыражению, развитию воображения, повысило групповую сплоченность. Включение арт-терапии стало возможным тогда, когда одним из главных направлений образовательной деятельности данной школы стало сбережение здоровья ребенка.

В зарубежном опыте представляет интерес статья К. Уэлсби «Часть целого: арт-терапия в школе», в которой описан опыт применения арт-терапии в лондонской школе для девочек. В статье говорится о том, что сначала арт-терапевтическая работа проводилась в данной школе в порядке эксперимента и только спустя семь лет она стала одним из важных элементов комплексной мультидисциплинарной программы помощи учащимся. Налаживание арт-терапевтической работы в этой общеобразовательной школе потребовало энтузиазма и много энергии, а также терпения и веры в успех начатого дела. Неоценима была поддержка директора этой школы, а также установление тесных контактов с педагогами. В итоге всей проведенной работы автор отмечает, что «Арт-терапевтическая работа в школе позволила повысить значимость проблемы психического здоровья учащихся и способствовала лучшему пониманию их потребностей педагогами, а также более активному обсуждению и внедрению новых методов арт-терапии. По мере совершенствования форм арт-терапевтической работы в школе появилась возможность оказывать помощь учащимся на самых разных этапах развития у них тех или иных эмоциональных и поведенческих нарушений» [6].

Такие американские специалисты, как К. Фростиг, М. Эссекс и Д. Хертз отмечают, что основная цель внедрения арт-терапии в школы – это решение проблем адаптации детей (в том числе тех, которые страдают поведенческими и эмоциональными расстройствами) к условиям образовательного учреждения, а также повышение их академической успеваемости.

Указывая на различия между приоритетными задачами деятельности школьных арт-терапевтов и учителей, эти авторы также считают, что и арт-терапевты, и педагоги имеют также и общие задачи – развитие способностей справляться со стрессом, развитие навыков решения проблемных ситуаций, повышение их межличностной компетентности, совершенствование коммуникативных навыков, раскрытие творческого потенциала и формирование здоровых потребностей [2].

Таким образом, российские, европейские и американские специалисты связывают внедрение арт-терапии в школе с характерной для образования тенденцией рассматривать школьную среду как формирующую здоровую и социально продуктивную личность.

Примечания

1. Артпедагогики и арт-терапия в специальном образовании: учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведева [и др.]. М.: Академия, 2001. 248 с.
2. Арт-терапия как совокупность здоровьесберегающих технологий в системе образования [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.art-therapy.ru>.
3. Левченко Е. А. Арт-терапия на уроках ИЗО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://metod-sunduchok.ucoz.ru/load/12-1-0-2235>.
4. Лебедева Л. Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий. СПб.: Речь, 2003. 256 с.
5. Постановление Правительства Свердловской области от 26 июня 2009 г. № 737-пп Концепция «Совершенствование организации медицинской помощи учащимся общеобразовательных учреждений в Свердловской области на период до 2025 года». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.regionz.ru>.
6. Часть целого: арт-терапия в школе (Weisby С. A part of the Whole. Art-therapy in a Girls Comprehensive School // Inscape. 1988. V. 3, № 1. P. 33–40. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.iworld.ru>.

РАЗДЕЛ 3. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Т. В. Бабикова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН. СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ОМСКА XX ВЕКА

В современной литературе существует большой объем публикаций по проблеме поколений, в том числе размышления относительно форм связи/различия, способов взаимодействия поколений в художественном процессе. В определении понятия «поколение» мы опирались, вслед за отечественными исследователями, на традицию Карла Мангейма, который считал, что, попадая в кризис, люди объединяются не по демографическим или этнографическим признакам, а по признакам причастности к историческим событиям. основополагающими и методологически значимыми для нас стали работы О. А. Кривцуна [2].

Исследователи отмечают, что более значительное воздействие поколенческих ориентиров происходит в пору ученичества и начальных стадий творчества. «Фактор поколения» помогает процессу идентификации художника, ведь через приобщение к интересам сверстников появляется возможность сформировать себя. Со временем влияние сверстников оказывается не столь значительным и представители одного поколения обретают собственную траекторию творчества.

В явном виде художественное поколение как действительный творческий феномен существует весьма недолго и запоминается в истории зачастую именно молодежными коллективными акциями, в частности, выставками. Так, в Омске в 1961 г. впервые работы молодых и малоизвестных авторов (Н. Брюханова и В. Кукуйцева; Н. Третьякова, Б. Спорникова, Ю. Овчинникова) стали показываться широко, разнообразно и обособленно от старших. Самой «громкой» же стала выставка «четырех» (Н. Брюханов, Г. Штабнов, С. Белов, Н. Бабаева) в августе 1962 г. Следующее поколение самоутверждалось на первых молодежных «зонах» «Молодые художники Сибири», организованных омичами в 1973 и 1978 гг. Как и после падения «железного занавеса» в период оттепели, так и в «постсоветский» период, характер искусства во многом обуславливался романтическими представлениями. Это подтвердили альтернативные выставки различных групп и художественных объединений второй половины 1980-х («ЭХО», «Башня», «Крест», «Пульс» и др.).

Отечественные ученые идентифицируют ряд поколений среди родившихся в прошлом столетии на основе особенностей процесса политической социализации в России/СССР в XX веке. Событие, определяющее судьбу генерации, задается в ряде символических фактов. Отождествление себя с этими событиями и понимание их роли в своей жизни создает **символическое поколение** (по П. В. Малиновскому) [3]:

«Шестидесятники» (1928–1934 гг. р.) – победа над Германией, борьба с космополитизмом, смерть Сталина и «оттепель», XX съезд КПСС, Международный фестиваль молодежи в Москве в 1957 г.

«Дети Великой войны» и «сломанное поколение» (1940-е гг. р.) – Международный фестиваль молодежи в Москве в 1957 г., начало космической эры, начало строительства коммунизма (коммунистическое движение, XXII съезд КПСС); кризисы начала 60-х гг. (Карибский кризис, срыв семилетки), попытки реформ 1960-х гг. и печальный конец Пражской весны, который привел к крушению иллюзий относительно «социализма с человеческим лицом».

«Поколение детанта» (1951–1957 гг. р.) – разрядка первой половины 1970-х, «искушение Западом», которое создало глубокое убеждение, что только западные модели развития могут принести успех.

«Гагаринское поколение» (1958–1965 гг. р.) – застой с его достижениями («визитной карточкой» которых стали успехи СССР в освоении космоса) и начало системного кризиса СССР, афганская война; вторичная политическая социализация – перестройка и путч 1991 г. Это поколение, фактически, расколото: часть успешно прошла вторичную социализацию и примыкает к более старшему «поколению детанта» (по своим ценностным установкам).

«Чернобыльское поколение» (1966–1968 гг. р.) – «траурная пятилетка» начала 1980-х гг., перестройка и Чернобыль, путч 1991 г., привившие фаталистическое мировоззрение, нередко с катастрофическим оттенком.

«Поколение пепси» (1969–1974 гг. р.) – кризис перестройки, распад СССР и в результате ценностный вакуум.

В общественном сознании с понятием «художественное поколение» связывается тот или иной художественный образец, когда осуществляются различные творческие практики, занимают определенные культурные ниши. Например, «суровый стиль» шестидесятников, «стиль детских грез» семидесятников, «новая предметность» генерации рубежа 1970–80-х, актуальное искусство последнего времени. Традиционно историки искусств «поколенческие» рубежи соотносят с рубежами десятилетий: шестидесятники, семидесятники, восьмидесятники.

В начале 1990-х гг. два американца, экономист и демограф Нейл Хоув и драматург и историк Вильям Штраус, написали книгу «Generations» («Поколения»). По их теории, разным этапам экономического развития соответствуют определенные типы поколений. Они выделили четыре основ-

ных типа поколений, четко сменяющих друг друга: «Пророки/Идеалисты», «Кочевники/Активисты», «Герои/Примиренцы» и «Художники/Приспособленцы» [4]. Авторы теории охарактеризовали поколения XX века, исходя из глубинных ценностей, сходных на самых разных континентах:

- поколение Строителей, или герои (1901–1922 гг. р.);
- Молчаливое поколение (1923–1945 гг. р.);
- поколение Беби-бумеров (1945–1963 гг. р.);
- поколение X (его еще называют Тринадцатым) (1963–1984 гг. р.);
- поколение Y, или «Миллениум», или поколение Сети (1980/84–2000 гг. р.).

Известно, что периоды творчества художников закономерно совпадают с вехами истории [1]. Внутренняя взаимосвязь между различными явлениями прошедшей эпохи, глубинная традиция отечественной культуры в искусстве Омска ярче всего прослеживается в творчестве «поколения 1900-х гг.», или «героев». Родившиеся в первые два десятилетия XX века, они пережили самые драматичные коллизии эпохи: революцию 1917 г., гражданскую войну, две пандемии (холеры и испанки), НЭП, первые пятилетки, коллективизацию, электрификацию.

Наиболее значительные мастера сибирского искусства той эпохи демонстрируют жизнеутверждающее, романтически-вдохновенное отношение к образу. Особые приметы поколения – веру в светлое будущее, оптимизм – мы видим на полотнах К. П. Белова, А. Н. Либерова, Т. П. Козлова и многих других живописцев.

На исходе пятидесятих годов прошлого века лицо отечественного изобразительного искусства изменили «шестидесятники». Они воспитаны в условиях сталинских репрессий, коллективизации, индустриализации, второй мировой войны, послевоенной разрухи, голода. Ценности «молчаливого» поколения: преданность, соблюдение правил, жертвенность, закон и порядок, честь, терпение.

Сформировавшись в переломное время хрущевской «оттепели», почувствовав вкус свободы в области творчества, «шестидесятники» навсегда сохранили искренность и открытость взгляда на жизнь. В Омске это В. В. Кукуйцев, Б. Н. Николаев, Р. Ф. Черепанов, Н. Я. Третьяков, Г. А. Штабнов, Е. А. Куприянов, Н. М. Брюханов, Ф. Д. Бугаенко и др. Общая панорама искусства сибирского региона благодаря знакомству с разными национальными школами во время учебы, творческих поездок, выставок характеризуется нарастающим разнообразием стилей, почерков, направлений.

В плотном и напряженном потоке творческой жизни существуют и «тонкие» поколенческие слои, то, что называют «ситуацией полушага». Во всяком случае, в искусстве Омска творческий вклад тех, кто выступил в середине шестидесятих годов, значителен. Это и художники рождения первой половины 1930-х (Р. П. Камкина, А. Ф. Красноперов, В. Н. Белан,

Ю. Г. Давыдов, В. И. Бичевой), и «поколение 1937 года» (И. И. Желиостов, Ст. К. Белов, Г. С. Катилло-Ратмиров, А. А. Чермошенцев, А. И. Галковский, И. А. Санин, Г. Г. Пилипенко). Для них уроки страстного самоутверждения старшего поколения не прошли даром, но ближе лирические тенденции «шестидесятников».

Подъем рождаемости после второй мировой войны объясняет название послевоенных поколений («Пророки/Идеалисты») как «Беби-бумеры» (рожденные в 1940–1950-е гг.). Ценности «бумеров»: идеализм, оптимизм, ориентация на команду, личностный рост, вовлеченность. Важно отметить, что время молодости «семидесятников» было периодом высокой популярности изобразительного искусства.

К поколению «детей войны» относятся М. И. Разумов, А. А. Шакенов, В. Л. Долгушин, В. С. Воробьев, Б. Д. Булычевский, В. И. Маслов и др. Несмотря на камерность мотивов, искусство «семидесятников» отличалось остротой индивидуальной авторской манеры. Основные идеи поколения 1970-х в Омске запечатлены в поэзии пейзажа, в разработке темы взаимодействия человека и природы.

Потребность раскрыть внутренний мир чувств и образов, дать им художественное воплощение осязателю в творчестве и первого послевоенного («сломанного») поколения. Самые значительные его представители в сибирском регионе – Н. А. Бабин, В. Г. Бугаев, А. В. Старцев, В. А. Погодин, А. А. Темерев, В. А. Трохимчук. Хотя все эти художники ярко индивидуальны в своем творческом облике, в их искусстве есть некая принципиальная общность, обусловленная общностью психологии поколения, сходством условий духовного формирования личности. Их объединяют романтичность мироощущения и индивидуальность авторской позиции. Поколение ставило и решало вопросы иного порядка, в первую очередь экзистенциальные и нравственные: о личной ответственности, о смысле существования. Крушение идеалов свободного самовыражения вызвало в искусстве рефлекссию, осознание распада привычных человеческих связей способствовало обращению ряда авторов к вечным ценностям.

1970-е предстают как время расширившихся возможностей для индивидуального выбора позиции (как эстетической, так и гражданской). Картина развития искусства становится более разнообразной. В станковом искусстве соединяются два подхода: романтический (идеальное возвышение над реальностью) и аналитический. Отчетливо это демонстрируют представители «поколения детанта», продолжающее удерживать ключевые позиции в различных сферах жизни нашей страны. Иногда их называют «недовосьмидесятниками», потому что они не успели сформироваться в поколение с таким же цельным мировоззрением, как предыдущие. В Омске это такие успешные художники, как Г. П. Кичигин, А. С. Макаров, С. Н. Александров, Н. Н. Молодцов, Т. У. Колточихина и др.

Бумеры: «дети Великой войны», «сломанное поколение», «поколение детанта» – и те, кто вступил на арену творческой жизни во времена «застоя» («гагаринцы»), демонстрируют, что в их искусстве есть некая принципиальная общность, обусловленная общностью психологии победителей. Ведь на их глазах происходило становление СССР как супердержавы, они знали про «оттепель» и гордились покорением космоса. Их называют оптимистами, нацеленными на постоянное преодоление трудностей.

Социологи отмечают, что после полета Гагарина в России не было позитивных событий общенациональной значимости. В подходе к человеку и его жизни, чем дальше, тем больше заявляло о себе не столько социальное, сколько индивидуальное, не столько общее, сколько частное. В художественной жизни Омска «поколение детанта» и «гагаринцы» (Е. Д. Дорохов, А. Н. Капралов, С. Е. Сочивко, А. Н. Машанов, Г. С. Баймуханов, Т. Ф. Бугаенко и др.) задают ход всему развитию.

Общий эмоциональный тон искусства стал более напряженным, спонтанное чувство победила рациональность, знаковый характер визуальной ткани стал очевиден. Поэтому новую поэтику можно назвать во многих отношениях условной. В ней заметно возросло значение символическо-метафорических структур. Используя язык знаков, художники словно напоминают о многослойности, сложности культуры и о существовании различных форм сознания.

Ценности следующего (1963–1984 гг. р.) поколения: постоянная готовность к изменениям, возможность выбора, индивидуализм, неформальность взглядов, расчет только на собственные силы, собственный опыт – в полной мере воплощают М. П. Усова, С. М. Баранов, Д. Р. Муратов, Е. Ю. Заремба, А. Е. Гурова и др. Фоном для поколения X были холодная война, закрытость страны, война в Афганистане, застой, наркотики, СПИД, тотальный дефицит, начало перестройки. «Кочевники» выросли в нормальных условиях культурной преемственности. Действительность воспринимается ими через систему культурно устоявшихся значений: накопленный культурный багаж проявляется, участвуя в создании сложных, насыщенных рефлексией образов. Художник в современном искусстве большей частью рассматривается как, прежде всего, специалист по визуализации идей, креатор.

С конца 80-х гг. XX века стали резко снижаться ценностные установки духовной культуры российского общества: деформировалась исторически сложившаяся национальная (и общечеловеческая) иерархия этических и эстетических идеалов. Судьба последних поколений, порой их называют «проблемными», отягощена сложными историческими обстоятельствами (гиперинфляция 1992–1993, 1998 гг., октябрьские события 1993 г., первая чеченская война). Большие надежды ученые возлагают на тех, кто был рожден в 1980-х. Их политическая социализация проходила в постсоветскую эпоху. Говорят, что это «поколение последней надежды».

Поколение Y 1982–2000 гг. («герои») сейчас только вступает в фазу активной жизни. Основные события их становления – это распад СССР, частые теракты, новые эпидемии. И все это на фоне самого бурного развития новых информационных, коммуникационных, цифровых и биотехнологий.

Конечно, представление о «поколенческих» рубежах в искусстве очень условно, живое развитие искусства – гораздо более сложный процесс. Понятие художественного поколения далеко не всегда способно объяснить изменения в сфере искусства. Помимо этих сменяющих друг друга поколенческих волн может быть и совсем другая логика описания художественного процесса и иное объяснение его динамики. История искусств показывает, что новое яркое художественное течение не обязательно аккумулируется из сил только нового поколения. Вместе с тем изучение особенностей поколенческого самосознания, опирающееся на опыт социологических исследований, помогает приблизиться к пониманию сложных коллизий творческих процессов (прил. 19).

Примечания

1. Бабилова Т. В. Изобразительное искусство Омска XX века. Смена поколений : монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2012. 224 с.: 26 ил.

2. Кривцун О. А. «Художник и поколенческое сознание» // Поколение в социокультурном контексте XX века. М.: Наука, 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: okrivtsun.narod.ru.

3. Малиновский П. В. Гагаринская улыбка русского миллиардера. Поколение как наш неосязаемый актив [Электронный ресурс]. Режим доступа: planetahr.ru/publication/888.

4. <http://www.profile.ru/items>; <http://www.hr-portal.ru/article/teoriya-pokolenii-kak-hr-instrument>; Блог исследований и практики применения Теории Поколений (Generation Theory) в России. Центр RuGeneratio <http://rugenations.wordpress.com>.

Ю. Н. Белова

РЕПЕРТУАРНЫЙ СВОД ЖИВОПИСНЫХ МОТИВОВ ПЕРУДЖИНО И РАФАЭЛЯ В ИТАЛЬЯНСКОЙ МАЙОЛИКЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Итальянская майолика, чей расцвет в мастерских Фаэнцы, Деруты, Кастель-Дуранте и многих других приходится на великую эпоху Ренессанса, представлена в различных музеях мира, в том числе и в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург), большим разнообразием форм сосудов: это свадебные блюда, которые декорировались портретами жениха или невесты (и посылались им для заочного знакомства, поскольку зачастую встречались они впервые лишь во время свадебной церемонии), альбарелло (аптечные сосуды), акваманиле (сосуд для мытья рук), мороженицы (для охлаждения вина), кувшины и даже чернильницы.

Итальянская майолика формировалась под воздействием, как известно, керамической традиции фаянсов валенсийского производства. Последние пользовались значительным спросом в Европе по причине красивого блеска с перламутровым оттенком – люстра.

Одни из первых итальянских мастерских организуются в Фаэнце и Флоренции, где производились сосуды с двумя петлеобразными ручками, политые белой непрозрачной оловянной глазурью, украшенные синим растительным орнаментом (листья с зубцом, птицы, львы и сирены на тулове). Валенсийская и итальянская керамика не предназначалась для использования в быту, за исключением альбарелло, в которых хранились аптечные травы или лечебные составы. Выставленные на поставцах и полках, сосуды играли роль произведений искусства в интерьере, свидетельствуя о вкусе и состоятельности хозяина дома.

В XV веке происходит формирование оригинальной манеры итальянской майолики, что связано с возникновением нескольких центров: Урбино, Капель-Дуранте, Губбио, Дерута, Сиена и др. Они традиционно расписывались стилизованными цветочными мотивами, плоскостными сценами и изображениями фантастических животных, изначально созданными для воплощения на форме, обладающей затейливыми изгибами. Как известно, роспись итальянской майолики производилась по влажной глазури. Технологические сложности заключались в том, что мастеру необходимо было расписывать сосуд быстро, иначе высохшая глазурь начинала осыпаться. Кроме того, в уже законченную роспись нельзя вносить какие-либо изменения или дополнения. Затем в процессе обжига краски сплавлялись с глазурью, давая насыщенный цвет и красивую ровную поверхность. Синезеленые и желто-коричневые тона наиболее устойчивы к высокой температуре обжига, и именно поэтому в ренессансной керамике Италии они преобладают.

Эпоха Возрождения, утвердившая приоритет живописи как преобладающего вида искусства, властно вторглась в пределы майолики, принадлежащей к декоративно-прикладному искусству, имеющему особенную специфику росписи, связанную со сложной конфигурацией сосуда. Знаменитые произведения искусства очень часто не были доступны взору зрителя, находясь в коллекциях частных собирателей (В период итальянского Ренессанса публичных общедоступных музеев не существует). Однако они быстро становились известными благодаря тиражированию в гравюре, легко доступной по стоимости почти любому любителю искусства. Отдельные листы или сборники гравюр, а также иллюстрированные издания Библии, оказались источниками, где другие художники черпали мотивы для вдохновения, идеи и заимствования для своих композиций, зачастую совершенно не связанные сюжетно или мотивно с оригиналом. Особенно распространены были фигуративные цитаты, поскольку они относительно легко компоновались в другой формат или иной вид изобразительного искусства.

Эту тенденцию можно проследить во многих видах декоративно-прикладного искусства: шпалере, витраже, эмали, обладающих, разумеется, своей спецификой, но все же оперирующих изобразительным полем, прочно связанным с плоскостью, в отличие от сосудов. Криволинейные абрисы вогнуто-выгнутых поверхностей керамического блюда или альбарелло требовали подчас такой сложной адаптации цитируемого изображения, что не всегда удавалось художнику по росписи их адекватно воплотить. К концу XV века устанавливаются новые принципы декора, где образцом для росписи блюд или альбарелло являются фрагменты сюжетных многофигурных композиций. Примером подобных цитат служит творчество как выдающихся мастеров Ренессанса – Перуджино и Рафаэля, так и менее известных художников (композиции «Пастух» и «Время» Агостино Венециано, созданные как самостоятельные произведения, оказались существующими вместе на кувшине из коллекции Каса ди Риспармио (1540–1560, Перуджа).

Отдельные мотивы и композиции, созданные Пьетро Перуджино, остались на многих блюдах разных мастерских (к примеру, Дерута и Губбио). Принадлежащая его кисти и широко известная роспись в технике фрески в интерьере Колледжио дель Камбио в Перудже, где принимал участие молодой Рафаэль, бывший в тот период времени его учеником, появляется в виде отдельных фигур на блюдах: изображение ангела с композиции «Пророки и сивиллы» – на блюде из Лувра (Париж), Мадонны на троне – на блюде из Национальной галереи в Вашингтоне. Художник по росписи изменяет формат оригинальной сцены Перуджино «Крещения Христа» (Перуджа, Национальная галерея Умбрии), придавая ему овальную форму, размещая в центре блюда, добавив по краям гротескный орнамент (Болонья, Городской музей).

Творчество Рафаэля Санти стало поистине сводом репертуарных мотивов для художников во всех видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Подавляющее большинство произведений Рафаэля как в технике масляной живописи, так и во фреске, было репродуцировано в гравюре. Среди имен гравюров, наиболее часто воспроизводивших его шедевры, можно назвать современных Маркантонио Раймонди или Агостино Венециано. Среди наиболее востребованных сюжетов Рафаэля – «Сивилла» (блюдо, 1520–1530, Капель-Дуранте, ГЭ, Санкт-Петербург) или «Три грации» (блюдо, 1525, Джорджо Андреоли, Губбио, Лондон, Музей Виктории и Альберта; блюдо, Урбино, Лондон, Музей Виктории и Альберта; блюдо, 1525, Кливленд, Музей искусств). Кроме того, зачастую заимствованная группа или фигура изменялись художником по росписи, присоединялся иной пейзажный или городской фон, а также другие персонажи, в оригинальной композиции отсутствующие. Подобным ярким примером может служить блюдо с изображением суда Париса (1525, Губбио,

Париж, Пети Пале), где к изображению трех граций была добавлена фигура Париса.

Фреска Рафаэля «Триумф Галатеи» (1511, Рим, вилла Фарнезина), гравированная Маркантонио Раймонди, также часто цитировалась в керамике: пути, расположенный в оригинале на первом плане, получив в виде добавления покрывало и дельфина, оказывается на блюде 1520 г. (Ассизи, частная коллекция). Аналогичным образом появляются в росписях изображения св. Екатерины (1520–1540, блюдо, Дерута, Перуджа, Каса ди Риспармио), «Похищения Елены» (1528–32, блюдо, Никола да Урбино, Аукцион Кристи, Нью-Йорк; блюдо, 1528–32, Лондон, Музей Виктории и Альберта; блюдо, 1534, Франческо Авели, Лос-Анжелес, Музей Гетти), «Венеры и Вулкана» (1528–32, блюдо, Аукцион Сотби, Лондон), «Избиение младенцев» (блюдо, 1528–32, Брауншвейг, Музей герцога Антона-Ульриха) и пр.

Фрагментарно тиражировались работы как малоизвестных художников, к примеру «Избиение младенцев» Марко Денте (блюдо, 1531, Париж, Лувр), так и известных мастеров раннего Возрождения: фрагмент фрески Джотто «Благодарзумие» (1306, Капелла Скровеньи, Падуя) воспроизведен на блюде из Метрополитен (1525–30, Нью-Йорк), также как и работы художников позднего Ренессанса: мотив лестницы и восходящей по ней фигуры девы Марии, заимствованный с картины Тинторетто «Введение Богородицы во храм» (1553–1556, церковь дель Орто, Венеция), является основой композиции на блюде из Болоньи (1532, Национальная галерея средневекового искусства).

Керамисты эпохи Возрождения воспринимали современное им изобразительное искусство не только как источник визуальных наслаждений, но и как своеобразный свод репертуарных, фигурных и сюжетных мотивов.

Следует отметить, что подобные заимствования были нормой этого времени, воспринимающей пусть даже чуть повышенный уровень цитируемости и как средство для обучения, и как форму открытого подражания в виде способа выражения восхищения. Фрагментарное использование композиции, изначально созданной для монументального или станкового варианта, влечет искажение и деформацию замысла художника, если не учитывается специфика собственно определенного вида декоративно-прикладного искусства – керамики. Последняя обладает сложной конфигурацией поверхности, где вогнутые и выгнутые участки чередуются, плавно переходя один в другой. При этом следует помнить, что многие мастерские Италии использовали люстр – технологию, дававшую после обжига необыкновенно красивый, прозрачный, перламутровый блеск с небольшим оттенком, иногда красноватым или желтоватым, в зависимости от мастерской, где она были произведена. Люстр, бликующий на свету, создает на поверхности сосуда игру света и тени, дарит краскам легкость и нежность, подчеркивая и усиливая цвета росписи. Однако свечение дает рефлексы, зависящие от угла света, падающего на изделие, а также от его

формы, что создает при использовании фигуративного мотива, изначально существовавшего в формате плоскости – картинной или стенной – искажение форм, линий и контуров. Именно поэтому отдельные изобразительные мотивы, органично живущие внутри изобразительной структуры живописного полотна и монументального произведения в единстве общей композиции, но вырванные из аутентичного окружения и механически перенесенные, изменяются, теряя гармоничность пропорций и утрачивая связь с художественным контекстом.

Н. В. Буткевич

СТУДЕНЧЕСКИЙ ФОТОПРОЕКТ «ПО СЛЕДАМ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ»

«Родина есть священная Тайна каждого человека, так же, как и его рождение», – говорил русский философ отец Сергей Булгаков. Действительно, наша жизнь тесно связана с историей родного края. И когда мы изучаем историю своего края, невольно возникает вопрос: а как жили и чем занимались в это время наши предки, что было им близко и дорого? И хочется пристально всмотреться в старинные фотографии, в ставшие уникальными уже сейчас предметы старинного быта.

Поселок Черноисточинск – одно из самых красивых мест близ Нижнего Тагила. Здесь начинается прикосновение к истории Уральского края, к его природе. Несмотря на близкое соседство с городом и множество новых построек, Черноисточинск сохраняет свою самобытность.

Этот уральский поселок имеет давнюю историю, связанную с основанием в Петровскую эпоху железоделательного завода. Черноисточинск возник в 1726 г. при строительстве Черноисточинского молотового завода, который был запущен в 1729 г. Название заводу и поселку дала речка Черный Исток.

О значимости Черноисточинского завода для России, владельцами которого были заводчики Демидовы, рассказывается в книгах и журналах, изданных в XVIII–XIX веках. Черноисточинский завод был известен не только в России, но и за рубежом, куда отправлялся сделанный там металл. На Черноисточинский завод приезжали известные немецкие и французские ученые, путешественники.

За более чем 280-летнюю историю существования поселка черноисточинцы прошли славный трудовой путь и с гордостью хранят наследие прошлого в музее истории поселка, экспонаты которого в основном собраны школьниками вместе с руководителями Дома детского творчества. Музей – это память о тех мастеровых людях, которые с

заводчиком Акинфием Демидовым возвели Черноисточинский завод. Здесь можно увидеть старинные вещи, документы, фотографии, книги и т. д.

Началось создание музея в конце 90-х гг. прошлого века, когда директор Дома творчества Анна Антониновна Рогожина, обучаясь на историческом факультете НТГПИ, организовала кружок краеведения. Темой ее дипломной работы была история развития поселка Черноисточинск. Сама судьба, как говорится, подтолкнула к созданию школьного краеведческого музея.

Сейчас музей находится в здании бывшего детского сада, ныне Дома детского творчества. Его экспозиции занимают два этажа и постоянно пополняются новыми экспонатами. Коллекциям школьного музея могут позавидовать многие краеведческие музеи. Есть здесь экспозиция, посвященная старообрядцам – самым первым поселенцам, давшим начало поселку. Другая часть экспозиции рассказывает об истории железодельного завода, который основал здесь Акинфий Демидов. В экспозиции представлено много предметов кузнечного производства, в том числе полосовое железо с клеймом С.С.Н.А.Д. (ССНАД), что означает «статский советник Никита Акинфиевич Демидов», выпуск 1873 г. Так же широко представлен в музее быт сельчан конца XIX – начала XX вв.

Хранитель музея Надежда Николаевна Камешкова обладает огромным и неугасимым энтузиазмом в пополнении музея экспонатами. Благодаря Надежде Николаевне в музей поступили и отреставрированы многие предметы старины: самовары, зеркала, прялки, деревянные сосуды, миски. Удивляет и завораживает выставка-ретроспектива светильников и разнообразных повозок. За время существования музея энтузиастами собрано много предметов производства и быта, составляющих наше историческое и культурное наследие. Музей истории поселка Черноисточинск – это живое, теплое и постоянно развивающееся пространство, со своей уникальной, не похожей ни на один другой музей энергетикой.

Именно эта уникальность и самобытность и привлекла в стены музея творческую группу студентов Института художественного образования Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии.

Целью прошедшего в стенах музея фото-кросса была фотосъемка предметов быта прошлых лет, воссоздание атмосферы того времени с его массивными сундуками, резными прялками, наивными украшениями и хрупкими статуэтками. Именно этот теперь уже не столь удобный и не очень понятный материальный мир во многом был основой мира духовного, имеющего особое значение и основную ценность.

Вот что говорят об этом проекте его участники, студенты 4 курса Института художественного образования НТГСПА.

Татьяна Гусельникова, автор уникальных работ, проникнутых неповторимым ароматом прошлых лет (серия «Вечерки»): «Каждый человек так

или иначе окружен какими-то старыми вещами: что-то досталось по наследству, что-то было найдено, кем-то отдано или когда-то подарено. Но порой люди не обращают на них внимания, не придают им никакого значения, для большинства это всего лишь вещи. Утраченная русская культура производит огромное впечатление на современного человека. Простые бытовые предметы, вышедшие из употребления, удивляют. Захотелось окунуться в эпоху XIX века. Для моего творчества игра формы, цвета и света имеет большое значение, и это открыто выражено в моих фотографиях. В качестве моделей мной были выбраны девушки с русским типом лица, длинными волосами. Своими работами я хотела попытаться раскрыть сущность загадочной русской души».

Анастасия Ситникова, автор фоторабот «Колесо», «Чемоданы» и др.: «Когда ты находишься в окружении предметов, которые во много раз старше тебя, создается ощущение уверенности, теплоты и уюта. Ведь каждый представленный экспонат этой выставки пропитан временем, событиями – пропитан жизнью. Я очень рада, что мне представилась возможность участвовать в создании такой интересной фотовыставки. С помощью проведения таких проектов восстанавливается разорванная связь времен и происходит обращение к происхождению наших корней».

Арина Моленкова, автор фоторабот «Клейма», «Сундуки», «Сладости» и др.: «Что привлекло меня в выставке предметов быта прошлых столетий? Я думаю, прежде всего, это уникальность. Сейчас редко встретишь интересные коробочки, ажурные зеркала, тканые станки, чугунные подсвечники, печати с гербом или символикой прошлых веков. Сами предметы, безусловно, завораживали шармом былых времен, и их хотелось все больше и больше разглядывать, погрузиться в их историю. Так же эта выставка создавала ощущения уюта, домашнего тепла. Обычно, если мы приходим в музей, там все под стеклом, то есть экспонаты мы ни потрогать, ни оглядеть со всех сторон, в большинстве случаев, не можем. Однако тут все совсем по-другому. Предметы можно взять, покрутить в руках. Зрительный контакт, конечно, очень важен и информативен, но когда ты ощущаешь вещь в своих руках, это уже совсем иное...»

Все вышесказанное просто не могло не воодушевить на серию фотографий, часть которых была представлена в малом зале Центра традиционной народной культуры Среднего Урала в марте 2012 г. на фотовыставке «Родная старина». Участники проекта единодушно отмечают, что тема фотокросса «По следам прошлого в настоящее» была по-настоящему интересна всей творческой группе. Студенты-художники исследовали ее каждый по-своему, то есть работали независимо друг от друга и только когда уже стали компоновать выставку, увидели общий результат.

Всем нам очень хотелось унести с собой частичку доброты, тепла и заботы, что излучал этот чудесный музей, его экспонаты и, конечно же, его создатели. И мы надеемся, что это у нас получилось и данная тема будет

близка не только нам. Мы рады поделиться со зрителями впечатлениями от увиденного, которые теперь хранятся не только у нас в сердце и душе, но и отражены в фотографиях.

В заключение хочется подчеркнуть тот факт, что творческий отчет о фото-проекте «Родная старина» был опубликован на страницах научно-популярного альманаха «Колесо» (г. Екатеринбург), а все участники проекта награждены благодарственными письмами Центра традиционной народной культуры Среднего Урала за пропаганду исторического и культурного наследия родного края.

Н. Г. Гриневич

СТИЛЬ КАК ФАКТОР ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ОСВОЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА (ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Стиль в искусстве – важнейшая категория культуры, определяющий фактор духовных принципов построения произведения, отбора и сопряжения языковых единиц, обуславливающий тип культурной целостности. Оставаясь многоаспектным явлением, стиль издавна служит объектом изучения различных наук о человеке и культуре. Гёте и Гегель связывали понятие *стиль* с художественным воплощением, «опредмечиванием» существенных начал бытия. Гёте писал: «...стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» [4, с. 401].

А. Ф. Лосев определял стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых самими художественными структурами произведения» [6, с. 226].

О. Шпенглер в «Закате Европы» уделял особое внимание стилю как одной из сущностных характеристик культуры, ее определенных эпохальных этапов. По Шпенглеру, стиль – это «метафизическое чувство формы», которое определяется «атмосферой духовности» эпохи [7, с. 345]. Искусствовед В. Г. Власов определяет стиль как «художественный смысл формы», как «категорию художественного восприятия», как ощущение художником и зрителем «всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль – это художественное переживание времени» [3, с. 456].

Предметом данного исследования мы избрали понятие *стиль*, который рассматриваем как *фактор идентификации личности*, как первенство жизни духа. Мы полагаем, что стиль – это способ идентификации *духовного начала личности*. Оставаясь *культурогенным фактором*, стиль не ис-

ключает процесса *идентификации*, являющейся неотъемлемой частью творчества.

Проблематика *идентификации* – одна из важных тем социума. В научной литературе понятие «идентификация» не имеет однозначной трактовки. Существуют три основных подхода к рассмотрению природы идентификации: «естественнонаучный», «гуманитарный» и «технический». Исходя из предмета исследования, мы выделяем *гуманитарный* подход, где *культурологический* аспект наиболее полно отвечает ее природе. Возведение *идентификации* к мировоззренческой приводит к осознанию искусства Синтеза как *актуального* вектора, основанного на возможных носителях иерархий ее практик.

Теорию художественного синтеза мы рассматриваем в контексте *гуманистической* природы Культуры, что дает возможность формировать *целостный* образ художественно одаренной личности. Научная *новизна* исследования обусловлена спецификой постановки проблемы – рассмотрением *категории стиля* как определяющего фактора понятия *идентификация* в постижении *духовно нравственной* характеристики личности. *Задача* исследования – ввести эмпирическое понятие *художественной личности* в более широкий контекст категориальных составляющих философии, эстетики, психологии, литературы, осуществляя взаимодействие *искусствознания* с перечнем названных дисциплин; определить *стиль* живописных миров художника современности Марии Черновой. Так мы делаем шаг в направлении методологически осознанного, категориального осмысления понятия *творческой* личности художника.

Творчество М. Черновой мы исследуем через изучение концепта «Россия», выделяя лиризм живописных миров мастера. Художественное пространство ее полотен представляет новую форму условности, открытую по ту сторону метафоры. Постигая реальность во всей широте ее превращений, Чернова стремится к восстановлению *целостности* индивидуального образа, направленного к сближению диалога пространств России и Италии. Концепт «Россия» построен на основе *поэзии* Серебряного века, где сакральные смыслы стихотворений способствуют постижению *многомерности* художественного пространства. Обращаясь к вечным темам, где материалом служат история, природа, культура, человек, художник интегрирует прообразы подлинных *ценностей*, придавая им гротескный живописный эффект. Своим искусством Чернова создает высокий образный строй, обозначая пределы полноты и приобщения изобразительного ряда к глубинному смыслу символов. Синтез идей и реалий выступает как наиболее последовательный *метареализм* (предел слитности), основанный на поэзии А. Блока, Б. Пастернака, М. Цветаевой. Так транспонируется в холстах архетипическая, «вечностная» основа стихотворной ткани, являясь связующим звеном многих реальностей.

Мария Чернова принадлежит к плеяде художников-новаторов XXI века. Интонациональность ее творчества универсальна. Мария – человек мира, гуманист с врожденной духовностью; художник, ищущий «горизонт по вертикали»; тонкий знаток литературы и искусства; субстанция, строящая внешний мир изнутри, согласно вектору *движение – энергия – дух*. Мария живет словом и в слове, исповедуя гуманистическую природу Культуры. Один из циклов ее живописных работ назван «Читая Пастернака». Вслушиваясь в ритм поэтических строк, она ощущает стилистическую схожесть с творчеством художников-импрессионистов. Так, ранние стихи поэта превосхитили «лирический» метод живописца, где переживание прекрасной подробности мира определило возможность интуитивно угадывать целое.

Специфика искусства требует от индивида переживания своей тождественности. Интерпретация *поэзии в цвете*, таким образом, приобретает камерный характер. Импрессионистическая поэтика холстов «Возвращение», «Рапсодия ветра», «Сицилия», как поэзия Пастернака, словно протекает из музыки, из импрессионизма, в котором слово не значило, а только пело или расплывчато намекало. Стилистику живописи можно расценивать как внутренний диалог автора с высокими этажами культуры.

Как известно, гуманизм – это интерес к Античности. Не случайно Мария, рожденная в России, двенадцать лет живет и работает в Тоскане, на родине Данте. Со свойственной ей страстью к постижению и преображению жизни Мария – из команды Пушкина, Достоевского, Пастернака и Цветаевой, включая художников русского авангарда 10–30-х гг. XX столетия: Гончарова, Экстер, Розанова, Удальцова. Иначе не расцвели бы цветы ее фантазий, на которые хочется смотреть, разгадывая. Ее творчество – это *живое* чувство своей *идентичности* с миром. Формулу искусства М. Черновой можно определить как *синтез лучших начал*. Художник стремится довести свое *со-радование, со-страдание, со-чувствие* до полного слияния с другой интонацией, метафизически определяя связь эпох.

Искусствовед Д. В. Сарабьянов отмечает: «Всякое чувство художник обязательно претворяет в эстетическую категорию», что верно по отношению к чувству, объективированному в художественной ткани произведения. По Бахтину, в акте художественного творчества под эстетическим «интегралом» выступает не только *чувство* или *мысль*, но и *вся личность* как *целостное* образование, что служит одной из важных предпосылок преобразования ее в *художественную* [2, с. 305–306]. Подобное мы наблюдаем в живописи М. Черновой. Эстетическая доминанта подчиняет себе все проявления психологической организации личности: чувства, мысли и характер.

Становление *творческой* личности не случается без *преемственности* в области речевых и изобразительных форм художественного выражения. Развитие воображения организовано формами, которые, как и категории логики, имеют *универсальный* характер, представляя продукт длительной

«дистилляции» (Э. В. Ильенков) – очищения от всего частного, случайного [5, с. 77]. Так, М. Чернова в своих работах стремится вновь оживить, дать *новое* прочтение поэтическим образам. Отсюда – «знаменательная синтетичность» живописного стиля, определяющая принцип *духовного* развития личности. Решающее значение здесь имеет способность *вживаться* в произведения предшественников: не только знать, созерцать, а идентифицировать себя с образами иных пространств. Причем то, что там выступает в виде намека, в творчестве художника-новатора приобретает характер *нового*, целостного образа. Жить в образе – значит нести в творчестве элементы неожиданности, непредсказуемости, незапрограммированности, импровизационности.

Путем подражания оригиналам происходит не только овладение языком искусства, но и превращение чужих художественных смыслов в свои (ассимиляция), синтезирование их в системе *собственной* личности. В процессе подражания необходимо функционирование особого механизма – *эмпатии* (вживания, вчувствования). Кроме психологического аспекта, нужны и другие факторы, обеспечивающие творческий, а не имитационный эффект влияния. Вступая в диалог с Серебряным веком, Чернова органически *синтезирует* поэзию, «переплавляя» ее смыслы в неповторимости художественной индивидуальности. Подобное «собирательство» не означает ни подражания, ни эклектического смешения стилей. Выделяя особый стиль автора, мы обнаруживаем «синтез» исканий в русском пейзаже, его особую остроту и специфичность.

Восходя к традициям *футуризма*, с его вкусом к современности, к художественной пластике видимых объектов, *презентализм* М. Черновой обращен не столько к будущему, сколько к вечному настоящему, к данности как таковой. В этом проявляется особый, феноменологический подход к реальности: живописное произведение строится как последовательность разных взглядов на стихотворную ткань, способов ее восприятия и описания, которые в совокупности – суть проявление ее собственной сущности. Синкретизм *поэзии* и *живописи*, в основе которого лежит способ соотнесения реалии с идеей внутри образа, создает *новую* поэтику формы. При этом поэтический стиль текста актуализируется в современном прочтении не принадлежностью к тому или иному направлению, а включенностью в поле их противостояния. Так разворачивается диалектика «самораздвоения», «самособирания» или «самосовпадения», преломляясь в координатах *концептуализма*, *метареализма* и *презентализма*. Этими тремя наименованиями очерчиваются основные составляющие в современной гуманитарной культуре, между которыми остается достаточно свободного пространства, чтобы в нем мог возникнуть новый, сколь угодно крупный по дарованию талант, равный себе – художнику-живописцу, как это мы видим в личности М. Черновой.

Сдвиг в область *концептуализма* продемонстрирован в цикле живописных работ «Читая Пастернака», включающем также «живописные» посвящения М. Цветаевой («После России», «Страна Души»), где реальность становится полем концептуальной игры, хотя и проведенной в тенденциях современной живописи. Так, в диалоге с Поэтом, от архетипа к стереотипу, через тончайшие сдвиги в отношении идеи и ее воплощения, покрывается все поле образных возможностей, определяющих стиль и поэтику живописных миров М. Черновой. Применительно к стилю живописи, здесь уместно выдвинуть специальное обозначение: *презентализм*, который мы понимаем как «поэзию присутствия», «поэзию настоящего». В данном контексте, *художественная деятельность* М. Черновой – своеобразная *речь*, творческое использование поэтического языка в живописных аналогах.

Эстетическая направленность творчества – необходимый, но недостаточный признак художественной личности. Важно быть мастером. Не следует смешивать понятие «мастерство» с более узким понятием «техника». М. Черновой свойственны, прежде всего, служение и художественный «артистизм». Стремясь к совершенству живописного выражения, она демонстрирует разнообразие приемов, «технических исканий», переходящих в некое священнодействие, опытное знание, неотделимое от сущности художнического призвания. Овладение изобразительными средствами – композицией, сочетанием красок и их размещением на холсте; умение проникнуться ответственностью за каждую линию, штрих, точку, мазок и набрызг – вот чем является «мастерство» для Черновой.

Стилистическая конкретизация художественной личности определяется также художественным методом. Мария Чернова – *авангардист*, но ее авангардизм – *новая* модификация современного метода, отмеченная влиянием *импрессионизма* и стиля «*модерн*». Подобно А. Экстер и О. Розановой, М. Чернову можно отнести к «амазонкам Русского Авангарда». Увлечение эпохой 10–30-х гг. прошлого века вылилось в буйную стихию красок, которая, по словам профессора Сорбонны Д. Меникуччи, подобна «удару необыкновенной силы». Ранние работы М. Черновой, сделавшие ее имя узнаваемой на Родине и в Италии, подвержены влиянию *символизма*, *лучизма* и *примитивизма*. В холстах ощущается предчувствие мировых потрясений и мироощущений. Во всем скрывается и рвется наружу некая первобытная мощь, генный код принадлежности к русской культуре. Художник широко внедряет в свое творчество технику «*dripping*», разработанную К. Моне и К. Писсаро. Живопись Черновой словно пронизана звуковыми и ритмическими сочетаниями, словесной фактурой стиха. Художник использует музыкальные принципы в поэтике своей живописи. Циклы ее живописных работ – это завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и переключек.

Принято считать, что особое качество искусства – это *художественный стиль*. Но за стилем, подчеркивает М. Бахтин, всегда стоит «цельная лич-

ность». Такая цельная личность и есть духовно-одаренная личность. В творчестве М. Черновой эстетическая направленность приобретает *стилевое* и *нравственное* измерение. У Б. В. Асафьева встречается точный термин – «стилевое „Я“» [1, с. 70]. Так, поэтическое в живописных мирах М. Черновой получает особое художественное качество благодаря тому, что оно проявляет себя в специфической для искусства композиционной форме. Последняя, реализуя поэтические значения и смыслы, приобретает статус искомой формы, идентичной художественно-стилевому чувству духовно-одаренной личности.

Примечания

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. Т. 1. М., 1952. С. 70.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. С. 305–306.
3. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь. СПб., 1995. Т. 1. С. 456.
4. Гёте И. В. Сочинения: в 10 т. Т. 3. Из моей жизни. Поэзия и правда. М.: Художественная литература, 1975. С. 401.
5. Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. 1964. Вып. 6. С. 5–92.
6. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 226.
7. Шпенглер О. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Наука, 1993. С. 345.

А. А. Еникеев

ИНСТИНКТ И ГАБИТУС (О НЕКОТОРЫХ РАБОТАХ АЙРАТА ТЕРЕГУЛОВА)

Разрыв меду природой и культурой, о котором так много говорится в современной гуманитарной практике, имеет множество вариантов. Некоторые из этих вариантов локализируются в научных исследованиях, другие в пространстве художественного дискурса. Суть этого разрыва заключается в том, что мы все дальше удаляемся от своего естественного природного состояния, и все чаще замещаем его внешними и необязательными формами социальной активности. Мы теряем живое, инстинктивное чувство жизни и предпочитаем искусственную реальность социальных привычек (называемых габитусами). Следствием данного положения вещей является глубокая тоска современного человека по природе, которая символизирует тот «потерянный рай», которого мы по собственной воле лишились. Природа удаляется от нас стремительно и безвозвратно, унося, быть может, самое существенное в нас самих – наше естество, наше живое тело, наши чувства и наши животные инстинкты. Остается оболочка, маска, внешний образ, социальный габитус, совокупность штампов и шаблонов повседневной жизни, от которых нам уже никуда не деться. Оригинальный и по-своему уникальный взгляд на данную проблему представлен в работах из-

вестного башкирского художника Айрата Терегулова. Данный доклад построен на основе материалов, впервые представленных на персональной выставке А. Терегулова «Инстинкт и Габитус» (г. Уфа) на ХГФ НТГСПА в мае 2010 г.

Серия линогравюр «Инстинкт» Айрата Терегулова (прил. 20, рис. 1) задает особое пространство восприятия внутреннего мира любого живого существа (в том числе, думается, и человека). Прежде всего, это пространство неразборчивых знаков, своеобразные прообразы генетического кода, которые проступают через многотысячелетнюю историю инстинкта жизни. Эти знаки приобретают видимость геометрических форм, но это иллюзия, ибо их жизнь независима от нашего восприятия, единственная подлинная природа этих знаков – заново расчерчивать пространство природы, делая разметку между видимым и невидимым, очевидным и подразумеваемым. Иногда здесь как бы прорастают некие растения или плоды, но чутье подсказывает, что речь идет о живой материи, о человеческой (иногда даже звериной) плоти. Эта плоть разрывает и соединяет вновь собственные внутренности, демонстрируя удивительно экономичный способ заполнения пустоты (ведь природа, как известно, не терпит пустоты). Такое заполнение происходит не автоматически и всегда по-разному, техника работы художника позволяет нам рассмотреть каждый штрих, каждый шов, каждый элемент соединения этой живой ткани.

Работа странным образом дышит, но не в смысле циркуляции воздуха или поднятия в небесные выси (как это обычно бывает у художников), работа пульсирует как сердце, или дышит как живот, внутренности которого мерно вздымаются в такт невидимым для глаза процессам жизни. Дыхание (этот своеобразный «жизненный пульс») ощущается скорее инстинктивно, животом или спиной, как ощущаешь присутствие другого человека в темной комнате, угадывая его местоположение и пытаясь предсказать дальнейшее перемещение. И даже если этот другой не двигается вовсе, он все равно тревожит, он беспокоит мое сознание, он дышит, пульсирует, и это понятно чисто инстинктивно, разум здесь не нужен вовсе (можно сказать, что функционирует только спинной мозг, работающий инстинктивно).

Трудно отделаться от этого тревожного ощущения живой плоти, которая местами проступает через ткань реальности (как проступает пятно крови через одежду), местами, наоборот, скрывается внутри темного и теплого вещества, из которого состоит жизнь, жизнь любого теплокровного существа. В этом смысле «Инстинкты» Айрата Терегулова архетипичны в высшем смысле этого слова, они не просто символы культуры (как это бывает обычно), они затрагивают те стороны человека, когда еще не было человека, то есть дочеловеческое (животное, звериное, земноводное?) состояние живой материи. В работах художника описывается то уникальное состояние человека, когда он мог стать кем угодно – зверем, птицей, рыбой, но по случайной прихоти природы стал самим собой, то есть человеком. Пе-

чальным последствиям такого выбора человека посвящена другая серия работ А. Терегулова – «Габитус».

Линогравюры серии «Габитус» (прил. 20, рис. 2) носят явный антропоморфный характер, ибо на них изображены человеческие фигурки. Человеческими их можно назвать, впрочем, весьма условно, «человечность» здесь скорее угадывается в силу нашей неизбывной привычки видеть везде себе подобных.

Термин «габитус» в современной социологии означает «систему приобретенных предрасположенностей», на основе которых человек не только обретает свое место в обществе, но и проявляет склонность к тому или иному виду деятельности. Это универсальный термин, означающий все то, что соразмерно человеку в границах общественных отношений. Однако следует учитывать и негативный смысл данного понятия, который заключается в том, что габитус – это чисто внешняя обезличенная форма человеческой активности, которая по сути дела уничтожает человека как личность, стирает его индивидуальные различия во имя видовой универсальности. Габитус используется также в биологии и других естественных науках, когда говорится о свойствах того или иного представителя, обладающего некоторыми общими видовыми свойствами (например, призматический габитус кристаллов).

Габитус в работах А. Терегулова символизирует то состояние, в котором оказался современный человек, как бы зажатый между формами социально приемлемого поведения и буйством групповой активности, или, говоря проще, между законом (моральным, юридическим, общественным) и инстинктом толпы, который отменяет всякие законы. Такой человек находится как бы в подвешенном состоянии, он танцует, он предается странным практикам культивирования собственного тела, и он более, чем когда-либо, ощущает принадлежность своего тела другим телам, он только часть одного масштабного «социального тела» (как раз об этом говорят исследования по «психологии масс»).

Фигурки на линогравюрах серии «Габитус» как бы танцуют, но это не карнавал или танец радости, это скорее шаманский танец общения с духами умерших предков, которых больше нет, но от которых нам остался наш видовой габитус. Поэтому у танцующих фигурок нет лиц, разное количество пальцев и явные несоразмерности тела, ведь это абсолютно неважно (даже половые различия между телами здесь излишни), как неважно и многое другое, характеризующее нашу личность. Важно в этом танце только одно – что он подчинен высшим законам человеческого общества, он сверхрационален и при этом абсолютно абсурден (как и все сверхрациональное в принципе).

Людьми движет некая сверхличная сила, которая причудливым образом сплетает их судьбы и предопределяет траектории жизненных путей. У этой силы много имен: иногда ее называют историей, иногда культурой,

это могут быть законы общественного развития или национальный менталитет, но самое главное свойство этой силы в том, что она творит наш габитус, она заключает нас в клетку общественных привычек. Трагизм всей ситуации заключается в том, что нам нравится эта клетка, в ней мы чувствуем себя уютно, поэтому при всей нелепости ситуации мы будем продолжать танцевать свои странные танцы, которым нас обучили наши отцы и которые мы передадим своим детям.

Художник А. Терегулов доступными ему средствами пытается передать атмосферу этого безумства, в которое вовлечено человечество и, думается, ему это удастся. Характерно, что движение между инстинктом и габитусом хронологически происходит в творчестве Айрата Терегулова как бы в обратном направлении, то есть от серии работ «Габитус» (2005–2006) к серии «Инстинкт» (2006–2007). Художник как бы призывает нас вернуться «назад к природе», оставляя габитус, эту продуктивную множественность социальных форм, и обрести неразборчивую естественность собственных человеческих инстинктов. В этом, быть может, и заключается подлинная гуманистическая функция искусства – возвращать нас туда, где мы будем настоящими, где мы будем самими собой.

В заключение можно сказать, что инстинкт и габитус – это два полюса современного человека, которые поистине разрывают его и заставляют по-новому, каждый раз по-новому взглянуть на самого себя и прийти в ужас от этого взгляда. И, быть может, в этом «фундаментальном состоянии ужаса» (как сказал бы Мартин Хайдеггер), когда земля уходит из-под ног и теряется уверенность в собственном цивилизационном могуществе, человек вновь обретет собственную сущность, тот искомый «потерянный рай», когда ему было хорошо.

Е. В. Ильина

ТВОРЧЕСТВО ТАГИЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА СВЕТЛАНЫ БАКШАЕВОЙ: ОПЫТ ОБОБЩЕНИЯ¹³

Изобразительное искусство Нижнего Тагила 1990–2010-х гг. – явление неоднозначное и требующее осмысления. Многие еще не изучено, не все процессы описаны, и не о всех мастерах сказано слово. Думается, именно фиксация событий и разговор о творчестве конкретных художников должны стать основой для создания «летописи» тагильского изобразительного искусства. Один из художников, чье имя – неотъемлемая часть городского художественного процесса конца XX – начала XXI вв. – живописец и график Светлана Германовна Бакшаева.

¹³ Статья написана на основе материалов, собранных студенткой Уральского государственного университета им. А. М. Горького А. Холодиловой в 2009 году.

С. Г. Бакшаева родилась в 1949 г. в Нижнем Тагиле. По окончании школы училась в горном техникуме, в 1973–1978 гг. – на ХГФ НТГПИ. По ее словам, до института она не умела рисовать вообще, поэтому ей приходилось все постигать «с нуля», посещая подготовительные курсы. Помогли педагоги – И. И. Багаев, В. П. Антоний, Л. И. Перевалов, каждый из которых, по словам Бакшаевой, привнес свое в формирование творческой личности художницы.

Творчество Светланы Бакшаевой формировалось в напряженной, необычайно концентрированной поисками нового атмосфере 1980-х гг., напоенной свободой. Смена общественных парадигм продиктовала художникам поиски иных смыслов и иного способа выразительности, что обратило их к прошлому, к изучению закрытых ранее страниц в истории изобразительного искусства – традиций раннего русского авангарда 1910–1920-х гг., зарубежных художественных течений. Впрочем, переосмысливались и другие вехи в мировой художественной культуре, многие из которых стали источниками вдохновения для мастеров. Во главу угла теперь ставится не тематическая или жанровая составляющая произведения, а глубоко профессиональные высказывания автора. Большое значение для художников в это время приобретает внешняя форма, материал, цвет, мазок, работа с фактурами, пластика и т. п. Как следствие, в искусство приходят жанровый полифонизм, технические эксперименты, своеобразие манер.

Процесс этот был характерен не только для центра, но и для провинции России. Художники Нижнего Тагила в то время настолько активно включились в поиски нового художественного языка и создание нового искусства, что родилось понятие «феномен тагильского искусства» (прежде всего речь идет о художниках О. В. Подольском, В. Н. Наседкине, Е. А. Бортникове, В. П. Антонии, которые своим творчеством стали зачинателями изменений в искусстве Нижнего Тагила). Отметим, что тагильчане конца 1980-х гг. ориентировались главным образом на различные постмодернистские потоки и на работы художников русского авангарда 1910–1930-х гг. К концу десятилетия тагильские художники начинают активно использовать в своих произведениях знаковые элементы мировой культуры, свободно микшируя их в поисках выразительности, смысловых высказываний, философских прочтений. Общественная напряженность выражается в обращении художников к «вечным темам» и образам, философским размышлениям. Именно в это время в искусство Тагила приходит целый ряд художников, среди которых и Светлана Бакшаева, один из ярких представителей так называемой «тагильской школы», художница, выделяющаяся своими оригинальными работами, представляющими несомненный интерес для изучения.

В творчестве художницы можно выделить несколько этапов, сходных между собой по ряду стилистических и тематических признаков и одновременно представляющих собой поступательное движение.

Ранний период – всего три года (с 1987 по 1989), когда у автора происходит психологическое осмысление себя как творческого человека, идет поиск творческого метода и тем («День рождения», «Жених», «Северный ветер»). Но уже тогда в созерцательных сюжетах художница главной выводит философскую основу, которая впоследствии будет присуща всему ее творчеству. Картины эти лишь условно реалистичны – Бакшаева пишет упрощенно, стремится к обобщенному решению. Цветовая палитра многосложная, мазки лежат густо, плотно, поверхность картины похожа на цветовой вихрь, что создает некую перегруженность, беспокойный «характер» – внутренняя «неуспокоенность» вообще была отличительной особенностью искусства тагильских художников того времени. Но вскоре Бакшаева меняет манеру письма, пластику решений и тематику своих картин. Она обращается к библейским мотивам в работах «Апокриф Иоанна» (1989), «Держащая Эдем» (1989) и архаическим приемам выразительности – схематичным фигурам, упрощенным формам, темной плотной цветовой гамме с тональными градациями одного цвета, что придает картинам общую монохромность и напряженность звучания. Нервный, скользящий мазок создает сложную поверхность работ. В это время в творчестве Бакшаевой появляется тема Матери-Земли как первоосновы бытия, к которой она будет возвращаться в дальнейшем не раз. Поиски стилистики С. Бакшаевой этого периода опираются на мировой опыт: так, в ряде ее картин можно уловить влияние Марка Шагала. Таковы работы с изображением деревенских домов – «Жених» (1987), «Западный ветер» (1987), «Североуральск» (1988), «Бедное сердце плачет, страдает» (1988). В других работах – созвучность с постимпрессионистическими находками Гогена, что позволяет говорить о восприимчивости художницей мировых образцов, умении переплавлять в своем творчестве ранее найденные ориентиры в «режим современности». Поездка в 1989 г. на творческую дачу на озеро Байкал и знакомство с культурой коренных жителей Сибири определили появление в творчестве С. Бакшаевой графических решений – цветной линии, плоскостности решения, условности изображения. Именно отсюда пришло в ее творчество решение пространства набором мелких динамичных штрихов, часто используемое впоследствии – в работах «Горы и Байкал» (1989), «Корабль „Комсомолец“» (1989), «Метеостанция» (1989), «Байкальская пастораль» (1989).

1990-е гг. – второй этап творчества Светланы Бакшаевой. Художница набирается мастерства в работе с маслом, обращается к графике – пишет акварелью, гуашью. Для Бакшаевой как для мыслящего человека все более интересны, по ее словам, становятся различные знания, накопленные человечеством, их сопоставление. Изменения в политической жизни страны и перемены в общественном сознании в конце 1980-х гг. открыли широкий доступ к литературе по религии и научной философии – всему тому, что в советское время было недоступно. Книги по психологии, культурологии,

философии, труды по точным наукам стали пищей для размышлений автора и импульсом к творчеству. В начале 1990-х гг. востребованными были такие издания, как «Голубиная книга», «Иц-дзинь», «Апокрифы древних христиан». С. Г. Бакшаеву все больше интересовали основы философии, культурологии, вопросы миропонимания и все мировые религии. С этих пор именно знания художница считает основополагающим принципом своего творчества, и ее картины становятся формой визуального воплощения разных сфер знаний. Литературный или научный источник стает опорой в ее творчестве, а изобразительный знак и символ – главными составляющими художественной лексики. На всех последующих этапах в творчестве Бакшаевой будут присутствовать символы и знаки в разной форме – от общепринятых (мифологические и религиозные символы или литературные образы) до сугубо индивидуальных, полностью придуманных художницей.

В начале 1990-х гг. С. Бакшаеву направили на курсы повышения квалификации в Московский педагогический институт им. В. И. Ленина, где ей было предложено работать над темой славянского язычества. Сложные, романтические и одновременно темные, мрачные образы язычества становятся основной темой многих картин этого периода – «Макошь» (1990), «Чур» (1990), «Славянские боги» (1990), «Жертвенные птицы» (1990), «Перун» (1991), «Двойной оберег» (1993), «Молитва» (1990), «Тотемы» (1994) и др. Языческие боги Бакшаевой условны, изображены архаически примитивно и угловато, в окружении символов языческой мифологии, часто знаками, что усиливает впечатление монументальности.

Практически одновременно художница обращается и к символам христианской религии. Среди всех выделяется картина «Андрей Первозванный». По христианской легенде, апостол Андрей, простой рыбак, стал первым из призванных учеников Христа. Художница не использует распространенный символ – крест – символ мук за веру, а замещает его своим, отображающим ее субъективное видение. Рыба для нее – и один из известных символов самого Христа, и знак занятий апостола. Зритель видит Андрея ещё до апостольства, но он уже встретил Христа и узнал о его учении, и перед ним стоит проблема выбора жизненного пути. Поверхность картины многослойна, создаётся множеством нервных мазков, воссоздающих вихреподобное движение.

Еще одна большая тема и символ в творчестве художницы – «птица» (к ней она впервые обратилась в 1992 г.), типичная для творчества многих тагильских художников этого времени – Т. Баданиной, Н. Чудновой, Н. Бортовой. У всех художников она имеет разные трактовки. Для Бакшаевой птица – символ жертвенности, свободы, но это и оберег, и совершенная форма, доступная для свободной интерпретации. Так, в картине «Полет желтой птицы» графическими средствами она создает образ полета – плавная дуга раскинутых крыльев, упругая линия клюва (прил. 21).

Постепенно поиски новых средств художественной выразительности приводят Бакшаеву к созданию сугубо абстрактных, не фигуративных работ, что отвечает общей линии развития изобразительного искусства Нижнего Тагила (в конце 1980 – начале 1990-х гг. к абстракции обращаются и активно развивают эту линию В. Наседкин, Т. Баданина, А. Бачурин, О. Лысцов, пробуют себя в данном направлении С. Брюханов, Н. и Л. Грачиковы и др.). В ее творчестве все более значимым становятся знаки и символы, как инструменты раскрытия главной идеи произведения, а в целом произведения становятся бесконечным рядом «культурных воспоминаний» – от примитивных и архаических языческих знаков до философских размышлений о значениях культур прошлого. К середине 1990-х гг. колорит вычищается, живописец предпочитает локальные цвета, повышается значение линии как графической основы, расширяется круг используемых тем.

Во второй половине с 1990-х гг. Бакшаева увлекается, как и многие тагильские художники, минимализмом, что проявляется в том числе и в уходе от сюжетного начала. Увлечение минимализмом у Бакшаевой своего рода новый этап использования знаковой системы. Так, например, в основе работы «Тюльпаны» (1995) лежат натурные впечатления, которые художница интерпретировала как знак, упростив бутон цветка до геометрической формы. Локальный жёлтый цвет и чистый белый фон создают образ цветка под лучами летнего солнца – солнечный, яркий, насыщенный.

Обращение к различным образам и символам мировой культуры становится характерным для творчества художницы. Так, в середине 1990-х гг. в ее работах появляются африканско-австралийские мотивы – это «Весна» (1995), «Сумерки» (1995), отразившие поиски нового «звучания» цвета, позднее отзвуки пещерных росписей аборигенов Австралии – «Вонжины» (1995), «Происхождение» (1998), «Лучник» (1998). В любом случае художница стремится наделить картины космологическим смыслом, через знаковые образы поднять философские вопросы о происхождении мира, смысле существования человека. Характерной чертой этого периода становятся эксперименты с выразительными средствами и материалами (серия «чёрных» работ – «Маски», «Чёрная башня», «Чёрная машина»), например, она активно использует фотобумагу, смешанные техники, работает с «вареной бумагой» («вареную бумагу» использовали в своем творчестве в основном женщины – Л. Грачикова, Т. Баданина, Д. Брюханова, Н. Бортонова).

К концу 1990-х – в начале 2000-х в творчестве Бакшаевой усиливается символическая и культурологическая составляющая. Всегда увлекающаяся новым и таинственным, она все больше интересуется древнейшей китайской культурой, религией, философией, историей культуры, традициями Японии и Индии, арабским Востоком. Графическая работа «Будда» (2000) – своего рода символ религии буддизма: канонический образ «просветленного» дублирован по принципу коллажирования из нескольких изображе-

ний Будды в разных позах и словно «окутан» своеобразным орнаментом из фраз мантры на санскрите. А образ древнеиндийской богини реки Ганг, напротив, не имеет никакого сходства с классическими индийскими печатными картинками: Бакшаева представляет индийскую богиню подобно языческим богам славян – монументальной, архаичной, и создаёт её образ как олицетворение жизни, Индии-матери. Интерес к японской культуре в сфере мировоззренческих концепций дзэн-буддизма выразился в серии «Сады камней» (2004), где черная бумага и линия позволяют передать философию смыслов и создать состояние медитации. Связаны с Востоком и работы «Шёлковый путь» (2000) и «Израиль» (2009), основанные на впечатлениях от путешествий, где горизонтальные линии символизируют в картинах саму дорогу, путь, но восточный «шёлковый путь» раскрывается струящимся полотном дорогого гранатово-алого шелка, а Израиль предстаёт солнечно-знойным, сухим.

Практически одновременно происходит возвращение к архаическим темам, воплощенным в символических образах. Это работы «Жрица» (2001), «Авгур» (2001), «Фараон» (2001). (Авгуры – в Древнем Риме жрецы, толковавшие волю богов и предсказывавшие будущее по атмосферным явлениям – грому, молнии, зарницам и др., по полету и крику птиц. Обычно накануне важных политических событий или битв, походов государственных деятелей обращались к авгурам.) И в том, и в другом случае внешняя доходчивость, ясность, порой почти иллюстративность образов необходимы художнице для создания ощущения соприкосновения с памятниками древнейших культур.

Возвращение к найденным ранее темам станет характерно для автора. Периодически она работает то в архаичных темах и образах, то в фигуративной живописи, в основе которой лежат конкретные впечатления, уstraивая себе тем самым «отдых» от нефигуративной живописи и графики. В символических образах, в линогравюрах «Чуринги» (1997), «Ножны» (1997), живописи «Предки» (1997), «Молитва Перуну» (1997) художница стремится к поиску новых средств выразительности для передачи тайного смысла и сакрального значения, а в реалистических пейзажах и натюрмортах с букетами цветов она ищет новые цветовые решения и тональные отношения. Так, после серии больших живописных работ в творчестве Бакшаевой наступает своеобразный «перерыв» – она оставляет большие «исследования» и сосредотачивает свое внимание на более «простых», чисто декоративных формах, увлекается различными орнаментами, ритмичным плетением, передавая красоту и поэтичность арабского искусства – это работы «Арабески» (2000) и серия вееров – «Синий (японский) веер» (2000), «Осенний веер» (2000), «Веер ирисов» (2001), «Веера физалиса» (2001), «Веер Климта» (2003), «Веер бабочки» (2010). Форма веера, с точки зрения художницы, близка к форме круга – символа мироздания и гармонии. Ис-

пользуя различные декоративные приемы, автор стремится в веерах к воссозданию стилистики времени.

Несмотря на некую «цикличность», к середине 2000-х гг. можно говорить о появлении нового этапа в творчестве художницы, связанного с обращением к физике, математике, геометрии, психологии как новому источнику для художественного исследования мира. Многие научные термины и понятия – например, хромосома или камера Вильсона, асимметрия или солнечные протуберанцы – становятся своеобразным импульсом для творчества и определяют задачу создания их визуального изображения – художественного образа. В «Хромосоме» (2004) она изобретает собственный универсальный знак, стремясь отразить огромный мир генетических кодов, хранящих множество информации. «Камера Вильсона» как понятие, встречающееся в физике, предстает перед зрителем полноценным действием – миллионы заряженных частиц движутся и оставляют свой видимый след. Эти работы и фигуративны, и абстрактны одновременно, но главное, чего добивается автор, – ясность концепции, которая выражена через знак или систему знаков.

Картины художницы всегда многослойны, и даже если работа написана в одном тональном соотношении, они решены одним способом – автор накладывает краски друг на друга слоями, затем, дав подсохнуть нижнему слою и положив верхний, «снимает» его, выявляя, словно «вытаскивая» наверх нижний слой, и так многократно, пока не будет создана сложная в тональном отношении поверхность, изобилующая многими гармонизированными между собой тонами. Цвет в ее произведениях может быть и едва просвечивающим, и чистым, локальным, реже – звонким, и он такой же символ, призванный раскрывать идею, замысел. Еще один характерный прием тагильских художников – это работа с фактурами: пастозный мазок сочетается с легкими лессировками, матовые поверхности – с блестящими кусками, локальные фрагменты – с многоцветно мозаичными. Художники конца XX века видят необходимость решать поставленные задачи сугубо профессиональными методами, демонстрируя свободное владение техниками и приемами. И в этом Светлана Бакшаева также типичный представитель искусства постмодернизма Нижнего Тагила.

В творчестве Светланы Бакшаевой, пожалуй, основополагающими являются следующие методы создания произведений – метод концепции, метод интуитивного поиска и живопись по натурным впечатлениям.

Исходя из того, что концепция понимается и как руководящая идея, и как ведущий замысел, и как конструктивный принцип, художница выделяет из источника (чаще научной литературы) наиболее привлекательные идеи, которые ложатся в основу замысла произведений, и определяет круг выразительных средств, с помощью которых будет разработан художественный образ, выработана концепция символов. Началом концепции может стать и сам символ. Так, в работах «Арабески», «Ножны», «Чуринги»

главным является тайнопись знаков, скрытого смысла орнамента как концепта образа, настраивающего зрителя на диалог с древнейшими культурами мира. В других работах более явно выступает идея – например, в основе произведения «Жертвенные птицы» лежат культовые аспекты культуры древних славян. В культовом значении у славян «птица» чаще всего представлялась либо оберегом, либо элементом жертвенного обряда. Перед совершением обряда древние славяне делали из прутьев, веточек соломы подобие клетки высотой до 2 метров, куда помещали разных птиц, и затем поджигали ее, веруя в то, что принесение в жертву птиц очищает от болезней, отводит беду, прогоняет злых духов. Бакшаева берет за основу своей картины сам факт как идею – птицы в клетке, и стремится к передаче многообразия чувств: через «крик» птиц – жалость к ним, ощущение смерти. Тема жертвенности интересовала художницу на протяжении творчества.

Процесс создания других работ С. Бакшаевой начинается не с четко выверенной схемы действий «набросок – живопись – доработка деталей», а интуитивно, порой с простого выливания краски на бумагу и «растягивания» цвета по поверхности листа. Только после этого она улавливает образ, глубоко связанный с индивидуальным прочтением темы, ощущением природных явлений или понятий. Таким «методом интуитивного поиска», когда образ рождается из сугубо внутренних ощущений художницы, из сочетаний цвета и оттенков, созданы такие работы, как «Фетиш», «Инволюция», «Протуберанцы», «Мандала», «Геометрия зимы», «Бриз», «Птенец».

Метод интуитивного поиска стал использоваться художницей чаще на более поздних этапах творчества, когда она обратилась к областям физики, математики, геометрии, и стал основополагающим в поисках физических образов, астрономических понятий, или в работах, призванных передать чувственные ощущения – серия абстрактных листов «Кёльнская вода» (2007).

Метод натурного впечатления относительно условный – он подразумевает работу на пленэре и живопись, основанную на передаче собственных впечатлений от природы. В основном это работы, созданные по впечатлениям от путешествий, событий, увлечений. Отметим, что в творчестве Светланы Бакшаевой достаточно мало работ, исполненных в жанре пейзажа или натюрморта.

Гораздо важнее для нее – орнаменты, причудливые, витиеватые, заимствованные из различных культур или придуманные самой художницей. Известно, что орнаменты во всех культурах мира – это целые знаковые системы; символы-узоры несут в себе огромную смысловую нагрузку, значение. Узоры, то чередующиеся, то заполняющие пространство ровным ковром, то намеком присутствующие, в произведениях Бакшаевой дорисовывают образ, указывая на принадлежность к эпохе, культуре той или иной страны, но порой становятся и центральным объектом исследования.

Название картин С. Бакшаевой малоинформативно для зрителя, часто зашифровано, поскольку она использует малоупотребимые термины и за-

бытые понятия. Непростые для восприятия, но интересные, наполненные глубоким содержанием работы Бакшаевой сопряжены с размышлениями и знаниями автора. В ее произведениях заложено намного больше, чем просто изображение – в них есть мысль, вопрос, скрытый смысл. Не отображая проблем современности, ее творчество все же актуально и интересно в контексте современного российского искусства. Оно привлекает, прежде всего, своим глубинным смыслом, идейно-философским значением и, конечно же, интерпретацией самого художника. Знак и символ являются основой творческого метода художника, неважно, в какой форме она его использует – как прямое заимствование (миф, легенда, литературный образ), как замещение или схематичное упрощение, или как интерпретацию и создание нового, личного символа. Заимствованные или интерпретированные символы являются инструментом для выражения идей и ощущений художника. От образов древнейших культур, философии и религии она идет к освоению понятийного аппарата современных научных исследований.

Сегодня Светлана Германовна Бакшаева – один из ярких представителей тагильского изобразительного искусства конца XX – начала XXI вв., художник, который вносит в его развитие свою яркую ноту, предлагает свое понимание мира.

А. В. Кваша

ГРАФИКА НИЖНЕГО ТАГИЛА. ОПЫТ ХУДОЖНИКОВ РАЗНЫХ ПОКОЛЕНИЙ¹⁴

Нижнетагильскую гравюру всегда отличали высокая культура формы, обращение к нефигуративным средствам овладения плоскостью, пространством, тональной поверхностью. Одновременно с изображением социальных сюжетов она показывала неординарность мышления авторов, их профессиональное мастерство владения разными графическими техниками. Художники стремились донести до зрителей меняющуюся красоту родного города, озвучивали языком гравюры социальные проблемы, передавали состояние окружающего мира.

Популярность сегодня данного вида изобразительного искусства среди художников-тагильчан имеет, на наш взгляд, ряд причин. Во-первых, это высокая интеллектуальность, так как гравюра является одним из специфических видов искусств, допускающих к себе зрителя с определенным багажом знаний и опытом художественного восприятия графических тек-

¹⁴ Доклад построен на основе материалов, впервые представленных на Всероссийской научно-практической конференции «Национальная культура в эстетическом воспитании детей и молодежи» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, ИХО РАО, 27.10 – 28.10.2011 в Москве.

стов, во-вторых это степень свободы авторского высказывания в графических листах, умение сочетать художественные идеи и образы, воплощенные средствами графики, со сложной ремесленной техникой выполнения гравюры, а в третьих – преемственность передачи педагогического опыта разными поколениями художников, соединивших в неразрывной связи историко-художественные традиции развития изобразительного искусства Урала с современным образовательным процессом в условиях конкретного города, региона.

Необходимость сохранения баланса между прошлым и будущим, между ремеслом и творческим самовыражением, стремление к новому, не отвергающему классическое – все это исторически обусловило возникновение интереса среди художников-профессионалов к гравюре в Нижнем Тагиле.

Несомненно, для нашего города примером такого бережного сохранения графического ремесла, идейной героической мощи, отражающей свое время, являются преимущественно работы таких нижнетагильских мастеров гравюры, как М. В. Дистергефт, Е. И. Вагин, Л. К. Воврженчик, Е. А. Бортников.

Михаил Васильевич Дистергефт был одним из ведущих установителей школы нижнетагильской гравюры. Один из его первых графических циклов назывался «Тагил индустриальный» и был посвящен Нижнетагильскому металлургическому комбинату и его людям. Размах строек, величественные индустриальные пейзажи показаны на линогравюрах и офортах. В поисках большей выразительности графического листа художник обращался к цвету, который не просто служил фоном, но и создавал настроение напряженности и значительность происходящего.

По значительности идейно-художественного замысла интересна серия «Ура! Урал!» (прил. 22, рис. 1–2), которая была создана по одноименному произведению французского писателя Луи Арагона. Тема данного цикла – рождение нового мира социализма. Художник следует своему замыслу, добиваясь монументальности в решении темы и выбирая листы большого формата.

В творческом арсенале художника разнообразные жанры: это и портреты современников, деятелей искусств, врачей, родных и близких, и пейзажи, исполненные в родном краю и в многочисленных поездках по стране, и работы, посвященные историческим и архитектурным памятникам Нижнего Тагила [5, с. 2–3].

М. Дистергефт всегда отличался от остальных уральских графиков тем, что в его работах присутствует какая-то жуткая и очень сильная графическая монументальность. Он был одним из первопроходцев, привнесшим интерес и желание попробовать свои силы в этом виде искусства. Он затрагивал в своих графических листах живые социальные темы, будь то репрессии, сцены из лагерной жизни, которые являются самыми яркими, если такое можно сказать о черно-белой графике, иллюстрациями к произве-

дениям В. Шаламова. Художник занимал в своем творчестве очень четкую гражданскую позицию. Как участнику боевых действий, М. Дистергефту было очень хорошо известно, каких жертв стоила победа в Великой Отечественной войне, особенно на Урале. Его работы и по сей день считаются листами графической хроники тех лет.

Основная же тема произведений тагильского графика **Евгения Ивановича Вагина** – человек и природа. Печатной графикой Евгений Иванович начал заниматься еще с 60-х гг., отдавая предпочтение линогравюре. Первая серия графических листов называлась «Старый и новый Тагил» (1959 г.). Сюжет гравюр была разнообразен – новостройки с их напряженным ритмом, городские кварталы, тихие окраины. В этих работах проявилась его способность создавать обобщенные и вместе с тем точные образы природы городских и деревенских улиц, памятников архитектуры.

Впечатление от поездок на Приполярный Урал по рекам Печоре и Чусовой натолкнули художника на поиски новых средств художественной выразительности – появляются гравюры, выполненные на оргстекле и дереве, металле и пластмассе. Но большее предпочтение Е. Вагин отдает ксилографии, которая привлекает его декоративными эффектами и лаконизмом, выразительным языком контрастов. Почти все ксилографии серии «Приполярный Урал» панорамные – легкая светлая гамма еще больше подчеркивает своеобразие здешней природы, листы серии «По Чусовой» (1963 г.), наоборот, более камерны и поэтичны. Видоизменяя природу штриха, художник добивается материальности в изображении окружающего мира: плотная широкая линия передает прохладу лесов и рек, жесткие изломы штрихов воплощают горы, в изображении деревьев линия становится гибкой и плавной. Многие пейзажи его «обжиты», населены людьми, но даже на безлюдном пейзаже чувствуется присутствие человека [2, с. 3–4].

Постоянным источником творчества у художника является родной город и его окрестности. К 250-летию Нижнего Тагила Е. Вагин закончил серию гравюр «12 ксилографий с Лисьей горой» (прил. 22, рис. 3–8). Выбирая высокую точку зрения, график не только передает единство природы и архитектуры, но и подчеркивает масштабность города, красоту кварталов и площадей. Строгий характер композиции, ритмическая соразмерность частей изображения являются достоинством этих листов.

Когда рассматриваешь листы Евгения Ивановича, то как будто совершаешь увлекательное путешествие, проносясь мгновенно из века в век, из города в город. Художнику нравится повседневное течение бытия, которое всегда было, есть и останется в рабочих городах [3, с. 2]. И если М. Дистергефт был иллюстратором военного и послевоенного Урала и Тагила в частности, то Е. Вагин является графическим повествователем Тагила мирного. Каждая серия его работ состоит из множества графических листов, позволяющих проследить жизнь города, заглянуть на него как бы со стороны проходящего мимо горожанина, увидеть малейшие детали, будь

то маленькие следы на снегу из серии пейзажей, пар над нижнетагильским прудом зимой или крохотные фигурки художников с этюдниками, пишущих под раскаленным солнцем. Мастерство художника-графика Е. Вагина завораживает, привлекает внимание, заставляет невольно поверить в то, что его рукой водит неведомый уральский летописец, раскрывающий перед нами историю города и быт его людей.

Леонид Казимирович Воврженчик также выпускник художественно-графического факультета НТГПИ (1965 г.).

Родился художник в 1942 г. По окончании ХГФ вел творческую и преподавательскую работу. С 1974 г. член Союза художников СССР. Участник многих зональных, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок (ГДР, Чехословакия, Венгрия, Болгария, Вьетнам, Франция).

Основной вид творчества – графика (линогравюра, офорт, карандашный рисунок, гуашь). Любимые темы – деревенский пейзаж, портрет.

Работы этого художника удивительно духовны и полны сложности образных решений. Причем он смело вводил новые формы композиции в то время, когда в графическом искусстве только-только намечался поворот от прямолинейности и лаконизма. Использование сложной многоплановой (довольно труднопередаваемой в печатной графике) композиции было большой смелостью, потому что печатная графика как вид искусства еще только начинала приобретать статус широкого использования.

Любимой техникой Л. Воврженчика всегда была линогравюра. Один из ранних его графических циклов «По Чусовой» продемонстрировал видимые, четко сформулированные задачи, но в них пока еще не было заметно ставшее характерным для него в дальнейшем рационалистическое освоение природы. Последующие линогравюры зримо раскрывают процесс эволюции творчества художника. «Сон», «Вечер в степи» – это уже отход от литературности, создание сугубо пластического образа, где эмоции зрителя определяются характером и ритмом линий, пятен, введением цвета. Этим листам свойственна музыкальность, «песенность» [4, с. 3].

Значительное место у Л. Воврженчика заняла тема детства. В серии линогравюр «Дорога к деду» (прил. 22, рис. 9) развиваются художественные принципы, которыми автор объясняет глубоко личные переживания своего детства. То, что было когда-то и запечатлелось в его душе, теперь словно родилось заново и видится иными глазами, эмоционально и философски воспринимаемо с высоты возраста. Эти личные ощущения обрели у Л. Воврженчика яркое образное воплощение, разорвали рамки субъективного, став и нашими переживаниями.

Одним из первых в Нижнем Тагиле Л. Воврженчик начал заниматься офортом и достиг в нем большого успеха.

В 1978 г. он закончил большой цикл офортов и линогравюр «65-я параллель» (прил. 22, рис. 10). Энергия созидания, покорение человеком Севера, красота труда – этими словами можно определить общее содержание

серии. Каждый лист ее имеет свой дополнительный внутренний смысл. «Рассвет над Медвежьим», «Узел связи», «Сияние Севера», «Гость из пурги» – эти линогравюры очень многословны и сложны, но, тем не менее, композиция в них выверена и решена в художественной форме.

Если говорить в целом о процессе обучения гравюре, то в современном художественном образовании, к сожалению, этому уделено очень мало времени, и нет какой-либо сильной программы по данной дисциплине. Но, тем не менее, усилиями отдельных педагогов преподавание пытается быть поставленным на серьезную реалистическую основу. Еще в 20-е гг., в пору становления эстампа как самостоятельного вида графики, некоторые педагоги уже имели положительные результаты в обучении гравюре. В наше время также есть специалисты, имеющие большой практический опыт работы в этой области, конкретно – тагильские художники-графики.

На фоне «суровых» работ старшего поколения тагильских графиков конца 70-х – начала 80-х гг. появляется новое течение в печатной графике, которое справедливо связывают с именем **Евгения Александровича Бортникова**. Он обогатил пластический язык гравюры, открыл его новые возможности. Долгое время художники не решались применять экспрессивный подход к выполнению гравюр, делали их сдержанными и лаконичными. Е. Бортников привнес в них не только экспрессию, но и удивительную пластику, характерную больше для графического наброска.

Его ранние работы, преимущественно иллюстрации к произведению И. Бабеля «Конармия», А. Платонова «Котлован», А. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» примечательны особенностью передачи атмосферы текста через портреты отдельных персонажей. Художника увлекала тема гражданской войны, она волновала его своей многозначительностью, героикой, трагизмом. Но он не был, в отличие от М. Дистергефта, иллюстратором военной трагедии, а показывал события с точки зрения личности, с позиции отдельного человека и отражения общественного порыва, наступления народных масс. Тем не менее, Е. Бортников не пересказывал текст, а пытался через образность передать его содержание. В основу пластического решения его гравюр было положено активное использование пятна, а фон работал как цвет и как пространство [1, с. 3].

В последующих темах, основной из которых становится тема женской модели, Е. Бортников доходит до такой графической утонченности, что не всегда можно было поверить, а способна ли на такое техника ксилографии, в которой художник преимущественно и работал (прил. 22, рис. 11).

Ведь высокая печать, а именно ксилография, считается довольно грубым для передачи тонкого женского образа видом печатной графики. Но высокий профессионализм и умение использовать все особенности материала делают работы Е. Бортникова шедевром граверного мастерства. Здесь сказывается еще и тот факт, что Евгений Александрович преподавал дисциплину «рисунок» на художественно-графическом факультете. Посто-

янная работа со студентами обязывала к непрерывному самосовершенствованию.

Многие современные художники обращаются к традициям прошлого и используют опыт мастеров старшего поколения. Сегодня произведения тагильских графиков участвуют во многих крупных международных проектах. Приобретая известность далеко за пределами уральского региона, в среде профессионалов – как в России, так и за рубежом – тагильская графика стала уникальным художественным явлением, объединившим в себе множество талантливых художников Нижнего Тагила.

Примечания

1. Евгений Бортников. Графика / авт. вступит. ст. Г. Курманаевская. Свердловск: Организация Союза художников РСФСР, 1985.
2. Евгений Вагин. Графика / авт. вступит. ст. С. Мосина. Свердловск: организация Союза художников РСФСР, 1985.
3. Евгений Вагин. Заслуженный художник России. Графика / авт. вступит. ст. Е. Ильина. Нижний Тагил: Полиграфист, 2007.
4. Леонид Воврженчик. Графика / авт. вступит. ст. Г. Курманаевская. Свердловск: Организация Союза художников РСФСР, 1985.
5. Михаил Дистергефт. Графика / авт. вступит. ст. М. Агеева. Свердловск: организация Союза художников РСФСР, 1985.

В. Н. Константинова

ИСТОРИЗМ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ М. А. ВРУБЕЛЯ. К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДЫ В РУССКОМ МОДЕРНЕ

С эпохой модерна сегодняшней день связывает культ частного дома, обращение к которому на рубеже XIX–XX веков в модерне служило выражением крайнего индивидуализма. Но особняк, рассчитанный на одну семью, разворачивающий перед владельцем и его близкими весь набор домашних удобств, способный угодить каждой прихоти владельца, и в настоящее время кажется весьма привлекательным.

Исторические и стилевые влияния на эстетическое формирование среды стали общим местом современного интерьера. И стиль модерн для многих по-прежнему остается приоритетным, так как стилизация модерна обладает творческим началом, а приемы и формы его используются в целях, соответствующих новому стилю. В частном доме стиль смог воплотиться особенно полноценно в силу многогранности его претворения – в архитектуре здания в целом, в отделке интерьеров, деталей и т. д. Именно модерн представлялся стилем эпохи, который отвечал и общественным, и индивидуальным запросам времени. Таким он воспринимается и сегодня.

Вообще, обращение к прошлым эпохам в модерне часто выступает как иллюзорное спасение от уродства современной действительности (тогда прошлое и настоящее не связаны отношениями преемственности и находятся в независимом друг от друга существовании). В другом случае прошлое, вызывая те или иные эмоции, ассоциации и размышления, полноправно входит в настоящее, обогащая его, помогая открывать в нем новые проявления всеобщего бытия.

В искусстве модерна широкое развитие получает монументальная (но и – декоративная) живопись. В интерьере часто осуществляются замыслы, объединяющие архитектуру, живопись, скульптуру, прикладное искусство, витраж. Но художники модерна свято чтят плоскость стены, никогда не рискуя ее нарушить. По их мнению, живопись не должна находиться в конфликте с архитектурой.

Обращение к форме панно напрямую связано с проблемой обустройства, созданием особой эстетически насыщенной среды обитания. В зависимости от монументального или камерного звучания произведений, они обладают особыми композиционными и техническими свойствами, тяготеют к станковой, монументальной или декоративной живописи. Использование панно в современном интерьере и, чаще всего, интерьере, связанном с тем или иным историческим стилем, не потеряло актуальности и по сей день.

Декоративная живопись, полная выразительности, общий стиль которой позволил бы представить яркое проявление индивидуальных различий, – вот конечная цель, к которой стремятся лучшие из художников.

Декоративное панно может существовать автономно, его создатель не имеет в виду какой-то определенный интерьер. Включение такого рода произведения в конкретную среду является делом вкуса дизайнера либо хозяина жилища.

Однако чаще всего и архитектура, и мебель, и живопись на стенах, и различные предметы прикладного искусства проектировались одним мастером (или мастерами, им приглашенными – Ф. О. Шехтель – М. А. Врубель). Иногда архитектор оставлял живописцу декоративное оформление интерьера, в котором собственно живописным моментам, в том числе цвету, придавалось большое значение. Именно в этих случаях монументально-декоративные поиски крупнейших мастеров эпохи проявились особенно ярко.

Тем больший интерес вызывает опыт обращения к исторической эпохе (в данном случае – готике) крупнейшего мастера модерна – М. А. Врубеля, выполнившего цикл живописных панно на тему «Фауста» Гете, где средневековые предстает дважды интерпретированным (сначала – Гете, потом М. А. Врубелем).

Художники модерна, создавая декоративные панно, желали, по выражению С. П. Дягилева, «приладиться прямо к жизни и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы становились бы легче, отдых возможнее, а вся жизнь уютнее и радостнее» [1, с. 196]. Конечной

целью декоративных росписей, панно и прочих художественных средств в оформлении интерьеров является создание Красоты, которая оказывается одновременно и целью, и средством, словно воспроизводя самое себя.

Таким образом, одной из ведущих тенденций становится «самодостаточность» красоты, построенной на соответствии всех элементов интерьера. Мебель может иметь те же пропорциональные членения, что и архитектура, живописные панно вполне соответствуют стене – линии контуров в них, ритмы живописной формы повторяют общие ритмы интерьера, силуэты фигур вплетаются в эту игру линий, превращаясь в элемент изысканного орнамента. Даже в тех случаях, когда одним из важных компонентов синтеза становится живописное произведение, оно все равно подчиняется общим принципам и художественному языку архитектуры и других видов искусства.

Классическим примером такого декоративного (а не сюжетного) украшения интерьера может служить «Павлинья комната» Джеймса Уистлера. Здесь живопись является непосредственным продолжением ритмики и форм деревянных деталей панелей, узоров потолка, изысканных элементов орнаментики. Фигуры гигантских птиц, написанных на стене, неоднократно повторяются в композиции комнаты. Одиночные или скомпонованные попарно, эти фигуры укладываются в отдельные панно, расстилающиеся по стене от пола до потолка. Изображенные павлины одновременно и павлины, и стена. Сами фигуры птиц, ставших в модерне своеобразным знаком стиля (как подсолнух, лилия или орхидея, лебедь или тюльпан, морская волна или женские локоны) трактованы плоско, что превращает их в части орнамента.

Графическое начало сочетается с декоративностью – гнутые линии контуров укладываются в строгие геометрические рамы (прямоугольные), обилие деталей, сконцентрированных в нескольких местах, соседствует с пустотами, а швы деревянных рамок намеренно выделены для подчеркивания материальности стены.

У М. А. Врубеля вообще понимание декоративной живописи достаточно широкое. Оно не исключает, а даже предполагает сложность содержания и всегда – «большой стиль» – достижение синтеза искусств в самом широком смысле слова. Врубелевские образы на редкость многозначны, но всегда выступают как результат преобразования реальности. Это, чаще всего, образы-символы, способные вызывать самые разнообразные ассоциации. Кроме того, художник никогда не лишил декоративность этического смысла, не очищал ее от подлинных человеческих страстей. Врубелевские образы всегда обладали высокими художественными достоинствами – для модерна нечастый случай.

Ф. О. Шехтель высоко ценил декоративный талант М. А. Врубеля, его неисчерпаемую фантазию, вполне доверялся его вкусу. Едва ли архитектор и художник обсуждали темы и сюжеты будущих панно, обговаривая тема-

тическую и стилевую направленность декоративной живописи в заданном интерьере с его декором дверей, панелей, карнизов, с орнаментальной резьбой по дереву и т. п.

В сложной исторической ситуации рубежа XIX–XX веков средневековье оказалось эмоционально и психологически созвучным человеку Серебряного века, оно привлекало своей духовностью, приобщением жизни человека к всеобщему бытию. Кроме того, полное отречение от старых форм, стремление изменить основные принципы прежнего стиля, повернуть архитектуру на путь рациональности импонировало мастерам модерна, как и любовь к изысканным, порой причудливым формам в живописи, скульптуре и прикладном искусстве. К этому следует добавить свойственное модерну увлечение средневековыми витражами, шпалерами и гобеленами с их пониманием цвета, обобщенностью колористических решений и т. п.

В 1896 г. Ф. О. Шехтель приглашает М. А. Врубеля, с которым уже неоднократно сотрудничал, выполнить живописный цикл панно на темы «Фауста» для «готического» кабинета в особняке А. В. Морозова.

Причудливая резная мебель, элементы «готического натурализма» (скульптура карлика, сидящего на ступеньках лестницы), двухэтажное построение интерьера – за счет внутренних балконов, расположенных на разных уровнях – все это создает перенасыщенную эмоциональную эпоху, прототипом которой служит обобщенный образ готики с самой специфической средневековой мироощущения.

Самое помещение кабинета оказалось чрезвычайно вытянуто вверх, так что панно М. А. Врубеля подняты под потолок и парят над человеком, находящимся в комнате (что усиливает впечатление готического витража и подчеркивает готический же вертикализм). Но если в готическом сооружении сильнейшее и первейшее впечатление на входящего производил многоцветный витраж, а затем внимание привлекали элементы собственно архитектуры, то в нашем случае на первый план выступал архитектурно-декоративный антураж, который живопись М. А. Врубеля, на первый взгляд, лишь оттеняла, не являясь как будто бы самостоятельным пластическим мотивом. Это подчеркнуто и колоритом, далеким от яркости готических витражей, «блеклостью» цветовых пятен, напоминающих солнечные блики на каменном полу сквозь стекла витражей. В отличие от ирреального пространства готики, Ф. О. Шехтель и М. А. Врубель, делая художественной задачей организацию пространственной среды, создают реальное пространство с романтическим оттенком средневековья.

Обращение художника к историческому стилю может предполагать два пути: стилизацию элементов данного стиля либо обращение к авторскому, самостоятельному декоративному языку для его обозначения.

М. А. Врубель использует средневековые традиции без подражания, а скорее, путем духовного «перевоплощения» и, сопереживания своим пер-

сонажам, результатом чего явилось новое эстетическое качество художественного строя произведений.

Мышление архитектурными формами, при котором объемы пластически соотносятся с пространством, определяя внутренний динамизм художественного образа ради иррациональности его содержания; равноценность изображения и фона; отсутствие пустот, свойственное готическому витражу; однородность предмета и среды, перетекание их друг в друга; неожиданное сочетание элементов абстрактных и натуралистических; особая экспрессивность художественного языка – вот те принципы, которые сближают работы цикла с произведениями средневековья. Но в самой замене витражей или стенной живописи декоративными панно, выполненными на отдельных холстах, уверенно заявляет о себе Современность. Равно как и своеобразная заостренность рисунка, колючесть пластики, граненость формы, графическая подчеркнутость контура, плоскостей, тона и цвета – это не стилизация готических витражей, это стилистический прием, найденный художником как ответ на декоративные задачи интерьера. В узком вертикальном формате (521×104), подчеркивающим примат ритма над равновесием классики, М. А. Врубель строит композицию снизу вверх, фигуры господствуют на плоскости картины, занимая ее центральную часть. Вертикаль сужает пространство и служит для размещения аксессуаров, обозначающих эпоху средневековья – ученый кабинет Фауста или сад Маргариты.

Угловатость форм и силуэтов в панно – составная часть декоративного языка для обозначения готики, а не ее стилизация. Складки в панно не похожи на готические. В готике велика роль линейных ломающихся складок, в то время как у М. А. Врубеля они обозначены цветовым пятном, хоть контрасты пятен, трактованных отдельно, как в витраже, выступают резко, подчеркнуто, подобно контурным границам цветных стекол в витражной композиции. Свет в живописи цикла не светит, а, как в призме, растворяется в гармонии цветовых пятен. Предметы не освещаются светом, а преобразуются цветом. Художник мыслит цветовыми образами, его живописная стихия – колорит. Он расчленяет и соединяет цветом объемы предметов, колорит органически связан с формой.

Сочетание как будто противоречивых моментов: синтетического монументального образа и обилия деталей – результат орнаментального дара М. А. Врубеля. «Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены» [2, с. 129].

Декоративная концепция «Фауста» сдержанна по замыслу: главный мотив – куст цветов в центральном панно «Маргарита». От него по волнистым округлым линиям строится движение фигур и верхняя часть как центрального, так и боковых панно с изображением дерева, облаков на небе или стрельчатой арки витражного окна. Околдованная любовью юная

Маргарита среди декоративных узоров и пышных цветов является самым живым и прекрасным цветком, расцветающим на глазах зрителей.

Более сложной декоративной задачей отличается панно «Полет Фауста и Мефистофеля». В отличие от остальных работ цикла это панно по формату приближено к квадрату (290×240) и расположено над входом в кабинет, что невольно заставляет вспомнить знаменитые «розы» готических соборов. Это впечатление усилено и динамикой композиции по контрасту с их статикой. Нижняя часть холста – кусты чертополоха и силуэт старонемецкого средневекового города с крепостной стеной и башнями, аверху – фантастические всадники, летящие в небе. Они контрастны всему, что на земле. Их округлые линии, пятна складок одежды, лошадиные гривы написаны порывисто и связаны световыми полосами зарниц. Здесь декоративная «геометрия» более сложная, чем в других панно.

Работы М. А. Врубеля в сочетании с интерьером, заполненным архитектурной декорацией, скульптурой, резной мебелью, коврами и узорчатыми тканями, кажутся совсем простыми, лапидарными, лишенными всяких украшений. Вопреки архитектурно-мебельному декоративизму, нагромождению готического антуража, мастер смог найти подход к решению своих панно, которые, не противореча общему архитектурному стилю, обладали ясным декоративным звучанием и очень естественно вписались в него.

Именно живописные произведения М. А. Врубеля сообщают «готическому» кабинету романтически приподнятое, возвышенное настроение, ощущение особого «аромата эпохи», наполняют его поэтикой и лиризмом.

В отличие от философско-нравственных проблем «Фауста» Гете, на первый план в работах М. А. Врубеля вышли сказочность, красота, миф о вечном обновлении и возрождении, которые дарует человеку любовь. Во всем цикле звучит как лейтмотив не тема трагизма, гибели, а тема счастья, весь он проникнут легкостью игры, декоративным изяществом, красотой зрелищности.

Особенности монументально-декоративной живописи М. А. Врубеля, сказавшиеся прежде всего в его композициях, раскрылись в широком эстетическом диапазоне романтико-символического живописного стиля. Традиции византийского, готического, ренессансного монументального искусства обогащали его вкус так же, как декоративная роскошь мозаик, ковров, тканей, чеканки, резьбы по дереву и кости, ювелирного, гончарного искусства. Из бесценных сокровищ мировой культуры он свободно брал все, что ему нравилось, в чем он видел прекрасное.

Примечания

1. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 196 с.
2. Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. М., 1974. 129 с.

ФЕНОМЕН ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ В МЭЙНСТРИМЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Те, кто достаточно долгое время общается на различных Интернет-площадках, наверняка обращали внимание на такой странный феномен: в любом сообществе (по крайней мере, в сообществах, собирающих людей, достаточно образованных для того, чтобы знать о существовании пресловутого «Черного Квадрата» кисти Малевича, а то и о супрематизме в целом), рано или поздно в очередной раз возникает очередная тема с обсуждением этого явления. Тема неизменно вызывает жаростные споры, диапазон суждений которых широк, но разнообразием отнюдь не блещет: от «обмана народа» до «мистического откровения» – это стандартные полюса любого подобного противостояния. Причем немногочисленные голоса, разумно предлагающие спорщикам обратить внимание на возможность изучения вопроса и на соответствующую литературу – от классического труда В. С. Турчина «По лабиринтам авангарда» и далее, вплоть до первоисточников, тексты самого Малевича, – в таких обсуждениях практически не слышны. Хотя, возможно, дело просто в нежелании тратить время и силы на изучение вопроса, при том, однако, что желание иметь и озвучивать свою точку зрения присутствует всегда.

В этой связи хотелось бы кратко сформулировать очередное «окончательное» объяснение этого феномена, по возможности как можно более понятное «простому потребителю». Но прежде чем перейти к собственно заявленной теме, в качестве предисловия необходимо изложить два простых соображения, каждое из которых, так или иначе, имеет отношение к проблеме восприятия и качественной оценки произведения искусства. А также – к позиции автора произведения.

Первое: сравнение по принципу «лучше/хуже», «талантливо/бездарно» и далее в границах аналогичных противопоставлений имеет смысл только в рамках одного культурно-исторического контекста, одних эстетических категорий. Тогда и только тогда такое искусствоведческое исследование-сравнение (с целью отсеивания шлама, например) имеет смысл, когда к конкретным явлениям в искусстве предъявляются одни и те же требования в рамках общей для них эстетической системы. Независимо от широты этих рамок. Мерить же, к примеру, скульптуру греческой архаики эстетическими категориями итальянского кватроченто – бессмысленное мероприятие. Греческая архаика не лучше и не хуже итальянского Ренессанса, она просто иная. Или, чтобы дезавуировать возможность параллелей, имеющих причиной преемственность культур в мейнстриме европейской цивилизации, можно привести другой пример, гораздо более очевидный:

нельзя мерить японскую традиционную живопись эстетическими категориями западноевропейского искусства даже одного с ней исторического периода. И наоборот. Что, впрочем, предельно очевидно. Потому псевдопсихологическая классификация по принципу внешнего, визуального подобия пластических языков, не учитывающая пространственно-временную категорию и вытекающую из этого принципиальную идеологическую разницу как следствие принципиальной разницы между культурами (и далее – стилями, стилевыми направлениями, *et cetera*) – бессмысленна.

И второе: новые и новейшие культурные парадигмы, приходящие на смену устаревающим (к слову о преемственности культур), не разрушают их, как, не исключено, может показаться наблюдателю изнутри процесса и в конкретный момент времени, но на самом деле включают в свой собственный контекст, точнее – в обновленный (и усложненный) вновь формируемый культурный контекст. Например, эйнштейнова картина мира не отменила ньютоновой механики, но сделала ее частным случаем более масштабных процессов. Аналогично, неевклидова геометрия не отменила евклидову, а теория чисел – арифметику. И так далее. Частные случаи вроде полного отказа от теорий, оказавшихся несостоятельными именно в контексте возможностей развития, таких, к примеру, как теории теплорода и эфира – это не более чем именно частные случаи, являющиеся, впрочем, характерной неотъемлемой частью всего процесса.

В искусстве, по сути дела, происходят совершенно аналогичные процессы и видимыми эти процессы становятся только в перспективе. Другое дело, что новое искусство (и шире – культура) всегда вступает в диалог с предыдущими эпохами – всякая последующая эпоха полемизирует языком искусства с предыдущими. Забегая довольно сильно вперед (хронологически по отношению к обсуждаемому явлению), следует сразу уточнить, что «безвременье» постмодерна в этом смысле никакое не исключение, более того, в дискуссии с историей – вся суть постмодернизма. Вопрос только в том – насколько уважителен язык этого диалога. А точнее – монолога конечно же, просто потому, что история свое уже сказала и ответить не может. Вообще, представляется, что уровень и качество автора/авторской работы напрямую зависят от чувства собственного достоинства, с которым он вступает в такой разговор, от самоуважения, прямо следующего из чувства сопричастности процессу на равных. И уже во вторую очередь от уровня компетентности/познаний. И если ирония, нередко присущая современному искусству при обращении к истории, превращается в злобную насмешку, в пошлый кич, то это означает только одно – бессилие автора, не умеющего говорить умно и тонко, потому нуждающегося в такого рода «сильнодействующих» средствах. Совершенно аналогичное замечание (и пожелания) можно адресовать и зрителю, «потребителю» результатов тех процессов, которые происходят в культуре.

Возвращаясь к теме и в качестве необходимой (в очередной раз) преамбулы, несколько слов о ценности супрематизма как аналитического инструментария, впервые, пожалуй, в завершенном виде данного искусству: супрематизм – это уникальное явление в истории западной цивилизации, явление, подготовленное всей логикой развития (а все глобальные процессы развиваются по строгим логическим законам) искусства и культуры в целом. Именно в супрематизме искусство в развитии своем дошло до высшей степени абстрагирования, дистанцирования от любых форм эмоциональной зависимости и эмоционально-смысловой привязанности личности автора (и зрителя, принимающего правила этой игры) к окружающему миру (и социуму как личностным связям в том числе). Искусство, освободившись от семантики, превратилось в чистые знаки нового, адекватного времени языка. С тем, чтобы, воспользовавшись этой абстрактной отстраненностью, декларативной аналитичностью как специфически художественным инструментарием, иметь возможность двигаться в своем развитии дальше. В частности, создавая новые смыслы и уникальные концепции, формируя новые художественные методы, эмоционально переосмысливать и саму технологичность современной цивилизации – свойство обновленной среды обитания человека. Что, впрочем, очевидно, поскольку всякое новое время накапливает потенциал новых смыслов, новой эмоциональности и потому требует и новых коммуникативных возможностей, в том числе и возможностей изобразительных средств/методов.

Разумеется, факт этот надлежит осмысливать – помимо изучения теоретического материала – и самостоятельно, в контексте личного профессионального опыта. Самое же важное, что необходимо понимать в связи с таким уточнением – это то, что супрематизм есть инструмент и способ не для потребителя, но для производителя. Причем инструментом и способом он является даже вне зависимости от мифологии и мифологических измышлений, «наросших» на нем и вокруг него за многие десятилетия эволюции разнообразных художественных практик и стилевых направлений. Причем необходимо понимание и того факта, что для вынесения достаточно обоснованных суждений по тем или иным явлениям культуры уровень понимания материала априори должен выходить далеко за узкие рамки привычных и, так сказать, «бытовых» эстетических концепций – в область профессиональных интересов и профессионального владения материалом. Очевидно, что это уточнение прямо касается в том числе и студентов соответствующих высших учебных заведений.

Возвращаясь к теме, можно резюмировать: ценность конкретного произведения кисти Малевича для культуры в целом состоит в том, что оно – это, по сути, воплощенный манифест явления, декларация, исполненная в материале, побуждение к размышлению и руководство к действию на основе знаковых результатов супрематической аналитики. Историческое же значение и историческая ценность (которой как раз и объясняется много-

миллионная стоимость) – в том и только в том, что конкретный (точнее, любой из двух) «Черный Квадрат» есть уникальный памятник истории и культуры, подлинник работы мастера, занимающего особое место в истории цивилизации. Артефакт. Художественной же ценности именно в том смысле, какой всегда вкладывался (а многими вкладывается и сегодня, в качестве единственно возможного) в это понятие на протяжении веков развития европейского искусства, предшествовавших появлению авангарда, «Черный Квадрат» (как и множество иных супрематических произведений) – не имеет, потому не следует искать в нем смыслы, которых там априори не существует. Но в контексте разговора о ценности стоит все же задуматься и о таком факте: икона как феномен культуры изначально собственной, самостоятельной художественной ценности тоже не имеет, хотя и по совершенно иным причинам.

Искусство, тем более современное – это всегда и прежде всего есть лабораторный процесс. Оттого же, что в современном обществе сам этот процесс (а не только результат) выставляется на всеобщее обозрение, становится публичен, у многих, не слишком внимательных и искушенных потребителей, случается иллюзия, что сам этот процесс и является конечным результатом, предназначенным для потребителя. Из этого предположения, в свою очередь, делается еще более неадекватный вывод, являющийся следствием системных ошибок понимания, а именно: искусство должно, обязано быть понятно каждому потребителю. На самом же деле «простому потребителю» более-менее понятными могут быть только отдаленные и адаптированные результаты этого лабораторного процесса. Те результаты, которые воплощаются в реализации множества публичных проектов. Тогда как в лабораториях давно уже идут новые, порой даже самим исследователям не всегда понятные процессы...

Р. С. Впрочем, определенную художественную ценность тот или иной конкретный «Черный Квадрат» кисти Малевича имеет, конечно же. И состоит она в том, что программно АНТИживописное и, можно сказать, метаизобразительное произведение искусства создано средствами чисто живописно-изобразительными – в смысле использованных материалов/способа. Ценность эта состоит исключительно в изящной парадоксальности факта, имеющего смысл только в конкретном культурно-историческом контексте противостояния авангарда и традиции, она не имеет отношения ни к каким иным эстетическим системам.

РОЛЬ ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

«Язык дан человеку, чтобы излагать свои мысли»

Ж.-Б. Мольер

«Язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли»

Ш.-М. де Талейран

На первый взгляд кажется, что первая из фраз, вынесенных в эпиграф, категорически противоречит изящному парадоксу второй, на самом же деле обе они определяют гигантский диапазон возможностей оперирования как образно-эмоциональной, так и знаково-понятийной информацией – возможностей, подразумеваемых под понятием сигнальных систем. При всей своей специфичности язык изобразительный, как и языки вербальные, является инструментом общения, следовательно – подчиняется наиболее общим правилам и законам знаковых коммуникационных систем. Говоря же о наиболее общих закономерностях, стоит вспомнить гипотезу американского антрополога, лингвиста и психолингвиста Эдварда Сепира о влиянии знаковых систем на восприятие человеком объективной реальности окружающего мира. Суть этой гипотезы заключается в предположении, что языки общения, характерные для каждого конкретного общества, оказывают глубокое влияние на формирование мировоззрения людей, являющихся членами этого общества. Другими словами, восприятие окружающей действительности находится в зависимости от вербализации впечатлений от этой действительности, выраженных структурой того или иного языка. Проецируя философско-антропологические идеи Вильгельма фон Гумбольдта и его последователей – неогумбольдтианцев Эдварда Сепира и Бенджамина Уорфа (в частности, теорию лингвистической относительности), на понятие знаково-коммуникационных систем в целом, можно предположить, что всякая культура – опосредованно, как через языки общения, письменность, так и посредством языков визуально-пластических – формирует менталитет носителя этой культуры, специфические особенности его восприятия и конструирования модели окружающего мира, адекватные особенностям каждой конкретной культуры. Аналогично – изучение языков изобразительных, владение ими позволяет намного более полно и точно не только формулировать уникальные авторские идеи, но и познавать существующие, в немалой степени составляющие самую суть пространства культуры.

Особенность языка проектной графики и отличие его от изобразительных языков станкового искусства заключается в том, что проектная графика – не самостоятельный вид изобразительного искусства, а средство наи-

более полного раскрытия проектной идеи; таким образом, как сама специфика проектной графики, так и выбор автором проекта адекватной графической техники – уже обусловлены концепцией проекта. Более того, в силу специфики обратной связи между языком и формированием образа, сам процесс выбора или даже конструирования графического языка в ходе формулирования задачи и поиска проектной идеи способен во многом расширить рамки проектной задачи и авторского мышления. Другими словами, решающее значение имеет свобода владения графическими и живописными техниками на этапе как предпроектного моделирования ситуации, так и на стадии форэскизов. В этой связи следует, видимо, обратить внимание на недопустимость (в процессе обучения прежде всего) преждевременного и неадекватного увлечения средствами компьютерного моделирования в ущерб изучению традиционных «ручных» графических и живописных техник. Именно по той причине, что технологии компьютерной графики, несмотря на все попытки имитации интерфейсами графических редакторов традиционного инструментария (каковые имитации в любом случае предполагают владение оригинальной техникой и достаточно глубокое ее понимание), дистанцированы от индивидуальных особенностей мышления, они являются средством универсально-обезличенным и неизбежно в результате усредняют и обедняют самый процесс развития проектного мышления. Средства компьютерного 3D-моделирования ни в коем случае не должны подменять собой самого понятия проектной графики, являясь не более чем удобным дополнительным инструментом, упрощающим сугубо технические этапы работы над проектом.

Безусловно, по причине вышеупомянутого «сопротивления материала» универсально-справедливым является утверждение *«мысль изреченная есть ложь»*, и справедливо оно как для языка вербального, так и для языков пластических, языков изобразительного искусства в силу некоторого несовершенства понятийного аппарата, единственно позволяющего более-менее адекватный «перевод» с «внутреннего языка» авторского образного мышления на визуально-пластический язык формы, доступный восприятию зрителя. Тем большее значение в контексте такого несовершенства приобретает технический аспект проблемы, другими словами – максимально возможная степень свободы владения специфическим художественным инструментарием, средствами пластической выразительности, позволяющими преодолевать инерцию как взаимонепонимания, так и определенных индивидуальных блоков-штампов мышления, неизбежно заставляющих даже подготовленного к восприятию информации зрителя заполнять лакуны технических несовершенств авторского «слога» собственными понятийными конструкциями.

В случае технического несовершенства авторского языка проектной графики такая подмена понятий представляет собой несоизмеримо большую проблему, нежели в искусстве станковом. В проектной графике до

некоторой степени положение могло бы исправить применение очень ограниченных по возможностям и выразительным средствам унифицированных графических средств жесткой спецификации, подобных, например, универсальному языку чертежа, однако такой специфичный язык неизбежно приведет и к обеднению самой проектной идеи. Свободу же авторского мышления дают только знание и максимальное владение как можно более разнообразным инструментарием, именно поэтому для любого дизайнера, художника-проектировщика абсолютно необходимым является изучение как академических техник рисунка и живописи, так и традиционных средств проектной графики, начиная с классической отмывки. А так же – включение в контекст проектного мышления и проектных задач и иных, изначально специфических станковых техник, таких, как офорт и другие виды гравюры, монотипия и так далее. Беспомощность же графического изобразительного языка, его ограниченность, неряшливость, неточность и аморфность не только обесценивают авторскую мысль, но и более того – порой изначально ставят непреодолимую преграду самой возможности генерации и развития проектной идеи.

Процесс создания-рождения произведения искусства, в том числе и произведения искусства проектного (при всей обусловленности его множеством ограничивающих факторов, в отличие от искусства станкового) не регламентируется рядом простых процедур и чрезмерно примитивными алгоритмами, но всегда индивидуален. Впрочем, наиболее общие принципы, фундаментальные закономерности анализировать и алгоритмизировать можно и, безусловно, нужно. И значимость языка – это один из таких принципов, а влияние языка на процесс проектного мышления – фундаментальная закономерность. Эта обратная связь сама по себе является сильнейшим фактором генерации идеи. Тем более – идеи проектной, по определению полисемантической, чье воплощение просто обязано быть полифоническим по выразительным средствам.

Подобно тому, как любой человек, формулируя мысль, вербализуя ее, размышляет на своем родном языке, так и художник (и художник-проектировщик в том числе) мыслит образами, характерными для языка изобразительного, для чего язык этот как минимум должен быть и, безусловно, должен быть ясно-отточен. В этой связи заслуживает внимания такой пример: Иван Яковлевич Билибин – известный русский график-иллюстратор и театральный художник XIX–XX вв. – работал над своими иллюстрациями к русским сказкам с невероятной тщательностью и говорил по поводу отношения к работе и качества ее, что иллюстратор, делающий в день более десяти квадратных сантиметров иллюстрации – обманывает своего зрителя. Впрочем, примером отношения к качеству работы и, соответственно, качеству языка может служить практически вся история культуры, история, созданная и создаваемая настоящими мастерами, причем существование в общем контексте культуры народных ремесел и ис-

куств, а так же так называемого «наивного искусства» никоим образом не противоречит этому очевидному факту.

Существует, однако, и принципиально противоположная всему вышесказанному точка зрения. Существует относительно недолго, едва ли более полувека (да и существует лишь благодаря широкому распространению технологических возможностей тиражирования и репродуцирования как любых произведений искусства, так и визуальной информации вообще). Заключается она в том, что (по мнению людей малоискушенных в сложных структурах профессии) профессионалы зачастую, что называется, не видят в профессии «дальше своего носа», и только дилетанту доступны и «свежесть стороннего взгляда», и широта мышления... Мысль эта, при всей своей примитивности, весьма популярна среди людей, имеющих склонность к легким, поверхностным и поверхностно эффективным решениям, людей не желающих либо не способных тратить время и силы на серьезное обучение, в том числе – на изучение языка.

В этой связи стоит вспомнить шуточный парадокс: лучшая импровизация – это домашняя заготовка. Если отвлечься от формы, то смысл его в том, что вдохновение художника – это состояние синтетичное, обусловленное очень и очень многими факторами, владение языком среди которых – далеко не последний. И пресловутое творческое вдохновение следует не ожидать пассивно, но готовить и готовить тщательно, поскольку случайно в умы, к нему не готовые, оно не приходит никогда, а миф о «верности непредвзятого видения» – это не более чем любимый миф людей, очень поверхностно знакомых с предметом обсуждения. Принципиально важен в этой связи и тот факт, что само по себе изучение любого языка не существует в отрыве от изучения тех исторических и культурных контекстов, в которых язык этот зародился и существует. И языки пластические здесь – совершенно никакое не исключение. Более того, одним из весьма важных критериев оценки произведения искусства (независимо от технологии его создания) является адекватность изобразительного языка идее и задачам, поставленным перед собой автором, а также – адекватность авторской концепции культурному и историческому контексту, в котором создается и существует произведение.

Собственно, вся история и архитектуры, и декоративно-прикладного искусства в целом – в том числе и новейшая история – есть прекрасный пример высочайшего уровня и качества владения архитекторами и художниками-проектировщиками визуальным языком проектной графики. Известный мастер языка формы скульптор Огюст Роден так писал в своем Завещании о значении языка и необходимости владения им: *«Искусство – не что иное, как чувство. Но без знания объемов, пропорций, цвета и без искусной кисти всякое живое чувство будет парализовано. Чего может ждать даже величайший поэт в чужой стране, язык которой ему незнаком? К несчастью, в новом поколении художников много таких поэтов,*

которые не хотят учиться выражать свои мысли. Потому-то мы и слышим от них одно бормотание» [1].

Примечания

1. Роден О. Завещание. СПб.: Азбука, 2002. 624 с.

А. В. Миронов

«БЛЕСТИТ ЛЮБВИ МОЕЙ ЗВЕЗДА»: ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПАВЛА ГОЛУБЯТНИКОВА

Настоящий художник всегда немного поэт. «Шелест тихих слов» Павла Константиновича Голубятникова проявляется в его стихах, которые являлись для художника своеобразным отдохновением, иной формой творческой свободы, нежели живопись. Возможно, в этих стихах было то, что не умещалось в картинах.

Пересечение художника и поэта в одной личности уже имело место быть в российской культуре начала XX века. Достаточно вспомнить Д. Бурлюка, В. Маяковского, К. Малевича... Здесь уместно будет вспомнить бессмертную пушкинскую реплику: «Бывают странные сближенья». Подобное сближение можно проследить, обратившись к «лирической биографии» П. К. Голубятникова – биографии духовных восторговений, переживаний, смут и дум художника, имя и личность которого постепенно раскрываются перед нами благодаря усилиям искусствоведов, пытающихся реконструировать его творческий путь.

Юность П. К. Голубятникова пришлась на интереснейшее время расцвета модернизма в российской культуре, на период ренессанса во всех областях творчества: в слове, в музыке, в живописи... В этом времени молодой художник ощущает «Звуки ораторий, / Блеск комет, / И всюду солнечные блики...» (1916).

Стихи для П. К. Голубятникова являлись своего рода вторым творческим каналом после живописи, позволяющим отразить себя и свое время в словесном рисунке. Художник особо не стремился к публикации своих лирических откровений. Его читателями были друзья, родные и близкие люди, которые иногда становились адресатами стихотворений. В основном стихи с посвящениями адресованы членам семьи: жене, детям. Так, в стихотворении «Оле» (1926), художник, обращаясь к своей супруге Ольге Петровне Голубятниковой, отмечает важнейшую идею, не покидающую его до конца жизни: любовь есть точка опоры, с помощью которой можно перевернуть Землю и сохранить в себе человека даже в самые сумеречные времена («Расправлю кисти жало, / Поверну рычаг земли...»). В стихотворении, обращенное к его дочери Вере («Верочка» (1927)),

П. К. Голубятников добавляет посвящение: «Памяти моей мамы, а твоей бабушки».

Особо стоит отметить тот факт, что поэтических текстов, адресованных художникам, П. К. Голубятников не создавал. Полагаясь на дошедшие до нас рукописи, мы видим, что художник не посвятил ни одного поэтического текста даже самому близкому в творческом плане другу и учителю К. С. Петрову-Водкину. Но, возможно, самым лучшим посвящением учителю стали картины, созданные его учеником.

Поэтические традиции художественного мира П. К. Голубятникова тяготеют к русской классической и модернистской лирике. Здесь заметно влияние А. С. Пушкина, которому посвящено стихотворение «Венками бессмертия...» (1934). Иногда в стихах П. К. Голубятникова мелькают пушкинские реминисценции («Кружится метелица...» (1912); «В душе твоей горит огонь веселья...» (1916)). Но главным звеном, связующим художника с поэтическим классиком, становится образ моря, олицетворяющий свободную стихию.

В целом же поэтическое творчество П. К. Голубятникова развивается в русле отечественного модернизма. Здесь ощутимо влияние предсимволистской лирики К. Фофанова и К. Случевского. В основном это ранние стихи юного художника, еще не соприкоснувшегося с настоящей жизненной трагедией:

О не качайте, Магдалина,
Кудрявой русой головой,
Сегодня я умру от сплина,
А завтра порасту травой. (1915)

В стихотворении «Все одно и то же...» (1916) «черная тоска» завладевает сердцем поэта, при этом через весь текст проходит декадентский рефрен, заявленный в первом стихе, который распространяется даже на заветный для художника образ моря («Распеваает море / Все одно и то же»).

Несомненно, лирика П. К. Голубятникова имеет ориентиры, связанные с поэтикой А. Блока. Трагико-лирические мотивы блоковского «Балаганчика», восходящие к персонажам итальянской комедии масок, встречаются в стихотворении «Ложно классическое» (1914). При этом, конечно, здесь нельзя не учитывать возможное влияние смежных тематических источников, как живописных (К. Сомов), так и музыкальных (И. Стравинский).

Не миновала молодого художника и попытка освоить тематические традиции символистов, в частности подражание славянским демоническим мотивам, представленным в цикле «Пузыри земли» А. Блока, в сказочной прозе А. Ремизова, А. Кондратьева. Характерным в данном случае является стихотворение П. К. Голубятникова «Русалку леший повстречал...» (1914).

При этом поиск собственного слова становится для П. К. Голубятникова неотъемлемым условием поэтического развития. Ве-

душую роль в его текстах играет пейзажная лирика. Стихам художника свойственна поэтическая цветопись. Оттенки синего, голубого, красного (небесно-грозового), фиолетового, белого, черного цветов перемежаются в поэтической палитре П. К. Голубятникова.

Цветовые переходы уже в ранних стихах говорят о еще неосознанном ощущении спектральных возможностей призмы. Так, в стихотворении «Призыв твой отзвучал...» (1915) переливы зеленого в красный обозначают формирующийся мотив таинственного каменного амулета, который станет своеобразным поэтическим оберегом художника («Расколот изумруд, / И засверкал рубин...»). Такие цветовые переходы, создающие особую оптическую игру спектра, можно обнаружить и в лирических пейзажах художника («Как стекло, блестят озера, / Наводя прожектор ввысь» (1930)).

Поэтическое описание восхода и заката в стихах П. К. Голубятникова создает ощущение живого дыхания природы, построенного на геометрии цвета: «Улыбнулось утро бледными лучами, / Расползлось и встало по углам» (1915). Необходимо учитывать особое отношение художника к сумеркам, когда «Бездонное небо / Глокает закат» (1929) и появляется либо месяц, либо луна («Луна гуляла в небесах...» (1914); «Что еще?» (1916)). Уместно здесь вспомнить работу П. К. Голубятникова «Автопортрет с лунной» (1931), где ночное светило фактически восходит из головы художника и становится его контрастным органическим продолжением:

Мне нравится, мне близок лунный свет
С его тоской и радостью жестокой!

Поэтический слух П. К. Голубятникова пытается быть чутким и к великим, и к малым движениям в мире. Художник прислушивается к движению космических сил, наделенных звуком и цветом:

Оживают, суетятся,
Создают и шум и цвет...
Никогда мне не расстаться
С блеском радостных комет!! (1937)

При этом он внимателен и к тишайшим проявлениям земной природы. Такой сейсмографический слух представлен в стихотворении «Летят навстречу мне снежинки...» (1913), где лирический герой в падении снежинок улавливает особую музыку: «Иные песни я читаю / в прикосновении снежинок». На содружество звука и цвета художник неоднократно обращает свое внимание («Звезд цветных ароматы, / Звоны, шумы комет...» («По пространствам безграничным» (1927)). О звучании цвета он декларативно заявляет в следующей автохарактеристике: «Видно, призван я первый / Цветом звонкий поэт!..» («Я смотрю и все выше...» (1916)).

Для будущих исследователей творческого наследия П. К. Голубятникова будет небезынтересным вопрос о музыкальных пристрастиях художника и о влияниях музыки на его творчество. Следует учесть, что П. К. Голубятников посвятил одно из стихотворений 1914 г. итальянскому композитору и пиани-

нисту, дирижеру и музыкальному педагогу Ф. Бузони (1866–1924). Речь здесь может идти не просто о влиянии композиторской и исполнительской деятельности Бузони на Голубятникова. Обе эти личности в творческом плане стремились к поискам новых форм в искусстве: Бузони – к новой эстетике музыкального искусства, строящейся на импровизации, а также на использовании возможностей электричества в звукоизвлечении; Голубятников – к новым технологиям цветоизвлечения в живописи.

С годами всеохватывающий слух художника крепнет:

Земля, как планета, на ней – существа,
Мычанье, свистенье, и рев, и слова...
Движения растений неслышимый треск... (1927)

Проблема заключается не в том, чтобы услышать, а в том, чтобы с предельной ясностью и точностью передать услышанное, вплоть до звука прорастающих растений.

Неотъемлемой частью художественного мира П. К. Голубятникова являются цветы (одуванчики, пионы, резеда, лютик, фиалка, ландыш, маргаритка, васильки, цветущая сирень и черемуха). Это знак тонкости, свежести мироздания, его многоцветности и сиюминутности. Подобно тому, как на полотнах художника цветы иногда сопровождаются детскими образами («Дети» 1926–1928; «Портрет дочери художника» 1935–1937), в его стихах дети динамично связаны с цветами: они срывают их (как в стихотворении «Предо мною цветут одуванчики...» (1914)), приносят («Верочка» (1927)) и мчатся мимо лирического героя:

По белым дорожкам сада,
В погоне за солнцем,
Пробегают дети с цветами...
Падают цветы сирени. (1920)

Цветы в поэтическом мире П. К. Голубятникова не статичные объекты, они связаны с определенной динамикой. Так, застывшая в своем «фарфоровом наряде» черемуха все-таки образ подвижный, дышащий («Фарфоровый наряд / Черемуха раскрыла...» (1915)). При этом художник стремится отразить в слове глубину цвета, его физиологическую насыщенность: «Расцветали в вазе черной голубые васильки...» («Умирала Эсмеральда от любви...» (1916)).

Иногда цветы обретают свой язык и из безмолвных и неподвижных превращаются в чувствующих и говорящих:

В знойный день, в полдневный час
Наклоняю венчик белый
И шепчу в тоске несмелый:
«Опылить позвольте Вас...»
И в ответ мне маргаритка
Томно нежно говорит:
«Ваша радость слишком прытка,

Мой любезный маргарит...»
Пусть вот солнце догорит,
И, сокрыв от взоров смежных,
Опылит в объятьях нежных
Маргаритку маргарит... (1918)

В стихотворении «Бедный лютик, мне так жалко...» (1916) представлен диалог между фиалкой и ландышем: ландыш замечает мимолетность жизни лютика, на что фиалка философично отвечает: «Не грусти, мой ландыш белый! / Желтый лютик, ты и я, / Это только сном несмелым / Размечталась земля...» Сиюминутность жизни цветов автор иногда проецирует и на себя («Я завяну, как цветочек...» (1935)).

В стихотворении «Ты любишь алые пионы...» (1916) вкус и характер человека представлен выбором любимого цветка: «Ты любишь алые пионы, / А я соцветье резеды». Трудно определить, какой из цветов является для автора самым заветным. Ясно лишь, что он отдает предпочтение простым растениям.

Как поэт П. К. Голубятников пытался представить свое мироощущение, полагаясь на синтез цвета, звука и запаха. Показательным в данном случае является текст «Душистых яблок аромат...» (1928), в котором многоцветные огни вечернего солнца, заливающего сад, смешаны с ароматом меда и цветов. Но здесь же пейзажная лирика композиционно совмещается с философской. Гул падающих яблок напоминает раскаты грозы, «молний грозных пламя». Для художника это не просто поэтический пейзаж, это «Новой песни знамя – / Упавших яблок аромат...»

Художественное слово П. К. Голубятникова связано с таинством природы. Загадкой своего творчества художник стремится разгадать загадку бытия:

Я к звездам в озерах,
Я к шуму деревьев...
Загадкой загадку
Хочу разгадать.
«Мысли летят...» (1929)

Но прикосновение к чуду опасно. В своих творческих сомнениях П. К. Голубятников подходит к мысли о том, что, приблизившись к разгадке чуда, к вере в его реальность, художник становится на некую опасную черту, подходит к заповедной грани, за которой следует трагедия художника-пророка («Я не верю, что на зорьке...» (1909)). И все же роковая грань между реальностью и чудесным прозрением притягивает его:

Я не верю, но проверю...
Ах, опасно!!
Вдруг я страстно
Фею эту полублю,
Свою душу загублю!!

Еще одним важнейшим образом для Голубятникова художника и поэта становится образ моря (океана). С самых ранних поэтических текстов эта вольная стихия интересует его. Сюжетное стихотворение лермонтовского романтического плана «Играет у берега морская волна...» (1914) представляет историю рыдающей волны, ищущей сопротивления, и «холодного и мертвого утеса». Волна побеждает утес: подмытый и расшатанный ею, он рушится на морское дно... Но эта победа оборачивается для волны трагедией. Теперь не с кем сталкиваться, нечего преодолевать; вместо бури и натиска наступает пустота, лишаящая свободу порыва, сопротивления и смысла.

Созерцание морской пучины, с одной стороны, выглядит здесь вполне традиционно, с другой – море становится для художника особым космосом, обладающим необъятной энергией, смысл которой он пытается сопоставить со стихией своей собственной души («Я роднился с небом чаще, / С океаном засыпал»).

«Океан синеокий», «синеглазая глубина» представлены в стихах Голубятникова как нечто живое и далеко не безмолвное. Звуковые и цветовые оттенки насыщают данный образ: «В закатный час, огнем напоен, / Звучал, как арфа, океан» (1916). Поэт слышит и видит в море «плеск и свет», трепетно относится к «стону призывному океана».

При этом свободная, многоцветная стихия моря таит в себе все те же заветные для художника призматические отсветы:

Птичка – умница, синичка,
Прощебечь про волю мне.
Загорается зарничка
В синеглазой глубине.
«Янтарями блещут звезды...» (1930)

Происходит это благодаря постепенному сближению морской и небесной стихии. В море художник начинает замечать огонь, отсветы грозных молний. Неслучайно мотив грозы, один из ведущих мотивов творчества П. К. Голубятникова, ярко прослеживается и в его поэтическом наследии.

В раннем стихотворении «Плавно жизнь протекает земная...» (1908) появление гения подобно буре, смятению в природе:

Плавно жизнь протекает земная,
Лишь порой появляется гений...
Под напором его вдохновений,
Всколыхнется поверхность немая.
Закипит жизнь ключом и идея
Пробежит по сердцам пламенея!
Так же тихо холодное море.
Туча черная вдруг набегает.
Загремит гром, гроза засверкает.
Разгуляются ветры в просторе,

Разгоняют могучия волны.
Опрокинут заснувшая челны...

Тема грозы, связанная с духовными борениями творческой личности, вызывает образы бушующего моря, грозовой стихии, создающей особый заряд энергии, стремящейся выплеснуться. В стихах П. К. Голубятникова заметно ощущение той внутренней энергии, которая концентрируется в художнике и ищет выхода, воплощения:

Будет. Я раскрою бурю,
Я взорву последний мост...
Вместо «Солнышка в лазури»
Алых молний брызжет хвост... (1935)

Если же выхода такой энергии не находится, то грозовые силы давят изнутри, не дают покоя: «Снова ползут, как гроза, как змея, / Черные, черные думы» («Черная птица слетела с небес...» (1915)).

Шум грозы, «грома дикий барабан», сложно выразить на полотне. Картина П. К. Голубятникова «Гроза» передает цветовую энергию стихии, ее динамику. Стихи же грозовой тематики дополняют этот образ звуковыми характеристиками. Сочетание водной стихии с воздушной, грозовой, где «Волны искрятся, играя» (1918), позволяет художнику соединить несоединимое и представить данный синтез как духовные метаморфозы личности, ищущей ту «пламенность лазури», что способна представить мир в ином цвете, в иной форме, в ином, еще неведомом проявлении гармонии.

Именно в лирике П. К. Голубятникову удается передать те шумы высших сфер, которые были доступны его творческому сознанию и слуху:

В вечном споре молний я картину строю,
К шумам непонятым живопись веду.

<...>

Лишь грозой палящей мысль мою питаю...

Ею только вижу, ею трепещу...

«Я в томленьи часто не любим судьбою...» (1934)

Время, выпавшее на долю художника, оказалось по истине грозовым и бурным. Как поэт П. К. Голубятников остро начинает ощущать ход времени еще с ранних стихов («Пролетит беспечно юность удалая...» (1909)). В период бурных исторических событий, выпавших на становление его как мастера, художник чувствует себя загнанным, непонятым. И все же даже в сложные времена он стремится к грозовым промелькам, к свету, что нисходит с неба:

Загнанный...
Еле волочу ноги
В блеск и свет!
«Загнанный... Это ли море?» (1919)

Темп и ритм жизни при становлении новой России меняются, вызывая шум нового времени, которое пытается понять, услышать и передать ху-

дожник. Прежняя сфера времени сломана и разрушена: «Как шумно и непобедимо... / Через пламя, через безумие / Разрушена карусель...» (1919).

Новое время революционного искусства требует новой динамики. Художник пытается понять его, сохранив и свою внутреннюю, уже сформированную гармонию:

Я не отвергаю Маяковского,
Но послушайте напевы моря и шелест
листьев –
Величайшая музыка...
«По белым дорожкам сада...» (1920)

В послереволюционных стихах П. К. Голубятникова заметна попытка ритмически быть созвучным новому времени, которое так точно передано в стихах «мечтателя о лучшей человеческой жизни» В. В. Маяковского. В дневнике 1939 г. П. К. Голубятников дает такую оценку этому поэту: «Это яркий, твердый стиль новых людей, бурный наплыв чувства, напор, заставляющий говорить в рупор».

Сам П. К. Голубятников стремится попробовать перестроить свою лиру на новый лад. И делает он это не из-за приспособленчества, не для того, чтобы идеологически соответствовать эпохе. Он искренне стремится совпасть с новым временем, примерить его на себя.

Период общесоюзной стройки художник ознаменует поэтическим девизом: «Встань, трудись, преобразись!» (1930). П. К. Голубятников ощущает приход в мир человека новой формации:

Ты, идущий, нас сменяющий,
Небывалый человек,
Перед миром раскрывающий
Новой жизни светлый век! (1933)

Символика нового времени наполняет его стихи, посвященные напору молодой силы, строящей социализм («Много молодых и смелых / Строят новой жизни план»). Пытаясь соответствовать ключевым событиям времени, художник запечатлевает их в слове. Он пишет стихотворение, посвященное гибели важнейшей для Ленинграда личности, – С. М. Кирова («Ты пал, полководец Великий...» (декабрь 1934)), пытается поэтизировать подвиг челюскинцев (Былина о Челюскине (1935)), дать патетическое описание первомайской демонстрации:

Рейте, красные знамена
Над колоннами парада.
Ярче огненная крона
На фасадах Ленинграда! (1 мая 1938)

Сквозь патетику нового времени («Шумят советские знамена – / То красной армии поход») проступают черты «жесткой культуры» «механизмов и машин» (1933). В стихах П. К. Голубятникова, созданных на подступах к оформлению новой жизни, заметна попытка увидеть в ней нечто

близкое стихии грозы и бури: «Я в пламени врос, я плавлю железо... / Мне стоит зажечь, и заплещется дымно» (Завод (1925)). В трудовой стройке поэтизируется «сталь огневая», грохот и рев железа.

Но такое сближение с новым веком дается нелегко. В стихотворении «Устали темные дали...» (1926) художник говорит о том, что ему необходимы силы, чтобы воспринять все это и «разметать чернодалье».

В целом с начала 1930 гг. в стихах П. К. Голубятникова становится заметна некая рассеянность: утрачен ключевой вектор, личностный поэтический стержень. Свидетельством тому является «Былина о Челюскине», в которой гражданский накал не может удержать разрушающийся на глазах откровенно провальный текст... Попытка перейти на советский поэтический новояз явно не удается:

Через тебя в блестящую столицу
Я жребий свой несу, дар родине моей.
Прими меня, давно моя жар птица,
Москва, социализма колыбель
(1934 г. 14/II)

Никто границы нашей
Не смеет перейти!
Везде стоим на страже,
Закрыты все пути... (1938)

Художник подчас чувствует свою несхожесть с человеком нового времени. В данном случае показательным является стихотворение «Я и ты в великом деле...» (1933), в котором сравниваются два героя: новый человек («страны завоеватель», «бесконечных битв отец», «источник права») и художник – «певец красот и бурь», которому «не надо подчиненья»:

Я и ты – мы братья оба,
Но чужие оба мы.
Твой закон – борьба и злоба,
Мой закон – любовь и сны...

Личность и творчество такого художника находятся на вечном подозрении у власти: «С ужасом, с тайным недоверием, / Они признали меня сегодня!» (1934). Творческое мировидение П. К. Голубятникова не особо нужно государству. И хотя мотив непонимания художника звучал еще в дореволюционном стихотворении «На стол уставлено вино...» (1914), теперь, в 1930-е гг., он обостряется с особой силой.

В стихотворении «Я завяну, как цветочек...» (1935) художник, обращаясь к своей жене, пишет:

Ты не верь тому, родная,
Что я сломлен и убит –
Это только доля злая
Переделала мой вид...

Это только люди-звери,
Чтобы крылья мне сломать,
Позакрыли крепко двери...
Чтоб не мог я счастья знать...

С 1935 по 1937 г., судя по сохранившимся поэтическим текстам П. К. Голубятникова, наступает поэтическое молчание... К стихам он возвращается в 1937 г. Но в них преимущественно чувствуется и смысловой, и чисто технический диссонанс; создается ощущение, что поэт играет на расстроенной лире. И хотя ожидание новой волны, нового морского вала звучит в стихотворении «Гнуться в поклонах я не склонен...» (1938), создается впечатление, что невоплощенные творческие идеи замерли перед гибелью: «Образов милых, творений, дерзаний / Очередь грустная тихо стоит...» (1938).

Художник пытается осознать, что его ждет там, за земными пределами, где «После жизни земной – голубое жильё...» (1938). Появившееся еще в 1929 г. «тайн голубое оконце» – этот воздушный образ – вновь заблещет в стихотворении «Скорей, в поля моей страны...» (1937). Здесь неожиданно зазвучат отголоски блоковских «Стихов о Прекрасной Даме», а именно, ожидание приюта там, за пламенной чертой горизонта, в огненном тереме:

Зовут, зовут мои поля!
Горит, горит, мой терем дальний,
А здесь, чем дальше, тем печальней
Лицо твоё, о мать земля!

Приход нового 1939 г. отмечен знаковым для П. К. Голубятникова стихотворением «Новый год – дыра в пространство...»:

Новый год – дыра в пространство,
А в дыре мяучит кот!
Брось величие и чванство,
Их не любит Новый год!
Эй ты, кот породы тайной,
Невидимкой не пищи!
Путник от дыры случайной,
Не робей, не трепещи...
Лезет кот кудластый, грязный
Выбираясь из дыры,
И на морде безобразной,
Уж горят глаза – шары!
Кот громаден, когти остры,
Хвост, что черная змея,
И, мяуча, мордой пестрой
Он уставился в меня. (01.01.1939)

Действительно, 1939 год станет для П. К. Голубятникова особым, пороговым, роковым... В этом году умирает К. С. Петров-Водкин (учитель и

идейный наставник художника), самому Голубятникову будет отказано в издании важнейшего для него труда «Атлас цвета», а к концу года художника постигнет серьезное нервное расстройство.

В поэтических строках П. К. Голубятникова неоднократно звучал некий мотив безумия, потенциального сумасшествия, стоящего за творческой личностью: «Я приду к вам успокоенный, но безумье затаю...» (1916); «Пробьется безумье в бегущих строках / Да тайн голубое оконце...» (1929).

В 1939 г. «затаенное безумье» даст о себе знать неслучайно. Житейская бесприютность, неустроенность быта сопровождают П. К. Голубятникова. Ему негде спрятаться от невзгод: «Жалит, мучит, скорбь кругом, / Разрушается мой дом...» («Сердце жалит черный гад...» (1933)).

В дневнике художника есть такая запись от 23 февраля 1940 г.:

«Получил уведомление о выселении от судебного исполнителя. Академия Художеств еще не предоставила площади куда выехать. Какая это будет площадь? Смогу ли я работать? Не будет ли темно? Не будет ли тесно?

Я же только что развернул после своей мучительной болезни новые холсты и старые композиции. Неужели жизнь сорвет мне опять работу?

В ящике для писем получил приглашение в цирк на веселые аттракционы! Такова диалектика жизни...

Того же числа...

Оплата бюллетеней моей болезни была неверна. Я теперь не буду получать зарплаты в течение 2-х месяцев...

Картины мои не нужны...

Педагогика хоть и нужна, но не матерьяльна...

Средств к жизни нет...

Остались стихи и сказки...?

Жутко жить не любимым делом,

Как необходимо воздуха для таланта и свободы для гения!..»

Воздух и свободу П. К. Голубятников стремится найти, обращаясь к стихам. В этот период он попытается создать «Венок сонетов» («Обещанные вспыхнули огни...»). Художник, остро чувствующий фальшь в официальном советском искусстве конца 1930-х гг., вопрошает в своем дневнике: «Где ты, человек, растущий к выси? Ищущий глубоко поэзии мира?» (19.07.1940).

Именно тогда тема Архангела Салафиила, не покидавшая художника на протяжении многих лет, воплотится в стихах: в 1939 г. будет создан основной корпус венка сонетов «Салафиил». Это произведение так и останется недоработанным. В дневнике 1940 г. П. К. Голубятников напишет: «Мой сонет сонетов застрял на появлении Салафиила... Этот образ беспокоит все больше и больше меня» (18.09.1940).

Образ Архангела-заступника (Рафаила, Салафиила) в творчестве П. К. Голубятникова появляется с юности. Салафиил – это не только молитвенный архангел, молитвенник Божий о спасении и здравии людей. Для

П. К. Голубятникова это еще и его семейный покровитель. Архангел олицетворяет собой идею спасения и очищения душ, познания мира «через Божественную премудрость». «Эта картина вернет земле покой и религию», – запишет П. К. Голубятников в дневнике 1940 г.

Образ Архангела Салафиила художник неоднократно пытался запечатлеть в своих работах (в 1917 г. – «Салафиил» (проект к мозаике), «Архангел Салафиил»; в конце 1910-х гг. – «Архангел Салафиил» (набросок); 1940 – «Архангел Салафиил» (эскиз к картине); 1940–1941 – «Архангел Салафиил – молящийся за людей»). Замысел своего «вечного произведения» П. К. Голубятников представляет так: «Сдвиги цветных огней дают образ Салафиила, несущего мир и любовь человечеству в сиянии света Божественного. Молнии прорезывают и движутся по картине, производя мерцание цветных огней и движение крыльев архангела» (дневниковая запись от 24.02.1941).

Мотив ожидания архангела начинает звучать еще в стихотворении «Возвратись, возвратись...» (1921): «Я жду. Вот придешь ты, обещанный, / Как копьа преломишь лучи». Изломы и змеи молний сопровождают появление этого вестника, который является в движении цвета и грозových молний.

Явление Архангела связано с космическим ощущением глобальных духовных метаморфоз: «В пламени, в свете, в огне / Реют в пространстве звездном / Кометы, верные мне!» («Пусто, как тьма. Бездна...» (1922)). Планетарное мышление П. К. Голубятникова проецируется на философию его живописи:

Слово – мое копье.
В черном красное вижу,
В красном – синий цвет...
Сближу, сближу, сближу... (1922)

В таком поэтическом осмыслении цвета чувствуется его особая динамика, нашедшая свое выражение в живописных работах П. К. Голубятникова, равно как и в его теоретических суждениях о цвете. В дневнике 1939 г. художник пишет о работе над картиной «Салафиил»: «Блеск и свет, растворяю воздух... И разноцветный огонь формируется в образ, сходный с человеком...» (09.03.1939).

В своих поэтических опытах художник также касается этой темы. Грозových молниям, сопровождающим появление Архангела, свойственна цветовая полифония – от зеленого к голубому:

Пробивается моя зелена дума,
Моя зеленая греза-гроза!
«Пробивается моя зелена дума...» (1922)

В росные травы лесов, в кустарники
Проберусь я и поползу,
Буду вдыхать туманов испарину

В голубую грозу!

«Потихоньку выйду из душевной комнаты...» (1926)

Возможно, именно здесь, в цветоописании и цветоощущении Архангела («На острие разрыв и светозарность!» (1926)), еще неосознанно и возникает будущая идея разложения цвета при помощи стеклянных призм («Лишь иногда из призмы льда / Сверкнет лучистое сиянье» (1926)). В дневнике 1940 г. художник пишет: «Движение цвета, мелькание малых насыщенных цветов среди больших насыщенных плоскостей... Контрасты сверкающие и образующие россыпи. Бездна глубокого цвета. Качание и замыкание линий в движущемся формате... Спектр – изучить придется в последней работе с большим напряжением. Откуда может быть вырастет новое искусство – «искусство цвета» призмы и отражения определенного цвета, луч даст возможность создать это искусство...» (18.12.1940).

Ожидание Архангела встречается и в стихотворении «Обещанье в день незванный...» (1927), где небесный посланник, «сверкающий лучами / Радуг радостных земли», чуть было не увел поэта и художника «в безмерье».

В венке сонетов 1939 года Архангел Салафиил вновь является в «зеленой заре»:

Он в чаше голубой, надежду нес нам снова,
Он несся на крылах зеленого огня...

Образ Архангела Салафиила в лирике П. К. Голубятникова предстает в свете радуг, в живом и движущемся цвете:

Увидел взоры я, пронзенный до основ,
Среди сиянья голубого,
Над чашей изумрудною покров
Блестел от солнца золотого...
А в сердце у меня остатки прежних снов
Сгорали, падая, и зажигались снова... (1939)

Божественное сияние Архангела наполнено невероятной свободой, к которой на протяжении всей творческой жизни стремился художник и поэт П. К. Голубятников: «И я хотел бы, чтоб сияя, / Всегда бы мысль была свободною полна...» Еще раз стоит вспомнить его дневниковую запись: «Как необходимо воздуха для таланта и свободы для гения!...»

Категория духовной и творческой свободы являлась для П. К. Голубятникова понятием сокровенным, внутренним, требующим уединения, а не коллективного сознания. Именно поэтому в стихотворении «Потихоньку выйду из душевной комнаты...» (1926) он пишет:

Потихоньку выйду неслышно,
Затворю за собою дверь...
И тогда мы оба задышим:
Я-дух и я-зверь...

Действительно, художник ушел из жизни потихоньку и неслышно в блокадном февральском Ленинграде 1942 г. Ревизию своих поэтических

текстов П. К. Голубятников провел перед началом войны, надеясь опубликовать их. Но время публикации пришло лишь после его смерти.

Вот в хрущевом переулке
Не хрустя хруща хрустит...
Кто найдет мою заметку,
Пусть за смерть меня простит. (1933)

Поэтическое наследие П. К. Голубятникова, безусловно, является важнейшим материалом, позволяющим понять его художественное мировоззрение, его непростую, в чем-то закрытую, в чем-то стремящуюся к абсолютному откровению личность.

Ю. В. Романенкова

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ШТУДИИ АРТ-ЛИЧНОСТИ: ЦЕЛЬ, СРЕДСТВО, РЕЗУЛЬТАТ

Со времен Джорджо Вазари «Человек Творящий», homo creativus [8], все более активно примеривает на себя мантию «Человека Пишущего» – исследователя-теоретика, ученого. Можно привести целый ряд примеров в истории мировой художественной культуры, когда попытки художников продемонстрировать свои способности на теоретической ниве приводили к созданию некой модели универсальной личности. Наиболее яркий и уместный пример – эпоха Ренессанса. В этот период «консистенция» арт-личности, ее микрокосм и способы самовыражения существенно менялись. Но это было спровоцировано желанием Художника положить свой талант на научную основу, препарировать то, что его окружало, создать формулу его микрокосма. Это исторически предопределенная необходимость, которой суждено было вырваться именно в тот период. Художники всегда являют собой сосуды, в которые рукой опытного виночерпия налита живительная влага Искусства. Но в разные эпохи эта влага имела разную консистенцию. В годы, нареченные Ренессансом, эта волшебная жидкость стала вязкой, сконцентрированной, подобно античному неразведенному вину, и жаждала изменить свой состав, формулу, добавить нечто, что могло придать искусству, этому нектару богов, пресытившихся им, иной характер. Наступило время, когда искусство перехлестывало через край того сосуда, в котором находилось. Человек стал пытливым, начал подвергать сомнению то, что раньше воспринимал исключительно через призму веры. А божественное вдохновение, имевшее доселе неизведанную природу, тоже попало в категорию того, что подлежало теоретизации. Во многом и это лежит в основе того, что многое, созданное в те годы, имело научный фундамент.

Теоретиком можно назвать Леонардо, оставившего после себя не одну сотню написанных страниц, посвященных механике, анатомии, искусству

во всех его проявлениях [5]. Трудно переоценить теоретические штудии основоположника биографического жанра возрожденческой культуры Италии, Джорджо Вазари, благодаря которому мы имеем возможность наслаждаться уже многократно переиздаваемыми на многих языках мира жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [2]. Много ценной информации содержится в знаменитой «Vita...» Б. Челлини, написанной маэстро во Флоренции [10]. Разумеется, мало кто из мастеров Ренессанса не писал сонетов, подобно, например, Микеланджело. Но это лишь еще одна капля к образу художника Ренессанса.

В 1584 г. появляется «Трактат об искусстве живописи» Джованни Паоло Ломаццо, в 1591 г. – его же трактат «Идея храма живописи», в котором выстроена иерархия ценностей живописца; в том же году увидела свет работа Винченцо Боргини, а в 1607 г. – трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Федерико Цуккари. Интересно, что трактаты, ставшие теоретической основой маньеризма, были написаны как Ломаццо, так и Цуккари в их *Altersstil*, т. е. поздний период, который зачастую именуют у любого творца кризисным, упадочным, периодом бессилия. Именно Ломаццо в трактате, состоявшем из шести книг, обосновал использование новых формальных средств: и вытянутость пропорций, и *linea serpentinata*. Шестой из этих томов был скрупулезным руководством по христианской иконографии. Но ценность этого трактата, безусловно, заключается не только в том, что в нем изложены теоретические установки новой манеры, но и в том, что Ломаццо в нем попытался изложить позиции современной ему генерации творческих личностей по искусству живописи вообще, продемонстрировал те ценности, которые имели место в сознании художника, изложил представления своих современников о настоящем искусстве. Ценность трактатов Ломаццо подчеркивается еще и тем, что в них он изложил своеобразное руководство для работы художника, сформулировал некий курс портретной живописи.

В. Боргини в трактате повествует о художественном вымысле, причем различает две его разновидности: вымысел других и собственный вымысел художника [3, с. 122].

Ф. Цуккари также изложил художественные концепции стиля в отдельном труде. Заслуга Цуккари не только в том, что он стал первым президентом основанной им же Академии св. Луки, но прежде всего в том, что в последние годы своей жизни, где за два года до смерти, в свой яркий *Altersstil*, он написав «L'idea de'scultori, pittori ed architetti», теоретический манифест стиля маньеризм. Эта категория применяется обычно относительно поздних периодов творчества мастеров, когда их художественное видение страдало от осколочности, когда ярко проявлялся трагизм, сказывалась экспрессия боли [8]. Цуккари стал автором идеи о внутреннем рисунке, на котором базировалось представление о том, как надо строить образ, как он должен соотноситься с тем, что мастер видит. Художник ут-

верждал, что образ должен возникать не под влиянием увиденного в природе, а в подсознании, в воображении, которое должно исправлять ошибки природы. Ему принадлежит тезис «Disegno – segno di Dio in noi», который перекочевал из маньеристической доктрины и в барокко. Внутренний рисунок (*designo interno*) позволяет художнику в его сознании трансформировать то, что он видит, в воображении создать оригинал будущего произведения, лишенный недостатков, которые допускает природа, отшлифованный стремлением к идеальному.

На землях Северного Возрождения это было еще более ярко, характерно. Приблизиться по универсализму к феномену Леонардо старался Дюрер, оставивший масштабное теоретическое наследие. Наследовать примеру Вазари предпринял попытку К. ван Мандер, которого называют «Северным Вазари», оставивший после себя ценные сведения о многих малоизвестных даже на сегодняшний день художниках XV–XVI вв. [7].

В соотношении «наука – искусство» научный компонент занимал гораздо более весомое место, нежели в Италии. Этим поясняется и столь большое количество ученых, исследователей, призванных ко двору Рудольфа II, где образовался один из крупнейших художественных центров возрожденческой и постренессансной Европы. И каждый из них не только исследует, пишет, но и продолжает творить. Конечно, леонардовскую мощь искать в творчестве рудольфинцев не стоит, но феномен пражского художественного центра все же породил немало весьма достойных художников, как творящих, так и пишущих, пробовавших свои силы и как механики, инженеры, изобретатели [4]. Но это была эпоха титанов, которая создала такую планку среднего уровня, которая позволила вызреть золотой эпохе культуры и искусства во всех ее проявлениях.

XVII–XVIII вв., постбарочный период, классицистически рациональная эпоха главенства разума, разумеется, дала много примеров пишущих и исследующих *Homo creativus*, процент теоретика в них зачастую превышал творческий компонент. Эпоха Просвещения оставила научный подход даже в творчестве во главу угла, заставив муз замолчать под бременем довода разума. В XIX в. можно найти многих мастеров, оставивших интересное эпистолярное наследие, но дневники, письма, мемуары художников, хоть и являются бесценным недостающим для полноты представлений о мастерах звеном, но не содержат вербализации того, что они делали на практике.

Начало XIX в. было показательным в русле понимания категории «кризис мышления» и «эпоха стилевого слома». Романтики, испытавшие ту же волну неудовлетворенности окружающей их действительности и констатировавшие несовпадение *ritrarre* и *imitare* [8], создали новое течение. Однако именно то, что они выражали неудовольствие, характерно и явно рефлексировали, однако не смогли сформулировать методы выхода их художественного тупика, и спровоцировало тот факт, что романтизм так и не

стал стилем. Теоретизация состояния, в котором находилось «творческая элита» того времени, не состоялась.

Иначе можно оценить теоретический фундамент прерафаэлизма. Прерафаэлиты в недрах своего братства, среди его вдохновителей имели не только художников, но и теоретиков, критиков, ставших их флагманами, формулировавших и манифесты, и новое движение с соответствующими постулатами. Насколько для нового движения был важен теоретический фундамент, можно судить отчасти и по тому факту, что некоторые из них, как то У. Моррис и Берн-Джонс, тратили немало сил и на свой журнал, и на издательство. Но и в этот период, как и в случае с романтиками, и маньеристами, художник начинал писать либо в том случае, если речь может идти о его универсальности, многогранности таланта, либо в случае наличия перехлестывавшей его неудовлетворенности *ritrage*.

Искусство же XX века, начиная еще с рубежа XIX и XX вв. и заканчивая рубежом XX и XXI вв., – это роман художника и зрителя, написанный в жанре «Пером и кистью». К. Малевич, П. Пикассо, С. Дали, И. Репин, В. Кандинский, А. Бенуа... Примеров можно привести огромное количество... Пишущих художников этой эпохи очень много. Но феномен пишущего Homo creativus начала XXI в. являет собой иной характер. Разумеется, категория художников, подобно своим предшественникам, создающих теоретические опусы достаточно высокого уровня, профессионально, со знанием дела формулирующих мысль, продолжает существовать. Но стимулы писать, вербализовать свои творческие импульсы, для нынешней арт-личности абсолютно иные. Среди иных, существовавших в предшествующие эпохи, к сожалению, появилась еще одна причина писать и публиковать свои опусы для современных художников, ведущих помимо творческой деятельности еще и преподавательскую. Это требования к наличию печатных работ и научной степени, ученого звания для тех, кто работает в системе образования.

Пишущий современный художник – это не такая уж редкость, но пишущий научные тексты, направляющий свои стопы в науку (философию, культурологию, искусствоведение) – это особый феномен, нуждающийся в комментариях и анализе сам по себе. Времена леонардовского универсализма, увы, на сегодняшний день преданы забвению – качественный уровень создаваемых и – что опасно – публикуемых – текстов зачастую довольно низок. Вербальная сфера для подавляющего большинства художников является вынужденной, поскольку именно проявление себя в ней дает им право преподавать, получать научные степени и ученые звания. Конечно, есть изрядная доля парадоксальности в требованиях к художникам, преподающим в творческих вузах, – научными степенями обладают немногие, поскольку весьма трудно совместить теорию и практику на таком уровне, чтобы ни один из аспектов не потерял в качестве. Но для этого необходимо не только базовое образование художника, но и владение ме-

тодологией анализа художественных произведений, инструментарием искусствоведа или культуролога, что далеко не каждому под силу. Бытует мнение, что художник, знающий процесс создания произведения «изнутри», анализирует его легче, чем теоретик, никогда не державший кисть или резец скульптора в руках. В большинстве случаев это так. Искусствовед не имеет права браться за анализ произведения искусства, не имея практических навыков в нем. Однако при этом и художник должен осознавать, что создание грамотного научного текста в области искусствознания или философии искусства тоже требует серьезных знаний и подготовки, которой он обладает редко. Самонадеянность художника зачастую приводит к появлению низкопробного продукта, который трудно отнести к научному материалу. Это тексты, грешащие описательностью, замещающей анализ, слабое владение терминологией, нередко – отсутствие знаний в области истории стилей, принципов стилеобразования. Так, часто художник становится «своим среди чужих, чужим среди своих» в области теории искусства, демонстрируя слабые потуги как теоретик. Так появляются псевдонаучные тексты в сборниках материалов различных конференций, диссертации, написанные художниками на темы, которые чаще всего вполне исследованы и не являют собой перспективной области научного поиска.

Но не всегда теоретические штудии спровоцированы необходимостью под давлением обстоятельств и необходимостью самоутвердиться в области теории. Есть и иная категория пишущих представителей арт-поля. Нередки случаи обращения художника к перу в результате наступления *Altersstil*'я, т. е. периода, когда талант художника уже иссяк, наступил творческий кризис и вакуум заполнили потуги теоретика. *Altersstil* Буонарроти породил его живопись, поскольку, как он сам говорил, скульптура – искусство молодых. *Altersstil* Э. Дега вызвал к жизни скульптуру – физическая невозможность заниматься живописью требовала от почти ослепшего мастера, чтобы сработал компенсаторный механизм и его еще не иссякший талант нашел выход в иной сфере. К сожалению, современное арт-поле богато на теоретизацию того, что на практике не смогло сформироваться. Ситуация осложняется в большинстве случаев завышенной самооценкой, вполне объяснимой у *Homo creativus*, слабой восприимчивостью к критике, а отсюда – плохой обучаемостью, не говоря уж о резко снизившемся за последние десятилетия уровне художественного образования. К сожалению, «пьедестальность» личности [7] у мастеров, т. е. осознание своей вторичности и готовность подражать и учиться, давно сошла «на нет», переродившись в противоположность самой себе. А за творческими амбициями бывает трудно разглядеть основания для их наличия.

Оставляя за рамками внимания тех мастеров, которые привлекают внимание и талантом художника, и грамотными научными штудиями, актуализируем лишь проблему наличия низкоуровневого, безграмотного материала, претендующего на статус научных работ, производимого худож-

никами. В этом случае наука об искусстве, его теория превращается в спасательный круг для несостоявшихся художников или в инструмент для приобретения ими иного статуса. Для этой категории арт-личностей теоретизирование – это средство. Для тех, кто в состоянии выразить свои мысли и как художник, и кому есть что сказать на теоретической ниве, наука становится одной из целей. И удручает немалое количество тех, для кого выступления с трибуны становятся основной задачей, а искусство в его практическом воплощении остается в прошлом. Для них теоретические штудии стали результатом их «арт-ствования» в течение жизни, которое постепенно пришло в упадок. Это тоже компонент *Altersstil*'я искусства в целом, «обратная сторона его титанизма» [6], активно проявляющаяся в арт-пространстве сегодняшнего дня.

Примечания

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. М.: Радуга, 1990. Т. 2. 239 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Астрель АСТ, 1964–2001.
3. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 370 с.
4. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре : матер. Междунар. научн. конф., посвященной 550-летию юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летия Политехнического Музея, Москва, 18–21 ноября 2002 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vinci.ru/mk_23.html.
5. Леонардо да Винчи. Суждения. М.: Эксмо, 2006. 416 с.
6. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.
7. Мандер К. ван. Книга о художниках. М.: Искусство, 1940. 378 с.
8. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев: ДАКККиМ, 2009. 332 с.
9. Суименко Е., Ефременко Т. Homo economicus современной Украины. Поведенческий аспект. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.i-soc.kiev.ua/institute/homo_economicus.pdf.
10. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты. СПб.: Азбука классика, 2003. 640 с.

Л. И. Санникова

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ИДЕЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА

Сейчас стало уже общим местом утверждать, что многие проблемы нашего общества имеют корни в отсутствии национальной идеи. Действительно, история Российского государства демонстрирует прямую зависимость всех проявлений жизни страны от смысла национальной идеи. Искусство, работая прежде всего с духовной и интеллектуальной сферой об-

щества, всегда непосредственно взаимодействовало с национальной идеей и реагировало на формы ее трансформации.

Традиционно «Русскую идею» связывают с духовными ценностями православной церкви, которые всегда предъявляли чрезвычайно высокие требования к нравственному статусу человека. Древняя «Русская идея» – идея Святой Руси. Идея порождает идеалы в организации как общественной, так и частной жизни. Каждый русский человек имел для себя образец для подражания. Такими образцами были образы Святых угодников. Конечно, далеко не все могли приблизиться к этому идеалу, но существование этого возвышенного идеала этически облагораживало общество. Регулярно причащаясь, русский человек всегда знал, какое расстояние отделяет его от святости, как много ему нужно работать над собой, совершенствовать себя, чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к этому идеалу. И если человек совершал грех, он постоянно помнил бездну своего падения. Совесть его не молчала.

Судьба «Русской идеи» никогда не была безоблачной. Она с самого начала стояла на противоречиях. Первое, коренное противоречие, существует с IX века, с крещения Руси до сегодняшнего дня. Это противостояние православия и язычества. Второе противоречие, определившееся во времена царя Алексея Михайловича (XVII век) – противостояние между никонианами и старообрядцами. Царя и патриарха Никона увлекла другая идея – «Москва – Третий Рим». Это идея власти, мощной силы, претендующей встать во главе всего православного мира. Возникло противостояние между этими двумя, во многом взаимоисключающими друг друга, идеями. Общество раскололось, и этот раскол с течением времени не только не исчез, а ушел вглубь нации, породил враждебность не только между властью и народом, но и между разными представителями самого народа. Более того, возникла параллельная официальной, скрытая самостоятельная культура, со своими институтами облагораживания народа, со своей литературой и книгопечатанием. Этот раскол перерос позднее в противостояние славянофилов и западников, космополитов и патриотов и т. д. Позднее, в XIX веке, появилась еще одна идея – «За веру, царя и отечество». Эта идея единовластия, централизации всех интеллектуальных и физических сил государства во имя политических, в первую очередь, целей.

На наш взгляд, первая идея может претендовать на право именоваться одной из наиболее продуктивных для жизни общества. Будучи емкой по смыслу, эта идея является универсальным инструментом, способным воплотить много других хороших идей в жизни государства. Благоограживая каждого гражданина государства, легче решать большинство национальных проблем.

Особенность России такова, что каждая из этих идей не уходит, живет и сегодня в нашем обществе. Попытаемся проследить судьбу «Русской идеи» в изобразительном искусстве с начала XIX века.

20-е годы XIX века. Война с Наполеоном, перевернувшая жизненный уклад и в России, и на Западе. В Европе царствует романтизм, чувства преобладают над разумом. Картины Жерико и Делакруа наиболее сильно выражают настроение времени. Картины «Резня в Хиосе» и «Ладья Данте» Делакруа, «Плот Медузы» Жерико исполнены предельным напряжением, физическим движением, страстями негодования, страха и ужаса. Подспудно подкрадывается мысль о безумии мира, об утере бога. Не случайно именно в это время в Европе активно распространяется атеизм.

А в российской живописи среди ведущих художников эти настроения присущи только молодому К. П. Брюллову, в период его работы над картиной «Последний день Помпеи». В основном же преобладает совсем другое настроение. Возьмем одного из самых смелых реформаторов искусства в это время – Венецианова. В то время, когда готовится восстание декабристов, он пишет портреты крестьянок, отдых после работ на гумне и много других сцен сельского быта.

Наиболее характерна «Весна на пашне». Никакой суеты, плавное движение или его полное отсутствие, внутренняя сосредоточенность, грусть, целомудренность и нравственная чистота исходят от этого полотна. Состояние созерцания, активной духовной работы характерны для каждого персонажа в любой его картине. Мысль о том, что эти крестьяне неверующие, кажется кощунственной. Терпимость – основная черта персонажей. Идея Святой Руси здесь представлена выпукло и однозначно. Сходное настроение мы видим и в картине А. А. Иванова «Явление Христа народу». Здесь утверждение нравственной христианской ответственности, терпимости, идея духовного очищения. Такая же, как у Венецианова, медлительность, отсутствие суеты, внутренняя сосредоточенность каждого персонажа требуют не меньшей внутренней работы от зрителя. Даже сравнение портретов участников наполеоновских войн во Франции и в России говорит о том же. Картины «Раненый кирасир» и «Офицер конных егерей, идущий в бой» Т. Жерико передают крайнее напряжение, динамику, скрытое отчаяние и ярость. В них читаются больше языческие, чем христианские страсти.

У О. А. Кипренского даже самый контрастный и динамичный – портрет Е. Давыдова – демонстрирует веселую удаль, сдержанную силу. Перед нами человек, уверенный в себе, дающий волю страстям только там, где в этом есть необходимость. Здесь нет страстей, выходящих за пределы воли. На портретах героев войны Д. Доу наши офицеры – спокойные, сдержанные, сильные духом люди.

В 40-е гг. в российской живописи намечается перелом художественного сознания. Его приход связан с распространением демократических настроений в обществе, которые принесли с собой и рост атеизма среди творческой интеллигенции. В изобразительном искусстве наиболее ярко это проявляется в творчестве П. А. Федотова. Если раньше художник стоял вне зла, видел и отражал только лучшие проявления жизни, то здесь, впер-

вые, он выступает как борец со злом. Художник берет на себя функцию судьи. В это время николаевская Россия уже начинала принимать новую идею, породившую вместе с жестокой централизацией чиновничий беспредел и все большее распространение различных житейских пороков, с которыми простой обыватель сталкивался на каждом шагу. П. А. Федотов борется с торжеством бесстыдства, алчности, подхалимства, бездуховности. Его душу пронизывает боль от утраты каких-то важнейших жизненных основ на своей Родине. Он заражает зрителя этой болью, призывает его бороться за нравственную чистоту в обществе. В его картинах уже нет покоя. Здесь суэта. Почти все персонажи сатирические. О целомудрии его невест в картинах «Сватовство майора в купеческий дом» и «Разборчивая невеста» говорить не приходится. В этой живописи нет терпимости и покоя, но художник не уходит от идеалов православия, именно за них он и ратует. Его творчество – скорбь по утере идеи о Святой Руси. Последовавшие за ним передвижники, борясь за демократизм в искусстве и обществе, в сущности, продолжили его дело.

60-е годы представлены наиболее ярко творчеством В. Г. Перова. Перов – не сатирик. Его творчество трагично и драматично. Здесь нет венециановского покоя и удовлетворения. С П. А. Федотовым русское искусство во многом потеряло терпимость. У В. Г. Перова есть внутренняя сосредоточенность, неторопливость, но она сопровождается всепоглощающей болью за Родину, где нет места справедливости. Художник не только осуждает сильных мира сего, клеймит их позором, но идет дальше П. А. Федотова, он выражает сомнение в необходимости терпения. Впервые в искусстве ставится под вопрос вековая христианская ценность.

А в картине «Крестный ход на пасху» мы видим уже прямой бунт против православной церкви, не только допускающей все это, но и погрязшей в грехах. Однако чувства, движимые художником, во многом христианские, и главное из них – милосердие. В сущности, художник утверждает многие нравственные идеалы христианства, борясь против оскорбления их в практике церковной жизни. Только от одной из заповедей христианства отказались передвижники – от терпимости, но как далеко этот отказ уведет и российское общество, и искусство!

Любопытно, что в это же время во Франции были созданы произведения, на первый взгляд, очень схожие с творчеством В. Г. Перова. Например, картины Милле «Человек с мотыгой», «Анжелюс» и другие. Здесь также зритель испытывает сострадание к тяжести крестьянского труда, но картина не вызывает негодования, не призывает к социальной активности. Художник не выступает в роли судьи. Однако отношение В. Г. Перова к атеизму и его роли в жизни общества эволюционировало. В 1871 г. Перов пишет картину «Спор о вере», где изображаются студенты (один из которых очень похож на Чернышевского), полемизирующие с монахом и побеждающие его в споре. Хотя эта работа встретила восторженный отзыв

В. В. Стасова [1, с. 73] и мастерством композиции, и психологической правдой, художник не заканчивает ее. Одновременно он отказывается от работы над серией картин по «Отцам и детям» И. С. Тургенева, где был сделан акцент на социальных проблемах общества, и создает только одно полотно по этому роману – «Старики родители на могиле сына», где гражданские, революционные идеалы уступают место традиционным ценностям, связанным с православием. Более того, в рисунке 1877 г. он изображает сцену в вагоне, где в гротескной форме показаны студенты, последователи Базарова, путешествующие с лягушками в банках [2, с. 433–447].

В 70–80-е гг. одним из самых ярких художественных явлений России было творчество И. Н. Крамского. В это время у художника уже нет сомнений в том, что автору, гражданину нужно не просто негодовать, созерцая несправедливость, а активно бороться. Но есть сомнения в выборе средств борьбы. Террор потряс всю мыслящую Россию. Общество активно обсуждало оправданность таких форм борьбы. Своей картиной «Христос в пустыне» И. Н. Крамской говорит, что молодая Россия стоит перед искушением. Показывая мучительные сомнения Христа, художник говорит о том, что нехристианские средства не могут быть оправданы никакими самими, может быть, благородными целями.

В знаменитой картине «Неизвестная» И. Н. Крамской дает новый взгляд на женское достоинство. Выступая против устаревшего семейного законодательства, против распространившейся практики «продажных» браков, грешных, с точки зрения художника, он изображает «девочку по вызову». В то время в России порядочная девушка не могла одна путешествовать по городу, тем более так рано утром. Любой взрослый человек понимал, что перед ним – гетера, возвращающаяся со своей работы. Художник показывает ее гордой, прекрасной, наделенной чувством собственного достоинства. Он возводит ее на пьедестал, утверждая, что она более нравственна, чем дворянка, из соображений выгоды связывающая свою судьбу с купцом, или купчиха, вышедшая замуж за майора для повышения своего общественного статуса. Поэтому он подчеркивает ее внутреннюю силу, независимость. В ее лице нет и тени вульгарности, хотя наброски этого лица, сделанные художником в Париже, показывают нам порочную женщину. Он «очищает» ее во имя идеи, хотя понимает, что это утопический образ. Поэтому, наверное, он назвал картину «Незнакомка». Утверждая нравственный идеал чести, Крамской, в сущности, полемизирует с православной церковью, которая в то время вполне лояльно относилась к «продажным» бракам и очень строго осуждала все разновидности свободного женского поведения.

В эти годы русские художники разбились на три лагеря по своему отношению к отражению социальной проблематики:

- 1) художники – судьи – негативисты;

2) художники-позитивисты, которые утверждали то прекрасное, что видели в этом мире и, конечно, христианские и нравственные идеалы;

3) художники, анализирующие жизнь, не навязывающие своего суда, но вскрывающие общественные проблемы, пытающиеся помочь найти истину.

Среди негативистов – многие передвижники: молодой И. Е. Репин, К. Е. Маковский, В. В. Пукирев и др. Одним из самых ярких позитивистов был Поленов. Его картина «Московский дворик», где изображена обычная жизнь самого заурядного московского двора, с хозяйственными хлопотами, играющими босоногими детьми, выражает высокую любовь к Родине, душевную чистоту, покой, терпимость и внутреннюю силу людей, живущих на этой земле. Среди позитивистов также братья А. М. и В. М. Васнецовы, И. И. Шишкин, А. К. Саврасов и др.

К третьему лагерю относится зрелый И. Е. Репин. В своей картине «Крестный ход в Курской губернии» он показывает, что вера – внутренний двигатель нации, что каждый верит по-своему. Какой человек, такая у него и вера. Репин анализирует характер «святости» на Руси, показывает чистоту веры и ханжество, коммерческое отношение к богу и искреннее. Однако никакой иронии в отношении к Православной церкви художник здесь не допускает. В своих лучших произведениях «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни» В. И. Суриков дает анализ причин нравственного падения в русском обществе, идущих от распада церкви, от ослабления веры, от раскола. В картине «Меньшиков в Березове» художник показывает извечную зависимость личности от политических хитросплетений. И чем крупнее человек, чем мощнее проявления его потенциала, тем дороже расплата, и не только его, но и всей его семьи. В. И. Суриков показывает это как объективный процесс, неизбежно сопровождающий политическую жизнь страны. Художник во всех этих произведениях проводит мысль о том, что разница этических норм, существующих в обществе и в политике, приводит к бесконечной веренице общественных трагедий.

В конце XIX века в российском обществе, которое было уже атеистическим, распространился мистицизм самых разных направлений, усилились языческие настроения. В обществе все чаще и чаще встречается интерес к нижним силам, оспариваются традиционные нравственные идеалы. Все это находит отражение и в искусстве. Живопись А. И. Куинджи показывает размышления художника о месте темных сил в нашей жизни, о тайных, непостижимых явлениях, которые влекут и пугают. Этими настроениями проникнуты многие его украинские пейзажи, особое его пристрастие – к изображениям ночи.

М. А. Врубель уже не делает различий между верхними и нижними силами. Посланец Бога «Серафим» мало отличается по характеру экспрессии и ее направлению от «Демона». Серафим даже более жесток (он вооружен) по сравнению с усталым, измученным, вызывающим сочувствие Демоном.

Самый мягкий образ у М. А. Врубеля – Пан – языческое божество. Большинство произведений художников «Мира искусства» и дягилевской антрепризы пронизаны языческой страстью. Среди них многие картины Н. Н. Сапунова, Л. Н. Бакста, Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова, К. А. Сомова, С. Ю. Судейкина и др. Почти все парижские постановки С. П. Дягилева имеют языческую природу. Это или интерпретации античного язычества, как, например, «Павильон Армиды» (художник А. Н. Бенуа), «Послеполуденный отдых фавна» (художник Л. Н. Бакст), или языческие мотивы наших сказок, которые ярко представлялись в балетах «Петрушка» и «Жар-птица» (художники также А. Н. Бенуа и Л. Н. Бакст). Это, конечно, прекрасные произведения, но, к сожалению, как во многих языческих источниках, разница между добром и злом здесь нередко бывает размыта. Поэтому нравственный выход этих произведений нередко бывает неясен. Стихийная чувственность выходит на первое место. Целью художника становится исследование инстинктивной стороны существования человека, демонстрация власти подсознания над разумом, объяснение причин власти порочности над этическими нормами. Особенно ярко это просматривается в творчестве Ф. А. Малявина, которого позиционируют как певца русской крестьянской женщины рубежа веков. В этих образах нет и следа духовной тишины и чистоты, мягкости, доброты и терпимости, которые так явно были показаны в творчестве А. Г. Венецианова. Женщины, девки Ф. А. Малявина – это воплощение нижней, стихийной силы. В этих хохочущих, диких образах нет и тени целомудрия, осталась одна языческая стихия. В сущности, образ Малявинской женщины – это образ русской революции. В общественном сознании этого периода Русской истории очень сильно ослабело то начало, которое жило первой русской идеей, которое и хранило Россию в течение тысячи лет.

Мы проследили, как постепенно ослабевала эта идея в массовом сознании народа, как этот процесс отражался в нашем национальном искусстве, какие убийственные последствия он принес. В настоящее время мы видим мощные проявления языческого сознания и в жизни общества, и в искусстве. Поэтому необходимо консолидировать нравственные силы общества, в том числе и энергию современного искусства, для борьбы за чистоту общества.

Примечания

1. Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова: 1874–1897. М.-Л.: Искусство, 1949. 283 с.
2. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство: статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. 739 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

В жизни общества искусство играет огромную роль, оно неотъемлемая часть человеческой деятельности. Суть искусства определяется тем, что оно представляет собой наиболее полную и действенную форму эстетического осознания окружающего мира. Оно принимает разнообразные формы для воплощения идей, мыслей и чувств людей не в виде отвлеченных понятий, а во вполне конкретной форме. Для этого у искусства есть особое, только ему присущее средство – художественный образ.

Образ – обьективированное переживание, форма существования ценностного отношения (С. Л. Рубинштейн). Л. Г. Медведев, изучая особенности художественного восприятия, доказывал, что никакая деятельность не может быть полноценной, если в ней не присутствует компонент мышления. Поэтому мы можем с уверенностью говорить о том, что деятельность художника, связанная непосредственно с созданием художественного образа, отражает его внутренний мир, под которым мы подразумеваем социальный и психологический опыт, эмоционально-чувственное восприятие мира художником.

Обобщая определения М. С. Кагана, Е. В. Шорохова, Б. П. Юсова и других авторов, можно сказать, что художественный образ является формой отображения действительности и выражения мыслей и чувств художника, его ценностно-познавательных представлений, эстетических идеалов.

Художник в процессе творческой деятельности выводит свой внутренний мир на поверхность в материальном виде, используя для этого вещества из окружающего мира – дерево, камень, холст, воплощая свой эстетический идеал в виде художественного произведения. Художественный образ опосредованно воздействует на психологию, чувства и поведение человека, воспринимающего художественное произведение.

Для того чтобы идея автора нашла свой отклик у зрителя, от художника требуется осознанное выделение самого характерного в визуально-пластических особенностях формы объекта, придание выразительности произведению.

М. С. Каган определял степень выразительности произведения искусства тем, насколько объект обладает художественно-психологическими особенностями, привлекающими внимание и вызывающими яркое эмоциональное переживание эстетического характера. В известном смысле это внушение, навязывание зрителю, слушателю, читателю индивидуального мнения данного художника о событии, характере, природном или общественном явлении, а также попытка найти со зрителем общие точки ощущение.

ния смысла жизни и передать внутреннее содержание именно в том виде, в котором его задумал автор произведения. Художественное произведение не означает точной копии изображаемых предметов, это соотнесение весьма относительно, особенно применительно к объектам декоративно-прикладного искусства, язык которого условен в большей степени, нежели в изобразительном творчестве [1; 2].

Декоративно-прикладное искусство всегда носило утилитарный характер, его основной функцией было создание бытовых предметов, несущих в себе художественное начало. В последнее время оно теряет свою основную функцию – утилитарность. Художники активно используют техники и приемы декоративно-прикладного искусства для создания образа окружающего мира, как это принято в изобразительном искусстве. Одним из ключевых моментов, повлекшим изменение в декоративно-прикладном искусстве, стало развитие в XX веке нефтехимической промышленности и, как следствие, появление новых материалов. Натуральный камень и металл теперь зачастую заменяются более удобным в применении пластиком и другими полимерами. Появление акрила и полиэтилена, капроновых тканей и прочего позволило расширить границы применения декоративных изделий. Благодаря новым технологиям и материалам художники могут достигать совершенно иных пластических форм и цветовых сочетаний.

Декоративно-прикладное искусство вышло на качественно новый уровень, утрачивая свое основное назначение – функциональность, поэтому законы и приемы декоративного искусства начинают видоизменяться. На первый план выходят формальные признаки объекта – материал, фактура и пластическая форма объекта искусства, авторы сознательно отступают от классических законов композиции и организации колорита. Произведения искусства принимают знаково-коммуникативный характер с большей степенью абстрагирования от реалистического изображения, зачастую переходя в символическое значение.

С помощью художественных образов искусство передает идеи в единстве содержания и чувственных форм. Однако художественный образ предстает совершенно по-разному в разных видах искусства. Каждый вид искусства обладает своей спецификой, ставит собственные задачи и создает для их решения свои средства и приемы. Для каждого вида характерен свой собственный язык и определенное своеобразие художественных возможностей. Особенности композиции объектов декоративно-прикладного искусства во многом обусловлены техническими и художественными возможностями материала. В связи с этим в профессиональном образовании большую роль приобретает декоративная композиция как самостоятельная дисциплина.

Основная цель декоративной композиции – создание выразительного изображения благодаря приемам стилизации и абстракции, которые усиливают ее декоративность. При этом достоверность изображения может час-

тично или полностью утрачиваться. В процессе стилизации на первый план выдвигаются пластика формы, ее обобщенность, символичность, геометричность и красочность. В процессе работы автор отказывается от всего лишнего, второстепенного, мешающего четкому визуальному восприятию объекта, позволяя обнаружить самое главное, привлекая внимание к сути создаваемого образа. Если художник максимально отказывается от деталей изображаемого объекта и заменяет их абстрактными, символическими, то декоративная композиция переходит в разряд абстрактных. В этом случае образ читается на уровне чувственных восприятий формы, цвета, фактуры и ритма.

Любая художественная композиция: панно, мозаика, витраж, настенная роспись, вышивка, гобелен, скульптура малых форм, объект арт-дизайна и т. д. – могут выступать в качестве декоративной, если служат приданию художественной гармонии, законченности и эстетически обогащают интерьер и экстерьер зданий, предметов быта и одежды, книжно-журнальной и рекламной продукции, транспортных средств и орудий труда. При этом средства изображения могут быть традиционными, но могут использоваться и нетрадиционные материалы, нетрадиционные способы и средства создания композиции. В любом случае, полностью завершенная декоративная композиция представляет собой вполне самостоятельное произведение искусства, способное передать зрителю определенные мысли, идеи, чувства, настроения.

Но при этом вызывает опасения то, что в массах приобретают широкое распространение кустарные, не подчиненные законам композиции и художественной гармонии вещи, которые можно отнести к явлениям массовой культуры, но не к произведениям искусства. Это связано с тем, что их авторы не имеют должной художественной подготовки. Оценка таких вещей происходит с эстетической точки зрения «красиво – не красиво» и зачастую не несет в себе художественного начала.

И в связи с этим мы говорим о «грамотности» художника, т. е. той степени точности, с которой автор произведения передает заложенный в произведении смысл. Б. П. Юсов определял «грамотность» художника как теоретические знания, технику – как форму практической их реализации в произведении, а выразительность – как чувство меры этих соотношений. Понятия «грамотность» и «выразительность» стоят в зависимости друг от друга, где выразительность является высшей точкой художественного качества произведения искусства [3].

Наиболее яркий показатель грамотности художника – композиция художественного произведения. И хотя в настоящее время авторами произведений искусства законы композиции зачастую пересматриваются, все же основная цель композиционного решения должна быть достигнута – произведение должно восприниматься цельным и гармоничным. Профессиональные художники обращают внимание на логику композиции, нали-

чие смыслового и изобразительного центров, определяют основную идею произведения, порядок его рассмотрения и восприятия. Благодаря композиционному решению они фиксируют внимание зрителя на главном. Огромное значение в декоративной композиции имеет интуиция.

В декоративной композиции тема может быть выражена способами, принципиально отличающимися ее от классической. Так как в декоративной композиции утрачивается или ослабевает такое качество, как изобразительность, художник должен обладать обостренным чувством пропорций, точно улавливать и определять соотношение длины, ширины и высоты предмета, его характерные особенности. Именно пропорциями различаются объекты декоративно-прикладного искусства, имеющие одинаковую функцию, например, многообразие формы сосудов для жидкостей. Другим не менее важным свойством объекта является его масштабность, соразмерность принятому в искусстве эталону – человеку.

Еще одним свойством декоративной композиции становится ее ритмическая организация. При этом мы говорим о ритме формы, размера, цвета, контрастов и т. д. Зачастую ритмическое чередование элементов декоративной композиции приобретает черты орнамента или полностью преобразуется в него.

Колористическое решение декоративных композиций основывается на психологии восприятия цвета. Цветовые сочетания зачастую приобретают активный и контрастный характер.

Среди важнейших характеристик, выделяющих объект декоративно-прикладного искусства, является его фактура. Как уже говорилось ранее, появление множества новых материалов дало изделиям декоративно-прикладного характера новую жизнь. Одна и та же форма, выполненная в разных материалах, приобретает различные образные характеристики.

В целом восприятие объектов декоративно-прикладного искусства носит скорее чувственный характер и почти не переводимо на язык слов, поэтому задачи, решаемые в процессе обучения декоративно-прикладному искусству, требуют опоры на подсознание обучаемого. Все больший акцент в процессе обучения переводится на способы стимулирования творческого воображения, творческой интуиции, выступающей как неосознаваемый опыт. Здесь ведется одновременно обучение ремеслу, когда акцент ставится на овладении техникой работы над объектом декоративно-прикладного искусства, приемами грамотного выполнения работы, а также способами создания художественного образа.

Примечания

1. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
2. Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974. 328 с.
3. Юсов Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» // Из-

бранные труды по истории, теории и психологии художественного образования и полихудожественного воспитания детей. М.: Компания Спутник +, 2004. 253 с.

В. В. Шульгина

СТРУКТУРНАЯ ДИАГНОСТИКА ИКОНЫ В КУРСЕ ИСКУССТВОМЕТРИИ

Графическая логика универсальной системы канона структурной гармонии достаточно убедительна, ибо феномен геометрического алгоритма в контексте искусствометрии сегодня доказан и не требует сложных теоретических подтверждений и доказательств. Факт обязательного наличия структурных основ в композиции классических произведений искусства бесспорен. Данные, полученные учеными-семантиками в ходе серьезных аналитических экспертиз, перепроверенных в результате многочисленных научных исследований и диагностик, позволяют высказать следующее предположение: собственно художественное творчество претворяется обязательным иррациональным этапом, который может быть сравнен с работой архитектора.

Художник, композитор или писатель в поиске единственно верной структуры, адекватной концепту произведения, выполняют предварительные расчеты, используя язык геометрии. Имея в своем арсенале алгоритмы универсальных канонов, аксиомы традиционных структурных матриц, известные со времен Древнего Египта, они не только их комбинируют, но разрабатывают новые. Диагностируя структурный состав композиционных решений и вычисляя в них наличие вспомогательных геометрических построений, мы лишним раз убеждаемся в том, что в художественно состоявшемся произведении есть незримая структурная модель, предваряющая собственно изобразительную деятельность, непосредственно развернутую на сюжет картины. Более того, гармонично выстроенная структура гарантирует функциональную успешность концептуального звучания в новом инварианте художественной образности конкретного авторского произведения.

Например, наипростейший геометрический алгоритм «вписанных квадратов» довольно широко использовался, а его пропорциональные производные от геометрических преобразований имели широкое применение в древнерусском искусстве. В деревянных постройках кладь рубилась всегда из одинаковых бревен, имела в плане квадратную форму, а правильность укладки первого венца определялась размерными соотношениями диагоналей, методом их наложения. Эти элементарные приемы и дальнейшие способы их модификаций легли в основу единой системы согласования частей к общему целому как в архитектуре, так и в иконографии, получив определения «канона».

Структурный алгоритм позволял зодчим строго геометризировать архитектурные объекты. Но практически весь искусствоведческий материал убеждает в том, что композиционная организация картинного пространства искусственной знаковой системы четко структурирована. С помощью общепринятых шкал пропорций, основанных на принципе вписанных друг в друга квадратов, в древности проектировались храмы. Разработанные геометрами-строителями простейшие системы выполняли функцию своеобразной линейки геометрических алгоритмов, приятных глазу, ибо их пропорциональные соотношения подчинялись закону фронтального подобия.

Одной из наиболее совершенных и распространенных структурных систем гармонии является универсальный канон «вавилон» – это фрактально-рекурсивная система, состоящая из взаимообусловленных геометрических фигур: квадратов, концентрических окружностей (вписанных и описанных) и двух пар перпендикулярных осей (прил. 23, рис. 1).

Современным математиком А. Анисимовым, ведущим ученым в области теории рекурсивных преобразований информации, написана интересная книга «Информатика. Творчество. Рекурсия». В ней автором делается попытка с помощью рекурсивного метода проанализировать художественные произведения. Рекурсия – это специальный алгоритмический способ организации сложных систем [1, с. 6]. А. Анисимовым освещаются не только природные процессы, но и художественное творчество человека.

Правильные геометрические фигуры – квадрат, окружность и крест – с давних времен привлекали художников и ученых, но не столько своей геометрической простотой и гармонией, сколько мистическим ореолом, связанным с тайнами сотворения мироздания по единому универсальному эталону.

Так, знаменитый немецкий астроном Иоганн Кеплер предположил, что строение солнечной системы можно объяснить на основе геометрической модели, представляющей собой структурированное геометрическими фигурами пространство. На рис. 3 представлена нижняя часть полой сферы, в которой расположен полый куб с новой полусферой внутри и так далее: сфера-куб, сфера-тетраэдр, сфера-додекаэдр, сфера-икосаэдр, сфера-октаэдр, сфера... Эти сферы, последовательно вписанные друг в друга, имеют такое соотношение радиусов, которое, по подсчетам И. Кеплера, хорошо согласовывались с соотношением радиусов орбит планет Сатурна, Юпитера, Марса, Меркурия, Земли, Венеры (прил. 23, рис. 2). Если пространственную модель Кеплера спроецировать на плоскость, то мы увидим не что иное, как структурный канон уни-вавилон, где схематическая матрица универсальна, ибо является производной от симметрии, золотого сечения и прямого угла.

Многие произведения живописи, а также планы древнерусских храмов подчинены определенному законопорядку данной системы. «Вавилон» как системный канон рекурсивной геометрии являет собой феномен фракталь-

ного самопорождения, когда происходит функционирование системы при синхронной динамике одновременного ее роста от центра и к центру. Логика геометрических зависимостей канона «вавиллона» позволяет считать рекурсивную систему доминирующей и универсальной, так как она преобладает в структурной гармонизации памятников Древнего Египта, произведений эпохи Возрождения и Древнерусского искусства. Генезис геометрической рекурсии следует от принципа взаимозависимостей окружностей, вписанных в квадрат, и окружностей, описанных вокруг того же самого квадрата. Неслучайно, что именно канон «вавиллона» сублимировал в себе графический код той гармонии, которая встречается в естественной знаковой системе природы. Разумеется, поэтому универсальный алгоритм «вавиллона» чаще всего использовался в прежних эпохах в зодчестве и в иконописи как исходный для построения композиционных структур.

Касаясь в нашем исследовании структурного декодирования древнерусской иконы, мы пришли к заключению, что по своей структурной идее икона архитектурна. Ее геометрическая устойчивость – это, прежде всего, структурная стабильность константной и универсальной системы «вавиллона». Но в основе «вавиллона» лежит квадрат, а площадь иконной поверхности имеет, как правило, прямоугольную форму. Но всмотримся в изображение «Спаса Нерукотворного» (прил. 23, рис. 3).

Чудотворная икона изначально не была написанной рукой иконописца, но чудесным образом дарована нам Самим Господом Иисусом Христом. Творец структурным составом этой иконы, имеющей квадратную форму, дает иконописцам графический образец, известный сегодня как структурный канон гармонии. Так просто миру был явлен алгоритм универсальной структуры.

Световая сфера нимба заключена в квадратной плоскости, диаметр сферы равен стороне квадрата – как гениально просто решена сложная проблема плоскостной визуализации пространства! Крест внутри нимба – это не только пространственно-простая геометрическая фигура, это знак присутствия семантической символики богословской сущности, в которой сокрыта тайна спасения человека через сораспятие со Христом, и векторно обозначено начало начал пути преображения.

Белый крест в золоте сферы фаворского нетварного свечения символизирует горний рай. Но здесь мы созерцаем еще незримое присутствие трех пространственных актантных осей, они спроецированы на плоскость. Тем не менее, есть еще и третья, которая векторно соединяет два взгляда: один из мира горнего на нас, другой уже наш, обращенный к Господу в молитвенном состоянии духа. Для предстоящего перед иконой «Спаса Нерукотворного» человека в каноне системы «вавиллона» видна только часть креста, которая принадлежит иконной поверхности – двум ее измерениям, но пространственный крест воссоединяет два мира – горний с дольным. Крест на плоскости ограничивает сферу, неявно выраженная ось взгляда не огра-

ничивает пространств, ибо внедряясь во внутренний мир человека, она уже безгранична, а значит, не может быть тождественной реальному пространству внешнего мира.

Изображение креста мы видим как проекцию белого света на желтую фронтальную плоскость. Но для нас актуальнее то, чего мы с первого взгляда не способны заметить, отчасти потому, что являемся непосредственными участниками событийного диалога вселенской важности и личной значимости. Явление Богообщения – это драгоценнейшие моменты созерцания Господа и внутреннего диалога с Ним, в молчаливом предстоянии перед иконой, перед образом как пред Первообразом.

Икона сама вступает в контакт с человеком с начала момента действия третьей пространственной оси октанты, той векторной прямой, которая соединяет два направленных друг на друга взгляда – Бога и человека. Эта так называемая силовая линия взглядов «визави» и изображенного в иконе Спаса, или Богородицы и Святых.

Сущностное целостное единство канона определяется главными функциями: красотой величия, силой устойчивости и простотой целесообразности, то есть наличием гармонии. Обязательное присутствие в произведениях искусства триединства категориальных понятий: «концептуального», «структурного» и «эстетического» гарантирует высокий критерий оценки художественной значимости произведения. Наличие этого триединства и выявляет качество универсальности.

В экспертной диагностике каждое из данных понятий обогащается дополнительными компонентами. Например, в системе структурного анализа художественных произведений присутствует подсистема дополнительного триединства таких категориальных понятий композиции, как симметрия, прямой угол и золотое сечение, которые, являясь целостной моделью универсального канона «вавилона», представлены в любом классическом произведении искусства как система.

Накладывая структурную сетку «вавилона» на иллюстрации икон или гравюр, мы смогли сделать определенные заключения и выводы. Выявлена графическая тождественность в структурно геометрических схемах всех икон праздничного ряда, что предлагаем рассмотреть на примере иконы «Рождества Христова» (прил. 23, рис. 4). Объединяющей системой для всех этих икон стали структурные сетки «вавилона», в основе которого лежит рекурсивная теория алгоритмов.

Графический анализ икон в универсальной системе «вавилона» – системе порядка, красоты и гармонии – это их графическая дешифровка. «Вавилон» как своеобразный алгоритмический канон помог вскрыть структурный код особого языка, на который опирались и опираются в своем творчестве иконописцы. Именно канон облегчает восприятие иконы современному человеку, делает ее более доступной и понятной. В этой

структурной канве сокрыта тайна искусства Руси, тайна, которая помогала зодчему строить на века, а иконнику писать вечность.

Большая ответственность ложится на совесть исследователя, посвятившего свой труд структурной дешифровке забытых текстов иконы. Если язык символов – это «богословие в красках», великое средство Богопознания и Богообщения, то чем является для этого языка его структура?

Структурная канва иконы передает сущность условного языка символов, его надмирное бесстрашие, отрешенность от временного и земного, обращая человека к реалиям мира духовного и мира внутреннего. Все в ней подчинено общей гармонии, которая воспеваает мир и порядок, т. е. как утверждает преподобный Симеон Новый Богослов: «Бог мира и порядка».

В иконах нам показываются уже прославленные Святые, мы видим не лица, а преображенные лики. Преображенный вечностью Лик. Таким образом, икона делает нас очевидцами основной и главной цели Церковного искусства – духовного формирования человека на пути возрастания. Но сущностное значение иконы раскрывается на уровне структурного ее содержания. Ю. М. Лотман считает, что идея и структура взаимно определяют друг друга.

Дешифровка глубинных геометрических структур икон дает ключ к пониманию сути духовной реальности. Графическая формула «вавиллона» гениально проста и самодостаточна. В прямоугольной форме иконы мы видим две составных части: квадрат в основании и прямоугольное навершие. В основании существует четкий, последовательный ряд рекурсивных графических построений: квадрат – круг, круг – квадрат и так дальше.

Сопоставление структурной организации иконного пространства у них различно. Сопоставление приводит к мысли о том, что современным иконописцам следует более внимательно относиться к моментам предварительного структурного анализа гениальной композиции Преподобного Андрея Рублева (прил. 23, рис. 5).

Икону изограф не столько пишет, сколько священнодействует, а гравиюра тиражируется мертвым станком на любой плоскости бумаги и обычной черной краской. Итак, возвращаясь к определению иконы, хочется внести некоторые добавления. Икона – это откровение Божие, это выраженное в линиях, красках и зрительных образах богословие – изображение священное и мистическое, неотъемлемая часть православного богослужения и Священного Предания, полноправная участница Литургии. В иконе мы находим главное – мысль о любви, восстанавливающей целостность распавшегося на части мира, радостное утверждение победы Логоса над Хаосом. Вся красота древнерусской иконописи представляет собой прозрачную оболочку таинства Евхаристии, являясь ее радужным покровом. Важнейшее предназначение иконы, ради которого она и существует, – это явление через образ Первообраза. Восприятие иконы имеет несколько смысловых планов, несколько неоднозначных уровней. Выделим основные.

Первый уровень восприятия – буквально-сюжетный, взятый из Библии. Второй уровень восприятия – символический, где прослеживается основная богословская мысль данной иконографии. Третий уровень восприятия – назидательно-дидактический или духовно-нравственный, являющий пример Святости. Четвертый уровень восприятия представляет самый высший уровень – молитвенное общение с Первообразом, еще его можно назвать Литургическим.

Пятый уровень восприятия, на который в своих трудах указывал ученый-семантик П. А. Флоренский и ссылались Л. Ф. Жегин и Б. А. Раушенбах, открылся нам с помощью метода геометрического анализа, и его можно обозначить как структурный. Именно этим методом вскрываются сокрытые от глаз зрителя внутренние композиционные схемы икон праздничного ряда.

Итак, восхождение по ступенькам духовной лестницы познания иконы позволило осознать икону как сложное многогранное явление, поддающееся анализу только до определенных пределов, ограниченных богословскими и технологическими рамками, а остальное – тайна отношений двух миров (мира нашего дольного бытия и мира инобытия).

Как геометры-художники, находя для своего творчества здоровый духовный импульс, для ума – пищу и свет – для души, мы окунулись в атмосферу структурного исследования произведений древнерусского искусства, дешифруя их композиционные пласты с помощью канона гармонии «вавилона».

В результате этого пробного геометрического анализа мы вышли на путь откровений и открытий, которые сокрыты в системе духовных координат культуры.

Примечания

1. Анисимов А. В. Информатика. Творчество. Рекурсия. Киев: Наукова Думка, 1988. 224 с.

РАЗДЕЛ 4. ХУДОЖНИК О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ВСЛУХ

Т. В. Баданина

ГЛОССАРИЙ ХУДОЖНИКА

Творчество. Мое отношение к творчеству как к сакральному действию определяет мои работы как символические, метафизические. Я использую (коллекционирую) совокупность простейших изобразительных знаков, которые являются частью дошедших до нас образов-символов истории культуры. Процесс делания картин я воспринимаю как молитву, сам же кропотливый ручной труд выступает актом медитации. Творчество – это Дар сокровенного и одновременно акт дарения, передача зрителю бессознательного первоначального импульса.

Урал – место моей силы.

Нижний Тагил – город на Урале, основанный 300 лет назад Демидовым. Город, в котором я родилась в ноябре 1955 г. В центре города старый демидовский завод на берегу красивого пруда и рядом музей изобразительных искусств, построенный в 1944 г. во время Великой Отечественной войны. Город, собравший замечательных людей со всей страны. Это уникальное сочетание индустриальной и художественной культуры, созданное поколениями жителей города, сформировало благоприятную среду для творчества. Нижнетагильским музеем изобразительных искусств проводятся международные семинары «Современное искусство: экология искусства в индустриальном ландшафте». Они собирают ведущих теоретиков и практиков современного искусства. И как отметил известный искусствовед Леонид Бажанов, неоднократно посещавший город, «Нижний Тагил может уже не кичиться своей провинциальностью, а гордиться вхождением в мировую художественную культуру». На таком семинаре в 2001 г. я сделала инсталляцию «Красная линия». Главным героем этой работы стала мощная архитектура старого доменного цеха, где давно погашены печи. Через весь цех на ржавом железном полу я провела красную линию света как метафору огня, памяти и символ жизни. В юности, когда эта домна всю работала, мы решили с друзьями увидеть процесс плавки чугуна... Ночью, чтобы начальства не было, какими-то партизанскими тропами пробрались через дырку в заборе... Сталевары с удовольствием нам все показали. Тогда я пережила эстетическое потрясение, шок. Красота фантастического индустриального пейзажа, полного по-

эзии... Откуда-то дым вырывается, какая-то вода журчит, как в фильме Тарковского «Сталкер»... И вдруг огонь, реки огня!

Родители – простые и добрые рабочие люди – приехали в Нижний Тагил после войны. В январе 2005 г. отметили золотую свадьбу. Трудовой стаж на двоих 100 лет. Мое желание рисовать, проявившееся в очень раннем детстве, всячески поддерживали и отвели меня учиться в изостудию Дворца культуры НТМК. Хотя папа – большой патриот завода – мечтал, чтобы я работала у них в цехе, в лаборатории. Ему казалось, что для меня это будет самая прекрасная работа. Но я выбрала иное. С трех лет я хотела быть только художником. В детстве я думала, что все, что я рисую, может стать настоящим, что мои рисунки могут ожить. Я считала, что рисую хорошо. В девятом классе я впервые попала в Эрмитаж. Оказалось, что в искусстве уже все сделано и без меня. Я решила стать учителем рисования.

Художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института. Здесь я училась у прекрасных педагогов и художников В. П. Антония, И. И. Багаева, Г. Маркина, Л. И. Перевалова. Затем 12 лет учила студентов рисунку, живописи, композиции. Здесь же познакомилась со своим будущим мужем. На факультете всегда царила творческая атмосфера, между студентами и педагогами складывались теплые, доброжелательные отношения. Творчество, профессионализм, участие в выставках всегда приветствовались.

Москва. Сюда я стала ездить регулярно с начала 80-х, работала в Домах творчества «Челюснинская» и «Сенеж». Здесь у меня появилось много хороших друзей-художников, от которых я получала и получаю колоссальную творческую и жизненную поддержку. Когда в середине 90-х мы переехали в Москву окончательно, это был уже родной и любимый город.

Путешествия – стремление к перемене мест, важная составляющая часть моей жизни и работы. С Владимиром Наседкиным мы создали общественную организацию «Путешествия. Искусство. Коммуникации». Наша цель – объединение творческих людей для общения, совместной работы и создание благоприятных условий для реализации художественных проектов. Мы провели международные художественные симпозиумы на Урале, в Непале и Тибете, на Байкале, в Ферапонтово и др. Поездка в Непал – одно из самых ярких путешествий. Меня всегда вдохновляло анонимное искусство: древнерусская икона, фрески древнего Египта, народная вышивка и т. д. Внутреннее убранство буддийских храмов – декором, цветом, организацией пространства – удивительно напомнило мне наши русские церкви. Постоянное исполнение буддистами ритуалов превращает их жизнь в искусство, а окружающую среду в инсталляцию. То, что для западного художника игра, там – жизнь. Основной архитектурный и декоративный элемент буддийского храма – два ряда колонн, задрапированных тибетским красным – соединился с запомнившимися с юности поэтическими строчками Анненского «колонны, желтыми увитые шелками». Так появилась

инсталляция «Буддийская месса в Москве». 15-метровая стена, девять световых полуколонн из непальской бумаги. Восток – это еще и бумага ручного литья, из которой делаются фонарики, дающие свет. Центральная часть колонн – буддийские знаки: звезды, цветы лотоса, колеса Сансары, солнца, стопы Будды, выполнены мною в технике аппликация. По стене, опоясывая колонны, проходят две декоративно-документальные полосы «контролек» с фотографий всего нашего гималайского путешествия.

Любимый художник – Владимир Наседкин. Мой муж, главный помощник и вдохновитель всех моих проектов. Глядя на мои инсталляции, меня часто спрашивают: «У тебя есть специальный человек, который помогает все это делать?» Этот специальный, хорошо обученный человек – мой муж. У него хватает энергии помогать мне и делать свои большие проекты: живопись, объекты из металла, инсталляции.

Небо как творческое начало – главная тема всех моих работ. Рисую ли я белые райские сады, стремлюсь ли к ним на воображаемых крыльях мечты – я делаю Небо. Небо – это и воздушная среда над землей, в которой летают птицы и облака; и небесный свод, на котором мы видим звезды и другие небесные тела, то есть весь космос вне земли; а также тот духовный мир, где царствует Бог, где обитают Ангелы.

Ангел-хранитель – дочка Анечка, моя любовь, смысл моей жизни. Красавица и умница, большой талант. Мамина помощница и советчица. Ее ожидало светлое будущее. Все мои работы с молитвой о ней и посвящаются ей.

Белый цвет и свет – форма и содержание моих работ. Белый цвет имеет множество метафорических значений. Белый символизирует чистоту, целомудрие, мудрость и свет. Он рождает все цвета спектра. Цвет в моих графических и живописных работах все более высветлялся, пока белый цвет картин не превратился в белый свет объектов и инсталляций. Белый Свет, купая все создания в своих лучах, является основой физической жизни и в высшей степени имеет божественную природу. Свет – первопричина всего сущего. Свет есть жизнь.

Крылья – моя мечта: «Кто дал бы мне крылья, как у голубя? я улетел бы и успокоился бы; Далеко удалился бы я, и оставался бы в пустыне; Поспешил бы укрыться от вихря, от бури». Крылья – как олицетворение усилий превозмочь время, пространство и материю. Из-за поддерживающей силы крылья для меня являются символом паломничества души на небо. Леонардо да Винчи писал: «Когда тянет в пропасть, надо иметь крылья».

Время – оно летит на двух крыльях: вчера и завтра. Человеку даны два крыла времени – прошлое и будущее. Два крыла – опыт и мечта поднимают нас над временем и движут к цели нашего бытия.

Существует теория, что скорость течения времени с каждой эпохой увеличивается. Время летит. Время сжимается. Объект «Генератор времени (ускоритель)», сделанный мною в 2003 г. для проекта галереи «Кино»

«Направление запад: машина времени» является символом метафизического механизма, вырабатывающего и ускоряющего время. Объект состоит из трех световых колонн. Три колонны: прошлое, настоящее и будущее – существуют одновременно. На колонны нанесены изображения диаграмм гармоничного строения Вселенной в разные Времена. В каждой из колонн с разной скоростью (скорость нарастает от 1-й колонны к 3-й) вращаются отражения (тени) спиралей. Быстрое вращение в третьей колонне отражает время как бы взятым в долг у будущего, медленное вращение в первой колонне отдает долг будущему, потому что прошлое опаздывает ровно настолько, насколько будущее уходит вперед.

Покров – см. Небо.

2005 г.

С. В. Брюханов

«АКАДЕМИЯ МАСТЕРА»

Благодарю инициаторов и рабочую группу данного издания за предоставленную возможность поделиться художественным и преподавательским опытом.

Подчеркну: все, что я излагаю, чем руководствуюсь в своей практике – не есть результат моих личных открытий, озарений, находок. В изложенном нет того, чего не было задолго до меня. Фундаментальное Знание не может быть личным – это не информация, это одно из достояний Бога. Поэтому прежде хочу выразить глубокую благодарность моим учителям, преподавателям и коллегам всех поколений, от которых обрел все, чем располагаю. Особая признательность моей жене, другу и партнеру Диане Ромащенко.

35 лет, пять семилетних циклов. **Преподавание** на кафедре живописи, работа «экспертом квалификационной комиссии» при Министерстве культуры Свердловской области, работа с творческой молодежью совместно с НТГМИИ в форме проведения симпозиумов, семинаров, творческих встреч по вопросам современного искусства. В течение всего текущего периода – проведение лекций и семинаров (с широкой географией и разной возрастной аудиторией) на темы «От природы человека к природе искусства», «Абстракционизм как высший реализм», «Коллаж как хобби и как искусство» и др. И, наконец, – 5-летний, продолжающийся до сих пор частный образовательный проект «**Академия Мастера**» в Москве.

Преподавание не является для меня основной профессиональной специализацией. Позиционирую себя, прежде всего, практикующим художником. И то, и другое – два направления одного Пути.

Это – мой Путь поиска Абсолютной Истины (то, из чего все исходит, полное-целое-безграничное). Искусство для меня и есть Путь, служение, и

помощь человеку в осознании своей духовной природы. Когда на этом пути что-то приоткрывается, т. е. удается сделать то, что возвышает и передать Это, я переживаю счастье. Многие из декларируемых принципов и подходов сам реализую не в полной мере, это трудно. Но учитель тем и отличается от ученика, что он никогда не забывает, что он ученик.

Работаю в секторе альтернативного образования. Название образовательному проекту «Академия Мастера» я дал исходя из простого факта, что обучают не институции – студии, школы, академии. Знания и умения ученик получает от конкретного человека, от мастера.

Ко мне приходят люди с ослабленным интересом к статусности, дипломам, званиям и т. п., хотят получить представление об искусстве, творчестве и технические навыки воплощения своих идей.

Правоопределяющими в «лицензии» проекта являются жизненный, профессиональный **опыт** и **этика** мастера. Большое облегчение – не быть детерминированным в предписанные стандарты отчетности. (Например, отказываюсь обучать только ремеслу, «мастерству» даже за деньги – это слишком рутинно и, как правило, бесплодно. Научить просто технике могут другие. Правда, когда приходит молодой человек и с порога заявляет, что хочет посвятить жизнь искусству, вписать свое светлое имя в историю культуры, то можно поработать и над технической, ремесленной стороной, подождать-потерпеть.)

Слово **мастер** означало на Древнем Востоке «мастер медитации», – т. е. тот, кто знает разницу между временным и вечным, и тот, кто подчинил себе свой ум (самая простая дефиниция слова «медитация» – думать о хорошем). Первой, базовой особенностью проекта является богоцентрическая концепция жизни, образования, творчества. Искусством в моей «Академии Мастера» определяется только исполненное в сознании служения Абсолютной Истине. Все иное, что с приставкой «само» – **самовыражение**, **самореализация**... – остается в эшелоне *самодетельности*. Мотив важнее результата.

«**Искусство** – это Качество Общения», так определил его Альфред Коржибски. **Качество** того, о чем говорится, предмет общения – *Содержание*. Качество того, как об этом говорится, язык, выразительность – *Форма*. В пластическом искусстве содержание и форма органичны, как Душа и Тело. Л. Толстой говорил, что «искусство – это сообщение чувства». Определение **общения** отвечает на третий вопрос – *зачем (?)* – это единственная возможность найти Общее. Работа в «Академии Мастера» направлена по руслу определения и достижения предельного Качества Содержания и Формы в искусстве, основное внимание сфокусировано на качестве языка, на точности пластической артикуляции, на силе нюанса.

Высший эшелон смыслов, т. е. Содержание, находится в области философии и религии, в духовных поисках художника. Но из соображений

практичности в «Академии Мастера» в рамках занятий и на спецсеминарах рассматриваются все аспекты сферы искусства, в том числе стратегии выставочной деятельности, потребительские, рыночные параметры произведения. Академия оказывает студентам поддержку по включению в выставочные процессы, способствует вступлению в творческие Союзы, оказывает другие сопутствующие услуги.

«Академия Мастера» – это на 90 % студия масляной живописи. И если **живопись** – «мать искусств», то «душа живописи» – **цвет**. Слово «спектр» придумал и ввел в обиход Исаак Ньютон. А «спектр» с латыни переводится как ДУХ. Ньютон считал, что свет, проходя через призму, открывает *цветовой* спектр – *душу* предмета, из чего он на самом деле состоит. Цвет не столько средство, сколько цель для исследования в живописи. Цвет – уже содержание. Краска как физическая субстанция может переходить в состояние художественного **Образа** и свидетельствовать о самом притягательном, незримом-нематериальном.

В пластическом искусстве любая деятельность, направленная не на поиск языка, а в иное русло, неизбежно приведет к имитации того, что уже было сделано до тебя. Искусство – предмет достаточно разработанный, существует столько же, сколько сама цивилизация. Что касается «новых» идей (содержания), то надо помнить, что Библия уже написана.

Жить и работать в окружении тотальной «все-сказанности», но продолжать «мычать» своими звуками, искать свой язык – надежный способ уберечь себя от рутины и вознаградиться счастьем настоящих открытий. Я считаю, что Художник всегда движется в поле абсолютной непредсказуемости. Он обязан рисковать, у него нет выбора в этой непреодолимой потребности подражать Творцу.

В «Академии Мастера» мы работаем не столько с художественными материалами, сколько с внутренними препятствиями. Так, например, **неуверенность** – следствие незнания иерархии смыслов и ценностей.

А чтобы снять **беспокойство ума**, надо настроить сознание на **беспокойство о Душе**.

Образование – **образ** мышления. **Образованный** – преобразившийся человек, наученный концентрации на высшем, на гармонии. Высшее, истинное знание – это знание о том, что мы имеем духовную природу.

Законы Гармонии для меня – Законы Бога. Мы – также продукт Его творения и только подражаем Ему.

От каждого поколения художников и от отдельного мастера ожидается исполнение данного принципа.

Этот Закон является, на мой взгляд, и основой традиции в искусстве (прил. 24).

С ЮБИЛЕЕМ!

Худграф – это молодость, и его молодость, к счастью, не пройдет, худграф – это творчество, которому не нужно подтверждения деньгами и похвалами, худграф – это друзья, которые будут с тобой даже тогда, когда они не рядом, худграф – это полная бесшабашность (изнутри не замечаешь, но люди со стороны уверяют), худграф – это «странные персонажи» – должно же быть заведение, где они уместны, ну и худграф – это лучший ты сам – ну, хотя бы внешне – в 55-то лет.

Для неискушенного молодого человека поступление на худграф – событие, прерывающее его неосознанное существование и определяющее дальнейшую жизнь, вне зависимости от того, будет он так же активно заниматься искусством, как мыслилось ему в тот романтический период, или нет.

Ничего в устоях худграфа не мешает насладиться студенческой жизнью и творчеством, скорее, сами эти устои созданы для подобного наслаждения и успешной инициации молодого неопита в мир искусства. Тут тебе и непосредственное общение с мастером – метром, и неординарные, собравшиеся со всех концов сурового Урала, а иногда и того дальше, однокурсники, я уже не говорю о приятно щекочущей нервы специфике, связанной с культом красоты человеческого тела.

А если уж говорить о культе красоты, то нужно сказать, что девушки и женщины худграфа – самые красивые, хотя эта мысль и не требует особой связи с чем бы то ни было. Но если студентки красивы преимущественно бессознательно, по своей природе, то у преподавателей прекрасного пола это, можно сказать, сильнейшее средство обучения – наглядный пример стиля и творческого самовыражения.

Вообще о преподавателях худграфа можно говорить бесконечно долго и все в превосходных степенях. Но ведь чужим не объяснишь, а свои и так знают. Остается надеяться передать все лично. Люди, это я все о них – преподавателях, – которые всю жизнь посвятили созданию художественных образов, уж свой-то сформируют так, что будешь помнить всю жизнь. Романтический Владимир Григорьевич, саркастичный Виктор Николаевич, внезапный Владимир Валентинович, суровый страж реализма Сергей Анатольевич, прекрасный, обворожительная, волшебный... Да чего не скажешь – все будет мало....

Интереснее всего учиться на худграфе, когда его закончил... Осознание того, чему учили, накрывает по прошествии некоторого времени. Глаз вроде поставили, только вот куда смотреть – приходится решать самому...

P. S. Смешная история. Как-то уже после окончания вуза был по какому-то поводу в гостях на факультете. Сидим в учительской – заходит Элла

Цыплякова, однокурсница моя – она в это время преподавала, держит в руках рисунок, смеется. Посмотрели – боже мой, там я, как водится, в полубнаженном виде. Ну, то есть, за мной это обычно не водится, но ведь позировали друг другу на старших курсах, когда как раз нужна была обнаженка. Что? Как? Какой-то нерадивый студент-заочник как-то раздобыл старый рисунок и принес показать – а преподаватель-то и опознал «модель». Эх, надо было расспросить, откуда рисунок – глядишь, передал бы привет кому из одноклассников. Не сообразил. Но зато вот сейчас – привет вам всем, ребятки!

С юбилеем!

Л. С. Грачикова

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В НИЖНЕМ ТАГИЛЕ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ: ЛОГИКА И ПАРАДОКСЫ РАЗВИТИЯ

Региональная культура – часть общенациональной культуры, но в то же время самостоятельное явление, зависящее от сложившейся для изучаемого региона социально-экономической системы и естественной логики его исторического развития.

Характерной чертой развития основанного в Петровские времена Нижнего Тагила, как и большинства городов Урала, являлся приоритет развития промышленного производства (железодельного завода) с сформировавшимся вокруг него поселением, основной парадигмой существования которого и являлось обеспечение функционирования завода.

Таким образом, революционный путь становления городов-заводов, в отличие от эволюционного пути городов, созданных как административные или торговые центры на основе уже существовавших поселений, обуславливал, в виду особого архетипа социокультурных связей, и особый тип региональной культуры, терминированной позже как «горнозаводская культура».

В дальнейшем, в советские времена, культура типичных городов-заводов трансформировалась в соответствии с парадигмой соцреализма, однако осталась второстепенным фактором социального развития, которое по-прежнему основывалось на концепции индустриального центра.

С переходом России в начале 90-х гг. XX века к демократическому устройству и капитализму культура малых городов лишилась государственного субсидирования, став на фоне социально-экономических проблем приоритетом не первого и не второго порядка, и, в то же время, не получила достаточного интереса частного капитала. Но и отказаться от того, что уже исто-

рически развивалось и сложилось, тоже невозможно, поэтому и выживала культура в таких городах на базе, созданной социалистической эпохой.

В Нижнем Тагиле сложилась, однако, совершенно нетипичная ситуация в области изобразительного искусства. Концентрация большого количества художников позволила объединить их в региональное отделение Союза художников России, что не так часто происходит в необластных городах страны.

Почва была подготовлена послевоенным развитием города, когда были созданы музей изобразительного искусства и художественное училище, а позднее единственный на Урале в то время художественно-графический факультет педагогического института. Однако формирование культурных институтов было бы невозможно без пассионарного импульса.

Пассионарный подъем в изобразительном искусстве произошел ввиду того, что в послевоенные годы в Нижнем Тагиле остались жить и работать представители эвакуированной столичной интеллигенции, в том числе многие художники, имеющие сильное академическое образование. Именно они и стали основоположниками культурных институтов, вели просветительскую и преподавательскую работу в появившихся образовательных учреждениях, создавая новые поколения художников.

Они были обеспечены хорошо оплачиваемой агитационно-оформительской работой в художественном Фонде, востребованной в большом промышленном городе. В советское время социальная жизнь художников была защищена, а творчески работать они могли в мастерских, полученных от городских властей.

Все условия для искусства были созданы, а удаленность от центра способствовала развитию художественных идей, свободных от социального заказа. Являясь зачастую уроженцами других городов, многие выпускники учебных заведений оставались жить в Нижнем Тагиле именно из-за этой среды, дающей возможность реализовать себя в искусстве. Художественный бум, распространившийся в рабочем городе, начал концентрировать талантливых художников, создавая предпосылки дальнейшего развития изобразительного искусства в Нижнем Тагиле.

На почве советских лет смогло сформироваться следующее поколение художников. В 90-х годах минувшего века, когда в стране начались радикальные перемены в политической и экономической сфере, на художественную арену вышла большая группа активной и амбициозной творческой молодежи Тагила, которая пыталась заявить о себе на различных выставочных пространствах страны и мира.

Нижний Тагил охватил небывалый подъем искусства. В студенческой среде стремиться стать художником стало не только престижно, но и совершенно реально, так как появились возможности осуществления творческих идей и планов, продиктованных и художественной средой, и социальными условиями. Вливание новых молодых сил в профессиональное

сообщество художников города к концу XX века стало самым мощным за все предыдущие годы. Новые и дерзкие для провинции творческие поиски не были дружелюбно приняты в художественной среде с устоявшимися нормами дозволенного в искусстве, хотя эта самая среда и была истоком. Процесс нашествия молодых уже невозможно было остановить, потому что новые идеи стали интересны и востребованы искусствоведами, открывшимися галереями и вдруг откуда-то в то время появившимися коллекционерами. «Абстракционисты» (именно так в Тагиле называли всех, кто не следовал реалистической школе) уже чувствовали себя уверенно и комфортно в своей среде единомышленников. Единomyслие не означало работать в каком-то одном направлении искусства, потому что каждый молодой художник занимался собственными творческими поисками. Все хотели быть разными, но то, что делали соратники, принимали с профессиональным интересом. Неосознанное авторами взаимовлияние давало импульс для собственного развития. Художники ездили на многочисленные выставки несоветского «другого искусства», закрытого и недоступного в социалистический период. Открывающийся мир новых художественных идей обрушился водопадом, и молодым художникам предстояло ухватиться за щепку, которая вынесет их на берег собственного творчества.

Сейчас мы понимаем, что живем в эпоху постмодернизма, эксплуатируя опыт предшественников, а тогда, в начале постсоветского периода, этого осознания не было, провинции только предстояло знакомство с различными «измами». Активно работающие тагильчане реализовывали собственные художественные открытия на базе новой информации, чаще всего интуитивно, совершенно не осознавая тот факт, что являются частью мирового художественного процесса.

Таким образом, на рубеже XX–XXI веков в Нижнем Тагиле появился значительный ряд новых имен в искусстве страны. Заявили о себе эти художники лишь благодаря своей выставочной активности на самых лучших площадках страны и на многочисленных в то время конкурсах искусства.

Отмечая уникальную ситуацию концентрации большого количества ярких молодых художников в провинциальном городе, известный московский искусствовед в частной беседе назвал ее «тагильской школой» искусства. Сами же художники в эту идею поверили, долгие годы эксплуатируя термин «Тагильская школа» для собственной карьеры и значимости.

Негласным лидером для молодых художников Нижнего Тагила в 90-е годы являлся график и живописец Владимир Наседкин. Он много работал в творческих поездках, а затем уже, как аккумулятор, питал учеников новыми идеями. В те годы еще никто не мог представить, что мир искусства будет так открыт, а знания о нем будут так доступны. В эпоху развития глобального информационного пространства, чужих идей и информации о них — переизбыток, а путь доведения художника до уровня эпигонства короток.

Невозможно проанализировать, каким образом формируются творческие вкусы и что влияет на мировоззрение художника в XXI веке. Глобализация стирает границы культур, общие проблемы человечества очевидны для всех стран и народов, а деньги все чаще являются главным критерием успешности. И, естественно, это все влияет на художника, но в большей степени определяет его путь в искусстве среда, в которой он работает.

За годы XXI века в Нижнем Тагиле появилась новая талантливая молодежь, совершенно отличающаяся от художников 90-х своим мировоззрением и пониманием искусства. Многие уже достаточно громко заявили о себе и состоялись, но уже не как «тагильские художники». Молодые, талантливые и деятельные, они уже не находят стимулов жить и работать в Нижнем Тагиле, хотя сегодня у искусства и нет «провинции». Именно они должны были стать распространителями художественного бума Нижнего Тагила для следующего поколения, но этого уже не произойдет. Выпускники тагильских специальных учебных заведений, имеющие потенциал стать художниками, не смогут найти здесь в ближайшие годы пассионарную творческую среду, которая будет способствовать их развитию. Они будут искать эту среду в других местах, там, где искусство переживает новый подъем.

Подводя итог, мы можем заключить, что именно появление в Нижнем Тагиле в послевоенные годы особой художественной общности, наложенной на развитие институтов, способных перенести пассионарный импульс через поколения, объясняет парадокс художественного бума в типичном городе-заводе. Среда единомышленников в искусстве дает самый мощный толчок для деятельности в творчестве, а мировоззрение формируется в прямой зависимости от этой среды, потому что никто в начале пути не знает верного для себя направления.

А. А. Еникеев

ВОЛШЕБНИК ЦВЕТА ЕВГЕНИЙ БАБУШКИН¹⁵

У каждого волшебника свой цвет, своя палитра и своя стихия. Есть мрачные подземные колдуны, цвет которых черный или серый, есть добрые феи с воздушно-голубой палитрой красок, есть лесные друиды, владеющие оттенками зеленого цвета. Свои цветовые пристрастия есть у каждого художника, и поэтому каждый из них – своеобразный волшебник цвета.

¹⁵ Доклад построен на основе материалов, впервые представленных на персональной выставке Е. Бабушкина «Цвет волшебства Евгения Бабушкина» (г. Н. Тагил, ХГФ НТГСПА, март 2011 г.).

Отдельного внимания заслуживает тагильский волшебник цвета Евгений Бабушкин¹⁶, потому что его цветовые пристрастия не поддаются какому-то однозначному пониманию. Это и легкие воздушные цветовые гаммы, и лесная палитра, и еще какие-то неземные оттенки, которые трудно определить и которые целиком захватывают внимание зрителя, завораживают и дразнят воображение. Хотя слово «зритель» здесь не совсем подходит, правильнее говорить «созерцатель», ведь работы Е. Бабушкина нужно вдумчиво и неспешно созерцать, упиваясь цветом и разглядывая скрывающиеся в хороводе красок подробности и тонкости. И тогда внимательному созерцателю откроются игры кроликов в фантастических оттенках бело-зелено-фиолетового цвета, персонажи сказок Пушкина или веселый танец ярких японских попугайчиков.

Работы Евгения Бабушкина никого не пытаются в чем-то убедить или что-то объяснить, их нельзя назвать «эпохальными», они не содержат глобальных идей или философских истин. Скорее, это картины из жизни отдельного человека, в меру отшельника и чудака, которому иногда открывается нечто такое, что и словами-то не описать. И тогда появляются добрые сказочные существа, которые помогают скрасить одиночество и рассказывают удивительные истории.

Лично мне нравится печальная история музыканта, которую рассказывает его виолончель, – это старая романтическая история любви, впрочем, каждый здесь увидит и услышит что-то свое. И я никому не открою, что нашептали мне филины и рассказали веселые дельфины, потому что это касается только меня. Вообще следует признать, что работы Е. Бабушкина не хватают человека за грудки с настойчивым желанием что-то втолковать, а слегка по-дружески касаются, указывая на загадочные грани окружающей действительности. Ведь внимательный взгляд художника видит то, что недоступно современному человеку, окруженному цифровыми и электронными средствами восприятия.

Художник видит мир таким, каким он был до изобретения цифровой камеры, когда цвета и краски были настоящими, а звуки аналоговыми, то есть «с погрешностями». Есть расхожая фраза, что «дьявол таится в мелочах». Мне кажется, что в мелочах (тонкостях, подробностях, нюансах) работ Евгения Бабушкина таится волшебство. Простое домашнее волшебство кормящей грудью женщины, девушки с цветами или приглашения к столу со стороны вскипевшего чайника. И мне искренне жаль тех людей, которые не видят этого волшебства или не готовы услышать маленькие истории, рассказанные персонажами картин Е. Бабушкина.

¹⁶ Бабушкин Евгений Анатольевич, живописец. Участник международных, всероссийских и других выставок. Учился в 1983–1988 на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Говорят, что волшебники покинули наш мир и теперь занимаются другими делами. Это неправда, волшебники остались среди нас и один из них – волшебник цвета Евгений Бабушкин (прил. 25).

Ю. С. Здобнякова

«Я ТВОРЮ СВОЙ МАЛЕНЬКИЙ РАЙ». О ВЫСТАВКЕ Н. БОРТНОВОЙ¹⁷

Выставка «Я творю свой маленький рай», открывшаяся в выставочном зале ХГФ НТГСПА 21 февраля 2012 г., знакомит с творчеством Натальи Петровны Бортновой, члена Союза художников и Союза театральных деятелей России, Почетного работника среднего профессионального образования.

Наталья Петровна родилась в 1953 г. в семье известного тагильского художника П. С. Бортнова. Окончив Уральское училище прикладного искусства в 1972 г., она продолжила обучение на театрально-декоративном отделении Московского художественного института им. В. И. Сурикова. Получив специальность «художник-живописец», она вернулась в Нижний Тагил и начала работать в художественном фонде города. Позже являлась художником-постановщиком Нижнетагильского драматического театра им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. В настоящее время преподает в Уральском училище прикладного искусства. Но главным в ее жизни остается творчество.

Н. Бортнова – художник многогранный, она увлеченно работает в различных техниках, не боится экспериментировать с материалом. Представленные на выставке работы – тому подтверждение. Творя «свой маленький рай», Н. Бортнова использует теснение, самодельную бумагу. «Маленький рай» художницы предстает перед зрителем в различных образах: то это загадочные животные (серия графических листов «Звери», 2011 г.), то сказочные персонажи («Царевна», 2007 г.), то пронизанный солнцем и пряными ароматами восточный локус («Арабская лавка», 1990 г.), то очаровательный ребенок в клетчатом пальтишке и узорчатых варежках («Ребенок с подарком», 2007 г.). Эту работу Наталья Петровна писала с особенной любовью и нежностью – на ней ее любимая дочь Лейла. Некоторые работы, представленные на выставке, позволяют окунуться в праздничную атмосферу родного города («Новый год на Театральной площади», 1990-е гг.) (прил. 26).

¹⁷ Доклад построен на основе материалов, впервые представленных на персональной выставке Н. Бортновой «Я творю свой маленький рай» (г. Н. Тагил, ХГФ НТГСПА, март 2012 г.).

Данная выставка – своеобразный многолетний дневник наблюдений нашей современницы, рассказывающий через художественные образы об ее впечатлениях, чувствах, переживаниях. Безусловно, она стала ярким событием культурной жизни города и достойным украшением II региональной научно-практической конференции «Город: годы, события, люди», посвященной 290-летию Нижнего Тагила.

Е. В. Ильина

ВАСИЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ УШАКОВ¹⁸: СЛОВО О ПЕДАГОГЕ, ХУДОЖНИКЕ, ЛИЧНОСТИ¹⁹

История становления и развития любого учебного заведения, а тем более, творческого, – это истории и деяния личностей – педагогов-художников, уже потому, что каждый из них помимо изобразительной грамоты передает студентам свой код видения мира, жизненные принципы, образные системы. Но в основе всего лежит сохранение традиций художественной культуры и поиски новых путей пластической и стилистической интерпретации видимого мира и тех проблем, которые художник считает необходимым раскрыть. Художник-педагог всегда «...посредник между учеником и натурой, причем под натурой следует подразумевать не только природу, но и всю окружающую действительность в самом широком ее понимании. Художник всегда не только – творец, но в то же время его творческие возможности и свобода покоятся на конкретном фундаменте последовательного и объективного изучения окружающего. В известном смысле в нем живет и исследователь и ученый. Человек, набирающийся постоянно впечатлений и выводящий из них законы, может быть творцом вполне, потому, что сила духа – сила знания, его развития» [7, с. 268]. Таким образом, значение художника-педагога в становлении новых художественных сил переоценить трудно. По высказыванию П. П. Чистякова, художник-педагог – своего рода «...архитектор и садовник в одном лице, который должен вырастить живое дерево, и суметь сообщить ему правильную форму, и сделать его крепким, способным к свободному самостоятельному развитию» и далее «...служить в искусстве нельзя. Педагогика представляет такое же творчество, как само искусство» [6, с. 273]. Уже потому, как говорила Людмила Павловна Ушакова, супруга

¹⁸ Ушаков Василий Михайлович (07.01.1928 – 25.11.1999), скульптор, педагог, Отличник народного просвещения, член Союза художников России. Участник республиканских, зональных и других выставок. В 1959–1974 – преподаватель, в 1963–1971 гг. – декан ХГФ НТГПИ.

¹⁹ Статья подготовлена по материалам интервью, собранным студенткой Уральского государственного университета им. А. М. Горького О. Еременко в 2008 г.

В. М. Ушакова, – скульптор, педагог, Заслуженный работник культуры России, «...каждый педагог ищет свою тропу, по которой поведет своих учеников...» [12].

На художественно-графическом факультете Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии за более чем полувековую его историю преподавало немало интересных, неординарных личностей, знаковых для развития педагогики в городе и на Урале, становления художественной жизни города. Методы их творческого обучения сегодня до конца не изучены и, думается, требуют как архивирования, так и осмысления. Ведь несмотря на строгие рамки учебных программ, существуют авторские ходы и интерпретации, приемы и методы.

Данная статья не более чем попытка рассказать путем воспоминаний о времени и методах преподавания через историю одной личности.

Одним из основоположников художественного образования и изобразительного искусства в Нижнем Тагиле 1950–1980-х гг. был скульптор Василий Михайлович Ушаков (прил. 27), мастер станкового рисунка, автор многих произведений монументальной пластики на Урале. Окончив в составе первого выпуска Уральское художественно-промышленное училище в 1950 г., молодой художник уезжает учиться в Московский институт декоративного и прикладного искусства, а затем, после его расформирования в 1952 г., в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой, по окончании которого в 1956 г. возвращается в Нижний Тагил. И сразу обращается к педагогической деятельности, вернувшись в родное училище в качестве педагога. Скульптор Анатолий Глебович Неверов, педагог, член Союза художников России, вспоминает: «В 1955 году я поступил в Уральское училище прикладного искусства. На третьем курсе моей учебы в училище вливается плеяда новых молодых, талантливых педагогов, со свежими идеями, силами – бывшие выпускники училища, закончившие высшие учебные заведения страны. В их числе был Василий Михайлович Ушаков. С третьего курса он стал вести у нас предмет „Рисунок“». Отметим, что действительно, с приездом В. М. Ушакова, а затем и других бывших учеников Уральского училища, получивших высшее образование, Нижний Тагил приобрел хорошую профессиональную художественную базу, способствующую развитию художественно-педагогической деятельности в городе. И далее из воспоминаний А. Г. Неверова «...Что касается учебы: я благодарен ему от тех, кто у него учился. У Василия Михайловича была высокая академическая самоподача материала. Он учил понимать, прочувствовать модель. Нам повезло, что рисунок у нас вел скульптор, ибо требования к рисунку были такие же, как и в пластике, что немаловажно. Самоподача самого рисунка была несколько штудийной. Ушаков прививал студентам любовь к форме, композиции, знаниям анатомии. С его точки зрения, художнику необходимо безусловно владеть пластической анатомией и знаниями пропорций, чтобы создавать

образ. Сам рисунок был поставлен по академической программе, то есть в определенной последовательности: форма, чувство формы, композиция, построение, пропорции, трехмерность. Он делал акцент на постановке освещенности, что давало возможность наглядно проследить анатомические и пластические особенности модели. Ушаков требовал от построения пропорциональности, передачи характера и особенностей модели. Для него основной задачей было научить студентов видеть модель. И если с этим справляется педагог, то это 95 % того, что в студенте заложен хороший фундамент. Когда построение, лепка формы решается формально, то акцент делается на большие объемы, а затем уже идет переход к мелким деталям. В то время, когда у нас преподавал Ушаков, длительность рисунка была в два раза больше, чем сейчас, что позволяло перейти от общего к деталям (лепка руки, предплечья). Лепка, изучение природы строилась так, чтобы можно было до деталей разобрать, а затем соединить все в целое – мастерство ремесленническое, кропотливое, нужное. Ушаков вводит уголь, карандаш – ретушь, сангину, соус, в общем, те материалы, которые дают возможность студенту шире, доступнее и легче осваивать, понимать и раскрывать свои способности...» [8].

Воспоминания А. Г. Неверова относятся к раннему периоду педагогической деятельности, а И. В. Гуниной, преподавателя рисунка и живописи Уральского училища декоративно-прикладного искусства – к позднему – 1990-м гг., но подход – един: «...Василий Михайлович единственный, кто учил нас работать мягкими материалами, например углем. Он показывал нам, как делать растирку из замши или скрученной бумаги. Пример: берется бумага, смачивается водой, сворачивается в трубочку как сигаретка, затем делается ножом скос (точно так же из замши). В настоящее время так никто не делает, потому что просто не знают таких приемов. Василий Михайлович учил нас рисовать так, как делали это классики – сказывалось образование, полученное им в Ленинграде. Он ставил сложные постановки. Рисовали много с обнаженных моделей... Ушаков использовал специальные приспособления для позирующих – чурочки, деревянные болванки, более удобные, чем кирпичи...» [3]. Это замечание подтверждает, что как преподаватель Василий Михайлович всегда «...с уважением относился к натурщикам, считая, что это большой труд» [12], а также и то, что «школа» постановок действительно была перенята от учителей: «...Постановки натуры у Р. К. Таурита были целым спектаклем. Очень тщательно и методично подбирались натурщики-профессионалы, среди которых были и артисты балета, цирка. Композиции натуральных постановок были сложными и преследовали определенные задачи – сопоставления по пластике, особенностям возраста, по равновесию и т. д...» [12]. Важно отметить, что «...В каждой постановке Ушаков стремился раскрыть определенные задачи – не только учебного плана, но и показать характер модели, внутреннее состояние. Он потихоньку подтягивал студентов к пониманию того, что

каждая натура – образ, неважно, живой это предмет или неживой. Вспоминаю, как он убеждал студентов в том, что даже глиняный горшок есть носитель образа своей местности, и почувствовать, передать в нем, например, украинские мотивы, совершенно необходимо. Т. е. он старался привить широту взгляда даже на обыкновенные вещи, и считал, что нет в природе некрасивых форм, даже самые некрасивые имеют свое предназначение, и эту красоту надо увидеть...» [12].

В учебных постановках Василий Михайлович «...уделял много внимания передаче пластики формы, плавности линии. Если сравнить рисунки А. Г. Неверова и В. М. Ушакова, то у первого они более конструктивные, а у второго классические, как у Микеланджело. Вообще у меня только положительные воспоминания. Все гордились, что учились у Василия Михайловича – человека „высокого полета“. Таких преподавателей, как Ушаков, не много...» [3]. Уровень знаний, которые давал преподаватель студентам были очень высокий, о чем свидетельствует А. Г. Неверов «...Василий Михайлович в рамках программы училища вложил в нас такие мощные знания, что в дальнейшем, учась в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной мне было уже неинтересно, так как не видел ничего нового. То есть, В. М. Ушаков смог выдать нам весь тот материал, который он постиг в Мухинке, и это было колоссально. Таким образом, мы ученики Василия Михайловича несколько раньше получили багаж знаний, который дает высшее учебное заведение. В этом заслуга В. М. Ушакова – не только талантливого мастера, но и великолепно педагога... Следует сказать, что и у нас, студентов было сильное желание учиться! И был интерес к тому, как другие ученики на других курсах выполняют материал, предлагаемый Ушаковым. Это было какое-то доброе соревнование...» [8].

Таким образом, полученные в Уральском художественно-промышленном, а затем в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище знания материала, техники и технологии, В. М. Ушаков как педагог считал базовыми для профессии художника и в течение всей жизни кропотливо и настойчиво приучал студентов к грамотному овладению тонкостями мастерства – неважно, относилось это к технике, видению формы или вниманию к натурщику или слабому студенту.

Методика преподавания спецдисциплин В. М. Ушаковым «...базировалась на знаниях, полученных от художников-академистов Оболенского, Г. М. Манизера, Белашовой, Рыбалко, Таурита, Исаевой, Ингала – это тот круг мастеров, которые несли выверенные еще в XIX столетии знания преподавания рисунка, лепки, композиции, и которые Ушаков воспринял и передал своим студентам... По заветам своих замечательных учителей он полагал основой профессиональных знаний об искусстве – рисунок. Сам великолепный рисовальщик, он всесторонне понимал и знал свой предмет, и скрупулезно и методично прививал знания по спецпредме-

там. Он говорил „формы – это струны жизни, изучить их по законам искусства, почувствовать их может только глубоко понимающий, думающий человек“, и Василий Михайлович учил думать. Безусловно, он обладал редким даром Учителя, умеющего разглядеть в студенте потенциально творческого человека, будь то его педагогические наклонности, или художнические. И поэтому придавал огромное значение важности профессионального опыта, знаний у студентов, щедро отдавал им свои знания, свое понимание искусства как одной из сторон отражения мира. Процесс обучения находится в стройной гармонии. На уроках он часто садился за мольберт студента, у которого рисунок был вял, невыразителен, и, проработав его немного, так расставлял акценты теней и света, что рисунок начинал жить. Сделать руками, показать технику, решить на глазах ученика поставленные задачи – это и было, по мнению В. М. Ушакова, передачей опыта...» [12]. Об этом же вспоминает и Ю. Г. Жирякова, ученица В. М. Ушакова по Уральскому училищу прикладного искусства, выпуск 1996 г., в настоящее время преподаватель живописи: «...Ушаков вел у нас рисунок на последнем пятом курсе, и учебный материал преподносил интересно. В нашем классе сильно отстающих по его предмету не было, потому что как педагог он успевал уделять внимание каждому, и слабых – подтягивал. Он давал много заданий на передачу пластики тела» [4].

Важной частью учебного процесса были летние творческие практики – пленэры. Василий Михайлович часто был руководителем практик, когда «...выезжали за город, делали зарисовки природы (например, рисовали на пляже волны), таким образом, не теряли связи с природой...» [8] «...Днем обычно рисовали, а вечером устраивали праздники. Было много песен, различных экспромтов. Василий Михайлович обладал хорошим чувством юмора, много знал, так что нам с ним было интересно», – вспоминает С. М. Крашенинников²⁰ [5].

Методы работы В. М. Ушакова как учителя с учениками были построены на доверии, ответственности, широкой практике, четком знании дисциплин, техники и технологии, имели целью подготовку мыслящего художника, ответственного перед обществом. «...Практически все ученики Ушакова в дальнейшем поступали в высшие учебные заведения, причем он во многом им помогал. Василий Михайлович подготавливал своих учеников к тому, что надо учиться, видеть, смотреть. Мне, например, учившемуся на 4 курсе, Ушаков однажды предложил поехать на практику в Москву и Ленинград (Санкт-Петербург). Я посетил Третьяковскую галерею, Эрмитаж, Русский музей, побывал на выставках современных художников того времени, что, безусловно, повлияло на мое мировоззрение, мой кругозор.

²⁰ Крашенинников Сергей Михайлович, график, педагог. Член Союза художников России, доцент ВАК. Участник всероссийских и международных выставок. Учился 1959–1964 гг. на ХГФ НТГПИ. В 1964–2012 гг. доцент кафедры изобразительного искусства ХГФ НТГСПА. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

В дальнейшем я уже сам стал ездить, смотреть, впитывать в себя увиденное, делать доклады. Безусловно, благодаря Василию Михайловичу, его школе и переживанию за дальнейшую судьбу своих питомцев (учеников), Нижний Тагил приобрел мастеров, специалистов, благодаря которым искусство этого города развивается и не умирает...», – вспоминает О. В. Подольский²¹ [9]. Личность проявляется во взаимопереплетении человеческих, профессиональных, общественных качеств.

Педагогическая деятельность художников всегда идет параллельно с творческой. В 1957 г., еще молодой художник, В. М. Ушаков становится автором памятника «Героям гражданской войны», установленного на Красном Камне (где было захоронено более 1000 погибших в 1918 г. красноармейцев и белых), и А. Г. Неверов вспоминает, что «...Ушаков пригласил меня и еще одного ученика быть помощником, что было доверительно...» [8]. Позднее В. М. Ушаков таким же образом работал и с начинающим тогда скульптором О. В. Подольским: «...С Василием Михайловичем я познакомился, работая форматором в Художественном фонде, где мы отливали его работы. В. М. Ушаков, будучи деканом художественно-графического факультета, поддержал меня и при поступлении в НТГПИ освободил от отработки в колхозе (сентябрь месяц). В летний период я продолжал работать как форматор, так как не хватало мастеров. Монументального цеха в Нижнем Тагиле на тот момент не было, а мы с А. Г. Неверовым в 1969 г. вместе отливали в форму его рельеф, предназначенный для города Красноуральска...» [9].

Стремление В. М. Ушакова помочь практически каждому неоднократно отмечалось – например, О. В. Подольским или И. Я. Боголюбовым, которого должны были отчислить из-за неуспеваемости (необходимо было кормить семью и маленьких детей) – и Ушаков тут же отправил его в академический отпуск, одновременно приняв студента (!) на преподавательскую должность. Об этом вспоминает и С. М. Крашенинников: «Василий Михайлович всегда отстаивал интересы студентов...». Или вот небольшая выдержка из стенограммы открытого партийного собрания от 15.12.1971. Выступление В. М. Ушакова: «...Пора подготовить диспут и среди студентов о путях развития нашего искусства и в связи с этим и обучения на факультете. Надо уметь им это разъяснить...» [11] Да и простейшее, по словам В. В. Зуева, – забота о студентах в поездках – ответственность педагога, даже если их просто надо накормить.

В 1959 г. тридцатилетнего художника приглашают на работу на новый, открытый в стенах Нижнетагильского педагогического института художе-

²¹ Подольский Олег Васильевич, скульптор, педагог, Член Союза художников России. Участник зональных и всероссийских выставок. Учился в 1969–1974 гг. на ХГФ НТГПИ. В 1997–2007 гг. – преподаватель кафедры рисунка ХГФ НТГСПА. Автор ряда монументальных работ, в числе которых памятник Н. Н. Демидову (г. Н. Тагил). Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

ственно-графический факультет. Стоит отметить, что большую роль в этом сыграла инициатива педагогов Уральского училища прикладного искусства. И вскоре он занимает пост декана, где которым проработал до 1971 г. Г. Л. Гордиенко, в 1970–2000 гг. преподаватель кафедры черчения ХГФ НТГПИ, в 2000–2011 гг. директор музея НТГПИ-НТГСПА, вспоминает: «...Когда я устроилась работать на кафедру черчения, деканом факультета являлся В. М. Ушаков. Это был очень принципиальный человек. Василия Михайловича как декана все боялись, в том числе и я трепетала перед ним. В годы его работы на руководящей должности на факультете была хорошая дисциплина. Студенты буквально на цыпочках проходили мимо его кабинета, который располагался на первом этаже. Ушакова можно охарактеризовать как человека слова. Как декан он умел понять студентов, проникнуться их проблемами, переживаниями. Его волновала судьба своих подопечных. Он всегда был в курсе событий, происходящих на факультете. Стремился сделать все, чтобы студенты и преподаватели чувствовали себя более комфортно» [2].

В числе первого набора студентов художественно-графического факультета был С. М. Крашенинников: «...Дисциплину „Рисунок“ в течение 5 лет вел у нас Василий Михайлович Ушаков. Поэтому все студенты первого выпуска, такие, как я, Василий Михайлович Швец, Виктор Георгиевич Могилевич, Геннадий Серафимович Лубышев (живет в Омске), Галина Павловна Сивкова (живет в Ульяновске) – прошли школу Василия Михайловича, получив мощную методическую основу преподавания рисунка...» [5]. Стаж преподавательской деятельности В. М. Ушакова – более 40 лет, и на протяжении всех них «...ученики и коллеги Василия Михайловича уважали и относились к нему как к мастеру. Он умел объективно оценивать работы студентов и состоявшихся художников. Всегда давал полный аргументированный анализ с методической точки зрения, и к его рекомендациям и замечаниям прислушивались...» [5].

Ряд учеников вспоминают, что «...Василий Михайлович – человек слова, гражданин, патриот своей страны» [10], «...очень интеллигентный, тактичный, спокойный и вежливый человек...» [1], что «...об В. М. Ушакове можно сказать то, что он был человеком общительным, мобильным, скромным, уравновешенным, спокойным, высокообразованным. Отношения были чисто официальными: учитель – ученик. Но у всех педагогов стиль преподавания в те годы был авторитарным...» [5]. Отметим, что эта дистанцированность отношений естественна и берет свое начало в самом корпусе преподавательской системы академического уровня, в ней есть свои плюсы и минусы, но она точно позволяет выстроить собственную ответственность студентов за избранный ими путь. Эту линию поведения отмечает в своих воспоминаниях о В. М. Ушакове и педагог Ю. Г. Жирякова: «...дружеских, теплых отношений с обучающимися не было. На занятиях он, прежде всего, выдавал знания. Его позиция: учитель – ученик,

но сказанное выше не мешало воспринимать его своим. Ушакова уважали...» [4]. Здесь необходимо заметить, что это воспоминания о почти семидесятилетнем педагоге, его последнем периоде жизни, и дружеских отношений с 15–18-летними студентами ждать трудно.

«...В. М. Ушаков обладал хорошими организаторскими способностями. Четко знал и выполнял административные и профессиональные обязанности... Был требовательным и ответственным...» [10]. Прекрасный организатор и хороший хозяйственник, Ушаков, человек горячий, часто готов был занять даже крайнюю позицию для того, чтобы добиться положительного результата. Не всегда получалось. О. В. Подольский вспоминает: «...Художественно-графический факультет тогда находился на проспекте Мира, 25. В 1960-е гг. ректором Нижнетагильского педагогического института был Владимирцев, преследовавший цель перевести все факультеты под одну крышу, но специфика нашего факультета требовала специальных аудиторий, которые отсутствовали на новом месте. На почве этого между Ушаковым и ректором НТГПИ произошел конфликт. Василий Михайлович написал заявление о том, что не будет руководить, если не оставят нас на прежнем месте. Однако вопреки просьбам и заявлениям Ушакова факультет перевели сначала в общежитие на Карла Маркса, 25, затем в общежитие на ул. Красногвардейской, 57. А в результате худграф в конце концов опять перевели на то место, где он сейчас и находится (Мира, 25). Василий Михайлович отказался от должности декана и стал старшим преподавателем. В 1974 г. Ушаков должен был стать моим руководителем диплома, но этого не произошло, так как он перешел в Уральское училище прикладного искусства, где стал работать в качестве директора и преподавателя...» [9].

В 1974 г. Василий Михайлович Ушаков переходит на должность директора Уральского училища прикладного искусства, которую занимает до 1979 г., а затем преподает там до конца жизни. Я. В. Полищук, сменивший его на посту директора, вспоминает: «Ушаков Василий Михайлович – человек, жизнь и творчество которого повлияла на многих людей, которые с ним соприкасались. Многие художники, творящие в настоящее время, прошли через его школу. Ушаков был ведущим специалистом, хорошим методистом и прекрасным рисовальщиком. Следует сказать, что в сообществе художников он был уважаемый человек. Своим творчеством и педагогической деятельностью внес большой вклад в развитие художественного образования в Нижнем Тагиле. Разработанные им программы ряда дисциплин использовались в дальнейшем его последователями в области преподавания как основа для составления нового учебного материала...» [10].

Но, вспоминая о педагоге, невозможно не вспомнить о В. М. Ушакове, прежде всего, как о скульпторе – станковисте и монументалисте. Он автор более десятка памятников только в Нижнем Тагиле и Пригородном районе, Ижевске, Алапаевске, автор многих станковых портретов и композиций.

Вот несколько слов Н. П. Бортновой об одном из произведений автора (хранится в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств): «...Меня поразила его скульптурная работа – женская модель (ню), выполненная из дерева. Ушаков смог передать пластичность и упругость молодого тела, в ней мощно ощущается напряженная внутренняя сила жил, которые есть в этом дереве...» Главное в жизни этого художника было искусство, творчество. И только во многих ипостасях проявляется личность.

Примечания

1. Бортнова Н. П. Воспоминания // Архив семьи.
2. Гордиенко Г. Л. Воспоминания // Архив семьи.
3. Гунина И. В. Воспоминания // Архив семьи.
4. Жирякова Ю. Г. Воспоминания // Архив семьи.
5. Крашенинников С. М. Воспоминания // Архив семьи.
6. Молева Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги. М.: Просвещение, 1991. 416 с.
7. Молева Н. М., Белютин Э. М. П. П. Чистяков – теоретик и педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. 265 с.
8. Неверов А. Г. Воспоминания // Архив семьи.
9. Подольский О. В. Воспоминания // Архив семьи.
10. Полищук Я. В. Воспоминания // Архив семьи.
11. Стенограмма Партийного открытого собрания ХГФ НТГПИ от 15.12.1971 (черновик) // Архив семьи художника.
12. Ушакова Л. П. Воспоминания // Архив семьи.

Е. В. Иотова

ПОИСК ИСТИНЫ. О ТВОРЧЕСТВЕ И. В. ГРИЩЕНКО

Биография

Художник Игорь Владимирович Грищенко родился 26 мая 1963 г. в городе Нижнем Тагиле. С 1975 по 1978 гг. учился в детской художественной школе. После окончания школы проблему самоопределения Игорю Владимировичу помог решить его отец, который любил и умел понимать искусство. И Игорь решает поступить на художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института, где он учился с 1980 по 1985 гг.

Влияние на процесс становления художника оказали педагоги Владимир Никитич Наседкин, Владимир Петрович Антоний, Владимир Григорьевич Мартыненко, Виктор Михайлович Могилевич. Запомнились традиционные выездные летние пленэры на Соловецкие острова, в Хакасию, по Чусовой, где за день писали три-четыре этюда, не считая зарисовок. В поездках пришло умение работать в группе, суммировать и обобщать худо-

жественный опыт учителей в своих работах. Удивительный мир природы, рядом талантливые художники и ощущение сотворчества.

В 1985 г. Игорь Владимирович получил приглашение преподавать живопись на родном факультете. К преподаванию Игорь Владимирович относится очень серьезно, не стремится создать «школу» и не любит вокруг себя «ученичества». Важным становится 1995 год, когда И. В. Грищенко стал членом Союза художников России.

В настоящее время Игорь Владимирович Грищенко преподает живопись на факультете, принимает активное участие в выставках, продолжает традиции своих учителей – организацию выездных пленэров, неизменно привозя оттуда новые работы.

Творчество

Живописец Игорь Владимирович Грищенко работает в жанрах пейзажа, портрета и натюрморта. Живописная культура этого художника позволяет ему оставаться в своих работах самим собой. Реальный мир в его картинах осмысленно трансформируется в художественный образ. Реализм, по словам Игоря Владимировича, это передача не только внешнего сходства, но и внутреннего качества, что порой приводит к нереальной, на первый взгляд, ситуации, но она – истина – всегда на «внутреннем плане». Передача истинности внутреннего плана – вот смысл творчества художника.

Художник пишет широко, пастозно, обобщая детали. Декоративное ощущение красочной поверхности, ее цветовая цельность и плотность, пожалуй, самая заметная и сильная сторона его таланта. Образы, запечатленные на полотнах, выступают из многоцветного марева и вновь погружаются в него. Из пятен, мазков и плоскостей словно само по себе появляется изображение.

На создание образа в холстах работают ритмы крупных объемов, создающие жесткую конструкцию и мягкие мерцающие силуэты малых. Это общая организация холста, построенная на взаимодействии пространства и формы предмета. Работу художник начинает с какой-нибудь крупной формы, способной стать центром внимания, либо другого, пусть даже не очень привлекательного «узла», но достаточно интересного в драматическом плане.

Картинка должна привлекать внимание и не должна быть скучной. Решение проблемы живописец видит в поиске гармонии между формальной и реальной интерпретацией природы.

Игорь Владимирович является современным художником, ищущим новые выразительные средства и формы, оставаясь верным традициям таких мастеров живописи, как В. А. Серов, Н. И. Фешин, М. А. Врубель, Н. П. Крымов, А. И. Куинджи, И. И. Левитан, К. Коро, Э. Мане, К. Моне, А. Сислей, К. Писсаро, П. Сезанн, М. Вламинк, Э. Мунк.

В женском портрете раннего периода творчества художника мы видим черты новаторства в сочетании с законами живописи старых мастеров.

Молодая женщина в платье освещена лучами яркого солнечного света. На лице играют блики, на щеках горит румянец, в полутонах собственный цвет кожи наиболее насыщенный и выраженный, тени, наоборот, ненасыщенные холодные, решены плоско. Лицо женщины является композиционным центром картины – оно выписано более подробно. Мазки здесь аккуратные, лепят объемы лица, глаза выразительные, написаны подробно. Взгляд модели получился ласковым и одухотворенным. Фон более обобщенный, переключается по цвету и характеру поверхности с одеждой модели.

В более поздних работах художник старается выразить метафизический мир, показать многообразие прекрасных форм, игру света, где фигура воспринимается неоднозначно, а цвет приобретает множество значений. Для этого художник часто идет по пути обобщения. Так, например, в композиции «Обнаженная на фоне аквариума» (прил. 28, рис. 1) женская фигура переключается с фоном, а в некоторых моментах даже растворяется в нем, и зритель начинает терять грань между передним планом и задним. Фигура то выходит вперед, то будто становится дальше от зрителя. Картина исполнена в теплой цветовой гамме. Яркие насыщенные оранжевые, багрово-красные тона в сочетании с оттенками охры дают контраст с малонасыщенными серым и фиолетовым. Характер мазков то динамичный, то, наоборот, спокойный, придающий в итоге форме статичность. Красочные мазки разного размера и формы то преобразуются в расплывчатые пятна, то очень четкие и даже приобретают характер обводки. Золотистые силуэты рыб могут напомнить живопись Сезанна, автор достает из тайников своей памяти любимые образы, трансформирует их и представляет в новой форме. Художник совмещает работу кистью и мастихином, кое-где втирая краску в холст, активно использует фактуры.

Каждый холст у И. В. Грищенко приобретает свой общий тон, определяющий характер воздействия произведения на зрителя. Так, например, в картине «Луна в аквариуме» (прил. 28, рис. 2) живопись построена на сочетании оливковых и зеленых цветов. На полотне изображена обнаженная женщина в статичной спокойной позе, ее голова повернута в профиль к зрителю, взгляд направлен вдаль, героиня погружена в свои мысли. Как и в предыдущей работе, вокруг фигуры мы видим стилизованных рыб, но здесь они менее заметны и выглядят смутными очертаниями. С помощью крупных локальных пятен цвета утверждается картинная плоскость. Ритмы крупных объемов контрастны мягким мерцающим силуэтам малых. Живопись построена на цветовых нюансах, здесь нет диких, кричащих оттенков, контрасты, в основном, по светлоте и насыщенности. Кажется, что в постановке нет определенного источника света, неподвижное «ниоткуда» направленное свечение нерукотворно. Общая организация холста построена на взаимодействии пространства и формы фигуры. В работе соблюдена цельность, композиционная устойчивость.

Преемственность поколений, верность живописным традициям мастеров прошлого характеризуют живопись Игоря Владимировича Грищенко. Художник мастерски совмещает в работах реализм и новые течения в искусстве, новаторские приемы и различные техники письма. Живопись художника эмоциональна, привлекает внимание и способна оказывать сильное влияние на зрителя.

А. В. Кваша

«МОЯ ПРОФЕССИЯ – САМАЯ ИНТЕРЕСНАЯ»

Посвятить все свое время печатной графике было моей целью еще на третьем курсе, когда я только-только узнала о тонкостях этого мастерства, о штихелях, офортных станках, о трудоемком процессе работы, подчас очень утомительном. Но это меня не останавливало! Закончив академию в 2011 г., я поступила на работу в сферу дополнительно образования в МБОУ ДОД «Дом детского творчества». Придумав для своей изостудии звучное название «Контраст», написав программу, купив линолеум и типографскую краску, я стала набирать детей из близлежащих школ. Записывались в новую студию неохотно, боязливо, всех смущали новые слова «линогравюра», «ксилография».

Первое занятие прошло с минимальным количеством учеников – присутствовало всего пять человек, но я не отчаивалась. Тем более что этих пятерых надо было увлечь будущей деятельностью. На каждое занятие я приносила огромное количество материалов по истории гравюры, репродукции, видео. Дети стали проявлять интерес к биографиям художников, постепенно научились композиционным приемам – таким, как ритм, соразмерность, композиционный центр. Появились неожиданные решения при компоновке предметов на листе бумаги во время подготовительного рисования. Мне нравились их первые графические шаги, они были свежими, интересными, даже в робких набросках выделялись крепкие законченные работы. Нередко внимание детей я концентрировала на художниках русского авангарда, так как сама являюсь поклонником данного направления в искусстве. Наше увлечение русским авангардом закончилось созданием авторской книги к стихам Велимира Хлебникова. Мы опирались на художественные типографские особенности и наработки таких художников, как М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, О. Розанова. Данная работа увлекла многих ребят. Мы самостоятельно готовили бумагу для печати гравюр, долго выбирали сюжет для понравившихся стихотворений, искали цветовое решение. Итогом данной деятельности стало участие в «Фестивале проектов», проходившем в нашем «Доме творчества», на котором мы заняли третье место.

К концу первого года у меня набралось около 20 учащихся, с которыми мы плодотворно работали и часто участвовали во всевозможных выставках. Наши работы нередко отмечали за их непосредственность и редкую технику. Мне нравилось подмечать особенности манеры детского рисунка, я часто подсказывала, чтобы ребята обращались к творчеству того или иного художника, стиль которого они случайно поймали и прочувствовали.

С учащимися мы посетили несколько выставок, включая выставку экслибрисов польского графика Лукаша Цывицки. Также мы часто устраивали просмотры тематического кино об искусстве гравюры и о различных художниках-графиках.

Подводя итог размышлениям о своей педагогической деятельности, я могу с уверенностью сказать: «Моя профессия – самая интересная». Прежде всего потому, что я пытаюсь научить детей художественному мышлению, неординарному взгляду на вещи и на жизнь в целом. Важно не только научить ребенка различным техническим приемам, но и вдохновить его, «вселить» в него уверенность в то, что он может создать нечто прекрасное и ценное в художественном плане. Это и есть великая миссия всех учителей изобразительного искусства в мире, и моя в том числе (прил. 29).

О. В. Ларина

ЕВГЕНИЙ БОРТНИКОВ²². СИЛА ЛИЧНОСТИ И ТОЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Женская чувственность – источник,
в котором обновляется мужская духовность.
Карл Краус

Прекрасное не может быть познано,
его необходимо чувствовать или создавать.
И. В. Гете

То, что восхищает нас в видимой красоте,
– это всегда лишь невидимое.
Мария фон Эбнер-Эшенбах

Художник и город – это всегда две индивидуальности. Социальная ткань любого сообщества обогащается присутствием творческих сил, спо-

²² Бортников Евгений Александрович (1952–2013). Художник-график. Член Союза художников России, доцент ВАК. Участник многочисленных международных, всероссийских и др. выставок, обладатель премий и наград выставок разного уровня. Учился в 1969–1974 гг. на ХГФ НТГПИ. 1992–2013 гг. – доцент кафедры изобразительного искусства ХГФ НТГПИ-НТГСПА. Награжден нагрудным знаком «За заслуги» НТГСПА.

собных изменять не только ее визуальные составляющие, но и формулировать ее интеллектуальный, духовный уровень. Информационное сообщество утверждает ценности нового времени, среди которых толерантность, коммуникативность, осмысление потребления. Глобальность установок диктуется глобальностью социальных трансформаций, но многочисленные смысловые нити от монументального всегда ведут к частному, а именно к личности. И в контексте формирования здоровой социальной ткани общества личность художника всегда значительна и всегда существенна. Социальная роль художником усиливается, если это художник-педагог, способный моделировать культурные связи и расширять границы восприятия и мышления. И жители нашего города могут гордиться тем фактом, что на крупнейших мировых выставках графики малых форм имя Евгения Бортникова хорошо известно.

Евгений Бортников родился 3 февраля 1952 г. на Урале, в Свердловске, но вскоре с родителями переехал в Нижний Тагил. После окончания художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного педагогического института Бортников был оставлен на преподавательской должности. Совмещая творческую и преподавательскую деятельность не один десяток лет, художник формировал поколения творчески мыслящих студентов. В его педагогическом методе одновременно синтезированы интеллектуальность и интеллигентность, исключительная порядочность и деликатность, неотъемлемая высокая культура личности и точность художественного высказывания. Не только сам художник, но и его многочисленные ученики получают дипломы на международных выставках. Сила индивидуальности, в которой художественное мировоззрение отражает широту и глубину личности, привлекала к мастеру все новых учеников. Одновременно с этим каждый из тех, кто прошел школу мастера, подтвердит непререкаемый авторитет и бесконечное уважение к учителю, художнику и человеку.

Многогранность внутреннего мира проявляется в поисках собственной эстетики уже в его ранних работах. Первыми произведениями, получившими признание, стали иллюстрации Бортникова к литературным произведениям. Сознательное совершенствование собственного внутреннего мира, оригинальность мышления привели художника к текстам книг, не однозначно воспринимаемых советским обществом в 1970 – начале 1980-х гг. Выполненные в технике линогравюры, иллюстрации к повести Алексея Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», позднее награжденные Почетным дипломом Министерства культуры России, офорты к книге Исаака Бабеля «Конармия», ксилографии к поэме Александра Грибоедова «Горе от ума» и к книге Шарля Бодлера «Цветы зла», являются образцом внимательного и предельно выразительного осмысления текста художником. Одновременно с начала 1980-х гг. в творчестве Бортникова начинается поиск новых пространств выражения собственных творческих устремлений.

Художник останавливается на вневременной теме творческого осмысления и обращается к обнаженной модели, транслируя в единичном и трансцендентальном – общее. И в этом одна из главных тайн автора, его уникальное качество: в графике малых форм сформулировать то, что является актуальным и эмоционально востребованным. В малом высказать большее. В небольшом формате гравюры открывается живой вибрирующий мир смыслов, аллегорий и поразительно тонких световых и тональных отношений. Эти качества работ и виртуозность технического исполнения открыли для художника множество дверей европейских и азиатских выставок гравюры.

Влечение к многоликому источнику творческого волнения, к первооснове материального воплощения человека, к женщине – суть художественной правды автора. Ясная и бесконечно обновляющаяся тайна, чье имя *genus femininum* – вот то пространство, в котором размышления художника обретают свою плоть. Граница слияния двух начал, схваченная сетью штрихов, в каждом новом сюжете гравюр пульсирует желанием обладания красотой. Красотой, чувственной и эмоциональной, почти осязаемо близкой и неуловимой одновременно. В ней источник художественной свободы мастера. Той свободы, что делает возможным тончайшим плетением тона впустить в поверхность материала жизнь.

Нюансируя эмоциональные состояния женской природы, художнику дано соединить предельную откровенность сюжета с сокровенностью в ее индивидуальном проявлении. От того малый формат гравюры концентрирует в себе свойства, присущие особым проявлениям драгоценного в бытии.

Влажная черная поверхность награвированной доски сливается с бумагой, высвобождая тайну, образуя вибрирующее и словно выхваченное из снов изображение с тонкой игрой смыслов, нарочито проявленных или потаенных.

В конце 1980-х гг. композиционная стилистика работ Бортникова начинает разрабатываться более нюансированно, образ нагружается смыслами и более тонкими ассоциациями. В гравюрах конца 1990-х гг. устанавливаются стилистическая и тонкая образно-ассоциативная основы изображения. Трехмерность и фигуративность преобладают и определяют магический характер изображения. Зритель словно попадает в кинотеатр, где меняются слайды, каждый из которых – история. Его ксилографии отличает особая режиссура, психологическая и эмоциональная, стилистическая и интеллектуальная одновременно.

В большей степени Евгений Бортников известен как мастер гравюры малых форм и экслибриса. Именно в графике малых форм художник сформулировал свой авторский язык, проникнутый полифонией смыслов и технически безупречный. Работы разных лет отличает друг от друга стилистический поиск и почти психологическая пластика штриха. В нем,

как в поверхности воды, отражается текстура образного высказывания автора (прил. 30).

Евгений Бортников – художник с мировым именем. Сила, точность художественного высказывания мастера отмечена множеством международных наград. Лауреат 24 премий, награжден 10 медалями и 27 дипломами (Россия, Австрия, Бельгия, Греция, Италия, Китай, Корея, Литва, Польша, Румыния, Турция, Украина, Франция, Чехия, Швеция). Участник более 250 российских и международных выставок в 34 странах мира. Организатор 15 персональных выставок (Россия, Германия, Китай, Литва, Польша, Финляндия, Швейцария).

Вместе с этим очевиден и факт влияния силы личности художника как в целом на культурное пространство города, так и на сердца людей, знавших этого удивительного человека. Независимость и непредвзятость суждений как творческих, так и личностных, точность и деликатность формулировок, тонкий живой ум и юмор – вот те качества, которые создавали ценностное пространство его индивидуальности. Творческое общение, встречи с многогранным человеком и истинным художником становились радостью для ума и сердца каждого.

В. Н. Наседкин

О МОИХ УЧИТЕЛЯХ

«...Родился 04.04.1954 г. в г. Ивделе Свердловской области.

Эти незабываемые годы – 1971–1976, – когда я учился на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного педагогического института. Учителя: Перевалов Л. И., Черепанов К. П. ...»

Так я пишу в короткой автобиографии, где, к сожалению, невозможно вспомнить всех учителей, встретившихся мне за 5 лет обучения на факультете. А их было действительно много, и сменялись они на первых курсах практически каждый семестр. Плохо это или хорошо – не знаю, но именно так это было с нашей группой.

Был удивительно доброжелательный ко всем студентам И. Ф. Мальчиков. Один семестр акварель преподавал Н. Алябьев, фанатично преданный письму «по-сырому» и нас к этому приучавший. Потом несколько месяцев (даже не семестр) вел нашу 12-ю группу Гена Маркин, сказавший мне: «Видишь красное – пиши красным, видишь синее – пиши синим». Эта так просто сформулированная истина открыла мне ясность декоративных решений.

Совсем немного работала с нами Л. К. Васильева. Она показала новые возможности акварели с нюансами и лессировками.

В подвале 2-го общежития мы лепили из пластилина с патриархом художественной жизни Нижнего Тагила М. П. Крамским и там же несколько счастливых лет занимались граверно-медальерным искусством с

В. Ф. Григорьевым. Это был человек-легенда, объездивший полмира, учившийся в Москве в училище Гознака и прививший нам любовь к металлу, штихелям и тихой, сосредоточенной, кропотливой работе над каждым миллиметром металлической доски.

А до металла была еще художественная обработка дерева, где тихим голосом открывал нам прописные истины В. Бурков, уже позже на последних курсах давший мне очень много базовых понятий рисунка.

На третьем курсе вдруг появился Зыбкин, через которого мне открылась тайна мягких материалов: соуса, сангины, угля. И. И. Багаев на третьем курсе работал с нами на живописи, с ним пришли новые знания колоритов и валеров. В. Н. Караваев был заведующим кафедрой живописи и непосредственно с нами не работал, но вел пленер в Черноисточинске, так же как и не преподававший на факультете неистовый и темпераментный Г. Кайдаш.

Тайны истории искусства нам открывали Г. Лубышев и Е. А. Виноградова, всегда строгая и красивая. Начертательную геометрию и черчение – Н. М. Рябков, В. А. Буткевич, Г. Л. Гордиенко.

Декан П. Д. Барышников – великий и ужасный...

Куратор нашей группы Валентина Александрова Кайзер научила нас дружить и ценить друг друга. Может быть, поэтому мы хоть и не часто, но встречаемся и радуемся друг другу.

Но учились мы и у тех, кто был рядом, кто опосредованно формировал нас: В. П. Антоний, С. Шишкина, С. М. Крашенинников, В. Г. Могилевич, Г. Г. Шадрин, В. Харитонова, В. И. Жохова, Ю. Кириллов, любитель стронциановой краски «Стронцианыч» – Варфоломеев. Мы видели их работы на выставках, мы наблюдали результаты их педагогики у наших друзей – студентов, и это было тоже очень важным педагогическим моментом. Все они создали доброжелательную и творческую атмосферу на факультете, которая остается и в наши дни.

И, наконец, последние два года – обучение живописи и композиции под руководством фанатично преданного искусству К. П. Черепанова. Здесь все уже было «по-взрослому». Плюс к этому в середине четвертого курса я стал ходить на факультатив печатной графики к Л. И. Перевалову, и потом весь пятый курс работать над дипломом. Лев Иванович – строгий и «суровый» педагог, но для меня это было очень полезно и вдохновляюще.

Л. И. Перевалов и К. П. Черепанов внесли самую большую лепту в мое профессиональное формирование как художника, но все это «легло» на те десятки встреч со всеми нашими прекрасными педагогами с их искренними и бескорыстно отданными нам знаниями.

Спасибо вам, дорогие наши Учителя!!!

Р. S. А сколько было удивительных встреч и открытий совсем рядом у старшекурсников «старой школы»: В. Пресняков, В. Клешнин, В. Осыш-

ный. Потом «новая школа»: О. Подольский, Е. Бортников, В. Макаров, Н. Чуприн.

И наконец, просто замечательные однокурсники: В. Бунаков, В. Тумаков, М. Богданов, В. Кондаков... Невозможно всех перечислить.

август 2013 г., г. Москва

А. А. Наседкина

«РЕТИВЫЙ РЕСТАВРАТОР», или НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПРОФЕССИИ

Раным-рано ретивый реставратор работать рьяно рвется. Работа реставратора – роковое рабство. Редкие розы радости!

Разве разрешается реставратору решительно расчищать раритеты, радикально разводить растворители, рушить, резко рвать, рубить?

Рассказывают, ребята, реставратор, рыдая, регулярно разбойничает резаком, рашпилем, рубелем... Росказни! Разумеется, розыгрыш!

Реставратор работает родными ручками: разбирает развалы рам, разворачивает, раскручивает рулоны работ, ремесленничает разно: репетируя, разматывает рулетку, размечает рейсшиной, рейсмусом, размеры, реставрирует рваные раны Рафаэля, редкостные разрывы работ Рембрандта, Рубенса, Репина... Родченко, русский реализм, разноцветных романтиков, рококо, римские руины... разные разности.

Различают реставраторов – ретроградов, реставраторов – революционеров, рафинированных реставраторов.

Ретрограды релаксируют, разглядывают, регистрируют, ревниво расценивают...

Революционеры ремонтируют радикально – разом реанимируют!

Рафинированные реставраторы – рыцари! Работа рафинированного реставратора – ритуал. Рафинированный реставратор регулярно разузнает реставрационные рецепты, раскладывая, расправляя реалии, рассуждает; размышляя, рефлексит, расшифровывает разные реставрационные ребусы.

Резонно! Результаты работы, репутация реставратора разные...

Радуемся ренессансному развитию реставрационного ремесла! Рейтинг региональной, российской реставрации растет!

Развечтомалокомуизвестный реставратор Российского региона.

А если серьезно:

После окончания учебы на художественно-графическом факультете, защитив диплом, руководителем которого был К. П. Черепанов, я пришла работать в музей изобразительных искусств. Я благодарна профессии, да-

рованной мне судьбой. Миссия реставратора – служение искусству, prolongation жизни произведения. И вот уже 34 года я служу искусству.

Профессия – это особый угол зрения, особое состояние. Мне очень интересно делать то, что делаю. Знания, полученные на факультете, очень пригодились в жизни. Научиться же профессиональным навыкам реставрации возможно только непосредственно «из рук в руки» от опытных мастеров: как в медицине, особенно в хирургии, научить – значит показать. Мне повезло в самом начале пути. Училась профессии в Москве во Всероссийском научно-реставрационном центре имени академика И. Э. Грабаря в отделе масляной живописи у замечательных профессионалов, реставраторов высшей квалификации В. И. Шульгина, О. П. Постернак, Н. А. Маренниковой, влюбленных в свое дело и посвятивших ему всю свою жизнь.

Профессия реставратора не дает прерваться диалогу искусства с обществом во времени. Есть произведение, которому ты сохраняешь жизнь, и это самое важное и дорогое. Хотя процесс старения необратим, он может быть замедлен, даже приостановлен – это основная задача реставрации. Не допустить дальнейшего разрушения памятника, по возможности найти в процессе восстановления оптимальный вариант, чтобы вернуть ему экспозиционный вид. В руках реставратора судьба произведения искусства и большая ответственность – прямой контакт с памятником, поэтому в реставрации все предельно важно. Законы ремесла обязывают действовать осторожно, предельно внимательно, правильно пользоваться знаниями, бережливой относиться к памятнику искусства, чувствовать меру реставрационного вмешательства. Главное в профессии – хорошо сделанная, добросовестная реставрация, а не повод для самовыражения.

В. В. Селезнев

ОПЫТЫ СОЗДАНИЯ МИФОВ

Около года назад был я на встрече одноклассников и разговорился с моим другом детства о том, кто, значит, кем хотел стать. Он мне и сказал: «А ведь ты еще в 10 классе говорил, что станешь художником!» «Да ладно! Я так говорил?!» – я действительно не помнил этого. Когда в двадцать четыре, уже отслужив в армии, проработав три с половиной года сварщиком в доменном цехе НТМК, я решил поступать на худграф, это было неожиданно даже для меня самого. И вот в прошлом году исполнилось десять лет, как я худграф окончил. С одной стороны, срок достаточный, чтобы подвести некоторые итоги, с другой – я до сих пор считаю себя молодым художником. Много, что было сделано за эти годы, сейчас мне самому не нравится; есть работы, которые мне нравятся, но были не оце-

нены другими. Но вот эти три проекта мне представляются особенно важными.

1. «Опыт создания мифа». Тотальная инсталляция. 2002 г. (прил. 31, рис. 1).

«Опыт создания мифа» – это мультижанровая выставка группы «Зер Гут», участником которой вместе с Евгением Гольцовым и Иваном Снигиревым я в то время являлся. Более того, это выставка была практической частью нашей дипломной работы. Выставка наша проходила в заброшенном доме по улице Уральской, расположенном между парком им. А. П. Бондина и музеем изобразительных искусств. Это было старое строение, без окон и дверей, с частично обвалившейся крышей. Жители окрестных домов сваливали тут мусор. Своей выставкой мы хотели символически «вернуть лицо» этому зданию, вернуть дом в культурную историю Нижнего Тагила.

Выставка была задумана как препарирование некоторых художнических мифов: например, должен ли художник страдать, чтобы получилось настоящее искусство, может ли произведение искусства быть лишено эстетических качеств, обесценивает ли смыслы искусства тиражируемость образов. На выставке показывались картины, объекты, видеоработы и постеры. То, что в этом доме происходило нечто необычное, было видно издали, так как стены здания были увешаны нашими гипсовыми масками (мы отлили их в количестве не менее тысячи штук).

В Нижнем Тагиле это была первая удачная художественная интервенция в уличное пространство. Ее многие увидели и многие до сих пор помнят. А еще это была наша дипломная работа, за которую мы впоследствии получили «отлично» с похвалой, что еще удивительней. Думаю, мы были первыми и последними, кто защитил на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института диплом учителя черчения и рисования тотальной инсталляцией.

С задачей «создания мифа» мы справились. Наш собственный миф стал реальностью: когда спустя несколько месяцев мы переехали жить в Екатеринбург, в местном журнале о современном искусстве «Вкл/Выкл» нас называли «тремя богатырями современного искусства из Нижнего Тагила».

2. «Неизвестные памятники». Серия фотоколлажей. 2006 г. (прил. 31, рис. 2).

Официально это мой первый «сольный» проект, который я сделал не как участник группы «Зер Гут» и подписал моим собственным именем. Важен он для меня еще и тем, что мое скромное и личностное произведение, выполненное по известному постмодернистскому рецепту «cut&сору», вдруг стало поводом для городских дискуссий. Произошло все из-за журналистов с местного телевидения.

Серия фотоколлажей «Неизвестные памятники» – это фотографии екатеринбургских памятников, на которых благодаря «фотошопу» реальные

скульптуры были заменены фарфоровыми фигурками советского времени. Эта работа – о моем личном восприятии Екатеринбурга. Когда я еще жил в Нижнем Тагиле, приезжая в Свердловск-Екатеринбург, я останавливался у своего дяди в старом доме на Ботанике, где раньше жила бабушка. Как и во всяких старых квартирах, там сохранилось много интересных старых вещей: дешевые советские гобелены на стенах, ковры с оленями и фарфоровые статуэтки – балерины, Медной горы Хозяйка, ангелочки. Всякий раз по приезду в Свердловск-Екатеринбург реальность этого старого дома и реальность городских улиц и площадей совмещались в моем сознании в единую картинку. Для меня «Неизвестные памятники» были образами моей личной психогеографии.

Тем удивительней, что эта работа еще до открытия выставки стала известной, получила много отзывов в прессе и спровоцировала бурные обсуждения на форуме городского портала «Е1». Когда я еще только готовил фотомонтажи, ходил фотографировать памятники, мне позвонили из редакции местных новостей и сказали, что хотят сделать репортаж о моей работе. На встречу приехали девушка-корреспондент лет двадцати и оператор. Я рассказал предысторию появления проекта, телевизионщики все сняли и уехали. На следующий день в новостной программе вышел сюжет, который стал информационной бомбой. Его выложили на городском портале, а оттуда он разошелся по другим средствам массовой информации. Мои знакомые видели новость про мой проект даже в «бегущей строке» в общественном транспорте. Все потому, что телевизионный сюжет начинался так: «Уральский художник готовит проект по замене памятника Ленину на памятник Хозяйке Медной горы». Телевидение о моей работе сообщило без всякой иронии. Репортаж включал опрос прохожих о том, как они относятся к подобной замене. Мнения горожан разделились.

Именно тогда я понял, что смыслы произведения современного искусства – это не только и не столько то, что закладывает сам художник в свою работу, а то, что получается, когда работа художника соприкасается с реальностью. Позже я прочитал у Марселя Дюшана: «В искусстве два творца: художник, который делает, и зритель, который эту работу интерпретирует».

3. «Метрополис». Инсталляция. 2009–2013 гг. (прил. 31, рис. 3).

На сегодняшний день это самая известная моя работа. В силу ряда причин я долго не летал на самолетах, а в 2008 году вынужден был лететь в Москву на ночном рейсе. Подлетая к Москве, я был очарован видом ночного города с высоты. Образ этот надолго застрял у меня в голове. Я думал о том, как передать это ощущение волшебства. Я узнал, что есть такая краска, которая «работает», как фосфор: заряжается от света и светится в темноте. Потом выбрал материал, из которого я решил создавать инсталляцию. Им стал мусор, который, как и город, – продукт жизнедеятельности человека. Друзья помогли собрать датчик, который включал и выключал свет, и все заработало. В помещении, куда входил зритель, было то светло,

то темно, и в зависимости от этого зритель видел две разные реальности: в темноте – ночной город с высоты птичьего полета, а когда включался свет – обыкновенную свалку мусора. Инсталляция стала хитом. Она нравится простому зрителю и искусствоведам, взрослым и детям. Меня приглашают с этой работой как на различные фестивали современного искусства, так и в галереи. Недавно в Гааге я собирал ее уже в восьмой раз, и до конца 2013 года еще буду делать в филиале Эрмитажа в Казани.

Мне самому пока не надоедает повторять эту инсталляцию, потому что я каждый раз собираю ее заново, и в каждом городе создаю очертания именно того города, в котором я нахожусь в данный момент. Пожалуй, самая большая инсталляция на сегодняшний день была создана в Санкт-Петербурге в Петропавловской крепости. Когда я ее только собирал, у меня возникали некоторые трения с музейным персоналом: бабушки, работающие в музеях, не очень-то жалуют современное искусство, тем более когда в их прекрасный музей втаскивают примерно грузовик мусора. Но когда инсталляция заработала, музейщики поменяли свое мнение, более того, Потерна Государева бастиона, в которой находилась моя работа, была включена в обзорную экскурсию по Петропавловской крепости. Даже трудно представить, сколько человек в день проходили через нее, но книга отзывов – толстая амбарная книга – была исписана полностью.

Лет в двенадцать я с мамой приезжал в Ленинград, мы гуляли по Петропавловке. Могла ли она тогда подумать, что когда-то у ее сына будет здесь выставка? Думаю, вряд ли. Как и я не мог представить, когда оканчивал худграф, что в 2013 г. буду номинирован на две самые престижные русские премии в области современного искусства: Всероссийскую премию современного искусства «ИННОВАЦИЯ» и Премию Кандинского. Кстати, когда я только оканчивал худграф, этих премий даже не существовало.

Я знаю, что главную свою работу я все еще не сделал и даже представить себе не могу, какой она будет. Когда я только переехал жить в Екатеринбург, меня пригласили на одно утреннее телешоу рассказать о выставке, в которой я должен был принимать участие. Беседа проходила бодро, и вдруг ведущий спросил меня, а что, на мой взгляд, является искусством. Вот именно так, именно в общем смысле: «Что такое искусство?» Вопрос оказался настолько неожиданным, что пауза длилась долго. Я понял, что интервью провалено. Спустя десять лет я готов к такому вопросу. Искусство – это про смыслы и проблемы, про систему отношений человека и окружающего мира. А если сократить до формулы, то лучше так: «Искусство – это способ размышления о мире».

**ПЕТР ДМИТРИЕВИЧ БАРЫШНИКОВ – ПЕРВЫЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

К числу специалистов, заложивших основы преподавания художественно-педагогических дисциплин на нашем факультете, можно отнести моего отца, Петра Дмитриевича Барышникова, работавшего на худграфе в течение 15 лет – с 1963 по 1978 гг.

Основным учебным предметом, который он вел, была методика преподавания изобразительного искусства. В чтение лекций и ведение практических занятий по этой дисциплине Петр Дмитриевич вкладывал весь свой немалый педагогический и художественный опыт, активный профессиональный интерес, ответственность и усердие, свойственные людям его поколения, прошедшим войну и пережившим трудные послевоенные годы.

Родился Петр Дмитриевич в 1923 г. в селе Аятка Невьянского района Свердловской области. Еще в детстве проявил способности к рисованию, мечтал стать художником. После окончания школы поступил в Свердловское художественное училище. Но началась война.

В октябре 1941 г. он добровольно пошел служить в Советскую Армию и был направлен в Пермское военное училище на краткосрочные курсы для получения специальности «связист». Зимой 1941–1942 гг. был переведен в подмосковную военную часть, а затем отправлен на фронт. Служил в составе отдельной роты связи 40-й гвардейской стрелковой дивизии. Воевал под Сталинградом. 30 ноября 1942 г. был тяжело ранен: получил сквозное пулевое ранение левой ноги и ранение правой руки с глубокими повреждениями костных и мышечных тканей. Был вывезен с поля боя и отправлен сначала в прифронтовой госпиталь, а затем после операции – в госпиталь в Казани. Провел в госпиталях больше года. После лечения был выписан с заключением: здоров, годен к строевой службе. Для прохождения дальнейшей службы направлен в г. Ейск. Демобилизован в мае 1948 г.

Тяготы военной жизни и перенесенные ранения только усилили любовь к рисованию и желание учиться, получить хорошее образование. Однако вернуться к учебе в художественном училище отец не смог: раздробленная кость правой руки плохо срослась, затрудняла выполнение точных движений, необходимых в профессиональных занятиях рисунком и живописью. Поэтому после возвращения из армии он поступил в Свердловское педагогическое училище, а в родном селе был принят на работу учителем рисования и черчения средней школы.

Аятская средняя школа переживала подъем: в послевоенные годы было выстроено новое здание, закуплено новое оборудование для школьных

классов и кабинетов, создано свое школьное радио, разбит опытный приусадебный участок. В коллектив школы влились новые сильные кадры – демобилизованные учителя и молодые выпускники педагогических институтов и классических университетов. Жизнь школы была невероятно насыщена: учителя работали в три смены – две смены с обычными учениками, третья смена – с учениками вечерней школы. Активно велась внеклассная работа: драмкружок, хор, спортивные секции. Школа стала методическим центром, на базе которого проводились открытые уроки и семинары для учителей области. Во всей этой работе Петр Дмитриевич принимал самое живое участие. Кроме рисования и черчения, он вел технический труд, оборудовал школьную столярную мастерскую (одну из лучших в области), вместе с учениками занимался производительным трудом (ремонт школьного оборудования, изготовление мебели), возил детей в Свердловск и в другие города для участия в конкурсах и выставках.

В 1956 г. он поступил на художественно-графический факультет Московского государственного заочного педагогического института. Наверное, в понимании некоторых людей студент-заочник – это немного недоучка, получивший поверхностные знания. Однако к моему отцу это не относится. На лекциях он вел подробные конспекты, все контрольные работы выполнял очень добросовестно, к зачетам и экзаменам готовился усердно и заблаговременно, много читал и очень много рисовал, реализуя свою давнюю мечту – получить хорошее художественное образование. В 1961 г. он окончил учебу, получив диплом с отличием по специальности «черчение и рисование».

Примерно год спустя для открывшегося в Нижнетагильском педагогическом институте художественно-графического факультета понадобился преподаватель методики, имеющий высшее художественно-педагогическое образование и хороший опыт работы в качестве школьного учителя. По рекомендации областного отдела народного образования П. Д. Барышников был направлен на эту работу в Нижний Тагил. В 1963 г. он был принят в институт на должность преподавателя кафедры рисунка. Вел рисунок, художественное оформление в школе, методику преподавания изобразительного искусства, руководил педпрактикой студентов. В 1967–70 гг. работал в должности заведующего кафедрой прикладного искусства, в 1971–72 гг. исполнял обязанности декана ХГФ.

Главная заслуга Петра Дмитриевича состоит в том, что он детально разработал содержание лекционных и практических занятий по методике преподавания изобразительного искусства, выполнил необходимое дидактическое обеспечение этой вузовской учебной дисциплины.

Методика преподавания рисования в 60-е гг. рассматривалась как система требований, позволяющих добиться от учеников, прежде всего, хороших умений в рисовании с натуры. Главным умением, которое необхо-

димо было сформировать у будущего учителя, было умение доходчиво и наглядно объяснить и продемонстрировать ученикам основные приемы рисования. Наглядность рассматривалась как главный принцип и основное средство обучения.

Традиционное рисование мелом на доске не давало желаемого педагогического эффекта. Поэтому Петром Дмитриевичем был придуман новый материал для рисования – красочная эмульсия, состав которой он разработал сам. Рисунки, выполненные на доске такой краской, отличались разнообразием линий и штриха, были легкими и живыми. Преподаватель сам рисовал на доске, показывая студентам, как должен выглядеть рисунок отдельного предмета, натюрморта, фигуры человека или животного (скачущий конь, летящая птица и др.). Студенты подхватывали предложенные приемы, охотно тренировались, отрабатывая собственные навыки рисования на классной доске.

Для ведения занятий Петр Дмитриевич разработал и выполнил комплекты учебных плакатов и таблиц: «Рисование бытовых предметов», «Рисование животных с натуры и по памяти», «Рисование фигуры человека», «Стилизация», «Орнаменты разных народов». К занятиям по теме «Шрифты» выполнил методическое пособие из 80 плакатов, представляющих классические и современные способы построения художественных шрифтовых надписей. Для чтения лекций по истории методов обучения рисунку изготовил более ста объемных постановочных моделей по образцам, которые использовались для обучения рисунку в учебных заведениях России, Германии и Франции в XVIII–XIX вв. Некоторые из этих моделей были чрезвычайно трудоемкими; их изготовление в технике папье-маше требовало больших затрат времени, тщательности и высокого мастерства в отделке. Но отец занимался этой работой с огромным интересом и увлеченностью (прил. 32).

Он вообще был человеком увлеченным и увлекающимся. Страстно любил чтение и еще в период работы в сельской школе собрал большую библиотеку художественной литературы. После переезда в Нижний Тагил пополнил это собрание подборкой мемуарной литературы и художественных книг о войне. Любил музыку, хорошо пел и умел играть на разных музыкальных инструментах (баян, фортепиано, гитара, мандолина). Его главным музыкальным пристрастием был русский романс, поэтому он собрал хорошую коллекцию пластинок с романсами русских композиторов – М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского. От своего отца – столяра он получил хорошие навыки работы по дереву, поэтому своими руками построил дом на садовом участке, сделал мебель.

Много лет он руководил оформительской работой, которую студенты худграфа выполняли для вуза и города. Совместно с сотрудниками Нижнетагильского музея изобразительных искусств был инициатором проведения городских выставок детского изобразительного творчества, сотрудни-

чал с учителями школ. Его активная преподавательская и просветительская работа была неоднократно отмечена поощрениями как в стенах вуза, так и за его пределами. В 1973 г. П. Д. Барышникову было присвоено звание «Отличник народного просвещения».

Как и другие коллеги-фронтовики (В. И. Караваев, Г. Н. Крапивин, Н. М. Рябков), Петр Дмитриевич был для студентов не просто преподавателем. Он был опытным и строгим наставником, прошедшим суровую жизненную школу, знающим, как надо ценить время и силы, данные от природы. При этом был в общении очень доброжелательным и дружелюбным. А поэтому пользовался искренним уважением студентов, сотрудников и преподавателей.

В. М. Хамраев

ПРИРОДА ТВОРЧЕСТВА ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА С. М. КРАШЕНИННИКОВА

Сергей Михайлович Крашенинников – нижнетагильский художник-график, работающий преимущественно в акварели, гуаши и линогравюре.

Акварельные работы и гравюры занимают главенствующее место в его творчестве. В пейзажах художника отсутствует документальная конкретика, он старается быть ненавязчивым в своем любовании естеством природных состояний. Почти все его акварельные пейзажи – это произведения под открытым небом пленэра, а не кабинетные сочинения на ту или иную тему. В «страдную акварельную пору», по словам художника, окружающая природа становится для него огромной мастерской и, одновременно, источником творческого вдохновения. «Художнику остается только восхищаться ее изменчивым великолепием и пытаться изо всех сил остановить эти мимолетные мгновения с помощью кисти на листе бумаги. Господствующий в его акварелях метод «по-сырому» позволяет достичь прозрачной глубины и мягкости касаний цветовых тонов, создавая впечатление единого и неделимого целого» [1, с. 3].

Гуашевые работы близки по своему содержанию акварелям. В них ощущается тот же настрой, то же восхищение уральской природой. Гуаши отличаются плотностью цветовых отношений и более детальной проработкой.

Линогравюрой художник заинтересовался позднее. Первые свои гравюры он посвятил воспоминаниям детства, воспоминаниям о том теплом и радостном лете после войны, когда на массовках играли духовые оркестры, когда танцевали польки и кадрили, когда в ларьках стали продавать квас и морс. Наступил долгожданный мир, и только заправленные под ремень пустые рукава гимнастеров да инвалидная коляска напоминали о том,

какой ценой досталась победа. Из задуманных пяти листов художнику удалось завершить только три. Не хватало опыта и приходилось путем проб и ошибок осваивать технологию печатной графики (прил. 33, рис. 1–3).

В последующих гравюрах заметно проявляются мировоззренческие и гражданские позиции художника. В одном случае это сожаление и сочувствие по поводу происходящих в мире негативных явлений и трагических событий («Интерьеры забытого дома», «Катастрофы 88-89», «Крушение империи», «Наш паровоз»). В другом случае скрытый протест против загрязнения человеком окружающей среды («Мертвый лес», «Смог», «Свалка», «Нефть»). «В гравюрах нет откровенных плакатных призывов – побережь природу. Художник заявляет свой протест „молча“, с расчетом на то, что зритель его поймет» [1, с. 4].

При всем отличии цветных акварелей, гуашей и черно-белых гравюр, они дополняют друг друга. Прежде всего, и те, и другие выражают двойственное отношение человека к природе, когда человек вопреки здравому смыслу предстает перед ней в двух ипостасях: на словах он единственный поклонник и обожатель ее красоты, а на деле единственный активный ее разрушитель, ее палач, от которого нет никакого спасения. «Не оттого ли симпатии художника на стороне жителей села, живущих бок о бок с природой, называющих ее кормилицей и понимающих всю целесообразность ее красоты; не этим ли объясняется та едва уловимая грустная нота, которая пронизывает творчество художника и которую иногда замечает внимательный зритель» [1, с. 5].

В жизни и в творчестве художнику характерны цельность, надежность и постоянство. В его произведениях нет ощущения ущербности и надрыва или болезненной безысходности. Все они оптимистичны по своей сути, а профессиональное их качество тесно связано с сохранением традиций русского графического искусства.

Примечания

1. Крашенинников С. Акварель, гуашь, линогравюра: Каталог выставки / авт. вступит ст. И. Пастухова. Нижний Тагил: Репринт, 2009. 18 с.

Э. Н. Цыплякова

ОТ РИСУНКА К ГРАВЮРЕ – И ОБРАТНО!

Это мой творческий девиз. Я люблю рисовать и рисовала всегда, сколько себя помню. Люблю фактуры, ритмы, тон. Когда провожу линию на листе, или штрих, или много штрихов, испытываю удовольствие. Я верю, что линия, проведенная с удовольствием, вызывает удовольствие и у зрителя. Пожалуй, для меня главное в работах – это организация живых

фактур и ритмов, настройка их звучания, а также передача эмоций и чувств посредством взаимодействия всех этих графических элементов.

Первоначальный импульс чаще всего идет от природы. В основе моих работ лежат зарисовки с натуры. Мне нравится фиксировать эти наблюдения гелевой ручкой в альбомчике. Однажды я рисовала в крымском парке причудливо изогнутые сосны среди камней. Ко мне подошла женщина-туристка. Она очень удивилась, что я рисую именно ручкой. Она долго не отходила от меня, и вдруг внезапно спросила: «Как же так, все художники рисуют карандашами или красками, а Вы – ручкой! Как Вы дошли до ручки??» Этот каламбур меня очень сильно развеселил, а туристку он явно смутил... Да, рисование ручкой дает живость линии, которая дрожит, прерывается, вибрирует, течет. Мне нравится этот прием. Разумеется, такие наброски я делаю не для показа на выставке, они для меня – материал для дальнейшей работы, чаще всего они превращаются в гравюры.

Я живу в своем ритме и выстраиваю в работах свой мир. Мой мир – это пространство, в котором есть напряжение, фактуры, некие внутренние связи, ритмы. Лучшие работы получаются, когда я отключаюсь от повседневных мыслей, погружаюсь с головой в то состояние, в ту атмосферу, которую хочу передать. Иногда довольно много времени уходит на переработку материала. Многие мои рисунки – большого формата, выполненные мягким материалом, те, которые я считаю удачными, которые были не раз экспонированы – сделаны с натуры буквально на одном дыхании. Что для этого нужно? Нужно куда-то поехать на пленэр. Лучше, чтобы местность сильно отличалась от той, где я живу, чтобы там были какие-то следы старины, или другой культуры, а еще лучше, чтобы были люди, при помощи которых можно внедриться в это место, увидеть его изнутри, а не так поверхностно, как видят его туристы с фотоаппаратами, приезжающие на несколько дней. В подобных поездках я испытываю живое впечатление от всего увиденного. Это – удивительное внутреннее состояние. Это то, что я ищу в путешествиях. Когда приезжаешь на новое место, воспринимаешь все обостренно: и колорит, и запахи, и звуки. Новые чувства совсем не нужно анализировать, объяснять себе самой, а лучше просто рисовать!

Люди воспринимают по-разному мои гравюры. Для кого-то они по-мужски жесткие, для кого-то – по-японски созерцательные, один итальянский график сказал о моих гравюрах, что они по-женски многодельные. Каждому – свое. И это меня радует. Мне нравится процесс гравирования, возможность импровизировать резцом на черной доске. Мне нравится, что линия вырезанная, в отличие от нарисованной, несет в себе другую энергию: энергию сопротивления материала, энергию руки, в которой зажат резец. Я вижу, что занятие гравюрой оказывают влияние на мой рисунок. Когда рисую, я подсознательно использую «гравюрные» приемы.

Для меня в изобразительном искусстве, как в поэзии и музыке, зрительные образы стоят на втором плане. Иногда, слушая песни, я не вникаю

в смысл слов, воспринимаю песню как сочетание музыки и голоса, которое и передает настроение, выражает эмоции, состояние. Когда я получаю от некоторых зрителей расшифровки, трактовки сюжетов, изображенных мной – это всегда приятное открытие. Я радуюсь каждому новому прочтению и сама начинаю видеть в своей работе то, что не формулировала для себя ранее. Пытаться придумать сюжет, отталкиваясь, например, от заданной темы – не мой способ. Мой путь – уловить импульс, состояние, а затем организовать лист, выразить графическую идею, но не литературную. Позже в этом условно созданном пространстве проявляется и сюжет.

По-моему, что бы ни делал художник, но если он погружен в свое дело, адекватность времени, в котором он живет, будет присутствовать в его работах. Смысл творчества в том, чтобы рассказать людям о своем мире. Когда ты высказался, работа зазвучала – значит, она закончена. Не секрет, что занятие изобразительным искусством сопряжено и с радостью, и с болью, таит в себе массу неожиданностей. Но эта деятельность радует. Я считаю, что художник – это счастливый человек (рис. 34, с. 1–6).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабикова Т. В., кандидат искусствоведческих наук, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов России, доцент кафедры изобразительного искусства и методики его преподавания факультета искусств Омского государственного педагогического университета, г. Омск.

Баданина Т. В., член Союза художников России. График, участник многочисленных международных, всероссийских и других выставок. В 1973–1978 гг. училась на ХГФ НТГПИ. В 1978–1992 гг. – преподаватель кафедры рисунка ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Москве.

Бакшаева С. Г., член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1973–1978 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Балабушевич Л. И., кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна, скульптуры и теории искусства ФГБОУ «Орловский государственный университет», г. Орел.

Белова Ю. Н., кандидат искусствоведения, член Союза художников России, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Института дизайна и декоративно-прикладного искусства, г. Санкт-Петербург.

Брюханов С. А., студент V курса ФХО НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Брюханов С. В., член Союза художников России, живописец, график, акционист. Руководитель авторской студии. Участник многочисленных международных, всероссийских и других выставок. В 1978–1983 гг. учился на ХГФ НТГПИ. в 1983–1988 гг. – ассистент кафедры живописи ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Москве.

Буткевич Н. В., доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1979–1984 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Воврженчик Е. Л., живописец, график, член Союза художников России. Участник международных, всероссийских и других выставок. Преподаватель спецдисциплин Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова». В 1991–1996 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Грачикова Л. С., живописец, график, член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1984–1985 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Гриневич Н. Г., кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка ФИИД Магнитогорского государственного университета «МаГУ», г. Магнитогорск.

Грищенко И. В., член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1980–1985 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Грищенко С. В., старший преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1984–1989 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Евлюхина К. А., студентка II курса СГФ НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Еникеев А. А., кандидат философских наук, доцент, главный специалист научного отдела Краснодарского государственного университета культуры и искусств, г. Краснодар.

Захаров А. С., аспирант, Орловский государственный университет, г. Орел.

Захаров С. Н., член «Товарищества орловских художников», преподаватель МБОУДОД «Детская художественная школа г. Орла», г. Орел.

Здобнякова Ю. С., выпускница ХГФ НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Иванова Л. А., преподаватель «Уральской детской школы искусств», п. Уралец Свердловской области.

Иотова Е. В., магистрант НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Ильина Е. В., член Союза художников России, член Ассоциации менеджеров культуры, заместитель директора по научной работе МКУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств», г. Нижний Тагил.

Камешкова Т. А., директор Свердловской региональной общественной организации художников «Авторы явлений». В 1989–1994 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Кваша А. В., педагог дополнительного образования МБОУ ДОД «Дом детского творчества», руководитель студии художественной графики «Контраст». В 2006–2011 гг. училась на ХГФ НТГСПА. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Комарова М. Ю., научный сотрудник МКУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств», г. Нижний Тагил.

Константинова В. Н., член общероссийской организации АИС (ассоциации искусствоведов), профессор кафедры художественно-графических дисциплин Московской открытой социальной академии (МОСА), г. Москва.

Корнеева Е. Н., научный сотрудник НОЦ «Инновационные технологии в художественном образовании», доцент кафедры художественного образования факультета дизайна и визуальных искусств Московского государственного гуманитарного университета имени М. А. Шолохова (МГГУ им. М. А. Шолохова), г. Москва.

Костылев С. А., член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1984–1989 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Кошурникова К. С., преподаватель НТГСПА. В 2001–2006 гг. училась на ХГФ НТГПИ–НТГСПА. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Кузнецова Н. С., кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников России, декан ФХО НТГСПА. В 1995–2000 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Кузьмина И. П., кандидат педагогических наук, зав. кафедрой художественного образования ФХО НТГСПА. В 1996–2001 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Ларина О. В., член Творческого союза художников России (ТСХР), член Союза дизайнеров России, преподаватель спецдисциплин Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова». В 1996–2001 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Лебедева Л. П., старший преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1974–1979 гг. училась на ХГФ НТГПИ. В 1993–2010 гг. декан ХГФ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Макарова Э. В., преподаватель высшей квалификационной категории ДХШ № 2, г. Нижний Тагил.

Мальцева В. А., член Союза дизайнеров России, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой дизайна Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (ЕГУ им. И.А. Бунина), г. Елец.

Мамутов Р. Р., член Союза художников России, старший преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1985–1990 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Мартыненко В. Г., член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1986–1996 гг. заведующий кафедрой живописи НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Матвеев Н. В., заведующий фондом дипломных работ ФХО НТГСПА. В 2008–2012 гг. учился на ХГФ НТГСПА. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Матвеева Е. В., главный библиотекарь научной библиотеки ФХО НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Медер Э. А., член Союза художников России, член Союза дизайнеров России, доцент кафедры дизайна ФИИД Магнитогорского государственного университета «МаГУ», г. Магнитогорск.

Меркулова С. В., ст. преподаватель кафедры изобразительного искусства Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы (БГПУ им. М. Акмуллы), г. Уфа.

Миронов А. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования, декан факультета сценических искусств НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Михайлова Е. Е., преподаватель высшей категории МБОУДОД «Детская художественная школа», г. Саров.

Морозова О. А., член Союза художников России, ст. преподаватель кафедры общепрофессиональных художественных дисциплин Гжелского Государственного художественно-промышленного института (ГГХПИ), г. Гжель.

Морозова О. В., студентка 2 курса СГФ НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Наседкин В. Н., Заслуженный художник РФ, Заслуженный художник Республики Северная Осетия-Алания, член Союза художников России. Участник и обладатель многочисленных наград международных, всероссийских и др. выставок. В 1971–1976 гг. учился на ХГФ НТГПИ. В 1978–1989 гг. преподаватель ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Москве.

Наседкина А. А., художник-реставратор станковой масляной живописи МКУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств», член Союза художников России. В 1971–1976 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Наумова Н. В., преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 2003–2008 гг. училась на ХГФ НТГСПА. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Павленкович О. Б., кандидат педагогических наук, член Союза художников России, заведующая кафедрой «Изобразительного искусства» факультета изобразительного искусства и дизайна (ФИИД) Дальневосточного государственного гуманитарного университета («ДВГГУ»), г. Хабаровск.

Поротова О. Д., преподаватель Норильского колледжа искусств, г. Норильск.

Постоногов Ю. И., кандидат педагогических наук, профессор кафедры культурологии и дизайна Института гуманитарных наук и искусств ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина». В 1962–1967 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Екатеринбурге.

Ременникова Ю. С., член Союза художников России, старший преподаватель кафедры теории и методики изобразительного искусства факультета технологического и художественного образования Бирского филиала Башкирского государственного университета (БирГСПА), г. Бирск.

Романенкова Ю. В., доктор искусствоведения, член общероссийской организации АИС (ассоциации искусствоведов), член Сетевого сообщества «Российская культурология», Профессор Киевского университета им. Бориса Гринченко, г. Киев, Украина.

Рыжкова О. В., кандидат исторических наук, доцент кафедры истории, теории и методики обучения СГФ НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Руднева Н. Г., член «Товарищества орловских художников», преподаватель высшей квалификационной категории МБОУДОД «Детская художественная школа г. Орла», г. Орёл.

Савенкова Л. Г., профессор, член-корреспондент Государственной академии наук Российской академии образования, доктор педагогических наук, член экспертного совета РАО, заместитель директора по научной работе ФГНУ «Институт художественного образования» РАО. Училась в 1969–1974 гг. на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Москве.

Санникова Л. И., старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства Пермского государственного института искусств и культуры, г. Пермь.

Селезнев В. В., видеохудожник, живописец, перформансист, куратор Уральского филиала Государственного Центра современного искусства. Участник многочисленных выставок и фестивалей современного искусства в России и за рубежом. В 1996–2001 гг. учился на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Екатеринбурге.

Серова Г. А., ассистент кафедры дизайна Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (ЕГУ им. И. А. Бунина), г. Елец.

Силонова О. Н., преподаватель спецдисциплин Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова», г. Нижний Тагил.

Спирина М. Ю., кандидат исторических наук, Заслуженный учитель РФ, член Творческого союза художников России и Международной федерации художников, член Русского географического общества, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, проректор по научной работе Межрегионального института экономики и права при МПА ЕврАзЭС (МИЭП), г. Санкт-Петербург.

Толкачев И. Б., старший преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1981–1986 гг. учился на ХГФ НТГПИ. В 1988–1993 гг. декан ХГФ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Филатова Л. П., кандидат педагогических наук, доцент ВАК, проректор по учебно-методической работе НТГСПА. В 1969–1974 гг. училась на ХГФ

НТГПИ. В 1983–1988 гг. заведующая кафедрой живописи ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Федотова Л. В., член Союза художников России, доцент кафедры художественного образования факультета дизайна и визуальных искусств Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова (МГГУ им. М. А. Шолохова), г. Москва.

Хамраев В. М., выпускник ХГФ НТГСПА, г. Нижний Тагил.

Хананова А. Ф., ассистент кафедры изобразительного искусства Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (БГПУ им. М. Акмуллы), г. Уфа.

Хелин Н., руководитель художественной студии, Швеция.

Цыплякова Э. Н., член Союза художников России. Участник международных, всероссийских и др. выставок. В 1991–1996 гг. училась на ХГФ НТГПИ. В 1997–2005 гг. преподаватель кафедры рисунка ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Санкт-Петербурге.

Чебакова Е. А., член Союза художников России, старший преподаватель кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1985–1990 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Чурляев А. В., аспирант кафедры дизайна Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (ЕГУ им. И. А. Бунина), г. Елец.

Шульгина В. В., кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования ФХО НТГСПА. В 1965–1970 гг. училась на ХГФ НТГПИ. Живет и работает в г. Нижнем Тагиле.

Эпп Е. В., студент V курса ФХО НТГСПА, г. Нижний Тагил.

СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ НА ДИСКЕ

Приложение 1 – к статье Грищенко С. В., Кузнецовой Н. С. «Роль художественно-графического факультета НТГСПА в развитии художественно-эстетического образования г. Нижний Тагил».

Рис. 1. [Выставка работ учащихся студии].

Рис. 2. [Буклет выставки].

Рис. 3. [Выставка работ учащихся студии].

Рис. 4. [Работы учащихся студии].

Рис. 5. [Морские звезды].

Рис. 6. [Лесные птицы].

Рис. 7. [Маски].

Рис. 8. [Работы учащихся студии].

Рис. 9. [Руководитель студии С. В. Грищенко].

Рис. 10–11. [На выставке студии].

Рис. 12. [На выставке].

Приложение 2 – к статье Ивановой Л. А. «„Уральская детская школа искусств“ на современном этапе развития».

Рис. 1. [Выступление ансамбля ложкарей на городском конкурсе Золотой петушок].

Рис. 2. [Звучит композиция на домре в исполнении Д. Пичугина].

Рис. 3. [Зимние игры].

Рис. 4. [Арина Коровина за работой].

Рис. 5. [Масленица. Катание на лошадях].

Рис. 6. [Отчетный концерт].

Рис. 7. [Подарки ветеранам – своими руками].

Рис. 8. [Работа по лепке почти завершена].

Рис. 9. [Работа с пенсионерами поселка. Идет мастер-класс по народной игрушке].

Рис. 10. [Семейный ансамбль М., В. и Е. Ялуниных].

Рис. 11. [Студентка-практикантка ФХО Е. Кекшина поможет справиться с любым трудным заданием].

Рис. 12. [Студенты ФХО проводят «Осенний праздник»].

Рис. 13. [Школьная выставка].

Приложение 3 – к статье Камешковой Т. А. «Общественная организация как проводник культурных ценностей».

Рис. 1. [Открытие выставки в Администрации города Нижний Тагил].

Рис. 2. [Открытие выставки фотографий в рамках проекта АРТ-Тагил ХГ].

Рис. 3. [Пленер].

Рис. 4. [С В. Наседкиным и Т. Баданиной – гостями проекта].

Рис. 5. [Семья Шахрай].

Рис. 6. [Фото на память].

Рис. 7. [Творческий процесс].

Приложение 4 – к статье Комаровой М. Ю. «Справочный каталог о педагогах-художниках как тема для дипломного проекта».

Док. 1. [Электронный каталог. Педагоги-художники ХГФ. 1959–2013].

Приложение 5 – к статье Кузнецовой Н. С. «Художественные выставки в образовательной среде факультета».

Рис. 1. [Выставочный зал. Выставка «Специализация (графика, скульптура, искусствознание, живопись)»].

Рис. 2. [Выставочный зал. Выставка «Инстинкт и Габитус. А. Терегулов»].

Рис. 3. [Афиша выставки «Инстинкт и Габитус. А. Терегулов»].

Рис. 4. [Афиша выставки Каземежа Бабкевича].

Рис. 5. [Афиша выставки «Дары друзей»].

Рис. 6. [Афиша выставки «Времена года»].

Рис. 7. [Афиша выставки Лукаша Цывицки].

Рис. 8. [Афиша выставки Евгения Бабушкина].

Рис. 9. [Афиша выставки Игоря Грищенко].

Рис. 10. [Персональная выставка преподавателя кафедры, члена СХ РФ Е. А. Чебаковой].

Рис. 11. [Афиша выставки Студии художественного развития и эстетического воспитания «Мастерская художника»].

Рис. 12. [Афиша выставки «Белое на черном»].

Рис. 13. [Персональная выставка члена СХ РФ В. Д. Мухаркина].

Приложение 6 – к статье Кузьминой И. П., Брюханова С. А. «Особенности научно-исследовательской работы студентов факультета художественного образования».

Рис. 1. [Лауреат конкурса Анастасия Епишина, 2-е место в Межвузовском конкурсе экслибриса «Первые шаги», 2012 г.].

Рис. 2. [Социальный проект по созданию визуально эргономичной среды города].

Рис. 3. [Выставка «Мой современник»].

Рис. 4. [Конкурсная работа С. Брюханова – эскиз ледяной скульптуры, 2008 г.].

Рис. 5. [Участники проекта «ГРАФИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ. Молодые художники Нижнего Тагила» в рамках Московского международного художественного салона «ЦДХ-2013»].

Рис. 6. [«КОНЦЕПЦИЯ ИННОВАЦИОННОГО БИЗНЕС-ИНКУБАТОРА на базе НТГСПА» Модульная адаптивная игровая конструкция для детей с механизмом сенсорного управления цветового свечения].

Приложение 7 – к статье Матвеева Н. В. «Фонд дипломных работ художественно-графического факультета НТГСПА».

Рис. 1. [Б. Гагарин «Сюжетная композиция» 1967].

Рис. 2. [В. Малкин «Работа над портретом» 1978 (руководитель В. Г. Могилевич)].

Рис. 3. [С. Корьякин «Мальчики» 1979].

Рис. 4. [А. Курмашёв «Моё детство» по теме «Северные мотивы» 1979 (руководитель Л. К. Васильева)].

Рис. 5. [А. Захаренков «Бригада строителей КАМАЗа» 1979 (руководитель В. И. Савенков)].

Рис. 6. [В. Михайлов «Портрет мастера по трудовому обучению А. Г. Чеполь» 1980].

Рис. 7. [Ю. Мурина «Стилистика джаза» 1991 (руководитель В. Г. Могилевич)].

Рис. 8–12. [Т. Шлёмова «Цветы» 1995 (руководитель С. Г. Бакшаева)].

Рис. 13–14. [Н. Пузикова «Сан-донатские портреты» 1995 (руководитель Р. Р. Мамутов)].

Рис. 15–16. [С. Власова «Дерево в городе» 1997 (руководитель Р. Р. Мамутов)].

Рис. 17–19. [Г. Лопаева «Натюрморты» 1996 (руководитель В. Ю. Хасанов)].

Рис. 20–22. [И. Сусеков «Сельские пейзажи» 1999 (руководитель В. Ю. Хасанов)].

Рис. 23–27. [Л. Пентягина «Визуальная поэзия. Велимир Хлебников» 2000 (руководитель Л. С. Грачикова)].

Рис. 28–29. [Е. Волкова «Мёртвая земля» 2003 (руководитель Р. Р. Мамутов)].

Рис. 30–31. [О. Кусайко «Коллаж. Серия композиций» 2005 (руководитель Л. С. Грачикова)].

Рис. 32–33. [А. Кашин «Художественный объект» 2001 (руководитель Л. С. Грачикова)].

Рис. 34. [А. Пономарёв «Натюрморт с клюквой» 2003 (руководитель С. А. Костылев)].

Приложение 8 – к статье Рыжковой О. В. «Выставочная деятельность музея НТГСПА в 2011–2012 учебном году».

Папка. 1. [Хроника выставок музея Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии в 2011–2012 уч. г.]

Приложение 9 – к статье Филатовой Л. П., Лебедевой Л. П., Кузнецовой Н. С. «55 лет в системе художественного образования России».

Рис. 1. [Крамской М. П.].

- Рис. 2. [Ушаков В. М.].
Рис. 3. [Рябков Н. М.].
Рис. 4. [Могилевич В. Г.].
Рис. 5. [Коллектив факультета художественного образования 2013 год].
Рис. 6–7. [Здание факультета художественного образования].
Рис. 8. [Холл факультета художественного образования].
Рис. 9. [Аудитория рисунка].
Рис. 10. [Мастерская скульптуры].
Рис. 11. [Аудитория живописи].

Приложение 10 – к статье Кваша А. В. «Проект „Иллюстрации авторской книги к стихам Велимира Хлебникова“»

- Рис. 1–2. [Щукина Д. Выделение композиционного центра с помощью цвета].
Рис. 3. [Толстова Е. Выделение композиционного центра с помощью фактуры].
Рис. 4. [Кубасова К. Выделение композиционного центра с помощью фактуры].
Рис. 5. [Белова Т. Выделение композиционного центра с помощью ввода текста].
Рис. 6. [Малыгина Н. Выделение композиционного центра с помощью ввода текста].
Рис. 7. [Захарова Е. Наличие симметрии].

Приложение 11 – к статье Кузнецовой Н. С. «Организация музейно-образовательных проектов для учащихся школ города Нижнего Тагила».

- Док. 1. [Музейное занятие «Чудо-птица»].
Док. 2. [Музейно-педагогическая викторина «Чудо-дом для всей семьи»].
Док. 3. [Музейное занятие «Музыкальный автомат» (от шарманки до магнитофона)].
Док. 4. [Музейно-педагогический проект «Волшебные звери. Создай свою роспись»].
Док. 5. [Музейно-педагогический проект «Архангел Салафиил – молящий за людей»].

Приложение 12 – к статье Наумовой Н. В. «Традиции преподавания художественной керамики в НТГСПА».

- Док. 1. [«Традиции преподавания художественной керамики в Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии»].

Приложение 13 – к статье Павленкович О. Б. «Комплекс упражнений по написанию портрета от копирования натуры до портрета-типажа».

- Рис. 1. [Портрет-образ].

Рис. 2. [Психологический портрет].

Приложение 14 – к статье Постоногова Ю. И. «Патриотическое воспитание студентов при обучении скульптуре».

Док. 1. [«Патриотическое воспитание студентов при обучении скульптуре»].

Приложение 15 – к статье Ременниковой Ю. С. «Этнохудожественная культура как основа методики преподавания спецкурса „Декоративная композиция на примере живописи башкирского народа“».

Рис. 1. [Габбасова Р. Мотивы этноса. Холст, масло. 2011].

Рис. 2. [Попов П. Мотивы этноса. Бумага, гуашь. 2010].

Приложение 16 – к статье Рудневой Н. В. «Декоративный натюрморт. Значение тонального решения в этапах разработки»

Рис. 1. [Стилизация вазы и яблока с использованием только трех различных тональных оттенков].

Рис. 2. [Тональный акцент].

Рис. 3–4. [Работы учащихся].

Приложение 17 – к статье Чебаковой Е. А. «Графические материалы и техники в разных видах изобразительной деятельности студентов».

Рис. 1. [Эскиз композиции на тему: «Интерьер». Фломастер. II курс].

Рис. 2. [Композиция на тему: «Портрет». Пастель. III курс].

Рис. 3. [Пленэрная зарисовка. Завод. Гелевая ручка. I курс].

Рис. 4. [Пленэрная зарисовка. Завод. Графитный карандаш. II курс].

Рис. 5. [Набросок головы. Сангина. II курс].

Рис. 6. [Зарисовка комнатного цветка. Тушь, перо. I курс].

Рис. 7. [Эскиз к композиции на тему: «Пейзаж». Уголь, сангина. II курс].

Рис. 8. [Пленэрная зарисовка. Цветные карандаши. I курс].

Рис. 9. [Пленэрная зарисовка. Тени. Тушь, кисть, перо. III курс].

Рис. 10. [Пленэрная зарисовка. Суздаль. Пастель. III курс].

Рис. 11. [Композиция в квадрате. Пастель. I курс].

Рис. 12. [Композиция на тему: «Пейзаж». Пастель. II курс].

Рис. 13. [Композиция на тему: «Натюрморт». Пастель. II курс].

Рис. 14. [Пленэрная зарисовка. Графитный и цветной карандаши. IV курс].

Рис. 15. [Композиция на тему: «Пейзаж». Пастель. III курс].

Рис. 16. [Задание на тему: «Модель», дисциплины специализации «Художественная графика». Графитный и цветной карандаш. V курс].

Рис. 17. [Задание на тему: «Модель», дисциплины специализации «Художественная графика». Пастель. V курс].

Рис. 18. [ВКР на тему: «Пейзаж». Цветной и графитный карандаши].

Рис. 19. [ВКР на тему: «Декоративный натюрморт». Пастель].

Рис. 20. [ВКР на тему: «Выразительные средства пастели в решении женского образа». Пастель].

Приложение 18 – к статье Шульгиной В. В. «Вопрос о структуре концепта в ассоциативных композициях».

Рис. 1. [Чебакова Е. Цветение 1].

Рис. 2. [Чебакова Е. Цветение 2].

Рис. 3. [Грищенко И. Светлый день].

Рис. 4. [Батракова Т.].

Рис. 5. [Исповедь дерева].

Приложение 19 – к статье Бабиковой Т. В. «Художественное поколение как творческий феномен. Смена поколений в искусстве Омска XX века».

Док. 1. [Фактор поколений в искусстве Омска].

Приложение 20 – к статье Еникеева А. А. «Инстинкт и Габитус (о некоторых работах Айрата Терегулова)».

Папка 1. [А. Терегулов Серия «Габитус»].

Папка 2. [А. Терегулов Серия «Инстинкт»].

Приложение 21 – к статье Ильиной Е. В. «Творчество тагильского художника Светланы Бакшаевой: опыт обобщения».

Рис. 1. [Полет желтой птицы 100×120].

Рис. 2. [Макошь 110×90].

Рис. 3. [Черная башня 84×54].

Рис. 4. [Черное дерево 54×84].

Рис. 5. [Черная машина 54×84].

Рис. 6. [Жертвенные птицы 119×80].

Рис. 7. [Молитва 55×60].

Рис. 8. [Молитва Перуну 80×50].

Рис. 9. [Андрей Первозванный 110×90].

Рис. 10. [Тюльпаны 50×60].

Рис. 11. [Весна 80×60].

Рис. 12. [Сумерки 60×80].

Рис. 13. [Происхождение 55×74].

Рис. 14. [Лучник Австралия 40,5×59].

Рис. 15. [Сад камней 1 красный 54,5×73].

Рис. 16. [Сад камней 3 54×73].

Рис. 17. [Сад камней 62×76,5].

Рис. 18. [Сад камней Правый Триптих 76×54].

Рис. 19. [Сад камней Центральный Триптих 76×54].

Рис. 20. [Сад камней Левый Триптих 76×54].

Рис. 21. [Ножны 37×49].

- Рис. 22. [Арабеска ислама 54×76].
 Рис. 23. [Арабески 6 54×76].
 Рис. 24. [Фетиш 59×49].
 Рис. 25. [Фетиш 60×80].
 Рис. 26. [Мандала 61×84].
 Рис. 27. [Геометрия зимы 38×42].
 Рис. 28. [Авгур 76×54].
 Рис. 29. [Вонжины 114×74].
 Рис. 30. [Жрица 69×50].
 Рис. 31. [Маски 49×69].
 Рис. 32. [Медитации с черным 49×68].
 Рис. 33. [Кельнская вода 1 60×90].
 Рис. 34. [Кельнская вода 2 59×84].
 Рис. 35. [Кельнская вода 59×84].
 Рис. 36. [Кельнская вода 60×90].
 Рис. 37. [Кельнская вода 4 61×86].
 Рис. 38. [Кельнская вода 5 55×73,5].

Приложение 22 – к статье Кваша А. В. «Графика Нижнего Тагила. Опыт художников разных поколений».

- Рис. 1. [М. Дистергефт Из серии «Ура! Урал!»; лист № 3 «Будет Магнитогорск». 1970].
 Рис. 2. [М. Дистергефт Из серии «Ура! Урал!»; лист № 2 «Агитатор». 1970].
 Рис. 3. [Е. Вагин Из серии «12 ксилографий с Лисьей горой»; лист «Лисья гора». 1971].
 Рис. 4. [Е. Вагин Берег левый – берег правый. 1979].
 Рис. 5. [Е. Вагин Выя устремилась вверх].
 Рис. 6. [Е. Вагин За старым заводом. 1979].
 Рис. 7. [Е. Вагин Тагил – город металлургов 1974].
 Рис. 8. [Е. Вагин У Горбатого моста 1979].
 Рис. 9. [Л. Воврженчик Из серии «Дорога к деду»; лист «В степи».].
 Рис. 10. [Л. Воврженчик Из серии «65-я параллель»; лист «Гость из пурги». 1978].
 Рис. 11. [Е. Бортников Orus 145].
 Рис. 12. [Е. Бортников Orus 049].
 Рис. 13. [Е. Бортников Orus 141].

Приложение 23 – к статье Шульгиной В. В. «Структурная диагностика иконы в курсе искусствометрии».

- Рис. 1. [Структурные гармонии универсального канона вавилоня].
 Рис. 2. [И. Кеплер Орбиты планет].
 Рис. 3. [Икона «Спас Нерукотворный»].
 Рис. 4. [Икона «Рождество Христово»].

Рис. 5. [Троица Андрея Рублева].

Приложение 24 – к статье Брюханова С. В. «Академия Мастера».

Рис. 1. [Благотворительный аукцион Марины Аглаевой].

Рис. 2–5. [Марина Аглаева за работой над натюрмортом].

Рис. 6. [Оксана Перцева копирует Левитана].

Рис. 7. [Персональная выставка Марии Меншиковой в галерее «Древо»].

Рис. 8. [Персональная выставка Марии Меншиковой в ЦДХ].

Рис. 9. [Пленэр в Греции. Н. Лебедева и Т. Курилова].

Рис. 10. [Пленэр в Греции. Наталья Лебедева].

Рис. 11. [Пленэр в Греции. Татьяна Курилова].

Рис. 12. [Татьяна Курилова].

Рис. 13. [Пленэр].

Рис. 14. [Татьяна Любович. Пленэр].

Рис. 15. [Татьяна Мишина и Ирина Казакова].

Рис. 16. [Татьяна Мишина].

Рис. 17. [Татьяна Пескова. Первые формальные композиции.].

Приложение 25 – к статье Еникеева А. А. «Волшебник цвета Евгений Бабушкин».

Рис. 1. [Е. Бабушкин Художник в цветах 2006].

Рис. 2. [Е. Бабушкин Сказки Пушкина 2004].

Рис. 3. [Е. Бабушкин Музыкант 2006].

Рис. 4. [Афиша к персональной выставке Е. Бабушкина].

Приложение 26 – к статье Здобняковой Ю. С. «„Я творю свой маленький рай“. О выставке Н. Бортновой»

Рис. 1. [Бортнова Н. П. Берег 1. Триптих. Холст, масло, 2007].

Рис. 2. [Бортнова Н. П. Берег 2. Триптих. Холст, масло, 2007].

Рис. 3. [Бортнова Н. П. Берег 3. Триптих. Холст, масло, 2007].

Рис. 4. [Бортнова Н. П. Новый год на Театральной площади. Холст, масло].

Рис. 5. [Бортнова Н. П. Павлин. Холст, масло. 1980-е].

Рис. 6. [Бортнова Н. П. Ребенок с подарком. Холст, масло 2007].

Приложение 27 – к статье Ильиной Е. В. «Василий Михайлович Ушаков: слово о педагоге, художнике, личности».

Рис. 1. [Ушаков В. М.].

Также работы В. М. Ушакова см. в Приложении 4.

Приложение 28 – к статье Иотовой Е. В. «Поиск истины. О творчестве И. В. Грищенко».

Рис. 1. [Грищенко И. В. Обнажённая на фоне аквариума. 65×100].

Рис. 2. [Грищенко И. В. Луна в аквариуме].

Также работы И. В. Грищенко см. в Приложении 4.

Приложение 29 – к статье Кваша А. В. «Моя профессия – самая интересная».

Рис. 1. [Эмблема студии печатной графики].

Рис. 2. [Руководитель студии Кваша А. В. Мастер-класс по линогравюре].

Рис. 3–9. [Участники студии печатной графики].

Рис. 10. [Афиша выставки студии «Контрастные лица»].

Рис. 11–12. [Буклет к выставке студии «Контрастные лица»].

Рис. 13. [Буклет к выставке студии «Графика города»].

Рис. 14. [Буклет к выставке студии «Графика города»].

Приложение 30 – к статье Лариной О. В. «Евгений Бортников. Сила личности и точность художественности».

Рис. 1. [Бортников Е. А.].

Также работы Е. А. Бортникова см. в Приложении 4.

Приложение 31 – к статье Селезнева В. В. «Опыты создания мифов»

Папка 1. [«Опыт создания мифа». Тотальная инсталляция. 2002 год].

Папка 2. [«Неизвестные памятники». Серия фотоколлажей. 2006 год].

Папка 3. [Папка 3. «Метрополис». Инсталляция. 2009–2013 год].

Приложение 32 – к статье Филатовой Л. П. «Барышников Петр Дмитриевич – первый преподаватель методики обучения изобразительному искусству».

Рис. 1. [Барышников П. Д.].

Рис. 2. [Барышников П. Д. в деканате ХГФ].

Рис. 3. [Барышников П. Д. Праздник 8 марта].

Рис. 4. [Барышников П. Д. со студентами].

Рис. 5–6. [Объемные постановочные модели].

Приложение 33 – к статье Хамраева В. М. «Природа творчества педагога-художника С. М. Крашенинникова».

Рис. 1. [Крашенинников С. М. В городском саду. 1983. Линогравюра].

Рис. 2. [Крашенинников С. М. У реки. 1983. Линогравюра].

Рис. 3. [Крашенинников С. М. Возле дома родного. 1983. Линогравюра].

Также работы С. М. Крашенинникова см. в Приложении 4.

Приложение 34 – к статье Цыпляковой Э. Н. «От рисунка к гравюре – и обратно!»

Рис. 1. [Ворота 42×60 бумага, соус, пастель, карандаш, 2001].

Рис. 2. [Две яхты 1 42×60 бумага, соус, пастель, карандаш, 1997].

Рис. 3. [Дворец 42×60 бумага, соус, пастель, карандаш, 2001].

- Рис. 4. [Начало весны 42×60 бумага, соус, пастель, карандаш, 2001].
Рис. 5. [Фонтан 38×44 гравюра на дереве, 2002].
Рис. 6. [Северный ветер 38×44 гравюра на дереве, 2003].
Рис. 7. [Жизнь соседа 1 58×75 гравюра на дереве, 2006].
Рис. 8. [Жизнь соседа 2 58×75 гравюра на дереве, 2006].
Рис. 9. [Полуденный сон 41×55 линогравюра, 2013].
Рис. 10. [Взгляд с высоты 41×55 линогравюра, 2013].

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы
всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

21 октября 2014 года

Редактор Кальщикова Т. А.
Компьютерная верстка С. В. Горбуновой

Подписано в печать 31.03.2014. Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура «Таймс». Печать на ризографе. Усл. печ. л. 20,93. Уч.-изд. л. 22,5. Тираж 100 экз. Заказ № 34.

Издательский центр НТГСПА.
Адрес: 622031, г. Нижний Тагил, ул. Красногвардейская, 57.