Министерство образования Российской Федерации

НОВЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ
г. Электросталь

ДИАЛОГ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы международной научно-практической конференции

22 декабря 2006 года

ТОМ II

Москва
2007

УДК 491.701-.75(082)
ББК 81.-2Р

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор Института лингвистики и межкультурной коммуникации Московского государственного областного университета *Ощепкова В.В.*;
доктор филологических наук, профессор Нового гуманитарного института *Монина Т.С.*

Диалог языков и культур в современном мире: Материалы международной научно-практической конференции в 2-х томах. Том II. – М.: Изд-во Московского государственного областного университета, 2007. – 104 с.

ISBN 978-5-7017-0968-1

В сборнике представлены материалы докладов участников международной научно-практической конференции, состоявшейся 22 декабря 2006 года в Новом гуманитарном институте.

Сборник содержит интересный и разнообразный материал, посвященный исследованию вопросов межкультурной коммуникации, среди которых одной из важнейших является проблема диалога языков и культур.

В сборнике представлены труды отечественных и зарубежных исследователей, рассматривающие лингвистические и методические проблемы межкультурной коммуникации, а также вопросы дизайн-образования в свете диалога культур в современном мире. Издание адресовано специалистам в области лингвистики и межкультурной коммуникации, искусствоведения, дизайна, а также студентам факультетов лингвистики и дизайна.

Ответственный редактор:

кандидат филологических наук, доцент ***М.Н. НИКОЛАЕВА***
Новый гуманитарный институт

УДК 491.701-.75(082)
ББК 81.-2Р

ISBN 978-5-7017-0968-1

© НГИ, 2007
Московский государственный
областной университет, 2007

Секция 3

Искусство как язык диалога культур. Стиль и образ во взаимодействии культур

Вахтанов С.И., Коняшкина А.Ю., Вахтанова Е.С., Рыжко Р.Н.
МГУТУ (г.Москва)

Использование 3D графики при соматографическом анализе дизайн-проекта офисного помещения

Проблема разработок дизайнерских проектов офисных помещений во многом связана с решением задач по созданию комфортной среды для обеспечения максимальной эффективности и комфортности деятельности сотрудников и удобства посетителей. Функциональная организация таких помещений основана на четком разграничении зон для этих групп пользователей и размещении внутри них оборудования и оргтехники. Незначительные габариты существующих помещений приводят к тому, что функциональные зоны приходится совмещать, что не возможно без соматографического анализа с учетом всех эргономических требований.

Кроме субъективных факторов – мотивации, воли, психологического климата в коллективе, гигиенических – тепловлажностного комфорта, газового состава, функционально-эстетических, большое значение имеет организация расстановки офисного оборудования на рабочих местах. Офисные помещения оборудуются специфичной мебелью, большим количеством офисной техники, требующей соблюдения определенных норм при расстановке и обеспечения удобства и безопасности пользования. При этом должны обеспечиваться необходимые размеры зон досягаемости и зоны обзора офисного оборудования. Выполнение эргономических требований по обеспечению зон обзора и досягаемости при групповом использовании достаточно большого набора офисного оборудования не всегда возможно.

Для обеспечения наибольшей эффективности деятельности необходима оценка организации рабочих мест методами соматографии. Метод соматографии заключается в описании психограммы деятельности каждого сотрудника коллектива и реализации этой деятельности в виде графического изображения действий сотрудников на проекциях плана расстановки офисного оборудования в принятом масштабе. При этом используются

изображения человека в профиль и фас – метод плоских манекенов, либо объемные фигуры человека на реальной расстановке оборудования – метод антропоманекенов. Использование метода плоских манекенов связано со значительными трудовыми и экономическими затратами, а метода антропоманекенов еще и не всегда возможно.

Существенным шагом в совершенствовании методов соматографии является использование при соматографическом анализе 3D графики. Для реализации данных методов необходимо разработать программное обеспечение для изображения деятельности человека и окружающей среды в одном масштабе. Разработка дизайн-проектов ведется, как правило, на компьютерном оборудовании с использованием графических программ, в частности программы *3D max*, которая может быть основой для создания программного обеспечения. Современные методы позволяют сочетать изображение деятельности как методом плоских манекенов на всех трех проекциях офисного помещения, так и оценить эту деятельность в объемных проекциях; создать изображение человека в соответствии с антропометрическими характеристиками человека; установить ограничения на изменение антропометрических характеристик при деятельности человека в различных условиях; создать систему определения и оценки зон досягаемости и видимости при программировании действий манекена.

Разработка программного обеспечения с заданными требованиями позволит существенно снизить трудоемкость проектирования окружающей среды офисного помещения и соматографического анализа принятых проектных решений.

Дормидонтова В.В.
МГУТУ (г. Москва)

Типы пространств в исторических садах Европы

В истории садово-паркового искусства Европы сложилось несколько типов глубинно-пространственных композиций. Эти типы пространств появились в разные исторические периоды и были отражением мировосприятия человека. В соответствии с представлениями о комфортном пространстве выбирались определённые приёмы его построения, складывавшиеся в набор и формировавшие тип пространства, характерный для того или иного исторического периода.

На основе анализа особенностей мировосприятия и концепций отношения к пространственным характеристикам выявляются следующие исторические типы пространств:

1. Сад-клуатр Средневековья

Особенности мировосприятия: *Человек – грешен, ничтожен, природа – враждебна.*

Основная идея: Садовое пространство трактуется как убежище, укрытие, символизирует «райский сад».

Тип пространства: Замкнутое, защищаемое и подавляемое высокими мощными стенами миниатюрное пространство, полностью изолированное от внешнего окружения. Центричная композиция. Все виды внутренние. Композиционный центр – символический элемент – фонтан, розовый куст.

2. Террасный сад Раннего Возрождения

Особенности мировосприятия: *Человек способен творить, а значит, – богоподобен. Природа – прекрасна, человек – часть природы и «надприродное» существо.*

Основная идея: Гармоничное, соразмерное человеку пространство для созерцания, наслаждения – выражение ощущения стабильности, покоя, свободы, гармоничного единства мира, природы и человека.

Тип пространства: Небольшое пространство, поднятое над окружением на высокой подпорной стене, открытое во внешнюю среду. Нет высоких средневековых стен, ограждение – парапет. Композиции террас просты, самостоятельны, композиционно равнозначны и не связаны между собой. Отсутствуют вертикальные элементы, членящие пространство. Доминирует человек. Сад – созданное человеком пространство, «парит» над природой, созданной богом. Окружающая природа, внизу вдалеке, включается панорамой в композицию террас, подчиняясь величию и творческой воле человека, подчёркивая его «надприродность». Эффектно используются открытые в эпоху Возрождения приёмы воздушной перспективы. Сад отличается элегантной скромностью, лёгкостью пропорций и изящной простотой форм. Пространства террас воздушны, открыты, соразмерны человеку и спокойно, беспрепятственно перетекают вниз по холму, «воспаряя» за границами сада.

3. Террасный сад высокого Возрождения

Особенности мировосприятия: *Свобода человека ограничена иерархичностью общества.*

Основная идея: Садовое пространство – ансамбль значительной площади, демонстрирующий величие, богатство хозяина.

Тип пространства: Композиция сада утрачивает свободу, напротив приобретает иерархичность и жёстко связывается визуально акцентированными осями – направленными вдоль аллей перспективами. Садовое пространство делится на две части: доминирующий партер, расположенный на нижней террасе, и ряд узких поднимающихся выше террас, нанизанных на главную композиционную ось. Террасы связываются между собой садовыми лестницами. Гладкие водные партеры подчёркивают стабильность и покой.

4. Террасный сад Барокко

Особенности мировосприятия: *Рухнул миф об антропоцентризме, об устойчивости мира. Мир – «вечные качели», природа – изменчива,*

экспансивна, бесконечна (открылись микро- и макромиры), небезопасна. Человек – глубоко зависимая частица изменчивого многообразия.

Основная идея: театральное пространство, выражающее ощущение нестабильности, контрастности, быстротечности, призванное демонстрировать противостояние «культурного» и «дикого», человека и поглощающей его, наступающей на него микро- и макромирами природы. Пространство – пышное, зрелищное, аллегоричное, поражающее, ошеломляющее, воздействующее различными эффектами.

Тип пространства: В террасном саду барокко в разных формах и проявлениях изобилует «дикая» природа. Она наступает, нависает, давит крупными массивами растительности, обрушивается водными каскадами, разверзается ущельем или пропастью. Дворец расположен на гребне холма, композиции террас содержат значительные вертикальные членения, – они утяжелены массивами боско (рощиц), между которыми зажаты узкие сомкнутые аллеи, формирующие перспективы поперёк рельефа. Всепоглощающему буйству природы противопоставляется открытый, дробный, изящный кружевной партер, символизирующий «цивилизованность». Утрачена соразмерность форм, звуков, цвета, характерная для эпохи Возрождения. Изменился пропорциональный строй и характер партера. Партер барокко состоит как бы из «разобранных» элементов партера Возрождения и трансформированных до мелких завитков арабесок. Спокойный ритмичный цельный партер Возрождения в садах барокко «растрескался» и превратился в измельчённый, нервный, как бы раскрепованный партер, по аналогии с архитектурными постройками. Быстротечность наглядно демонстрирует вода в экспрессивных и звучных композициях фонтанов и каскадных «водных театров». Часто главным элементом является Водяной театр. Архитектурно оформленный водяной поток спускается с горы множеством водопадов и каскадов навстречу главной визуальной оси. Используются специфические приёмы: «шутихи», «звукоподражающие устройства». Наиболее выражающие мировосприятие

барокко – приёмы, иллюзорно раздвигающие границы сада, т.е. превращающие реальную конечность в кажущуюся бесконечность, – приёмы «ах-ах» и живописные «обманки».

5. Сад Классицизма

Особенности мировосприятия: *Новые нравственно-этические нормы, согласно которым гражданский долг – превыше всего. Государство олицетворяет долг, и эстетический идеал – принесение счастья и жизни человека в жертву долгу, а также сохранение неколебимой ясности духа среди всеобщего хаоса. Разум человека – главное орудие познания мира, главная цель знания и науки – господство человека над силами природы. Природа и мир – разумно устроенные механизмы, где каждый элемент – часть системы, и рассматривать его нужно во взаимосвязи с его составляющими и целым, причём элемент и система всегда соизмеримы при помощи модуля. Законы природы приложимы для искусства.*

Основная идея: Сад – реальное видимое воплощение разумного устройства, где есть главное и целая иерархия соподчинённого.

Тип пространства: Подчёркнуто горизонтальная композиция грандиозного «героического» масштаба стремительно разливается в бесконечность. Главная композиционная ось «удерживает» композиции монументального масштаба: водные зеркала, бассейны, террасы, зелёные ковры и кружевные партеры. Скульптуры лежат на фоне воды и газонов, не нарушая грандиозной горизонтальности композиции. Сильная горизонтальная композиция с обширными дальними перспективами создаёт иллюзию того, что и за пределами видимости, вся земля устроена в таком же строгом порядке. Здесь частное подчинено общему. Нельзя отвлечься красотой отдельного растения – цветы собраны в ковровые композиции, а деревья в стриженые массивы. Пропорциональный строй, в котором вертикали незначительны и обеспечивают только один, всё подчиняющий себе центр – дворец.

6. Пейзажный сад

Особенности мировосприятия: *Идеи общего равенства и личной свободы, самоценности и самодостаточности личности, приоритета разума, образованности и предприимчивости над высокородностью, уважение к труду и идеализация природы.*

Основная идея: Сад – естественная среда для естественного существования естественного человека, воспитывающая мысли и чувства.

Тип пространства: Сад создаётся либо на основе существующего естественного пейзажа, либо в подражание ему. Пространство разрабатывается как сценарий сменяющихся пейзажных картин, образованных растениями, водоёмами, полянами, холмами. В саду отсутствуют прямые аллеи, поскольку их нет в природе. Выявляются достоинства естественного пейзажа. Созданные композиции гармонично сливаются с окружающей местностью.

7. Сад модерна.

Особенности мировосприятия: *Мир – игра стихии жизни – жажда самообновления, самовоспроизведения. Жизнь – категория космическая, всепоглощающая, неподвластная рационально-логическим построениям. Культ стихии, всё преодолевающего биологизма, роста. Природа, растущая, видоизменяющаяся – воплощение стихии жизни.*

Основная идея: Сад – микромодель мира, подобного в большом и малом, интерпретация индивидуализма, космизма и стихии постоянного обновления жизни, проектируется в едином стилевом ансамбле с усадебным домом. Создаётся среда, дающая человеку ощущение слитности с миром и природой.

Тип пространства: Композиция центричная, в центре – дом, вокруг него развиваются пространства полян. В доме центром является холл с камином, перекрытый шатром, объединяющий в целое различные функциональные зоны. В основании шатра – ряд окошек, подчёркивающих связь дома с парком, природой. Т.е. и внутреннее и внешнее пространства

развиваются на основе принципа подобия. Садовые пространства также представляют собой вариации на тему какого-либо одного композиционного приёма. Садовые композиции небольшие, пластические, асимметричные, динамически уравновешенные. Сад разбит на ряд разносюжетных пространств. В качестве композиционных фокусов многочисленных видов использовалась растительность.

Заева-Бурдонская Е.А.
МГХПУ им. С. Г. Строганова (г. Москва)

Образные стилизации в современном средовом дизайне

Теоретики и историки дизайна свидетельствуют о нескольких параллельных стилевых тенденциях, существующих в современном искусстве и архитектуре на сегодняшний день. Среди них наибольший интерес в контексте данной статьи представляют **органический дизайн**, **деконструктивизм**, **«скандинавский модерн»** и **постмодернизм,** который уже практически заканчивает свое победное шествие. Оставляем за границами наших интересов веяния «новой калифорнийской волны», поскольку их достижения вобрал в себя постмодернизм (иногда эти веяния называются стилем в графическом дизайне постмодернизма). В итоге современная ситуация говорит о достаточно значительном участии полистилевых эклектических тенденций в дизайне, ярким представителем которых является **постмодернизм**. Эстетика постмодернизма на Западе сделала дизайнера всеядным по отношению и к современным стилям XX столетия и к традиционным историческим декоративным стилям. Начиная с 80-х годов XX столетия в предметном мире рядом с реминисценциями конструктивизма, кубизма, дадаизма возникают формальные отсылы к **арт деко** и **барокко**, **классицизму** и **арт нуво.** Что же послужило толчком к всплеску интереса к прошлому, не угасающему по сей день?

В данном случае – это реакция на рационалистическую холодность модернизма XX столетия. Логическая рассудительность и в высшей степени

абстрактность простейшей геометрии не могут удовлетворить человека, генетически привыкшего к некоей суммарной составляющей сложных форм в окружающей его среде. Его память закодирована на восприятие определенных символических структур, окружающих его в жизни. Соответственно эти же требования присутствия сложности, символической знаковости в предметном мире его квартиры, офиса, культурного центра, который он посещает, не уходят, а наоборот возрастают с увеличением возможностей их реализации каждым заказчиком.

Любое обращение к традиции, к истории, в том числе, за поиском символов, знаков, сложных декоративных форм, а иногда и целых сценариев поведения, это зеркальный взгляд внутрь самих себя, своей памяти. «У традиции и памяти можно обнаружить много общего… и та, и другая являет собою мгновенный отсвет прошлого в настоящем. И та, и другая – «избирательна»…» [1, С.202]. В любом проекте, обращенном к формообразующим элементам стилей прошлого, без сомнения, лежит глубоко индивидуальное и часто уникальное и неповторимое решение.

Варианты стилизации современного состояния средового дизайна определены во многом изменившимися социо-культурными условиями. Новый заказчик в лице частного человека или города потребовал удовлетворения своих, именно его и ничьих более интересов и вкусов. Взгляд был брошен в сторону традиции – общедоступных и одновременно уже проверенных временем формально-стилистических решений. Далее все решала творческая лаборатория.

Дизайн-образование встречает и преодолевает те же проблемы, что и профессиональная практика дизайна. Поэтому имеет смысл рассматривать процесс обучения проектной деятельности в контексте актуальных вопросов профессии. Дизайн встроен в современную культуру и результатами своего творчества и методами своего мышления. Если еще вчера дизайн-деятельность воспринималась лишь через призму субъектно-объектных отношений предметной среды, окружающей человека в самых разных

ситуациях его жизнедеятельности, то сегодня этого явно недостаточно. Сегодняшний день взаимоотношений культуры (в том числе и искусства) и дизайна кроме стилевых взаимодействий – это еще и методы, которыми ранее дизайн пользовался как узко профессиональными.

Образ «проектности» становится определяющим свойством современной культуры. Если в 80-е годы XX столетия прикладные искусства, в том числе дизайн, отбирали «станковость» у своих «высоких» собратьев, то отныне дизайн дарит свой проектный метод сопредельным искусствам. Круг замыкается, и проблема поиска гармонии в образе начинает строиться по единым законам.

Что же послужило толчком к интеграции эстетики дизайна и искусства? Любая смена приоритетов в мировоззрении человека – это реакция на нерешенный круг накопленных проблем. Средовой дизайн стал наиболее популярен именно в период «усталости» художественной культуры от господства тоталитарных и радикальных художественных систем. Долгое время «хороший дизайн» мыслился на уровне стерильной конструкции, еще лучше, если эта конструкция будет подчинена принципу модульности. В сложившейся культурной ситуации средовой дизайн (где среда – мыслится эстетической системой) взял на себя интегрирующую роль, создав условия, при которых любое проявление эстетической деятельности (изобразительное искусство, элементы природной среды, музыка и т.д.), а также случайные, заранее не планируемые внехудожественные факторы, обретают свое место в «проекте» жизнеустройства. Объединяющую роль в этом процессе взяла на себя **проектная методология**, став **проектной идеологией**.

В программе проектных заданий на кафедре «Средового дизайна» МГХПУ им. С.Г. Строганова в качестве одного из методов проектирования активно применяется стилизация как пример интеграции эстетики дизайна и высокого искусства. Инсталляция – вариант арт-дизайна, становится начальным важным этапом проектирования в проектных заданиях старших курсов. Формулирование концепции курсового задания в объемной

инсталляции, состоящей часто из бытовых форм, вызывающих ассоциации с выбранной темой, часто заменяет плоскостной графический поиск образа, активизирует пространственное средовое мышление студента. Ассоциативное поле образа, заключенное в объемно-пространственной композиции – «скульптуре», позволяет фантазии проектанта увидеть в простейшем бытовом предмете целую поэму со своим сценарием, представить будущий средовой образ в концентрированном виде (включая такие «средовые» эффекты, как горящие свечи, ароматические палочки, ...). Объектом концепции становится интерьерные среды музыкальных клубов, кафе, входных зон магазинов и т.д. В основе инсталляции как подхода лежит понимание среды как системы.

Средовой дизайн позволяет студенту использовать широкую палитру форм и средств искусства, сохраняя целостность проекта. Проект «Дизайн интерьера музыкального клуба» (4 курс) – полное этому подтверждение. «Человек – личность – стиль». В этой формуле скрыта модель жизни «высокого» искусства в данном проекте. Историческая, обязательно творческая личность-персоналия, выбирается как основа образного решения, среды клуба (Мэрилин Монро, Коко Шанель, Мейерхольд т.д.). Методика проектирования позволяет в условной стилизованной форме сделать искусство своим достоянием. Стилевые черты работают как символы эпохи выбранной личности и становятся формальным заместителем образа, задают основные колористическое и структурное разнообразие параметров среды. Вспомним определение П.Мондриана из его манифеста «человек – это стиль». Черты поп-арта работ Энди Уорхола, элементы функционализма 60-х годов, конструктивистские решения 20-х годов в дизайне выставочного оборудования вносят разнообразие и интригу в сюжет клубного пространства, одновременно придают целостность сложному многосоставному проекту. Супрематические композиции Малевича появляются в среде музыкального клуба «Малевич», многоэтажные лестницы Эшера организуют и структурируют пространство клубного и

одновременно выставочного помещения «Дом лестниц», сюрреалистичные темы картин Дали звучат в двухэтажном пространстве клуба «Дали». Формообразование многих элементов среды (мебели, лестниц, осветительных приборов…) строится на основе стилизации авторских работ (графика, живопись, скульптура…) художников, выбранных студентами в качестве образных прототипов. В любом студенческом проекте, обращенном к содержательным и формальным элементам прошлого, лежит глубоко индивидуальное и часто неповторимое решение. Методически данный проектный подход гарантированно защищает от вторичности, поскольку опирается на личные ассоциации.

Подобный метод «образного» проектирования по природе своей становится креативным, концептуальным, содержательно создающим обилие средовых ситуаций, порождающим все новые конструкции на основе базовых форм. Итогом проекта становится построение виртуальной средовой модели. Здесь на помощь приходят новые технологии, электронные версии с их возможностью *3D-max* моделирования, анимации, звукового оформления и т.д. Видеоряд позволяет передать характер пространства с наибольшей наглядностью, а «облет камеры» позволяет воспринять пространство в динамике, как его воспринимает человек, движущийся в среде интерьера.

Проектная культура позволяет всю широту устремлений и целей современного дизайнера, творца, проектировщика, объединить и оформить с помощью реальной проектной методологии. Современному средовому дизайну становятся подвластны сложные (системные) зыбкие промежуточные по типологии средовые объекты. Таков проект «Организации репрезентативной среды городского музея скульптуры Дома Бурганова» (дипломный проект 2005 года), включающий элементы рекламных установок, репрезентативного рекламного костюма, графическую рекламную продукцию. Метод стилизации задействует авторскую станковую скульптуру в качестве модели-прообраза в дизайне рекламного костюма. Ассоциации с графикой 60-х, 70-х , 80-х, 90-х и 2000-х годов введены в образ

рекламного костюма персонала выставки мотоциклов в интерьере байк-клуба (дипломный проект 2005 года). Станковое искусство входит в структуру дизайна, а дизайну с его проектным мышлением отводится роль адаптации художественных (станковых) реалий к современной ситуации. Стилизация выступает в данном случае версией соединения устойчивой (иногда стилевой) традиции и нового.

Проектирование как деятельность имеет вектор направления, опирающийся, в основном, на индивидуальный потенциал студента – будущего дизайнера. И здесь особую роль играет методика проектирования, помогающая разрешить на уровне учебного задания сложные средовые проблемы. Именно на стыке разновременных художественных систем возникают наиболее неповторимые синтетичные средовые решения. «Дизайн новой входной группы музея Дома Бурганова» (дипломный проект 2005 года) воплощает концепцию «интриги пути» сквозь скульптурные образы по улице-музею. Подобный образ родился из-за сложной удлиненной неправильной формы плана среды, теснящейся в узких московских дворах. Встроенность в исторический центр города и художественную среду современного музея проекту обеспечивает опора на художественные традиции. В дизайне «башни» звучат элементы старой архитектуры основного здания музея: красный кирпич несущих конструкций, дорические колонны опор переходов, полуциркульные арки проходов, витиеватые компоновки лестниц. Современность вносит в среду оголенные конструкции галереи-навеса и остекленные потолки перекрытий. Скульптуры, расположенные вдоль всего прохода, выводят музей на улицу города как своеобразный «выставочный интерьер».

Проектная методика может объединять несколько, параллельно существующих в современном искусстве и архитектуре стилевых тенденций. В поиске образных, функциональных и формальных решений отдельных элементов студенты обращаются не только к стилевому, но и традиционному народному искусству. В курсовом проекте «Модуля жизнеобеспечения в

условиях экстремальной среды» (4 курс) одежда исследователей Антарктиды восходит к традиционной одежде народов крайнего Севера – унтам, паркам, а структура модуля жизнеобеспечения исследователей – к форме чума.

Процесс образования концентрирует и препарирует реальную практику дизайна, идет его постоянная подпитка новациями идей и технологий. Современный средовой дизайн лишь приоткрыл неиссякаемые резервы проектного потенциала искусства (например, направление постмодернизма, где задействован полистилевой механизм). Оно таит огромные возможности, но нуждается в обретении своей методической и методологической философской доктрины. Как мы видим, именно в рамках проектной культуры возможно охватить тот срез художественной действительности, где в синтезе, а не в умозрительной препарированной изоляции существуют наряду с новационными не исчезающие традиционные структуры. Пример тому – меж- и полистилевые процессы – неотъемлемая часть современной среды жизни человека. Проектная культура становится той методической доктриной, объединяющим островком моделирования и сохранения целостного восприятия художественных процессов, происходящих в средовом дизайне сегодня.

Примечания

1. Стародубцева Л.В. «Архитектурная традиция как воспоминание». В сб. «Архитектура мира». Материалы конференции «Запад–Восток: античная традиция в архитектуре», вып. №3, М., 1994.

Калмыкова В.В.

ИМЛИ РАН (г. Москва)

Присвоение прекрасного и устранение странного

(о некоторых тенденциях в изобразительном искусстве XX века)

Из всех теорий происхождения искусства сейчас интерес представляет та, которая связывает его возникновение со стремлением человека приблизить к себе окружающий мир, адаптироваться в нём, уроднить его смыслы и тайны и познать его как неразрывное целое, а себя – как его органическую составляющую. Процесс этот был, вероятнее всего, связан с

появлением языка и носил драматический характер: согласно Гумбольдту и его последователям, язык возникает тогда, когда человек начинает чувствовать себя отделённым от мирового целого, противопоставленным ему. Выпадение из мирового единства, отпадение от целостности компенсировалось синхронным обратным процессом, дающим возможность возвращения в неделимое лоно. В языке и в искусстве с этой точки зрения представлены одновременные процессы анализа и синтеза. Искусство приносит с собой понимание и ощущение Божественного присутствия, промысла, воли, участия в человеческой жизни. Тогда с помощью языка человек может выразить Божественную концепцию мироздания.

В течение тысячелетий основой всей человеческой жизни была вертикально организованная система ценностей: «внизу» человек, «вверху» – Бог, к Которому по ценностной вертикали двигались выстроенные человеком смыслы бытия. Из-за этого все искусства, их жанры и др. понимались как расположенные между «верхом» и «низом», как некоторая иерархия. То, что полагало себя вне Бога, автоматически оказывалось и вне культуры, выносилось за её пределы. Её «человеческой» вершиной, той областью, которая ещё досягаема и постижима для человека, служило «прекрасное». Линеарно двигались и время, и история.

При наличии вертикально ориентированной системы эстетических ценностей возможен вкус – т.е. то, что объединяет различные «слои» или «классы» общества по вертикальной оси. Язык готики или классицизма был понятен и представителям высшей знати, и самому последнему батраку – собственно, они и молились в одном и том же храме. Последним таким объединяющим стилем был модерн. Ныне, при заявленной демократической организации жизни, диалог субкультур или затруднён, или просто невозможен: существует система негласных социальных, принятых «по умолчанию», ограничений, категорически отделяющих представителей одной субкультуры от носителей другой.

Почти на всём протяжении человеческой истории работала очерченная модель. Однако XX столетие из неё выпадает, и вот почему. С Нового времени человек начинает сомневаться в бытии Бога и вообще в Его наличии. Предположение, что Бога нет, во всяком случае, в христианской культуре, означает далеко не только отсутствие суда («всё позволено», «всё дано», «всё возможно» и др.), но и отсутствие целостного смысла, верифицирующего всю наличную систему ценностей и гарантирующего его иерархически-вертикальную устойчивость. К XX столетию эти тенденции накапливаются настолько, что сомнение в Божьем присутствии превращаются в уверенность в Божьем отсутствии. Когда наверху никого нет, человеку нет необходимости стремиться туда; система ценностей, не распадаясь окончательно, перестраивается и располагает себя по горизонтали мира, осознанного как только человеческий.

Ситуация напоминает доисторическую. Именно это дало искусствоведу Александру Якимовичу право назвать истекшее столетие веком «новой первобытности» и рассмотреть искусство XX в. в книге «Магическая Вселенная» (М.: Галарт, 1995) по аналогии с собственно первобытным. В эту схему ложится и постмодернистская концепция «конца истории», представленная как нечто само собой разумеющееся.

Что происходит в искусстве XX века? Прежде всего, мы видим постепенное снижение, развенчание, отмену понятий «прекрасное», «возвышенное», «совершенное». Так в доисторических скульптурах мужчин и женщин утрированы детородные члены и функции и не выражена минимальная забота о красоте. «Красота» – забота тех обществ, в которых ценности выстроены в линеарном стремлении к Божественному. Причём можно констатировать, что «красивое» и «прекрасное» одинаковы и для древних египтян или греков, русских иконописцев и др., и для нас. Предыдущие столетия оставили нам опыт познания и принятия разных материальных форм прекрасного. Если какие-нибудь сто пятьдесят лет назад

собственно эстетическая ценность русской иконы ставилась под сомнение, то теперь она бесспорна.

Мы можем наблюдать, созерцать, понимать и трактовать прекрасное. Однако в тех областях, которые традиционно воплощали высокое, мы его уже не создаём и создать не можем. Это были те области, в которых с наибольшей силой проявлялась человеческая незаинтересованность в каких-либо практических результатах – прежде всего, разумеется, искусство. С течением времени люди стали понимать, что **владеть** *прекрасными* вещами – значит владеть *дорогими* вещами, однако это вторичный, а не первичный импульс. Золото *красиво*, и только потому *дорого*. Полотна Тициана прекрасны, и лишь потому они стоили и ныне стоят баснословных денег. Разумеется, осознание прекрасного отстаёт по времени от его создания, и потому художники являлись «непонятыми», «страдающими» в свою эпоху. Однако разговор сейчас не об этом.

Ныне создания, не имеющие практического назначения, но, напротив, должные концентрировать в себе смыслы бытия, могут расцениваться в подавляющем большинстве случаев скорее как «безобразное» (мы видим это во множестве на выставках *contemporary art*). В концептуальном плане там, где ранее концентрировались эти самые «смыслы бытия», ощущение целостности, лежащее, собственно говоря, в основе бытования «прекрасного», сейчас располагается нечто противоположное – бессмыслица, абсурд. Абсурд не может создать иерархию ценностей, поскольку мир абсурден как раз потому, что ценностей в нём нет; распространение абсурдистской реальности происходит опять-таки плоскостно, по горизонтали.

С другой стороны, создаётся множество произведений, в которых акцентировано «детское» или, по крайней мере, «игровое» начало. Здесь важны «наивность», «незамутнённость», «непредвзятость» взгляда: все эти качества подчёркивают, что системы смыслов и ценностей ещё нет, а значит,

она не задана, не довлеет человеку, а лишь может потенциально сформироваться.

Художник, который наивно, как ребёнок или как первобытный человек, начинает уроднять себе окружающий мир, «присваивает» или стремится присвоить себе далеко не только «Богом данный дворец», но и то, что достроено в этом дворце человеком. Неслучайно в середине XX века сформировалось расширительное понимание культуры, распространившееся на все сферы социальной деятельности человека и общества. Ныне культура – «это всё», без каких-либо ограничений, и её широта охватывает любые, даже только появившиеся, явления без их предварительной оценки. С одной стороны, благодаря этому фиксируются и сохраняются такие ценнейшие явления, как народное искусство, какие-нибудь лубки, произведения самодеятельных художников и др., культура обретает плюралистичность, с другой – возникает всеядность и эстетическое безразличие. Очень показательно в этом смысле возросшее в наше время значение кича: уродливые, не выдерживающие никакой эстетической критики, программно примитивные, но трогательные, забавные, занятные формы оказываются вместилищем человечности, относятся к человеку, соотносятся с ним – тогда как произведения профессиональных художников в ряде случаев человека «отменяют».

Ребёнку в определённом смысле «всё равно»; его систему ценностей выстраивают старшие, и лишь потом он внутри этой системы структурирует собственные ориентиры, выбирая и комбинируя их – из наличных, данных – согласно своей природе, характеру. Одновременно ребёнку хочется присвоить «всё»; это совсем иное «**обладание**», чем «**владение**» у взрослого – дачевладельца, коллекционера или бизнесмена. Ребёнок, для которого естественно «хотеть луну», начинает горько плакать, если ему говорят, что луну он не получит, но удовлетворяется объяснением, что *луна принадлежит ему, но находится на своём месте в его, ребёнка, собственном мире* (случай из жизни). Так и художник-«ребёнок», наивный, то есть не

имеющий профессиональной подготовки, или примитивист, отказывающийся от «школы» во имя чистоты восприятия и создания своего мира, воспринимает всё вокруг как первозданное – вне зависимости от того, камень это, дерево, сложный механизм или создание «высокой культуры» прошлого.

Все элементы любой, произвольно взятой и разъятой системы ценностей или иных составляющих могут быть осознаны, пересозданы и комбинированы в иную, новую, «странную» систему (Фрейдин, Яковлев). Основное здесь – индивидуальный, ничем не сдерживаемый «произвол», личный выбор.

Детское сознание ещё не вполне ощущает свою индивидуальность, «я», не до конца отделяет себя от мира как единого целого. Поэт Светлана Кузнецова писала: «Хотите – поверьте, хотите – проверьте: //Открытие “я” настигает ребёнка //В момент постиженья им ужаса смерти. //Я – смертен? Но я же живу, существую, //И так моё “я” на других непохоже? //Меня похоронят? Живого? Живую? //Не верю, – когда-то шептала я тоже…». В сложном взаимодействии смертности и бессмертия ребёнок диалектически и динамически тянется к тому, что страшно, и одновременно бежит от этого. Страшная сказка – желанное и ужасное, притягательное и отталкивающее. Но когда страшное случается в жизни со взрослым человеком, то возникает вопрос, насколько широки человеческое сознание и психика, насколько далеко простираются их адаптационные возможности. Выражение «смерть одного человека – трагедия, смерть миллиона людей – статистика», при всём своём цинизме, несёт в себе истину: мы можем вообразить одно или несколько мёртвых тел, но наше сознание отказывается принимать в себя мириады трупов, появляющихся одновременно, для нас это даже не страшно, а как-то слишком «*странно*», и поэтому мы воспринимаем это отстранённо. Опять-таки ребёнок, которому рассказали в школе о массовых убийствах в Хатыни, воспринимает это просто как «информацию»; но когда ему говорят, что и его собственную прапрабабку убили в Хатыни среди «множества» людей, он испытывает страдание.

Взрослый художник, продуцирующий «детскую» манеру взгляда на мир, использует «детские» средства при изображении катастрофы тысяч и миллионов (едва ли не самый наглядный пример здесь – «Герника» Пикассо). Если живописец-реалист, как, например, Верещагин, покажет поле, усеянное мёртвыми телами, то художник авангарда даст на плоскости условно-декоративные изображения частей тел людей и животных, выполненные в «детской» манере, представит множественность через единичное, и оттого изображение и его тема станут более страшными.

Массовое бытие, массовая смерть массового человека располагаются по горизонтали, в пространстве – поскольку, если истории нет, то нет и времени. Прекрасное же перемещается в область практического – в быт, понятый опять-таки расширительно (любая форма повседневного существования человека). Домашнее, рабочее, офисное пространство, салон и облик автомобиля или мотоцикла, внешний вид газонокосилки или компьютерной мыши – всё это и многое другое из сферы, обслуживающей человека, подчиняется сегодня одной идее: это дизайн. Внутренняя форма понятия – «линия», существующая, хотя и в стёртом виде, в европейских языках и не прочитывающаяся в русском. Дизайнер работает с пространством, причём его линия действует не только по горизонтали, но и – поскольку всегда существуют пол и потолок, «низ» и «верх», относительно которого ориентированы предмет или интерьер, – по вертикали. В известном смысле дизайн сегодня – эквивалент вертикального стремления человеческого сознания.

Распространённые сегодня стили минимализм и в определённом смысле хай-тек осуществляют комбинацию элементов в «пустом» или, во всяком случае, минимально насыщенном предметами пространстве. Пустота здесь продуктивна, она порождает комплекс бытовых смыслов. «Нечто» (причём нечто необходимое, а не избыточное, например, кровать) возникает в известном смысле «из ничего» (например, отделяется от гладкой поверхности стены при необходимости прилечь). Трансформирующаяся

мебель, возникающая зачастую из соображений «экономии места» (по сути, экономии *пространства*) – знак нестабильности системы, текучести и изменчивости бытовых смыслов, в конечном счёте – их необязательности, непостоянства, текучести. Человек опирается не на конкретную вещь, а на само начало изменчивости. В современной культуре, как и в культурах ушедших эпох, исподволь формируется ощущение взаимосвязи всего со всем, переходов предметов и понятий друг в друга, свойственное доисторическому человеку. Остаётся надеяться, что массовое сознание «откроет» и следующую тайну – наличие единой причины всеобщих трансформаций, то есть – Бога.

Коняшкина А.Ю.
МГУТУ (г. Москва)

Проблемы модернизации гражданских зданий различных периодов строительства для дизайн-проектирования

Сегодня современному городу требуется различные по комфортности гражданские здания. Проблемы архитектурно-дизайнерского проектирования во многом связаны с реализацией проектных решений в существующей застройке. Создаваемая среда может оцениваться по ожидаемому социальному уровню, с соблюдением всех необходимых требований или коммерческому, с вводом элементов дополнительного комфорта. Архитектурно-дизайнерские решения для вторичного фонда реализуются в разной степени зависимости от особенностей, характерных для зданий конкретного периода строительства.

Современные проблемы реконструкции зданий, в частности гражданских, во многом связаны с периодом их строительства, типом застройки, особенностями строительных технологий периодов возведения, сроками службы, проводимыми реконструктивными мероприятиями и характером эксплуатации. Планировочные решения и нормативные требования к зданиям менялись в зависимости от роста обеспеченности

благосостояния и повышением требований комфортности. Выбор метода реконструкции для достижения желаемого результата во многом зависит от архитектурно-конструктивных особенностей здания, его морального и физического износа, типа ранее проведенных реконструктивных мероприятий.

Жилищный фонд современных городов формировался в течение различных исторических периодов. Анализировались жилые здания пяти основных периодов застройки, где сегодня актуально решение задач дизайн-проектирования. Это дома дореволюционного периода, советского, в котором четко выделяются три основных этапа: довоенный, послевоенный, массовая типовая застройка, и современного. Для всех периодов характерно изначально строительство зданий социального и коммерческого уровня. Параметрами анализа были: планировочные решения и соответствие их современным нормативным требованиям, общее состояние конструкций, эстетическая выразительность фасадов.

Время возведения существующего фонда гражданских зданий, который сегодня целесообразно реконструировать, можно условно разделить на следующие основные периоды:

I период – *дореволюционный* (до 1917 года) – характеризуется стихийным возведением зданий. Здания, эксплуатируемые сегодня, в основном, доходные дома в эклектическом стиле, предназначенные для «массового» потребителя. В большинстве своем это малоценные с исторической точки зрения здания, но они формируют исторический облик города. Характер плановых габаритов определялся габаритом приобретенных земельных участков. К особой группе можно отнести бывшие двух-трех этажные особняки с внутренним двором и хозпостройками.

За время эксплуатации таких домов, было проведено множество модернизаций и перепланировок в последующие периоды. При реконструкции необходимо сохранение внешнего облика дома, тем более что состояние деревянных конструкций перекрытий и внутренних перегородок

имеет большой процент физического износа. Дома, имеющие культурно-историческую ценность, находятся под охраной соответствующих государственных органов, что требует сохранения не только фасадов, но и отдельных элементов здания, таких как печи, камины, лепнину, сохранившееся росписи, элементы декора.

Архитектурно-планировочные показатели зданий этого периода позволяют создать среду коммерческого уровня. Однако условия тесной застройки центра города, где в основном расположены такие дома, не позволяют организовать полноценные стоянки для автомобилей, что существенно может отразиться на комфортности.

II период – становление социалистической архитектуры *довоенного периода строительства* (1925–1941 гг.). Это время переломное не только для истории России, но и для истории современной отечественной архитектуры. Темпы гражданского строительства на первом этапе данного периода были весьма незначительны. В основном адаптировались существующие здания под расселение людей, доходные дома переделывались под коммуналки, под жилье приспосабливались подвалы, чердаки, ветхие строения. В жилищном строительстве возводятся в основном двух-, трехэтажные здания барачного типа из облегченных конструкций, общежития при заводах и фабриках, в основном на городских окраинах. Такие дома, как правило, с большим моральным износом, но достаточно хорошим состоянием конструкций, что позволяет при модернизации архитектурно-планировочного решения под общественные функции существенно повысить качество и комфортность среды. Примерно с 1920 года начинается строительство двухсекционных домов с двух-трех комнатными квартирами. Такие дома снабжались инженерным благоустройством, в некоторых домах устанавливались ванны. Большинство из этих зданий уже реконструировались, за счет надстройки до четырех-пяти этажей.

Планировочные решения жилых домов квартирного типа отвечают современным требованиям и отличаются высоким качеством строительства и уровнем благоустройства. Рассматриваемые параметры зданий, подлежащих реконструкции по физическому износу позволяют создать среду коммерческого и социального уровня.

III период характеризуется дальнейшим развитием строительства и реконструкции зданий (1938–1948 гг.) – период, который можно условно разделить на два этапа. Первый – *довоенное строительство*, когда стали строить жилье с учетом поквартирного заселения. Гражданские здания отличаются масштабностью и эстетичными композициями фасадов. Этот этап явился расцветом имперской архитектуры в России. В военное время гражданские здания в основном восстанавливались. Широко применялись местные строительные материалы и создавались новые облегченные конструкции. На втором этапе, *военного* и *послевоенного* времени, жилье практически не строилось, все силы строительного комплекса были направлены на восстановление и реконструкцию промышленности. Главной задачей послевоенного строительства, была ликвидация последствий Великой Отечественной войны.

Архитектурно-планировочные показатели позволяют создать среду коммерческого уровня при условии удовлетворительного состояния конструкций. Ветхие строения барачного типа этого периода реконструировать не целесообразно.

IV этап – комплексное решение архитектурно-градостроительных задач *массовой типовой застройкой* (1950–1884 гг.). Это период всестороннего внедрения индустриализации в строительство. План реконструкции Москвы предусматривал путь индустриального строительства с использованием сборных железобетонных элементов заводского изготовления. Максимальная унификация и типизация как конструкций, так и планировочных решений позволили осуществить быстрое возведение зданий. Этот период также характерен внедрением новой техники во все области строительства и

благоустройства. Типовые решения таких домов позволяют применять стандартные методы реконструкции. Появляются жилые дома улучшенной планировки, строятся типовые здания общественного назначения, учитываются региональные особенности при тиражировании их. Заканчивается этот период грандиозным строительством, связанным с использованием новых технологий для возведения олимпийских объектов.

Анализ возможных вариантов для архитектурно-дизайнерских решений таких зданий позволяет сделать вывод, что такие дома целесообразно использовать для объектов социального уровня. Однако такие дома возможно надстраивать этажами с квартирами повышенной комфортности и при объединении нескольких жилых ячеек, также создавать среду коммерческого уровня. Выразительность фасадов легко можно решить за счет необходимого по теплотехническим требованиям утепления с внешней стороны стен.

V период *современного строительства* условно можно разделить на 2 этапа. Первый – 1984–1992 гг., характеризующийся развитием индустриального домостроения с жильем повышенной комфортности. В области жилищного строительства прослеживается общая тенденция возведения здания с малокомнатными квартирами. Изменение норм обеспеченности жилой площадью позволяет повысить жилую и общую площадь квартир. Это, в свою очередь, позволяет увеличить подсобные помещения, дополнительные санузлы, появляются холлы, что существенно повышает комфортность. Появляются тенденции функционального зонирования квартир, получают распространение вариантные планировки, пространственные взаимосвязи и трансформации помещений. Планировочные решения позволяют создать разноуровневую по комфортности среду как в рамках одной пространственной ячейки, так и внутри комплекса.

Второй этап 1993–2006 гг., характерный возведением зданий по индивидуальным проектам коммерческого типа. Снижение темпов

строительства (1990–2000 гг.) – период сложный для строительства, так как в связи с инфляцией практически было прекращено финансирование строящихся объектов. Многие здания так и не были завершены и в дальнейшем демонтированы за ветхостью. Плановых капитальных ремонтов практически не проводилось, что также отразилось на состоянии гражданских зданий. Потребности жилья разного по уровню комфортности и социальному статусу привели к появлению домов принципиально новой планировочной структуры. Переход от государственного финансирования к частному вызвал необходимость в зданиях коммерческого типа, при одновременном возведении муниципального жилья социального уровня. В связи с преобладанием низко квалифицированных кадров, занятых на строительстве, качество строительных работ невысокое и в дальнейшем здания этого периода строительства потребуют серьезных реконструктивных работ по ликвидации физического износа.

Планировочные решения не требуют особой модернизации для воплощения современных архитектурно-дизайнерских идей. Исключение представляют варианты, когда жилые дома сдаются без внутренней отделки, когда в помещении отсутствуют перегородки, санитарно-техническое оборудование, внутренние двери. В этом случае, практически все проекты содержат работы, связанные с модернизацией.

Таким образом, проведенный анализ показал, что для реализации дизайнерских проектов по созданию жилой среды коммерческого уровня наиболее подходят здания I, II и V периодов возведения. Для создания среды социального уровня годятся дома, возведенные в III и IV период строительства. Для создания разноуровневой среды внутри комплекса пространственных ячеек наиболее подходят дома, построенные в IV период.

Лютер Ю.А.
МГУТУ (г. Москва)

Пластическое моделирование через создание структурных эксклюзивных форм

Европейский исторический город – это, как правило, архитектура XVII–XIX вв. в сложном сочетании единства и эклектики. Историческое архитектурное пространство города приспосабливается современным пользователем-горожанином под свой стиль жизни и потребности. Современные структуры и формы пронизывают как иглы старую архитектурную среду в целом хаотично, но где-то включаясь во временной ансамбль, обрамляя его своеобразной рамой, не конфликтуя агрессией современных форм с ритмом и пластикой старого времени.

Подчиненность современных пластических форм старой архитектуре в городской исторической среде является основной задачей архитектора, дизайнера, художника в достижении синтеза старых и новых форм. В мастерской творца пространства среды на видном месте должен располагаться плакат – лозунг «НЕ НАВРЕДИТЬ». Можно привести много отрицательных примеров и в Москве, и в любом другом городе. Причина несовместимости старого и нового, скорее всего, одна: игнорирование заданного временем архитектурно-исторического образа города, несомасштабности существующей старой архитектуры и новых пластических форм. Дизайн-пластика может присутствовать в городских скверах, на площадях, во дворах и интерьерах, но каждый раз новый пластический образ, современные формы должны органично включаться в существующее пространство. Организация пространства, придание ему нового звучания есть основная задача в этом случае.

Архитектура старого города – это сложная ритмическая и структурно-пространственная среда. Современные малые и крупные пластические формы архитектурной среды именно через структурность, конструктивность

приобретает функцию «Дизайн-рамы», сочетаясь со структурной сложностью архитектуры старого времени.

Как пример построения структурной формы хотелось бы предложить вашему вниманию работы студентов первого года обучения отделения дизайна Московского университета технологии и управления. Макеты ландшафтной пластики, выполненные студентами, являются одновременно учебными и творческими работами.

В качестве натурного материала используются фотоизображения насекомых. Многосложная, структурно организованная форма, обобщенная до геометрически чистых объемов, на наш взгляд, именно за счет сложности структуры составной формы может вписываться в экстерьеры старого города.

Стоит заметить, что сюжетика данного упражнения не более чем способ изучения геометрии формы и организации пространства через нее. Сюжетика может быть любая, совсем не обязательно только насекомые – изображения человеческой натуры, морская тематика, стиль хай-тек и т. п.

Однако принцип формирования пространства в дизайн пластике один: конструирование объема формы через сборку общей конструкции из заранее изготовленных по трехмерному эскизу частей.

Отстраненность, чистота формы в геометрии отдельных ее элементов, сборка большой формы из малых составляющих методом конструктора дает пластической композиции функцию дополнения архитектурно-исторического ансамбля, функцию подчиненности, т.е. «РАМЫ». Это, кстати, совсем не должно умолять самостоятельной творческой ценности произведения дизайн-пластики.

К традиционной скульптуре данные пространственные композиции имеют лишь функционально-касательное отношение – ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА. Традиционная скульптура-памятник, обелиск имеет в пространстве лишь две оси – вертикаль и горизонталь. По времени памятник тождественен архитектуре или имитирует ее время.

Дизайн-пластика современных пространственных форм дистанцируется от старого времени, современностью форм подчеркивает благородство старых.

Еще раз хочется подчеркнуть, что принцип создания дизайн-объема есть сборка формы из отдельных деталей сложно ориентированных в пространстве со множеством вертикальных, горизонтальных и промежуточных осей.

Сборка может осуществляться по металлокаркасу с функцией «вешалки», т.е. объемно гнутые из пласта материала детали вешаются на оси – хорды, фиксируются в точках крепления к каркасу (и между собой). Может также использоваться принцип естественного каркаса – соединение деталей в объем посредством пространственной решетки, когда одна деталь фиксируется с предыдущей, постепенно создавая пространственную форму в разнообразных направляющих осях. Кроме этого подобный вариант в пластике предполагает активное участие цвета, как средство выявления новых качеств формы. Также может иметь место электроподсветка, использоваться водная среда, флористика.

То есть создаваемая новая пластическая композиция форм несет в себе многоплановую функцию организации пространства среды. В заключение хотелось бы обратиться к вопросу преподавания, поскольку данный семинар проходит в учебном заведении.

Методически преподавание скульптуры и пластического моделирования в курсе дизайна должно вестись через познание студентами конструктивности пространства, через дробление большой формы на геометрические составляющие и через сборку-конструктор возврат к большой форме, что отражает цель – познание пространства и его организацию.

Пронина Н.И.
Ин-т художественного образования
РАО (г. Москва)

Приемы развития творческого воображения для дизайнеров

Способность мыслить, творить есть у каждого человека – этим человек и отличается от животных, способность человека к мыслительной деятельности и к творческой – уникальный природный дар, но почему-то одаренными называют только тех, чьи способности превосходят средние возможности большинства. Долгое время считалось, что одаренность – дар божий и зависит этот дар от наследственности. С развитием генетики, было выявлено, что одаренность не может быть унаследована напрямую, как, например, титул. Если опустить споры об одаренности и обратиться к теории американского психолога Джозефа Рензулли о концепции человеческого потенциала, он называет одаренностью сочетание трех составляющих:

1. Интеллектуальные (умственные) способности (превышение среднего уровня);
2. Творческость;
3. Настойчивость (мотивация, ориентированная на задачу).

По теории Дж. Рензулли термин «одаренность» заменен термином «потенциал».

Опираясь на концепцию Дж. Рензулли, можно сказать, что потенциал успешного человека – это комплекс, включающий все три характеристики.

Мотивация – («побудительная причина») – это явление психики, которое является побуждением к деятельности. Интеллект – это умственные способности. Мы остановимся на творческости (креативности). Савенков И.А. пишет, что «большинство ученых в мире склоняются к тому, что природа творчества едина, а потому и способность к творчеству универсальна» [1, С.4]. В научных исследованиях психологии творчества довольно трудно найти емкое определение творческости, а вот параметры, по

которым можно определить креативность, есть у Дж.Гилфорда и Е.П.Торранса. Выделяют четыре критерия определения креативности:

Показатель беглости (скорость, продуктивность) отражает способность большого числа идей.

Показатель гибкости – отражает способность выдвигать разнообразные идеи.

Показатель оригинальности отражает способность выдвигать идеи отличные от очевидных.

Показатель разработанности отражает детализацию идей.

Для того чтобы реализовать потенциал личности, необходимо развиваться (в переводе с латинского развитие – это движение вперед). Развитие человека, говорил А.Н.Леонтьев, во многом зависит от его возможностей, которое предоставляет ему общество в овладении историческими достижениями прогресса и возможности творческого участия в умножении этих достижений. К вопросу развития в психологии обращались многие известные ученые, в том числе и такие как Жан Пиаже, Л.С.Выготский и др. Однозначного решения по проблеме развития нет. В развитии человека исследователи установили ряд важных зависимостей, а именно, внешнюю и внутреннюю закономерность и обусловленность. Внешние условия – это окружение человека, среда, в которой он живет и развивается, внутренние – это физиологические и психические свойства организма. Студенты творческих профессий имеют среду, которая способствует развитию креативности, но одной среды не достаточно. На наш взгляд, необходимо формировать потребность к поиску нового в окружающей действительности, являющейся богатством идей, фантазий, мыслей и чувств.

Поскольку творчеством является новая форма психического отражения внешнего мира в нашем сознании, то для развития креативности нужно учить студентов трансформировать новую форму, хранящуюся в памяти. Эту

трансформацию можно осуществлять через изобразительную деятельность, которая способствует развитию творческого воображения.

Интерес к воображению, как важнейшему компоненту любой формы творческой деятельности, возник еще на рубеже XIX–XX веков. Принято считать, что воображение зародилось в процессе труда – специфической человеческой деятельности, из-за существования потребности в преобразовании предметов реального мира. Но потом, в ходе исторического развития человека, деятельность воображения стала проявляться не только в труде, но и в фантазиях и мечтах человека, т.е. в образах, которые вообще не могли быть созданы на практике в данный момент. На процесс воображения разные ученые смотрят по-разному, например Л.С.Выготский считал, что «воображение всегда строится на материалах, данных действительностью» [2, С.9]. Рубинштейн С.Л. говорил, что «под воображением в самом широком смысле слова иногда разумеют всякий процесс, протекающий в образах» [3, С.295]. Арнольд Арнхейм описал воображение как нахождение новых форм для старого содержания или как новое понятие о старом [4] Уильям Джемс воображение относил к способности воспроизводить копии однажды пережитых впечатлений. Он обозначил воображение двух видов:

1. Воображение репродуктивное, когда копии впечатлений буквальны;
2. Воображение продуктивное (или конструктивное), когда элементы различных первоначальных впечатлений сочетаются вместе и образуют новое.

Первое можно назвать – воспоминанием, второе – воображение в собственном смысле слова [5, С. 201].

Ильенков Э.В. определил воображение как способность видеть целое раньше его частей. Из сказанного можно сделать вывод, что воображение – это процесс преобразования представлений, отражающих реальную действительность, и создание на этой основе новых представлений.

Процесс воображения всегда протекает в неразрывной связи с двумя другими психическими процессами – памятью и мышлением. Говоря о

воображении, мы лишь подчеркиваем преобладающее направление психической деятельности. Если перед человеком стоит задача воспроизвести представления вещей и событий, бывших ранее в его опыте, мы говорим о процессах памяти. Но если те же самые представления воспроизводятся для того, чтобы создать новое сочетание этих представлений или создать из них новые представления, мы говорим о деятельности воображении. Следует отметить, что образы воображения создаются только путем переработки отдельных сторон имеющихся у человека образов реальной действительности.

В значительно большей степени деятельность воображения присутствует в формировании образов объектов или явлений, которых мы никогда не воспринимали. Именно так возникает представление о природных зонах, где мы никогда не были, или представления об образе литературного героя. Деятельность воображения самым тесным образом связана с эмоциональными переживаниями человека и играет весьма существенную роль в регуляции нашего поведения. Воображение связано с реализацией наших волевых действий, а также с регуляцией мотивированного поведения.

Следует отметить, что человек не рождается с развитым воображением. Развитие воображения осуществляется в ходе онтогенеза человека и требует накопления известного запаса представлений, которые в дальнейшем могут служить материалом для создания образов воображения. Воображение развивается в тесной связи с развитием личности, в процессе обучения и воспитания, а также в единстве с мышлением, памятью, волей и чувствами.

Долгое время господствовал взгляд о невозможности обучения творческому процессу, что было обосновано известным французским психологом Т.Рибо [6]. Однако постепенно эта точка зрения стала подвергаться сомнению. На первое место вышла гипотеза о том, что способность к творчеству можно развивать, особенно эффективно для этого использовать изобразительную деятельность.

Изобразительная деятельность – это погружение человека в себя, в свой внутренний мир, это мысленное представление формы, цвета, ритма, ощущений, это преобразование чувственной информации в изображение, и, прежде всего – это возможность сделать неосознаваемые образы видимыми. Изобразительная деятельность активизирует мыслительные процессы, дает возможность переработать и интегрировать свои внутренние ощущения и образы.

Нами предлагается способ развития творческого воображения, основанный на понятии «ведущих каналов восприятия». Психология определяет три ведущих канала восприятия, которые направлены на приобретение личностью знаний и опыта окружающей действительности: визуальный канал (зрительный), аудиальный канал (слуховой), кинестетический канал (чувственный) – это аппарат восприятия окружающего мира, позволяющий каждому приобретать опыт через увиденное, услышанное, прочувствованное. Если информация воспринимается ведущими каналами легко и свободно, то и усваивается она так же. Ведущие каналы восприятия связаны с ассоциациями. В.А. Ясвин [7] указывает, что визуальный канал воспринимает информацию через зрение и связан с формой (размер, объем, силуэт), аудиальный канал воспринимает информацию через слух и связан со звуком (ритм, высота звука), кинестетический канал (через тактильные ощущения – это форма отражения одного явления) воспринимает информацию через тело (температура, осязание поверхности, материал).

Опираясь на исследование В.А. Ясвина о каналах восприятия, мы разработали «мини-тренинг», основанный на спонтанном рисовании. Он построен таким образом, чтобы развитие ведущих каналов восприятия не отнимало много времени. Спонтанное рисование снимает барьер сознательной цензуры. Изобразительная деятельность открывает путь к выражению бессознательных идей и фантазий, которые проявляются в символически значимой и необычной форме.

Ученые Э.Гутман и У.Маклей провели исследование по использованию техники «каракулей», которое показало, что при создании «каракулей» имеет место снижение сознательного контроля над процессом рисования, что развивает состояние релаксации. Спонтанные рисунки, по их мнению, содержат примитивный сырой материал, извлеченный непосредственно из бессознательного, нечто не развитое, но, тем не менее, наполненное бессознательным содержанием, тесно соединенным с комплексами самого человека. Вполне возможно, таким путем могут родиться шедевры, считают они.

Предлагаемый нами «мини-тренинг» направлен, прежде всего, на развитие ассоциаций. Вам дается понятие и предлагается нарисовать первую картинку, которая возникла в представлении, причем она не обязательно должна соответствовать значению данного понятия. За основу «мини-тренинга» мы взяли развитие ассоциаций через форму; картинку; слуховое восприятие; цвет; тактильные ощущения и представления. Погружаясь в процесс рисования, человек не задумывается над тем, почему он это делает, что при этом чувствует, он погружается в глубину себя, и «останавливается мельтешение мыслей, наступает тишина» [8; С.9]. Тогда фантазии, виденные картинки в реальности претерпевают трансформацию и видоизменяются в воображении автора, а из под руки автора появляется личностная картинка. Наступает момент, когда рисунок на бумаге становится выходом во внешний план представлений, понятий внутреннего мира рисующего, который у каждого свой собственный, неповторимый. Изобразительная деятельность, в частности, спонтанное рисование, на наш взгляд, формирует самостоятельные разработки, наблюдения, собственные чувства и ощущения. Одним словом – формирует разнообразие взглядов на мир, восприятие этого мира и собственные ощущения этого мира.

Для достижения заметного результата при использовании «мини-тренинга» необходим системный характер проводимой работы, который рассчитан на длительный срок. Практическая работа может быть

использована весь период обучения один раз в неделю, если преподаватель во главу угла ставит развитие того, кого обучает.

Практическая работа состоит из заданий на рисование картинок и написания слов, включая пять позиций: форму; образ в виде рисунка; цвет; тактильные ощущения и дорисовывание фигурной формы. Каждая из этих позиций развивает возможности проявления собственной индивидуальности применительно к различным областям взаимодействия: с самим собой, с другим человеком, с коллективом людей или с предметным миром. «Мини-тренинг» помогает расширить ассоциативный ряд и обогатить творческое воображение учащихся.

Выполнять «мини-тренинг» можно в любое время учебных занятий, по желанию преподавателя. Работа занимает не более пяти минут, что помогает развивать быстроту реакции восприятия информации и учит быстро думать. Для выполнения заданий требуется простой карандаш.

В качестве развивающих можно предложить следующие виды заданий:

1) задания на форму (Какую форму может иметь а) цель; б) средства; в) достижение)?

2) задания на слуховое восприятие (Как через деталь или картинку можно передать а) сюжет; б) композицию; в) средства выразительности)?

3) задания на цвет (Какого цвета может быть а) позиция; б) точка зрения; в) ценности)?

4) задания на развитие тактильных ощущений (Что вы чувствуете, если взять в руки а) коттедж; б) берлогу; в) конуру)?

5) задания на завершение формы (дорисовывание).

В ходе выполнения практической работы предлагается довериться собственной интуиции, умению соотносить свои представления о предмете, его форме, о понятии, о собственном ощущении, чтобы передать ассоциации в виде картинки, а всплывшие цветовые ассоциации и собственные ощущения записать словами.

Значимость предложенного «мини-тренинга» мы видим в развитии ведущих каналов восприятия и образных ассоциаций различной модальности, что может способствовать развитию творческого воображения и умения визуализировать собственные представления.

Примечания

1. *Савенков И.А. Одаренный ребенок в школе и дома. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004.*
2. *Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб, 1997.*
3. *Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., 2002.*
4. *Арнхейм А. Визуальное мышление //Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 2. – Душанбе, 1973.*
5. *Джемс У. «Педагогика» – М., 1991.*
6. *Рибо Т. Творческое воображение. – СПб., 1901. – С.11–17.*
7. *Ясвин В. А. Особенности личностного отношения к природе в подростковом и юношеском возрасте // Вопр. психол. 1995. № 4. – С. 19—28.*
8. *Шоттенлоэр Гертруда. Рисунок и образ в гештальттерапии. – СПб, Изд. Пирожкова, 2001г.*

Сурова Е.М.

МГХПУ им. С. Г. Строганова (г. Москва)

Искусство интерьера. Отражение духа времени и поиски стиля

Смена веков выявила и продемонстрировала нам небывалую скорость перемен, открытий, войн и революций ушедшего динамичного XX века. Столь же пестра и мозаична сегодня картина культурной жизни, когда одновременно сосуществуют модернизм, постмодернизм, массовая культура, трудно различимые стили и направления. Плюрализм и многозначность, эклектизм, взаимодействие и перемешивание художественных стилей и стилей жизни вместе с привнесением определенной свободы подрывают стройность культуры и порядок ее ценностей, что ведет к утрате целостности человеческой личности.

Искусство, как одна из форм культурной деятельности (наряду с религией, философией, наукой, техникой) дает человеку способ понять окружающий мир и утвердить в нем свое бытие. И если главной задачей культуры считать построение гармонических отношений человека с миром, то есть с природой, обществом и самим собой, что обеспечивает выживание

и развитие мира, то цель искусства видится в развитии творческих способностей человека в преобразовании мира – как в идеальной сфере воображения, так и в практической деятельности.

Гармония в искусстве достигается путем преодоления хаоса, в стремлении к порядку, но обязательно через многообразие поисков новых форм и принципов, через развитие прежних ценностей и созидание новых, соответствующих нынешней реальности.

Рациональное начало в творчестве осуществляется только в тесном единстве с иррациональным, логические построения одухотворяются творческой интуицией и полетом фантазии.

Искусство, создавая художественный образ действительности, дает многогранное и целостное представление о мире, что отличает его от научного познания. В художественных образах архитектуры мы видим отраженным и строй общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Интерьер, как часть архитектуры и наиболее мобильная форма зодчества, чутко реагирует на любые изменения во вкусах, общественных настроениях и социальных переменах. В нем с особой яркостью отражается мировоззрение и стиль каждой эпохи.

Язык архитектуры и дизайна (выразительные художественные средства) в разное время были разными и, в рамках одного периода, в большей или меньшей степени канонизированными. Эта канонизация – следование общим принципам, использование схожих приемов, деталей, материалов и др. – позволяет разделять историю развития интерьера, как и всю историю искусств, на стили и делать их узнаваемыми.

Так, в Средние века украшенное здание церкви называли *biblia paperum*, т.е. библия для бедных, в которой декор – живопись, резьба и скульптура – создавался для того, чтобы человек, не знающий латыни, понял значение литургии визуальным путем.

В Новое время значимость интерьера рассматривали иначе. Барочные помещения с аллегорическими элементами и классицистические – с

античными «цитатами» – несли информацию об устремлениях своей эпохи, когда декоративная красота считалась не менее существенной, чем содержание. Эстетическая и содержательная стороны здесь были настолько взаимно связаны, что одна раскрывала суть другой и наоборот.

До второй половины XIX века смена канонизированных систем происходила периодически, плавно, со сравнительно короткими переходными этапами. Затем в архитектуре и в интерьерах происходит быстрая смена стилей, а зачастую, и одновременное их смешение, эклектика.

В XX веке в архитектуре произошел революционный сдвиг в понимании пространства, формы, конструкции, рациональности и комфорта, интерьерного дизайна и материалов, цвета и света. Для искусства этой эпохи характерно изобилие выразительных средств, возникновение разнообразных течений и стилей: функционализм, экспрессионизм, постмодернизм и др. При этом существенно, что за терминами кроются не только формальные признаки, но и специфическое визуальное постижение эпохи.

Искусство, в том числе архитектура и дизайн, – сугубо личностно. Без личности нет стиля. По выражению О. Шпенглера, стиль в культурах – это «биение пульса самоосуществления». То есть стиль – это способ и форма самоидентификации субъекта культуры, когда его лицо, образ, имя неотделимы от его существа. Потребляя духовные ценности, человек формируется как личность и в этом качестве выступает и как объект, и как субъект духовного производства. Каждая эпоха – это сложное переплетение микромиров культуры, где человек – звено, связующее историю, социум, культуру. История культуры – это процесс поиска и обретения человеком себя как субъекта культуры.

Одной из главных причин возникновения стилевого многообразия в XX в. является экзистенциалистское видение мира, акцентирование роли индивидуальности, а в связи с этим – и отсутствие всеобъемлющей картины мира. Искусство такой эпохи не может отличаться стилевым единством, так

как характеризуется избытком информации, многообразием возможностей и творческих индивидуальностей.

Среди сложившихся к концу XX века архитектурных стилей выделяют: старый и новый модернизм, постмодернизм, *new wave* (новая волна) – как ансамбль, состоящий из многих стилей. Критики отмечают различие между работой в стиле (a style) и со стилем (with style), что показывает, насколько гибким средством являются стили разных периодов в руках современных дизайнеров, использующих их то порознь, то соединяя, то копируя их (что особенно характерно для искусства постмодернизма).

На путях обогащения художественного языка интерьера, создания его плюрализма отсутствуют сейчас канонические ограничения, так как в постмодернизме, все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Приметы нашего неустойчивого периода существования – отсутствие «большой единой идеи», стремление к личностной оценке любого явления, приоритет индивидуального «авторского» подхода в создании художественной среды интерьеров.

Именно в эпоху постмодернизма понятие стиля, благодаря своей способности совмещать поверхность (форму) со смыслом (или со значением), становится программным положением для художников и философов. Стиль в искусстве становится концептом истины с возможностью быть множественной. Поскольку единственность и универсальность – категории истины, то множественность и специфичность – характеристики стиля. Одно и то же содержание не может быть выражено в той же манере в разное время. Стиль признается многими художниками, как принцип, обеспечивающий способ ориентации.

Ведущие российские архитекторы считают, что в новое тысячелетие Россия входит открытой к многовариантному будущему. Сегодня еще не сложилось определенной социальной политики в сфере такого жанра

архитектурного творчества как жилище. Современный функциональный подход к строительству домов и созданию интерьеров формирует определенные стереотипы. Профессионалы относят к приоритетам архитектурной деятельности – системность и социальную целесообразность организации среды. Индивидуальность и соответствие требованиям современной жизни – вот основные параметры подходов к жилищному строительству и дизайну интерьеров сегодня. В процессе творчества с таким неуловимым понятием как «дух времени» дизайнер связан не только через предметную – но и смысловую, эмоциональную среду, то есть с «духом» и «воздухом» времени в целом.

Сегодняшняя культура представляет собой систему с большим числом возможностей и отсутствием диктата со стороны морали, религии и даже моды. В ней скорость коммуникации, стремительность распространения новых форм, по словам Бодрийяра, подобны вирусному заражению. В этом смысле миру, и дизайну в том числе, угрожает энтропия: вещи становятся похожими друг на друга. Степень чувствительности человека к предметам и к дизайну все увеличивается. Расстояние между нами и вещами укорачивается. Интерьер и мебель изучают социологи и психоаналитики. По форме кресла можно судить о модели поведения, которой следует его обладатель. Сегодня, например, принято сидеть в стиле «*clubbing*» (от слова «клуб»), то есть демонстрировать свободу, а не условность. В таком же ненапряженном разговорном стиле ведутся телепередачи, пишутся статьи и заключаются сделки. Цель – ускорение и облегчение коммуникации.

Мебель также выражает и противоположный стиль поведения – максимальную концентрацию, когда, например, стул для компьютера уподобляют сиденью мотоцикла (проекция ощущения скорости и энергии движения на интеллектуальную работу).

В последние годы в интерьере считается актуальным смешение разных стилей: классики и хай-тека, Востока и Запада, искусственного и природного.

В качестве источника вдохновения у дизайнеров фигурирует все разнообразие жизни. При этом часто используется ироничное цитирование.

Стиль жизни нынешнего молодого поколения *next* характеризуют небрежность и раскованность. В одежде эта манера выражается в однородности, унификации. Мода с наигранным безразличием игнорирует парадную сторону жизни и не желает признавать разницы положений, ситуаций и даже полов (стиль унисекс). Молодое существо всюду себя ощущает естественно, как дома. Мебель для поколения *next* располагает к именно такому поведению. Низкие и глубокие диваны, круглые или бесформенные пуфы без ножек, пластиковые кресла – в них проваливаешься (это драйв), увязаешь (это лайф), расслабляешься (это кайф). Если пол белый и пушистый, то стены, напротив, должны быть грубыми и суровыми. Они оклеиваются постерами и портретами любимых музыкантов, афоризмами древнекитайской мудрости и английскими куплетами…

Взрослые люди играют в собственные игры. «Элита» стремится противостоять единству городской ткани, укрываясь в замкнутых особняках. В этом проявляется глубоко интимная человеческая потребность «отгораживания» от остального мира («дом-крепость»). Здесь понятие *дома* оказывается близким понятию *рая* как идеального местопребывания. Обязательная защищенность, отгороженность дома от постороннего взгляда и вторжения также смыкается с древним обозначением рая (парадиз – от др.-иран. pari-daeza, «отовсюду огороженное место»).

Растущее социальное неравенство в российском обществе и противостояние его слоев отражается в создании и обустройстве собственного жилья, роскошных дорогих, но зачастую безвкусных строений. Впрочем, по мнению специалистов, в пестрой картине строительства элитарного жилья появляются иногда эффектные формы и нестандартные образцы.

Ульянова Н.Б.
МГУТУ (г. Москва)

Картина в интерьере

Художник создает интерьер и его пространство, решает проблемы предметно-пространственной среды. Но какова роль цвета в этой среде? Цвет это великий художественный инструмент, дающий нам возможность удлинять, сужать, разрушать, гармонировать и объединять пространство. Можем ли мы, обладая «формулой цвета», работать в среде пространства минимальными средствами, где основным средством выражения является цвет. И если следовать великому закону физики: свет поражает цвет, то нашими основными инструментами в организации пространства среды будут свет и цвет. Какой формообразующий предмет можно выбрать в помощь создания цветовой гармонии в интерьере. Традиционную, историческую, классическую – станковую картину. В традиционной станковой картине присутствует все: исторический опыт, традиции, стилистика, композиционные решения и цветовое пространство.

Картина в интерьере может работать как колористический акцент, объединяющий элемент пространства. Участие станковой традиционной картины в интерьере обыгрывает колористическое решение пространства и служит цветовым камертоном. Решая цветовое и композиционное пространство, картина работает в интерьере по всем изобразительным категориям. Картина доминирует в цветовом пространственном ряду, одновременно собирая цвета в единую художественную палитру. Любая картина расскажет вам свою историю в красках, если следовать правилам экспозиции. Соподчиняя традиционную станковую картину стилистическим и колористическим задачам интерьера, художник создает неповторимый образ новаций и традиций в среде интерьера.

Фролова Л.Е.
МОУ «Общеобразовательный лицей №14», (г. Электросталь)

Этническое и интернациональное в искусстве русской деревянной резьбы

С философской точки зрения взаимосвязь этнического и интернационального можно рассматривать как диалектику философских категорий «общего» и «особенного». На определенных этапах развития этноса на первый план выступают либо этническое своеобразие, либо черты причастности к общему пути мирового цивилизационного развития. Но, в любом случае, без одного не существует и другого. В многогранной современной действительности одновременно протекают процессы национальной дифференциации и межэтнической интеграции. На современном этапе развития нашей страны остро стоит задача национальной самоидентификации: «Кто мы, русские, россияне?» И одновременно – задача усвоения и приспособления к чертам национального менталитета духовных достижений мировой цивилизации, которых мы были лишены в результате существования «железного занавеса» в условиях «холодной войны». Необходимо отметить, что в период СССР, как и в период образования и развития российской Федерации, межэтнические процессы выступают на первое место. В первом случае стирание граней между нациями и народностями преподносилось официальной пропагандой как цель движения к коммунизму. В современной ситуации новейшие технологии и материалы уводят нас от исконно русских приемов обработки дерева и его использования в качестве строительного материала. Тем ценнее для нас должно быть обращение к воскрешению традиционных приемов русского ремесла.

Проблему взаимосвязи этнического и интернационального в искусстве можно рассмотреть на примере декоративного оформления наличников русской деревянной избы конца XIX–XX вв. В качестве образца

декоративной резьбы по дереву выбраны элементы декоративных украшений наличников деревянных изб деревни Торбеево усадьбы Волхонка, которая входит в черту города Ногинска, бывшего Богородска Московской губернии, а также наличников двухэтажных домов, сохранившихся в Ногинске со 2-ой половины XIX века, первый этаж которых – каменный.

Русская изба (от слова «истьба», «истобка») эволюционировала как способ сохранения очага (печи), место укрытия и защиты, от полуземлянки древних славян до особых форм – пятистенка и шестистенка деревянного жилища. Изба для славянина была выражением его языческих космоцентрических представлений, так как была тем рукотворным порядком, который должен был защитить самое главное и дорогое – семью от хаотического распада и злых стихий окружающего мира. Дом представлял собой первообраз того порядка, который с развитием человечества восторжествует во всем мире в результате победы сил Добра над силами Зла. Дом является первообразом Храма. Но на первое место выносилась функция защиты от злых «навьих» чар. Поэтому первые окна в русской деревянной избе предназначались не для освещения, а для вентиляции, были маленькими и назывались «волоковыми». В XVII веке и довольно долго в XVIII веке между двумя верхними венцами прорубались два световых окна, каждое высотой до 18–30 см и длиной не более 5см. Эти световые окна затягивались чаще всего бычьими пузырями, иногда тонкой свиной или телячьей кожей сыромятной выделки (в темное время суток они для тепла загораживались доской изнутри дома). Третье окно, а точнее, отверстие, располагалось над ними, почти у конька крыши. Служило оно для выпуска дыма и по окончании топки изнутри задвигалось доской.

Долгая популярность волоковых окон объясняется их практичностью. Власти же рассматривали их как признак бедности и боролись с ними, во всяком случае, в городах. В 1728 году в Москве по указу Верховного тайного совета волоковые окна были запрещены.

Тип «косящатых» окон появился в середине XVII века. Они вырезались в стене сруба, в квадратное отверстие вставлялась рама, и оформлялись косяки. Наличник являлся функциональным элементом. Он был необходим для того, чтобы закрыть щели, неизбежно возникающие между бревенчатой стеной дома и рамой окна.

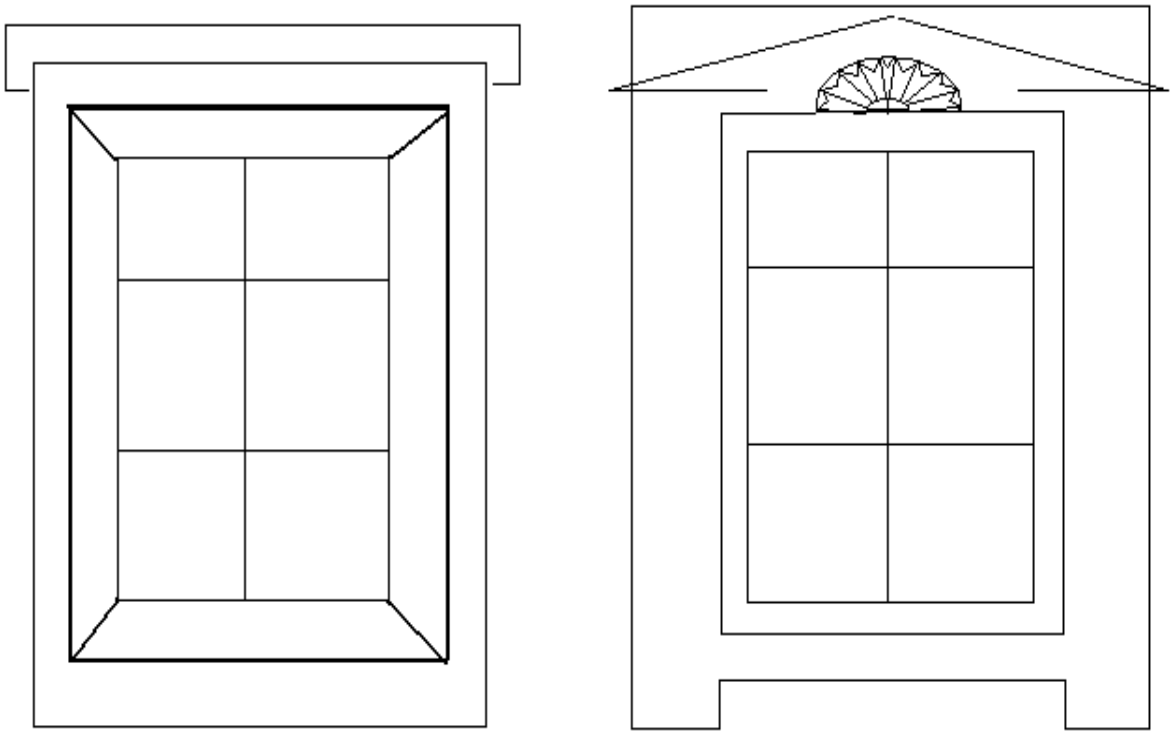
«Косящатые» окна стали называться «красными». Они были квадратными, размером 51х51 см, обычно с заполнением из слюды, а с середины XVIII века застекленные, украшенные наличником с фронтончиком. Были доступны только людям с достатком. Кроме того, чтобы поместить красное окно между двух волоковых, стена должна быть достаточно протяженной. В начале XIX века в бедных избах так и не появилось третье – красное – окно, зато оба волоковых увеличились до размеров красных, каждое из них стеклилось, хотя и не украшалось, как красное, наличником. Жители деревень, расположенных вдоль почтовых трактов, в избах которых мы видим такие окна, были богаче обитателей других селений. Село Рогожи или Старый Рогожский Ям (с 1781 года – уездный город Богородск, а с 1930 г. – районный центр Ногинск) обслуживало почтовой гоньбой Владимирский тракт. Ямская слобода имела значительные привилегии по сравнению с большинством населения. Ямщики могли иметь в собственности до 15 десятин земли. В начале XX века средний крестьянский надел равнялся 8–10 десятинам земли. Ямщики освобождались от несения некоторых государственных повинностей, им разрешалось заниматься предпринимательской деятельностью.

В XVIII веке волоковые окна растесывались, так как окно становилось, прежде всего, источником освещения и показателем зажиточности хозяев, а наличники оформлялись декоративной резьбой. Навыки плотницкого искусства достигли вершин творческого мастерства в XVIII столетии и далее остались без значительных перемен. Использовалась корабельная или барочная глухая долотная резьба по дереву. Еще одно ее название – «ропетовщина», по имени архитектора И.Н Петрова, известного под

псевдонимом Ропет. Разновидности плоской резьбы: городчатая, долбленая, выемчатая и трехгранно-выемчатая, – самые древние, т.е. XVII и XVIII века. Более современная нам – сквозная пропильная резьба, которая выполняется с помощью пил различной конфигурации по нанесенному на доске рисунку и прибивается к косякам наличника. Выполненные с помощью пропильной резьбы элементы декора образуют сложные многоярусные узоры, так называемые подзоры. Если изба разбирается по старости, украшения наличников сохраняются и используются в дальнейшем как трафарет.

В 20–30-е годы XX века в Московской области наблюдался всплеск деревянного строительства, так как сельские общины получили льготы на покупку строительных материалов. Меньше всего деревянное зодчество в период Великой Отечественной войны пострадало в Восточном Подмосковье, потому что на его территории не велись военные действия. Деревянная архитектура сохранилась. Но по мере урбанизации, вымирания деревни, нынешнего «строительного бума», пожаров возникла реальная угроза исчезновения искусства украшения русской избы.

Наличники деревянного дома являются его украшением и оберегом. Но архаические элементы декора утратили свой оберегающий смысл и превратились в декоративный орнамент. Различают четыре вида орнамента, используемого в домовой резьбе: зооморфный, антропоморфный, геометрический и растительный. Их причудливые сочетания и создают неповторимое обаяние декоративного убранства русского деревянного дома. В дошедшем до наших дней декоре изб используются стилевые элементы барокко, классицизма и модерна, христианская и советская символика.



Верхняя часть наличника – фронтон – в народе называется «лобан» («лобовая» доска или «коруна»). Профилированный треугольный фронтон и нижний косяк наличника поддерживают консоли. Боковые части наличника – «оплечье» – украшают растительным или геометрическим орнаментом. Иногда оплечья имеют вид колонок, на которые опирается карниз фронтона. Нижняя часть наличника – подол – может быть украшена пропильными подзорами. Таким образом, наличник строится как отражение космоса-порядка, с помощью которого защищают микрокосм – дом, семью.

В монографии «Язычество Древней Руси» Б.А. Рыбаков подробно разъясняет оберегающую символику наличника. Ее задача – воспроизвести в декоративных элементах картину мира, возникшую в представлениях предков славян еще в глубине бронзового века. Самым главным для русского человека в деле охраны своей «хоромины» от ночной вредоносной нечисти было противопоставление ей светлого начала солнечного дня. Могущественным и страшным своей повсеместностью вампирам противопоставлялся ход солнца от восхода до заката, поэтому на фронтоне, в середине оплечий и подоле наличника появлялись солярные знаки – символ

Рода – Юпитера – различные варианты солнечного колеса с шестью спицами. Солнечные символы в народе называли «громовыми знаками» («от грому»). Они несли в себе идею ясного дня, безоблачного неба, благополучия для всех обитателей дома. Подол наличника украшался не только солярными символами, но и символами воды (перевитая цепочка, словно состоящая из множества капель). Ночью солнце плывет по подземному миру. Вместо коней солнечную колесницу везут гуси или лебеди. Их стилизованные изображения появляются по бокам оплечий наличника. На фронтоне наличника вместо громовых знаков мы можем увидеть парное изображение лошадей, которое также символизирует солнце. Показ макрокосма и движения солнца был для наших предков не только средством отображения действительности, но и средством защиты домашнего микрокосма от разлитого в мире невидимого вредоносного начала. Символика наличника наполнена глубоким смыслом, она передает важные знания, понятия, представления о мире. Перед нами геоцентрическая картина мира: днем солнце движется по небу над землей и его влекут кони (иногда, лебеди), а ночью солнце плывет по подземному океану, и влекут его водоплавающие птицы. На подоле наличника представителем подземного мира выступает ящер или змей, главный хранитель подземного царства. Стилизованные изображения головы ящера до сих пор сохранились в домовой резьбе. По представлениям восточных славян в нижнем мире ящер с волчьим ухом и разинутой пастью глотает вечернее заходящее солнце.

Вторая группа орнаментальных композиций русских наличников связана с символикой плодородия. На фронтоне в самых различных вариантах появляются антропоморфные растительные символы, изображающие рожаниц. Оплечья наличников украшаются водяными знаками. На подоле можно увидеть геометрические ромбы – знаки земли. Внутри ромба или треугольника вырезан кружок – семя. И в углах наличника обязательно присутствует росток. Данная композиция служила пожеланием продолжения рода, успеха в деторождении.

Перечисленные элементы декоративной символики свойственны не только восточным славянам, но и народам Средиземноморья. Знаменитый путешественник Тур Хейердал, обнаружив древнюю цивилизацию на Мальдивских островах, увидел те же солярные и водяные знаки. Каждая цивилизация воплощала их по-своему. Общая ступенька в развитии всех народов претворилась в культ Солнца в Древнем Египте, в высокохудожественную мифологию Древней Греции, в заклинательные обряды критян, покоривших быков и приручивших змей, в мифологические представления древних кельтов и германцев. Удивительно, что дольше всех архаические представления в их прямом назначении сохранились в декоративном убранстве русских изб. Конечно, каждый период человеческой истории наполнял возникшие в эпоху энеолита знаки другим содержанием, но общая благожелательная символика сохранялась. Например, символ супружества – крест и полумесяц рядом, знаки солнца и луны – сегодня обозначает самую гуманную организацию.

Рассмотренные выше типы орнаментальных оконных обрамлений характерны для украшения наличников деревянных домов города Ногинска. Поэтому солярные и растительные знаки тесно переплетены с геометрическим орнаментом, а облик наличника явно испытал влияние светской архитектуры. Наличник представляет собой украшенную копию дома. Следует отметить, что каждый крупный населенный пункт района, деревня или город, имеют свои стилевые особенности в декоре домов. В Электроуглях на фронтонах наличников преобладают сложные растительные мотивы. В Обухово встречаются наличники с христианской и советской символикой. В Ногинске можно встретить сложные многослойные обрамления окон, не несущие никаких архаических представлений и демонстрирующие эстетические пристрастия, фантазию и мастерство резчика. К сожалению, размеры статьи не позволяют включить дополнительные исследования.

В заключение можно попытаться ответить на вопрос, каким образом в XVII–XIX веках в декоре городской деревянной архитектуры сохранились языческие представления восточных славян? С одной стороны, плотники использовали элементы русской народной вышивки для составления узоров, а, с другой – языческие верования лежат в основе русского национального менталитета.

Литература

1. *Беловинский Л.В. Изба и хоромы: Из истории русской повседневности. М., 2002.*
2. *Белякова Г.С. Славянская мифология. М., 1995.*
3. *Зайцев Б., Пинчуков П. Солнечные узоры: Деревянное народное зодчество Подмосковья. М., 1978.*
4. *Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1988.*
5. *Хейердал Тур. Мальдивская загадка. М., 1988.*

Секция 4

Изобразительное искусство и дизайн в школе будущего. Современные проблемы в дизайне

Агапова Е.А.
МГУТУ (г.Москва)

Методика преподавания основ дизайна при переходе из школы в ВУЗ

Методика преподавания основ дизайна при переходе из школы в ВУЗ предназначена для художественных школ и для школ с углубленным изучением изобразительного искусства.

Направленность этого контингента потенциальных студентов художественных специальностей, как правило, связана с изучением дисциплин рисунка и живописи, композиция же дается, в основном, с учетом выше приведенных дисциплин. Особенность данной методики в том, что она активно обращена к теме изучения человека (как объекта и как субъекта) и помогает сориентировать будущих абитуриентов в вопросах композиции и дизайна.

В методике не ставится задачи проектирования архитектурных объектов, она лишь подводит учащихся через привычные понятия к сложным категориям композиции. Человек рассматривается как средовой объект, мерило всего, поэтому с его помощью легко рассмотреть практически все категории композиции, как, например, симметрия – асимметрия, динамика – статика, тождество – нюанс, пропорции – масштаб, метр – ритм и даже фактура, тон, цвет. При работе над некоторыми темами необходима стилизация фигуры человека, это позволяет усвоить правило, что все сложное состоит из простого. При изучении пропорций человеческого тела, дается анализ древнегреческой архитектуры, в которой заложены «человеческие» пропорции и в которой прослеживается «очеловечивание» таких архитектурных ордеров, как дорический, ионический, коринфский, где колонны сравниваются по пропорциям с мужской, женской и девичьей фигурами. Можно смело утверждать, что человек соразмерен данной архитектуре, отсюда и его гармоничное с ней соединение. Обращается внимание и на историческую связь внешнего облика человека, т.е. его

костюма и архитектуры (напр., в Древней Греции – каннелюры колонн – складки туник; в Средние века – устремленность вверх архитектурных форм – островерхие головных уборов, остроносость обуви; в Древней Руси – многоярусность соборов – многослойность костюма, главы церквей – кокошники и т.д.). Проводится анализ силуэтов древних городов, в которые включены характерные силуэты людей в костюмах. Дан анализ современной архитектуры, которая развивается в разных направлениях, но приоритетными направлениями являются органическая архитектура и бионика, находящиеся в гармонии с человеком.

Таким образом, разработанная методика позволяет учащимся глубоко усвоить сложные категории основ композиции в дизайне и осознанно и целенаправленно применять их в курсовом проектировании и дальнейшей проектной практике.

Бабакова Т.Н., Вильде Т.Н.
ДХШ, НГИ (г. Электросталь)

Особенности преподавания курса «Основы живописи и колористики» в школе дизайна

Общественно-политические изменения, которые произошли в нашей стране в последние годы, повлияли на структуру общего, среднего и профессионального образования. Наряду с государственными образовательными учреждениями появились негосударственные учебные заведения различного уровня от школ и гимназий до вузов, которые более гибко реагируют на требования современной жизни. В государственной системе образования тоже появилось новое звено – платные услуги в общеобразовательных школах и новые платные факультеты в колледжах и вузах. Что же наиболее востребовано в современной сфере образования? Мы не ошибемся, если скажем, что это компьютерные технологии и дизайн. В общеобразовательных школах появляются факультативы и элективные курсы по дизайну и компьютерной графике. В крупных российских городах в старейших технических вузах появляются новые платные факультеты

дизайна и многочисленные курсы по компьютерному проектированию и дизайну.

Вызванная жизнью необходимость в широком дизайн-образовании способствовала принятию решения открыть школу дизайна при факультете дизайна в нашем институте. В этом учебном году при НОУ «Новый гуманитарный институт» была организована «Школа дизайна».

Занятия в школе дизайна начались с курса графической композиции и с курса колористики. На каждый курс было отведено 8 занятий по 3 академических часа. Перед нами стояли следующие вопросы. С чего начинать? Как строить процесс обучения с людьми, которые никогда не брали в руки ни карандаша, ни кисти? Каким образом добиться результата, который бы имел репрезентативный вид? Решение пришло не сразу. После споров и обсуждений мы пришли к следующему выводу. Первое, что необходимо на начальном этапе обучения, это работать по схемам и шаблонам. Второе, работать на маленьком формате. Размер изображения не должен превышать 15–18 см. Работа по схемам предполагала увеличение домашней подготовки педагога. От педагога требовалось не только разработать программу для курса, но и выполнить часть задания, чтобы слушатели смогли доделать уже начатое изображение. К самостоятельной творческой работе слушателей курса мы подводили постепенно. В работе со схемами и шаблонами присутствовал элемент творчества. Например, в работе над однотоновыми сочетаниями студенты школы дизайна должны были после выполнения тоновой раскладки из 12 тонов, самостоятельно заполнить линейно разработанный мотив «ваза с цветами на фоне драпировок». Каждый решал поставленную задачу по-своему. На четвертом занятии, посвященном теплым и холодным цветам, слушателям курса было дано больше самостоятельности. Разработанный сюжет, осенний пейзаж, студенты выполняли на большем формате (А4), сразу без раскладки, смешивая цвета на палитре. Пятое занятие было посвящено изучению передачи формы и объема с помощью цвета. После показа методики работы

педагогом учащиеся самостоятельно писали с натуры однотонное яблоко и выполнили два этюда, используя механическое и оптическое смешение цветов. Седьмое задание требовало от слушателей курсов стилизации разработанного натюрморта с учетом используемых различных материалов.

Таким образом, от задания к заданию мы увеличивали самостоятельность работы студентов курсов и готовили их к более сложным задачам, которые предстояло им решать на курсе компьютерной графики и объемной композиции.

Блохина Т.Н., Вильде Т.Н.
ДХШ, НГИ (г. Электросталь)

Курс объемной композиции в школе дизайна

Овладение начальными навыками дизайнера среды стало актуальной проблемой настоящего времени. Обилие отделочных материалов, тканей, разностилевой мебели различных фирм отечественного и зарубежного производства поставили нашего потребителя перед сложным выбором. Чтобы решить задачу стилевой и цветовой гармонизации среды, необходимы профессиональные знания дизайнера. Однако не всегда есть возможность пригласить специалиста-дизайнера для проектирования своей квартиры и приусадебного участка. Вызванные жизнью курсы ландшафтного дизайна и интерьера, а также школы дизайна призваны решить данную проблему.

Курс объемной композиции является одной из ступеней освоения профессии дизайнера. Данный курс в школе дизайна при НГИ следует после блоков «Графика. Основы композиции» и «Основы живописи и колористики» и направлен на изучение композиционных основ в объеме и пространстве. Курс рассчитан на 24 часа (8 занятий по 3 часа в каждом).

Весь курс построен на постепенном переходе от рельефа на плоскости (условной стене) к большому пространству (планировке сада, участка). На начальном этапе – основная форма работы – объемная аппликация. Аппликация дает возможность быстро предложить несколько вариантов, а также быстро исправить композицию. Помимо формальных задач на ритм, на

соподчинение масс, на выявление плоскости и объема в каждом задании слушатели курса решают образные задачи. Например, на первом занятии студенты школы выполняют три упражнения на ритм с одним, двумя и несколькими вертикальными модулями, создавая образ леса, северного сияния и музыки. Для повышения мотивации слушателей курса используется игровые моменты, а также дидактические принципы наглядности и посильности. Показывается разнообразный иллюстративный материал современного дизайна мебели, текстиля, светильников. В процессе обучения слушателям курса даются краткие знания по истории дизайна. Это расширяет кругозор студентов, вводит их в большой мир дизайна. Курс объемной композиции тесно связан с первым курсом плоскостной композиции и с курсом колористики. Например, четвертое занятие – декорирование окна-шторы опирается на полученные знания о фактуре и цвете, симметрии и асимметрии.

Курс объемной композиции на новом уровне с новыми материалами продолжает развивать композиционное мышление. Он дает первые навыки работы с макетным резцом, бумагой, картоном и другими макетными материалами, необходимыми для выполнения объемных и пространственных композиций. Наряду с другими блоками программы школы дизайна курс объемной композиции призван решить задачу начальной дизайнерской подготовки, которая поможет слушателям курсов в гармонизации своего интерьера и приусадебного участка, а также может явиться базой для дальнейшего обучения в области дизайна.

Вильде Т.Н.
НГИ (г. Электросталь)

О масштабности и ошибках на масштабность по дисциплине «Рисунок»

Масштабность является одним из важнейших композиционных и образных средств в архитектуре, изобразительном искусстве и дизайне.

В повседневной жизни нам более знакомо слово «масштаб». Что же такое масштабность? В архитектурном и дизайнерском проектировании под масштабностью понимают соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим формам [1, С.82]. В изобразительном искусстве масштабность также означает соразмерность форм и ее элементов, суть ее – тот же размерный контраст. Однако в отношении живописи и графики имеется некоторое уточнение. Так как живописец и график работают на плоскости, ограниченной рамой, то масштабность в данном случае – это соразмерность или соизмеримость изображений внутри картины без выхода из нее [там же, С.22].

Степанов А.В. понятие масштабности считает важной качественной характеристикой архитектурной среды, одной из центральных категорий архитектурной композиции [там же, С.80]. В.Т. Шимко считает масштабность базовой категорией дизайнерского проектирования. Наряду с эмоциональной ориентацией и тектонической структурой В.Т. Шимко относит масштабность к интегральным слагаемым дизайнерского образа [2, С. 90].

С влиянием масштабности на образ архитектурного сооружения мы все знакомы. Из курса истории искусств мы знаем отличие воздействия на человека древнеегипетского и древнегреческого храмов, которое возникает благодаря различной масштабности. Греческий храм выдержан в пропорциях, соразмерных человеку, и вызывает ощущение гармонии и комфорта. В то время как египетский храм благодаря своим размерам и иной масштабности подавляет человека, поражает его своим величием и мощью.

Аналогичным образом и в дизайне эмоционально-образное восприятие формы или форм в пространстве, возникает от подсознательной оценки внешних качеств объектов восприятия, в частности их размеров и членений, то есть от масштабности. В.Т. Шимко различает два полюса представлений о масштабности – «героический» масштаб, присущий оборудованию крупных цехов, и масштаб камерный, более мелкий [3]. Создать образ более человечный, мягкий, изменить его масштабность помогают определенные композиционные средства, такие как членение большой формы на более мелкие с помощью фактуры, деталей и т.д.

Важность категории масштабности в архитектурно-дизайнерском проектировании определяют необходимость развития чувства масштабности у студентов, обучающихся по специальности 052404 – дизайн среды. Развивать чувство соразмерности, соизмеримости форм призваны не только специальные дисциплины, но и общепрофессиональные дисциплины, в частности такая дисциплина как рисунок.

Работая со студентами первого курса отделения «Дизайн» НОУ НГИ над рисунком натюрморта, был выявлен ряд типичных ошибок. Одна из ошибок – это разномасштабность изображаемых предметов, то есть ошибка на масштабность. Причем у большинства студентов эта ошибка имела определенную тенденцию. Главный предмет в натюрморте, являющийся композиционным центром, давался студентами в увеличенной масштабности. В натюрморте с вазой и книгами приоритет отдавался вертикально стоящей вазе. Большинство студентов изображали лежащие книги в меньшей масштабности.

В чем причина таких ошибок? Чтобы ответить на этот вопрос необходимо провести исследование, подтверждающее гипотезу экспериментально. Данная статья призвана обозначить проблему и сделать первый шаг в этом направлении. Для этого сделаем экскурс в историю искусств: рассмотрим, как меняется осознание и использование категории масштабности у разных народов, в разные века.

Древнеегипетский мастер использовал масштабность для создания художественного образа. Разномасштабность фигур в рельефах и фресках наряду с использованием нескольких точек зрения служила выявлению социального статуса изображаемых объектов. Так в рельефе «Охота на гиппопотамов» (древнее царство) вельможа изображен почти в три раза больше, чем охотники с копьями, а в палетке Нормера фараон представлен в два раза выше поверженных врагов.

В средневековом искусстве разномасштабность фигур и предметов имела разную природу. Во-первых, масштабность используется для обозначения средового пространства. Причем, очень часто центральная часть картины была главной, и фигуры, расположенные в этом средовом слое, изображались в большей масштабности. Во-вторых, сохраняется использование разномасштабности фигур для передачи значимости образа. Во многих русских иконах изображение фигуры Христа, Богоматери и святых дается в большей масштабности, чем остальные изображаемые фигуры. («Распятие» Дионисий. 1500г.). В-третьих, разномасштабность фигур используется для передачи разновременных моментов и служит показателем удаленности во времени того или иного события. «Нередко в одной композиции объединяются и разновременные явления, которые сюжетно друг друга дополняют и поясняют. В этих случаях их разномасштабность также является символом их большей или меньшей удаленности во времени от основного события» [4, С.167].

При рассмотрении рельефов в тимпанах соборов в Отёне, Везле, Шартре и т.д. мы замечаем ясно выраженную разницу размеров фигур. Фигуры нижних слоев композиции в два-три раза меньше фигур верхнего, небесного яруса. При анализе русской иконы Новгородской школы «Чудо о Флоре и Лавре» мы также наблюдаем увеличение размеров фигур верхнего яруса по сравнению с фигурами нижнего, но это увеличение не так ярко выражено, как в ранее приведенных примерах. Фигуры архангела Михаила и святых Флора и Лавра приблизительно в полтора раза больше фигур

всадников-пастухов. Причем в данном случае нет видимого разделения слоев. Все фигуры свободно располагаются на плоскости иконы, тем самым создается впечатление сказочности и нереальности события. Как пишет Дмитриева «небо и земля, божественное и земное не разделены: и то и другое переведено в единый сказочный план» [там же, С.194].

Увеличение масштабности небесной сферы не является правилом. В русской иконописи встречается и понижение масштабности при переходе от пространства земли к пространству неба. Например, в псковской иконе XIV века «Сошествие во ад» и в иконе «Вознесение» Андрея Рублева верхний, деисусный ряд выдержан в меньшей масштабности, чем нижний.

Для русской иконописи, как и для готической картины и древнеегипетского искусства, характерен композиционный прием увеличения масштабности одной из фигур. Икона конца XIV, начала XV века «Собор богоматери» (Псков), «Рождество Христово» (XV в. Новгород) и новгородская икона XIV века «Рождество Богородицы» – яркие примеры сказанного.

Таким образом, в средневековой русской иконе мы видим использование масштабности как временного показателя, как обозначение средового слоя и как композиционный прием выделения главного лица. Кроме перечисленных функций масштабности для средневекового русского и европейского искусства характерно использование отдельной масштабности для архитектуры и пейзажа. Как правило, деревья и архитектура даются с понижением масштабности, то есть меньше фигур.

Разномасштабность фигур и фона мы встречаем и у величайшего мастера проторенессанса Джотто ди Бондоне («Благовещение св.Анны» и др.). Проторенессанс – это время зарождения нового понимания картины мира. «Изображать, так как мы видим, как «изображает» поверхность зеркало,– вот исходное стремление ренессансных художников, которое в то время было подлинным революционным переворотом. Мы видим вещи не изолированно, а в единстве со средой, где они находятся…» [там же, С.240].

Новое видение мира, где все живое и неживое находится в единстве и взаимосвязи, в гармоническом равновесии, где нет иерархических предпочтений, породило новую знаковую систему изображения – линейную перспективу с глубинной масштабностью. Начиная с XV века, в большинстве художественных произведений европейского изобразительного искусства изменение размера объекта указывает на его удаленность в пространстве по отношению к картинной плоскости. Современное реалистическое изобразительное искусство использует в большинстве случаев перспективу с глубинной масштабностью. Внутри определенного слоя пространства, одинаково удаленного от картинной плоскости существует система соразмерности изображаемых объектов, основанная на визуальном восприятии. Выдержанная глубинная масштабность в рисунке является показателем развитого целостного видения и умения оперировать с пространством на плоскости.

На основе проведенного анализа мы можем предположить, что ошибки на масштабность вытекают из-за возрастных особенностей студентов, из-за уровня развития, который не позволяет им осознать пространственные связи между изображаемыми объектами. Мы можем также предположить, что корни разномасштабности надо искать в особенностях зрительного восприятия и психики. Также как древнеегипетский или средневековый мастер осознанно или неосознанно увеличивал более значимую фигуру фараона или Христа, как маленький ребенок неосознанно увеличивает фигуру человека по сравнению с другими объектами изображения, так студент выделяет размером более значимый предмет. Возможно, данная ошибка на масштабность вытекает из-за особенностей восприятия объектов по-разному расположенных в пространстве, возможно, здесь играет роль цветовой и тоновой контраст, характер формы или освещенности изображаемых предметов и т.д. Возможно это «атавизм» восприятия. Данные гипотезы требуют исследования.

Однако мы склонны отдать предпочтение предположению, связывающему ошибку с развитием уровня сознания, когда предмет имеет большее значение, чем межпредметные, в частности пространственные связи. Косвенным доказательством нашей правоты мы считаем наличие сопутствующих пространственных ошибок (неумение осознать и правильно передать с учетом перспективы расположение объектов в глубине), а также пропорциональные ошибки, связанные с увеличением характерной детали предмета.

Какие пути преодоления ошибок, в частности ошибок на масштабность, можно предложить при работе над рисунком? Во-первых – это соблюдение дидактических принципов, во-вторых – разработка серии заданий и упражнений на усвоение и закрепление материала.

Примечания

1. *Степанов А.В. и др. Объемно-пространственная композиция: Учеб. для вузов/ А.В. Степанов, В.И. Малыгин, Г.И. Иванова и др. – М.: Издательство «Архитектура – С», 2004. – 256 с.*
2. *Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. – М.: Издательство «Архитектура – С», 2004. – 296 с.*
3. *Шимко В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование: Учеб. пособие. – М.: Издательство «Архитектура – С», 2004. – 160 с.*
4. *Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып.1.: от древнейших времен по XVI век. Очерки. 4-е изд., стереотип. – М.: Искусство, 1985. – 319с.*

Дмитренко О.В.

Детский молодёжный центр «Перово» (г.Москва)

О повышении мотивации выпускников педвузов на профессию учителя

(на примере использования ПК на занятиях по ИЗО)

Сегодня для образования и воспитания совершенно особое значение имеет среда, в которой формируются чувства и интеллект ребёнка, его позитивное отношение к миру, обществу, культуре. В современном обществе развивающий потенциал для развития ребёнка несёт в себе использование компьютера на уроках ИЗО. Для интенсивного формирования у детей навыков системного восприятия и креативного мышления можно использовать на занятиях по ИЗО компьютерную графику.

Постановка проблемных заданий в работе с компьютерными рисунками обеспечивает создание положительной мотивации на занятиях, преодоление дискомфортного состояния во время урока. Работа учителя с детьми станет более продуктивной, если использовать для преодоления перечисленных трудностей компьютерные заготовки или так называемые «компьютерные шаблоны». Ребёнку предоставляется возможность ярко и образно проявить собственную индивидуальность в новой для них сфере деятельности.

В концепции модернизации российского образования общеобразовательная школа выступает как базовое звено, ориентированное на личность ребёнка, его «познавательных и созидательных способностей» и формирующее у него «целостную систему универсальных знаний и умений». Привлечение в рисование рациональной, логической составляющей знания в результате ведёт к развитию общих умственных способностей учащегося.

До 11 лет ребёнку больше интересен сам процесс художественной деятельности, нежели её результат. Эмоциональное выражение младших школьников требует ярких красок, больших поверхностей для рисования. Цвет применяется ими как «оценочное» и выразительное средство, что может быть использовано для передачи настроения, эмоций и в то же время для уточнения логической информации.

Изобразительное средство «цвет» таит в себе большой информационный потенциал, проявляя свойства «теплохолодности», большей или меньшей насыщенности, лёгкости или тяжести и т.д. Поэтому цвет может нести большую смысловую нагрузку в описании следующих случаев: «движение – покой», «близко – далеко», «утверждение – отрицание» и т.д. Цвет, являясь одним из «измерений» художественного произведения, оказывает психологическое воздействие на человека, помогает передать многообразие ощущений (тепло – холод), эмоциональных состояний (солнечно – пасмурно), настроений (грустно – радостно). Так, тёплые цвета

(красный, оранжевый, жёлтый и др.) действуют возбуждающе, а холодные (синий, фиолетовый и др.) – успокаивающе, умиротворяющее.

Автором проводилась опытно-экспериментальная работа по художественному проектированию. Ученикам предлагалось раскрасить интерьер квартиры, который был представлен на компьютерном шаблоне. Детям предоставлялась возможность самим подобрать художественные средства. Каждый ученик самостоятельно определял характерные особенности создаваемого им образа (радостный, печальный, светлый, неприступный, строгий, торжественный, мрачный, весёлый и т.п.)

У всех школьников были одинаковые компьютерные шаблоны «интерьера квартиры». Каждый из них выбирал подходящий изобразительный материал, графический приём, цветовое решение. Таким образом, учащиеся, пользуясь различными художественными средствами, вносили соответствующие изменения в своё художественное произведение. Каждый имел возможность проявить себя в раскраске своего интерьера.

Работа с компьютерными заготовками позволила понять учащимся роль художественной интерпретации информации и её вариативность для предсказания того или иного следствия. В процессе такой работы подвергалась осмыслению и подбиралась цветовая гамма (набор определённых цветов, создающих в сочетании с другими графическими элементами определённый образ).

Выразительный рисунок никогда не бывает однообразен. В нём всегда должны сочетаться тёмные и светлые части. Такое явление называется цветовым контрастом. Применение контрастных цветов в живописи говорит о высоком мастерстве художника, творческой индивидуальности. Кроме того, использование контрастных отношений света и теней помогает передать в изображении богатство цвета, красоту соотношений света и теней.

Передавая собственные и падающие тени, надо учитывать время дня и особенности освещения. При тёплом освещении (заход солнца) цвет тени нам

кажется холоднее, а при дневном – теплее. На цветной поверхности тени не могут быть серого или чёрного цвета.

Во время уроков по ИЗО нами были предложены школьникам следующие практические проблемные задания:

1. Рассмотрите одни и те же предметы (например, вазы) на разных фонах: синем, белом, красном, жёлтом и др. Покажите, как изменился видимый вами локальный цвет предметов на разных фонах.

2. Раскрасьте один рисунок тёплым цветом, а другой – холодным. Сравните рисунки между собой. Отметьте разницу в общем впечатлении от изображения.

3. Раскрасьте комнаты с учётом освещения (в солнечную погоду в середине дня, перед заходом солнца, вечером при электрическом освещении). При каком освещении цвет теней будет казаться холодным, а при каком – тёплым? Передайте характерную форму и цвет красками. Обозначьте мягкие переходы цвета на поверхности.

4. Один рисунок раскрасьте карандашом, а другой красками.

5. Каждому человеку приятно иметь комнату, обставленную по своему вкусу, чтобы в ней было удобно работать и отдыхать. Раскрасьте комнату с обстановкой, в которой вам бы хотелось жить.

6. Раскрасьте свой рисунок. Наложите светотень на ваш рисунок: красками или карандашом.

Если учащиеся в работе использовали простой, а не цветной карандаш, то при передаче объёма предмета светотенью им необходимо было применять штрихи разной силы. Передавая разную силу тени и полутени, они учитывали всю форму предмета по отношению к источнику освещения.

В компьютерном шаблоне «интерьера квартиры» присутствовала уже перспектива. Видение этой перспективы помогло детям уловить закономерности построения рисунка. Для правильного понимания зрительного восприятия формы предмета и её изображения в учебном рисунке большое значение играло понимание закономерностей светотени.

Дети осознали, что от любого предмета есть падающая тень. Тон включает в себя свет, полусвет, полутень и падающую тень, которые являются составляющими тона.

Учитывая знания, полученные на предыдущих уроках ИЗО, школьники старались самое светлое место располагать там, где лучи света падают наиболее перпендикулярно к поверхности. Полусвет располагался рядом со светом на поверхности, ещё более отвернутой от света. Полутень следовала за полусветом, занимая поверхность, освещаемую падающими под острым углом скользящими лучами солнца.

Собственная тень лежала на поверхностях, отвернутых от света, так как на них не попадают непосредственно прямые лучи источника света. Падающая тень располагалась на повёрнутых к свету поверхностях, падению прямых лучей света на которые препятствуют находящиеся между ними и источниками света другие поверхности.

Таким образом, учащиеся на практике осознали, что направления и длину падающей тени предметов при рисовании можно передавать на глаз, учитывая положение и высоту источника света по отношению к предмету, от которого падает тень. Свет и тень необходимо использовать не только в передаче объёмной формы предметов, но и в композиции рисунка, в передаче пространства, добиваясь остроты и выразительности изображения в рисунках.

Организация учебного процесса с детьми младшего возраста на основе использования компьютерных заготовок или компьютерных шаблонов отвечает, на наш взгляд, характеру современного образования, и роль учителя ИЗО в этом трудно переоценить.

Важным моментом в учебном процессе, на наш взгляд, является внесение разнообразия в учебную деятельность школьников, постоянно пробуждение их мысли, чувств, воображения, желания постигать азы искусства рисования. Все это способствует повышению мотивации учащихся на занятиях по ИЗО.

Все предлагаемые нами задания на уроках ИЗО воспринимались учениками положительно и выполнялись динамично, с увлечением и интересом. Результаты, которые были получены в ходе исследования, позволяют надеяться, что такой подход к работе с младшими школьниками способствует выработке у них навыка систематизации нового материала, формированию эстетического и эвристического склада мышления, закреплению мотивации к познавательной деятельности.

Проведенное исследование показало, что перспектива приближающейся массовой компьютеризации обучения создает необходимость большого целенаправленного труда в данной сфере: нужны глубокие и разносторонние исследования процесса обучения с точки зрения целесообразности и эффективности внедрения ПК, детальная разработка конкретных методик, в конечном счете – создание принципиально новой модели всего процесса обучения. Значение компьютера как инструмента педагогического труда вышло далеко за рамки очередного ТСО и расценивается нами как самый мощный и объективный мотивационный фактор в системе практической подготовки будущих учителей.

Проникновение ПК в учебный процесс вызвало к жизни огромное количество новых форм работы, немыслимых при традиционных методиках. Всё это открывает как перед учителями, так и перед учащимися большой спектр учебных действий, который значительно видоизменяет лицо учебного процесса. ПК позволяет педагогу сделать аудиторные и самостоятельные занятия более интересными и привлекательными для школьников, динамичными и убедительными, а поток изучаемой информации легко доступным.

Ключикова В.Б.
МИЭМ (г. Москва)

Современные проблемы в дизайне

В настоящее время МИЭМ – один из ведущих вузов страны в области компьютерных технологий, информационных коммуникаций, входит в государственную систему высшего образования Российской Федерации.

В 1999 году в МИЭМ была открыта нетрадиционная для технического ВУЗа художественная специальность 052400 «Дизайн».

В связи с бурным развитием компьютерных технологий, увеличения информационных коммуникаций актуальным является изучение методов работы дизайнера в ювелирной промышленности, закономерностей развития материально-художественных объектов и форм. Внедрение новых технологий в процесс производства, несомненно, будет способствовать дальнейшему развитию одной из отраслей российской промышленной индустрии – ювелирной отрасли.

В связи с этим на первый план выходит проблема подготовки специалистов для российской ювелирной отрасли, ориентированных, прежде всего, на владение компьютерными технологиями, программным обеспечением, а также: знание современных технологий и материалов, применяемых в ювелирном производстве, знакомство с техниками и технологиями изготовления ювелирных изделий; визуальные коммуникации (реклама, бренды, Internet и Web технологии); владение практическими навыками работы с различными материалами (металл, стекло, керамика, поделочные камни); глубокие знания по истории декоративно-прикладного, в частности ювелирного искусства и новейшим технологиям. Сочетание высоких технологий и ручной ювелирной работы позволит будущим дизайнерам выйти на более качественный уровень развития материальных и культурных ценностей, создавать изделия оригинального дизайна.

Одним из важных аспектов в работе дизайнера является компьютерное моделирование, которое позволяет проектанту с учетом виртуальных

параметров разрабатывать различные ювелирные изделия при выборочном использовании как традиционных, так и современных технологий.

Большой интерес представляет изучение механизмов так называемых средств бионического формообразования или же иными словами «формообразования живых структур, установления взаимосвязи ряда бионических мотивов с циклами моды»[1]. Изучение и использование информации о развитии природных форм и конструкций, различных биологических, инженерных и композиционных ритмов позволит дизайнеру разрабатывать художественный вид ювелирного украшения.

О применении комплексности и системности в разработке методологии в дизайне, совместных усилий представителей техники, инженеров, художников, различных специалистов, работающих в области дизайна, говорилось многими исследователями[2]. По утверждению некоторых исследователей, получить целостное представление о предметной среде можно лишь на основе принципа интеграции её различных свойств[3]. В России системный подход получил своё теоретическое оформление в 20-е годы XX столетия. Художники – конструктивисты при его обосновании исходили из общих философских принципов, разработанных в то время А.А.Богдановым.

В настоящее время, по мнению некоторых исследователей, ювелирное производство России находится в упадке, среди причин, отмечаемых

---

[1] Белько Т.В. Математический метод исследования бионического процесса формообразования костюма». Сборник. Новые формы и технологии профессионального образования в области сервиса: Тезисы докладов международной научно-практической конференции /Под ред. проф. Н.А.Феоктистова. – МГУ сервиса, М., 2000. – С.186.

[2] Дизайн в системе культуры: Сб. статей /Под ред. С.О. Хан-Магомедова, М., 1989; Землянухина Л.В. Эстетика, этнография, быт. М., Легпромиздат, 1994; Сидоренко В.Ф. Некоторые аспекты взаимосвязи теоретического исследования социально-культурных проблем дизайна и задач построения методики художественного конструирования // Теоретические проблемы дизайна. Методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований. М., 1979; Сидорина Е.В. О системных идеях на этапе становления концепций советского дизайна. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне//Труды ВНИИТЭ. М., 1979. Вып. 28; Эстетические проблемы дизайна. Материалы конференций, симпозиумов, совещаний //Под ред. С.О. Хан-Магомедова, М., 1978.

[3] См., например: Землянухина Л.В. Эстетика, этнография, быт. М., Легпромиздат, 1994. С. 81.

авторами – «тяжелое налоговое бремя и жесточайшая конкурентная борьба с иностранными производителями»[4].

Таким образом, признавая многоаспектность и сложность данного вопроса можно констатировать, что проблема целостности в теории дизайна, искусствоведческие, технологические, социально-этические концепции дизайна продолжают оставаться актуальными по настоящее время.

Кулагина В.Н.
СОШ №5 (г. Электросталь)

Формирование творчески созидательной личности в процессе проектирования на уроках черчения в общеобразовательной школе

Образование, прежде всего, призвано раскрывать созидательные силы и творческие способности личности, и это означает, что учить надо с детского возраста и при этом всех.

Творчество многолико, но виды его во многом связаны. Техническое творчество нельзя сегодня представить без дизайна, ибо людям нужны не только функциональные качества изделия (что было приемлемо во времена всеобщего дефицита), но и их удобство и красота. В не меньшей степени с эстетических позиций оценивается и архитектура, требования к которой заметно возрастают. Общим же звеном, которое связывает большинство видов творчества, являются графические изображения, характеризующиеся образностью, символичностью, компактностью, относительной лёгкостью прочтения. Изучение графического языка необходимо, поскольку он общепризнан международным языком общения. Большое значение графический язык приобретает в рамках национальной доктрины образования Российской Федерации, стратегические цели которой тесно связаны с задачами экономического развития страны и утверждения её статуса как мировой державы в сферах культуры, науки, высоких технологий. Решить поставленные задачи невозможно, если школьное

[4] Никифоров Б.Т. Ювелирное искусство/Б.Т. Никифоров, В.В Чернова. – Ростов н /Д: Феникс, 2006.

образование не обеспечит должный уровень графической подготовки выпускников.

Выпускники школ должны быть адаптированы к быстрой смене требований рынка труда, к жизни в обществе, построенном на рыночных отношениях. Для этого необходимо владеть знаниями о способах, средствах, правилах отображения, сохранения, передачи и преобразования информации. Уметь их использовать в науке, производстве, архитектуре, дизайне, экономике и общественных сферах жизни.

В 2005г. доктором педагогических наук В.В. Степаковой были выпущены программы «Черчение 10–11 классы» для общеобразовательных учреждений, которые позволяют решать поставленные задачи. Но, к сожалению, многие школы к этому не готовы. Количество часов на ИЗО и черчение сократилось, в 10–11 классах черчение ведется не во всех школах.

В нашей школе на базовый курс отводится по 1 часу в 8–9 классах и по 1 часу в 10–11 на профильную графическую подготовку. Цель профильного курса – формирование творчески-созидательной личности. Основные задачи профильного курса – это развитие пространственного и абстрактно-логического мышления в процессе проектирования и конструирования. Данный курс включает в себя следующие разделы:

– композиция чертежа;

– геометрические построения и применение их в проектной деятельности;

– углублённые сведения о способах прямоугольного проецирования и аксонометрических проекциях;

– приёмы построения развёрток и практическое их использование;

– основы начертательной геометрии, в которой изучаются методы изображения пространственных фигур на чертеже и алгоритмы решения позиционных, метрических и конструктивных задач;

– ознакомление с проектной деятельностью;

– знакомство со специфическими особенностями оформления архитектурных, дизайнерских, технических проектов;

– обучение работе со справочной литературой.

Итогом всего курса являются самостоятельные творческие работы учащихся. Задания некоторых приведены ниже.

1. Тема: «Декоративная композиция»

Техническое задание.

Придумать и начертить декоративную композицию для посадки цветов и оформления дачного участка. В работе использовать построения пересечений геометрических тел. Размеры произвольные. Продумать дизайн композиции.

Графическая часть:

– чертёж композиции – ф. А1

– аксонометрическая проекция – ф. А1

2. Тема: «Дачная архитектура»

Техническое задание.

Выполнить технический проект дома и планировку садового участка для семьи из 3–5 человек. Разработать узел фундамента или потолочного перекрытия.

Графическая часть:

– фасад, план, разрезы дома; планировка участка – 2 ф. А1.

3. Тема: «Сочетание геометрических тел»

Техническое задание.

Придумать группу геометрических тел из 7–12 фигур. Построить линии пересечения тел вращения с многогранниками. Выполнить н.в. 2 усечённых фигур.

Графическая часть:

– чертёж группы – ф. А1.

– аксонометрическая проекция – ф. А1.

Предлагаемый курс позволяет подготовить учеников к успешному обучению в вузах, определиться в профессиональной деятельности, раскрыть функции инженерно-технических работников, строителей, архитекторов и дизайнеров, спрос на которых все возрастает.

Кроме этого хочется поделиться опытом работы в 9 классе. В школе проводился курс конструирования и моделирования по 2 часа в неделю. Программа включала в себя приёмы построения чертежей геометрических тел и их развёрток, изготовление макетов. Благодаря этому курсу мы обеспечили учителей математики наглядными пособиями и выполнили проект парка по нашим чертежам руками самих детей.

Лаврентьева Н.Н.
НГИ (г. Электросталь)

О необходимости изменения концепции программы по предмету «Живопись» в коммерческих вузах

Большой интерес у современной российской молодежи вызывает «модное» сейчас направление в образовании – «дизайн». Это и понятно. В условиях зарождающегося рынка производителей товаров и услуг возник спрос на дизайнеров, так как современный качественный дизайн делает товар конкурентоспособным. Рыночные отношения повлияли на социальные и эстетические запросы общества. Социальная потребность общества к облагораживанию городской среды, общественных и частных интерьеров должна привлечь большое количество образованных специалистов по дизайну. Но, пока нет устойчиво развивающейся экономики, специальность дизайнера престижна, но не востребована должным образом. В образовавшейся несбалансированной ситуации надежд общества и спроса на рынке труда наиболее активными оказались коммерческие образовательные учреждения – ВУЗы, колледжи, курсы, – самых разнообразных дизайнерских направлений. Их открыто очень много и в столице и в крупных городах Российской Федерации. Можно только радоваться за молодежь: хочешь учиться – выбирай учебное заведение, плати и учись. Конкурсный отбор

абитуриентов чаще всего отсутствует. Сложившаяся ситуация ставит ряд вопросов по содержанию учебных программ на факультетах дизайна. Можно ли в таком случае применять традиционные государственные программы? Или это должны быть принципиально новые программы и новые методики обучения?

Действующие государственные программы для специальности «Дизайн» разработаны для студентов, имеющих высокий уровень знаний, умений и навыков в области общепрофессиональных дисциплин, в том числе и по живописи. Это обусловлено жестким конкурсным отбором. Коммерческие вузы поставлены в другие условия. Они берут всех или почти всех желающих. Отсюда следует, что концепция программ, готовящих будущих дизайнеров в коммерческих вузах должна принципиально отличаться. Если обратиться к истокам дизайна и проследить историю декоративно-прикладного искусства, то можно заметить, что изумительные по красоте предметы быта, текстильные изделия, интерьеры – все создавалось мастерами, в большинстве своем не имеющими того художественного уровня образования, какой предъявляется к современным мастерам.

Другое время создавало и другие условия для формирования вкуса и художественных навыков. Это были мастера – ремесленники, знающие определенное ремесло. Свое художественное образование они получали из рук в руки. Успех дела определялся практикой, изучением традиций, знанием производственных проблем изнутри, талантом и любовью к художественному творчеству.

Концепция программ по художественному образованию на факультете «Дизайн» в коммерческих вузах, на наш взгляд, должна учитывать как академический современный, так и народный традиционный методы обучения. Для выбора методики обучения необходимо учитывать и уровень подготовки абитуриентов. Студенты первых курсов коммерческих институтов, как правило, начинают свой путь в искусство «с нуля». Они

определились с выбором профессии к 16–20 годам, не имеют никакого художественного опыта, кроме «скрытого» таланта и горячего интереса к профессии дизайнера. Для их обучения необходимы не только иные программы, но и иные методики, в том числе и по живописи.

На наш взгляд, в коммерческих вузах возрастает роль личности педагога, который как старые мастера передает свое мастерство посредством более тесного общения как словесного, так и практического. Традиционная методика личного примера, более плотная индивидуальная работа с каждым студентом, на наш взгляд, в данном случае оправданы и могут дать положительные результаты.

Если говорить о содержании программы, то здесь никак не обойтись без элементов программы художественной школы. Эту часть программы необходимо сократить и сконцентрировать, оставив конструктивные ее моменты.

Живопись наряду с другими дисциплинами должна способствовать творческому развитию личности, способной решать любые живописные задачи в своей будущей профессии дизайнера. Студент должен овладеть цветовой палитрой, акварельной и гуашевой техниками, развить живописный вкус, абстрактно-логическое и художественно-образное мышление.

Предлагаемый нами курс состоит из лекционных и практических занятий. Курс живописи рассчитан на 360 аудиторных часов. Практические занятия предполагают решение как традиционных академических, так и декоративных задач, а также выполнение декоративной переработки.

Основная форма практических занятий – работа над длительной многочасовой натурной постановкой. В ней решается весь комплекс задач, связанных с изучением натуры и методов ее изображения.

Вместе с тем система практических упражнений включает задания, выполняемые в более короткие сроки – за один–два сеанса. Задача быстрых этюдов, набросков – лаконично и выразительно передавать характерные

особенности изображаемого объекта или объектов в среде, будь то натюрморт, портрет или фигура в костюме.

К кратковременным заданиям относятся различные упражнения и этюды, в которых ставятся частные профессиональные задачи: например, изменение цвета белого предмета в зависимости от изменяющегося цвета фона, наблюдения за явлениями цветового и тонового контрастов и т.д.

К кратковременным заданиям относятся также живописные наброски, которые выполняются непосредственно кистью, без предварительного рисунка карандашом.

Программой по живописи предусматривается изучение следующих художественных материалов – акварели и гуаши.

Особое внимание в программе уделяется технике акварельной живописи. Перенесение основного акцента на изучение акварели обусловлено максимальной приближенностью именно этой техники к цветовой работе на компьютере, а также к выполнению проектов в технике отмывки.

Программа строится с учетом дидактического принципа «от простого к сложному, от известного к неизвестному».

Адаптированная таким образом программа позволяет студентам получить профессионально-художественное образование за шесть семестров.

Макарова М.В.
НГИ (г.Электросталь)

Проективография, как составная часть программ учебных дисциплин по специальности «Дизайн»

При обучении студентов в НГИ г. Электросталь по специальности «Дизайн» предполагается ввести в несколько учебных дисциплин задания по «Проективографии». Проективография – это научное направление по формообразованию, которое позволяет проектировать формы предметов ранее неизвестных в человеческой деятельности. Эти объемы представляют собой неправильные многогранники оригинальной, астральной, звездочной

формы с многими осями симметрии, вокруг которых формируются сложные ритмические структуры, образованные различными пирамидальными и призматическими элементами. Такие выразительные формы многогранников невозможно или очень трудно разработать творчески человеку, с помощью воображения.

Проективографические эпюры (чертежи) получаются из известных правильных и неправильных многогранников, так называемых Платоновых и Архимедовых тел.

Плоскости, в которых лежат грани этих многогранников, проецируются на плоскость стола, на которой установлен исходный многогранник. В результате на плоскости стола образуется сетка из прямых. Не меняя положения этого многогранника на столе, внутри первого многогранника такой же многогранник поворачивают на угол между осями первого многогранника. Все грани многогранника снова проецируют на плоскость стола. Эта операция может проводиться несколько раз. В результате получается сложная сетка прямых. В проективографии она называться эпюрой. В этой сетке запрограммировано создание, по определенным правилам, большое количество различных по форме и размерам цельных и решетчатых неправильных многогранников. Эти многогранники могут служить основой для проектирования различных больших и малых архитектурных форм, предметов мебели, украшений и т.д.

Ради таких возможностей в курс обучения студентов по специальности «Дизайн» в различные учебные дисциплины вводятся задания по проективографии.

На первом этапе студенты по дисциплине «Формообразование и макетирование» создают складчатые структуры. Они учатся расчерчивать лист ватмана в определенной последовательности в соответствии с разработанным ритмическим рисунком. Затем они надрезают бумагу по линиям сгиба то с одной, то с другой стороны, определяя тем самым выпуклые и вогнутые грани. Далее студенты аккуратно сгибают бумагу по

расчерченным и надрезанным линиям. На листе получаются четкие орнаментальные ритмы выпуклых и вогнутых поверхностей.

В последствии вышеизложенный прием моделирования и структурирования листового материала можно использовать при проектирования интерьера жилых и общественных помещений (например при оформлении и декорировании потолка или стен), при проектировании различных киосков, ангаров и т.д. или при декорировании различных элементов интерьера (например, можно украсить подобной структурой периметр рамки для фотографии, благодаря чему может получиться красивое, художественное произведение).

На втором этапе таким же методом студенты учатся создавать формы круглых розеток. Чем больше студенты приобретают опыта в создании складчатых структур, тем многообразнее и сложнее и пластичнее становятся поверхности изделий.

Заключительным частью в создании складчатых структур является моделирование сферической формы – вазы. Цель данного задания состоит в том, чтобы студенты еще на этапе расчерчивания единого листа бумаги заранее бы предугадывали будущую форму вазы.

После этих упражнений студентам рассказывается как строятся проективографические эпюры, и как из них собираются развертки и склеивается многогранники. Каждому студенту выдается отдельная проективографическая эпюра. Используя выданную эпюру, студент склеивает от 6 до 8 многогранников, в зависимости от сложности эпюрной сетки и количества слоев (слой это поэтапное круговая выборка зон эпюры).

После освоения данного метода создания сложных неправильных многогранников студенты могут создавать формы собранные не послойно.

Из полученных многогранников студенту предлагается создать ряд макетов. Студенты должны внимательно изучить конструктивную структуру той или иной формы и на ее основе создать макет какого-либо предмета дизайна.

Первоначально им предлагается создать из полученных многогранников несложную форму шкатулки, а затем задания постепенно усложняются. Им предлагается создать модель капители, действующую модель светильника или киоска и т.д.

В последующих семестрах студентам, при выполнении учебных или курсовых работ, предлагается использовать проективографические формы из числа созданных всей группой студентов многогранников, в том числе и предыдущих курсов.

По мере обучения и освоения студентами компьютерных графических программ двухмерной и трехмерной графики студентам предлагается освоить методику создания из проективографических эпюр картин абстрактной живописи и декоративных рисунков на компьютере.

Следующим этапом в создании различных компьютерных композиций на основе проективографических структур является создание орнаментальных композиций по 17 видам симметрии. Студенты путем визуального анализа и рамки выделения графической программы «Photoshop» выбирают понравившуюся часть проективографической композиции и по схемам 17 видам симметрии сетчатых орнаментов заполняют выбранным модулем пространство рабочего поля. Данные композиции в последствии можно применить при проектировании элементов графического дизайна – рисунке обоев, росписи стен, упаковочного материала и т.д.

После освоения этой методики студенты обучаются методике создания витражной композиции на основе проективографических эпюр. В последствии эти витражи могут быть изготовлены студентом из прозрачных, самоклеющихся пленок для оформления интерьеров института. Эти работы могут быть зачислены студентам как курсовой проект по дисциплине «Проектирование».

Для обучения этой методике предлагается использовать учебные часы по дисциплине «Декоративное и монументальное искусство» и «Колористика».

При выполнении данных работ студент опирается на полученные знания по дисциплинам «Основы композиции», «Проектирование», «Компьютерная графика», «Колористика».

При освоении компьютерной программы «3D MAX» студентам можно предложить создать компьютерный ролик «Кристаллография» на основе проективографических незамкнутых построений. Формы, которые имеют в своей структуре незаполненные пространства, при пересечении с друг другом образуют разнообразные орнаментальные сочетания.

Выше изложенная методика обучения студентов проективографии была разработана и внедрена на художественно-графическом факультете МГОПУ им. Шолохова, в его филиалах и представительствах. При этом получены хорошие результаты. Многие десятки студентов были награждены дипломами и почетными грамотами на выставках по дизайну и архитектуре, проводимых в Москве с 2001 по 2006 г. Их работы демонстрировались на всемирной выставке в Японии. Некоторые студенты до окончания университета были приняты в «Союз Дизайнеров Москвы». Комиссия из заслуженных искусствоведов и архитекторов, которая рассматривала работы студентов, выполненных на основе проективографии, высоко оценила полученные результаты.

Полякова Е.И.

МГХПУ им. С.Г. Строганова (г. Москва)

В поисках нового… Особенности курсового и дипломного проектирования на кафедре «Средового дизайна» МГХПУ им. С.Г.Строганова

Кафедра «Средового дизайна» образовалась в Строгановке в 2002 году. Она органически выросла из кафедры «Промышленного дизайна», где был уже накоплен значительный опыт проектирования по средовой тематике, и в

рамках которой было уже тесновато. К этому времени в большем количестве ВУЗов, занимающихся дизайн-образованием, подобная специализация существовала и развивалась. Однако знак равенства в большинстве случаев ставился между понятиями «средового дизайна» и «дизайном интерьеров» плюс «ландшафтным дизайном». К тому же, имея в Университете две такие исторически сложившихся кафедры, как «Промдизайн» и «Дизайн интерьеров» с многолетними наработками в проектировании, со своими методиками и программами, было сложно начать поиск собственного творческого лица, не войдя в параллель с существующими проектными темами по интерьеру и промышленному дизайну. Оказавшись между Сциллой и Харибдой, судно с названием «Средовой дизайн» осторожно тронулось в путь.

В рамках курса «Проектирование» начались собственные пробы пера. Педагогами формулировались темы, и осуществлялось руководство, студентами выполнялись проекты. Обычная методика любого ВУЗа. В процессе апробации новых проектных заданий кафедрой был найден искомый краеугольный камень – создание яркого выразительного образа в проектном задании. Поиски образа ведутся во многих направлениях, в том числе, в обращении к примерам мировой культуры, к новейшим достижениям индустриального и графического дизайна, архитектурным разработкам и т.д. Хотелось бы остановиться на новой тематике в проектировании среды, служащей раскрытию образного начала и помогающей выявить студенту в проекте квинтэссенцию образа, а также на традиционных проектных темах, рассмотренных кафедрой с той же целью, но под другим углом зрения, со своими творческими и методическими задачами.

Одной из таких тем на 3 курсе стал проект витринного комплекса и организации входной зоны специализированных магазинов. На начальном этапе выполнялась инсталляция, помогающая выявить ассоциативно-образную составляющую любого хорошо знакомого каждому предмета

бытовой среды, например, стула, очков, часов, зонта. Далее найденный образ становился частью пластического решения витрины, навесов, входной зоны. Студентам также была поставлена задача нейминга – проще говоря, каждый должен был предложить свой вариант названия магазина. Одной из новых интересных составных частей проектного задания стало световое решение витринного комплекса. Свет позволяет работать с образом в иной плоскости, проявляя различные грани объемно-пространственного решения в зависимости от смены дня и ночи. Знания в области дизайна света для современного дизайнера среды особенно необходимы, так как работа со светом и освещением позволяет создавать иллюзорную виртуальную среду без осязаемых предметов. Это направление на кафедре сейчас является одним из важнейших.

Эксперименты со светом нашли свое отражение в проектах интерьеров молодежных клубов. Освещение играет доминирующую роль в средовой концепции клуба «Яхт», где свет усиливает ассоциации с темой морских лайнеров, подчеркивает образные элементы дизайна окон-иллюминаторов, барной стойки, опорных колонн и входной группы, выполненных из стилизованных деталей корабля. Современные технологии освещения используются в проекте «Гондвана – клуб познающих мир». Это светодиодные экраны, плазменные панели, мультимедиа-проецирование, помогающие созданию ультрасовременной среды для человека, погружающегося в исследование Мира во всем его многообразии.

Расширяя традиционное понятие о среде, кафедра обратила свое внимание на целый неосвоенный пласт проектных задач, связанных с экстремальной средой. Новаторской темой стал проект модуля для выживания в экстремальной среде, выполняемый на старших курсах. Векторы направления интересов в этой теме были разнообразны – хотелось рассмотреть экстремальные условия в различных климатических зонах на разных континентах – от ледников до тропиков, от Арктики до Африки и Южной Америки, спуститься под воду и подняться на высокогорье. Целью

проекта стало создание капсулы автономного жизнеобеспечения для исследовательских работ в средовом контексте. Студентами разрабатывался условный сценарий, включающий варианты доставки модуля в нужное место, способы его установки на поверхность, модель проживания и работы человека в выбранных условиях. Наиболее показательными являются проекты для арктических условий и горных джунглей Папуа-Новая Гвинея. В разработке «Арктика» звучит тема так называемого регионального дизайна, где образная концепция выстраивается, беря истоки в традиционном национальном колорите народов Севера.

В противоположном ключе выполнен проект по горным джунглям. Лейтмотив работы над формой – москитные сетки, складывающиеся в некую структуру, напоминающую то ли огромный цветок, то ли причудливый космический объект. Колористическое решение в обоих случаях подчеркивает замысел авторов. В первой – слияние с общим «ледниковым» колоритом, дабы не привлекать внимание нежелательных гостей (имеются ввиду хищные животные), во второй – яркая суперграфика на поверхности модуля для облегчения поисковых работ. Полученные результаты убедили кафедру выбрать «экстремальную» тему как одну из дипломных.

Переходя к дипломному проектированию, надо сказать, что почти все вышеперечисленные темы были заявлены как дипломные и были разработаны и представлены к защите в 2005 году. Экспериментальными для кафедры «Средового дизайна» стали парные проекты. В рамках одной из предложенных тем, таких как, «Спортивно-развлекательный байк-клуб», «Входная зона музея «Дом Бурганова», «Экстрим», парами дипломников выполнялись совместные разработки, что позволило представить выбранную тему наиболее емко, а студентам приобрести опыт работы в команде. Тема экстремальной среды была представлена проектами «Трансформируемый жилой модуль в экстремальных условиях» и «Выставочный стенд комплекса «Экстрим центра». Их объединяло общее композиционное и цветографическое решение. Об экстремальной тематике было много сказано

выше. Отмечу только, что дипломное от курсового проектирования отличается гораздо более глубоким погружением в тему, более детальной проработкой элементов дизайна. Об эксподизайне хочется сказать отдельно. Современная экспозиционная среда – это, по сути, и есть то проектное поле, где средовой дизайнер может сегодня в полную меру проявить свои творческие способности, выявить образное начало каждой конкретной экспозиционной задачи, обогатить проектный арсенал новейшими достижениями в области современных технологий и материалов, связанных с экспозиционным дизайном, который на сегодняшний день является наиболее поликомпонентым.

В поисках нового кафедра «Средового дизайна» вплотную подошла к разработке дизайна рекламного костюма, а также элементов экипировки и спецодежды. Не претендуя на специализацию в области дизайна костюма, мы рассматриваем наши опыты в этом направлении как неотъемлемую часть средового контекста. Крупные выставочные шоу, рекламные презентации являются, по сути, временной, изменяющейся средой. Итогом существующих наработок кафедры в этой области явились дипломные работы 2005 года, где разработка костюма была составной частью комплексов элементов для презентаций в байк-клубе и музее «Дом Бурганова». Стилизованный образ мотоциклов 60-х – 2000-х годов введен в пластическое и колористическое решение рекламного костюма. Катафоты, детали руля мотоцикла, специфическая суперграфика стали мотивами для отделки деталей одежды, помогли придать костюму яркое образное звучание. Для музея «Дом Бурганова» костюм создавался, базируясь на ассоциациях с античной колонной, где в основу образа легли утрированные элементы работ известного скульптора А.Бурганова.

Кафедра также уделяет внимание и теме ландшафтного дизайна. В дипломном проекте 2005г. «Функциональный ландшафт загородного дома дизайнера» удалось отойти от традиционного подхода к проектированию в этой области. В проект была заложена идея игровой ситуации. Помимо

естественных насаждений автором были введены временные искусственные деревья, которые могли переставляться с одного места на другое, меняя тем самым среду и, кроме того, служить дополнительным местным источником освещения. Их пластиковые конструкции были усложнены оптоволоконными и неоновыми нитями.

Надеемся, что накопленный опыт в поисках новой проектной тематики, все новаторские наработки кафедры найдут свое место в дипломах будущего. Дизайн-деятельность позволяет нам и нашим студентам экспериментировать, а средовая специализация помогает использовать всю палитру возможных творческих решений. Не нужно бояться нового. **Если не сейчас, то когда?..**

Селивёрстова Н.В.
МИЭМ (г. Москва)

Нетрадиционные задания по живописи в дизайн-образовании

Одной из важнейших задач в профессиональной подготовке художника-дизайнера является формирование художественного творческого мышления. В процессе обучения студентов этот творческий аспект мышления должен быть максимально активизирован. Конечно, у каждого преподавателя существуют свои наработки, методы, изредка система. Но часто эта задача обучения решается стандартно, что не приводит к желаемым результатам.

На кафедре «Дизайн» Московского института электроники и математики прошли апробацию задания по предмету «Живопись», которые направлены на синхронное решение задач академической живописи, совершенствование технических навыков работы различными художественными материалами, а главное – развитие творческого мышления. В основе выполнения этих заданий лежит натурный метод, традиционный для обучения художников различных специальностей. В постановке учебных задач содержится определенная новизна, раскрывающая какой либо аспект

решения одной из них. Остановимся подробнее на методике проведения этих заданий и особенностях их выполнения.

1. Задание, направленное на выявление материальности предметов

Эта учебная задача традиционна для академической системы обучения. Обычно она решается в композиции натюрморта при помощи соединения в одной постановке предметов различной материальности: дерева, металла, стекла. Новый вариант решения этой задачи предполагает объединение предметов только одного материала в композиции натюрморта. По сути этот принцип организации постановки противоположен традиционному. Рассмотрим варианты постановки натюрморта, представляющие четыре различных материала. Натюрморты получили названия: «Стекло и отражения», «Камни», «Живая природа», «Глина». Студенты в данном задании должны не только правдиво изобразить предметы, но и найти адекватную изобразительную форму выражения материальности. В этом задании поисковый подход реализуется через исследование и нахождение различных технических приёмов, максимально выразительных для передачи той или иной материальности.

2. Натюрморт на фоне репродукции

В этом задании одной из главных задач является пространственная, содержание которой составляет переработка мнимого пространства репродукции в реальное. Такой аспект является новым в практике решения пространственных задач. Для организации постановки используются репродукции пейзажных мотивов. Их можно увеличить и изменить с помощью компьютера, согласно общему замыслу постановки. В таких натюрмортах репродукции создают эффект удаленного пространства, панорамы, который трудно достигнуть в условиях учебной аудитории. В постановке использован прием «эффекта присутствия». Сосредоточение на жанрах натюрморта и пейзажа порождено тенденцией эпохи Возрождения: видеть в частном общее, в малом большое, понимать отдельное как проявление закономерного. Носителем содержания становится

не столько сюжет, действие, сколько пластический строй образа, сочетание его основных элементов. Такой тип постановки является нетрадиционным.

3. Натюрморт «Город»

В постановке «Город» студенты одновременно решают и пространственные, и композиционные задачи. Тема городской среды продуктивна для их решения, так как она отражает многообразие пространственных планов и масштабов. Конечно, при помощи натюрморта невозможно воссоздать даже подобие городской среды, поэтому необходимо организовать постановку таким образом, чтобы вызвать необходимые ассоциации в сознании студента. В выполнении композиционных задач задания реализуется методика поискового подхода. Так как натюрморт представляет собой довольно большую композицию-инсталляцию, студенты не должны изображать его целиком. Перед ними поставлена задача поиска композиции (кадра), которая выполняется в серии композиционных эскизов-набросков. В эскизах определяется необходимый формат, масштаб, композиционный центр, цветовой и тональный строй работы. В постановке рекомендуется использовать несколько источников освещения, которые будут выделять и усиливать композиционные и смысловые акценты, образовывать причудливые тени, обогащающие композиционную структуру.

4. ***Натюрморт-интерпретация в стиле художника***

Для выполнения задания студенту рекомендуется выбрать репродукцию произведения живописи. Она должна отвечать следующим требованиям:

– содержать ярко выраженную стилистику изобразительного языка;

– обладать чёткой, ясной, композиционной пластической и пятновой организацией;

– по возможности качественно воспроизводить цветовой характер оригинала;

– размер репродукции должен быть достаточным для ясного восприятия деталей композиции;

– репродукция может быть представлена в любом жанре.

После того, как репродукция выбрана и утверждена преподавателем, студент, используя ассоциативное восприятие, придумывает тематический натюрморт, который является пятновой, цветовой и композиционной моделью выбранного оригинала.

Следующий этап задания заключается в реализации натурной постановки. Для этого необходимо подобрать предметы по цвету и форме, согласно оригиналу (репродукции). Результатом этого этапа работы является фотография постановки натюрморта, которую можно немного изменить, пользуясь графическими редакторами, так как не всегда удаётся найти предметы подходящей окраски и фактуры. Выполненное фото последовательно развивает и дополняет эскизный ряд. Итоговая работа выполняется по утверждённому эскизу различными живописными материалами. Это может быть акварель, гуашь, темпера, масло. Техника исполнения выбирается в соответствии с особенностями оригинала.

Методика проведения подобных заданий основана на принципе взаимодействия традиционных и современных методов преподавания специальных дисциплин. Использование натурного метода и целенаправленное соединение учебных и творческих задач при таком подходе являются важнейшими слагаемыми в достижении высоких результатов обучения.

Ческидова О.А.
Ин-т художественного образования
РАО (г. Москва)

Становление системы развития проектной культуры учащихся

Предметно-пространственная среда человека, на протяжении веков, будучи рукотворной, с XIX века начинает активно наполняться результатами машинного труда. При этом возникает вопрос, как сохранить в предметах, выходящих с конвейера, личностные качества мастера, способные

одухотворить предмет, формирующий среду, предназначенную человеку. Что же позволяет одним предметам сохранять свою красоту на протяжении многих веков, а другим не быть востребованными уже в момент их создания. Над этим задумывались, конечно, гораздо раньше, но сейчас необходимо было формализовать интуитивно найденные приемы. Ведь если машинная продукция так и будет иметь лишь преимущество в количестве, но при этом не будет обладать достаточными данными в отношении внешнего вида и удобства использования, она не сможет даже частично заменить труд ремесленника.

Довольно сложно говорить о времени возникновения дизайна как явления, более четко можно определить дату рождения дизайна как профессии. Произошло это тогда, когда стали преподавать его основы, а выдаваемый диплом позволял встать в один ряд со специалистами из других областей. На Первой Всемирной промышленной выставке (Лондон, 1851) сэр Генри Кол, возглавлявший комиссию по реформированию художественного образования и развитию художественной промышленности, заявил о проблеме преподавания основ дизайна.

По итогам этой выставки немецкий теоретик искусства Готфрид Земпер в своей книге «Наука, промышленность и искусство» сделал конкретные предложения по реформе системы образования в художественных школах, среди которых главной явилась идея специализации обучения по основным видам дизайнерской деятельности. Специализация должна была происходить после изучения общих вводных курсов. Создаваемые в то время программы для специальных художественных и художественно-промышленных учебных заведений состояли из пропедевтического курса и специального курса по дизайнерскому направлению. Такими программами руководствовались преподаватели Саут-Кенсингстонского колледжа (1850), Нормальной школы дизайна (Лондон) (1937) (Королевский колледж искусств), Высшей технической школы в Цюрихе (1854), Национальной школы искусств и

мануфактур в Париже (1829), Школы промышленного искусства в Хельсинки и многих других. Подобная логика обучения имела место и в таких крупных центрах подготовки дизайнеров, как Баухауз в Германии, ВХУТЕМАС в России, первые американские школы 30-х годов, английские школы 30–40-х годов. Затем появилась Ульмская школа, стали формироваться системы дизайнерского образования в отдельных странах Европы, Азии, Америки.

В широком контексте образования и культуры роль дизайна состоит в моделировании актуального образа проектной культуры. А главная ценностная ориентация дизайнерского образования – воспитание проектного мышления.

Согласно результатам специальных исследований, дизайнер мыслит зрительными образами и моделями. С точки зрения психологии восприятия такое мышление включает в себя ряд перцептивных процессов – определение пространственных соотношений, опознание облика предмета по его линейным очертаниям, реконструирование трехмерного объекта по его двухмерному изображению, а также процессы зрительной памяти.

На основе выявленных закономерностей, был создан ряд учебных программ для специальных школ. Основной их особенностью является ориентация на подготовку специалиста в области дизайна. Если же говорить о введении дизайна в курс общеобразовательной школы, то мы сталкиваемся с отсутствием специально разработанных для этого программ. Многие курсы являются сокращенным вариантом, созданным для специальных учебных заведений. При этом происходит потеря последовательности, количества и качества выполняемых заданий, что не приводит к воспитанию проектного мышления. Во многих странах были созданы различные варианты обучения детей в области дизайна.

Школьная система Чехословакии 1920-1930-х годов представляет пример разрешения противоречия между необходимостью формирования визуального и проектного мышления и задачей овладения «правильным рисунком» всех учащихся за достаточно малое количество времени. Методом

разрешения противоречия и определения оптимальной методики творческого развития учащегося в контексте культуры того времени стало дизайнерское направление подготовки учащихся.

При разработке программ придерживались позиции организаторов Баухауза, считавших, что школа должна выпускать всесторонне развитых людей, сочетающих в себе художественные, духовные и творческие возможности. Это было связано с сильным влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармонической предметной среды. Ученики в чехословацкой школе, как и студенты Баухауза, работали не над единичным предметом, а над эталоном для промышленного производства, сохраняющим художественную уникальность при возможности тиражирования.

Опыт ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа в России выразился в том, что подготовка ученика рассматривалась как воспитание всесторонне и гармонически развитого работника нового общества, что соответствовало потребностям нового государства. Процесс привития учащимся художественной проектной культуры последовательно проходил ряд этапов: постижение универсальных закономерностей формообразования (пропедевтика), проектирование конкретных вещей и комплексов, реализация в материале того или иного проекта.

Плодотворность заявленных идей можно оценить в результате рассмотрения коллекция рисунков из Чехословакии, хранящихся в Институте художественного образования.

Собрание детских работ из Чехословакии сосредоточено в 12 папках: П 21, П 39, П 40, П 71, П 79, П 84, П 106, П 107, П 143, П 144, П 277, П 278. Общее количество – более 2000 единиц хранения. Его изучение позволяет реконструировать систему художественного образования в стране. Источником поступления части работ является «Общество по экономическому и культурному сближению с СССР в Праге» («Společnost pro hospodářsko a kulturní sbližení s SSSR v Praze»), на что указывает штамп на

части работ. Коллекция детских рисунков дает основание считать, что отбор работ для специалистов в Советском Союзе производился с целью показа особенностей приобщения к искусству детей, подростков и юношества в Чехословакии по основным направлениям эстетического воспитания, принятым в 1920-1930-е годы в этой стране на государственном уровне. Большинство представленных школ являлись опытными, в деятельности которых разрабатывались и проверялись основные подходы к художественному образованию детей.

Рисунки принадлежат в основном школам Праги и Злина, но есть работы и из других городов Чехословакии. Злин представлен опытной общей школой имени Масарика и мещанской (городской) школой. Работы из Праги поступили из опытной школы, реформаторской школы, начальной школы, экспериментальной школы Рудольфа Цинсмейстера, школы профессора Зденека Луды. Представленные школы являлись опытными, в деятельности которых разрабатывались и проверялись основные подходы к художественному образованию детей.

Рисунки изучались сотрудниками сектора изобразительного искусства Центрального дома художественного воспитания детей. Они получили в то время негативную оценку, которая была дана с позиций сложившихся представлений о задачах художественного воспитания в общеобразовательной школе.

Лабунская Г.В. при описании части работ дает им следующую характеристику: «В школах Чехословакии в основу учебной работы положено вооружение учащихся техническими умениями и навыками, механическая тренировка руки и глаза, освоение рецептурных схем и приемов изображения, подменяющих живые, непосредственные образы наблюдения ребенка. В связи с этим методы, положенные в основу обучения, носят по большей части формально-пассивный характер, отсюда вытекает и характерная слитность в единую дисциплину рисования и черчения, отрыв этих методов от запросов на представление самого ребенка. Рисунки детей

Чехословакии наглядно показывают влияние этой системы обучения на развитие изобразительного творчества детей, в особенности подростков, рисунки которых удивляют совершенно несвойственной для творчества детей сухостью, схематичностью, бедностью композиционного замысла. Многие рисунки сделаны с помощью линейки и циркуля, что придает им мертвящую отвлеченность, превращая их в чертеж, формулу».

По нашему мнению, образование Чехословакии опередило политехнизацию европейской школы, которое в 1930-е гг. произошло и в Советской России.

В художественном образовании в Чехословакии 1920-1930-х годов особое внимание уделялось «методу проектов», представляющему собой как индивидуальную, так и коллективную работу, основанную на элементах графического дизайна и технического рисования. «Метод проектов», получивший в Чехословакии название «объективное рисование», почти полностью заменил немецкий «метод визирования» и «импрессионистического рисования». Его автором принято считать профессора Зденека Луду, разделившего весь курс на три ступени. Первая ступень предполагала рисование различных плоских предметов с натуры, с дальнейшим их преобразованием; вторая – рисование природных форм; третья – выполнение изображений предметов в пространстве с использованием правил технического рисования, с целью изучения формы предметов. После окончания этого курса учащиеся должны были уметь выполнять набросок предмета, знать особенности изображения различных форм, знать правила перспективы и владеть ими, выполнять плакаты, используя знания по композиции листа, основ оформительских шрифтов. Обоснованием такого метода служило мнение о том, что в массовой школе нужен рисунок «правильный», так как обучить нужно каждого. Для тех же, кто хотел продолжить обучение в этой области, предлагалась сеть дополнительного образования, имевшая более разнообразную структуру.

Разработанный Зденекем Луду метод позволял обучить каждого в возрасте 10–14 лет изображению объектов в пространстве, их построению, элементам графического дизайна. Для этого предлагались задания по рисованию геометрических тел, созданию с их помощью пространственной композиции. Работы выполнялись в цвете, для чего использовалась техника отмывки акварельными красками. При этом уделялось внимание расположению на листе графических объектов и текста. От композиции из геометрических тел учащиеся переходили к созданию архитектурных проектов. Представленные в коллекции работы охватывают период с 1926 по 1930 гг.

Применение этого метода можно проследить не только на примере школы профессора Зденека Луды, но и в работах мещанской (городской) школы, опытной школы имени Масарика города Злина, опытной реформаторской школы города Праги.

Для начальных школ была разработана программа «свободного рисования», предполагавшая выполнение работ на темы, связанные с жизнью ребенка. Программа третьего класса представляла собой связующее звено между начальной и основной школами. В ней наряду со свободным рисованием вводились задания на рисование окружающих предметов, упражнения на проведение линий, окружностей, что должно было обеспечить более легкий переход к «объективному рисованию».

Авторы программ и методических публикаций учитывали возрастные особенности учащихся. В начальной школе обучение было направлено на развитие наблюдательности, образного мышления, творческого воображения, на что указывают живые разнообразные рисунки детей. В этих работах прослеживаются темы, связанные с повседневной жизнью ребенка. Для детей младших классов вводятся задания по рисованию с натуры, чаще всего это предметы окружающей среды, такие как цветы на окне, занавески, вид из окна, комната. Но основной объем времени занимает рисование по памяти и

по представлению. Есть также задания декоративного характера с преломлением традиций национального орнамента.

По мере рационализации сознания подростков в курс художественного образования вводились задания по изображению предметов с натуры в большем объеме. При этом использовались геометрические методы построения. Для этого каждому ребенку давались предметы, которые он сам располагал у себя на столе и выполнял рисунок, предварительно изучив его с разных сторон. В 4–5 классах предлагались задания на проведение линий в различных направлениях, окружностей, дуг и написание шрифтов. Эти задания носили вспомогательный подготовительный характер, что впоследствии сказывалось на качестве выполнения работ.

Позднее, образный потенциал, развитый в начальной школе использовался при создании работ, имеющих функциональное значение. Различные варианты выполнения одного задания позволяют говорить о творческом подходе к его решению.

С первых заданий дети были ориентированы на создание работ с явно выраженной функцией. Так, рисунки, имеющие свойственный детям сюжетный характер, оформлялись в красочные рамы: они как бы предназначались для оформления интерьера. Преподаватели добивались от детей и подростков чистоты и художественно-образной завершенности каждого изделия и рисунка, композиционной завершенности.

Коллекция рисунков из Чехословакии, представляющая все разнообразие видов станковых, декоративных и дизайнерских композиций, позволяет реконструировать систему формирования проектной культуры школьника от первого до выпускного класса общеобразовательного и специального учебного заведения.

Содержание

Секция 3

Искусство как язык диалога культур. Стиль и образ во взаимодействии культур

Вахтанов С.И., Коняшкина А.Ю., Вахтанова Е.С., Рыжко Р.Н.
Использование 3D графики при соматографическом анализе дизайн-проекта офисного помещения 4

Дормидонтова В.В.
Типы пространств в исторических садах Европы..... 6

Заева-Бурдонская Е.А.
Образные стилизации в современном средовом дизайне..... 11

Калмыкова В.В.
Присвоение прекрасного и устранение странного *(о некоторых тенденциях в изобразительном искусстве XX века)* 17

Коняшкина А.Ю.
Проблемы модернизации гражданских зданий различных периодов строительства для дизайн-проектирования..... 24

Лютер Ю.А.
Пластическое моделирование через создание структурных эксклюзивных форм 30

Пронина Н.И.
Приемы развития творческого воображения для дизайнеров..... 33

Сурова Е.М.
Искусство интерьера. Отражение духа времени и поиски стиля 40

Ульянова Н.Б.
Картина в интерьере 46

Фролова Л.Е.
Этническое и интернациональное в искусстве русской деревянной резьбы..... 47

Секция 4

Изобразительное искусство и дизайн в школе будущего. Современные проблемы в дизайне

Агапова Е.А.
Методика преподавания основ дизайна при переходе из школы в ВУЗ 56

Бабакова Т.Н., Вильде Т.Н.
Особенности преподавания курса «Основы живописи и колористики» в школе дизайна 57

Блохина Т.Н., Вильде Т.Н.
Курс объемной композиции в школе дизайна.....59

Вильде Т.Н.
О масштабности и ошибках на масштабность по дисциплине «Рисунок».....61

Дмитренко О.В.
О повышении мотивации выпускников педвузов на профессию учителя *(на примере использования ПК на занятиях по ИЗО)*.....66

Ключикова В.Б.
Современные проблемы в дизайне.....72

Кулагина В.Н.
Формирование творчески созидательной личности в процессе проектирования на уроках черчения в общеобразовательной школе 74

Лаврентьева Н.Н.
О необходимости изменения концепции программы по предмету «Живопись» в коммерческих вузах.....77

Макарова М.В.
Проективография, как составная часть программ учебных дисциплин по специальности «Дизайн».....80

Полякова Е.И.
В поисках нового… Особенности курсового и дипломного проектирования на кафедре «Средового дизайна» МГХПУ им. С.Г.Строганова 84

Селивёрстова Н.В.
Нетрадиционные задания по живописи в дизайн-образовании 89

Ческидова О.А.
Становление системы развития проектной культуры учащихся.....92

Сведения об авторах

1. ***Агапова Е.А.***, ст. преп. кафедры дизайна, МГУТУ, г. Москва
2. ***Бабакова Т.Н.***, преподаватель, ДХШ, г. Электросталь
3. ***Блохина Т.Н.,*** преподаватель, ДХШ, член СХРФ, г. Электросталь
4. ***Вахтанов С.И.***, к.тех.н, доцент кафедры дизайна, МГУТУ, г. Москва
5. ***Вильде Т.Н.***, к.п.н., декан факультета дизайна, НГИ, г. Электросталь
6. ***Дмитренко О.В.***, преподаватель, Детский молодёжный центр «Перово», г. Москва
7. ***Дормидонтова В.В.***, канд. арх., доцент, зав. каф. дизайна, МГУТУ, г. Москва
8. ***Заева-Бурдонская Е.А.***, канд. искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн», МГХПУ им. С.Г. Строганова, г. Москва
9. ***Калмыкова В.В.***, аспирант, ИМЛИ РАН, г. Москва
10. ***Ключикова В.Б.***, ст. преп. каф. ИиМГ (каф. дизайна), МИЭМ, г. Москва
11. ***Коняшкина А.Ю***., доцент кафедры дизайна, МГУТУ, г. Москва
12. ***Кулагина В.Н.***, учитель, СОШ №5, г. Электросталь
13. ***Лаврентьева Н.Н.***, ст. преп. кафедры дизайна и изобразительных искусств, НГИ, г. Электросталь
14. ***Лютер Ю.А.***, ст. преп. кафедры рисунка, живописи и скульптуры, МГУТУ, г. Москва
15. ***Макарова М.В.***, ст. преп. кафедры дизайна и изобразительного искусства, НГИ, г. Электросталь
16. ***Полякова Е.И.***, доцент кафедры «Средовой дизайн», МГХПУ им. С.Г. Строганова, г. Москва
17. ***Пронина Н.И.***, аспирант, Институт художественного образования РАО, г. Москва
18. ***Селивёрстова Н.В.***, к.п.н., доцент, МИЭМ, г. Москва
19. ***Сурова Е.М.***, к.ф.н., член СХРФ, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьеров», МГХПУ им. С.Г. Строганова, г. Москва
20. ***Ульянова Н.Б.***, доцент кафедры «Рисунок, живопись, скульптура», МГУТУ, г. Москва
21. ***Фролова Л.Е***., учитель, МОУ «Общеобразовательный лицей №14», г. Электросталь
22. ***Ческидова О.А***., научный сотрудник, Институт художественного образования РАО, г. Москва

Научное издание

Сборник научных трудов

ДИАЛОГ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы международной научно-практической конференции

22 декабря 2006 года

Новый гуманитарный институт

г. Электросталь

ТОМ II

Компьютерная верстка – И.М.Николаева