

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА НАРОДНЫХ ИСКУССТВ
(ИНСТИТУТ)»**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ
ИННОВАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ
МНОГОУРОВНЕВОГО НЕПРЕРЫВНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ТРАДИЦИОННОГО
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

ГОДИЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Санкт-Петербург, 3-4 декабря 2012 года

Издательство «Любавич»

Санкт-Петербург

2013

УДК 378
ББК 74.05 + 85.12

Актуальные проблемы создания инновационной системы многоуровневого непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства: сборник докладов. Санкт-Петербург, 3-4 декабря 2012 года / ред. кол.: Александрова Н.М., Лончинская Т.Е., Новикова М.В., Тихомиров С.А., Шамрай Н.Н. – СПб.: Любавич, 2013.– 116 с.

Редакционная коллегия: Александрова Н.М., Лончинская Т.Е., Новикова М.В., Тихомиров С.А., Шамрай Н.Н.

В сборник докладов вошли материалы по актуальным проблемам профессионального образования в области традиционного прикладного искусства. В докладах освещены методолого-теоретические, дидактические, компетентностные вопросы профессионального образования. Сборник докладов первых годовичных чтений ВШНИ предназначается для широкого круга читателей - преподавателей средних и высших профессиональных учебных заведений, аспирантов, педагогов учреждений дополнительного образования и специалистов в области декоративно-прикладного искусства.

ISBN 978-5-86983-498-0

© ВШНИ
© Авторы статей
© Издательство «Любавич», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Шамрай Н.Н. Деятельность научно-педагогического коллектива Высшей школы народных искусств: итоги и перспективы	7
Александрова Н.М. Общие принципы и требования к разработке учебника	14
Голубева А.Н. Структура и содержание учебного пособия «Исторические аспекты возникновения и развития нижнетагильской лаковой живописи»	25
Григорьева К.М. Организация научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности студентов в учебном заведении высшего профессионального образования	31
Дронов Д. С. Проблемы формирования творческой позиции в процессе подготовки художников-ювелиров	36
Каратайева Н. Ф. История богородского центра деревянной скульптуры и игрушки	39
Кузнецов Н.Г. Особенности композиционных построений в живописи при подготовке будущих художников традиционного прикладного искусства	45

Лебедев С.В. Кустарные промыслы и русское традиционное прикладное искусство	51
Ломакин М.О. Место и роль декоративного рисунка в высшем художественном образовании в области традиционного прикладного искусства	66
Лончинская Т.Е. Интегрированная педагогическая деятельность музеев и профессиональных образовательных учреждений (исторический аспект)	74
Ненилин А.В. Методы эмоционального стимулирования в педагогике традиционного прикладного искусства, их значение в развитии личностной профессиональной компетенции.	84
Носань Т.М. Факты и проблемы профессионального обучения искусству художественной вышивки в России (история и современность)	91
Серов П.Е. Использование проблемно-поискового метода в процессе обучения живописи будущих художников традиционного прикладного искусства	102
Смекалова А.А. Инновационные технологии в профессиональной подготовке ювелиров-бакалавров: введение курса проектирования в компьютерной 2D и 3D графике	109

ВВЕДЕНИЕ

3 и 4 декабря 2012 года в Санкт-Петербурге в Высшей школе народных искусств (институт) прошли Первые годовичные чтения на тему «Актуальные проблемы создания инновационной системы многоуровневого непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства».

В мероприятии приняли участие преподаватели всех кафедр института и гости из Санкт-Петербурга.

Обсуждаемыми проблемами были: история, сохранение и развитие традиционного прикладного искусства; искусствоведческие вопросы рисунка и живописи в традиционном прикладном искусстве; методолого-теоретические и практические аспекты профессиональной педагогики в области традиционного прикладного искусства. Очень полно в своем докладе проректор по научной работе, доктор педагогических наук, профессор Н.Н. Шамрай изложила результаты научной деятельности института, представила перспективы развития научных исследований и охарактеризовала их проблемные поля.

Интерес педагогов и ученых вызвали выступления:

Голубевой Алевтины Николаевны, члена Союза художников России, заведующей кафедрой декоративной росписи о содержании учебного пособия «Исторические аспекты возникновения и развития нижнетагильской лаковой живописи». Во время выступления были представлены результаты многолетнего искусствоведческого исторического поиска предметов нижнетагильской лаковой живописи;

Лончинской Татьяны Евгеньевны, кандидата педагогических наук, заведующей художественно-творческой лабораторией научно-исследовательского центра, доцента кафедры художественного кружевоплетения о совместной деятельности музеев и профессиональных образовательных учреждений в истории России. В выступлении акцентировалось внимание на музеях, сохраняющих предметы традиционного

прикладного искусства в Санкт-Петербурге, Москве и профессиональных учебных заведениях разного уровня, подготавливающих мастеров и художников традиционного прикладного искусства;

Кузнецова Николая Григорьевича, кандидата искусствоведения, члена Союза художников России, заведующего кафедрой живописи о композиционном построении в живописи при подготовке будущих художников традиционного прикладного искусства;

Серова Петра Евгеньевича, члена Союза художников России, доцента кафедры живописи о месте и роли декоративного рисунка в программе непрерывного профессионального образования, реализуемого в институте;

Александровой Натальи Михайловны, доктора педагогических наук, директора научно-исследовательского центра о новейших достижениях в области проектирования учебника и учебно-методического дидактического комплекса.

Получили одобрение педагогов и ученых представленные на научных чтениях доклады молодых педагогов и аспирантов Высшей школы народных искусств. Среди них можно отметить доклад Смекаловой Анны Александровны на тему «Инновационные технологии в подготовке ювелиров-бакалавров: введение курса проектирования в компьютерной 2D и 3D графике» и доклад Ненилина Александра Викторовича на тему «Методы эмоционального стимулирования в педагогике ТПИ, их значение в развитии личностной профессиональной компетенции».

В данном сборнике представлены доклады участников годичных научных чтений, научная проблематика которых и представленные пути решения организационно-педагогических и историко-искусствоведческих вопросов заинтересуют аспирантов педагогических специальностей и будут полезны работникам образования области декоративно-прикладного искусства.

Шамрай Н.Н.,
проректор по научной работе ВШНИ,
доктор педагогических наук, профессор

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ НАРОДНЫХ ИСКУССТВ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Оценивая прошедший 2012 год, можно утверждать, что он запомнился нам напряженной, плодотворной работой и весьма существенными достижениями научно-педагогических коллективов.

Успешно развивались основные научные направления института. Сегодня их у нас 13. Всего лишь простое перечисление направлений, по которым ведут исследования члены научно-педагогического сообщества, объединенные в факультетские научные школы, свидетельствуют о разнообразии научных интересов, широте спектра получаемых результатов, глубине проникновения в сферу традиционного прикладного искусства.

Судите сами: в настоящее время нашими учеными ведутся исследования в области методологии и методики педагогических исследований; теории и методики профессионального образования в области традиционного прикладного искусства; теории прикладного искусства.

При этом охват видов традиционного прикладного искусства чрезвычайно обширен: художественная вышивка» (вологодский шов по письму, русская гладь, кадомский вениз, ивановская строчка, нижегородский гипюр, крестецкая строчка, мстерская белая гладь, владимирские верхошвы и др.), художественное кружевоплетение (вологодские, киришские и михайловские кружева), иконопись Палеха, Холуя и Мстеры, лаковая миниатюрная живопись (мстерская лаковая миниатюрная живопись, холуйская лаковая миниатюрная живопись, палехская лаковая миниатюрная живопись,

федоскинская лаковая миниатюрная живопись), северо-двинская роспись по дереву, косторезное искусство (холмогорская резьба по кости), декоративная роспись по дереву (невьянский бурак, обвинская и пермская росписи), декоративная роспись по металлу (нижнетагильская, красная, кемеровская, московское письмо), художественная резьба по дереву, ювелирное искусство, художественная роспись ткани. Все это расширило возможности научных исследований и позволило их содержательно объединить в работе кафедр, филиалов и научно-исследовательского центра.

Прошедший период показал, что нам удалось добиться формирования устойчивого эволюционного развития научных школ и научно-исследовательских коллективов кафедр головного Вуза, что не скажешь, к сожалению, о такой деятельности в некоторых филиалах.

Однако, существенные результаты достигнуты на пути развития и углубления координации направлений научно-исследовательской деятельности филиалов, укрепления межвузовских научных связей.

Позволю себе привести некоторые результаты:

Полученные научные результаты отражены в 2012 году в опубликованных 3 монографиях, 5 учебниках, 3 сборниках научных статей, 200 статьях в научных журналах, в том числе рекомендованных ВАК и в изданиях, включенных в РИНЦ.

В 2012 году успешно работало электронное периодическое издание «Декоративно-прикладное искусство и образование». В вышедших его трех номерах опубликованы научные статьи по концептуальным проблемам развития народных художественных промыслов; по изучению культурного наследия и современного состояния системы профессионального образования в сфере традиционного прикладного искусства в свете преломления новых тенденций; по проблемам подготовки квалифицированных кадров в художественных училищах прикладного искусства; по психолого-педагогическим вопросам (инновационные подходы к обучению учебных дисциплин, изучение творческого

процесса, организация учебных практик для студентов, новое содержание учебной проектной деятельности художников-ювелиров, технология выполнения заданий по живописи).

В Диссертационном совете К 212.349.01 при Высшей школе народных искусств были защищены четыре диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук (специальность 13.00.08 – теория и методика профессионального образования). В диссертационных исследованиях поставлены и решены вопросы создания, обоснования и экспериментальной проверки: художественно-педагогической модели формирования мастерства художника-иконописца, реализующейся через образовательно-творческую среду и индивидуально-творческое постижение иконописного искусства; специфики обучения живописи в развитии профессионально значимых умений и навыков обучающихся традиционному прикладному искусству; модели педагогического руководства обучением живописи будущих художников-мастеров; эффективных путей обучения художественной вышивке через овладение художественно-технологическими приемами, развитие профессионального интереса к искусству вышивки; творческой готовности студентов к профессиональной деятельности художников палехской лаковой миниатюрной живописи.

В рамках выполнения и внедрения научных исследований в 2012 году Высшая школа народных искусств провела два научно-практических мероприятия.

Первое - VIII Всероссийская научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием «Культура России в XXI веке: прошлое в настоящем, настоящее в будущем» (3-4 мая 2012, количество участников 120-человек). Конференция является единственным ежегодным специализированным молодежным мероприятием, посвященным проблемам традиционного прикладного искусства и профессионального образования в данной сфере. Традиционно широко на мероприятии представлены исторические центры бытования народных

художественных промыслов: Холуй, Мстёра, Богородское, Сергиев-Посад; Нижегородская, Московская, Архангельская области. Конференция позволила участникам публично представить результаты научно-исследовательской, учебно-методической и художественно-творческой деятельности, обменяться педагогическим, научным и художественным опытом в области декоративно-прикладного искусства.

Второе - XVIII Международная научно-практическая конференция «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития» (1-2 ноября 2012, количество участников – 130 человек). В работе конференции участвовала делегация из Национальной художественной академии (Болгария, София). Обсуждаемыми темами конференции были: научно-инновационное развитие системы непрерывного профессионального образования в традиционном прикладном искусстве, проблемы и перспективы художественной педагогики в сфере традиционного прикладного искусства, художественное кружевоплетение: историко-региональные, образно-стилистические аспекты, история и современное развитие центров народных художественных промыслов.

Первые годичные научные чтения Высшей школы народных искусств «Актуальные проблемы создания инновационной системы многоуровневого непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства» являются третьим научно-практическим мероприятием.

Преподавателями и студентами Высшей школы народных искусств за 2012 год было создано более 200 уникальных художественных изделий. В каждом изделии воплощены исторические художественные традиции, проявилось творческое мышление художника, его компетенции в моделировании, технологии, композиции, рисунке, материаловедении. Всего на выставках в 2012 году было представлено 2218 экспонатов (художественных изделий кружевоплетения, лаковой миниатюры, вышивки, росписи по

ткани, росписи по металлу, росписи по дереву, а также ювелирные художественные изделия, художественные изделия из кости и другие).

В ноябре 2012 в Высшей школе народных искусств создано Студенческое научное общество (СНО), представляющее собой массовую общественную организацию, на добровольных началах объединяющую студентов, проявивших склонность к самостоятельной художественно-творческой и научно-исследовательской деятельности, а также аспирантов и преподавателей. В отчетном году СНО провела совместные со студентами Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна научные исследования по материаловедению текстильных материалов, самостоятельно организовала две тематические выставки художественных работ студентов, провела 4 научно-практических семинара.

С большим удовлетворением можно отметить и регулярную работу научно-методологических семинаров, привлечение талантливой молодежи к научной работе, подготовка и защита диссертаций.

Однако нельзя не заметить, что за этими значимыми научными результатами начинают все более явственно проглядывать несколько проблем:

Первая – заключается в том, что в 2012 году в зарубежных изданиях мы опубликовали всего 5 научных статей, что явно недостаточно. Нет опубликованных за рубежом монографических исследований.

Вторая проблема – недостаточная эффективность научной работы ряда филиалов по таким показателям, как количество публикаций сотрудников в журналах, рекомендованных ВАК за отчетный период. В *Мстерском* филиале ВШНИ им. Ф.А. Модорова, в *Холуйском* филиале ВШНИ им. Н.Н.Харламова, в *Сергиево-Посадском* филиале ВШНИ не только не опубликованы педагогами статьи в журналах, рекомендованных ВАК, но и отсутствуют результаты научных исследований, которые представляются в таких

изданиях, как монографии, научные доклады, учебники, авторефераты, диссертаций и др.

Хотелось бы обратить внимание, уважаемые коллеги на то, что наши преподаватели из-за отсутствия опубликованных результатов исследования в журналах ВАК не могут подавать документы на ученые звания «доцент» и «профессор», а аспиранты - выйти на предзащиту, так как у многих работа завершена, а опубликованные статьи по теме диссертации отсутствуют. Хочу обратить на это особое внимание, научных статей должно быть не меньше трех. Без всякого преувеличения, проблема формирования аспирантского корпуса играет исключительную роль в ВШНИ.

Третья проблема: все филиалы впервые начали выполнять государственную тему НИР «Разработка концепции образовательной политики в традиционном прикладном искусстве (комплексно по направлениям: художественное кружевоплетение, художественная вышивка, художественная резьба по кости, декоративная роспись, мстерская лаковая миниатюрная живопись, холуйская лаковая миниатюрная живопись, палехская лаковая миниатюрная живопись, федоскинская лаковая миниатюрная живопись, художественная роспись ткани)».

В этой связи хотелось бы отметить, что понимание задач и их выполнение осуществлено по-разному: **лучше в Омском филиале** (они исследуют исторические и современные аспекты традиционного прикладного искусства в крае), **в Сергиево-Посадском филиале** (была сделана серьезная попытка анализа своей деятельности с позиций образовательной политики, материал интересный, но подлежит уточнению). **Среди кафедр ВШНИ СПб** исследовательские попытки совершила **кафедра пластических искусств** в исследовании современного состояния образования в сфере косторезного искусства. Остальные кафедры и филиалы подменяют научные исследования выше указанной темы кафедральными узкими задачами и личными публикациями, интересующих их тем. Пока нет единства.

В целом участие педагогов в научных публикаций и в выставках достаточно значительно, но очень не равномерно по кафедрам и филиалам.

Предполагаемыми направлениями развития научных исследований в 2013 году являются: разработка уникальной модели сетевого вуза как субъекта образовательной политики в сфере традиционного прикладного искусства, анализ перспектив ее применения в российских условиях, оценка региональных особенностей применения данной модели. Кроме того, продолжится научное исследование образовательных проблем в сфере высшего и среднего профессионального образования в традиционном прикладном искусстве, а именно, в профессиональной ориентации, адаптации; в дидактическом и учебно-методическом обеспечении учебного процесса; в подготовке педагогических кадров по направлениям традиционного прикладного искусства, в организации постоянно действующих творческих мастерских и учебных музеев. Будет осуществлено: создание модели решения образовательных, научных и производственных проблем как интегративной доминанты в стратегическом развитии сетевого вуза; открытие при институте докторантуры и докторского диссертационного совета по научной специальности 13.00.08 – теория и методика профессионального образования; проведение IX Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, XIX Международной научно-практической конференции «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития» и вторых годичных научных чтений ВШНИ.

Результатами исследований будут являться:

- 7 планируемых к защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук;
- 3 опубликованные монографии;
- 2 учебных пособий;
- 10 статей в российских научных журналах из списка ВАК;

- 2 статьи в рецензируемых зарубежных журналах;
- более 50 других статей, тезисов докладов конференций.
- не менее 6 заявок на конкурсы научных проектов различного уровня и различных фондов.

Следующий вопрос, который мне хотелось бы обсудить сегодня – это перспектива развития журналов: электронного «Декоративно-прикладное искусство и образование» и печатного – «Вестник Высшей школы народных искусств» В заключении хотелось бы отметить, что из приведенных мною данных следует, что важнейшей задачей научно-педагогического коллектива ВШНИ, в 2013 году является всемерное обеспечение дальнейшего роста эффективности и качества научно-исследовательской и научно-педагогической деятельности профессорско-преподавательского состава.

Ввиду ограниченности во времени я заканчиваю свой доклад. Хочу еще раз подчеркнуть, что только в непрерывном научном поиске и реализации новых направлений исследования залог успешного развития научно-педагогического сообщества, представителями которого является коллектив нашего института.

Александрова Н.М., НИЦ ВШНИ,
доктор педагогических наук,
профессор

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ И ТРЕБОВАНИЯ К РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНИКА

Учебник являлся и является основным дидактическим средством обучения в профессиональной школе. Создание учебника преследует цель формирования знаний, умений, навыков и профессиональных компетенций по определенной учебной дисциплине, учебному предмету. При этом в профессиональные компетенции вкладывается обязательное соединение предметных знаний и умений с воспитательными аспектами, которые несет в себе содержание учебной

дисциплины или предмета и которые автор учебника считает необходимыми для включения с целью формирования социально и профессионально важных качеств личности.

Учебник несет в себе информацию, специально отобранную педагогом для усвоения ее студентом.

Отбор учебной информации осуществляется согласно следующим дидактическим принципам (принцип означает «первоначало», точку отсчета, позицию, согласно которой решается определенная задача, проект).

Системность. Все содержание учебника строится как определенная открытая система учебной информации. Это определяет то, что разделы содержания учебника обязаны иметь:

-отдельные законченные единицы - темы (модули),

-оптимальное число тем (модулей). Это означает, что содержание учебника раскрывается всесторонне, полностью с учетом объема учебного времени на учебную дисциплину или предмет;

-согласование по внутрипредметным, межпредметным, междисциплинарным и межцикловым связям, реализующим цели образования студентов, в том числе по умениям и навыкам системно применять учебные и профессиональные знания в процессе обучения;

-модули и подмодули, дополняющие друг друга;

-обратную связь, которая направлена на студента и осуществляется через задания и вопросы и которая направлена на внешнюю по отношению к содержанию учебника среду (базовый уровень усвоения содержания у студента, будущую его профессиональную деятельность и др.). Необходимо помнить, что сформированная система знаний препятствует их забыванию. Забытые знания быстро восстанавливаются в системе, а без нее – с большим трудом или никогда [1, с. 271].

Научность. Содержание учебника обязано соответствовать базовой науке (которая раскрывается в учебнике) или наукам, если содержание интегрировано, то

есть соединено из разных наук или научных дисциплин. Текст учебника должен быть выражен научным языком и иметь раскрытые научные категории и понятия. Для выявления основных понятий преподавателю желательно создать их системное построение и установить системные связи между ними. Научный язык, использующийся в учебнике, интегрирует в себе языковую область конкретной отрасли знаний, науки (например, учебник живописи раскрывает языковую область искусства – живопись) и педагогики.

Систематичность и последовательность.

Содержание учебника разделяется согласно этому принципу на логически завершенные части (модули, шаги). Они реализуются в учебнике последовательно, в системе. Овладению системой знаний и умений посвящена вся работа на занятиях. Продуктивный педагог никогда не допустит нарушения системы в содержании и процессе обучения. В тексте учебника при объяснении нового учебного материала ничего не следует добавлять, кроме того, что вступает в ассоциативные связи легко, просто и естественно. Искусственно вплетенные идеи в тему снижают его ценность [1, с. 269]. Вопросы и задания в темах учебника предназначены для повторения изучаемого, развития логики, так как скорость усвоения и понимания требует развитой логики; исправления часто встречающихся ошибок; приучения к систематическому анализу собственных ошибок; требования от студентов усвоения системы знаний, умений.

Доступность. Данный принцип для отбора содержания диктует учет возрастных особенностей студентов, накопления ими знаний, умений, способов мышления; организации учебного процесса. Я.А.Коменский сформулировал правила данного принципа: от легкого к трудному, от известного к неизвестному, от простого к сложному. Оптимальный уровень трудности содержания, считает И.П. Подласый, положительно влияет на темпы и эффективность обучения, качество знаний. В учебнике нужно использовать аналогию, сопоставление, противопоставление,

сравнение для того, чтобы студенты смогли усвоить самые сложные для понимания знания. Наиболее трудными для понимания являются закономерности, законы, так как они несут в себе формирование методологических знаний, что является частью философии, философского понимания мира. Доступность зависит и от ясности изложения текста. Отсюда, нужно формулировать понятия однозначно и четко. Сложные понятия можно раскрывать, используя образы, факты. Текст учебника в его вопросной или практической части сопровождаются заданиями или вопросами, несущими в себе ситуации взаимодействия студента со средой и с самим собой (рефлексия, самопознание). Например, что я нового узнал из параграфа учебника, как изменились мои представления об объекте, как я сам меняюсь как будущий профессионал.

Связь теории с практикой. Во многом эффективность связи обучения с жизнью зависит от содержания учебника. В тексте учебника связь «знания – профессиональная деятельность, жизнь» обязана присутствовать всегда, так как она обеспечивает необходимую преемственность между знаниями человека и его жизнедеятельностью, профессией.

Для того, чтобы преподаватель приучал студентов проверять и применять свои знания на практике учебник снабжается практическими заданиями, имеет указания на практическое применение того или иного теоретического материала. Путем «делания» усваиваются 80 – 85% информации, а путем «слушания» – не более 15 – 20% [1, с. 385].

Наглядность. Принцип наглядности чрезвычайно важен для создания учебника. Он утверждает, что учебный материал лучше осваивается, если в учебнике поместить разъясняющие рисунки, фотографии, схемы, формулы. Поэтому иллюстрации учебника очень важны. К ним предъявляются определенные требования: хорошее качество (читаемость), выстраивание в логике подачи учебного материала и обеспечение разъяснений по самым сложным

теоретическим или практическим позициям содержания образования. Количество иллюстраций зависит от особенностей содержания преподаваемого учебного предмета, от способа подачи этого материала в учебнике, от возраста обучаемых.

Принцип профессионализации. Он заставляет все содержание как бы просеивать через сито будущей профессии, например, профессий «художник» или «дизайнер костюма». Виды будущей профессиональной деятельности и компетенции присутствуют в тексте учебника всегда, но их присутствие исходит из содержания учебной дисциплины, то есть через знания, умения и компетенции, которые формирует для профессии данная дисциплина. С этой стороны содержание учебников профессионального цикла обучения для профессиональной школы ориентируется на подготовку по будущей профессии и на определенный уровень квалификации.

Каковы же основополагающие требования к созданию учебника? Все требования разделяются на несколько групп. При этом автор в разработке учебника использует все группы вместе путем их интеграции.

К первой группе относятся требования, фиксирующие выбор целей и систем обучения, методов, средств и форм обучения.

Цели обучения зависят от определения результатов образования и обучения, от выбора процесса образования или обучения. Обычно ставятся триединые цели: обучения, воспитания и развития. Однако в настоящее время для содержания учебника вводят цели формирования определенных компетенций. Например, общепрофессиональных компетенций проектирования изделий традиционного прикладного искусства. Учебник по любому предмету обязан способствовать достижению целей обучения. В этой связи автор учебника (желательно во введении или предисловии) указывает цели обучения.

Структура и текст учебника обязательно проектируется на основе выбора систем обучения, это влияет на эффективность усвоения учебного материала из учебника.

В профессиональном образовании уже несколько десятилетий реализуются следующие известные системы обучения.

Модульные системы обучения. Использование модульных систем обучения диктует построение содержания в учебнике в модулях, модульных единицах и модульных элементах. При этом содержание может быть соединено или проинтегрировано в единый информационный (в учебнике преобладает теоретическое знание), деятельностный (практический учебник или практико-ориентированный учебник) или информационно-деятельностный (теоретико-практико-ориентированный учебник) модуль. Модуль представляет собой целостную, полную самостоятельную единицу содержания. Модулями могут выступать дисциплины, учебные предметы и темы предметов. Но согласно настоящему ФГОС для высшей профессиональной школы модули – это содержание учебных дисциплин. Структурно модули состоят из модульных единиц – более мелких модулей (подмодулей), и из модульных элементов – более мелких модульных единиц. Данная структура обеспечивает детализированное разложение содержания обучения на мелкие составляющие (темы, подтемы, практические работы, всевозможные операции и действия). Модуль, модульная единица и модульный элемент в своем составе обязательно содержат: цель обучения, теоретические знания, практические упражнения (работы), проверку усвоения знаний, умений и навыков. Эффективность обучения в модульном учебнике достигается за счет пошагового (поэтапного) усвоения материала в темпе необходимом для конкретного обучаемого; рационального соединения в модуле теории и практики; самоконтроля учащегося и условиями представления модульного содержания.

Предметно-технологическая система обучения студентов чаще применяется в профессиональном образовании

по профессиям механической обработки металлов. Однако, данная система применима в практическом обучении и для других профессий. В предметно-технологической системе сочетается два объекта деятельности – предмет деятельности (непосредственно различного рода материалы) и технология. Эти два объекта деятельности находятся во взаимозависимости, так без предмета труда невозможно осуществить технологию, но и без конкретной технологии невозможно преобразовать материал. В механической обработке металлов преобразуется один и тот же материал - металл, что видно из технологического процесса. Содержание же учебника строится следующим образом. Вначале даются приемы, обеспечивающие выполнение каких-либо операций и действий по достижению художественного эффекта. Далее автор постепенно от приемов переходит к описанию операций, групп операций и технологического процесса в целом. При этом детали подразделяются на группы, виды, типы, классы в зависимости от технологии, назначения, исходного состояния и прочее. Предметно-технологическая система обучения чрезвычайно важна для профессионального образования художников по направлениям традиционного прикладного искусства, связанным со сложным, длительным и непрерывным процессом изготовления изделий.

Конструкторско-технологическая система обучения в своей сущности определяется сочетанием исполнительской и творческой деятельности студентов в процессе обучения. При этом автор учебника описывает каждый вид работы, предназначенный для студентов. В содержание учебника входит разработка рисунков, деталей изделия, конструкций, технологий, дополнительной обработки изделия, т.е. автор, дает понять, что для выполнения изделия необходимо додумать технологическую цепь, создать модель, а поэтому выполнить дополнительные работы. Данная система обучения может быть использована при обучении сложным видам трудовой деятельности и применяться на последних курсах обучения

ручного или машинно-ручного труда, связанных с художественным творчеством.

Кроме систем обучения при написании учебника необходимо пользоваться теоретическими положениями теорий обучения (закономерностями, принципами, требованиями, правилами). При этом нужно помнить, что каждую теорию обучения можно проиллюстрировать или описать системой обучения, а каждый учебник содержит в себе элементы конкретных теорий и систем обучения.

Вторая группа требований исходит из очень важных аспектов – понятийного и информационного. Для создания учебника выстраивается понятийное поле или понятийный ряд, то есть ряд понятий, которые формируются в течение обучения с применением этого учебника. Данные понятия раскрываются их определением, поясняются на примерах. Часто понятия при их раскрытии выделяются особым шрифтом.

Например, чтобы научить студентов формулировать понятие, необходимо осознать сущность этого явления, найти его ключевое слово, выделить его общие, отличительные и существенные признаки и, следуя алгоритму, дать определение: «название явления – это ... (ключевое слово), а далее ... (его признаки)». По Кравченко А.И. понятие отражает общие принципы и свойства предметов. Оно является компонентом мысли, который выделяет из некоторой предметной области и обобщает объекты посредством указания на их общий и отличительный признак [2].

Дать в тексте учебника важнейшие понятия в их определении и обосновании – это далеко не все, что нужно сделать с понятийным полем. Важно научить студента оперировать (работать) с понятийным полем. Например, сравнивать, выделять нужные признаки понятий. Для облегчения этого в текст учебника включаются суждения. При этом суждения обеспечивают связь понятий, с помощью которой устанавливается зависимость между объектами. Умозаключение же устанавливает связь между несколькими суждениями.

Чтобы научить студента обобщать материал, автор выделяет в учебнике главные понятия и дает им определения, отбирает основные факты и характеристики, сравнивает их между собой; выделяет общее, делает выводы, которые могут быть в виде закономерности, закона, идеи, тенденции, гипотезы.

Чтобы информация при ее передаче в учебнике хорошо усваивалась студентами, автор должен учитывать ее аспекты: семантический, синтаксический и прагматический.

Семантический аспект характеризует информацию с точки зрения ее смысла. Для восприятия информации необходимо, чтобы она в определенной мере соответствовала тезаурусу студента, иначе окажется непонятной. Но, если полученная информация полностью совпадает с его тезаурусом и в ней нет ничего нового, то такая информация также не будет воспринята. Подобная информация составляет семантический шум и должна быть удалена из учебника.

Синтаксический аспект информации учебника – это характеристика информации с точки зрения количества, структуры, построения передаваемых сообщений безотносительно к их смыслу и полезности.

Прагматический аспект – это характеристика информации с точки зрения полезности. Если студент не счел информацию полезной, важной, то она отсеивается, превращаясь в прагматический шум.

Третья группа требований касается электронного учебника. В практике образования ВШНИ действует и дистанционное обучение (ДО). В этом случае можно создавать учебники, ориентированные на данный вид обучения. Они могут быть не только на бумажных носителях, но и в электронном виде.

При отборе содержания для электронного учебника, применяемого в ДО целесообразно пользоваться общими принципами и рекомендациями. При этом необходимо учитывать дополнительные ограничения на объект (субъект) обучения, который может находиться на большом расстоянии, иметь особый временной график жизнедеятельности,

физиологическую невозможность обучаться традиционно и другие причины.

При планировании и разработке содержания дистанционных учебных курсов и учебников необходимо принимать во внимание, что основные три компонента деятельности педагога, а именно изложение учебного материала, практика, обратная связь, сохраняют свое значение и в курсах ДО.

Содержание предлагаемого к освоению курса дистанционного обучения обычно педагогически отработано, систематизировано и состоит из комплекса психологических тестов, программы обучения и электронного учебника, который удовлетворяет принципам ДО. В ДО электронный учебник тесно связан с программой обучения и техническими возможностями реализации учебника.

Программа обучения – один из наиболее важных видов раздаточных материалов для обучающихся дистанционно. Обучающиеся обращаются к ней для получения точной и ясной информации. Такое руководство может включать в себя: информацию о системе дистанционного обучения, методах ДО; биографическую информацию о преподавателе; технологию построения учебного курса; цели курса; критерии оценивания обучения; часы консультаций; описание экзаменов, проектов письменных работ; другие инструкции.

Электронный учебник содержит собственно учебные материалы для дистанционного обучения, разделен на независимые темы-модули, каждая из которых дает целостное представление об определенной тематической области, и способствует индивидуализации процесса обучения, т.е. студент может выбрать из вариантов обучения: изучение полного курса по предмету или изучение только конкретных тем.

Оценивание является важным пунктом разработки содержания учебника. Для того, чтобы адекватно оценить знания, умения студентов, приобретенные в результате изучения текста учебника, авторы обычно выявляют уровни их сформированности по следующим компонентам:

- уровни обобщения в процессе оперирования понятиями;
- степень выявления существенных признаков;
- систематичность использования понятий;
- осознанность оперирования понятиями и умениями;
- проявление профессионально значимых личностных качеств в процессе оперирования понятиями студентом;
- проявление умения применять понятия и умения на практике.

Процесс оценивания знаний и умений в учебниках обычно фиксируется в вопросах и заданиях по темам или параграфам. Важно, чтобы вопросы и задания охватывали в своем объеме главное и второстепенное содержание темы, а также разные уровни усвоения (запоминания, узнавания, поиска, репродукции и творчества). Это подкрепляется представленным в учебнике материалом разным по значимости и возможностям его усвоения студентами.

Задания могут быть тестовыми, при этом составление тестов обязательно осуществляется по требованиям тестологии – науки о тестах.

Содержание учебника не только обучает, но и воспитывает. С этой позиции тексты глав, задания и вопросы подчинены воспитательным целям образования, то есть формированию и развитию нравственной, трудовой, профессиональной, эстетической, художественной, физической, экологической, этической культуры человека. Новой тенденцией процесса воспитания, которую необходимо учитывать в содержании учебника, является рассмотрение активности сознания человека как субъекта учебной, производственной, воспитательной деятельности; а также процессов, происходящих во внутреннем мире развивающейся личности, как главных и определяющих эффективность усвоения знаний, умений и навыков; развитие отдельных сторон личности.

Таковы общие принципы и требования к разработке учебника.

Список использованной литературы

1. Подласый, И.П. Педагогика: учебник / И.П. Подласый.- М.: Высш. обр, 2007.- 540 с.
- 2.Кравченко, А.И. Психология и педагогика: учебник / А.И.Кравченко. – М.: ИНФРА-М, 2008. – с.144.

Голубева А.Н.,
заведующая кафедрой декоративной
росписи ВШНИ

СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ «ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НИЖНЕТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ»

Нижнетагильская лаковая живопись относится к числу производств, возникших в XVIII веке. Возникновение росписи железных изделий в Нижнем Тагиле было закономерным: на заводах выпускалось качественное железо, необходимое для производства различных предметов, здесь работали искусные мастера по обработке металла. Одновременно с крупной промышленностью в Нижнем Тагиле широкое развитие получили ремесла – подносное, сундучное, бурачное и т.д. Прозрачный и чистый тагильский лак, который был изобретен местными умельцами, «хрустальной» пленкой покрывал изделия с живописью. Лакированное железо служило материалом для изготовления подносов и лотков, хлебниц и сухарниц, а также столов, сундуков, ведер, ковшей и т. д.

Зародившись в конце XVIII века, нижнетагильский подносный промысел вобрал в себя все краски народных росписей, старообрядческие иконописные традиции и даже

некоторые художественные особенности «ученого» искусства (барокко, классицизм).

В настоящее время во многих музеях России хранятся образцы нижнетагильской лаковой живописи разных временных периодов. Но нет ни одного печатного труда, который бы мог рассказать об основных этапах возникновения и развития этого самобытного искусства. Научное исследование в этой области помогло объединить иллюстрации с образцами нижнетагильской лаковой живописи и соотнести с историческими периодами возникновения и развития этого вида искусства. На основании полученных результатов возникло учебное пособие «Исторические аспекты возникновения и развития нижнетагильской лаковой живописи». Следуя логике изложения содержания, учебное пособие включает в себя три больших раздела, каждый из которых, в свою очередь, состоит из нескольких частей. Основные разделы соответствуют временным этапам возникновения и развития нижнетагильской лаковой живописи. Главным преимуществом представления содержания в учебном пособии является то, что разворот страниц позволяет увидеть описание образцов росписи на одной странице одновременно с их изображениями на другой, то есть сведения о сохранившихся образцах росписи, например XVIII века, можно увидеть и сравнить между собой в целом.

Образцов росписи XVIII века сохранилось мало и почти все они располагаются на объемных предметах, таких как астрономические часы и столик для хранения фамильной грамоты Демидовых. В учебном пособии на одном листе представлены 16 репродукций, в которые входят снимки изделий и их фрагментов с росписью [1-3]. Кроме объемных изделий присутствуют изображения подносов с сюжетом и цветами. Особый интерес представляют собой редко встречающиеся фотографии лаковых изделий Талицкой фабрики, которые демонстрируют нам стилистическое сходство с нижнетагильскими расписными вещами. Все представленные репродукции найдены в немногочисленных печатных изданиях

и впервые собраны вместе, что позволяет сравнивать их между собой.

В XIX веке нижнетагильские подносы с живописью стали самыми распространенными из металлических лаковых предметов. Соответственно образцов росписи этого периода в музеях страны сохранилось большее количество. В учебном пособии они представлены в количестве 29 репродукций и подразделены на пять направлений по разновидностям технологии выполнения и содержанию живописи. Это – сюжет, пейзаж, секторная композиция, фрукты и трафарет [1-3].

Сюжет на лакированном железе можно отнести к вершине достижения творчества нижнетагильских живописцев. Первая половина XIX века, когда стали появляться подносы с сюжетными сценами, большинством исследователей промысла признается временем расцвета этого самобытного искусства. К этому же временному периоду относится существование специальной живописной школы в Нижнем Тагиле, которая была основана заводчиком Демидовым для улучшения качества живописи на металле. В пособии представлено несколько репродукций таких подносов из разных музеев, а также есть образцы печатных гравюр, с которых были списаны эти сюжеты. То, что сюжетные подносы имеют в качестве прототипов печатные гравюры или живописные произведения, по мнению искусствоведов, не умаляет их художественных достоинств, а порой даже они превосходят оригиналы по некоторым параметрам. Для более объективного рассмотрения вопроса о сюжетной росписи в пособии представлены образцы живописи на сундуках, обитых железными пластинами, и на свадебных шкатулках из металла.

Примерно в это же время появился в нижнетагильском промысле и живописный пейзаж. Как правило, он является красочным фоном для изображения всевозможного рода гуляний. Но есть уникальные образцы такие, как «Вид Нижнетагильского Высокогорского железного рудника», где представлена панорама промышленных разработок в XIX веке.

Изображения фруктов и цветов, особенно часто появлявшихся на подносах в конце XIX века, роднит подносы с народной уральской росписью по дереву и бересте. Исследователи промысла предполагают, что деревянные и берестяные изделия расписывались в тех же мастерских, где выпускались подносы. Особенно интересной разновидностью в этом направлении является секторная композиция, характерная только для нижнетагильских расписных предметов из железа.

Наиболее яркой отличительной чертой нижнетагильского подноса является орнамент золотистого цвета, который вначале XIX века обрамлял сюжетные композиции, во второй половине делил на разноцветные сектора подносы с цветочными букетами, а в конце XIX века начал украшать предметы полностью. Принято считать, что подносы, содержащие только трафаретные изображения, свидетельствуют об упадке промысла. Но с такой оценкой не всегда можно согласиться. В учебном пособии в разделе о трафарете представлены семь образцов, среди которых есть уникальные. Некоторые композиции включают в себя использование 5 – 6 различных трафаретов. Для того чтобы сочетать их в убранстве одного подноса, необходимо было иметь художественное чутье и безупречный вкус.

Нижнетагильская лаковая живопись XX века в учебном пособии представлена пятью разделами в соответствии с событиями, повлиявшими на развитие нижнетагильского лакового промысла. Масштабные исторические события начала XX века не могли не повлиять на судьбу промысла, находившегося в упадке. Но в 1920-30 годы, во время нэпа, был недолгий период нового развития промысла, который оставил нам замечательные образцы росписи в музейных коллекциях. В это время наибольшее развитие получили художественные особенности присущие народному искусству в целом. Праздничность, нарядность и гармоничность вопреки всему живет в росписи этих подносов.

Следующий этап – этап возрождения росписи в 1970-е годы принято увязывать с деятельностью научно-

исследовательского института художественной промышленности (НИИХП). На странице, посвященной НИИХП, представлены живописные зарисовки образцов росписи, выполненные сотрудниками института в различных музеях, и подносы, которые были выполнены по их разработкам.

Жизненный путь и творчество тагильской мастерицы Агриппины Васильевны Афанасьевой, благодаря которым обстоятельства возрождения росписи оказались возможными, заслуживают пристального внимания и изучения. Она сохранила на всю жизнь то своеобразие и красоту уральской маховой росписи, которой научилась в детском возрасте у мастериц-надомниц. Во многом благодаря ее умению и профессиональной памяти нижнетагильская горнозаводская роспись была восстановлена после почти пятидесятилетнего перерыва, когда весь нижнетагильский промысел был посажен на роспись подносов в «московской» манере. Агриппина Васильевна сберегла не только технику письма, старые композиции, цветовое звучание тагильских подносов, но это искусство было пропущено через призму современности, что позволило появиться новым композиционным сюжетам и сложным цветовым сочетаниям. Ее творчество в учебном пособии представлено образцами расписных подносов разных лет.

Творчеству художников, трудившихся на промысле в конце XX века, посвящена следующая страница пособия. На ней можно увидеть образцы расписных подносов, которые иллюстрируют современное прочтение традиционных направлений, таких как секторная композиция, цветочный букет и даже сюжеты на фольклорную тему.

Открытие в 1984 году специального отделения «Художественная роспись» в Уральском училище прикладного искусства становится новым фактором дальнейшего развития самобытной росписи. По дипломным проектам, которые хранятся в музее училища, можно увидеть период восстановления росписи в XX веке и перспективы ее развития в XXI [2]. Практически все основные направления

нижнетагильской традиции нашли новое прочтение в работах студентов. С первых дней существования отделения преподавателей и студентов интересовали возможности раскрытия знаменательных исторических событий, связанных с Нижним Тагилом, в разработке сюжетных композиций. В коллекции музея УУПИ есть подносы с изображением изобретателей Черепановых, Артамонова, старейшей художницы промысла А.В.Афанасьевой и даже групповой портрет первого выпуска отделения во главе с преподавателем А.В.Пономаревым. Множество секторных, цветочных, орнаментальных композиций украсили за годы существования отделения не только подносы, но и берестяные бураки, сундуки и столики. Печатный материал об этом опыте в учебном пособии представлен компактно и последовательно.

Завершается учебное пособие страницами с изображениями дипломных работ студентов кафедры декоративной росписи Высшей школы народных искусств (института). Кафедра была открыта в декабре 2009 года. На ней продолжают свое обучение специалисты, получившие среднее профессиональное образование в Уральском училище прикладного искусства. В настоящее время у них есть возможность получить высшее образование в области нижнетагильской лаковой живописи и при желании продолжить научно-исследовательскую работу в аспирантуре.

Учебное пособие «Исторические аспекты возникновения и развития нижнетагильской лаковой живописи» может быть использовано в преподавании следующих учебных дисциплин по программе обучения Нижнетагильской лаковой живописи: пропедевтика, основы производственного мастерства, проектирование, макетирование и конструирование, основы композиции, технический рисунок, специальная композиция и совершенствование мастерства.

Список использованной литературы

1. Каталог уральской лаковой живописи подносного

промысла [Текст] / под ред. В.А.Барадулина, А.Х. Фахретденовой; авт.-сост.: Т.Н. Петрухина,

А.Х. Фахретденова, Э.Р.Меркушева, Н.А. Крутских, Е.Н. Устюгова. – Нижний Тагил: Издательский дом « Медиа – Принт», 2006.

2. Лучшие дипломные проекты УУПИ «Художественная роспись». Альбом. Нижний Тагил, 2009.

3. Уханова, И.Н. Русские художественные лаки XVIII – XX веков. Каталог коллекции / И.Н.Уханова.- СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009.

Григорьева К.М.,
преподаватель кафедры декоративной
росписи ВШНИ

ОРГАНИЗАЦИЯ НАУЧНО- ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО- ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ НАРОДНЫХ ИСКУССТВ (ИНСТИТУТ)

Сохранение и развитие традиционного прикладного искусства тесно связано с качеством образования в данной области. С 2003 года впервые в России за весь период существования традиционного прикладного искусства ведётся подготовка специалистов – художников с высшим профессиональным образованием по конкретным видам традиционного прикладного искусства.

Идейно-воспитательная роль изделий традиционного прикладного искусства требует особого внимания к их художественному качеству. Повышение значимости предметов ведет к насыщению их глубоким художественно-образным содержанием, которое включает в себя новые темы и сюжеты, классические и новые орнаментальные решения, поиск выразительных средств, колорита, а так же исследовательскую работу и т.д.

В Высшей школе народных искусств ведет работу Научно-исследовательский центр, который включает в себя две лаборатории: научно-экспериментальную и художественно-творческую. Основная работа в центре ведется по сохранению и развитию декоративно прикладного искусства в разных областях. В настоящее время существует ряд противоречий:

- между профессиональной подготовкой художников декоративно-прикладного искусства и новыми требованиями подготовки специалистов в этой области;

- между современной направленностью произведений декоративно-прикладного искусства и повышением требований к качеству изделий;

- между снижением престижа уникальной профессии художника декоративно-прикладного искусства среди молодёжи и важностью сохранения традиционных технологических приемов исполнения.

Указанные противоречия диктуют нахождение решений на следующие вопросы: каким образом следует повысить качество обучения художников декоративно-прикладного искусства, как повысить уровень научной работы студентов, чтобы возросло качество изделий декоративно-прикладного искусства и данные изделия стали неотъемлемой частью современной жизни общества. Выявленные вопросы обусловили создание в 2012 году в Высшей школе народных искусств при Научно-исследовательском центре Студенческого научного общества (СНО) «Научно-исследовательский и творческий союз студентов в области традиционного прикладного искусства».

СНО - массовая общественная организация, на добровольных началах объединяющая студентов, проявивших склонность к самостоятельной художественно-творческой и научно-исследовательской деятельности, а также аспирантов и преподавателей.

СНО состоит из научных студенческих объединений при кафедрах института. Членом СНО может быть каждый успевающий студент, проявляющий интерес к научно-исследовательской и художественно-творческой работе и

активно работающий в одном из объединений общества. Деятельность членов СНО направлена на самореализацию личности на основе непрерывного участия в научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности.

СНО поддерживает постоянную связь с Научно-исследовательским центром Высшей школы народных искусств, под его руководством организует студенческие конференции и семинары. Организует и проводит конкурсы на лучшие студенческие работы по различным направлениям науки и искусства. Оказывает помощь в подготовке научно-практических конференций, круглых столов, выставок, конкурсов, образовательных форумов. Принимает участие в создании научно-методических разработок по внедрению образовательных технологий. Организует лекции на научные темы, экскурсии, встречи с учеными. Занимается популяризацией студенческой научно-исследовательской работы через печать и средства наглядной агитации. Устанавливает и поддерживает связи со Студенческими научными обществами других вузов.

Некоторыми результатами уже можно поделиться: посещение конкурса Молодых дизайнеров «Адмиралтейская Игла», участие в научно-практической конференции «Блоковские чтения – 2012», помощь в организации XIX Международной научно-практической конференции «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития», выставка художественных работ по ОБЖ на тему «Стихийные бедствия», выставка-фотоконкурс «Краски осени», конкурс компьютерной графики «Оливье-Арт», который проходит в интернете, а также проведение научных семинаров «Что такое научный проект и как его подготовить?», «Технология масляной живописи».

О некоторых мероприятиях следует рассказать подробнее.

1 ноября состоялось посещение Международного конкурса молодых дизайнеров «Адмиралтейская игла» в Санкт-

Санкт-Петербургском университете технологии и дизайна. В результате студенты ознакомились с работами молодых дизайнеров, посетили мастер-классы и показы, посвященные различным вопросам модной индустрии в современном мире. Кафедры художественного кружевоплетения и художественной росписи ткани, совместно с преподавателем моделирования О.А. Якуниной посетили мастер-классы, на которых была представлена работа молодых дизайнеров из Японии, Италии и Москвы. Полученная информация будет использована при создании учебной работы студентов, а также поможет при выборе идеи дипломных коллекций.

1-2 ноября 2012 года в ВШНИ прошла XIX Международная научно-практическая конференция "Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития". В ходе конференции состоялись выступления и научные дискуссии, были организованы выставки работ участников конференции и учебных заведений традиционного прикладного искусства, проведены мастер-классы на кафедрах ВШНИ. Студенты СНО помогли организовать успешную работу конференции, проводили экскурсии для гостей и принимали участие в регистрации.

20 ноября был проведен для студентов семинар на тему «Что такое научный проект и как его подготовить?», который провела профессор, доктор педагогических наук Н.М. Александрова. В ходе семинара студенты познакомились с многозначностью понятия «научный проект», его видами. Были рассмотрены требования к студенческим научным проектам, выдвигаемые государственными и частными научными фондами, в том числе Комитетом по высшей школе Санкт-Петербурга. На семинаре обсуждены технологии выбора темы проекта, цели, предмета проектного исследования, а также его методы и этапы. Было уделено внимание и перспективам научной работы – грантам, участию в конкурсах и конференциях.

С 5 ноября по 15 декабря 2012 года проходила первая институтская выставка, организованная членами СНО на тему: «Стихийные бедствия». В выставке приняли участие не только студенты института, но и учащиеся колледжа. В определении тематики выставки участвовал преподаватель учебной дисциплины «Основы безопасности жизнедеятельности» И.В. Дьяконова. На выставке были представлены иллюстрации к различным стихийным бедствиям, катаклизмам и катастрофам, таким как: ураган, пожар, наводнение, извержение вулкана и др. Силы природы привлекали художников во все времена, поэтому участники выставки постарались создать яркие и выразительные наброски. Оригинальный творческий подход к заданию и использование самых разных художественных материалов вызвали повышенный интерес к выставке у преподавателей и студентов нашего института.

С 14 ноября по 16 ноября 2012 года в ВШНИ проходил конкурс на лучший дипломный проект 2012 года, в котором приняли участие выпускники института прошлого года. Компетентное жюри выбирало один наиболее яркий, удачный и актуальный дипломный проект от каждой выпускающей кафедры, соответствующий всем требованиям дипломного проектирования. Проект лучшей работы экспонируется на своей кафедре, а изделие на выставке в актовом зале ВШНИ.

В ноябре 2012 года проходила конкурсная фотовыставка «Времена года», на тему «Краски осени». В конкурсе участвовали студенты колледжа и института ВШНИ. По истечению выставки выпущен каталог работ, который содержал фамилии всех участников и иллюстрации работ победителей.

В том же месяце проходил конкурс компьютерной графики «Оливье-АРТ». Конкурс организован в официальной группе ФГБОУ ВПО ВШНИ «В Контакте». В конкурсе принимали участие студенты колледжа и института, а так же аспиранты ВШНИ. На конкурс предоставлялись работы, выполненные в любой освоенной участником программе в требуемом формате (Adobe Photoshop, Corel DRAW, Adobe Illustrator и др.), количество работ не было ограничено.

В процессе работы научного общества некоторые студенты кафедр ВШНИ проявили интерес к научно-исследовательской работе и выбрали темы научных проектов. Были определены руководители научных проектов. В ходе работы над проектами запланировано посещение семинаров и библиотек города.

Сейчас СНО ведет подготовку к следующим мероприятиям по годовичному плану своей работы. На сайте нашего института был создан раздел СНО, в котором можно просмотреть планы дальнейшей научно-исследовательской и художественно-творческой работы, найти информацию о проведении новых выставок, экскурсий в музеи, библиотеки и архивы Санкт-Петербурга, творческих экспедиций, мастер-классов, семинаров и других мероприятий.

Дронов Д.С.,
заведующий кафедрой ювелирного
искусства ВШНИ, кандидат
педагогических
наук

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ- ЮВЕЛИРОВ

В промышленном дизайне процесс конкретного решения творческой задачи именуется художественным конструированием или проектированием. Творческая основа художественного проектирования состоит в образном понимании, отражении и воплощении жизненных ценностей художником-ювелиром. Базовой профессиональной способностью художника-ювелира является проектное воображение.

Художник-ювелир - это специалист в области художественного проектирования ювелирных украшений,

основанных на традиционной культуре их изготовления. Он должен:

-иметь специфическое мировоззрение, нацеленное на художественное проектирование и изготовление современных украшений с учетом всего комплекса требований потребителей, как эстетических, так и технологических;

-обладать развитым композиционным мышлением, способностью творчески использовать весь арсенал имеющихся материалов для создания конкурентоспособного ювелирного изделия;

-уметь органично вживаться в поставленные проектные ситуации, вести целенаправленный поиск нестандартных решений с использованием целостного сочетания наиболее эффективных в данном случае как традиционных, так и новаторских средств и технологий;

-владеть творческим методом дизайнера, художественно-композиционными навыками, технологией изготовления и моделирования и выражения проектных идей на разных этапах работы.

Процесс формообразования в проектировании ювелирных украшений включает в себя композиционную работу. В правильной композиции соединены два ряда факторов: собственно художественные факторы, выстроенные по правилам эмоционально-эстетического формообразования, и технологические идеи. Совместно эти факторы создают психологическое воздействие на человека.

Художник-ювелир, проектируя творческие коллекции, должен изучать и анализировать социальные изменения, все возможные влияния, и на этой основе решать проблемы проектирования востребованного высокохудожественного изделия как части гармоничной окружающей среды. Кроме того, он должен уметь прогнозировать спрос, быть в курсе модных тенденций, понимать закономерности развития истории ювелирной моды. В связи с этим большое значение в системе проектирования украшений имеет прогнозирование спроса на основе анализа модных тенденций. Важно уметь использовать

опыт предшественников и иметь способность к восприятию нового. Но изначально необходимо изучение правил и закономерностей построения композиции, технологических возможностей процесса производства. Изучение объективных законов формы и цвета помогает поверить в собственные силы и развивать творческое дарование, заложенное природой.

Широта задач современного дизайнерского творчества требует подготовки круга разносторонних специалистов, одинаково хорошо владеющих и художественными, и утилитарно-техническими сторонами своей деятельности, осознающих ее общие и узкоспециальные проблемы.

Дизайн - особый метод проектирования предметной среды, при котором объект в соответствии со своим основным предназначением должен приобретать ряд качеств: красоту, целесообразность, экономичность, акцентированную функциональность (или умножение числа функций), физиологическое и психологическое удобство пользования, четкую социальную ориентацию.

Любое дизайнерское проектирование предполагает создание формально нового объекта, соединение в нем общественно необходимых качеств, именуемых потребительскими свойствами. В то же время оно, в отличие от иных форм проектной деятельности, является художественным творчеством, одним из направлений эстетической организации жизни.

Именно этим проблемам посвящен курс «Проектирование ювелирных изделий».

Творческая позиция художника-ювелира – это культурно-историческое явление. Она предполагает наличие способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создаются оригинальные ювелирные украшения, уникальные произведения декоративно-прикладного искусства. Поэтому помимо ремесленно-профессионального обучения приемам мастерства и работе с различными металлами и камнями необходимо, чтобы художник развивал воображение, интуицию, поддерживал потребность в самореализации, вырабатывал способность

ставить задачи, определять правила для каждого конкретного случая проектной деятельности, формировать критерии оценки будущего проекта.

Способы формирования творческой позиции – это погружение в мир реальных проблем и реальной действительности; развитие в себе композиционного, абстрактного и ассоциативного мышления и навыков работы с материалом, знакомство с технологическими возможностями изготовления украшений, способами их производства и с творчеством мастеров декоративно-прикладного искусства прошлого; участие в выставках и конкурсное проектирование; профессиональное общение.

Поиски профессиональных ориентиров сегодняшнего дизайнера связаны с условиями современной реальности. Быть художником-дизайнером в современном мире - это значит соединять сознание художника, проектировщика и ремесленника, чтить традиции, художественное наследие и всю историческую культуру. Такой дизайнер трезво оценивает конкретную ситуацию и обладает реалистическим подходом к формулированию и выражению собственной образной идеи.

Каратайева Н. Ф.,
заведующая кафедрой
пластических искусств ВШНИ,
кандидат педагогических наук

ИСТОРИЯ БОГОРОДСКОГО ЦЕНТРА ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ И ИГРУШКИ

История богородского промысла резьбы по дереву начинается с XVI века. К XVI – XVII векам крепостные крестьяне Троице-Сергиевого монастыря стали создавать резные деревянные игрушки и скульптуры, которые легли в основу создания промысла художественной обработки дерева. Промысловым центром стало село Богородское, расположенное в 30 км от города Сергиев Посад на реке Кунья. По преданию, основатель монастыря преподобный Сергей Радонежский сам

вырезал деревянные игрушки и дарил их крестьянским детям. В Сергиевом Посаде в XVI веке стали процветать ремесла и торговля, появилась традиция привозить освященные игрушки, купленные у монастырских стен. Особенно стали популярны вырезанные медведи, тогдашние обитатели тех мест, и по причине сказа, что преподобный Сергей подкармливал медведя, который приходил из леса за едой к преподобному, образ медведя стал главным персонажем промысла. Игрушки не раскрашивались, сохраняя красоту дерева, и вырезались из единого блока. В условной форме игрушки, резчики рассказывали о суровой, трудовой, крестьянской жизни. Расцвет богородского искусства относится к середине XIX века. В этот период проявили себя десятки семей, где из поколения в поколение передавались навыки резьбы по дереву. Появились скульптурные групповые композиции: тройки лошадей и медведей, бытовые сценки, изображавшие крестьянский труд и неизменных помощников человека - мишек, особенно в механических игрушках, гдедвигающиеся медведи символизировали исполнителей всех трудоемких работ по хозяйству. Со второй половины XIX века медведь стал символом богородского промысла. В XIX – XX вв. в Богородское впервые начали поступать заказы крупных композиций на исторические, былинные и библейские темы. Особо одаренные резчики отправлялись учиться в Академию художеств. Несмотря на разруху, после войны 1914 года по указу Николая II открылись новые учебные заведения. В 1913 году кроме создания артели «Богородский резчик» была открыта профессионально-техническая школа, где подготавливали мастеров – художников резьбы по дереву.

В Российском Государственном Историческом архиве в Санкт-Петербурге хранится комплекс документов, подтверждающих, что профессионально техническая школа, в дальнейшем училище, была основана в 1913 году Главным управлением земледелия и землеустройства (ГУЗ и З) как учебно-показательная мастерская с инструкторским классом по резному делу [1]. Мастерская находилась в непосредственном

подчинении отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики ГУЗ и З. В начале XX века революционные перемены в области художественного образования носили противоречивый характер. С одной стороны, для многих деятелей победившей партии большевиков академическое искусство было «устаревшим», «реакционным». Отсюда становится понятным и лозунг «Сбросить Пушкина с парохода современности». Все это привело к многочисленным экспериментам в области создания нового «пролетарского искусства». С другой стороны, план монументальной пропаганды Ленина подчеркивал значение скульптуры в распространении большевистских идей в виде памятников монументального искусства, посвященных партийным деятелям и различных скульптурных композиций, отражающих задачи нового искусства. После революции 1917 года в искусстве богородских художников появились новые тенденции и поиски в духе кубизма. Они не прижились в промысле, но идеология государственной политики все же отразилась в композициях, появились новые персонажи: красноармейцы, рабочие, тачанки. Этот период хорошо представлен в музее богородской фабрики игрушек. В декабре 1941 года школа со всем имуществом и оборудованием была переведена в Загорск. В 1942-46 гг. она была резным отделом при Хотьковской Профессионально-технической школе. Документально подтверждается, что история богородского промысла неразрывно связана с судьбой нашей страны.

После Отечественной войны на промысел пришли женщины и стали с успехом осваивать мужскую специальность. К 1950-70 гг. наступил подъем в развитии богородского искусства. Излюбленные игрушечные персонажи – медведи осваивали все человеческие профессии: плясали, играли на музыкальных инструментах, строили, рубили лес, фотографировали и т.д. Крестьянская или промысловая игрушка и резная скульптура выполнялись из подручных материалов, не требующих больших материальных затрат. Чтобы выдержать конкуренцию с другими игрушками, которые изготавливались в

заводских и фабричных условиях, крестьянские игрушки ярко раскрашивались, например, дымковская, каргопольская, филимоновская, или богородские игрушки, которые весело и забавно двигались при помощи простых механизмов, воздействуя на детей не только зрительно, но и создавая характерное постукивание дерева. Кроме игрушек в Богородском развивалась небольших размеров деревянная скульптура, токарная расписная игрушка с движением и матрешки. С 1999 года на предприятии в сотрудничестве с Троице-Сергиевой Лаврой возрождается иконостасная резьба, а также появляются заказы на резную мебель. Перестройка 1991 года повлияла не только на политику нашего государства, но и отразилась на образовании и культуре. Были закрыты художественные фонды, различные художественные комбинаты, через которые художники получали заказы. Художники в большинстве своем остались без работы. Были заброшены традиционные народные промыслы. В 2003 году наметились перемены к лучшему, когда в Санкт-Петербурге была открыта при поддержке правительства Высшая школа народных искусств (институт), а к 2012 году к институту присоединилось 8 филиалов [2]. Ректором института является академик Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный учитель

В.Ф. Максимович. Одним из филиалов стало Богородское училище.

Богородское - уютный поселок Московской области. На реке Кунья построены две электростанции. Энергия, вырабатываемая электростанциями, помогла благоустроить территорию поселка, восстановить территорию богородской фабрики деревянной игрушки. У входа на фабрику имеется деревянная скульптура мишки с хлебом и солью. Есть деревянная скульптура - три медвежонка, сидящих на дереве. Сад и музей богородской игрушки стали достопримечательностью поселка Богородское. Филиал ВШНИ – бывшее Богородское училище планируется стать

художественным центром Богородского и гордостью жителей этих мест.

В 2013 году Богородскому филиалу ВШНИ исполняется 100 лет, со дня создания артели «Богородский резчик» и профессионально-технической школы. За этот исторический период произошло много событий, взлетов и падений этого центра. Несмотря на всемирную известность, училище со времен перестройки недостаточно финансировалось, из-за этого в нем образовалась нехватка преподавателей и студентов. Почти опустела Богородская фабрика игрушек, потому что мизерные зарплаты резчиков не позволяли прокормить их семьи. С тех пор как Богородское училище стало филиалом института, появилась возможность осуществления профессионального образования на уровне высшего в поселке Богородское. Высшая школа народных искусств – единственное в мире учебное заведение, дающее высшее образование художникам традиционных промыслов [2]. В стенах института готовят настоящих профессионалов - народных художников уникальных «штучных» профилей по художественной вышивке, художественному кружевоплетению, художественной росписи по дереву и металлу, художников иконописи и лаковой миниатюры, художников ювелирного и косторезного искусства, а теперь и художников резьбы по дереву. Институт готовит бакалавров и магистров.

Одной из главных целей таких перемен является повышение качества образования, сохранение и дальнейшее развитие богородского центра резьбы по дереву. Продолжить обучение резчиков без отрыва от традиционных направлений с освоением и совершенствованием новых приемов резьбы и тематики, подготовки специалистов широкого профиля, а также сохранение уникальной богородской манеры, дающей возможность богородским мастерам быть узнаваемыми и стать продолжателями своих традиций и манеры резьбы. Например, при изображении птиц, животных, деревьев, резчики оставляют борозды от резьбы стамеской, что оживляет и украшает деревянную скульптуру подобно живописным мазкам. Борозды

ложатся по форме туловища животного или птицы, обостряют игру светотени, создают фактуру на вырезанной поверхности. На экспонатах богородского музея можно проследить, как в процессе исторического развития промысла улучшаются пропорции в фигурках людей и животных, появляется пластика в движении, конструктивность в построении фигур, раскрывается оригинальность и пластичность в решении композиций на сказочные, литературные и сюжетные темы. Экспозиция уникального музея богородской фабрики игрушек рассказывает о всех периодах развития богородской резьбы и ее видах, показывает всю красоту деревянной скульптуры. Здесь представлена резная белая игрушка, деревянная скульптура, токарная расписная игрушка с движением, также представлены смешанные стили и направления крашеной, щепной игрушки и матрешки. Коллекции изделий богородских мастеров находятся во многих музеях нашей страны и за рубежом. Богородские художники регулярно участвуют в художественных выставках, ярмарках и конкурсах. Современная богородская резьба разнообразна по сюжетам и формам художественного выражения. Она органически входит в художественную культуру, бережно храня древние традиции ремесла. И хочется, чтобы богородские резчики передавали свое умение и знания подрастающему поколению в стенах Богородского филиала Высшей школы народных искусств. У богородских художников появилась возможность стать бакалаврами и магистрами в области искусства деревянной скульптуры, а среднее профессиональное образование останется в прошлом и повысится художественная грамотность и качество работ, расширится тематика и возможности деревянной скульптуры.

Список использованной литературы

1. Носик, Б.М. По Руси Ярославской / Б.М. Носик. – М., 1968.
2. Максимович, В.Ф. Традиционное декоративно прикладное искусство и образование. Исторический аспект.

Современное состояние и пути обновления / В.Ф. Максимович.- М., 2000.

Н.Г. Кузнецов
заведующий кафедрой
живописи ВШНИ,
кандидат искусствоведения

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В ЖИВОПИСИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Термин «композиция» происходит от корня латинского слова «composit» - состояние, сложение, соединение частей, приведение их в порядок. Композиционные построения присущи всем видам искусства: музыке, скульптуре, архитектуре, живописи, графике – в каждом конкретном виде существуют свои характерные особенности композиции.

Тектоника композиции живописной работы определяется линейными, тоновыми и цветовыми отношениями, которые образуют ритмическую структуру изобразительных элементов на плоскости и служат условием достижения единства художественного произведения.

Без композиционных построений невозможно создать убедительную, грамотную живописную работу, создать и довести до зрителя художественный образ.

В первую очередь зритель воспринимает композиционную плоскость, формат рассматриваемой работы, поэтому студент, работая над живописным изображением, должен задумываться о структурных связях в композиции и размещении живописных элементов в формате.

Любые элементы изображения (предметы натюрморта, драпировки, человеческая фигура в постановке) в

воспринимаются геометрическими формами и фигурами, состоящими из них.

Немецкие психологи К. Коффка, Г. Верстхеймер и другие экспериментально установили способность зрительного восприятия выделять правильные геометрические формы и обобщать близкие к ним неправильные формы до правильных.

Изучение композиции в живописи имеет важное определяющее значение для будущих художников традиционного прикладного искусства, так как на занятиях по композиции и проектированию используются одни и те же понятия (симметрия и асимметрия, масштаб, ритм, пропорции, нюанс, контраст, группировка, цветовое и пластическое решение).

В исследовании В.М. Машкова и О.И. Кузнецова, посвященном тектоническому характеру композиции, выделяются два типа композиционной структуры: замкнутый и свободный. Замкнутый характер композиции предполагает ее устойчивое равновесие (или симметричность), завершенность: создается впечатление закономерной связанности, целостности; произведение представляется как некое нерасторжимое единство [1, с. 24]. Равновесие силовых линий, тональных, объемных, цветовых масс нарушается в композициях свободного (направленного) характера. Данное композиционное построение характеризуется как пластическая композиция [1, с. 26]. В пластическом композиционном построении из работы уходит глубинность, объемность и материальность, такой род построений самый древний (Египет, Персия, Китай).

При подготовке художников в области прикладного искусства композиционно-пластическое решение наиболее эффективно использовать в декоративной живописи, тем самым устанавливается прочная взаимосвязь с профессиональными дисциплинами «Композиция» и «Мастерство».

В.М. Машков и О.И. Кузнецов выделяют три тектонических вида композиции по характеру метрических схем: прямоугольные – «вертикальный и горизонтальный строй», S-образные, перспективные. Прямоугольные композиции используются в декоративных композициях и орнаментальных

решениях во взаимосвязи с архитектурой. Наиболее распространенный вид метрической схемы – S-образная композиция. Анализ большинства произведений мировой живописи показывает, что использование S-образного композиционного построения наиболее ярко проявилось в архитектуре, живописи и музыке эпохи барокко.

S-образное движение проявляется в постановке фигуры человека с опорой на одну ногу – контрапост. Художник Г. Баммес в своих трудах по пластической анатомии подробно рассматривает подобное движение. Он говорит о том, что контрапост возникает из потребности снять напряжение, в этом случае одна нога принимает на себя общий вес тела, чтобы полностью освободить другую. Со времени Поликлета изобразительное искусство занимается проблемой неустойчивости качающихся и нагруженных человеческих фигур, движение с нагрузкой и положение без груза стали неисчерпаемыми мотивами в искусстве, так как это позволяет выражать душевное состояние человека [2]. В композиции живописной работы использование S-образного движения, так же как и в пластической анатомии, дает бесчисленное количество композиционных вариаций, позволяющих выразить различные состояния (динамики, покоя, беспокойства и уравновешенности). S-образное построение композиции возможно с максимальной выгодой использовать как в академической, так и в декоративной живописи.

В живописи большое влияние на композиционное построение оказывают перспективные методы передачи пространства. Из истории мировой живописи можно выделить три основных метода перспективных построений: аксонометрический, обратной перспективный, ренессансной перспективы.

Аксонометрический метод и метод обратной перспективы использовался мастерами древности: античности, средневековья. В основу этих методов было положено живое восприятие увиденных картин мира. В исследованиях Б. Раушенбаха убедительно доказана закономерность использования этих методов художниками древности: «Следует напомнить почти

очевидное: человек видит не глазами, а мозгом. Наиболее убедительный пример – сновидения, видимые во сне картины, возникают без всякого участия глаз. Глаз при зрительном восприятии дает важную исходную информацию, но субъективно пространство зрительного восприятия окончательно строит мозг. Зрительное восприятие пространства - есть совместная работа системы «глаз + мозг», а никак не только глаз» [3].

В эпоху Возрождения на основе опытов с камерой Обскура была разработана ренессансная геометрическая система научной перспективы. На долгие годы перспектива стала считаться единственно правильной.

В ренессансной перспективе устанавливается определенная композиционная структура, в которой линия горизонта, как правило, приближена к центру формата, точка схода стремится к центру живописной работы.

Использование художником качеств ренессансной перспективы оправдано, если: необходимо показать глубину пространства, создать иллюзию глубины (в интерьере и пейзаже), расположить сюжет композиции на расстоянии более двух, трех метров, акцентировать внимание зрителя на среднем и дальнем плане.

Применение аксонометрической и обратной перспективы оправдано в случае передачи ограниченного пространства менее двух трех метров, что было доказано древними мастерами античности, средневековья, раннего Возрождения. В. Раушенбах точно характеризует этот прием: «До эпохи Возрождения художники умели изображать отдельные предметы, объединяя их в целостную композицию не с помощью передачи единого для всех предметов пространства, а используя, как уже говорилось, такие средства, как ритм, симметрия и т.д.».

Изображаемые предметы в аксонометрической и обратной перспективе даются без искажения, что позволяет более точно донести до зрителя истинные пропорции предмета, тем самым создать наиболее полное представление об изображаемом объекте, не исказив его образ.

Использование аксонометрии и обратной перспективы может быть оправдано если: дать полную характеристику изображаемому предмету или группе предметов без искажения пропорции, формы, цвета; необходимо передать неглубокое пространство, ограниченное одним, двумя метрами (композиционно-декоративное решение натюрморта, постановки с фигурой человека); при создании стилизованных композиционно-декоративных решений.

Знание всех трех видов перспективных построений и умение применять их на практике необходимо будущим художникам традиционного прикладного искусства.

Законы итальянской перспективы логично использовать при выполнении живописных этюдов с натуры, где необходимо передавать иллюзорное пространство, глубину, объем предметов. Закономерности аксонометрии и обратной перспективы помогут создать художественный образ в заданиях по декоративной живописи, также в декоративно-композиционных решениях возможно применение всех трех перспективных систем.

Цветовую композицию в живописи можно определить как единство цветовых пятен, их взаимодействие с линейно-тоновыми и перспективными построениями и выделить три основных вида цветовой композиции.

Одноцветная композиция (монохромия), в которой главенствует один цвет и близкие к нему цветовые и тональные оттенки, такое цветовое решение можно охарактеризовать как композиция на развитие цвета. В подобном решении устанавливается прочная взаимосвязь с тональной и линейно-конструктивной основой композиции.

В двухцветной композиции взаимодействуют дополнительные цвета (красный – зеленый, синий – желтый). При подобном построении возможны две комбинации. В первой - один цвет доминирует, а во второй оба цвета уравновешены.

В трехцветной композиции могут быть использованы три основных цвета: красный, зеленый, синий или красный, желтый, синий.

Трехцветная композиция наиболее сложна по цветовым связям, часто встречается в живописи возрождения, барокко, классицизма. В большинстве сюжетов на библейские темы три основных цвета используются как акценты, концентрируясь на основных узловых элементах композиции. Как правило, связующим цветом выступает оливковый – зеленый тон. Все три основных вида цветовой композиции необходимо знать и уметь применять на практике будущим художникам традиционного прикладного искусства.

Наиболее ярко проявляется структура цветовой композиции в заданиях по декоративной живописи.

Изучение и применение практик основных закономерностей построения композиции на живописной плоскости помогает воспитанию профессиональных качеств художников традиционного прикладного искусства и способствует созданию современных высокохудожественных произведений.

Список использованной литературы

1, Машков, В.М., Кузнецов О.И. Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств) / В.М. Ношков, О.И.Кузнецов.- СПб., 1994.

2. Готфрид, Б. Учебники практическое руководство по пластической анатомии для художников. Образ человека / Б. Готфрид. – СПб.,. 2011.

3. Раушенбах, Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б.В. Раушенбах. - СПб., 2002.

Лебедев С.В.,
заведующий кафедрой философии ВШНИ,
доктор философских наук, доцент

КУСТАРНЫЕ ПРОМЫСЛЫ И РУССКОЕ ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В России традиционное прикладное искусство имело ту особенность, что в немалой степени представляло собой художественную часть кустарных промыслов.

Кустарные промыслы (кустарная промышленность) – название мелкотоварного производства в России. Совокупность кустарных промыслов назвалась кустарной промышленностью (только с конца XIX века под словом «промышленность» стали обозначать фабрично-заводское индустриальное производство). В настоящее время сами понятия «кустарь» и «кустарная промышленность» считаются устаревшими, хотя социально-хозяйственные и культурные условия кустарного производства во многом остаются прежними. Практически все виды русских народных художественных промыслов относились и относятся к кустарной промышленности.

Для кустарной промышленности характерны следующие признаки: 1) это преимущественно домашняя промышленность, т.е. работа производилась в основном на дому и участниками в ней являлись, как правило, члены одной и той же семьи, наемные же рабочие составляли исключение; 2) это занятие, как правило, было побочным; 3) по условиям сбыта своих произведений кустарная промышленность была ближе к крупной промышленности [1, с .459-462]. Продукты производились не на заказ, т.е. не на определенного заказчика-потребителя (признак ремесла), а сбывались оптом на рынок или особым скупщиком. Таким образом, кустарная промышленность оказывается чем-то средним между ремеслом и индустриальным производством. При этом кустарная промышленность полнее сосуществовала одновременно с ремеслом и фабриками в определенном хозяйственном единстве. В силу этих обстоятельств действительно трудно повести четкую границу

между ремеслом, кустарным производством, надомной работой и индивидуальной трудовой деятельностью. Интересно, что крупный экономист начала XX века М. И. Туган-Барановский, после многолетних исследований кустарной промышленности, в своей статье «Кустарная промышленность и ее связи с кооперативами», пришел к выводу, что дать точное определение ей невозможно. В начале XX века было дано такое официальное определение: «К кустарной промышленности относятся обыкновенно мелкие, по оборотам отдельных предприятий, промыслы, которыми занимаются на местах оседлости лица как крестьянского, так и некрестьянского сословия...» [2, с. 19].

От ремесла кустарный промысел отличается массовостью – работает не один мастер, а целое село, а то и целые уезды. Именно поэтому в названии промыслов всегда конкретно указывается название места, где живут и работают кустари – палехская миниатюра, ростовская финифть, вологодское кружево, тульские самовары, и т.д. Мастера при этом объединены в артель. Надомный характер производства, мелкосерийность выпускаемой продукции, отличают кустарные промыслы от индустриального производства.

Происхождение названия «кустарная промышленность» не очень понятно. Иногда его производят от слова «куст»: кустарная промышленность, как более мелкая, уподобляется кустарником по сравнению с большими деревьями, то есть фабриками. Слово «куст» ранее нередко обозначало семью, общество. Наиболее вероятно объяснение, производящее слово «кустарь» от немецкого Kunst (искусство) и искусный мастер-художник — от Künstler.

Кустарная промышленность за всю многовековую историю проявляла себя как особую русскую форму организации хозяйства, в основе производства которого лежали в первую очередь этические, а лишь затем экономические мотивы. Мировой опыт развития хозяйства показывает, что нравственное содержание сохраняют, прежде всего, экономические формы, опирающиеся на национальные традиции. Так, экономическое «японское чудо» во многом

состоялось благодаря сохранению в общественном хозяйстве традиций, идущих из глубины веков. Каждый качественный скачок в достижении новой ступени развития достигался в Японии [3], (а также в Южной Корее, Тайване) не за счет отрицания предыдущей, как это было на Западе, а на основе обновления традиций.

Осознание необходимости прочного фундамента национальных традиций в построении современного здания общественного хозяйства в наше время породило в обществе всплеск интереса к опыту функционирования экономических реалий, рожденных потребностями «народной экономики». Опыт отечественной кустарной промышленности, тесно связанной со всеми институтами традиционного общества: семьей, общиной, приходом, и т. д., помимо прагматического значения имеет значение в плане поиска путей нравственного оздоровления российского общества.

Кустарные промыслы России конца XIX века считались, как писал известный исследователь русской кустарной промышленности Н.В.Пономарев, «наиболее обширной после земледелия отраслью народного хозяйства... Продолжительные зимние досуги, особенно в северной половине России, дают населению возможность находить себе подсобные занятия на месте, не отрываясь от дома, от семьи. Поэтому многие русские крестьяне в свободное от полевых работ время, а иногда и летом, занимаются так называемыми “кустарными” промыслами. Эти занятия доставляют сельскому населению, в общей сложности, довольно значительный заработок, служащий подспорьем, а иногда и главным средством для существования крестьянской семьи» [4, с.1].

Кустарные промыслы сложились еще в догосударственный период, в эпоху расселения славянских земледельцев по Восточно-Европейской равнине. В условиях постоянной потребности земледельческого хозяйства в ремесленных изделиях, а возникающие города, монастыри и государственные структуры – в достаточно массовом производстве оружия, не могло не сложиться ремесленное

производство особого рода, отличающееся от традиционного ремесла. В малоплодородных регионах России ремесла стали весьма существенным подспорьем в крестьянской жизни. Не случайно уровень кустарного производства был несравненно выше на Русском Севере, в Подмосковном регионе, в селах, городах и монастырях, стоящих на крупных торговых путях, чем в «чисто» земледельческих районах [5, с. 44-78].

Помимо концентрации общенациональных связей, большую роль в товаризации промышленных занятий крестьян сыграло наличие природных ресурсов, прежде всего, леса, металлы, глины.

Западная экономическая наука исходила из того, что кустарное производство – свидетельство экономической отсталости и непременно исчезнет под натиском «прогресса», под которым понималось развитие крупной машинной индустрии. Кустари же должны будут полностью разориться и влиться в ряды пролетариата. Как либералы, так и марксисты в России полностью усвоили это положение. Так, Ленин в 1908 году писал: «...поддержка кустаря, т.е. мелкой собственности в промышленности, никогда не может быть делом социал-демократов, как деятельность, безусловно, и при всяких обстоятельствах реакционная...» [6, с. 265]. В качестве доказательства превращения кустарного производства в фабричное, и либералы и марксисты приводили пример Иваново-Вознесенска, когда из нескольких сел, центров ткачества, постепенно вырос крупный город, центр фабричной промышленности.

Действительно, не выдержав конкуренции с фабриками, приходили в упадок многие старинные промыслы. К концу 90-х годов XIX века практически исчезло домашнее ткачество. В 1866 году 70% ткацкой продукции производилось кустарями, а в 1895 году лишь 8%. Резко сократились объемы в канатном, гвоздевом, кожевенном, красильном, рогоженом, позументном, валяльном, веревочном, шляпном, экипажном, мебельном производстве и некоторых других [7, с. 40]. Но кустарная

промышленность не исчезла. Более того, в ней открылись многие новые возможности.

Развитие крупной фабрично-заводской промышленности в XIX-начале XX вв., вопреки мнениям экономистов, напротив, во многом только способствовало подъему кустарной промышленности. И фабрика, и кустари вполне дополняли друг друга. Кустари могли выпускать эксклюзивную продукцию по индивидуальному заказу, что было нерентабельно для больших фабрик, кустарные изделия, сделанные в ручную, все равно превосходили по качеству фабричные изделия. Наконец, с конца XIX века ремесленники стали широко применять в своем хозяйстве электромоторы, что сделало ремесло более конкурентоспособным.

Кустарные промыслы, изделия которых требовали к себе индивидуального подхода и не терпели шаблонности в исполнении, (а к таковым относятся практически все художественные ремесла), оказались в выигрышном положении. Их процветание зависело от мастерства и искусности производителя. К таким промыслам относились плетение кружев, вышивка, ювелирное дело, иконопись, художественная роспись по металлу, дереву, стеклу, ткани. Предприятия этих отраслей не боялись конкуренции со стороны массового фабричного производства. Товары этого профиля всегда имели стабильный внутренний рынок и успешно экспортировались за границу. Костромские ювелирные изделия из села Красное-на-Волге, например, продавались в Индии, мебель, выполненная в древнерусском стиле, пользовалась спросом в Париже, Брюсселе, ювелирная фирма Тифани в Нью-Йорке в течение 50 лет торговала сибирскими камнями [7, с. 40]. Очень популярна была русская вышивка в Лондоне, Чикаго, Нью-Йорке. В начале XX века на Западе оценили русскую икону, что вызвало интерес к иконописи.

Кустарные промыслы по оборотам производства нередко превосходили фабричную продукцию в общем объеме. Оборот зарегистрированных в России кожевенных заводов к 1890 году составлял 42 млн. рублей, а оборот кожевенной кустарной

промышленности - 58 млн. рублей [8, с. 53]. По другим отраслям исследователями отмечалось, что размеры оборотов кустарного производства перекрывают величину оборотов крупной фабрично-заводской промышленности в деревообрабатывающем, кружевном, кузнечно-слесарном, ткацком, горшечном промыслах.

Еще в 1861 году один из первых исследователей кустарной промышленности А. Корсак обратил внимание на то, что нередко бывшие рабочие, усвоив за время работы на заводе многие технические новшества и приемы мастерства, в дальнейшем открывали собственное дело, используя полученные навыки. По его мнению, кустарная промышленность «возникла с одной стороны из первобытных домашних рукоделий крестьян, с другой – была результатом фабричной системы» [9, с. 142]. Следовательно, сама кустарная и фабричная промышленность не только не противостоят, но и дополняют друг друга.

Таким образом, в 60-70-е гг. XIX века во многих местах получили распространение ранее не существовавшие льняные, шерстяные, металлические промыслы, производство «городской» обуви, одежды, мебели.

Наконец, если ранее кустари делали работу от начала до конца, то теперь многие из них, по договору с фабрикой, делали только определенные детали, полуфабрикаты, или занимались отделкой фабричного изделия.

Число занятых в кустарной промышленности России в начале XX века достигало 8–10 миллионов человек (а по некоторым подсчетам, и до 15 млн.).

Известный экономист-народник В. В. (псевдоним В. П. Воронцова) определил число кустарей в 1886 году в 9 млн., добавив, что эта цифра весьма условна [5, с. 8]. Другие ученые, впрочем, снижали эту цифру вдвое, поскольку не учитывали занятых в кустарных промыслах временно и на сезон.

В общепромышленном производстве России на долю кустарно-промыслового сектора приходилось, соответственно, от 1/5 до 1/3 объема валового продукта. В. И. Ленин,

переработав обширный статистический материал, пришел к выводу, что годовой оборот кустарной промышленности в 90-х гг. XIX века превышал 1 млрд. рублей (колоссальная сумма по тем временам) [10, с. 97]. При этом в районах наибольшего распространения кустарных промыслов, например, на Севере, в Сибири, ряде губерний Верхнего Поволжья (например, в Нижегородской) доля их была свыше 50%. По подсчетам статистика Е. А. Андреева, один работник производил в год продукции в среднем на 200 рублей [11, с. 12].

Вообще сосчитать всех кустарей России и учесть все их производство было затруднительно по многим причинам. Это во многом объяснялось тем, что согласно статьям 206-209 третьего раздела Ремесленного Устава, сельские обыватели могли без помех заниматься ремеслами в селениях и свободно привозить свои изделия для продажи в город.

Крестьяне не обязаны были регистрировать свои домашние заведения, если число наемных рабочих не превышало в них шестнадцати человек.

Следовательно, невозможно было достоверно установить численность мелких сельских промышленников, их профессиональный состав и географическое размещение, равно как и размеры их торгово-промышленного оборота. Созданные специальные комиссии по исследованию кустарной промышленности давали только приблизительные сведения.

В индустриально развитой Московской губернии около 150 кустарных промыслов выпускали изделий на 300 млн. рублей в год (фабрично-заводская вдвое больше – на 600 млн.), но при этом количество занятых в кустарной промышленности превосходило количество промышленных рабочих [12].

В Пермской губернии до 1865 года кустарных мастерских насчитывалось в 424, то к 1895 г. общая численность мастерских составила 8 884, а в начале XX века было зарегистрировано 12 789 мелких кустарных заведений. Среди огромной массы промыслов, а всего их насчитывалось до 57 видов, были и те, которые в своем развитии опирались на местные традиции народного искусства. Это - гончарный,

столярный, кузнечный, синильный, бурачный, токарный, ткацкий и некоторые др. [13].

В Нижегородской губернии сложилось несколько центров кустарных промыслов всероссийского значения. Самым обширным кустарным «гнездом» являлся павловский металлообрабатывающий район в Горбатовском уезде, объединяя население почти тридцати крупных сел. Этот металлообрабатывающий район охватывал более 7 000 взрослых работников. Село Павлово специализировалось на производстве замков, другой центр района – Ворсма – на выпуске перочинных, столовых и хлебных ножей; в селах Шутилове, Поляне, Банникове и Охотине ковали гвозди, а в селе Селидьбе – топоры [14].

Сбыт топоров был настолько значимым, что требовал от кустарей приобретения специальных свидетельств о своей квалификации от казначейства. Заработок нижегородского кустика кузнечного производства составлял до 7 рублей серебром в день!

Из 4423 мастерских Нижегородской губернии 69,3% принадлежали кустарям-одиночкам, 19,7% использовали труд только семейных рабочих, 10,3% имели до 5 наемных рабочих, от 5 до 10 наемных рабочих – 0,4%, свыше 10 наемных рабочих – только 0,3%.

Среди центров художественных ремесел большую известность во всей стране получил семеновский ложкарный район, который объединял население 12-ти сел. Впоследствии ложкарное производство Нижегородчины получило название «Хохлома».

На горно-промышленном Урале на кустарных промыслах было занято не менее 300 тысяч человек. Природные и экономические особенности Урала определили разнообразие изделий местных кустарей. Исторически сложившиеся уральские художественные промыслы получили известность в России и за рубежом. Творцами прекрасных изделий на Урале были екатеринбургские и кунгурские камнерезы и гранильщики, каслинские литейщики, суксунские самоварники, невьянские

сундучники, нижнетагильские мастера художественной росписи по листовому металлу (декорированному железу), вязальщицы оренбургских пуховых платков и др.

По данным А. А. Рыбникова, численность мелких товаропроизводителей (кустарей и ремесленников) в России накануне первой мировой войны почти в два раза превосходила число наемных рабочих в крупной промышленности: 2680 тыс. рабочих крупных фабрик и заводов и 4665 тыс. мелких товаропроизводителей [15, с. 33, 65].

Серьезной проблемой для кустарных промыслов было отсутствие стартового капитала у начинающих кустарей. Основным кредитором кустаря был торговец-скупщик. Обычный ссудный процент у него составлял 100-120% в год. Система же мелкого кредита начала складываться лишь в конце XIX века [16]. Мелкий кредит предоставляли государство (ссуды под 3-4%) через Государственный банк, Удельное ведомство, Министерство земледелия и государственных имуществ, а также земства. В 1893 году в Перми местным земством был создан Кустарно-промышленный банк.

Со временем влияние этого банка вышло далеко за пределы губернии [17]. Аналогичные банки для поддержки кустарей стали возникать по всей России. Кустари стали также получать заказы от государственных ведомств.

Для того, чтобы успешнее конкурировать с фабриками и рациональнее использовать кредиты, кустари объединялись в артели. В начале XX века той или иной степенью кооперации были охвачены большинство кустарей. К 1914 году в России было около 500 производственных кустарных кооперативов.

С целью обмена опытом и популяризации изделий кустарной промышленности стали проводиться сначала губернские, а затем, начиная с 1902 года, и Всероссийские съезды кустарей. В 1902 году в Санкт-Петербурге состоялась первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка. Она была организована Министерством земледелия и государственных имуществ и состояла под августейшим покровительством государыни императрицы Александры

Федоровны. Обширная экспозиция, разделенная на 19 тематических групп, разместилась в отремонтированном Таврическом дворце. Строгие классицистические интерьеры дворца расцвели яркими цветами ковров, тканей, вышивок и наполнились изумительно разнообразными поделками народных умельцев – от простого лаптя до драгоценной изящной безделушки.

Почти четыре тысячи участников из 56 губерний и областей представили свои изделия на этом смотре [19]. Как отмечали современники, многие из публики впервые узнали здесь, что приобретаемые ими в городских магазинах изделия под видом фабричных, иногда даже привезенных из-за границы, во многих случаях изготавливаются в действительности русскими крестьянами далеких деревень и выделяются часто с помощью крайне несовершенных орудий.

Спустя одиннадцать лет, в марте 1913 года, в Санкт-Петербурге состоялась вторая Всероссийская кустарная выставка. Она вновь состоялась под августейшим покровительством государыни императрицы Александры Федоровны. Председателем выставочного комитета был назначен принц А.П. Ольденбургский. Выставка разместилась на Петроградской стороне в четырехэтажном каменном здании гербария Ботанического сада, к которому пристроили два деревянных отапливаемых павильона. Площадь павильонов составляла около 5500 кв. м, а вся экспозиционная площадь приближалась к 9600 кв. м. Шесть тысяч участников со всех уголков России привезли в Петербург свои разнообразные и самобытные произведения [19].

Высшими наградами смотра были удостоены: художественно-столярная мастерская московского губернского земства, учебно-показательная мастерская в Абрамцево, учрежденная Е.Г. Мамонтовой, Павловская кустарная артель, полтавское губернское земство и еще несколько артелей и кооперативов в основном за великолепные кружева.

Для этих же целей были организованы постоянно действующие выставки и музеи кустарных изделий. Изделия

кустарной промышленности реализовывались в системе розничной и оптовой торговли наряду с изделиями фабрично-заводской промышленности. В 1913 в Москве было около 1700, в Петербурге около 1 тыс. магазинов и контор, торговавших изделиями кустарной промышленности [1, с. 461]. Среди них выделялись и магазины, торгующие кустарными художественными изделиями. Например, в Москве в магазине «Родник» продавались изделия из Талашкино. Художник и предприниматель Денисов-Уральский открыл ювелирный магазин «Уральские камни» в Петербурге, на Морской улице, д. 27. Здесь можно было купить великолепные декоративные скульптуры, ювелирные изделия, письменные приборы, насыпные картины, иконы.

На рубеже XIX-XX веков возникает система профессионального обучения кустарей. Если ранее обучение шло от отца к сыну, то теперь стали создаваться ремесленные училища. Всего к концу XIX века в России насчитывалось около 30 ремесленных училищ, что было явно не достаточно. Училища открывали государство, земства, частные лица. Нехватка финансирования, нередко низкий уровень преподавания, не способствовало развитию профессионального образования.

Тем не менее, по целому ряду художественных промыслов все же открывались замечательные учебные заведения. Так, в 1883 г. в Петербурге открылась Мариинская практическая школа кружевниц. Особенностью преподавания в школе было использование традиционных русских техник плетения и рисунков.

Только за первые шесть лет работы она выпустила более 30 отлично подготовленных мастериц из разных населенных пунктов страны. Они возвращались на Родину, обучали своих односельчан усовершенствованным приемам изготовления кружев.

Одна только мастерица Чурина за два года обучила в школе Вологды 150 кружевниц. Запросы на подготовленных учительниц поступали не только из мест, где кружевоплетение было привычным занятием горожанок и крестьянок, но и из

Астраханской и Пермской губерний, в которых оно было мало распространено.

Промысел пытались «насадить» волевым решением местных земств в Енисейской, Полтавской, Омской, Санкт-Петербургской, Симбирской, Тамбовской, Томской, Уфимской губерниях. Туда тоже требовались специалисты, их готовила Мариинская школа из жительниц «заинтересованных» губерний или посылала выпускниц для найма на временную и постоянную работу.

По инициативе художника, выпускника Академии Художеств Н. Н. Харламова было открыто художественное учебное заведение в Холуе.

В целом, к 1914 году кустари сыграли значительную роль в процессе индустриализации страны. Они положили начало таким отраслям экономики как сельскохозяйственное машиностроение, переработка сельскохозяйственных продуктов, легкая и кожевенная промышленность. Из кустарей вышли такие замечательные предприниматели, изобретатели и организаторы, как: П. Мищенко - основатель гончарного промысла в селе Гуляй Поле Екатеринославской губернии, самоучкой дошедший до глазирования глиняной посуды и приготовления красок; Е.Н.Карпычев – из деревни Иванькино Семеновского уезда - изобретатель красок для окрашивания валяного товара; Новиков В.С. - впервые открывший заведения по производству оптических и хирургических инструментов; М.Н. Марковникова - знаменитая московская кружевница, и многие другие [16].

К сожалению, российская интеллигенция, смотрящая на Россию через западные очки, значение кустарных промыслов не понимала и не оценивала. Само слово «кустарь» в устах западников звучало с определенной иронией, а понятие «кустарный» означало нечто, сделанное плохо и примитивно. Последствия такого отношения сказываются до сих пор.

Мировая и гражданская войны, ударившие, прежде всего, по сложным экономическим структурам, привели к заметному возрастанию роли кустарного сектора в общепромышленном

производстве страны (до 40% и более в 1923-24 годах) и, особенно, в производстве товаров первой необходимости (до 90% валяной и др. обуви, войлочных изделий, продуктов деревообработки, до 3/4 товаров по всей группе «одежда», более половины пищевкусовой продукции [20, с. 14-16]. Парадоксальным образом, после победы большевистской революции и особенно в годы НЭПа кустари стали составлять значительную часть городского населения, а кустарный сектор в экономике страны приобрел значение, которого не имел при «старом режиме». Только на Урале число кустарно-ремесленных производителей выросло с 65 тыс. в 1924/25 до 155 тыс. в 1928/29 гг. Они составляли соответственно 37% и 55,1% занятых в производстве. Они произвели соответственно 19,4% и 23,4% всей валовой продукции уральской промышленности. Кустари и ремесленники в основной своей массе не применяли наемный труд. В 1926/27 только 8,6% кустарей и ремесленников имели одного-двух наемных работников.

Нельзя не признать, что большевистские власти, при всем своем марксистском догматизме, вынуждены были считаться с кустарями как с серьезной силой в экономике. В 1921 году кустарям, не использующим наемный труд, были предоставлены налоговые льготы. В 1922 году образован Всероссийский центр кустарной кооперации. Издавался специальный журнал «Вестник кустарной промышленности».

В начале 30-х гг. кустари были кооперированы в промысловую кооперацию. Даже после ликвидации НЭПа и удушения мелких частных предпринимателей в СССР, в условиях индустриализации, советские лидеры, среди которых на первое место выдвинулся Сталин, сохраняли кустарные промыслы (обычно объединяемые с промысловой кооперацией) в качестве одного из секторов экономики.

Благодаря государственной поддержке в Советский период русской истории получил развитие не только некоторые старые художественные промыслы, но и развились некоторые новые (например, лаковая миниатюра в Палехе, Мстере, Холуе). Возродился после революции набоечный промысел.

В 20-50-е гг. XX века в народе были живы многие художественно-ремесленные навыки: дома украшались резьбой, женщины ткали половики, вышивали полотенца и вязали узорные варежки. Некоторые мастера еще помнили, как сплести из ивы корзинку или сделать берестяной туесок. В сталинскую эпоху продолжали развиваться многие центры традиционного искусства. Вышивкой славились Таруса, Городец, Михайлов, Мстера, Новгород, косторезным искусством – Хотьково (Московская область), Холмогоры, Кисловодск. Русская лаковая миниатюра, финифть, роспись по металлу, уральский резной камень - все это стало мировым брендом. Практически все художники традиционного прикладного искусства были членами художественных артелей. Сталин понимал потенциал производственной кооперации, в том числе и в художественной сфере, что отразилось в его последней книге «Экономические проблемы социализма СССР».

В конце 50-х гг при Хрущеве художественные артели, как и вся промышленная кооперация, были ликвидированы. Мощности артелей и кооперативов переданы совнархозам. Для народных промыслов это было серьезным ударом. Огосударствление народных промыслов привело к тому, что теперь они должны были выпускать свою продукцию согласно плановым показателям, установленных чиновниками, большинство из которых совершенно не разбирались в искусстве. Эти же чиновники утверждали тематику произведений, время их создания и место, где их реализуют. Сохранились совсем мелкие артели художественных промыслов, причем им запрещалось осуществлять регулярную розничную торговлю своей продукцией.

За 60-80-е гг. XX века понятие «кустарная промышленность» и «кустарь» практически исчезли. После распада СССР, в условиях всеобъемлющего кризиса, произошло определенное возрождение кустарной промышленности (без употребления этого термина). Многие художественные артели и предприятия фактически превратились в кустарей. Вероятно,

столь свойственная русским людям форма хозяйственной и художественной деятельности сохранится и впредь.

Наконец, наиболее организованной и сложной формой организации производства прикладного искусства является художественная промышленность. Хотя ряд исследователей считает, что прикладное искусство кончается там, где начинается завод, все же продукция этой промышленности – художественные изделия, и, следовательно, искусство без этой отрасли представить себе невозможно.

Список использованной литературы

1. Кустарная промышленность // Святая Русь. Большая энциклопедия русского народа. Русское хозяйство. М.- 2006.

2. Материалы по исследованию кустарной промышленности. — Курск, 1904. — вып. 1.

3. Молодяков, В.Э. Консервативная революция в Японии: идеология и политика / В.Э. Молодяков.- М., 1999.

4. Пономарев, Н.В. Кустарные промыслы в России: Состоящий под августейшим покровительством ее императорского высочества великой княгини Елисаветы Феодоровны кустарный отдел на Всемирной выставке 1900 года в Париже / Н.В. Пономарев.- М., 1900.

5. Воронцов, В. П.. Очерки кустарной промышленности в России / В.П.Воронцов.- СПб, 1886.

6. Ленин, В. И.: собр. сочинений, изд.3 / В.И. Ленин, т.17. – М., 1968.

7. Левитский, В. Значение кустарных промыслов в народном хозяйстве /В.Левитский // Народное хозяйство.- 1902, N 2.

8. Фабрично-заводская промышленность и торговля России. Санкт-Петербург, 1896, с.53.

9. Корсак, А.К. О формах промышленности вообще и о значении домашнего производства (кустарной и домашней промышленности) в Западной Европе и в России / А.К. Корсак. М., 1861.

10. Ленин, В. И.: собр. сочинений, изд.3 / В.И. Ленин, т.1. – М., 1967.
11. Андреев Е.А. Кустарная промышленность в России / Е.А.Андреев. - СПб, 1882.
12. Образовательный портал «Слово» Электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/impressionism/36242.php>.
13. Электронный ресурс: <http://birch-bark.info/articles-ru/84-folk-crafts-of-the-perm-province-author-tl-sysoev-ru.html>
14. Арсеньев, О. А. Металлургические кустарные производства в Казанской, Тульской и Нижегородской губерниях /О.А.Арсеньев // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т.1. - СПб, 1892.
15. Кустарная промышленность СССР: сб. статей и материалов.- М., 1925. вып. 1.
16. Жилинкова, И. Роль кустарной промышленности в процессе индустриализации страны (70-90 гг. XIX века) / И. Жилинкова // КОДЕКС info.- 1996, N 24(156)
17. Кашаева, Ю. А. Кустарные промыслы Пермской губернии (конец 1880-х -1914) // автореф. дис. ... канд. ист. наук...07.00.02 / Юлия Анатольевна Кашаева.- Пермь, 2007.
19. Никитин Ю. Всероссийские кустарные выставки / Ю.Никитин //Новые Известия, 2008, 11 сентября.
- 20 Кустарная промышленность и промышленная кооперация: Сб. ст. и мат. М., 1928. вып. 1. С. 14-16

Ломакин М.О.,
доцент кафедры рисунка ВШНИ

МЕСТО И РОЛЬ ДЕКОРАТИВНОГО РИСУНКА В ВЫСШЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ В ОБЛАСТИ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Особенностью преподавания предмета «Декоративный рисунок» в процессе подготовки будущего художника традиционного прикладного искусства является его особая роль

в его отношении к предметам по мастерству и проектированию. В чем же особенность этой роли?

В современных условиях академический принцип, с его традицией постоянного повторения лучших образцов, созданных великими мастерами, с его твердо выработанными критериями ценностей, методов обучения и оценок, позволяет сохранить народную традицию. Традиционный способ обучения народных мастеров художественных промыслов, который состоял в цепочке преемственности, передачи секретов мастерства из поколения в поколение в течение многих столетий [1], создал уникальный феномен русского традиционного искусства и народных промыслов. Однако, в наше время, когда область развития и применения традиционного прикладного искусства чрезвычайно расширилась, возникла необходимость в академическом образовании в данной сфере. Роль традиции возьмет на себя школа академического рисунка и живописи, в этом состоит важность академической школы для сохранения и развития традиционных художественных промыслов [6].

В последнее время академический рисунок стал обязательным учебным предметом в подготовке художников традиционного прикладного искусства и народных художественных промыслов. Однако, до сих пор он не был непосредственно связан с той или иной конкретной специализацией и служил в качестве общепрофессиональной дисциплины, единой для всех специализаций. Его основной функцией было повышение общехудожественной изобразительной культуры студентов, наподобие той роли, которую играет обучение вокалу в подготовке драматических актеров [17]. Однако, в настоящее время, в условиях необходимости постановки образования в сфере традиционного прикладного искусства на профессиональную академическую базу, что является важнейшим условием его возрождения, необходимо найти пути к более полному использованию возможностей академического искусства [9, 15]. Возникает необходимость исследовать проблему подготовки студентов по академическому и декоративному рисунку, в ее связи с

творческой, научной и преподавательской деятельностью в сфере различных специализаций традиционного прикладного искусства. При этом декоративный рисунок возьмет на себя роль связки между академическими дисциплинами и предметами профессионального цикла [5].

Целью этого соединения является формирование у студентов представления о художественно-творческом восприятии природы с учетом специфики конкретного вида традиционного прикладного искусства с помощью декоративных переработок натуральных рисунков [3].

В настоящее время определяются место и роль декоративного рисунка в системе профессиональной подготовки. Разрабатываются методы обучения, направленные на формирование художественных навыков, художественно-образного, декоративного восприятия природы. У студентов формируется базис общей академической культуры для успешной профессиональной деятельности в будущем.

Декоративный рисунок является важным инструментом в работе художника традиционного прикладного искусства при создании проектов изделий. Декоративный рисунок относится к пространственным (пластическим) искусствам. Графическое художественное произведение имеет конкретный материальный носитель и не нуждается во временной компоненте как временные искусства, которые развиваются во времени, например музыка или художественное слово [3].

Самые ранние образцы первобытного искусства, архаичные изображения животных, представляют собой примеры декоративной условности в чистом виде. Они показывают, что сама художественная изобразительность возникла из условности стиля, обобщения видимой формы, способность к которому существовала у человека изначально и знаменовала собой начало творческого мышления [16]. Развитие художественного творчества началось с осознания необходимости условного обобщения. Художественное творчество есть восприятие сочетания гармонии и контраста. С

усвоения понятий «гармония» и «контраст» начинается формирование художника [8].

Специфику искусства графики составляет рисунок. Рисунок, как художественно-выразительное средство, хоть и используется во всех видах изобразительного искусства, но в декоративном искусстве он является ведущим, определяющим началом. Поэтому можно считать рисунок главным средством графики, как пластику - в скульптуре и цвет в живописи [17].

Специфика обучения академическому и декоративному рисунку в сфере традиционного прикладного искусства заключается в том, чтобы научить осознанному использованию средств художественной выразительности, находящихся в распоряжении графического искусства, свободному применению этих средств в условиях конкретного вида традиционного прикладного искусства - в художественной вышивке, художественном кружевоплетении, художественной росписи, лаковой миниатюрной живописи, ювелирном искусстве. Эти средства - контур, силуэт, ритм, симметрия, орнаментика, стилистика, тональное пятно, разнообразные способы работы графическими материалами, фактура, текстура, тональный контраст, контраст по площади пятен и их взаимодействия [6]. Очевидно, что необходим осознанный выбор средств художественной выразительности для каждой специализации при выполнении декоративно-плоскостных заданий. Для таких специализаций, как художественная вышивка, художественное кружевоплетение, в декоративно-плоскостных решениях заданий необходимо больше опираться на первоэлементы: линию, точку, конструкцию, движение. В художественной росписи более важен ритм и силуэт пятна, тональный контраст [13]. Развитие декоративно-плоскостных приемов для различных специализаций в значительной мере зависит от общей и профессиональной подготовки будущих художников [18].

Проекты изделий традиционного прикладного искусства представляют собой художественно-декоративные листы, построенные по определенным законам орнаментальной

композиции. Художественная графика имеет свои особенности. Графическое изображение отличается от реалистического, характеризуется отказом от излишних подробностей, лаконизмом решения, определенной мерой условности и декоративности. Проектная графика представляет собой убедительное изображение объемов, конструкций, форм. Огромное значение в графике имеет преобладание линии. Линия как таковая в природе вообще не существует, но в графике она либо проведена явно каким-либо инструментом - будь то резец, карандаш или кисть, либо создается соседствующими пятнами - ахроматическими или хроматическими, как в акварели и гуаши. Графика более контрастна, в основном это контраст черного и белого, контраст фона и рисунка, особое взаимодействие фона и изображения [2]. Не случайно основой графических работ чаще всего является бумага - она предоставляет широкие возможности в выборе фактуры, цветового оттенка фона. Графика не загромождает пространство, а наоборот создает его, в чем-то она похожа на музыку - ей свойственны паузы, и паузы эти играют большую роль [10, 12].

При создании декоративных проектов в одной специализации традиционного прикладного искусства используются одни свойства графической техники, в другой специализации – другие. В композиционном распределении вышивки или росписи на деталях костюма, организации ритма пятен, линий, поверхностей, покрытых вышивкой или росписью и свободных от нее особенно важны такие свойства графики как возможность работать большими декоративными пятнами, создавая сложный ритм контрастов темного и светлого, цветных и монохромных фрагментов. При проектировании изделий кружевоплетения или ювелирных изделий, в силу его характерных особенностей наряду с этим, чаще применяется линия, ее ритм и пластика [11].

Декоративный рисунок рассматривается здесь как промежуточное звено между рисованием живой природы и художественным изделием традиционного прикладного искусства, соединительная ступень в процессе работы

художника-прикладника. Основное поле деятельности художника традиционного прикладного искусства связано с декоративной условностью, как одной из исконных черт традиционного народного искусства [4]. Поэтому обучение студентов традиционного прикладного искусства декоративному рисунку приобретает конкретную цель. Существует форма рисунка, сочетающая в себе черты станковой и декоративной графики, представляющая из себя станковые произведения, выполненные в условной, декоративной манере, носящие вспомогательный характер как эскиза или проекта для выполнения в материале художественно-прикладного изделия. Эта форма графики возникла сравнительно недавно, получила развитие в связи с возрождением в нашей стране традиционных народных промыслов, попыткой поставить развитие этих промыслов на профессиональную академическую основу и ввести их в круг предметов профессионального художественного образования. В зависимости от замысла, художник волен выбирать разные графические техники. Различные виды графики, используемые в них методы и приемы, вошли составной частью в художественный арсенал того вида декоративного рисунка, который носит название «проектная графика». В связи с этим термином стоит другой – «проектное мышление».

Хочу подвести итоги сказанному:

1) Развитие традиционных народных промыслов на настоящем этапе нуждается в прочной профессиональной базе академической школы. Необходимы пути взаимодействия между академическим искусством и традиционными народными промыслами. Этим путем может стать декоративный рисунок, основанный на академической базе и одновременно несущий в себе свойства, соответствующие историческим, декоративно-композиционным и эстетическим традициям искусства традиционных народных промыслов.

2) Преподавание декоративного рисунка студентам, обучающимся традиционному прикладному искусству, в отличие от академического рисунка, должно базироваться на

более свободных, творческих началах, поскольку речь здесь идет не о создании реалистического изображения с натуры, а о декоративной переработке, то есть о творческом акте, основывающемся на композиционном мышлении, при котором натура творчески перерабатывается в сторону усиления пластической образности, композиционной выразительности. Это связывает ее с творческими традициями народного прикладного искусства.

3) Методы обучения декоративному рисунку обусловлены его взаимосвязью с академическим рисунком с одной стороны, и с учебными предметами профессионального цикла обучения – «мастерство», «специальная композиция», «проектирование», с другой. Практическими условиями успешного обучения декоративному рисунку являются: дифференцированный подход к выполнению декоративных переработок, учитывающий особенности конкретных видов прикладного искусства, способствующий развитию композиционно-творческого мышления студентов.

4) Между декоративным решением в рамках курса «декоративный рисунок» и выполнением графического проекта изделия есть разница. Выполнение учебных заданий по декоративному рисунку направлено на расширение знаний и овладение студентами выразительными возможностями различных графических приемов и техник, осознанное применение теоретических знаний в области декоративного рисунка, развитие образного творческого мышления, то есть на более общие цели. Собственно же проектная графика имеет уже вполне конкретную привязку к определенному изделию. Одна из задач преподавателя академического рисунка – установить связь, единство этих видов графики, найти то, что связывает курс академического и декоративного рисунка с курсами мастерства и проектирования, проследить развитие декоративно-графического решения от общего к конкретному, от станковой графики к проекту изделия традиционного прикладного искусства [4].

Следует еще раз подчеркнуть, насколько важно сохранить непрерывность, взаимосвязь академического и декоративного рисунка, и профессиональных дисциплин – «мастерство» и «проектировании», с упором на базовую роль академического рисунка. Именно здесь коренится роль, которую несет на себе обучение декоративному рисунку художников традиционного прикладного искусства. Только систематическое изучение природы с последующим декоративным решением не только поможет устранить эти поверхностность и эклектичность творческих решений в проектировании изделий, но и внесет профессиональную систему в творческую работу художников традиционного прикладного искусства.

Список использованной литературы

1. Бардина, Р.А. Изделия НХП и сувениры / Р.А. Бардина.- М. 1986.
2. Бердслей, О. Шедевры графики / О. Бердслей.- М. 2002.
3. Бесчастнов, Н.П. Черно-белая графика / Н.П. Бесчастнов.- М. 2002
4. Бредник, Т.О. Моделирование и художественное оформление одежды /Т.О. Бредник. - Ростов н/Д. 2000.
5. Бредник, Т.О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики / Т.О. Бредник. - Ростов н/Д. 2000.
6. Герчук, Ю.А. Что такое орнамент? /Ю.А.Герчук. - М. 1998.
7. Звонцов, В.М. Основы понимания графики / В.М.Звонцов. - М. 1963.
8. Козлов, В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В.Н. Козлов. - М. 1981.
9. Кузнецова, Э.В. Искусство силуэта / Э.В. Кузнецова. - Л. 1970.
10. Кулебакин, Г.М. Рисунок и основы композиции /Г.М. Кулебакин.- 3-е изд. М. 1988.

11. Лаптев, А.И. Рисунок пером / А.И.Лаптев. - М. 1962.
12. Маслова, Г.Е. Орнамент в русской народной вышивке / Г.Е. Маслова. - М. 1978.
13. Пармон, Ф.М. Композиция костюма / Ф.М. Пармон.- М.1997.
14. Рождественская, С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе / С.Б. Рождественская. - М.1981.
15. Ростовцев, Н.Н История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка / Н.Н. Ростовцев. - М.1982.
16. Шорохов. Е.В. Композиция: учебник для студентов художественно-графического факультета педагогических институтов / Е.В. Шорохов. - 2-е изд. М.1986.

Лончинская Т.Е., заведующая художественно-творческой лабораторией,
доцент кафедры
художественного кружевоплетения,
кандидат педагогических наук

ИНТЕГРИРОВАННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Художественно-творческому развитию студентов способствует их общение с подлинными произведениями искусства, хранящимися в музеях. Музейные коллекции, с которыми знакомятся студенты, являются культурным наследием и богатством прошлого со свойственными им традициями и преемственностью. Каждое поколение, как правило, начинает свой жизненный путь с освоения культурного прошлого, которое включает коллективный и индивидуальный опыт, ценности и достижения и составляет духовное и

материальное богатство общества. Наряду с собиранием, хранением, изучением памятников искусства, важными составляющими музейной работы являются культурно-образовательная, педагогическая деятельность, которая ставит своей целью приобщить подрастающее поколение к музеям, способствует развитию у них активного творческого восприятия и расширению общекультурного и профессионального кругозора. Взаимодействия музеев с профессиональными образовательными учреждениями способствует росту музейной культуры, включающей и уважительное отношение к традициям и истории и почтение к настоящему. Согласно теории диалога культур М.М.Бахтина, именно музей является местом действия культурно-исторического диалога. Значимость связи художественных музеев и учебных заведений профессионального образования – неоспоримый факт. В. А. Гуляев, говорил: «Сотрудничество музеев, обладающих коллекциями первоклассных подлинных памятников, ...с учебными заведениями дает последним серьезную базу для воспитания мастеров, раскрывает перед будущими художниками глубину традиции...сегодня музей и учебные заведения всех уровней, в том числе вуз, – это одна цепь образования» [1, с.7]. Статистические данные указывают, что примерно одну треть всех посетителей музеев составляют студенты.

В ходе исследования установлено, что хронология создания музеев искусств в XVIII – XX веках как общеевропейский процесс художественного образования начался в России во второй половине XVIII века. Первым музеем, открытым для широкого доступа всех слоев общества, явился музей Академии художеств, основанной И. И. Шуваловым в 1757 году. По условиям контракта иностранные преподаватели должны были безвозмездно передать музею произведения искусства, которые и вошли в число первых поступлений. Президенты Академии И. И. Бецкой, граф А. С. Строганов, А. Н. Оленин также пополняли музейную коллекцию выдающимися произведениями искусства. К их числу следует,

прежде всего, отнести русский костюм, первые научные исследования об истории которого принадлежат графу А. Н. Оленину.

В 1829 году А. Н. Олениным было издано «Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств с 1764-го по 1829-й год». Один из параграфов отчета освещал изучение исторического костюма учениками Академии. Там говорилось, что в нынешнем просвещенном веке истинные художники не только должны отличаться искусной отделкой своих произведений, но обязаны в них показывать основательные свои познания в истории и в обычаях народов. На сей конец президент Оленин предполагает составить план полного собрания костюмов, с изображением в одних только очерках разных родов оружия и обрядов знаменитых в свете народов. Президент занимается ныне проектом к удобному составлению весьма нужного сочинения, для лучшего образования питомцев императорской Академии художеств и для пользы, может быть самих иностранных художников» [2. с.81-82]. Далее в 1831 году была опубликована работа А. Н. Оленина «Рязанские русские древности или известие о старинных и богатых великокняжеских или царских убранствах, найденных в 1822 году близ села Старая Рязань». В ней содержится описание быта и обычаев русского народа. Граф «помнил об образности и стремился создать зримое впечатление от описываемых им предметов, их пластических и живописных свойств, погружая читателя в атмосферу времени, к которому эти предметы относятся. Он привлекает свидетельства мемуаристов, сопоставляет портретные изображения представителей разных народов»[3, с.90].

В книге «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар» изданной в 1832 году, Оленин представил исследование истории русского костюма. Автор говорит: «Мой труд составит как будто отрывок общего этнографического или народоописательного полного курса нравов и обычаев, который столь нужен, не токмо для России, но, может быть, и для

художников всей Европы! Ибо подобного сочинения с надлежащей полнотой и разбором нигде до сих пор не существует» [4, с.3]. Книга написана Олениным на двух языках: русском и французском. Зарисовки древностей, опубликованные в альбоме, исполнены по поручению графа художником Ф. Г. Солнцевым в Оружейной палате Московского кремля.

Олениным были даны художнику четкие указания по поводу аннотирования исторических предметов и высказаны предостережения, относительно описаний, касающихся принадлежности вещей «знаменитым людям истории русской». Оленин утверждал, что для графического воспроизведения археологических находок необходима особая манера рисунка, которая требует длительного усвоения. Созданный графом специальный манекенный класс способствовал успешной подготовке будущих художников. Благодаря научным исследованиям А.Н. Оленина стало возможным изучение художественных памятников далекого прошлого.

Интересно отметить, что лучшие ученики Академии художеств, удостоенные золотых медалей, за казенный счет отправлялись за границу для знакомства с сокровищами мировой культуры. Работы, исполненные пенсионерами Академии – копии со знаменитых произведений живописи и скульптуры, рисунки вошли в собрание музея и служили образцами для последующих поколений учеников. Например, в донесениях Сильвестра Щедрина написанных во время его пенсионерства (1818 -1822гг.) содержатся описания «посещаемых галерей и осматриваемых памятников», с подробными высказываниями своих впечатлений о произведениях классиков [5, с. 8].

В 1825 году в Москве графом С.Г. Строгановым была открыта «Школа рисования в отношении к ремеслам и искусствам», имеющая целью «посвятившим себя разного рода ремеслам и мастерствам доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделия своим возможное совершенство» [6, с. 148-150]. Общество поощрения художников, взяв школу на свое

попечение, организовало при школе музей, открыло специальную библиотеку истории изящных и прикладных искусств.

Развитию музеев в России способствовали и проводимые выставки.

Так, на базе Всероссийской мануфактурной выставки 1870 года в Петербурге в 1872 году был создан Общий музей прикладных знаний, а на материалах Политехнической выставки 1872 года возник Московский Политехнический музей. Во Всероссийской мануфактурной выставке приняли участие почти все губернии России. В качестве экспонентов на выставке выступили среди прочих Русское техническое общество, а так же Общество поощрения художеств. В основу экспозиции музея прикладных знаний в Петербурге вошли коллекции Русского технического общества и часть экспонатов выставки.

Политехнический музей в Москве, созданный, как говорилось выше, на базе Политехнической выставки, огромное внимание уделял образованию. В музее был создан специальный учебный отдел, где комиссию по женским ремеслам из лиц специалистов – педагогов возглавляла М.К. Каблукова. В очерке М.К. Каблуковой были подробно освещены задачи и деятельность комиссии по женским ремеслам при Политехническом музее в Москве за период с 1888 по 1903 год. Автор утверждает, что собранные учебным отделом коллекции служат «наглядным поучением для посетителей Музея». Известно, что при содействии председателя «Петербургского общества поощрения женского профессионального образования» – С.А. Давыдовой, комиссия имела возможность устроить в здании Соляного Городка в Петербурге выставку приобретенных ею коллекций учебных пособий и программных работ.

М.К. Каблукова утверждает, что ни в одной стране Европы не собраны в каком-либо музее педагогическом или ином столь полная коллекция пособий, учебных и наглядных, образцов и коллекций по обучению преподавания рукоделию в

общеобразовательной школе, как в учебном отделе Московского музея прикладных знаний [7, с. 31].

В 1879 году в Петербурге бароном А. Л. Штиглицем было основано Центральное училище технического рисования и при нем создан музей декоративно-прикладного искусства. Произведения искусства приобретались на аукционах Вены, Парижа и Лондона.

Художественно-промышленный музей при центральном училище технического рисования в Санкт-Петербурге и Строгановское училище в Москве преследовали просветительские цели и способствовали наглядности обучения. При музеях создавались лектории, устраивались тематические экскурсии.

Для поддержания кустарной промышленности (после отмены крепостного права и связанного с ним оттока сельского населения в города, ручной труд кустарей находился под угрозой) были организованы экспедиции в места традиционных промыслов. С 1870-х годов в России представители земств организуют экспедиции, целью которых является собирание образцов кустарных промыслов, орудий и инструментов кустарного производства. Собранный ими материал лег в основу Кустарного музея, созданного на базе Кустарного отдела Петербургского музея прикладных знаний. Музей занимался рассылкой кустарям как рисунков, чертежей, моделей орудий производства так и копий изделий.

В Москве в 1885 году создается Московский торгово-промышленный музей кустарных изделий (Музей народного искусства НИИ художественной промышленности), который так же осуществляет помощь кустарям в успешном интенсивном развитии кустарного производства и организации сбыта изделий. Кустарные музеи были призваны знакомить общественность с кустарными промыслами России.

Под влиянием реформ в области народного образования: учреждением народных и реальных училищ, реорганизации гимназий, появлении женских гимназий, а также демократизацией женского образования в стране создаются

педагогические музеи. В работе музея наглядных пособий в Петербурге участвовали известные педагоги К.Д. Ушинский и Н.Ф. Бунаков, книговед, теоретик самообразования Н.А. Рубакин, популяризатор научных знаний М. В. Новорусский и другие. М. В. Новорусский принимал участие в подготовке издания одной из первых книг по музейной педагогике – «Музеи и их образовательное значение». Интерес к проблемам обучения и воспитания, успехи в области классического реального образования, рост начальных и специальных учебных заведений привели к возникновению педагогических музеев по всей России. Основная задача педагогических музеев состояла в ознакомлении педагогов всех ступеней учебных заведений с передовым опытом учебно-воспитательной работы накопленным в России и за границей.

В 1906 году в Петербурге создается школа Общества поощрения художеств, готовившая специалистов для различных отраслей художественной промышленности и ремесел. С 1906 года школу возглавляет Н. Рерих, который желает превратить школу в университет искусств, доступный самым широким народным массам. Это было наиболее крупное среднее художественное учебное заведение в России. Помимо действующих мастерских по фарфору и фаянсу, керамике, резьбе по дереву Рерих создает новые: иконописную, чеканки, рукодельную, ткацкую. В 1915 году при школе открывается музей русского искусства.

Весной 1912 года при Московском Университете был открыт Музей Изыщных искусств имени Императора Александра III, просветительское значение которого состояло в наглядном и систематическом ознакомлении с историей искусств.

В декабре 1911 году журнал «Старые годы» в рубрике «Вести за месяц» сообщал: «Недавно Женским патриотическим Обществом устроена в Петербурге «Школа Народного искусства», цель которой – поддержать старинное народное искусство и не утратившие связи с ним современные кустарные промыслы. В музей школы ... поступили ... ценные коллекции

старинных вышивок, шитья золотом, резьбы... и пр.» [8, с. 77]. Основными целями Школы являлись: формирование опытных профессиональных кадров «художественных инструкторш» и создание при Школе мастерскую образцов. В.П. Шнейдер указывала, что самые лучшие мастерицы со всей России «будут обучаться по старинным образцами художественным рисункам...», создание «музея-школы, в котором будут по предметно собраны образцы древнерусского народного искусства и где ученицы будут работать прямо с натуры» [9, с. 2], а так же мастерской образцов для выработки, рассылки и продажи образцов в кустарные местности России.

При Школе народного искусства под покровительством императрицы Александры Федоровны был основан музей. Небольшой музей школы являлся «самым первым и необходимым пособием при исполнении работ и рисунков» [10, с.11]. Это был «не холодный музей в общепринятом смысле с неподвижными витринами и замкнутыми шкапами: образцы народного творчества развешаны во всех классах и мастерских. Вышивки, кружева, ковры, бисер, старинные и современные выставлены повсюду: ученица ими окружена, видит каждый день и пользуется ими для своих работ. Таким образом, почти незаметно для нее самой, как бы невольно, родные мотивы (в избранных образцах) проникают в ее сознание и наполняют его родными, «своими» образами» [11, с. 8-9]. Музейная коллекция способствовала осуществлению основных практических задач школы: изучению орнамента, старинных образцов народного искусства и текстильных техник и технологий.

В 1919 году была произведена реорганизация Школы народного искусства и Кустарного музея в Техникум по кустарным производствам Северной области. Программа техникума гласила: «Музей является главным источником знаний, для распространения которых, с одной стороны, служит школа в составе учебно-показательных мастерских, мастерских образцов, рисовальных классов и бесед-лекций по

общеобразовательным предметам, а с другой стороны, внешкольные беседы и лекции в Музее» [12, с.168].

В 1923 году была создана комиссия для проверки и реорганизации музея, которую возглавила В.П. Шнейдер. Перед музеем ставилась задача в оказании влияния на улучшение художественной и технической сторон кустарных промыслов.

Музеи, созданные при профессиональных образовательных учреждениях, принимали и принимают активное участие в сохранении культурного наследия страны, в исследовании особенностей национальной культуры, в придании наглядности образовательной деятельности, в воспитании гражданственности и формировании художественной культуры личности.

По мнению В.Ф. Максимович для реализации идеи создания единого информационно-коммуникационного сетевого образовательного пространства – Сетевого вуза, необходимо упорядочить музейную деятельность, включающую «создание и развитие собственных музеев, представляющих историческую значимость по конкретным видам традиционного прикладного искусства, интегрированной деятельности по их развитию, сохранности имеющегося уникального музейного и методического фондов как необходимого условия учебной и художественно-творческой деятельности учебных заведений в каждом уникальном центре народных художественных промыслов» [13, с. 16]. Такие музеи необходимы студентам как наглядная школа мастерства и высокого профессионализма в конкретном виде декоративно-прикладного искусства, как средство его пропаганды.

Список использованной литературы

1. Гуляев, В. А. Художественные музеи и профессиональное образование / В.А. Гуляев // Традиционное прикладное искусство и образование: материалы XI науч.-прак. конф., ноябрь, Санкт-Петербург, 2005. – СПб., 2005.

2.Оленин, А.Н. Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств с 1764-го по 1829-й год А.Н. Оленин. –СПб., 1829.

3. Кирсанова, Р. Первая, самая первая ... / Р. Кирсанова // Родина 1998.2 / Гл. ред. Долматов В.П..

4. Оленин, А.Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар / А.Н.Оленин А.Н. – СПб., 1832.

5. Сильвестр, Щедрин. Письма / Составитель и автор вступительной статьи Э.Н. Ацаркина.– М.: Искусство 1978.

6.Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом Г. Строгановым / Сост. А. Гартвиг. – М., 1901.

7. Комиссия по женским ремеслам при Политехническом музее в Москве. Ее Задачи и деятельность(1888-1903). Очерк Каблуковой М. (из «Записок Московского Отделения Императорского Русского Технического Общества»), М. : типолитография т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1904.

8. Весит за месяц // Старые годы. – 1911. – Дек.

9. Шнейдер, В.П. Школа Народного Искусства. – СПб.: 1911.

10. Основанная Е И В Г И Александрой Федоровной женская «Школа Народного Искусства». СПб. –1912.

11. Школа народного искусства е.и.в. Александры Федоровны. - СПб.1914.

12. Богуславская, И.Я. Коллекция Школы народных искусств. / Богуславская И.Я. // Из истории формирования этнографических коллекций в музеях России (XIX – XX вв): сб. науч. трудов / Гос. музей этнографии – СПб, 1992.

13. Максимович, В. Ф. Социально-экономические проблемы профессионального образования в области народных художественных промыслов и пути их решения / В. Ф. Максимович // Научно-инновационное развитие системы непрерывного профессионального образования в традиционном прикладном искусстве: сб. науч. тр. /под ред. В.Ф.Максимович, Н. Н. Шамрай. – СПб.: ВШНИ, 2011.

МЕТОДЫ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СТИМУЛИРОВАНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ИХ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Целостный педагогический процесс - это сложноструктурный дидактико-методический процесс, включающий в себя множество разнообразных связей, отношений и факторов различного порядка. Методы обучения – основа целостного педагогического процесса, представляющая собой организованную систему правил взаимодействий преподавателя и обучаемых. Результатом этих взаимодействий является формирование у учащихся компетенций - профильных знаний, умений и навыков. Выбор методов обучения зависит от ряда факторов, таких как: цели обучения, его ожидаемый результат, индивидуальные особенности обучаемых, содержание, характер и сложность изучаемого материала и т.д.

Методы являются нормативной моделью процесса деятельности, определяют оптимальные способы и наиболее рациональные действия в процессе решения поставленных образовательных и профессиональных задач и имеют ряд сторон, по которым их можно комбинировать, группировать и классифицировать на основе одного или ряда общих признаков между ними. От выбора метода во многом зависит и продуктивность обучения.

Методам обучения посвящено немало количество тематических исследований. Вопросами и проблемами методологии обучения занимались такие видные ученые как В.И. Андреев, К. Керр, М.И. Махмутов, Ю.К. Бабанский, И.Я. Лернер, И.Т.Огородников, С.И. Перовский, М.Н. Скаткин, В.В. Краевский и др.

В настоящее время существует множество классификаций методов обучения, среди которых выделяются три основные группы:

1) методы организации и осуществления учебно-познавательной деятельности;

2) методы эмоционального стимулирования и мотивации учебной деятельности;

3) методы контроля и самоконтроля за эффективностью учебно-познавательной деятельности [1].

Данная классификация методов обучения учитывает все основные структурные элементы учебной – методической деятельности образовательного процесса.

Обучение будет более успешно, если у учащихся воспитаны чувства ответственности и обязательности, сформировано положительное отношение к обучению, а также заинтересованность и потребность в познавательной деятельности, поэтому в процессе подготовки художника ТПИ комплексно применяются все группы методов обучения, однако ключевым из них является метод эмоционального стимулирования и мотивации учебной деятельности.

Стимул - это побуждение к деятельности, следовательно, стимулирование как метод обучения является одним из факторов деятельности преподавателя, при этом стимул носит побудительный характер и служит для учащихся фактором формирования личной мотивации учащегося, которая обусловлена личностным ее побуждением. Мотивация возникает не только под влиянием стимулов, но и под влиянием самой личности учащегося. Однако стимулирование может по-разному сказаться на мотивах, поэтому необходимо учитывать индивидуальные личностные качества учащихся и создать такую цепочку стимулов, которая будет соответствовать как коллективной, так и индивидуальной интеллектуально-ценностной мировоззренческой парадигме восприятия учебного материала, не нарушая при этом регламент образовательного процесса [2]. Важно добиваться превращения стимула в положительный мотив, побуждающий к желанию овладения

учебным материалом, а также самостоятельной творческой образовательной активности.

Метод эмоционального стимулирования - это комплекс эмоционально значимых средств активного и динамичного коллективного и индивидуального взаимодействия, обеспечивающих нравственно-ценностную среду коллективной или индивидуальной жизнедеятельности и формирование нравственного опыта. Это целостная системная активизация эмоциональной сферы, психологическим механизмом которой является интерес. Цель метода - развитие познавательного интереса, формирование положительных мотивов обучения, обеспечивающих появление у учащихся положительных эмоций в отношении к учебной деятельности, а также к ее форме и содержанию.

От мотивации зависит эффективность и плодотворность освоения любой деятельности, которая дает положительные результаты, если у учащегося имеются мотивы, косвенным образом связанные с его дисциплинарной принадлежностью, а также развитием его компетенций. Методы эмоционального стимулирования подразделяются на подгруппы:

- *методы развития познавательного интереса*, суть которых при подготовке художника ТПИ заключается в комплексном эмоциональном стимулировании содержанием изучаемого материала. Применение этих методов эмоционального воздействия способствует интеллектуальному и этнокультурному развитию личности обучаемого, а так же раскрытию и развитию его творческого потенциала через созерцательный анализ. Опираясь на этот метод, педагог использует различные наглядные материалы – примеры и технические особенности, поясняя их аксиологическую сущность, социокультурную значимость, а также сходства и противоречия тех или иных творчески - созидательных процессов.

- *методы формирования ответственности и обязательности* [3]. Ответственность и обязательность - важнейшие компоненты структуры личности, способствующей

успешному обучению и профессиональной трудовой деятельности.

При использовании этих методов в учебном процессе продуцируется не только эмоциональное воздействие, формирующее профессиональную и творческую активность учащегося, но и целый ряд мотивов компетентностной ответственности и обязательности, среди которых:

-фиксация компетентностных этических норм как аксиологической доминанты;

-развитие нравственно-культурных и социальных качеств личности обучаемого через воспитание ценностно-профессионального отношения к своей деятельности и ответственности за нее;

-воспитание, мотивирующие к целостному саморазвитию и самосовершенствованию личности;

-методы развития творческих способностей и личных качеств учащихся - ключевые дидактические методов обучения, опирающиеся на индивидуальные личностные качества субъекта, выражающие направленность и ценностную ориентацию личности субъекта, его жизненные планы и установки, а также мотивы деятельности и поведения. К ним относятся методы развития психических функций, творческих способностей и личностных качеств учащихся, а так же методы создания ситуаций творческого поиска:

-эвристический метод. Эвристический метод заключается в самостоятельном решении учащимся поставленной перед ним задачи. При этом эвристический метод ориентируется на достижение неизвестного заранее результата. Применение эвристического метода позволит раскрыть творческий потенциал учащегося, через мотивацию учения и достижения, а также развить творческую самостоятельность, креативность и оригинальность мышления, способность переносить знания и умения в разные ситуативные задачи [4].

- метод создания художественного контекста. Метод создания художественного контекста представляет собой созидательную разнопрофильность и детерминистическую

корреляцию художественных дисциплин. Метод направлен на развитие дивергентного, а также ассоциативного мышления и восприятия через интеграцию различных видов искусства с различными факторами действительности. Метод способствует мотивации творческого познания, повышению эрудированности, а также развитию многовариантных специальных профессиональных компетенций [2].

- *метод создания креативного поля.* Метод создания креативного поля заключается в развитии креативной деятельности на основе учебной деятельности. При этом в процессе обучения перед учащимся встает ряд определенных задач, для решения которых необходимо проделать определенную творческую (креативную) работу [5].

- *метод творческого задания.* Представляет собой учебное задание, в котором содержится элемент творческого наития. В процессе исполнения задания учащемуся необходимо использовать знания или приемы, никогда им ранее не применяемые. Воображение учащихся получает время и пространство для своего развития.

- *метод приобщения к эмоционально-чувственному опыту* – это метод, который предполагает выражение учебного материала не только в виде вербального понятийного аппарата, подчиненного логике рационального осмысления, но и в виде целостного чувственно осязаемого образа, основанного на эмоциональном отклике, способствующем воспитанию и развитию интеллектуальных и нравственно-эстетических качеств личности. Данный метод способствует обогащению сознания [6].

-*метод уподобления.* Метод уподобления представляет собой практический способ обучения, суть которого заключается не в понимании, а в самопереживании содержания творческого акта [2].

-*метод создания ситуация успеха в обучении.* Данный метод представляет из себя смоделированные цепочки ситуаций, в которых учащийся добивается положительных результатов в процессе своего обучения. При этом образовательный процесс

представляет собой комплексную структуру заданий нарастающей сложности [2].

-метод поощрения и порицания в обучении. Метод заключается в положительном или отрицательном оценочном стимулировании проявлений личности в процессе обучения. Метод поощрения основан на возбуждении положительных эмоций у учащихся с целью развития и фиксации их положительных знаний, навыков и привычек. Положительная стимуляция создает благоприятный настрой к работе, повышает чувство ответственности и уверенности. Метод порицания – метод педагогического воздействия, суть которого – демотивация, предупреждение и предостережение нежелательных поступков, реакция на негативную деятельность и поведение. Эффективность метода порицания в обучении обусловлена рядом требований таких как:

а) конкретизация порицаний – порицание за определенную деятельность или поступок;

б) индивидуальный подход, учитывающий характер совершенного негативного поступка в связи с характером совершившего этот поступок индивида;

в) порицание не должно производиться в состоянии раздражения;

г) порицание должно быть соответствующим проступку, своевременным и обязательным;

д) коллектив не несет ответственности за негативный поступок одного индивида [7].

- метод формирования понимания личностной значимости. Данный метод формирует у учащегося осознание важности успешного обучения для его настоящей и будущей жизни, формирует теоретические и ценностные основы социокультурной деятельности, мотивирует к целостному саморазвитию и самосовершенствованию личности, развивает личность учащегося в ключе дисциплинарной принадлежности, моделируют личность учащего как общественно полезный социальный субъект деятельности [7].

- *метод личностного подхода*. В педагогике личностный подход позиционируется как альтернатива нивелирующему коллективному обучению и воспитанию, направленная на формирование, развитие и фиксацию индивидуальных ЗУН индивида с последующим их применением. Основным критерием метода личностного подхода является - влияние без подавления творческой и экзистенциально-ценностной предрасположенности учащегося, что позволяет подойти к образовательному процессу более целостно, при этом гуманно сохраняя творчески-личностное эго обучаемого. При этом важным аспектом межсубъектного общения является толерантность и готовность к межсубъектному противопоставлению «я – концепция», «я – бытие». В педагогике искусства этот процесс отвечает за воспитание профессиональной этики, а также за создание мотивирующей модели развития личной творческой компетенции и компетентности, по средствам четко структурированной индивидуально – профильной преемственности.

Методы эмоционального стимулирования создают необходимые условия для развития знаний, умений, навыков учащегося, активизируют мышление, развивают самостоятельность и потребностную заинтересованность в развитии профессиональных компетенций. Использование методов эмоционального стимулирования в обучении способствует преодолению стереотипности в педагогическом процессе, продуцированию новых подходов к практическим ситуациям, развитию творческих способностей учащихся.

Список использованной литературы

1. Лернер, И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. – М., 1981.
2. Ким, Н. А. Методы стимулирования и мотивации учащихся в учебной деятельности /Н.А.Ким – М., 2009.

3. Загородняя, Е.Н. Активизация познавательной деятельности на уроках технологии. Электронный ресурс: <http://www.prodlenka.org> 21.05.2013

4. Хуторской, А. В. Современная дидактика / А.В. Хуторской. — СПб., 2001.

5. Alma Mater. Вестник высшей школы. «Одаренность: понятие, виды, метод идентификации» URL. Электронный ресурс: <http://www.almavest.ru/ru/favorite/2010/12/30/184/> 21.05.2013

6. Чеботарь, Л.Г. Развитие эмоционально – чувственной сферы как условие формирования творческого мышления учащихся старших классов: автореф. дис. ... канд. пед. наук 13.00.01 / Чеботарь Людмила Григорьевна.- Тюмень, 2003. URL: http://www.zipsites.ru/slovari_enc/dissertacii_referaty/chebotar_razvitie_emotsionalno_chuvstvennoi_sfery/

7. Ростопшин П. Психология и педагогика / П. Расторопшин. – М., 2000.

Носань Т.М., доцент кафедры
художественной вышивки ВШНИ,
кандидат педагогических наук

ФАКТЫ И ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ В РОССИИ (ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Исторически одним из самых распространенных видов традиционного прикладного искусства является художественная вышивка, которая представляет собой целостную систему, объединяющую более восьмидесяти видов технологий исполнительского мастерства в этом виде искусства в различных регионах России. В основе каждого вида лежит технология ее выполнения, соотнесённая с конкретными региональными особенностями. Понимание профессионального обучения технологии художественной вышивки как регионально-исторической и художественно-

технологической сущности и целостности этого искусства позволяет подойти к формированию содержания обучения через развитие профессионального интереса как фактора личностного роста и востребованности искусства вышивки.

Этому способствуют традиции прикладного искусства, разнообразие стилей современного быта и мировой высокой моды, что не может не отразиться на реформировании профессионального образования и обучения в этой области.

При этом М.А.Некрасова отмечает три основных условия существования и развития традиционного прикладного искусства, что в полной мере относится и к художественной вышивке как составляющей этого искусства, где на первом месте: «сохранение художественных традиций», в основе которых технология исполнения; «коллективный характер труда», как необходимый исторический опыт предшествующих поколений; «передача художественных традиций и наработанного многовекового опыта следующим поколениям» [10, с. 43].

Курс «Технология художественной вышивки» обладает огромным образовательным потенциалом. Однако обучение профессионально значимой дисциплине в образовательных учреждениях данного профиля сводится лишь к освоению только технических приемов – простой передаче данного опыта исполнительских традиций, что в целом тормозит развитие данного искусства и не позволяет создавать высокохудожественные произведения. Это является актуальной практической проблемой, которая, как показал анализ реально существующего положения в этой области, ранее не являлась предметом научного исследования. До настоящего времени в отечественной литературе не отмечено обобщающего практико-ориентированного исследования, посвящённого проблемам профессионального обучения искусству художественной вышивки.

В современных условиях задачи стоящие перед профессиональной школой художественной вышивки, требуют, во-первых, научного обоснования направлений развития профессионального интереса обучающихся (в целом к недостаточно востребованному в современном обществе этому искусству) при индивидуально-творческом подходе к процессу обучения, во-вторых, необходимости перспективного подхода к отбору целей, содержания и методов обучения художников-мастеров. В связи с этим значимость отбора, структурирования, обновления содержания обучения технологии и выявления практико-ориентированных методов обучения являются важной научной проблемой, так как это обеспечивает не только усвоение знаний, умений и навыков исполнительского мастерства, формирующих становление обучающегося, но и соотнесение создаваемого произведения с регионально-историческими, технологическими и художественными традициями искусства вышивки.

В результате научного педагогического исследования установлено, что в настоящее время заметно обострились противоречия между: сложившейся системой обучения художественной вышивке и умением реагировать на современные условия изменившейся системы общественных отношений и необходимостью создания высокохудожественных изделий, востребованных в современном социуме; предметным ремесленным характером обучения и необходимостью создания целостной художественно-творческой и исполнительской учебной образовательной среды; примитивно-практическим характером обучения и реальной в будущем художественно-творческой и исполнительской деятельностью выпускников.

Результаты историко-педагогического изучения архивных документов и научных источников показали, что художественная вышивка представляет собой одно из самых распространённых направлений традиционного прикладного искусства, ее возникновение и историческое

бытование началось с XV века, в более чем тридцати регионах России. При этом в одном регионе возможно наличие нескольких центров художественной вышивки, различных по технологии, композиционному и колористическому решению.

Исторически существовали такие формы обучения как семейное, частное обучение у мастера, в учебных мастерских, церковно-приходских школах, монастырях и артелях.

Выявлено, что существовавшие в России на рубеже XIX-XX в.в. более 250 школ женского рукоделия как необходимое рассматривали только практическое обучение художественной вышивке, что отражено в работах М.К. Горбуновой-Каблуковой, С.А. Давыдовой, А.И. Коробова, И.Н. Михайлова, Н.Л. Шабельской, Е.Н. Янжул и др., последующим представлением ученических работ на выставках, чему в России в этот период уделяли большое внимание. Однако работы обучающихся были примитивны по технике исполнения. Художественную вышивку как истинное произведение искусства можно было наблюдать в нарядах императрицы Александры Фёдоровны Романовой, которая впервые не только в России, но и в мире создала Школу народного искусства, как организованное профессиональное учебное заведение художественной вышивки, взяв это под собственное покровительство. Характерными для этой школы были: отбор способных учениц; разработанные учебные планы и учебные программы; обучение истории России, рисованию, составлению рисунков (композиции), литературе и т.д.; направление выпускниц (после окончания этой школы) на преподавание художественной вышивки в учебные мастерские России. Этот период в России считается началом организованного обучения художественной вышивке, так как были выпущены учебники и методические указания, обобщающие опыт обучения ручному художественному труду, раскрывается значение выставок и роль

преподавателя в обучении (отражено в трудах: К.Н. Вентцель, М. Вагнер, М.К. Горбуновой-Каблуковой, С.А. Давыдовой, М. Ландеман, М.А. Пospelовой-Гатцук, К. Ю. Цирюль, Н. Л. Шабельской).

Школа народного искусства прекратила своё существование в связи с революционными событиями 1917 года, она явилась обобщением существовавшего многовекового опыта в обучении этому виду традиционного прикладного искусства. Так, педагогическое изучение архивных документов и литературных источников показало, что ещё в конце XVIII - начале XIX века народное искусство, как и народная педагогика, давали ценностную установку на развитие системы традиций и верований в обучении. Огромный вклад в развитие обучения вносила церковь – «именно в монастырях продолжают развиваться художественная вышивка и монастырские школы мастерства», где девушек обучали рукоделию и принимали меры по развитию этого обучения: учили шить, вышивать тамбурным швом, крестиком и по канве» [11, с. 67].

Параллельно другим видом обучения на протяжении девятнадцатого и начала двадцатого века была семейная форма обучения, которая воспитывала аккуратность, терпение, усидчивость, трудолюбие, доказывая, что работа мастера прикладного искусства – не только творческая, требующая вдохновения, но продолжительная, монотонная, напряженная работа, которой учили настойчиво методами убеждения (показ, разъяснение, этическая беседа, образец, задание), методами принуждения (поручение, внушение, требование, осуждение, наказание), методами стимула (похвала, поощрения). Постепенно семейное образование перешло в другую форму – ученичество, которое укрепилось в России в начале XVIII века. В качестве преподавателей приглашались лучшие мастера-художники зарубежных стран. В то же время по отдельным видам народных художественных промыслов ученичество не практиковалось. Особенно это касалось вышивки, так как платное ученичество не было принято из-за отсутствия средств

на обучение в крестьянских семьях, да и каждая семья сама являлась хранительницей особой манеры исполнения, собственных секретов мастерства. Для художественной вышивки оказался более характерным прямой переход из семейного образования в организованное школьное обучение. Ученичество было «шагом вперед» в становлении профессионального образования в России, оно было подчинено служению только практической цели. «Древнерусское ученичество не поднималось выше элементарного образования и давало не столько образование, сколько первые необходимые средства, с помощью которых пытливый человек самостоятельным трудом мог добираться до глубины той мудрости, которая заключалась в традиционном кодексе религиозно-нравственного мировоззрения века» [1, с. 213].

Изучение «Положений о ремесленных отделениях при низших общеобразовательных учебных заведениях», «Отчетов» о состоянии начальных народных училищ Олонецкой губернии, историко-статистических отчетов о состоянии учебных заведений Петербурга (1815-1823 гг.), показало, что XIX век оказался переломным для развития отечественной экономики, культуры и просвещения. В различных регионах России, в тот период, на основе народных художественных ремесел возникают кустарные художественные промыслы, где создаваемые изделия отражают древние традиции русского прикладного искусства. Именно к этому времени уже появились: Крестецкий, Заонежский и Торжокский вышивальные производства, где создаваемые изделия отражают древние традиции русского народного прикладного искусства. Переход от сословного общества к гражданскому, внимание к достижениям европейской культуры и образованности, поиски путей развития национального образования, признание образованности и учености, важных человеческих ценностей и карьерного роста определили внимание к развитию просвещения.

В Каргополе в 1858 году было открыто Каргопольское

духовное девичье и сиротское училище, размещавшееся в стенах Каргопольского женского монастыря. В 1875 г. в г. Петрозаводске, Олонецкой губернии было открыто епархиальное женское училище, в котором ученицы обучались по такой же программе и получали образование в области художественной вышивки, кройки и шитья. Очагом просвещения в XVIII – первой половине XIX века являлся старообрядческий Выгорецкий монастырь, где функционировали школы грамоты, пения, различные мастерские, в том числе, художественной вышивки (лицевое шитье), кройки и шитья. Таким образом, изучение архивных документов показало, что на 1 января 1890 года из 302 начальных училищ Олонецкой губернии в XIX в. имелись ремесленные классы, в которых велось обучение в том числе и вышивальному ремеслу. Эти классы пользовались поддержкой различных обществ [11].

Следует отметить, что принятый в 1888 г. Закон об «Основных положениях в промышленных училищах» сыграл определяющую роль в становлении системы профессионального образования в России. Стали создаваться женские профессиональные школы. Большие усилия для распространения женского образования приложили такие видные общественные деятели, как М.К. Горбунова-Каблукова, И.А. Стебут, А.Н. Страннолюбский, Н.А. Каблуков и др. [3]. Художественная вышивка требовала всегда высокого мастерства исполнения на основе знаний по технологии художественной вышивки. «Повышение качества художественных прикладных работ стало одной из причин перехода от ученичества к организованному образованию в области декоративно-прикладного искусства. Первые школы показали свое преимущество обучения над обучением у мастера, промыслы продолжали развиваться, вместе с ними развивались и учебные заведения.

Спрос на высокохудожественные вышитые изделия способствовал возникновению различных форм подготовки художников-мастеров подобного профиля. Процесс обучения

мастеров в системе народных художественных промыслов был особенный, специфичный, обучение основывалось на преемственности традиций, последовательность и формы которого выработывались в течение всего периода существования каждого промысла.

Годы Советской власти характеризуются открытием вначале профтехшкол, а позднее, в сороковые-шестидесятые годы – училищ, что не меняло сущности обучения – технического освоения технологических приёмов.

Исключение составила Московская школа художественных ремесел, где велась подготовка художников-мастеров по учебной программе «Технология и материаловедение художественной вышивки» (автор Т.П. Бурмистрова). Данная школа до начала XXI века являлась единственной, где реализовывалась взаимозависимость исходного материала и технологии, композиционных и колористических решений, характерных для конкретного вида вышивки (владимирские верхошвы: растительный орнамент, красный и зелёный цвета) [2].

Результатом такого обучения явилось возрождение многих забытых видов и технологий художественной вышивки (вологодский шов по письму, кадомский вениз; ивановская и нижегородская строчки; олонекское шитьё), воплощённых обучающимися в дипломных работах.

Однако основой обучения являлся только регионально-эмпирический подход при недостаточном профессиональном (недальновидном) мышлении педагога как носителя этого искусства, ввиду отсутствия высшего профильного образования преподавателей (до 2007г.), что обеспечивало только техническое освоение технологических элементов и исключало художественно-творческую направленность обучения, сужало креативный характер этого искусства.

Исторический и теоретический анализ профессионального обучения подтвердил отсутствие до конца двадцатого века каких-либо научно-педагогических исследований именно в области художественной вышивки. Однако различные аспекты

этой проблемы объединены общей идеей о необходимости и возможности усвоения знаний, умений, навыков, развития образного мышления через духовное погружение обучающихся в сущность уникального искусства (отражено в работах: А.В. Бакушинского, И.Я. Богуславской, В.М. Василенко, В.Ф. Максимович, М.А. Некрасовой, В. Ю. Борисовой, Е.А. Лапшиной).

Исходя из концепции В.Ф. Максимович о взаимозависимости профилирующих предметов, как определяющей профессиональное образование в области традиционного прикладного искусства, в процессе данного исследования был выделен комплекс дисциплин изучаемого вида художественного творчества, фундаментально значимым для которых является «Технология художественной вышивки» как основа сохранения и развития художественно-технологической традиции [9].

В ходе исследования доказана значимость обучения технологии художественной вышивки, что подтверждается необходимостью трансформации знаний по технологии в основы композиции, исполнительское мастерство, технический рисунок как изображение отдельных элементов соответственно выбранной технологии, в учебные задания по композиции; аккумуляции полученных знаний по технологии через исполнительское мастерство и основы композиции в проектно-исследовательской деятельности по созданию оригинальных изделия с художественной вышивкой на основе художественно-технологических традиций. На рисунке схематически изображено значение курса «Технология художественной вышивки».

Определено, что разработка и корректировка содержания учебной программы по технологии художественной вышивки предполагает взаимосвязь с исполнительским мастерством, техническим рисунком, основами композиции.

При этом функциями учебной программы являются определение места и роли технологии художественной вышивки; объема и содержания обучения; вариативность

учебных заданий для индивидуального и интегрированного характера выполнения.

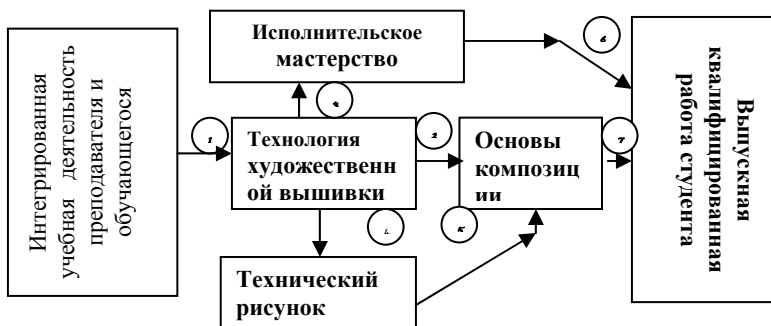


Рисунок 1. Базовое значение курса «Технология художественной вышивки»

Результатом такого обучения является высокопрофессиональный дипломный проект в материале, который отличает исполнительское мастерство и самостоятельное творчество обучающихся. В совокупности необходимое обновление содержания курса представляет собой конкретное выражение целей обучения технологии художественной вышивки, на реализацию которых направлены усилия педагога как носителя традиций художественной вышивки и обучающегося, образующих единое образовательное и художественно-творческое эстетическое пространство.

Список используемой литературы

1. Батышев, С. Я. История профессионального образования в России / С. Я. Батышев, А. М. Новикова, Е. Г. Оссовский // - М.: Ассоциация «Профессиональное образование», 2003. – 672 с.
2. Бурмистрова, Т. П. «Материаловедение и технология художественной вышивки». Учебная программа по специальности

- 05.23.00 «Декоративно – прикладное искусство и народные промыслы. М., 2002. - 38 с.
3. Давыдов, В. В. Теория развивающего обучения / В.В. Давыдов. – М.: Педагогика, 1972. –544 с.
 4. История художественного образования в России – проблема культуры XX века.- М.: дом Росс. акад. образов., 2003.– 411 с.
 5. Краткие очерки деятельности «Школы народного искусства» январь март 1912 г. СПб., 1913 г. – 60 с.
 6. Программы занятий в школе народного искусства ее императорского величества государыни императрицы Александры Федоровны за 1914 год. - СПб., 1914г. - С. 1-21.
 7. Максимович, В.Ф. Социально-экономические проблемы профессионального образования в области народных художественных промыслов и пути их решения / В. Ф. Максимович // Научно-инновационное развитие системы непрерывного профессионального образования в традиционном прикладном искусстве: сб. науч. трудов / под ред. В. Ф. Максимович, Н. Н. Шамрай. – СПб.: ВШНИ, 2011. С.10-16.
 8. Максимович, В. Ф. Традиционное декоративно-прикладное искусство и образование: Историч. аспект, современное состояние и пути обновления / В. Ф. Максимович – М.: Флинта, 2000. – 200 с.
 9. Максимович, В. Ф. Теория и практика подготовки учащихся по художественно-промышленным видам труда в условиях непрерывного образования (на примере учебных заведений традиционного декоративно-прикладного искусства: дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.01 / Максимович Валентины Федоровны.- М., 2000. –293 с.
 10. Некрасова, М. А. Народное искусство России. Традиция и современность: материалы Всероссийск. науч.- практ. конференции / М.А.Некрасова // ред. М. А. Некрасова, Т. Л. Астраханцева, А. У. Греков, В. В. Воропанов. – Вологда, 2008.- 280 с.
 11. Носань, Т.М. Профессиональное обучение художественной вышивке в Республике Карелия: монография Т.М. Носань [и др.] // под науч. ред. С.И. Назаровой. - СПб., 2011.- 182 с.

Серов П.Е., доцент кафедры живописи,
ВШНИ, кандидат педагогических наук

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОБЛЕМНО-ПОИСКОВОГО МЕТОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Выбор оптимального метода преподавания живописи составляет наиболее важный элемент педагогического руководства процессом обучения. Изучение живописи в образовательных учреждениях традиционного прикладного искусства предусматривает использование современных активных методов обучения (объяснительно-иллюстративный, частично-поисковый, проблемный и исследовательский методы) и технических средств (компьютерной технологии), их поэтапное применение.

Задача педагога состоит в том, чтобы в каждом конкретном случае выбрать наиболее удачный вариант «дидактического взаимодействия», т. е. лучшим образом учесть возможности самих студентов и открыть простор для проявления их самостоятельности в учебе, а также предусмотреть рациональные формы управления их учебной деятельностью, чтобы достичь максимально возможных результатов за минимальное время. Эта структура связи методов и содержания в процессе обучения отражает единство преподавания и учения, в то же время отчетливо подчеркивает руководящую роль деятельности преподавателя в учебном процессе [1, с. 20].

В используемой нами методике преподавания живописи будущим художникам традиционного прикладного искусства важным педагогическим условием является включение в процесс подготовки комплекса проблемных заданий, способствующих профессиональному становлению. Принцип проблемности является неотъемлемым условием всякого обучения. Проблемное обучение отражено в исследованиях

таких ученых, как И.Я. Лернер, А.М. Матюшкин, М.И. Махмутов и др. [2,4,5].

Одной из главных задач педагога является управление и организация процессом приобретения навыков посредством включения в программу по живописи проблемно-поисковых заданий, учитывающих в том числе и различные психологические аспекты художественно-творческой деятельности.

Проблемное обучение, при котором преподаватель, систематически создавая проблемные ситуации и организуя деятельность обучаемых по решению учебных проблем, обеспечивает оптимальное сочетание их самостоятельной поисковой деятельности с усвоением готовых выводов науки. Проблемное обучение направлено на формирование познавательной самостоятельности обучаемых, развитие их логического, рационального, критического и творческого мышления, познавательных способностей. Опираясь на закономерности психологии мышления, логику научного исследования, проблемное обучение способствует развитию интеллекта обучаемых, его эмоциональной сферы и формированию на этой основе мировоззрения. В этом и заключается главное отличие проблемного обучения от традиционного объяснительно-иллюстративного. Проблемное обучение предполагает не только усвоение результатов научного познания, но и самого пути познания, способов творческой деятельности [6, с. 218].

Метод проблемного обучения предполагает такую организацию учебного процесса, при котором «знания в значительной своей части не передаются обучающимся в готовом виде, а приобретаются ими в процессе самостоятельной познавательной деятельности в условиях проблемной ситуации» [2, с.14]. Проблемное обучение художников традиционного прикладного искусства состоит в том, что в процессе решения специально разработанной системы проблемных заданий происходит овладение опытом творческой деятельности, творческое усвоение знаний и способов деятельности,

формирование творческой активности. Такими заданиями в нашей программе являются «Декоративная композиция из отдельных предметов», «Этюды цветов и веток с цветами и их декоративное решение с использованием орнаментального мотива», «Декоративное решение живописного изображения простых натюрмортов», «Декоративное решение тематического натюрморта в заданной преподавателем стилистике». В этих заданиях обучаемые сталкиваются с задачей, решение которой требует нестандартного, творческого подхода. В процессе выполнения проблемных заданий обучаемые приобретают опыт самостоятельного творческого мышления, творческой деятельности, творческого усвоения знаний и способов деятельности. Этот опыт необходим художникам-мастерам в их будущей профессиональной деятельности.

На различных этапах обучения живописи нами применяются следующие методы:

- репродуктивный метод (первый этап) предполагает воспроизведение учебного материала обучаемыми в том виде и в таком порядке, в каких он изложен в ходе объяснения преподавателем. Если репродуктивный метод направлен на формирование умений и навыков, то это выполнение заданий по образцу.

- частично-поисковый метод (второй этап) позволяет обучающимся самим увидеть проблему после того, как преподаватель обратит их внимание на существующее противоречие. Студенты могут самостоятельно выдвинуть способы решения учебной задачи.

- исследовательский метод (третий этап) предполагает самостоятельную постановку проблемы обучаемыми и самостоятельное ее решение. Исследовательский метод не только присутствует на занятиях, но и проникает во внеурочную деятельность.

Приоритет в процессе выполнения декоративных переработок мы отдаем проблемному и исследовательскому методу обучения. Создание проблемной ситуации заключается в представлении материала, который предполагает существование

самых разнообразных творческих решений. Принцип проблемности является неотъемлемым условием всякого обучения.

При решении проблемной задачи используется проблемный и исследовательский методы.

В разработанной нами методике обучения живописи будущих художников традиционного прикладного искусства декоративные переработки (решения) живописных этюдов служат связующим звеном, которое позволяет обучаемым использовать умения и навыки, полученные в процессе освоения программы «Живопись» в их дальнейшей профессиональной деятельности.

В ходе выполнения декоративных решений создается проблемная ситуация. Студентам предлагается самостоятельно найти художественно выразительные средства решения поставленной задачи. Без преодоления интеллектуальных трудностей и усложнения учебных заданий студент не может достигнуть высокого уровня творческого мышления. Активное усвоение знаний и развитие самостоятельности студентов происходит тогда, когда перед ними в ходе учебного процесса возникает проблема, обдумывание которой вызывает сомнения в истинности привычных средств и приемов их решения, возбуждает поиски новых решений, то есть творческую работу мышления.

Методика проведения работы над декоративными решениями живописных этюдов содержит следующие основные этапы (см. рисунок):

1) объяснение теоретического материала по теме задания, установление связей с предыдущими темами, обсуждение значения и особенностей данного задания;

2) постановка и формулировка конкретной учебной задачи и содержания предстоящего учебного задания, а также определение условий, требований и критериев оценки конечного результата;

3) проведение анализа наиболее существенных вопросов, связанных с содержанием выполняемой работы, и определение оптимальных методов и средств решения поставленных задач;

4) обсуждение эскизов и собранных материалов, корректировка предлагаемого решения и средств его реализации;

5) эскизная проработка предлагаемого решения, его обсуждение и утверждение педагогом;

6) исполнение учебного задания;

7) просмотр выполненных работ, их коллективное обсуждение.

Декоративные переработки (решения) в процессе изучения живописи играют важную роль, они активно способствуют усвоению новых понятий и закономерностей живописной грамоты, необходимых будущим художникам-мастерам традиционного прикладного искусства. Они стимулируют аналитическое изучение природы, развитие необходимых умений и навыков.

Обучение живописи будущих художников-мастеров не может сводиться только к созданию реалистического изображения – необходимо овладение навыками его декоративной переработки, что соответствует историческим декоративно-композиционным и колористическим традициям народного прикладного искусства.

Декоративность является одним из главных художественных средств живописи. Декоративность присуща как произведениям декоративно-прикладного искусства, так и станковой живописи.

На рисунке схематично представлено взаимодействие преподавателя и студентов в процессе выполнения декоративных разработок

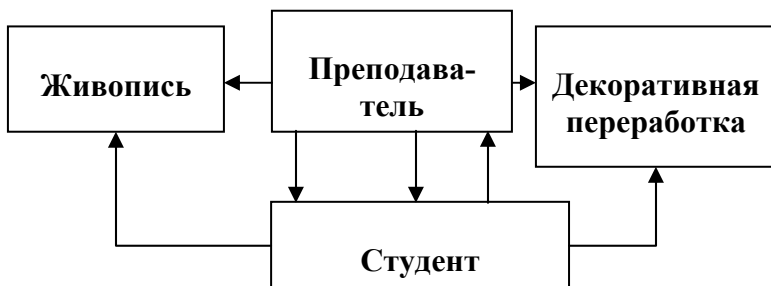


Рисунок. Взаимодействие преподавателя и студентов в процессе выполнения декоративных переработок.

Современная парадигма образования ориентирована на развитие личности, повышение ее активности и творческих способностей, а, следовательно, и на расширении использования методов самостоятельной работы обучающихся.

В процессе выполнения учебных заданий содержащих элементы поиска, решения проблемных задач студенты приобретают опыт творческой деятельности.

Применительно к процессу обучения, творчество следует определить как форму деятельности обучающегося, направленную на создание объективно или субъективно качественно новых для него ценностей, имеющих общественное значение, т. е. важных для формирования личности как общественного субъекта [2, с.79]. Для развития творческих способностей обучаемых современная дидактика использует проблемный метод обучения. Проблемное обучение состоит в том, что в процессе решения обучаемыми специально разработанных проблемных заданий (в нашей методике проблемные задания относятся к типу декоративных решений) происходит овладение приемами творческой деятельности, творческое усвоение знаний и способов деятельности, художественно-образного отражения действительности. Сутью этого метода является создание проблемной ситуации,

представляющей собой осознанное субъектом затруднение, преодоление которого требует творческого поиска новых знаний, новых способов и действий. Проблема с указанием каких-либо параметров ее решения представляет проблемную задачу [2, с. 102]. Решая проблемную ситуацию, обучаемый находит приемы и методы ее решения. На третьем этапе обучения также используется исследовательский метод. Преподаватель организует поисковую творческую деятельность обучаемых по решению проблемных задач.

Чтобы иметь возможность оценить живописные и декоративные качества в будущем произведении традиционного прикладного искусства, необходимо их сначала уметь увидеть в натуре. Выполняя учебные задания с элементами проблемности и творческого поиска, обучаемые осваивают приемы художественно-образного осмысления природы. Художественно-образное мышление, формирующиеся в процессе обучения живописи и выполнения декоративных переработок, создает базу для развития профессиональных компетенций будущих художников традиционного прикладного искусства.

Список использованной литературы

1. Бабанский, Ю. К. Оптимизация процесса обучения (Общедидактический аспект) / Ю. К. Бабанский. - М. :., «Педагогика», 1977. - 256 с.
2. Лернер, И. Я. Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. - М.: Педагогика, 1981. - 186 с.
3. Максимович, В. Ф. Традиционное декоративно-прикладное искусство и образование: Исторический аспект, современное состояние и пути обновления / В. Ф. Максимович — М.: Флинта, 2000. - 200 с.
4. Матюшкин, А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении / А. М. Матюшкин. - М.: Педагогика, 1972. - 208 с.
5. Махмутов, М. И. Проблемное обучение: Основные вопросы теории /

М.И. Махмутов. — М.: Педагогика, 1975. - 367 с.

6. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б.М. Бим-Бад; ред. кол.: М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова [и др]. - М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. - 528 с.

Смекалова А.А.,
преподаватель кафедры ювелирного
искусства, ВШНИ

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ЮВЕЛИРОВ- БАКАЛАВРОВ: ВВЕДЕНИЕ КУРСА ПРОЕКТИРОВАНИЯ В КОМПЬЮТЕРНОЙ 2D И 3D ГРАФИКЕ

Инновационные технологии представляют собой набор средств, методов, мероприятий, которые обеспечивают инновационную деятельность. Инновация (лат. Innovation - нововведение), конечный результат научно-технического или иного творчества, приводящего к существенному изменению жизнедеятельности человека, общества, природы [1]. Образование, как социальный институт, воспроизводит интеллектуальный потенциал страны, оно должно отвечать интересам общества, конкретной личности и требованиям потенциального работодателя. Инновационными технологиями в сфере ювелирного искусства в настоящее время являются компьютерные программы по двух- и трехмерной графике и специальное оборудование для работы ювелиров, помогающие на всех стадиях создания изделий: от проектирования до изготовления изделий в материале. Как и в других отраслях деятельности человека, введение новейших технологий значительно ускорит процесс поиска и передачи информации, будет способствовать преобразованию характера умственной деятельности, автоматизирует человеческий труд. В профессиональную подготовку ювелиров входит усвоение тех знаний и умений, которые требуется на рынке труда, чем

определяется необходимость использования этих средств в процессе обучения.

Современному ювелиру необходимо знать и уметь пользоваться этими программами, так как 90% фирм (в том числе и свободных художников-ювелиров) в этой области при изготовлении и проектировании изделий пользуются компьютерными технологиями, так как скорость и качество являются важными критериями и требованиями к процессу и результату работы. Большинство компаний достигают успеха не только из-за необыкновенного искусства самих мастеров, но из-за использования в своей работе самых прогрессивных компьютеризованных технологий проектирования и производства изделий. Профессиональное обучение должно отвечать запросам проектных и технологических требований в ювелирной отрасли. В связи с востребованностью соответствующих специалистов и престижем работы, связанной с применением новых технологий в ювелирном деле, студент-выпускник, обладающий необходимыми знаниями, будет чувствовать себя уверенней. Это уже отмечали в своей статье А.А. Поляков и Д.А. Медведев. Так они считают, что одним из вариантов будущей трудовой деятельности художников-ювелиров является работа на производстве, техническая оснащенность которого стремительно совершенствуется [2].

По нашему мнению этому будет способствовать введение курса проектирования по компьютерной 2D и 3D графике для будущих ювелиров. Компьютерная графика представляет собой область деятельности, в которой компьютеры используются как инструмент для синтеза (создания) изображений, так и для обработки визуальной информации, полученной из реального мира [3]. По способам задания изображений графику разделяют на категории: двухмерная графика и трехмерная. Двухмерную (2D — от англ. two dimensions — «два измерения») компьютерную графику классифицируют по типу представления графической информации, и следующими из него алгоритмами обработки изображений. Принято компьютерную графику разделять на векторную и растровую, хотя и

обособляют ещё фрактальный тип представления изображений. Трёхмерная графика (3D — от англ. three dimensions — «три измерения») строит объекты в трёхмерном пространстве [3].

Компьютерные программы по двумерной графике, которыми могут пользоваться ювелиры: Photoshop, CorelDraw; по трёхмерной графике: Rhinoceros, Alias Maya, Matrix, 3D Max. Несмотря на то, что на сегодняшний день приобретение компьютера стало доступно многим людям, большинство из них не владеют даже базовым уровнем знаний этих графических программ, умение пользоваться которыми даёт явное преимущество на рынке труда в ювелирной области в наше время. Причинами неготовности к их овладению являются неосведомленность о существовании программ, сложность найти время для изучения при динамичном темпе жизни, сложность отдельных программ, которая отпугивает многих пользователей от их освоения, и, иногда непонимание принципов работы компьютерной техники.

Ценность освоения для ювелиров базовых навыков пользования программами по 2D и 3D графике очевидна. Использование программного обеспечения позволит освободить будущих художников от выполнения рутинных операций и сделать их работу интересней, сконцентрировав основное внимание на создании сложных изделий. При этом, как отмечает В.Ф. Тропинин компьютер, выступая в функции средства реализации целей человека, не подменяет процессов творчества, не отбирает его у учащихся [4]. Преимущества двумерной графики: наглядность, скорость проектирования, высокое качество изображаемых проекций, что служит повторяемости элементов в разных изделиях, симметричности форм, регулярности рельефных элементов, четкости выполнения чертежей. Для использования двумерной графики студентам необходимо знать отличие растрового от векторного изображения; ориентироваться в панелях программы с основными операциями и инструментами, в которые входит работа с файлами (создание, кодировка, импорт, экспорт), редактирование изображения (вырезание частей, копирование,

масштабирование, деформация, трансформация); выполнять команды работы с цветом и палитрами, слоями, фильтрами, окнами; выделять и использовать дополнительные возможности программы – фильтры, режимы просмотра, историю операций, клавиатурные комбинации для основных команд, а также операции по группировке объектов (для векторной графики), рисование линий (Бизье, freehand, pan tool).

Освоение 3D графики даст возможность смоделировать любую форму, которая только доступна воображению. В трехмерной графике студентам необходимо: ориентироваться в расположении инструментов, работать с файлами, импортировать и экспортировать файлы с другими разрешениями, освоить принцип алгоритмического построения трехмерных моделей, использовать основные операции (вырезание частей, копирование, масштабирование, деформация, трансформация), передавать материальность объектов и выбирать освещение, рендеринг. Цифровая визуализация (рендеринг) представляет интерес тем, что изображает не только голую схему изделия, но и дает возможность увидеть изделие в полностью законченном виде, так, как оно будет выглядеть в реальности. На стадии компьютерного моделирования можно больше экспериментировать с параметрами элементов изделия, искать различные варианты отдельных деталей. Чертежи или любую проекцию изделия можно использовать для демонстрации – в распечатанном виде после выполнения их в программе. Трехмерная модель также заменяет проект в его устаревшем понимании. Если художник раньше выполнял все необходимые изображения: эскизы, чертежи, (рисовал, выполнял отмывку для передачи материальности проекта), то теперь при построении изделия появляется все вместе в компьютерной программе, и готовый проект можно посмотреть в желаемом масштабе, любой среде с разным освещением. Построив трехмерную модель, ее можно осмотреть, вращать, измерить ее свойства, подбирать цвета, фактуры, материалы и многое другое.

Важнейшей особенностью является то, что трехмерную модель чаще всего в настоящее время используют как мастер-модель для литья. Учитывая технику, в производстве ювелирных украшений есть специальные нормативы, по которым мастер-модель в конечном итоге должна быть выполнена в металле. Она может быть выполнена тремя способами: изготовление непосредственно в металле, ручным способом художественной обработки металлов, вырезанием из специального модельного воска, или изготовление с помощью трехмерного моделирования на компьютере с последующим выращиванием ее из полимера на станке. Последний способ самый современный. Им можно создавать модель высокого качества любой сложности. Мастер-модель создается следующим образом: на компьютере в программе для 3D моделирования строится трехмерная модель будущего изделия. Затем эта модель также с помощью специальных программ переносится на оборудование (такое как: Roland, Solidscape или Perfectory) для дальнейшего выращивания или вырезания модели из специально выжигаемого пластика. Полученная модель будет проливаться в металле (как правило, в серебре), затем обрабатываться до требуемого состояния. Подробно о видах 3D моделирования и о новых технологиях в статье «Современные технологии в создании ювелирных изделий» рассказывает Н.А. Молоснов. В ней он рассматривает методы создания моделей ювелирных изделий с помощью систем скоростного прототипирования, что позволяет отказаться от создания их вручную и перейти непосредственно к литью по выплавляемым моделям. Под скоростным прототипированием понимается быстрое преобразование компьютерной модели в физически осязаемый объект, который является прообразом или моделью будущего изделия [4].

Использование 3D модели позволяет изучить изделие до того, как оно создано в материале. Для того чтобы создать грамотную 3D-модель, необходимо собрать информацию о моделируемом объекте (это могут быть наброски, эскизы, технический рисунок будущего изделия). Затем создаются

двухмерные проекции объектов, а уже потом строятся поверхности. Это позволяет создать виртуальный макет объекта, на основе которого можно проверить геометрическую согласованность модели, сгенерировать любые необходимые виды и разрезы, то есть сформировать основные чертежи, получить исходные данные для расчетов и смежных задач. И что самое важное, корректно построенная модель позволяет получать абсолютно точные перечни оборудования, изделий и материалов, используемых в этой модели, — спецификации, ведомости материалов. К тому же, подобное моделирование позволяет при выполнении самой сложной работы на любом этапе скорректировать украшения, точно рассчитать вес и размер изделия. При проектировании модели в трехмерном варианте больше шансов учесть все нюансы, с которыми можно столкнуться в дальнейшем – например, деформация резиновой и восковой модели или закрепление камней. Для ювелиров применение этого способа удобно не только из-за экономии времени, но и из-за того, что при помощи трехмерного моделирования можно создавать целый модельный ряд, используя только один цифровой образец украшения, при этом риск брака и других погрешностей во время производства значительно снижается.

Целью учебного курса будет являться приобщение учащихся к графической культуре — совокупности достижений человечества в области освоения и применения ручных и машинных способов передачи графической информации, а также формирование у учащихся целостного представления пространственного моделирования и проектирования объектов на компьютере. В задачи курса будут входить: умение выполнять геометрические построения (чертежи) проекций на компьютере, качественно строить и создавать проекции и модели с высокой степенью точности построения элементов, изучение базовых возможностей программ с возможностью применения знаний при создании ювелирных изделий.

Курс по проектированию будет способствовать развитию образного пространственного мышления учащихся, оказывать

влияние на формирование эстетических качеств личности, расширять кругозор, развивать интеллект и культуру студентов.

Список использованной литературы

1. Большая российская энциклопедия: в 30 т./ предс. науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; отв. ред. С.Л. Кравец.- Т.11 . – М., 2008.

2. Поляков, А.А., Медведев, Д.А. Необходимость введения программы подготовки по специальности «3D художник-модельер» в систему профессионального образования ювелиров / А.А. Поляков, Д.А. Медведев // Электр. науч. журн. «Декоративно-прикладное искусство и образование» / <http://idpio.ru/index.htm>

3.Компьютерная графика. Электронный ресурс: http://ru.wikipedia.org/wiki/Компьютерная_графика 22.05.2013

4.Тропинин, В.Ф. Техническое творчество как фактор развития технологической культуры в этнокультурном образовании; монография / В.Ф. Тропинин [и др.]- Петрозаводск, 2006.

5. Молоснов, Н.А. Современные технологии в создании ювелирных изделий / Н.А. Молоснов // Культура России в XXI веке: прошлое в настоящем, настоящее в будущем, 5-6 мая 2011 г./ под. ред. С.А. Тихомирова.- СПб, 2012.

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ
ИННОВАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ МНОГОУРОВНЕВОГО
НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВА

ГОДИЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Санкт-Петербург, 3-4 декабря 2012 года

Издательство «Любавич».
Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., 60.
Тел.: (812) 603 25 25.

ISBN 978-5-86983-498-0

Подписано в печать с оригинал-макета 06.06.2013.

Формат 148x210. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 7,71.

Тираж 150. Заказ № 2715.

Отпечатано в типографии «Любавич».

ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»,

Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., 60.

Тел.: (812) 603 25 25.