

Статья посвящена интерактивному обучению, как одной из форм организации познавательной деятельности. Рассматриваются разные подходы к определению интерактивного обучения и его сущности; методы и технологии личностно - ориентированного обучения, в ходе которого осуществляется взаимодействие учителя и ученика.

The article considers interactive education as one of the forms of organization of cognitive activity. Also are reviewed different approaches to the interactive education definition and its essence; methods and technologies of personal-oriented education in which there is an interaction of a teacher and a pupil.

УДК 37.016:75
ББК 74

Э.М. Бригалда
г. Кишинёв, Республика Молдова

ДИАЛЕКТИКА ГЛУБИННОГО И ПЛОСКОСТНОГО НАЧАЛА В ЖИВОПИСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Построение пространства на изобразительной плоскости – одна из самых важных и сложных задач в живописи. Пространство в живописи - это место действия и одновременно среда, в которой расположены элементы изображения. Характер изображения пространства зависит от характера изображения и трактовки предметов или других элементов изображения.

В живописи не существует изображений, где так или иначе не ощущалось бы пространство. Однако степень иллюзорности пространства как построенного изображения может быть различной. В построении пространственных изображений в живописи существенную роль играют цвет, тональные градации различных планов, цветовая перспектива. Чтобы практически овладеть знанием различных методов пространственных построений на плоскости изображения, необходимо не только изучить теорию, но и научиться применять полученные знания на практике. В связи с этим, изучение пространственной структуры, произведений живописи становится актуальной задачей совершенствования методики преподавания живописи при подготовке специалистов в художественных вузах.

Современная живопись перерабатывающая и синтезирующая достижения мировой классики, опирается на различные национальные и культурные традиции. Отражая новые явления современности, живопись последних десятилетий, обогатила не только свой тематический репертуар, но и средства художественной выразительности, язык живописи. Происходит эволюция самого типа картины, ее образной структуры, вызванная потребностью раскрыть усложнившийся духовный мир нашего современника. Решительно расширился спектр стилистического многообразия живописи. Именно эти явления вызвали интерес к проблеме типологического различия построения пространственных изображений в живописи. Сегодня остро ощущается и потребность в изучении закономерностей языка живописи. Живопись, как и другие виды искусства, по своей природе условна. Изображение на плоскости располагает определенным диапазоном возможностей, координируясь в большей степени либо с образами восприятия, либо с образами представления. Поскольку, с одной стороны, любое изображение немислимо без изображаемого — объекта трехмерного мира, и поскольку, с другой стороны, организация пространства в картине невозможна без учета законов плоскости, — глубинность и плоскостность характеризуют любое произведение живописи. Различно соотношение между ними. Их удельный вес, характер их взаимосвязи — показатель общей ориентации системы языка живописи, ее приспособленности передавать именно то, а не другое содержание. Язык живописи являясь языком относительных значений — языком сопоставлений и контрастов, разрабатывается на

базе определенных визуальных соответствий и прежде всего — с воспринимаемой реальностью. Сопоставления можно искать:

- в разной мере углубления и уплощения картины;
- в плане изображаемого, где, скажем, один персонаж контрастирует с другим, состояние одного героя оттеняется состоянием другого, значение предмета (детали) акцентируется характером ситуации;
- в плане изображения, отмечая переключку цветов, тонов, их контраст, ритм линий, их плавность и угловатость, отношения темного и светлого и т. п. В данном случае выясняется игра «чистых форм».

Степень и характер контакта художника с реальностью наиболее ярко проявляется в разной мере углубления и уплощения картины. Глубинность выражает одну из форм существования материи — пространство, то есть объективное свойство действительности. Плоскостность — связана с законами изображения на плоскости.

«Все картины парадоксальны,- утверждает английский ученый Р. Грегори - в том смысле, что все они являются двойственной зрительной реальностью: плоские предметы мы видим плоскими, но в то же время это совершенно иные, трехмерные предметы, расположенные в ином пространстве. Эта двойственная реальность — парадокс, свойственный существу картины» [2, с.57].

Определенное отношение категорий глубинности и плоскостности выражаясь в том или ином пространственном построении картины, и является универсальной характеристикой любого произведения живописи. Следовательно, основная сложность, с которой сталкиваются студенты, в восприятии и анализе картины состоит в том, чтобы увидеть план изображаемого сквозь план изображения, понять первое как «вопрос» и второе как «ответ» на него. Разумеется, и план изображаемого создается художником, творится его воображением, обобщающей мыслью. Но для зрителей то, что изображено, выступает как некая данность, непосредственно сопоставимая с его жизненным и культурным опытом. Это как бы «сама действительность». Вот почему изображаемый предметный мир— нечто знакомое для зрителя, ожидаемое; изображение, то, как изображено, — нечто не вполне знакомое, в какой-то мере неожиданное. Эти мысленно вычлененные планы диалектически взаимосвязаны. Их сходство и различие составляют главный импульс восприятия-анализа картины. Воспринимая ее, мы воспринимаем пространство изображаемого и плоскость изображения, цвет предмета и краску на холсте, фактуру предмета и фактуру холста и т. д. [5, с. 10].

Плоскость холста не тождественна реальному пространству, краски палитры не тождественны цветам в природе, впечатление освещенности, создаваемое живописью, не тождественно солнечному свету. Только очень неискущенному человеку может показаться простым и однозначным принцип: писать, следуя указаниям глаза, писать так, как видишь. В действительности способов видеть и способов передавать видимое на плоскости существует множество. «Преобладание в живописи того или иного способа далеко не является чем-то капризно-стихийным или чисто индивидуальным. Оно исторически обусловлено потребностью в передачи того или иного содержания и наталкивает на определённые содержательные открытия. В каждом частном случае оно связано с мироощущением художника и в каждом общем живописном стиле с мироощущением эпохи» [3, с.175]

Ценным вкладом в разработку сложной теоретической проблемы – построения пространственных изображений в живописи внесли Л. Жегин — «Язык живописного произведения»[4], Б. Раушенбах — «Пространственные построения в древнерусской живописи» [5], а также Н. Волков — «Композиция в живописи» [1]. Так, Л. Жегин со всей определенностью поставил вопрос о пространственном построении картины как о специфическом языке живописи, обратив внимание на его типологию, основанную, по его

мнению, на той или иной оптико-геометрической системе. Б. Раушенбах продолжил исследование «геометрической анатомии» картины на материале древнерусской живописи, объясняя ее особенности уже не довольно таки произвольным принципом «суммирования» разных точек зрения, как Л. Жегин, а данными современной психологии восприятия. Н. Волков подчеркнул связь пространственного построения с задачами композиции, попытавшись обосновать ее, в свою очередь, сюжетом, смыслом сюжета.

Ученый-программист, математик Б. Раушенбах рассматривая геометрический аспект проблемы пространственных построений в живописи утверждает, что история знает всего четыре основных метода пространственных построений на плоскости изображения:

- чертёжный метод, свойственный искусству Древнего Египта;
- метод локальных аксонометрий и их трансформации, характерный для античного и средневекового искусства;
- центральная линейная перспектива в искусстве эпохи Возрождения;
- центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий.

Б. Раушенбах связывает геометрию пространственного построения в живописи с особенностями непосредственного восприятия, перцепции. Он объясняет характер нашего восприятия законами константности величины и формы. «Первый метод, опирающийся на непосредственное изображение перцептивного пространства, — Раушенбах предлагает называть — *перцептивной перспективой*, а второй, опирающийся на геометрическое построение, подобное сетчаточному образу, — *линейной перспективой* [5, с. 18]. Главные истоки обратной перспективы учёный видит в перспективе перцептивной восприятия реальности в её ближних планах. Относя формы аксонометрии и обратной перспективы исключительно на счет перцепции, исследователь приходит к явным противоречиям. Исходя из восприятия, будто бы невозможно изобразить глубину воспринимаемого пространства. «Свойственная перцептивной перспективе передача глубины пространства путем прямого изображения перцептивного образа, — пишет автор, — неизбежно уменьшает чувство глубины пространства, и поэтому перцептивная перспектива является наиболее подходящей системой для сохранения плоскостного начала, для усиления эффекта ирреальности изображаемого мира и т. п.» [5, с.37]. В самом процессе восприятия внешнего мира человеком есть объективное противоречие: «истина» отдельного частного (предмета) не совпадает с «истиной» общего, целого (пространства). Заключение Б. Раушенбаха о двух методах изображения своим истоком имеет два взаимодополняющих друг друга и переплетающихся способа восприятия действительности, обеспечивающих максимальную адекватность ее отражения в динамике реальной жизни. Мы поминутно переключаем внимание с общих (дальних) планов на крупные (ближние) и обратно и, синтезируя их образы, не теряем целостной картины. В искусстве при изображении на плоскости обнаруживается разделение отмеченных способов. Перцептивная перспектива — результат изолированного, выборочного смотрения, типичного для начинающих рисовать. Но поскольку картина отражает пространство, а не отдельный предмет (или даже сумму отдельных предметов), ее доминантой становится целое.

Картина может выражать целостное оптическое впечатление. Безусловно, иллюзия пространственности достигается благодаря некоему компромиссу, предполагающему какие-то жертвы в точности отражения некоторых признаков предмета, но она достигается. Живопись способна воспроизводить предметные пространственные связи, отношения предметов со средой, воспринимаемые визуально. Наше активное зрительное поле подвижно. Поэтому эффект константности - при соответствующих навыках смотрения, - относительно легко погашается быстрым движением глаз от ближнего плана к дальнему и обратно. И рисование с натуры - это процесс неустанного сравнения впечатлений

получаемых от разных частей объекта и не просто их «суммирование» но некая интеграция синтез.

Общая картина воспринимаемого трехмерного пространства относительно более точно передается посредством прямой перспективы, разумеется, с определенными поправками, которые были хорошо известны уже ренессансным мастерам. Погоня же за перцептивной точностью изображения каждого предмета неминуемо сопровождается расстройством системы целого перцептивного пространства, и эта утрата куда более существенна, чем сетчаточное искажение образов отдельных предметов, истинный облик которых мы можем легко восстановить благодаря механизму константности, о чем правильно говорит Б. Раушенбах. Теория перцептивной перспективы Б. Раушенбаха не в состоянии полностью объяснить специфических особенностей различных систем пространственного построения картины, и прежде всего — общего взаимоотношения категорий глубинности и плоскостности в картине, определяющего ее тип.

В отличие от Б. Раушенбаха, Н. Волков в своей книге «Композиция в живописи» подчеркивает роль условий изображения в пределах ограниченной рамой, гравитационно-неоднородной картинной плоскости. Он рассматривает вопросы пространственного построения в аспекте задач композиции. Не найдя системного подхода к решению кардинальной проблемы композиции на плоскости, Н. Волков становится на путь перечисления «признаков глубины». Теория композиции, оперирующей плоскостными и глубинными факторами, не складывается. Исследование сводится к пониманию композиционных типов как «незамкнутого множества», но сам «механизм» типологического разделения, его глубинное истолкование оказываются за пределами книги.

Формы передачи воспринимаемого пространства на плоскости, а не отдельные стороны и свойства изображения, позволяют понять язык живописи как способ общения с миром.

Эти формы во многом обуславливают тот или иной тип композиции, поскольку предполагают имперсональную или личностную точку зрения. Они влияют на характер пластической моделировки и цветового строя, так как отношения пространственности и плоскостности теснейше связаны с отношениями объемной формы и цвета. В природе воспринимаемый цвет сложен, отчасти замутнен воздействием светотени и воздушной среды, то есть теми факторами, которые как раз и передают объемную форму, существующую в «атмосфере» пространства. Выявление формы ведет к умалению чистого цвета: акцентирование цвета ведет к нивелировке формы, к уплощению. Можно сказать, что отношение цвета и объемной формы — частный момент, конкретизация плоскостно-пространственных отношений. В некоторых случаях эти два ряда отношения развиваются в противоположных направлениях: линейно утверждается глубина пространства, цветом — локальным — плоскость картины. В свою очередь, та или иная трактовка формы и цвета влияет на характер решения проблемы света. При акцентировке объема активнее выявляется освещенность предмета, при акцентировке цвета — его светоносность. Но, усиливая цвет, мы одновременно раскрываем его вещественную основу — краску. Поэтому от характера пространственного построения зависит и отношение материала изображения к материалу изображаемого. Принципы взаимосвязи между компонентами художественной формы, тип их субординации создают базу для различных систем языка живописи, то есть выстраивается целая иерархия изобразительно-выразительных средств.

Таким образом, отношение глубинности и плоскостности говорит о типе художественного мышления и языка, об определенной ценностной ориентации искусства, то есть пространственное построение не только служит данной композиции, но, являясь предкомпозиционной формой, имеет некий мировоззренческий смысл.

Литература:

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи, – М.,1977.
2. Грегори Р.Л. Разумный глаз. – М.,1972.
3. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.,1962.
4. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения, – М.,1970.
5. Мочалов Л.В. Пространственное построение изображения. – Творчество,1973, № 9.
6. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. – М., 1980.

Побудова простору на образотворчій площині - одна з найбільш важливих і складних завдань у живописі. Щоб практично оволодіти знанням різних методів просторових побудов на площині зображення, необхідно не тільки вивчити теорію, а й навчитися застосовувати отримані знання на практиці. У зв'язку з цим, вивчення просторової структури, творів живопису стає актуальним завданням вдосконалення методики викладання живопису при підготовки фахівців у художніх вузах.

Ключевые слова: *глубинность, плоскостность, перцептивное пространство.*

Space construction on the image plane – is one of the most important and difficult challenges in painting. Practically acquire knowledge of various methods of spatial constructions on an image plane, it is necessary not only to study the theory, but also to apply this knowledge in practice. In this regard, the study of spatial structure, works of painting becomes a topical problem of improving methods of teaching painting in the training of experts in art universities.

УДК 37.036:78:316.61(100)
ББК 74.200.54+85.314+60.56(0)

Л.П. Василевська-Скупа
м. Вінниця, Україна

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА (СВІТОВИЙ ДОСВІД)

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вітчизняної системи освіти постає актуальне питання соціокультурного зростання особистості. Відомо, що мистецтво має величезний потенціал для вдосконалення кращих людських якостей особистості, усвідомлення нею своєї причетності до рідної країни, вихованню національної свідомості підростаючого покоління.

Актуальність проблеми. Оцінка нинішнього стану в контексті духовного становлення особистості в незалежній Україні є достатньо критичною. Адже в інформаційному, соціокультурному просторі активно діють чинники бездуховної розважальності, комерція і шоу бізнес, які негативно впливають на розвиток художніх смаків, національний імунітет, етичні й культурні цінності молоді. Тому українська школа прагне до якісної мистецької освіти, яка стане реальністю на загальнонаціональному рівні лише тоді, коли вдасться на організаційно-педагогічному, кадровому, методичному, змістовному рівнях забезпечити умови для творчості, духовної праці, саморозвитку особистості [2, с.96].

Аналіз попередніх досліджень. Питання культуротворчого потенціалу мистецтва і його впливу на розвиток особистості розглядали такі науковці: Г. Бенток, Дж. Веллей, М. Грін, С. Горбенко, М. Каган, Е. Маркарян, Н. Миропольська, Б. Неменський, О. Олексюк, О. Отич, О. Рудницька, О. Ростовський, Г. Філіпчук, Р. Штайнер та ін.

Концепції світової мистецької освіти розглядали вітчизняні науковці, зокрема: І. Зязюн, Л. Зязюн, М. Лещенко, Г. Ніколаї, О. Рудницька, О. Шевнюк та ін.

Мета статті полягає у розгляді світових підходів до використання мистецтва у соціокультурному розвитку особистості та індивідуальності на сучасному етапі.