

эстетического капитала безлик. Дизайн XXI века, таким образом, находится в диалектической социально-экономической и культурно-исторической зависимости так же, как и формирование эстетически значимых ценностей, жизненных стандартов. Проблема «духа времени» сегодня крайне сложная проблема не столько дизайна, сколько современного общества. Здесь потенциальный источник моделирования света и теней в дизайне.

Литература

1. Вопросы технической эстетики. Вып. 2, М., 1970.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Избр. произв.: В 3 т. Т. 1. М., 1985.
3. Шеин Р. Диалектика дизайна. Екатеринбург, 2004.

С.З. ГОНЧАРОВ, Т.М. СТЕПАНОВА

КРЕАТИВНАЯ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ РИСУНКА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ ЛИЧНОСТИ

Для целостного восприятия рисунка ключевое значение имеет выявление его функций. Понимание такой многофункциональности повышает творческий потенциал мышления и продуктивного воображения, в которых так нуждается современная Россия. Универсальность рисунка мы попытались обосновать ранее [2]. В данной статье конкретизируется философия рисунка (монохромного и полихромного–живопись) в его культурных функциях.

Художественная функция

Произведение искусства, включая рисунок, содержит три уровня: *эстетическую материю* (слово в литературе; линии, краски, цвета в живописи др.); *образный состав* и *эстетический предмет* (*идея, замысел*). Предмет произведения есть то самое главное, что пронизывает своими лучами и «эстетическую материю» и образы [3, с.456]; он – источник органически-символического *единства* в произведении; «*духовное солнце*», излучающее себя в образы и материю и излучающееся через них в человеческие души [5, с.142]. В совершенном произведении власть предмета «едина, неограниченна и всепроникающа; все служит ему как высшей цели» [5, с.149].

Восприятие произведения искусства можно уподобить восприятию человека. Сначала мы воспринимаем его с внешне стороны – его фигуру, лицо, одежду, движения, голос. Затем за внешностью мы схватываем движения *души* человека – его чувства, переживания, желания, мысли. Внешнее свелось к выражению внутреннего. При глубинном общении сама душа служит выражением *духовного* в человеке – что он ценит, во что верует, чем дорожит более всего, что для него священо. Восприятие художественного произведения тоже углубляется от внешнего плана к внутреннему: от «*эстетической материи*» – к *образу*, от образа – к предмету. Как дух ведет душу и через нее направляет тело человека, так и предмет произведения властвует в образе и эстетической материи. Если

художник шел от предмета, к образной и чувственной поверхности (от целого к частям), то зритель идет от чувственной поверхности к образу и предмету; от частей к целому [5, с.149]. Воспринять верно произведение – значит воссоздать в своем душевно-духовном мире творческий акт художника и из этого акта воспроизвести и сам *художественный предмет*, и *образы*, в которых он облачен, и воспринять эстетическую материю произведению как *символический фон предмета и образов*.

Художественность производна от *согласованности* трех уровней произведения и предстает как их «символически-органическое единство» как «законченное, индивидуально-закономерное целое» [5, с.124-125] и реализуется через «*верность материи себе, образу и предмету; и через верность образа себе и предмету*» [5, с.139]. Именно эстетический предмет царит и в образе, и в материи произведения. Согласованность материи, образа и предмета, означает, что в произведении все точно, *все необходимо*, нет *произвольного, лишнего, случайного*; нет самодовлеющих форм, модуляций, рифм, линий и красок. В нем все отобрано главным – художественным предметом [7, с.323]. *Точность* означает степень соответствия материи и образов эстетическому предмету «до *единственности, до незаменимости*» [6, с.360]. Благодаря такому соответствию предмет столь *прозрачен для восприятия и созерцания*, что возникает почти полный *перенос* психики созерцателя в эстетический предмет, а этого предмета – в психику созерцателя. В таком глубинном слиянии расплывается *чувство реальности*: художественный предмет представляется как бы действительностью, а сама действительность отходит на задний план, как некий фон. Это состояние есть *предельная открытость психики*, смыкание подсознания и сознания, энергий инстинктов и значений сознания, их взаимоусиление до экстаза. Это – *мифоподобное* состояние психики! Предельная открытость психики в акте восприятия художественной реальности объясняет мощь *суггестивного действия художественного произведения* и *глубину его запечатлевания всеми пластами психики*. Миф – *естественная почва искусства и религии* всякого народа. Поэзия Пушкина без мифических персонажей, что дистиллированная вода (ср.: «летит как пух из уст Эола»).

Художественность производна, далее, от *духовной значительности самого эстетического предмета*. Художник ищет *существенного, глубинно-коренного, судьбоносного*. Такой предмет «древен, вечен и всем доступен», и его восприятие созерцателем искусства потрясает чувством «*вечно-исконного и давно-искомого*» [5, с.153]. Но эстетическая материя и образы всегда новы, поэтому воспринимающий художественное произведение бывает, потрясен чувством «*абсолютно-нового, невиданно-небывалого*». Оба эти чувства (давно искомого и его нового изображения) вместе слагают в его душе «художественный праздник: *праздник узнавания древле-желанного, вечного и праздника познавания абсолютно нового, открытия*. Но *открытие вечной истины* есть... *переживание откровения*; а в этом-то и состоит глубочайший и священный смысл искусства» (!) [5, с.154]. Так воспринятый и

выношенный духовный предмет становится «тем художественным солнцем в произведении искусства, из которого все излучается и к которому все сводится. От него исходит то *органическое единство* и та *художественная необходимость*, которые столь существенны, столь драгоценны в произведении искусства, составляя начало художественного совершенства в нем» [5, с.54].

Итак, заключает Ильин, вот критерий художественного совершенства: «будь верен законам внешней материи, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию *образу* и *главному замыслу*; будь верен законам изображаемого образа, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию своему главному замыслу, *являемой тайне*» [4, с.332]. «А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцания до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоём духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил и пел через тебя. Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный предметом; и найти для этого образа *точную эстетическую материю*, «насквозь» прожженную предметом. Тогда в твоём произведении *все* верно, точно и необходимо, рождено неопытными художественным вдохновением; все будет внутренне согласовано, как в организме» [5, с.140].

Самым работающим моментом творческого акта художника является его медитация – *целостная сосредоточенность всем сердцем и помышлением на предмете* произведения; приобщение к предмету, перевоплощение в него, слияние и идентификация с ним до потери граней своей личности.

Путь к этому один, отмечает И.А. Ильин: «необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и облекающемся художественном Предмете и отдать в его распоряжение свое чувство, свою волю, свое воображение; отбросить все остальное, особенно всякое личное мнение, сомнение и тщеславие и стать верным рупором Предмета, как бы его флейтой, или его *медиумом*» [6, с.360]. Если Предмет несет боль, то уйти в эту боль и замереть в ней. Забыться в ней и писать из нее. Если Предмет несет радость, то в ней утонуть и из нее писать. «Этот-то момент Пушкин и выразил трепетными словами о музе: «Сама (!) из рук моих свирель она брала». Вот этого надо добиваться, этому надо учиться. Это – главное» [5, с.361]. «*Духовному опыту и творческому созерцанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту*, – подчеркивает И.А. Ильин, – можно и должно учиться [5, с. 180].

Художественная функция состоит в развитии универсальной способности – *продуктивного воображения*, она срращивает в *целостность* главные духовные силы, разнообразит диапазон чувств, духовно их возвышает и позволяет человеку тоже творчески создавать *из целого части*, а это – абсолютный момент всякого творчества, в отличие от исполнительства, развивает *высшую способность* познания – *духовное*

созерцание, исходящее из глубины любящего сердца и прозревающего за внешней вуалью эмпирии скрытые *гармонии и совершенные отношения*.

Концептуальная функция

Рисунок выполняет важную роль в исследовании, анализе. Это подтверждается обращением наук к использованию изображения. Схемы-рисунки помогают выявлять закономерности в структурах исследуемых объектов, и с их помощью кристаллизуются идеи. Система координат Р. Декарта; введенные Дж. Дальтоном символы элементов и графические формулы, демонстрирующие состав сложных веществ; рисунки-схемы, поясняющие опыты и открытия И. Ньютона, Х. Гюйгенса, Ф. Араго, О. Френеля, Д. Максвелла, Г. Герца, В.К. Рентгена, Дж. Дж. Томсона и др. сыграли существенную роль в практике аналитического исследования. В современном преподавании визуальные схемы – неотъемлемый инструментальный, позволяющий повышать информационную и смысловую «плотность» учебного времени. Космогонические представления закреплены в солярных, планетных знаках, знаках стихий, мифологических образах богов, героев, существ. Астрология тоже не мыслима без изображений-аналогий. С образным отображением мира связано развитие орнаментальных мотивов, которые синтезировали и закрепили опыт освоения мира многими поколениями. Библейская концепция мироздания не ограничивается вербальным уровнем изложения, а создает обширную полихромную и монохромную изобразительную иконографию. Каноническую часть её представляют такие великие имена, как св. Лука, Ф. Грек, А. Рублёв и многие другие; интерпретируемую – большинство из известных (и малоизвестных) мастеров изобразительного искусства. В целом, графическая концепция – это знаки и символы; анимические религиозные образы; космогонические и мифологические аллегории Древнего мира Египта, Междуречья, Греции, Индии, Китая, Мексики и др. стран; астрологическая и эзотерическая тайнопись; мир научных схем, чертежей, рисунков.

Познавательная-эвристическая функция

Познание через рисунок – особенная и обширная область исследования пространства и трёхмерных объектов. Изучение пропорций, ритмических особенностей, структур, архитектоники, контрастно-нюансных отношений, положения и размещения предметов в пространстве и многое другое – всё это имеет непосредственное отношение к рисунку. Совмещенные точки зрения, углы зрения, наблюдательная, обратная, параллельная (аксонометрическая), прямая, воздушная перспективы, свойства линии, тональные отношения и др. стали заметными этапами в формировании аналитических знаний посредством рисунка. В настоящее время аналитический рисунок – одна из форм получения знаний при подготовке дизайнеров, художников, архитекторов. Данная функция важна и для специалистов более широкого круга: ремесленников, менеджеров, медицинских работников, педагогов и др. Расширение профессиональной сферы использования рисунка дает основание прогнозировать *важную роль рисунка в образовании*. Л.-Б. Альберти рассматривал рисование как научную

дисциплину, обладающую столь же точными и доступными для изучения законами и правилами, как и математика (9, с.20). Микеланджело писал: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки» [9, с.1]. Рисунок – универсальное средство научного, *формообразующего* и предметно-чувственного освоения реальности. *Модельное* содержание рисунка прямо связано с *проективностью*, которая составляет необходимый компонент человеческой деятельности *вообще*, реально-преобразующей деятельности в особенности. Посредством *модельного* содержания рисунка субъект раскрывает *скрытые* структуры, которые нельзя увидеть ни с помощью наблюдения, ни с помощью вербально-понятного аппарата. Открытие предмета через рисунок – явление существенно важное, позволяющее видеть предмет объективно, углублённо в обобщениях и синтезе. Тезис Ю.Б. Борева о том, что изображение предмета есть в известном смысле его открытие, подтверждается практикой. Открытие через творчество – это одна из ключевых реализаций рисунка как элемента искусства. Включение рисунка в арсенал познавательного-творческих средств имеет большое значение для самопознания личности. Ж.-Ж. Руссо считал, что занятия рисунком оказывают большое влияние на воспитание чувств, на полноценное познание предметов и явлений окружающей среды. Он ставил рисование как общеобразовательную дисциплину на первое место.

Эвристика рисунка объяснима тем, что скрытые связи изображаются и *созерцаются*. *Мыслящее созерцание* – вот орган *эвристического* мышления, всяких открытий. Дело в том, что в созерцании субъект схватывает *целое раньше частей* и тем самым открывает принцип строения вещи. Ибо *кто понимает целое, тот понимает и назначение частей в составе целого*. Схватывание целого «как вспышка молнии» озаряет скрытые связи и тенденции. Происходит *скачок* в понимании. Одна из примечательных форм интеллектуальной деятельности человека, писал Ю.Б. Боров, – «прыжок через «разрыв информации», обнажение сущности современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утверждалось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обобщения повторяющихся явлений. В 1962 году К. Поппер привел нейрофизиологические и психологические данные, указывающие на «скачкообразный» характер мышления, которое способно приходиться к выводам не только индуктивным путём, но и на основе однократного наблюдения или на основе экстраполяции, перенесения, вероятного продолжения фактов и линии развития в будущее» [1, с.162]. В отличие от логического знания *интуитивное знание* возникает как прямое «усмотрение объективной связи вещей» без опоры на доказательство», как «очевидное». *Очевидность же доступна только созерцанию*. Если конструкция мышления не поддается наглядной интерпретации, то она и не понимается. *Наглядное же изображение понятия всегда модельно*. Рисунок

как раз содержит большой спектр возможностей моделирования формы, системы отношений, структуры.

Функция предвосхищения

К числу «самоочевидных» истин, отмечал Бореев, могут принадлежать и «картины будущего, с большей или меньшей ясностью и достоверностью предугаданные художником» [1, с.162-163]. Исследование функции предвосхищения Борева связывал с творчеством литераторов. Но художники из области изобразительного искусства с неменьшей степенью точности, чем писатели и поэты, предсказывают «картины будущего». Сам термин «картины будущего» в контексте «предсказаний художников» не только символичен, но и конкретен, ибо художники опредмечивают свои предвидения именно в визуально-образных формах. Самым ярким примером этого плана можно считать творчество Леонардо да Винчи. Его записные книжки с рисунками и чертежами (несколько тысяч листов) донесли до нас посредством беглых пометок, зарисовок на клочках бумаги, на полях рукописей, на обороте картонов с подготовительными рисунками к фрескам и картинам множество (удивляющих необычностью для своего времени и разнообразием) научных технических «рисунков-предвидений». Из них широко, например, известны рисунок со схематичным изображением человека, опускающегося с высоты держась за стропы «пирамидально-куполообразного» устройства – прообраз парашюта; рисунок плавательного средства с колесами-лопастями – прообраз парохода; рисунок многоствольного оружия на колесах – прообраз пулемета; рисунки летательных аппаратов; наброски телескопа, танка, камеры-обскуры и др. Рисунок стал средством выражения идей и «предсказания» этих выдающихся изобретений.

Суггестивная функция

Внушающее воздействие рисунка чрезвычайно широко используется в социуме, например, в рекламе. Один из самых эффективных методов подачи рекламного материала – «бренд-имидж» – основан на *внушающем воздействии графического знака*. Изобразительный знак зафиксирован в таких древних формах, как пиктографическое и иероглифическое письмо, клинопись. К рисованным знакам можно причислить и «знак знаков» – крест, со всеми его разновидностями (Крест Голгофы якорный, Кельтский, Крест Константина, Коптский, гамма-крест, крест греческий, железный, латинский, мальтийский, патриархальный, крест мира, русский и др.). Крест используется в церковных, геральдических и др. формах («Красный крест»).

Рисунок лежит в основе множества символов и эмблем, связанных с различными формами общечеловеческой культуры. В христианской религии это: крылатый человек, лев, бык, орел (символы евангелистов), рыба (символ Христа); единорог (эмблема Девы Марии); гусь (символ св. Мартина – покровителя Франции); два ключа (символ св. Петра); оливковая ветвь (символ св. Агнессы); якорь (символ св. Клементя, св. Николая); улей (символ Иоанна Крестителя) и т.д. Известны такие символы веры, как Дхамма чакра (колесо закона); Ом (Аум); Звезда и полумесяц ислама; Щит

Давида; Менорах и др. Религиозно-философские символы: Тории синтонзма, кханда сикхов, круг «Инь-Янь» и др.

Большой объём рисованных знаков и символов представлен в гербовой и флаговой тематике, которая настолько разнообразна, что даже краткое описание её может занять много места. Разнообразие рисунков-знаков, рисунков-символов, рисунков-эмблем, рисунков-героев и др. до сей поры не нашло своего полного *каталожного* воплощения. Все это разнообразие изображений выполняет не только информационно-репрезентационные функции, но и в большой степени суггестивные, влияет на *подсознание*, формируя *образы-архетипы*.

Одних из самых распространённых форм использования рисунка с целью внушения является реклама. Всему миру известны знаки автомобильных фирм «Пежо» (лев-«рампан»); «Порше» (вздыбленная лошадь); «Сааб» (голова орла); «Шкода» (крылатая стрела) и др. Эмблемы вышеназванных фирм стали неотъемлемыми атрибутами образа автомобиля, внушая потребителю особые, эффектные качества изображенных объектов.

К внушающим рисункам относятся астрологические знаки. Причем, следует отметить, что данные знаки функционируют в иконической и абстрактно-стилизованной формах. Наиболее активно воздействует иконическая форма, основанная на внешней похожести, правдоподобии. В военных действиях издревле применялись устрашающие образы-рисунки. В настоящее время подобные образы используются при ведении «войны без оружия», с целью разрушения психики «реципиентов-противников». Носителями образов такого рода чаще всего служат газеты, журналы, телевидение. «Внушающий рисунок» – это малоизученная гигантская система с множеством *конспирологических* векторов и элементов.

Информационно-коммуникативная функция

Установление связи между людьми началось с графических изображений. Д. Фоли отмечает: «Первыми «написанными» словами были рисунки, и эти рисунки представляли только то, что было нарисовано. К примеру, изображение ноги символизировало ногу или ступню, рисунок солнца обозначал солнце и ничего больше». Постепенно рисунки-пиктограммы стали превращаться в рисунки-идеограммы, т.е. рисунки, которые обозначали не только то, что изображалось, но и репрезентировали какую-либо идею. «Высеченное на камне солнце могло уже представлять такие понятия, как «день», «время», «тепло», «свет», «энергия»; а рисунок ноги – такие действия, связанные с этой частью тела, как «стоять»; «прогуливаться» или «сходить» [12, с.12].

Рисунок дал импульс и стал графическое основой различных исторических систем запечатления информации: ранних пиктограмм, поздних пиктограмм, ранней клинописи, вавилонской клинописи, Ассирийской клинописи, Египетского иероглифического письма и др. Безусловно, что данная функция рисунка явилась одной из важнейших его функций. Своей информационной сущности рисунки не утратили и с изобретением письменности, приняв характер «знаковой тайнописи».

Например, во времена катакомбного христианства получил распространение рисунок-знак рыбы, в котором было зашифровано имя Иисуса Христа. Со временем эзотерическая тайнопись превратилась в достаточно обширную языковую сферу, в которой рисунок – знак, рисунок – символ и др. формы рисунка стали занимать заметное место.

Функции сообщения и общения рисунок не утратил и в наше время. Д. Фоли приводит забавный пример т.п. «знаков на дороге»: «Бродяги и нищие имеют свой собственный набор знаков, которые наносят мелом на стволах ворот и дверях в качестве предупреждения или рекомендации для своих собратьев по бродячей жизни, называемых в Британии «рыцарями дорог» или «инспекторами милевых столбов» [12, с.243]. Расшифруем некоторые образцы этих знаков-рисунков: рисунок кошки – в доме добросердечная женщина; изображение двух молотков – за работу дают деньги; рисунок птицы – здесь поднимают тревогу; рисунок дома с перечёркнутым окном – дом хорошо охраняется.

К этому примеру можно добавить и другие варианты «изобразительных слэнгов», связанные с теми или иными социальными слоями и группами. К специфической форме «рисуночного сообщения» следует отнести и достаточно распространенный в наши дни жанр газетно-журнальных комиксов. В целом обозначается чрезвычайно важная миссия изображения как средства социальной коммуникации.

Гедонистическая функция

Потребность в наслаждении находит свою реализацию и в области рисунка. «Гедонистический рисунок» существует в различных жанровых формах. Франсуа Буше первым стал включать рисунки в оформление интерьера наряду с живописными и скульптурными произведениями. Данный момент сыграл определенную роль в восприятии рисунка как предмета наслаждения. До этого рисунок воспринимали как подготовительный материал к «серьезным» жанрам: живописи, гравюре, скульптуре, монументальной росписи и др. Здесь надо иметь в виду, что и до Ф. Буше рисунок мог доставлять наслаждение узкому кругу ценителей как ценный исторический и художественный материал. Вряд ли кого-то оставлял равнодушным, скажем в XVII веке, артистизм подготовительных рисунков Рафаэля, Леонардо да Винчи, экспрессивные наброски-шедевры Микеланджело, блестящие рисунки-штудии А. Дюрера. Гедонизм рисунка, имел место быть и гораздо ранее, например, в эпоху античности, провозгласившей устами легендарного Аппеллеса «ни одного дня без линии» [8, с.51]. Современное отношение к рисунку как предмету наслаждения сформировало достаточно обширную и разнообразную по направленности и характеру систему графических реалий. К структурным элементам этой системы можно отнести: область исторического рисунка: независимо от функционального предназначения (эскизы, наброски, этюды, студии и т.д.); рисунок как особый жанр графического станкового творчества (рисунок карандашный, перовой, сангина, сепия, тушь, акварель, уголь, рисунок кистью и т.д.); рисунок как современный жанр прикладного графического

творчества (иллюстрация, плакат, графический дизайн, проектный рисунок и т.д.).

К концу XIX века в Европе, России рисунок утвердился настолько, что стал привлекать к себе все большее внимание ценителей. Свидетельством гедонистического интереса к рисунку можно считать организацию специализированных выставок, утверждение рисунка как предмета коллекционирования. Причем в коллекции зачастую стал включаться не только станковый рисунок, но и рисунки подготовительные, быстрые натурные зарисовки, этюды, наброски и т.п. Как особый факт высокой самооценки творчества в подготовительном рисунке следует отметить случай, произошедший с И.Е. Репиным во время его работы над живописным портретом итальянской актрисы Э. Дузе. Выполненный Репиным подготовительный рисунок углем на большом холсте настолько понравился ему, что художник решил не продолжать далее работу маслом, а зафиксировав рисунок, оставил его как свершившийся художественный факт.

Гедонистическая функция рисунка на современном этапе проявляется всё более отчётливо в сопряжении с самыми различными уровнями вкуса: от примитивного кича до художественных позиций потребителя. В современных СМИ гедонистическая функция рисунка, соединенная с функцией внушающей, превратилась в целую «индустрию соблазна» и порока. Мощь рисунка в его положительной *одухотворенно-гедонистической* функции заключается в передаче тех значений и смыслов, которые выступают на первый план восприятия, все иное *элиминируется*. А такая элиминация недоступна фотографии и кинопродукции. *Художественные иллюстрации* к поэтическим сборникам значительно повышают глубину постижения текста и часто ассоциируются именно с изображением художника-иллюстратора! Такие поэтические издания расходятся «нарасхват».

Почему рисунок полифункционален?

Полифункциональность рисунка объяснима следующим образом. В-первых, пространство – всеобщая форма бытия природы и, вместе с тем, всеобщая форма *чувственного восприятия*. Пространственные представления составляют *основу* мышления рисовальщика. *Всеобщий статус пространства сообщает и рисунку всеобщий статус*. Как многообразие предметного мира является чувственному восприятию в пространственном виде, так и рисунок стоит у истоков всех последующих изобразительных форм во взаимодействии человека с внешним протяженным миром, будь то проектирование предметных форм, монтаж оборудования, проектно-конструкторские разработки, технологические карты и процессы опредмечивания научного знания и т. д.

Во-вторых, присущее рисунку *моделирование формы* составляет существенное содержание *проектной* деятельности – специализированной (дизайн и др.) и неспециализированной (формопреобразование и формоконструирование в повседневной многообразной практике).

Проектность – необходимый компонент человеческой деятельности вообще. Поэтому у рисунка многотысячелетняя история.

В-третьих, рисование есть деятельное моделирование формы. Моделирование формы, отношений, структуры есть то единое содержание, которое присуще рисованию, воображению и мышлению. Этим объясняется концептуальная, эвристическая и прогностическая функции рисунка.

В-четвертых, рисунок позволяет сделать наглядным не только скрытые структуры, но и чувства, эмоциональные состояния, что наиболее осуществимо в полихромном рисунке (живописи).

В-пятых, рисование есть процесс соединения мыслящей головы, эстетического созерцания и творящей руки, что позволяет уже ребенку моделировать и воспитывает решающее качество мышления во всех его видах и разновидностях – его предметность. Опыт японской общеобразовательной школы, где изобразительное искусство ведется на протяжении всех лет обучения, является, вероятно, одной из причин особенностей мышления японцев – его операционально-конструктивного и прикладного стиля.

Рассмотрение рисунка как универсального языка восприятия, исследования и преобразования реальности выявляет его полифункциональность в культуре и обязывает к совершенствованию его преподавания, начиная с младших классов общеобразовательной школы.

Литература

1. Борев Ю.Б. Эстетика М., 1975.
2. Гончаров С.З., Степанов А.В., Степанова Т. М. Философия рисунка // Образование и наука: Известия УрО РАО. 2004, № 6 (30).
3. Ильин И.А. Путь к очевидности // Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3.
4. Ильин И.А. Что такое художественность. Николаю Карловичу Метнеру // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.
5. Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. I.
6. Ильин И.А. Борьба за художественность // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.
7. Ильин И.А. Что такое искусство. Сергею Васильевичу Рахманинову // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.
8. Поспелов Г. Русский натуральный рисунок XIX – нач. XX века. Искусство рисунка: Сб. статей и публикаций / Сост. Г.В. Ельшевская. М., 1990.
9. Рисунок. // Ред. А.М. Серов. М., 1975.
10. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок, М., 1985.
11. Цит. по: Варнеке Б. Плиний об искусстве. Одесса, 1918.
12. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997.