

стью. В данном контексте вещь, как и пространство, выступает в роли сюжетообразующей единицы, а взаимоотношения вещи и пространства придают композиции смысл и подтекст, столь необходимый в искусстве. Моделирование смысловых композиций в проектировании интерьера представляется в свете вышесказанного способом достижения цели учебного задания.

Человек, и художник в частности, в своих отношениях с миром ставит определенные цели и достигает их. На пути к их достижению он искусственно моделирует и использует орудия и знаки. Как отмечает М. М. Бахтин, всякий чувственно воспринимаемый предмет, кроме того, что он материализует функцию, может выступать в своем отношении с человеком как знак, сохраняя при этом качество «единичной материальной вещи» [1, с. 27]. Следовательно, такой предмет, представляя информацию о самом себе, одновременно отсылает к другому предмету или явлению, образуя смысловые и ассоциативные связи. Философия дизайна постулирует тезис о том, что всякая востребованная вещь обладает не только материальным, но и семиотико-информационным бытием. Одновременно вещь содержит в себе возможности смысловых интерпретаций и ценностные характеристики, которые не являются объективными свойствами, а выражают отношение человека к ней.

Библиографический список

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
2. *Быстрова Т. Ю.* Введение в философию дизайна. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. архит.-худож. акад., 2002.
3. *Коняхина И. В.* Проблемы теории культуры. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1998.

И. Б. Лемонова

ОБРАЩЕНИЕ К НАСЛЕДИЮ ДРЕВНЕГО МИРА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Создание любого произведения искусства – это постоянный поиск выразительных образов, которые, в свою очередь, несут с собой разнообразие композиционных форм и цветовых решений. Источником же созда-

ния образа могут быть не только природные формы, сфера чувств и эмоций, но и творческое наследие прошлых эпох.

В процессе изучения дисциплины «Декоративная живопись» внимание студентов вуза обращается на своеобразие декоративных живописных приемов. Наибольший интерес представляют принципы построения живописных композиций, приемы интерпретации натуры, используемые художниками различных периодов, цветовая гамма, фактуры, другими словами, стилевые особенности живописи различных культур, эпох и отдельных художников. Приемы интерпретации натуры, особенности цветовых решений характеризуют образную и формальную структуру художественно-исторической эпохи, художественных течений, имеющих общие стилевые признаки, либо индивидуальную манеру художника.

Древняя живопись по своей сути орнаментальна, ее формы предельно стилизованы, подчинены простейшим ритмам. Можно заметить, что в живописи пространственные соотношения реальной натуры могут полностью отсутствовать. Примерами подобных пространственных соотношений могут служить система ортогональных проекций монументально-декоративной живописи Древнего Египта, система параллельной перспективы (аксонометрии) живописи средневекового Китая и Японии.

Изучение истории изобразительного искусства может значительно обогатить творчество студентов. Такой подход к творчеству далеко не нов. С конца XIX в. многие художники черпают вдохновение в древнем и традиционном искусстве Востока. К сожалению, студенты, создавая учебные и творческие работы, чаще всего предпочитают не выходить за рамки уже известных им изобразительных приемов, а это обедняет не только результаты их учебной деятельности, но и творческое мышление.

Немало интересного можно найти даже в самых древних изображениях эпохи палеолита. Разномасштабные живописные изображения в известных всему миру пещерах Франции и Испании поражают умением древних художников схватывать динамику движения, передавать характерные для тех или иных животных позы. При изображении животных древние художники использовали черную контурную обводку, меняли ее толщину, тон, яркость, отмечая светлые и темные части фигуры, складки и массы шерсти. Поверхность внутри контура заполнялась краской, которой с помощью тона или введения другого цвета передавался образ животного. Изображение дополнялось тонким рисунком, передающим отдель-

ные детали. В дальнейшем, в эпоху мезолита и неолита, изображения животных теряют масштабность и объемность. Наступает другой важный этап развития живописи: появляются многофигурные композиции, изображение человека, своеобразная глубина пространства, усиливается динамика фигур, выразительность изображения достигается стилизацией отдельных фигур. Многофигурные композиции строго продуманы, сцены, в которых участвуют люди и различные животные, объединены сюжетом. При изучении живописи этого периода внимание студентов стоит обратить на ритмичность сложных многофигурных композиций и стилизацию фигур, подчиненную основной цели – передаче действия, движения.

Для древнеегипетской живописи характерны геометрический лаконизм и кованость, обобщенность и конкретика. Многофигурные композиции сдержанны и величавы. Размеры фигуры персонажа определялись его социальным положением. В противоположность разнообразным и подвижным позам работающих людей властелина запечатлевали в состоянии покоя и неподвижности. Изображение лица владельца гробницы должно было иметь портретное сходство, изображение фигуры – подчиняться канону, сложившемуся еще в доисторические времена. Отступление от канона было допустимо лишь по отношению к простым людям. В древнеегипетской живописи действие изображения разворачивается не в глубину картины плоскости, а параллельно ей. Изображение ограничено сверху и снизу и неограниченно с боков, подобно бордюру в орнаменте. В изображениях всегда учитывался принцип симметрии и цветовых контрастов. Законы древнеегипетского искусства не допускали перекрытия одного изображения другим, персонажи располагались один за другим, как в процессии, что придавало композиции ритуально-торжественный характер. Изображения фигур могли быть выстроены в несколько уровней, один над другим. В период Нового царства появляется новая форма передачи пространства – геометрический план.

В живописи этого периода использовались следующие краски: черная, белая, синяя, зеленая, коричневая, красная, розовая, желтая. Художники редко использовали оттенки цветов и полутона. Цвет носил условный характер, придавал символический смысл изображениям. Используя краски, художники не претендовали на создание зрительного подобия изображаемых предметов, а только лишь давали понятие о некоторых их свойствах.

В отличие от живописи Древнего Египта для критской живописи характерно отсутствие прямых линий – все живые существа запечатлены в движении. Человеческая фигура изображалась всегда развернутой в одной плоскости – в профиль. Основной цвет критских фресок – красно-оранжевый. Для этой живописи характерны динамизм, острая наблюдательность художников, которые с мельчайшими подробностями изображали растения, животных, птиц, людей. Фантазия минойских художников поистине неисчерпаема. Микенские фрески более статичны, в изображениях гораздо меньше изогнутых линий. Знание живописи эгейских царств очень важно для накопления визуального опыта студентов при изучении декоративной живописи.

Большими мастерами в выполнении фресок с изображениями различных видов человеческой деятельности были художники Этрурии. При этом важно то, что их искусство развивалось под влиянием переднеазиатского и греческого искусств, синтезируя их.

Настенная живопись имела не только декоративно-изобразительное значение. Благодаря ей интерьер становился более просторным (в гробницах), а стены – высокими и широкими. Этрусские художники большое внимание уделяли композиции, умело соотносили живописные сцены с форматом стены, простенка. На нейтральном фоне художники делали контуры рисунка, которые затем раскрашивали натуральными красками. Однако даже в произведениях, где светотеневая моделировка отсутствует, ощущаются гармония, пропорции, ритм как в графическом, так и в цветовом строе.

Основные сюжеты динамичных живописных композиций этрусских фресок – эпизоды из греческих мифов, сюжеты, взятые из жизни. Особенно сильно, значительно отличавшей этрусские изображения от греческих, является близость образов к действительности, меньшее значение метафор, иносказаний. Фрески выполнены очень тщательно, внимательно проработаны детали. С большим старанием вычерчены силуэты фигур, очерчены профили лиц, отчего образы приобретают изящество и выразительность. Именно эта особенность в изображении фигуры человека совершенствовалась в ходе развития этрусской живописи. Ритмика движений персонажей изысканна и грациозна. Художники стремились показать фигуру человека гармоничной, красивой и в то же время динамичной. Нередко в этрусской живописи встречается такой прием: мастера усиливают декоративное звучание росписи, имеющей однообразие композиции, отчасти одинаковые позы изображаемых фигур.

Часто авторы произведений живописи прибегали к символическим, распространенным в греческой вазописи: море может изображаться дельфинами, небо – птицами. Однако в дальнейшем интерес к пейзажным фонам, растениям, деревьям, морю почти исчезает и заменяется вниманием к деталям – узору на тканях, резьбе на мебели, предметам, стоящим на столах.

В ранних произведениях живописи, поражающих многоцветностью и яркостью, доминируют желтые, красные, черные, голубые краски. В дальнейшем палитра художников Этрурии меняется: красочные тона росписей становятся более разнообразными – от нежно-розового до глубокого черно-синего. Этруские мастера свободно использовали в своей живописи тоновые градации цвета и оттенки, получаемые при смешении основных цветов.

Значение этрусского искусства, помимо собственной ценности, заключается еще и в том, что его художественные ценности легли в основу римского искусства.

Римская декоративная живопись создавалась под влиянием греческой и этрусской живописи и известна нам главным образом по помпейским фрескам. Основной особенностью римской живописи является ее выразительность. Наиболее интересными в этом смысле являются три стиля живописи из четырех, описанных специалистами, которые иногда называют «перспективный», «королевская живопись», «орнаментальный».

Перспективный стиль характеризуется изображением архитектурных деталей и театральных пейзажей. Такие изображения создавали иллюзию членения стены, многоплановости пространства. Стенописцы освоили различные приемы, создающие эффекты оптического обмана. Они использовали перспективу, увлекая взгляд зрителя в воображаемое продолжение реального помещения.

Стиль «королевская живопись», или египтизирующий, сменивший предыдущий, характеризуется тем, что поверхность стены делится на отдельные панно. Росписи рассчитаны на детальное изучение с небольшого расстояния. В изображениях можно заметить плоскостную манеру росписи, заимствованную у египтян и из ранней этрусской живописи. Часты фантастические мотивы, изображения демонстрируют оригинальность и богатство воображения художников. Цветовые решения более смелые, для обрамления живописных сценок используются абстрактные геометрические и растительные узоры.

Орнаментальный стиль восходит ко второму стилю, однако архитектурные детали становятся еще пышнее, роскошнее и ирреальнее. Для этого стиля характерны многокрасочность, причудливо изогнутые контуры. На некоторых росписях отдельные фигуры рельефно выделяются на общем фоне. В период господства последних двух стилей особой популярностью пользовались контрастные сочетания красного или белого с черным. Росписи выполнялись в технике фрески, темперной и энкаустической живописи.

Уникальные образцы живописи представляют собой древние росписи пещер буддийского монастыря в Аджанте, где миф и реальность, земное и небесное сосуществуют в общем течении бытия.

Композиционные решения ранних росписей имеют фризовый принцип построения, более поздние представляют собой сплошной ковровый узор. Глубина пространства передается за счет частого использования перекрытия одних изображений людьми другими, а также использования различной интенсивности цвета. Изображенные на росписях образы подчинены канону, они условны и символичны. Росписи сложны по содержанию, в композициях много фигур, но в целом росписи декоративны и не нарушают плоскости стен и потолка. Объем фигур чуть намечен подмалевком основного контура, произвольным расположением светотени. Позы и жесты переданы с великолепной динамичностью, не забыты этнические типы, костюмы, украшения. Линия, цвет и ритм составляют основу росписей. Краски поражают разнообразием, их богатое сочетание создает особый эмоциональный настрой: красный, нежно-зеленый, коричневый, оранжевый, синий в созвучии с мерцающим белым вызывают ощущение соединения земного и небесного. Во фресках заметно стремление избежать пустоты, заполнить разнообразной цветовой гаммой все свободное пространство. Главный объект декора – человек, предметы и растения играют вспомогательную роль.

Влажный климат Индии не способствовал сохранению древней монументальной живописи, но проследить особенности живописного языка индийских художников позволяют многочисленные миниатюры. Основными художественными приемами в первых сохранившихся миниатюрах являлись цвет и выразительная гибкая линия. Традиционно использовались яркие насыщенные цвета: красный, синий, желтый, черный. Изображения оставались плоскостными, очень декоративными. Особенности этих

миниатюр заключались в простоте композиций, четкости рисунка, специфической иконографии в изображении людей (угловатые, заостренные черты лица, данного в трехчетвертном развороте, сильно выступающий второй глаз). Позже стали выделяться монгольская и традиционная индийская миниатюра. Монгольская миниатюра имела самобытные художественные приемы, лишь самые ранние произведения носят следы иранского влияния. Композиция разворачивается, как правило, вертикально, что позволяет углубить и расширить изображаемое пространство. Очень часто это были сложные многофигурные композиции, где рисунок наносился легко и четко. Художник стремился не пропустить ни одной, даже самой мелкой, детали. Каждый элемент картины, обведенный тончайшим контуром, имел свое цветовое решение. Миниатюры получались легкими, светлыми, световоздушными. В миниатюре традиционной индийской школы изображения основывались на идеях, заложенных в индийском искусстве еще со времен его возникновения, – на нерасторжимой связи всего живого. Пространство композиций этой школы неглубоко, фон выделен ярким локальным цветом, персонажи располагаются традиционно в центре композиции. Многие современные художники Индии творчески используют традиции национальной живописи. Не стоит проходить мимо этого уникального явления и студентам, изучающим декоративную живопись.

Живопись Китая и Японии особенно интересна для нас совершенно иным, отличающимся от других способом изображения пространства и персонажей, его населяющих.

Для искусства Китая характерна неразрывность станкового искусства и декоративного. Монументально-декоративной живописи Древнего Китая сохранилось очень мало по сравнению с живописью на свитках. Самая древняя дошедшая до нас живопись принадлежит Ханьскому периоду. Росписи, воспроизводящие погребения в Лояне, представляют собой динамичные композиции с изображением музыкантов, всадников, сановников на колесницах. Персонажи не стилизованы, это, скорее, портреты; фигуры сведены к силуэтам при минимальном количестве деталей. Возможно, именно в эту эпоху сложились стилистические особенности китайской живописи: силуэтность, отсутствие пространственной глубины, сдержанная колористическая гамма.

Самые ранние живописные произведения на свитках были горизонтальными. Иероглифическая структура китайского языка способствовала

развитию особого образного мышления. Читать и рассматривать свиток нужно было медленно разворачивая его, переходя от одного фрагмента к другому. Горизонтальный формат был очень удобен при внимательном рассматривании, поэтому художники при создании бытовых композиций подробно выписывали одежды, прически, детали интерьера.

Мастер пейзажа периода Тан Ли Чжаодао также уделял большое внимание мельчайшим деталям картины. Он использовал особую декоративную систему, построенную на сочетании ярких насыщенных цветов, сине-зеленого, белого, охристо-коричневого, и дополнил ее золотистыми контурами гор и облаков. Поэт и живописец этого же периода Ван Вэй отказался от многоцветного колорита и выбрал монохромную живопись черной тушью с размытиями. Традиции этой живописи развивали художники периода Сун, разрабатывая новые приемы передачи пространства и воздушной среды: они использовали принцип незавершенности в картине. Края свитка были намеренно незакончены, а для придания пейзажу космического звучания мастера использовали прием приуменьшения и преувеличения масштабов. В более поздние периоды (XIV–XIX вв.) живопись следовала академическим канонам и жанрам.

Развитию японской живописи способствовали тесные контакты с Китаем. Первые живописные произведения писались в китайском стиле «кара-э», но очень скоро сформировался японский национальный стиль. Основой традиционной японской живописи стали цветные росписи XII в., получившие название «ямато-э». Они представляют собой рисунки на ширмах и свитках, которые украшали быт японской знати эпохи Хэйан. Основные сюжеты росписей – сцены придворной жизни и иллюстрации к знаменитым литературным произведениям. Стиль «ямато-э» проявляется в изысканном сочетании цветовых поверхностей, мягкости линейных ритмов, использовании золотых и серебряных тонов, придающих произведениям монументальность и декоративность. Необычен и композиционный прием этих росписей – завышенная точка зрения, что позволяет увидеть несколько сцен сразу. Однако высочайшим достижением живописи этого периода является тонкость подбора цветовых сочетаний.

Интересные композиционные приемы использовались в живописи школы Кано, возникшей в XVI в. Росписи ширм, стен, раздвижных перегородок сочетали в себе мотивы микрпейзажей. Художники укрупняли изображение героя своих росписей (сосны, кипариса, ястреба, ириса, цапли

и т. д.), придавая ему характерные черты. Именно на стилевых особенностях живописи и основывалось художественное новаторство трех выдающихся художников – Хонами Коэцу, Таварая Сотаци и Огата Корина. Под кистью Коэцу рождались длинные, нарядные свитки, объединявшие золотые и серебряные фоны и силуэтную каллиграфию. Сотаци придал новую жизнь старинному китайскому методу рисования – не использовать контурные линии тушью – и соединил его с японской техникой нанесения капель туши или цветового пигмента на мокрую поверхность бумаги или шелка. При использовании этих живописных техник цветы и листья, написанные с разной интенсивностью, словно появляются из тумана. Все произведения Сотаци соединяют красоту видимого мира и эмоциональную напряженность. Форма в его произведениях не статична, она взаимодействует с окружающим пространством. Использование жидкой туши, особенно в написании листьев, расширяет пространство, создает эмоциональное оживление.

Уникальной способностью видеть в живой природе декоративное начало и переносить его на бумагу, а также редким чувством ритма обладал Огата Корин. Шедевры его творчества хорошо знакомы современным любителям изобразительного искусства – это ширмы «Павлин», «Цветение красной и белой сливы», «Ирисы». В своих произведениях художник довел до предела асимметрию Коэцу и Сотаци. Тенденция заострять угол и опрокидывать плоскость земли почти вертикально часто присутствует в пейзажах Корина.

Немало интересного для декоративной живописи можно найти и в японских тонированных гравюрах XVIII–XIX вв.: живость и плавность линии, утонченность цветовых сочетаний, изысканность декора, его масштабная контрастность. Одним из выдающихся художников этого направления является Хокусай. В своих произведениях он стремился передать собственное мировоззрение, свой взгляд на взаимоотношения человека и природы, при этом достоверно изображая определенную местность. Хокусай в своих произведениях впервые соединил законы перспективного построения пространства и линейный ритм, присущий японской гравюре. Природа в произведениях этого художника выступает как среда, в которой протекает жизнь людей, многие пейзажи символичны.

Другой выдающийся пейзажист гравюры – Андо Хиросигэ. Его произведения значительно отличаются от произведений предшественников.

Этот мастер создавал своего рода «портрет» конкретной местности. Хиросигэ стилизует, обобщает пейзаж, мастерски выстраивая композицию. Многие пейзажи Хиросигэ представляют собой воплощение умозрительных идей на основании комбинации стилизованных элементов изображаемой местности. Его пейзажи очень часто воспринимаются как декоративные произведения, чему способствуют ярко многоцветье красок и необычная композиция.

Ощущение плоскости бумаги, шелка, холста и при этом изысканная организация поверхности с помощью цвета – все это свойственно и старой японской живописи, и современным произведениям. Даже абстрактные композиции современных японских художников отличают цветовая изощренность и особая утонченность построения, что лишний раз подтверждает необходимость и оправданность обращения к традициям живописи.

Особое внимание при анализе произведений художников Китая и Японии стоит обратить на приемы работы акварелью и тушью и на традиции изображения пространства. При изображении пространства точка зрения художника неопределенна (она возможна в том случае, если его позиция бесконечно удалена от изображаемых предметов). Увиденное художником из бесконечности способно распространяться за пределы картины.

Немалую ценность в обучении студентов декоративной живописи представляет живопись Востока, корни которой можно обнаружить в древних настенных росписях. Искусство Ирана, Ирака, Средней Азии периода сельджуков подчинялось общей для исламского мира концепции орнаментализации – постижения духовных истин через отвлеченные умозрительные образы. Стремление к виртуозности мастерства способствовало развитию многоплановой структуры орнамента, построенного на сочетании разномасштабных композиций геометрических, растительных, изобразительных мотивов и надписей. Изображения демонстрируют тенденцию к декоративности и утрате самостоятельного смысла. Многие стилевые черты, изобразительные приемы, схемы и композиции настенной живописи в дальнейшем были восприняты художниками-миниатюристами. Именно к миниатюре следует обратиться при изучении стилевых и композиционных приемов этой живописи. Своего расцвета книжная миниатюра Востока достигла в Средние века. Создание миниатюры требовало от художника точного рисунка и мастерского владения цветом. В ранних миниатюрах события делятся на два-три эпизода, расположенных на листе последова-

тельно друг над другом и имеющих самостоятельные композиции, но при этом искусно связанных в единое изображение. Пространство этих изображений условно, светотеневая моделировка фигур отсутствует, рисунок очень легкий, цветовая гамма богатая, тонко подобранная.

В период наивысшего расцвета миниатюрной живописи Востока (XV–XVI вв.) композиции усложняются. Фон постепенно превращается в окружающую среду, исполненную иллюзорной пространственности, а фигуры людей приобретают естественность. Палитра миниатюристов становится разнообразнее и изысканнее. В период правления династии Сефевидов появляется новый вид миниатюры с изображением одного персонажа. Проявляется интерес к портретной характеристике, возрастает роль линейного рисунка.

Живопись в Византии была ведущим видом изобразительного искусства, воспевающим духовную красоту. Образы, создаваемые византийскими художниками, становились знаками, символами. Тело изображаемого персонажа скрывалось за тончайшими складками одеяний, исключительное значение придавалось лику. Наиболее интересны для изучения в рамках предмета «Декоративная живопись» стилистические черты византийского изобразительного искусства, впервые четко проявившиеся в равнинских мозаиках: утрирование пропорций, легкость, плоскостность, подчеркивание силуэта, линии, цветового пятна.

В послеиконоборческую эпоху формируется византийский канон изображения, который и дал начало древнерусской религиозной живописи. В фоне изображения святых стал преобладать цвет золота, фигуры утратили материальную тяжеловесность. Элементы пейзажа и архитектурного ландшафта сводились до минимума. Пространство в византийской живописи изображалось при помощи системы обратной перспективы, которая встречалась еще в античном искусстве. Благодаря свойствам обратной перспективы икона не затягивает взгляд в глубину созданного художником иллюзорного мира, а останавливает перед собой. Все художественные приемы использовались для того, чтобы создать созерцательное сосредоточение. Особенно каноны регламентировали изображение иконописных образов: фигуры располагались фронтально в состоянии полного покоя, силуэты замкнуты. Важнейшая роль отводилась изображению лика. Лик определенным образом «выстраивался» при помощи условной линии: большой лоб, вычерченные дуги бровей, огромные, широко раскрытые

глаза, тонкая, чуть загнутая линия носа и маленький рот... Предельно обобщенные образы вместе с тем могли быть очень индивидуальными.

Живопись Византии XIII–XV вв. претерпевает значительные изменения: росписи утрачивают монументальность, пространство изображений отчетливо делится на два плана – первый представляет собой некое подобие сцены, на которой разворачивается действие, а второй воспринимается как архитектурная декорация. В изображениях фигур пропадает торжественная неподвижность, легкие и изящные фигуры динамичны и изображены в трехчетвертном развороте. Традиции и каноны византийской иконописи нашли свое продолжение в древнерусской иконописи и романской живописи.

Постоянное обращение к историко-культурному наследию позволяет студентам лучше осознать процесс постижения декоративной живописи и на практике создавать достаточно неординарные учебные работы.

А. С. Максяшин

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ И ОБОГАЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ

Интеграционные процессы, происходящие сегодня в художественном образовании, представляют собой множество систем и характеризуются следующими особенностями:

- обращением к культурно-историческим формам обучения;
- обогащением научных идей и художественно-педагогического опыта;
- созданием определенных условий, необходимых для личностно ориентированного образования, непосредственно связанного с определенной деятельностью по трансляции исторического опыта.

Художественное образование связано и с качеством обучения, которое М. М. Поташник определяет не только как признак и средство, но и как соотношение цели и результата образовательной деятельности [5].

Необходимо коснуться и характеристики творчества, которое в данном контексте рассматривается как часть процесса познания и воплощения продуктов деятельности человеческого сознания в форме вещей и социальных знаков, проявление идей, мыслей, индивидуальности человека. По мнению Е. П. Торренса, «определив творчество как процесс, можно ставить вопросы о том, какого типа личностью надо быть, чтобы реализовать