

товительных операций, практическое изготовление изделия, оценку и защиту объекта деятельности. Психологическая структура проектной деятельности представляет собой взаимосвязь внутренних и внешних условий на основе психологических механизмов интериоризации и экстериоризации. Результатом проектной деятельности является определенный не только продукт, но и развитие личности студента.

Проблемно-проектное обучение курсу «Формообразование» развивает аналитическое мышление студентов, формирует любознательность и творческое отношение к миру. Значение дисциплины Формообразование сложно переоценить, так как она способствует развитию ассоциативного мышления, необходимого специалистам профессионального образования в области дизайна.

И.Б. Лемонова

ОБРАЩЕНИЕ К ОПЫТУ ПОСТИМПРЕССИОНИСТОВ В ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

В процессе изучения студентами дисциплин «Декоративная живопись» и «Декоративная композиция» большой интерес представляет принцип построения живописной композиции и те приемы интерпретации натуры, которые использовали художники конца XIX–начала XX вв. Именно в этот период в изобразительном искусстве четко прослеживается все нарастающий интерес к различным декоративным приемам в живописи. Довольно очевидно, что отправной точкой отсчета и современной живописи можно считать постимпрессионизм, история которого неразрывно связана с культурной жизнью Франции того периода.

В своей статье мы обратимся к работам М. Плейне «Имитация живописи» и «Система Матисса». Автор отмечает, что рубеж XIX–XX вв. богат образованиями, состоящими из мелких группировок (по типу академии). Речь идет о Наби, пуантилистах, школе Понт-Авен, фовистах, кубистах, о Баухаусе, сюрреалистах. На этом перечне не заканчиваются их названия, традиция их возникновения не останавливается, а приобретая все более карикатурные формы, продолжается до современного периода. Именно оттуда выходят наиболее поразительные примеры. В США – это «пейнтинг акции» (традиция мещанского разложения), во Франции – со-

бытия мая 1968 г. провоцировали новую эпидемию творческих «коллективов».

Попытка систематизировать главные этапы истории современной живописи на Западе предпринимается постоянно. М. Плейне, утверждает, что сначала необходимо думать об этой истории в рамках больших экономических и революционных потрясений, которые ее побуждают. И лишь затем признавать результаты этих потрясений на специфическом языке искусства живописи, анализировать многократные демонстрации этого явления (картина, теория, школа, художник и т.д.), начиная с первых узнаваемых трансформаций П. Сезанна. Автор определяет свое решение остановиться более подробно на работе А. Матисса тем, что критическое возвращение к сложности живописного пространства не только не конфликтует с практикой художника, но эта практика, кажется, сама призывает к такому исследованию. В исследованиях М. Плейне нас интересует то новое, что А. Матисс привнес в живопись – декоративность его цветовых и колористических решений, а также заимствование из других культур, вдохновившее художника на столь смелые преобразования.

1906–1907 гг. французский автор определяет как проявление значительного изменения творчества художника. Именно между выставкой Десерта в Салоне 1897 г., и выставкой наследия Кайбот, систематическое изучение живописи импрессионизма разных художников позволяет А. Матиссу столь решительное преобразование. К. Писсаро содействует А. Матиссу в изучении Сезанна, который, как отмечает Ж. Дютюи, позволил А. Матиссу встать на расстоянии по отношению к импрессионизму, вырывать оправдание «пленэризма» строительства цветом и, наконец, использовать эти конструкции не как копию природного явления, а как «момент» познания. Именно на этот путь вовлек его П. Сезанн .

Заемствования изобразительных моделей, внешних по отношению к западному искусству, никогда не приобретает у А. Матисса прямого характера аппликации, как у П. Пикассо, замечает автор. М. Плейне приводит цитаты из прессы того времени, которые выражают восторг очень четкими сходствами, существующими между авиньонскими девицами и иберийскими скульптурами: с точки зрения общей конструкции голов, формы ушей, рисунка глаз... А дальше слова А. Матисса, выравнивающего эти заимствования следующим образом, сводятся к тому, что молодой художник, который не может освободиться от влияния поколения, которое ему предшествует, вязнет. Чтобы предохраняться от колдовства произведения

его предшественников, которых он ценит, он может разыскать новые источники вдохновения в произведениях различных цивилизаций. А. Матисс утверждает о «сходстве» между художником и различными цивилизациями, где он собирается осуществить свои взимания – «вдохновение», «искренность» по отношению к своему «глубокому пониманию» и т.д. Он разыскивает словарь, который ему позволил бы выйти за пределы механического объяснения эволюции художника, обусловленного только формальными превращениями. Отсюда можно сделать вывод о том, что живопись того времени опиралась не западные культуры и искусства: пример тому – импрессионизм и постимпрессионизм (с японскими гравюрами), кубизм (с африканскими масками), А. Матисс (с Востоком). Кубистские заимствования в негритянских масках зависят от потребности, которая ощущается в то время, в формальном словаре художников. В тот же исторический момент ощущается потребность в изображениях иных, чем те, что уже известны европейцам, говорящих рисунком без слов. Кубизм не может философски подумать о значении своего деяния и не медлит свести все к механическим результатам, анекдотическому стилю, по необходимости обреченному на декоративное повторение.

А. Матисс, утверждает автор, напротив, вынужден постоянно восстанавливать «теоретические» смещения, которые принадлежат ему, отталкиваясь именно от той иррациональности, которую он объявляет основной в живописи. В тот же время А. Матисс оказывается вынужденным вносить в свою практику результаты, которые ему, очевидно, чужды и по этой причине трансформировать изображения в зависимости от этих заимствований. Там, где кубистская псевдо-рациональность уменьшается – снижаются культурные займы, которые она осуществляет. Иррациональность, которую требует А. Матисс, возникает, начиная с этих займов, в своих многократных возможностях из игры многих культурных сплетений.

Культурные займы, что смог осуществить А. Матисс – многочисленны: обозреватели и историки ссорились, чтобы узнать А. Матисс или нет был первый, кто обнаружил негритянские маски. Интерес А. Матисса к африканским маскам, мусульманскому искусству, керамике и персидским миниатюрам, византийским мозаикам, египетскому искусству и эскимосским маскам ярко выражен в различных высказываниях и рукописях художника.

М. Плейне утверждает, что художник осознает «культурное колдовство», от которого он должен ускользнуть: живопись А. Матисса предстает вне программы, которая была до тех пор ей свойственна. Постигая творче-

ство художников, которые ему предшествуют на пути к современности, А. Матисс, в тоже время, беспокоится об «истоках» современной ему культуры и о содержании сходства или различия его культуры с восточной. Таким образом, он обнаруживает «потенциально» некоторые учредительные характеристики современности в истории своей культуры, также как и в других культурах. «Вдохновение», за которым идет А. Матисс к произведениям «различных цивилизаций» – это изначально то, что по какому-либо основанию на некоторой исторической стадии остановлено или изгнано.

Интересны рассуждения А. Матисса по поводу написания фигуры и портрета, которые приводит автор статей. А. Матисс утверждает, что его модели, человеческие фигуры никогда не являются статистками в интерьере. Они – главная тема работы. Пластические знаки выражают, вероятно, их душевное состояние, которым он интересуется неосознанно. Эмоциональный интерес, который они ему внушают, можно проследить по линиям или специальными значениями, которые распространены на всем полотне или на бумаге и образуют из них ее оркестровку, ее архитектуру.

Проведенный автором формальный анализ большей части больших портретов А. Матисса представляет нам, всякий раз, скрытую от взглядов другую фигуру. Матиссовский поиск находит свое подтверждение в других культурах: так западное прочитывание негритянской маски и восточного искусства находит свое подтверждение у А. Матисса, что позволяет произвести двойную дешифровку «Запад–Восток» в сложном единстве.

А. Матисс был одновременно художником и мэтром очень разнообразной культуры, пишет в своей статье М. Плейне. Его творчество рвалось из заключения, внутри которого оказалась та живопись, которую преподавали. А. Матисс изучал автономную специфичность живописи, отчего его живопись «осмысленна» вне своей автономии. Выводы М. Плейне интересны не только для теоретического искусствознания, но и в преподавании дисциплин изобразительной направленности, так как не ограничены рамками академического обучения, каковой и является «Декоративная живопись». Студентам необходимо как можно более полное знакомство с различными направлениями в живописи и та учебная ситуация, провоцирующая их на смелые и оригинальные эксперименты в живописи.

О.А. Лобанова