

8. Пустильник И. Г. Дидактический аспект понятия «Объяснение» // Понятийный аппарат педагогики и образования: Сб. науч. тр. / Отв. Ред. М. А. Галагузова. – Вып. 3. – Екатеринбург. Изд-во «СВ-96», 1998.

9. Шахмаев Н. М. и др. Физика.: Учеб. для 9 кл. сред. шк. / Н. М. Шахмаев, С. Н. Шахмаев, Д. Ш. Шодиев. – М.: Просвещение, 1992.

ББК 4448.664  
УДК 372.874

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОБУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ НА ОСНОВЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ<sup>1</sup>**

**В. И. Кукенков**

В учебном процессе педагоги таких базовых дисциплин, как живопись и рисунок, сталкиваются с проблемой применения перспективы при изображении предметного мира и человека. При изображении окружающей среды, студенты применяют единственный вид перспективы – прямую или «ренессансную», которая не позволяет в изображаемом объекте передать всю полноту ощущений и представлений о нем. Обращение к обратной перспективе, широко применяемой в древнерусской иконописи, позволяет рассмотреть вопрос качества подготовки специалиста в области профессионально-педагогической подготовки. Формирование и развитие творческой деятельности студентов, возможно, осуществить на занятиях декоративной живописью, опираясь на опыт обучения в иконописных мастерских и применяя традиции древнерусской иконописи.

Древнерусская иконописная традиция позволяет применить обратную перспективу в изображении геометрических форм расположенных близко к зрителю и имеющих деформацию формы, не привычные для человека, воспитанного на восприятии линейной (прямой) перспективы. Применение обратной перспективы расширяет изобразительные возможности объектов имеющих декоративные формы (условность, уплощенность, стилизация формы, а также деформации, связанные с монокулярным зрением человека). Деформация форм созданная древнерусским иконописцем была оправдана не только физическим свойством глаз человека, но также религиозно-философским пониманием изображения.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 02-06-00030а).

Обратная перспектива, активно применяемая русскими иконописцами, была заменена с начала XVIII в. на линейную (прямую Ренессансную) перспективу. Религиозно-политические реформы, проводимые в России Петром I, привели к активному внедрению в изобразительное искусство России западноевропейских традиций, имеющие реалистическое содержание. Старинная иконопись воспринималась в это время, как отстала форма изображения. Отказ от использования монокулярного зрения при изображении объекта, привел к активному применению бинокулярного зрения в обучении художников, а также в создании живописных и графических изобразительных образцов (по методу А. Дюрера применяется специальный измерительный прибор). Такие изобразительные особенности как плоскостность, условность формы, параллельная и обратная перспектива были искоренены и забыты.

В современной педагогической практике художественное обучение студентов реализуются в форме освоения узкопрофессиональных умений и навыков художественной грамотности. При овладении конкретными навыками по обратной перспективе, в изобразительной деятельности, студенты подчас демонстрируют неразвитое художественное мышление и воображение. Основой обучения декоративной живописи является культурно-исторический подход в изучении и применении опыта древнерусских иконописных школ. Изучение культурологического контекста древнерусской иконописи делает необходимым обращение к трудам таких исследователей, как: М. В. Алпатов, А. В. Виннер, В. Н. Лазарев, Д. С. Лихачев, Б. В. Раушенбах, Е. И. Соколов, Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский. Такой подход позволяет развить механизм включения студентов в процесс диалога культур не только России, но также других стран мира. В современном обществе сформировалась ситуация для возрождения и развития новых подходов в подготовке художника-педагога. Педагогический потенциал религиозного искусства сегодня начинает осмысливаться по-новому. Осмысление опыта обучения и воспитания древнерусских иконописцев вызывает несомненный интерес и актуально с точки зрения выявления педагогических и иконописных традиций, применяемых в педагогической практике, возможной преемственности данного педагогического наследия в современном художественном образовании, изучения основ обратной перспективы и технологии восковой живописи, применяемой во фреске, иконописи и станковой картине.

Анализ литературы по исследуемой проблеме показал, что этот вопрос остается открытым и мало исследованным. Так Б. В. Раушенбах в своем исследовании, анализирует теорию пространственных восприятий и построений в изобразительном искусстве Древнего Египта, средних веков (Византия, Древняя Русь, Индия, Иран) и творчестве Сезанна. Работа Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения» посвящена исследованию композиции иконы и срав-

нительному анализу иконы со станковыми произведениями художников Европы и Азии. Материалы данных исследований, к сожалению, не имеют педагогической направленности, для применения иконописных традиций, в частности, обратной перспективы, на занятиях декоративной живописью в художественно-педагогических учебных заведениях.

Современная учебно-методическая, научная и искусствоведческая литература по обучению изобразительному и декоративно-прикладному искусству, в основном, имеет западноевропейскую направленность. Основой для этого является эпоха Возрождения, в которой художники, скульпторы, архитекторы развивали линейную перспективу (аксонометрия и прямая перспектива), отказавшись от нелинейной средневековой обратной перспективы. Это развитие имело научную направленность, и применялась в станковой и монументальной живописи. Во фресках и картинах художники математически выстраивали изображаемое пространство. Эпоха Просвещения отодвинула на задний план иконописные традиции как ненаучные, устаревшие и в чем-то даже реакционные. Так за два столетия, был вычеркнут из подготовки художника один из способов изображения окружающей среды – обратная перспектива. Отсутствие исследований о применении опыта обучения в иконописных мастерских и традиций древнерусской иконописи, возможного развития этого опыта в современном учебном процессе позволяет считать данную проблему актуальной.

Система обучения сложившееся в древнерусских иконописных мастерских (ученичество) в период зарождающихся капиталистических отношений была заменена классно-урочной. Так С. А. Крупник по вопросу классно-урочного обучения отмечает, что «С середины XVI столетия педагоги ориентируются на массовое использование теоретического знания, приобретая явно выраженную технологическую окраску» [7, с. 21]. Классно-урочная система обучения в существующей культуре зарождающихся капиталистических отношений Нового времени создала тесную взаимосвязь школы и фабрики. Это определило, тем самым, классно-урочный принцип, с вытекающими обстоятельствами передачи знаний, умений и навыков. Параллельно с существующей классно-урочной системой обучения благополучно сосуществовала система передачи творческого изобразительного опыта в Академии художеств, система ученичества в древнерусских иконописных мастерских, и семейное обучение иконописцев.

Так, дидактический материал применяемый мастером-иконописцем был нагляден и доступен для осознанного и прочного усвоения учениками знаний, умений и навыков. Этот материал был систематизирован так, чтобы качественное выполнение несложных учебно-практических работ, позволяло перейти к более сложным заданиям. Выполнение следующих более сложных заданий было возможно только после освоения учеником простого учебного материала. Переход к более высокому уровню познавательной деятельности был возможен только тог-

да, когда ученик прочно освоил и умел применять освоенный материал на практике. Обучение в иконописных мастерских является строго структурированной методикой обучения имеющей поэтапное выполнение проводимых работ.

Для успешного освоения учебного материала, древнерусские иконописцы организовывали занятия так, что ученики постоянно выполняли конкретные задания, связанные с рисунком, живописью, композицией и технологией живописи, выполняемой яичной темперой или восковыми красками. Обучая учеников подготовке грунта, красок, рисунка, осуществлялись межпредметные связи, а также их подготовка к следующей более сложной работе.

Господствующая в допетровскую эпоху система ученичества опиралась на способ наглядного практического обучения, осуществлявшийся непосредственно в процессе выполнения работы. Традиционная передача навыков мастерства от одного поколения к другому, во многом связано с религиозными канонами и представлением о мире. Практическое обучение имело условное разделение на три уровня:

- «низший» – ученики-подмастерья, занимаются подготовкой красок, грунтов и др. работами;
- «средний» – подготовка мастеров-исполнителей, работавших в мастерских над отдельными операциями, где весь художественный процесс создания произведения дробился на ряд отдельных производственных операций, выполняемых различными мастерами;
- «высший» – художников-разработчиков, способных самостоятельно создать произведение от начала и до конца.

Первые постигали весь производственно-технологический процесс, связанный с подготовкой красок и грунтов.

Вторые воспроизводили определенную операцию, часть художественного произведения.

Третьи заняты творческим процессом, от замысла до реализации, выполняя всю изобразительную часть от начала до конца.

Количество и определение уровня подготовки «учеников-разработчиков» и «исполнителей» зависело от их творческих способностей.

В современном художественном образовании возникает противоречие между необходимостью применения в учебном процессе древних иконописных и живописных традиций, с одной стороны, и неразработанностью научных основ применения этих традиций на занятиях декоративной живописью, с другой стороны. Так как современное образование имеет тенденцию перехода от традиционного обучения к непрерывному профессионально-педагогическому образованию с гуманитарным саморазвитием и личностно-ориентированным обучением, следует отметить, учитывая опыт прошлых веков, что исследование и применение этого опыта имеет практическую значимость и актуально.

Обучение в творческой мастерской тесно связано с восприятием целостного образа мира, который был применен в практике обучения древнерусскими иконописцами, что позволяет сформулировать ценностные ориентиры художественно-педагогического наследия древнерусской иконописной школы, где обучение строится в форме диалога культур, индивидуального обучения основанного на духовной общности всех участников образовательного процесса.

Создание творческой экспериментальной мастерской, в высшем учебном заведении, применяя непрерывное обучение в разновозрастной группе, позволит развить ученичество, как индивидуализированную форму обучения, на основе применения переосмысленного и переработанного опыта обучения в древнерусских иконописных мастерских. Эта экспериментальная модель может быть применена в непрерывной системе образования имеющей трехуровневую подготовку:

- выполнение учащимися первого уровня подготовки несложных заданий связанных с изобразительной и профессиональной деятельностью (например, подготовка яичной темперы и выполнение грунта на доске для живописи temperными красками);
- учащиеся второго уровня подготовки, выполняя живопись яичной темперой на грунте, подготовленном младшими учениками, не только пишут цветом, но и участвуют в учебном процессе, контролируя качество подготовки грунтов;
- учащиеся третьего уровня подготовки выполняют самостоятельные творческие работы. Их помощниками являются учащиеся второго уровня, выполняющие всю подготовительную работу. Старшие ученики, участвуют в учебном процессе, контролируя качество выполнения работ учениками второго уровня. В учебном процессе творческой мастерской на занятиях декоративной живописью применяется обратная перспектива под контролем руководителя творческой мастерской.

Разновозрастная группа в творческой мастерской состоит из 6–8 человек. Обучение в творческих мастерских имеет дифференцированный подход со строго последовательным выполнением задания. В случае, когда учащийся не осваивает того или иного материала, преподаватель разрабатывает для этого учащегося специальные приемы и способы, чтобы добиться положительного результата. Разработка этих приемов и способов проводится с учетом личных качеств ученика, его способностей.

Применяемые в творческой мастерской такие понятия как «мастер», «подмастерье», «ученик», воспринимаются как устаревшая форма. «В истории развития русской школы декоративно-прикладного искусства можно наметить два принципиально отличающиеся друг от друга способа обучения художников. Один из них – традиционное индивидуальное ученичество у мастеров, что было типично для Древней Руси и сейчас еще продолжает жить в народном искусстве. Дру-

гой – профессиональная академическая система, основа которой в России постепенно закладывалась с начала XVIII в.» [11, с. 5]. Традиционная передача навыков мастерства от одного поколения к другому (часто от отца-учителя – к сыну-ученику) естественно, подразумевало усвоение специфического, но традиционно-понятного для них всех курса художественных образов, особенно эстетики и восприятия средневекового человека, во многом связанного с религиозными канонами в представлении о мире. Поэтому, как правило, процесс обучения сводился, прежде всего, к практическому овладению технологией производства.

«Икона – это сложный организм, где богословская идея выражена определенными художественными средствами аналогично дереву, укорененному в почве христианского откровения, ветви этого дерева – личный мистический опыт и художественный талант иконописца» [12, с. 16]. Изображение пространства и времени в иконе «строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. Икона открывает нам новое бытие, она пишется с точки зрения вечности, поэтому в ней могут быть совмещены разновременные пласты. Прошрое, настоящее и будущее как бы сконцентрированы и существуют одновременно» [12, с. 31].

В отличие от иконописного изображения Западно-Европейская реалистическая традиция имеет другой подход. А. Дюрер разработал и предложил для создания изображения на плоскости несложный метод построения перспективы, получивший широкое применение в архитектуре и изобразительном искусстве (метод архитекторов), для построения перспективы изображений и производства перспективного анализа. Художник, изображая объем и соблюдая пропорции, добивается достоверного перспективного сходства посредством определения их величины на глаз в создаваемом эскизе или картине. Такое построение чередуется с анализом перспективы, сопоставляемой с реальной действительностью. В отличие от прямой или параллельной перспективы элементы обратной перспективы наблюдаются в работах народных мастеров и детей, не обученных правилам изображать все, что мы видим, в прямой перспективе (или как в кино, фотографии, телевидении, т. е. с позиции одноглазого человека).

«Обратная перспектива характерна не только для иконописи, ее знает искусство разных регионов и эпох, и причины этого ясны – таково естественное зрительное восприятие человеком близких и небольших предметов. Однако для иконописи характерна не только естественная слабая обратная перспектива, но наряду с ней и подчеркнуто сильная» [10, с. 265–266]. Создание пространства методом прямой перспективы исключает деформации, возникающие при нормальном бинокулярном зрении. Рассматривая метровую линейку с расстояния 50 см расположенную горизонтально, вертикально или под наклоном, мы обнаруживаем, что средняя часть воспринимается без искажений,

а боковые части деформируются, приобретая небольшой слом. Такая деформация наиболее ощутима при рассматривании архитектуры с близкого расстояния, появляется ощущение бочкообразности (рис. 1).

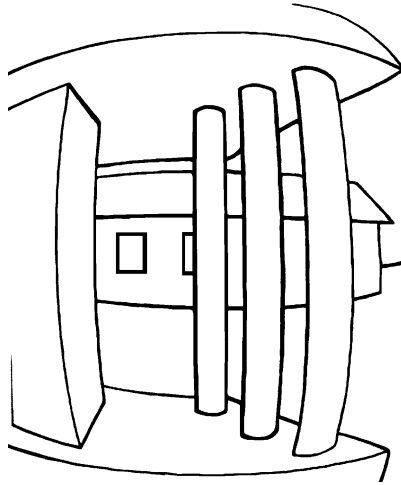


Рис. 1. Деформация архитектуры при близком расположении зрителя

Обратная перспектива – это феномен человеческого зрения и мозга. Она частично связана с искусством иконописи, искусством Ирана, Индии, Китая, Кореи, Японии и детским рисунком. Способность человеческого мозга сохранять понятность знакомой формы предмета при взгляде на него в ракурсе, позволяет художнику изображать предмет правильной формы, без искажений. На зрительное восприятие небольших и мало удаленных предметов влияет механизм константности формы, что дает возможность рассмотреть удаленный предмет или фигуру, приблизив ее в изображении. Так, изображая круг в ракурсе, художник рисует его овалом, близким к кругу (рис. 2, б). На фото это изображение будет выглядеть узким овалом, а на рисунке ребенка или иконописца это будет передано в виде деформированной формы. Ближний край овала будет выпрямлен, а дальний поднят из-за накладывания двух плоскостей видимых левым и правым глазом в одну плоскость.

Возрождение принципов обучения построенных на обратной и параллельной перспективе, существовавшей в России до XVIII в., позволяет созданию новых форм изображения человека и пространства опираясь, на опыт древнерусских иконописных школ, которые строят изображение с двух точек зрения, а не с одноглазой позиции. Так объект изображенный в обратной перспективе, возникает в результате объединения видимого объекта отраженного на сетчатке левого и правого глаза. В результате человек видит предмет деформированным с позиции прямой перспективы (рис. 2 и 3).

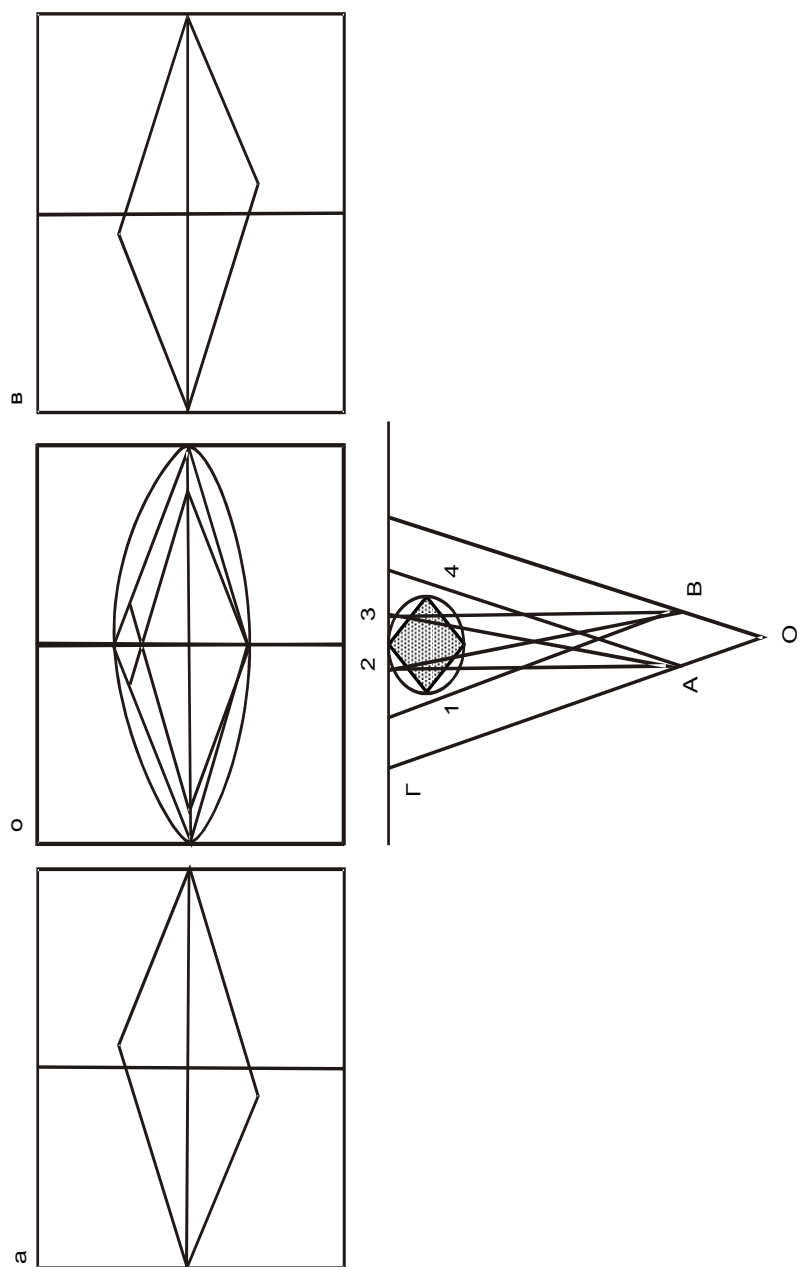


Рис. 2. Изображение овала в обратной перспективе:  
а – изображение квадрата, видимого левым глазом; б – видение овала  
(квадрата) левым и правым глазом; в – изображение квадрата,  
видимого правым глазом; з – план объекта.



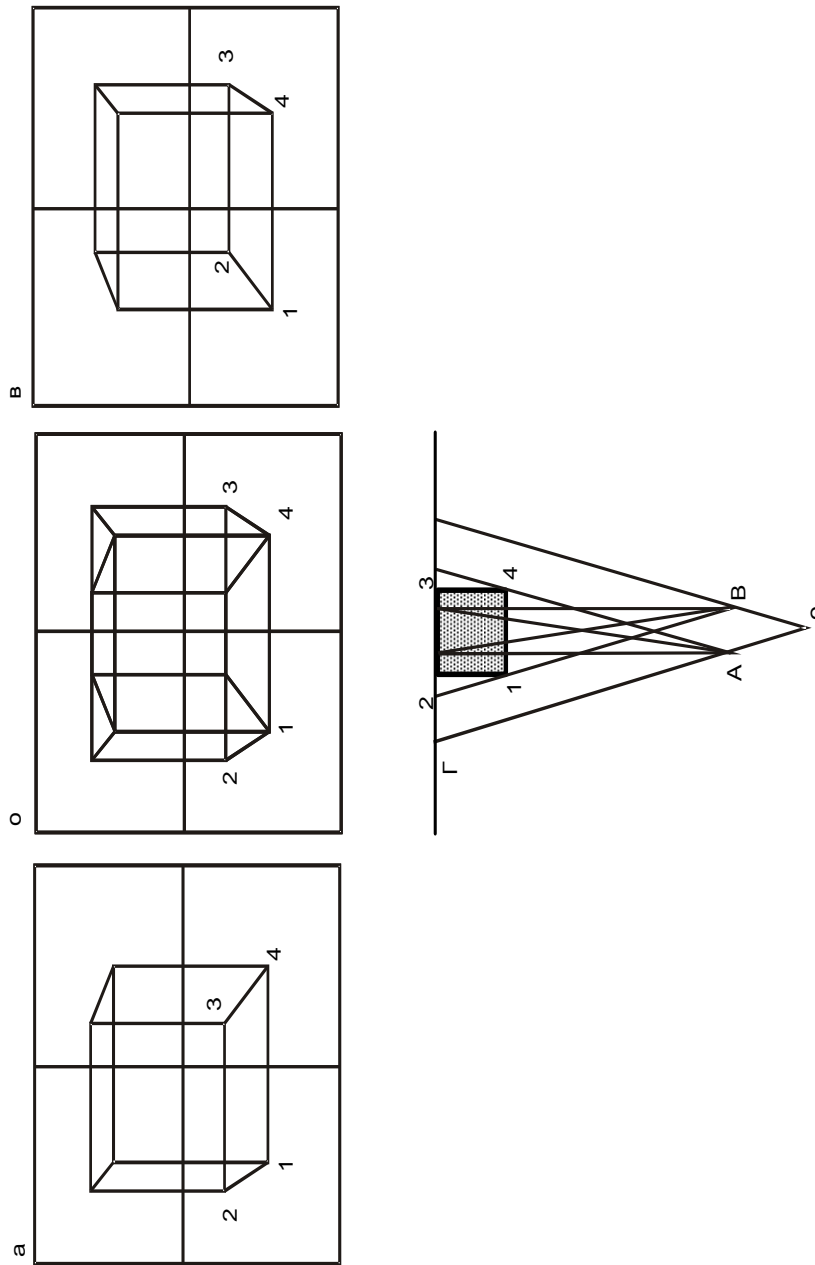


Рис. 3. Изображение куба в обратной перспективе:  
 а – изображение куба, видимого левым глазом; б – видение куба левым и правым глазом;  
 в – изображение куба, видимого правым глазом; г – план объекта.

Наложение или слияние возбуждений, поступающих с сетчаток обоих глаз на зрительную область коры головного мозга, является проекцией, первоначально построенной на сетчатой оболочке и создающей ощущение света, цвета и освещенного предмета всей оптической системой глаза. Здоровое зрение имеет поле зрения, складывающееся из отдельных полей каждого из глаз, и позволяет обозревать окружающую нас среду. Поле зрения имеет ограниченное пространство при неподвижном глазе. При перемещенном зоре создается суммирование ряда полей зрения. Бинокулярное поле зрения обоих глаз совершеннее монокулярного (одного глаза), так как взор левого или правого глаза в отдельности ограничен боковой стенкой носа, которая обрезает часть изображения. Бинокулярное изображение исключает из поля зрения эту помеху.

Поле зрения взрослого человека, в отличие от ребенка, расширяется во всех направлениях. Один из глаз обладает большим полем зрения, являясь ведущим, при взаимодействии полей зрения обоих глаз, ведущий глаз корректирует поле зрения другого глаза (взгляд внутрь и кверху). Поле зрения создает условия для зрительного ощущения и восприятия, которые влияют на угол зрения. Угол зрения зависит от расстояния между наблюдателем и объектом, а также от величины объекта при данном расстоянии. Чем больше величина предмета и меньше расстояние от наблюдателя до предмета, тем больше угол зрения (см. рис. 4).

Большой угол зрения позволяет создать более точный и правильный образ вещи. Малый угол зрения требует большего времени для полного зрительного восприятия цвета, светлоты и формы объекта. При малом угле зрения происходит слияние двух или нескольких цветов в один, это оптическое смешение цвета применяется в живописи для создания пространства.

Нормальное видение осуществляется при одновременном движении глаз, имеющем большое значение для определения глубины пространства.

«В психологии установлены три основных порога пространственного видения:

1) видение на расстоянии не расчлененного пятна, контуры которого расплывчаты и сливаются с окружающим фоном (порог нерасчлененного видения);

2) расчлененное видение на расстоянии промежутка между двумя объектами, вычленение контура предмета относительно окружающего фона (порог расчлененного видения);

3) узнавание предмета, т. е. определение его качества, назначения, сходства и различия с известными по опыту другими предметами» [1, с. 66]. И. М. Сеченов утверждал, что любое восприятие предмета как совокупность зрительных ощущений является элементом пространственного видения, где исходным моментом отражения предмета выступает контур предмета, характе-

ризующий не только признаки этого предмета, но и его пространственное отношение к другим предметам.

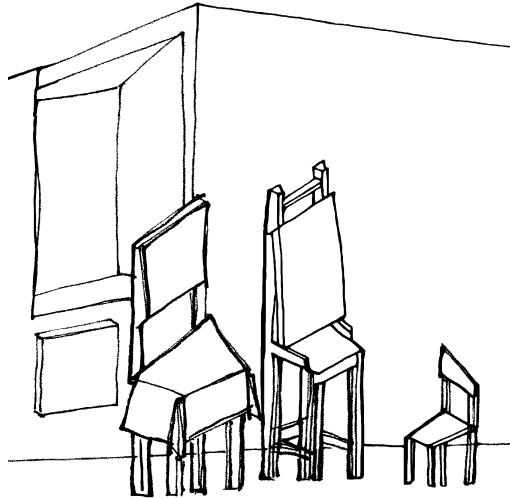


Рис. 4. Натюрморт в интерьере (применяя обратную перспективу)

При наложении изображения а на изображение в возникает новое изображение предмета с развернутыми плоскостями, как по горизонтали, так и по вертикали, деформируя изображение объекта в обратной перспективе (рис. 3). Такие деформации возникают не только с предметами, имеющими горизонталь и вертикаль (рис. 1), но и с предметами круглых форм (рис. 2). В результате деформации произошло разворачивание на зрителя удаленной части плоскости. Эта удаленная часть плоскости как бы поднимается над передней частью, создавая для современного человека ощущение неправильно изображенного предмета или пространства.

Исследование изобразительного искусства Руси XII–XV вв. показало, что иконописцы этого периода умели изображать предметы с позиции как «одноглазого», так «двуглазого» художника. Древнерусские источники («Стоглав») свидетельствуют о том, что в те времена не было материалистического подхода к изображению, главенствовал канон, отличающийся от всех предыдущих систем изображения. История каждого художественного материала складывается как из открытия и использования его природных качеств, так и из истории его применения в художественном обучении, когда вместе с обогащением художественного содержания совершенствовались его свойства. Так смена исторических, религиозных, политических и культурных формаций, влияли на необходимость применения в живописи того или иного материала, забывая или беспричинно уничтожая более прочные и надежные технологии. Так была внедре-

на прямая перспектива, имея научное обоснование, заменив обратную перспективу, вопреки свойствам глаза видеть и изображать три вида перспектив: прямую, параллельную и обратную. Также научно-технический прогресс стирает из народной памяти энкаустiku, сложную по исполнению живопись, но гораздо надежнее, чем живопись маслом. На смену энкаустики была введена масляная живопись, ведущая свое начало от энкаустики, которая применялась не только в станковой живописи, но также и в монументальной живописи.

На занятиях декоративной живописью была проведена опытно-экспериментальная работа в течение одного учебного года на занятиях живописью студентов I, III курсов и декоративной живописью студентов 5 курса.

Эксперимент проводился на основе модели обучения в творческой мастерской в течение одного дня в неделю (6–8 ч занятий в мастерской). Задания выполнялись в соответствии уровня подготовки учеников под контролем руководителя эксперимента. Время учебного (рабочего) дня делилось не на количество академических часов, а на длительность выполнения задания.

Студенты I курса, участвуя в констатирующем эксперименте, разрабатывали орнаменты в круге и квадрате, не имея представления об изобразительных особенностях и традициях древнерусской иконописи (изображение орнамента в круге, квадрате) применяя все свои познания об иконописи применении орнамента в росписи храма (материал: бумага, гуашь; формат A4). В процессе выполнения констатирующего эксперимента руководитель применял вербальный метод, рассказывая о возможных вариантах выполнения этого задания.

Студенты III курса, участвуя в формирующем эксперименте, изображали натюрморт в интерьере, применяя обратную перспективу (материал: бумага, гуашь, карандаш; формат A4). Для выполнения практической работы был поставлен натюрморт в интерьере и выполнена практическая работы с натуры, применяя обратную перспективу в построении геометрических форм. В процессе выполнения формирующего эксперимента руководитель применял визуальный метод, раздав каждому студенту репродукции икон древнерусских иконописцев.

Студенты V курса, участвуя в развивающем эксперименте, опирались на приобретенный опыт в копировании древнерусских икон XII–XVI вв. Они изображали натюрморт, стилизуя форму предметов и пространство, применяя в изображении декоративные уплощенные приемы, развитые и трансформированные из древнерусской живописи. Был разработан натюрморт, применяя обратную перспективу (материал: восковые краски, керамическая плита; размер 20×20 см). В процессе проведенного формирующего эксперимента применялся вербальный и визуальный методы проведения эксперимента, а также индивидуальный подход в работе со студентами. Эти экспериментальные группы выполняли задания в соответствии с их уровнем профессиональной подготовки.

Проведенный эксперимент был регламентирован моделью обучения в творческой мастерской на основе применения древнерусских методик обучения, обратной перспективы и применения восковых красок в декоративной живописи.

Работы студентов были оценены на основании критерий имеющих единые требования выполнения заданий проведенного эксперимента и показали следующие результаты:

- 1) выполненные работы студентов I курса имеют 25% положительных оценок;
- 2) выполненные работы студентов III курса имеют 38% положительных оценок;
- 3) выполненные работы студентов V курса имеют 58% положительных оценок.

На основании приведенных расчетных данных по результатам проведенного эксперимента можно сделать следующие выводы. Результаты констатирующего, формирующего и развивающего экспериментов имеют низкие результаты, показывающие низкое познание и применение обратной перспективы в декоративной живописи. Существенным недостатком является низкий уровень знаний и подготовки в области традиционного искусства России – иконописи. Серьезным недостатком является низкий изобразительный уровень, в разработке новых форм опираясь на древнерусскую иконописную традицию. Чаще всего студенты изображают объект, повторяя внешние формы иконописных «горок» повторяя произведения художников села Палех, которые внесли в изображение современной действительности, иконописную традицию не переработав ее в новую изобразительную форму (фигуры комиссаров, красноармейцев написаны как фигуры святых). Решение проблемы применения иконописных традиций в декоративной живописи, возможно при углубленном изучении художественного наследия культуры и искусства России.

#### *Литература*

1. Антонов А. В. Психология изобразительного творчества. – Киев, 1978.
2. Буслаев Ф. И. Сравнительные взгляды на историю искусства в России и на Западе. // Соч. Т. 1. – СПб., 1880.
3. Гольдин А. М. Опыт организации «парк-школы» // Педагогика, 1998, № 8.
4. Гольдин А. М. Брешь в классно-урочной твердыне // Газета Первое сентября, 1996, № 151
5. Жегин Л. Ф. «Иконные горки» Пространственно-временное единство живописного произведения – «Труды по знаковым системам» II. – Тарту, 1965.

6. Казаринов Н. И. Из истории иконописания и иконопочитания в пермской губернии XVII–XX вв. // Мир русской провинции и провинциальная культура. Российская Академия наук, Гос. институт искусствознания МК Российской Федерации, СПб, 1997.

7. Крупник С. А. Методологические подходы к предмету педагогики // Педагогика № 4, 2001.

8. Колосницын В. Н. Невьянская икона. // Мы и культура сегодня № 4, Свердловск, 1991.

9. Полонский В. М. Основы качества научно-педагогических исследований. – М., 1987.

10. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи – М., 1980.

11. Саранцев Г. И. Теория, методика и технология обучения // Педагогика, 1999, № 1.

12. Успенский Б. А. К системе передачи изображения в русской иконописи – «Труды по знаковым системам» III. – Тарту, 1965.

13. Флоренский П. А. Обратная перспектива. – «Труды по знаковым системам» III. – Тарту, 1967.

14. Языкова И. К. Богословие иконы. – М., 1995, с. 16.

ББК Ю251.084  
УДК 37.017.92

## **ОБРАЗОВАНИЕ САМОРАЗВИВАЮЩЕЙСЯ ЛИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ**

**И. Г. Шендрик**

В последние несколько десятилетий кардинально изменилось положение человека в мире: созданная искусственная среда обитания входит в серьезные противоречия с естественной средой и самим человеком. В работах отечественных и зарубежных футурологов (Н. Моисеев, Д. Белл, Г. Кан, Д. Нейсбит, А. Печчеи, О. Тоффлер и др.) показано, что дальнейшее сохранение и интенсивное развитие существующих способов взаимодействия человека с окружающей действительностью ведет к обострению существующих и возникновению новых проблем глобального характера. Решающим фактором, определяющим возможность их предотвращения и разрешения является сам человек с его представлениями о мире и своем месте в нем, формирующимися под воздействием общества, прежде всего через социальный институт образования.