

русского языка. Работая со словом, педагог должен помнить, что оно обладает определенной вибрацией, ритмом и способно как разрушать, так и созидать нравственное и физическое здоровье ребенка.

Игра несет в себе много содержательных функций. По выражению Лео Фрабеллиуса, человечество разыгрывает порядок вещей в природе так, как оно этот порядок воспринимает. Для детей игра – неотъемлемая часть жизни. Через игру и посредством игры можно решать многие задачи, стоящие перед педагогическим коллективом.

Таким образом, игра является валеологической поддержкой, с помощью которой можно вылечить психику, снять напряжение и создать нормальный психологический климат в душевном состоянии ребенка [1, с. 6].

Библиографический список

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие -. М.: Педагогика, 1974. 240 с.
2. *Выготский Л. С.* Психология искусства -. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
3. *Котылев Ю.В. Полянская Н.В.* Оздоровление ослабленных детей школьного возраста // Воспитание и обучение детей с нарушением развития. 2004. № 3. С. 5-10.
4. *Шманов С.А.* Игры учащихся - феномен культуры -. М.: Просвещение, 1999. 336 с.

Л.Х. Газизова

Построение композиционного пространства в иконе

«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» [1, с. 23].

Одна из основных особенностей иконного изображения, на которую в первую очередь обращают внимание все исследователи – обратная перспектива, которая активно применяется русскими иконописцами. Обратная перспектива – это феномен человеческого зрения и мозга. Она частично связана с искусством иконописи, искусством Ирана, Индии, Китая, Кореи, Японии и с детскими рисунками. Способность человеческого мозга сохранять понятность знакомой формы предмета при взгляде на него в ракурсе, позволяет художнику изображать предмет правильной формы без искажений [1, с. 24].

С начала XVIII в. обратная перспектива была заменена на линейную (прямую ренессансную). Религиозно-политические реформы, проводимые в России Петром I, привели к активному внедрению в изобразительное искусство России западноевропейских традиций, имеющих реалистическое содержание. Старинная иконопись воспринималась в это время, как отсталая форма изображения. Отказ от использования монокулярного зрения при изображении объекта привел к активному применению бинокулярного зрения (двумя глазами) в обучении художников, а также в создании живописных и графических изобразительных образцов (по методу А. Дюрера применялся специальный измерительный прибор). Такие изобразительные особенности, как плоскость, условность формы, параллельная и обратная перспектива были искоренены и забыты [1, с. 19].

Древнерусская иконная традиция позволяет применить обратную перспективу в изображении геометрических форм расположенных близко к зрителю, имеющих деформацию и не привычных для человека, воспитанного на восприятии линейной (прямой) перспективы [1, с. 18]. Обратная перспектива создается расходящимися линиями, позволяющими видеть предметы в развертке: так, например, у изображаемого фасада здания показываются обе боковые стены; у Евангелия могут быть видны сразу четыре обреза, лицо на иконе изображается с теменем, висками и ушами, которые, будучи как бы распластаны на плоскости, обращены к зрителю. Обзору наблюдателя, таким образом, открываются дополнительные плоскости, которые в «нормальном» изображении остаются скрытыми, так как линии параллельные и не лежащие в плоскости изображения даются сходящимися к линии горизонта. На иконе эти линии даются расходящимися. При этом иконописные «дефекты» усиливаются от подчеркнутости обсуждаемых дополнительных плоскостей или ракурсов. Эти плоскости часто окрашиваются в яркие тона, выдвигаются вперед и стремятся стать центром иконы. Так, специфическая перспектива иконы подчеркивается еще и цветом [2, с. 97].

В классической европейской живописи плоскость строится за счет разницы интенсивности цветов, определяющих передние и задние планы. Что касается иконы, то ее цветовая перспектива перевернута: фон (свет) показан как возможно более яркий, одежды же людей, находящихся «близко», темны и неброски. В этом случае передний план иконы оказывается как бы распластным под воздействием божественного света: божественная энергия выгибает края иконного изображения. Предмет на иконе разворачивается, показываясь, по крайней мере, с трех сторон, выявляя с наибольшей полнотой свою объемную форму и пространственные соотношения. Строго говоря, обратная перспектива – метод развертывания пространства изнутри наружу. Предметы, изображаемые таким образом, предоставляют зрителю возможность как бы осязать предмет глазами, почувствовать самодовлеющую жизнь

изображенного, независимую от «точки зрения» воспринимающего, ощутить объем предметов, одновременно представив их изнанку, оставляя при этом общую композицию плоскостной, не нарушая ее прорывами в «глубину», которая неизбежна в «прямой» перспективе [3, с. 21].

Таким образом, пространство иконы экс-коммуникативно: человек, живущий в мире иконы, изначально находится внутри изображаемого мира. Для иконной логики взгляд со стороны на живописное событие запрещен. Когда мы смотрим на икону, мы как бы встречаемся со взглядом нашего визави, но не мы, а он созерцает и создает изображение. Это изображение, или тот наблюдатель-творец, находящийся внутри изображаемого мира, предельно активно: иконописное произведение всегда строило, а не повторяло действительность. Это иконное воссоздание мира можно сравнить с техникой архаических изображений, где идея изображения или его принцип вносятся за счет движения руки, через движение как действие, т.е. художник рисует не так, как он видит, а как знает его тело. Такая картина воспроизводит помимо сюжета духовную силу художника, дублируя ее диаграммой его телесного опыта. Иконописец также передает в изображении свой телесный опыт, который является опытом православной жизни [2, с. 97].

Проекция пространства в иконописи есть разворачивание его по направлению к зрителю. С одной стороны, иконописное пространство изображало мир, а с другой – предоставляло свою «активную субстанцию», воздействующую на воспринимающего. Пространство иконы сакральное, и находится в этом пространстве – значит находится внутри сферы. Шарообразность, сфероидность иконного изображения – это обязательное условие для обозначения означаемого пространства [2, с. 98].

Совершенно иной опыт постижения действительности демонстрирует религиозная живопись Востока. Китайская и японская изобразительные традиции строятся на отсутствии единой точки зрения, но в отличие от православной изобразительной традиции пространство трактуется здесь, исходя из среднего плана картины. Пространство не подчиняется зрителю, для того чтобы «увидеть» пейзаж, зритель поглощался и растворялся в пространственной ширине картины; он был втянут в пространственные недра картины в силу самой композиции, тогда как икона не допускала в свои пространства зрителя. Если классическая европейская перспектива есть перспектива сходящихся линий, то восточная религиозная живопись строит пространство по радиусам.

Японские и китайские пейзажи говорят о растворении художника в природе; окружающий мир имманентен их просветленной сущности. Восточный художник – пантеист, сливающийся с природой. Отсюда радиальное построение пространства. При этом оно не втягивает в свою глубину, а свободно разворачивается на плоскости. Взгляд не всасывается в глубину, а свободно расплескивается по сторонам (высокий горизонт). Отсутствие единой точки зрения придает пространству восточных

художников центробежный характер. Убегая, оно возвращается на место и снова начинает удаляться в ритме дыхания художника, рука которого движется в унисон с ритмами Вселенной.

Христианское переживание трансцендентности (переступания) Бога, освящающего и наполняющего своим светом весь мир, в корне отлично от восточных религиозных традиций. Так, даосский мудрец живет совсем иным чувствованием и пониманием мира, нежели православный подвижник [2, с. 100].

Изображение пространства и времени в иконе «строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистичного искусства и нашего обыденного сознания. Икона нам открывает 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» [1, с. 23].

Библиографический список

1. *Кукенков В.И.* Методологические основания обучения декоративной живописи на основе древнерусской иконописи // Образование и наука. 2003. № 5.
2. *Янкевич Т.А.* Икона как образец духовного творчества // Вестник московского ун-та. Философия. 2002. № 1.
3. *Кукенков В.И.* Возрождение древнерусских иконописных традиций в системе подготовки педагога декоративно-прикладного искусства // Образование и наука. 2001. № 6.

М. А. Геревич

М. Н. Шепелькова

Ю. А. Шерстобитова

Трудные дети в современной России

Социально дезадаптированный подросток... Безусловно, это проблема! Он член нашего общества, его неотъемлемая составляющая. И нравится нам это или нет, но общества без подростков не бывает, как не бывает и бес проблемных подростков в обществе: это тот возраст, когда формирующаяся личность, прилагая все свои ещё достаточно ограниченные силы и возможности, пытается понять, найти, определить и надежно занять своё место.

Воспитание и перевоспитание «трудных» детей и подростков является одной из многочисленных проблем, выдвинутых изменениями, происходящими сегодня в нашем обществе. Актуальность её заключается в том, что с каждым годом отмечается рост детской преступности,