

## О выстраивании образовательных траекторий в контексте творческого развития посредством различных живописных репрезентаций натюрмортной постановки

С. Н. Уварова

*Иркутский государственный университет, г. Иркутск*

А. Н. Тараненко

*Забайкальский государственный университет, г. Чита*

**Аннотация.** ***Введение.** Цель работы заключалась в выявлении возможностей выстраивания и развития образовательных траекторий для художественных индивидуумов при обучении живописи натюрморта в контексте решения проблемы различия художественных трактовок при переходе от учебных задач к задачам творческим на основе взаимосвязи художественной теории и практики.*

***Материалы и методы.** В данной статье рассматриваются некоторые общепринятые принципы постановки натюрморта, традиционные и нетрадиционные основы обучения живописи натюрморта под углом, способствующим потенциальному развитию художественных средств, также рассматриваются некоторые теоретико-методические и искусствоведческие материалы, способствующие систематизации художественных форм и их вариативности.*

***Результаты исследования.** Разработаны некоторые пути выстраивания образовательных траекторий (для перехода к творческим траекториям) посредством совокупности ряда факторов: использование возможностей разнообразия художественных форм, их трактовок при написании учебных постановок, основанных на теоретико-методической и искусствоведческой базе с соответствующей систематизацией актуального иллюстративного материала, художественных качеств самих постановок с направленностью на решение определённых практических задач по структурированию композиций.*

***Заключение.** Взаимосвязь определённых знаний в области истории искусств с современной теоретико-методической*

*базой и соответственным осмыслением традиционных и нетрадиционных художественных практик по обучению живописи натюрморта даёт ясные возможности для выстраивания образовательных (в перспективе – творческих) траекторий.*

## Ключевые

### слова:

*образовательная траектория, траектория художественного развития, пластическая организация натюрморта, нюансы и контрасты, ритмический строй элементов, трактовка изображения предмета, структура изображения, структура композиции, композиционно-изобразительная структура, трансформация предметов и композиции.*

## Для

### цитирования:

*Уварова С. Н., Тараненко А. Н. О выстраивании образовательных траекторий в контексте творческого развития посредством различных живописных репрезентаций натюрмортной постановки // Педагогический ИМИДЖ. 2020. Т. 14. № 2 (47). С. 304–320. DOI: 10.32343/2409-5052-2020-14-2-304-320*

Дата поступления  
статьи в редакцию:  
19 марта 2020 г.

Образовательная траектория – это персональный путь реализации личностного потенциала каждого учащегося в обучении. Рассмотрим некие предполагаемые пути выстраивания образовательных траекторий, связанных с художественной формой, её многообразием, как этому могут способствовать учебные натюрмортные постановки и какие проблемы могут встать на путях перехода от образовательных траекторий к траекториям творческим. В данной статье речь пойдёт об учебном живописном натюрморте как части учебной программы, осваивая которую, студенты приобретают не только профессиональные навыки, но и получают определённые возможности для индивидуального творческого роста на будущее. Грамотно проектируемые образовательные траектории в обучении могут открыть будущему живописцу оригинальные творческие пути развития.

Учебная постановка натюрморта – это сочетание предметов по тематике, смыслу, количеству, размерам, пропорциям, форме, цвету, материалу, фактуре, по способу организации в пространстве мастерской. Но даже написанные с одной постановки работы могут существенно отличаться друг от друга по художественному замыслу и решению, что обусловлено, с одной стороны, возможным многообразием поставленных задач, а с другой – индивидуальными особенностями учащихся. Собственно, определённое

сочетание этих факторов и выстраивает образовательную траекторию развития художественного индивидуума в течение какого-то времени. Но это в самом общем смысле. При этом любой профессиональный художник также продолжает своё развитие по каким-либо траекториям, что по многим признакам напоминает учебный процесс.

Б. Р. Виппер писал: «...натюрморт даёт наиболее чистое, свободное от случайных ассоциаций содержание. И наоборот – нигде художественная форма не говорит так ясно и свободно, как именно в натюрморте, этой области живописи, наиболее близкой к самому формальному из искусств, архитектуре. В то же самое время натюрморт всегда имеет дело с предметами сделанными, оформленными, предназначенными для определённой цели (музыкальный инструмент, ваза, разрезанный плод, букет цветов), поэтому на натюрморте так легко видеть уклон искусства в одну или другую крайность: то искусство, которое предоставляет жизни делать и выбирать предметы, мы назовём содержательным, там же, где сама картина, само изображение впервые творит предмет, мы говорим об искусстве формальном» [2, с. 18].

Тесная связь натюрморта с эмоциональной стороной художественного восприятия, с одной стороны, и с архитектурными искусствами – с другой, даёт возможности для многообразных путей творческого развития. Художник, создающий натюрмортную композицию, не озадачен каноническими пропорциями человека, анатомией, задачами портретности, сюжетных взаимосвязей, всех пластических тонкостей, связанных с этой сюжетностью. Освобождённый от специфики более сложных жанров, он направляет свой потенциал на решение творческих задач натюрмортного жанра.

Натюрморт, пожалуй, ещё и потому лучшая школа живописи, что здесь гарантируется определённая стабильность освещения, колористического состояния, неподвижность предметов. Здесь обеспечиваются наилучшие критерии объективности при оценивании выполненных задач. Необходимо отметить важность самой постановки учебного натюрморта – это всегда достаточно серьёзная и сложная проблема, стоящая перед преподавателем при обучении студентов изобразительному искусству. От того, насколько грамотно, художественно составлен натюрморт, зависит понимание задач, поставленных перед студентом, зависит качество полученных знаний, а также то, как он закрепит их при практической работе. Именно на основе натурной учебной постановки будущий педагог, художник изучает основы (законы и правила), приобретает навыки, которые позже при решении более сложных художественно-творческих задач получают дальнейшее развитие. Натюрморт должен быть составлен таким образом, чтобы педагог мог объяснить и продемонстрировать изучаемые закономерности на основе постановки, а затем ещё раз объяснить и закрепить при работе над эскизом. Например, первая задача, стоящая перед обучающимися, – пропорционально-композиционная и цвето-композиционная, т. е. композиционное размещение больших тонально-цветовых или цвето-тональных масс в определённом формате. При решении этой задачи усваиваются и закрепляются законы равновесия и цельности, которые важны и в начале, и в завершении каждой учебной работы. При этом студент должен понимать, что композиция эскиза – это нечто иное, нежели некая композиционность постановки. Даже видоискателем, вырезанным из бумаги, автор уже создаёт свою композицию, пусть и каноническую. Отсекаются лишние фоны (иногда

и предметные зоны), меняется количество цвета в предполагаемом будущем эскизе. Действительно, уже в видоискателе и тем более в эскизах равновесие тональных и цветовых масс есть нечто иное, чем в постановке. Из этого различия следует то общее, что есть в учебных и творческих задачах. Но здесь же начинаются и различия, поскольку в творчестве изменение художественных форм и композиционных структур может иметь разные пути. Однако некоторая нерешённость учебных композиционных задач может серьёзно сказываться и на будущем творческом процессе. Ученикам необходимо осваивать основы мастерства, некие каноны, поэтому натюрморт, как правило, ставят в зависимости от очередной учебной задачи, которые и формируют эти каноны, а активизация познавательной деятельности обучаемого осуществляется в рамках этих канонов. В процессе творчества мастер неизбежно разрушает каноны. Возможно ли разрушение канонов на этапах обучения? Это очень сложная проблема. Новаторские творческие композиции отличаются от так называемых «правильных» композиций, классические постановки сочетаются с «правильными» композициями наилучшим образом. Это сочетание проверено веками практики искусства и хорошо описано в многочисленных пособиях по живописи и рисунку. Сложнее обстоит дело с решениями задач, когда нужно создать композицию с необычным, новым содержанием. Это может быть связано как с индивидуальными впечатлениями от реальности, так и отходами от неё. «Для художника при создании произведения главными моментами являются предметность реального мира и его личная способность к визуальному мышлению. Зримый характер изображаемого объекта, его наглядность неразрывно связаны с впечатлениями художника и условиями зрительного восприятия, в том числе и в случаях отхода от реальности. Последнее можно рассматривать как переработку и интерпретацию материальной предметности в процессе творчества» [6, с. 5]. Конечно, такие задания предпочтительно проводить со студентами, усвоившими традиционные правила и каноны. Причём здесь есть определённый риск. Однако рано или поздно творческому индивидууму это необходимо делать. Ведь мы говорим о развитии траекторий, которые не должны прерываться.

Но вернёмся к натюрмортным постановкам, поскольку грамотная, целенаправленно поставленная постановка – основа развития профессиональных, а при определённых установках педагога и творческих качеств живописца. Преподаватель, как и учащийся, – развивающаяся личность со своей траекторией развития. Облегчить проблему постановки натюрморта начинающему педагогу поможет использование некоторых правил, таких как подбор предметов (по теме, форме), равновесие, пластическая организация постановки, нюансы и контрасты, ритмический строй светлых, тёмных, цветовых элементов, ритм объёмов при соответствующей их выразительности. Предметы натюрморта должны быть ясными и разными по форме, различными по величине, светлоте (тону), по цветовому оттенку, насыщенности.

Для продвинутых учащихся эти различия могут сближаться, смещая задачи в несколько иные русла, для чего в дальнейшем, соответственно, потребуется и более высокая квалификация педагога. Так или иначе предметы для постановки подбираются в соответствии с дидактическими требованиями (принципом доступности), что способствует успешному усвоению изобразительной и композиционной грамоты. При слабой подготовке по арифметике ученику не

нужно браться за решение алгебраических задач. Неподготовленному спортсмену не стоит поднимать слишком большой вес. И так далее... Не следует рисовать и писать сложные предметы, пока не придёт понимание, что они состоят из простых форм. Также не следует ставить сложные многопредметные, многоплановые постановки, представляющие трудности в отношении их пластической, цветовой организации, смыслового содержания до тех пор, пока обучающиеся не наберутся опыта, не разовьют художественное мышление, достаточную целостность взгляда для решения соответствующих задач.

В рамках поставленных задач педагог должен организовать художественные формы, смоделировать в постановке цветовые и светлотные отношения предметов и фонов, предугадать, как будет работать плановость и цвето-воздушная среда с разных точек зрения, какие могут быть варианты тональных и цветовых нюансов при написании натюрморта. Важными факторами являются определение композиционного центра, использование бокового, фронтального или контражурного освещения, а также выбор интересных для обучения ракурсов (точек зрения). Учебный натюрморт обычно имеет строго поставленную цель: способствовать активизации познавательной деятельности обучаемого в определённом направлении. Так, в традиционной системе академизма практически невозможно трансформировать композиционную схему, деформировать пропорции предметов, нарушить анатомию фигур. Возможно лишь некоторое оживление цвета, живописной манеры, а также более жёсткие или более мягкие трактовки формы. Впрочем, и здесь существует свой творческий диапазон. Можно создавать произведения, тщательно подбирая предметы для постановки по смыслу и форме, актуализируя художественные формы классицизма. Рассмотрим, например, «Натюрморт из бытовых предметов», где основными задачами в работе будут нахождение больших тонально-цветовых отношений всех зон композиции, выявление объёма предметов посредством светотени (её элементы: блик, свет, полутень, тень, рефлекс – дифференцированы по светлоте, цветовому оттенку и насыщенности), а также создание в необходимой мере воздушной среды. Сразу нужно будет определиться, как в постановке будут использованы светлотные (тональные) и цветовые контрасты, которые составляют основу композиционной выразительности работы. Например, белый кувшин на фоне тёмной драпировки – такой контраст может быть светлотной доминантой постановки. В этом случае даже цвет драпировки будет играть второстепенную роль. Старая паяльная лампа или утюг имеют интересную, выразительную форму, поэтому фоном к нему лучше использовать относительно светлую драпировку. Во-первых, этот силуэт обогатит композиционную структуру натюрморта, во-вторых, будет привлекать внимание студента как сложная конструктивная форма. Цвет же этой светлой драпировки может быть различным: во-первых, он должен играть определённую роль в общем образно-цветовом построении будущей композиции, а во-вторых, своим сочетанием с металлическим предметом задавать последнему некие гештальтные признаки. А вот самый крупный предмет (например, самовар) в натюрморте не обязательно активно выделять при помощи доминирующего контраста, а использовать для него более сближенную по тону или цвету драпировку, так как сам этот самовар и так достаточно презентабелен. При боковом свете его освещённая сторона в касании с фоном будет представлять достаточный контраст. Теневая же сторона самовара работает общей теневой массой вместе с падающей тенью

и будет выделяться благодаря лёгкому рефлексу от достаточно светлой холодной драпировки, специально расположенной с теневой стороны. Здесь отражающая способность самовара должна коррелировать со степенью светлоты холодной драпировки. Последняя, в свою очередь, будет иметь определённое значение в общем тонально-цветовом построении композиции. Конечно, мы условно описывали лишь вариант взаимосвязей постановки: как предметы могли быть поставлены по-другому, так и драпировки могли быть различными по цвету – тону. А вот если на драпировке образовать складки, их следует ритмически организовывать с другими объёмами постановки. Объёмы складок зачастую играют более значимую композиционную роль, нежели сами бытовые предметы, особенно если складки уложены в определённых направлениях по горизонтали, вертикали, диагоналям. При этом играет роль протяжённость, величина, степень светлотной или цветовой контрастности, характер и выразительность формы. Но в композиционной завязке натюрморта участвуют ещё и мелкие предметы и детали, которые помогают уравновесить массы или заполнить большие неработающие паузы. Это могут быть картофелины, луковицы, помидоры, ножи, ложки и т. д. Они также могут варьироваться по величине, форме, контрастности тона и цвета (могут даже быть цветовыми доминантами). Часто именно их подбор придаёт постановкам завершенность. Кстати, очень важно, как читаются детали формы самовара. Всегда требуются определённые усилия как по их детализации, так и по обобщению.

Особого внимания заслуживают нюансные отношения. Например, можно поставить светлый предмет на светлом фоне, или тёмный предмет на тёмном фоне, или же тёплый на фоне теплого, холодный на фоне холодного, что вводит живописцев в мир нюансов. Это научит студентов видеть более тонкие отношения, а также сравнивать их с более сильными контрастами натюрморта. Только в процессе сравнения студент выясняет основные контрасты и множественные нюансы, их композиционную роль. Более того, чрезвычайно важно наблюдать и осмыслять элементы выраженности деталей внутри больших сближенных по цвету или тону (светлоте) зон постановки.

Итак, мы рассмотрели некоторые правила составления натюрморта, применённые к некоей условной постановке. Конечно, при таком умозрительном рассмотрении возникают вопросы. Между тем постановка есть некая модель, отдалённый проект будущей работы, и такие категории, как обобщение, детализация, цельность, лапидарность, нюансировка, выразительность (и т. д.), применимы в любой классической или авангардной работе, написанной с постановки, и на самом деле имеют выход дальше: в философию творчества, в содержательность. Как уже отмечалось, пути составления постановки могут быть бесконечно разнообразными. Наблюдая последовательный ряд постановок, искусственный взгляд может прочесть мысли педагога, их методическую траекторию.

Рассмотрим другой, более конкретный, пример. На рисунках 1 и 2 представлены уже результаты эскизирования с натурной постановки двумя студентами. Им нужно было выполнить с постановки три композиционных эскиза в горизонтальном, вертикальном и квадратном форматах.



Рис. 1

Fig. 1

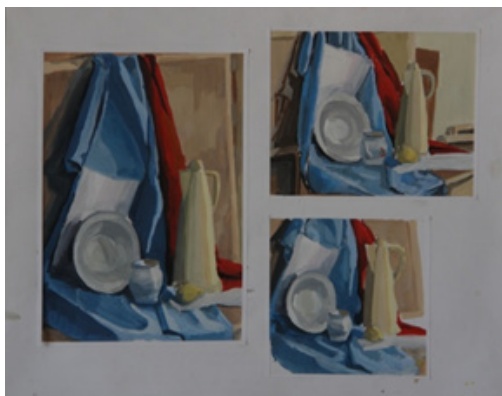


Рис.2

Fig. 2

В контексте темы статьи мы будем говорить не только о художественной форме эскизов, но и о характеристиках постановки, с которой они были написаны. Так, по двум вариантам выполненного задания можно полнее представить саму постановку. Заметим, что цветовое решение в представленных эскизах минимизировано, а массы света и тени локализованы по условиям задания. Тем не менее по всем шести эскизам можно сказать о выстроенной постановке следующее:

1. Постановка несложная. Группа из двух светлых малохроматичных предметов и одного жёлтого находится на фоне двух ясно структурированных драпировок (красной и синей) и белого листка бумаги.

2. Красная и синяя драпировки фона также выходят на передний план.

3. Белые предметы и листок бумаги находятся на фоне синей драпировки, контрастируя с ней, составляют нюансные тонально-цветовые отношения между собой.

4. Белые предметы расположены в вертикально-диагональном направлении вдоль синей драпировки. Им противостоит горизонталь белой драпировки. А все вместе они образуют некую светлую конфигурацию, которую можно интерпретировать композиционно и как самоценную силуэтную форму, противопоставленную другим конфигурациям фоновых элементов, во многом зависящих от компоновки.

5. Светло-жёлтый кофейник играет промежуточную роль: с одной стороны, принадлежит к группе светлых предметов, а с другой стороны, принадлежит к триаде жёлтого – красного – синего в постановке.

6. Объёмы предметов и складки драпировок также образуют скульптурную группу, которая может быть определённым образом скомпонована.

Какие же действия, манипуляции мог осуществлять преподаватель, ставя данную постановку? Установив предметы и драпировки по основным массам и в целом по местонахождению, нужно было «доработать» постановку до некоторой завершённости, предполагающей более ясное её прочтение с разных точек мастерской, откуда будут писать студенты. Во-первых, нужно было скорректировать величины и конфигурации основных композиционных масс,

увеличивая и уменьшая массы красной и синей драпировок, а также передвигая на чуть-чуть предметы относительно друг друга и относительно фона драпировок. Это важно для того, как будут прочтены цветовые промежутки между предметами, какими элементами, какими величинами и какой направленностью будут смотреться «полосы» цвета драпировок (их света и тени). И наконец, поскольку эти «полосы» света есть результат рельефности складок на драпировке, нужно корректировать эти рельефы: увеличивать и уменьшать складки, менять их форму, направление и глубину рельефности. Сами же по себе эти рельефы складок будут рифмоваться с объёмами предметов, что может приобрести особую актуальность при объёмно-пространственном композиционном решении. В случае постановки задач в разных эскизах на плоскостное и объёмное решение преподаватель будет учитывать оба эти фактора. Итак, преподаватель, выстраивая постановку, может и должен предвидеть некоторое возможное разнообразие художественных решений. Думая о путях (траекториях) развития студентов, педагог не может быть жёстким приверженцем какого-то одного подхода, одного стиля. Но, разумеется, не исключается и точное выполнение узко поставленных задач для развития тех или иных качеств из всего возможного разнообразия, и здесь скрупулёзность при корректировке объёмных и плоских величин постановки играет важную роль.

По представленным эскизам видно, что постановка состояла из ряда предметов, которые в будущих работах студентов могут быть изображены, представляя комплекс разнообразных качеств цвета и формы. И действительно, вышеуказанные характеристики этой одной постановки на самом деле дают возможность задавать гораздо более разнообразный диапазон пластических и цветовых задач, нежели небольшое стилистическое различие работ этих двух представленных авторов. На рисунке 3 представлены варианты одного из эскизов с иными художественными решениями этой постановки по цвету и форме. Цвет меняется довольно существенно, форма – лишь в определённой степени, без изменения пропорций и в рамках одной компоновки (рисунок 3).

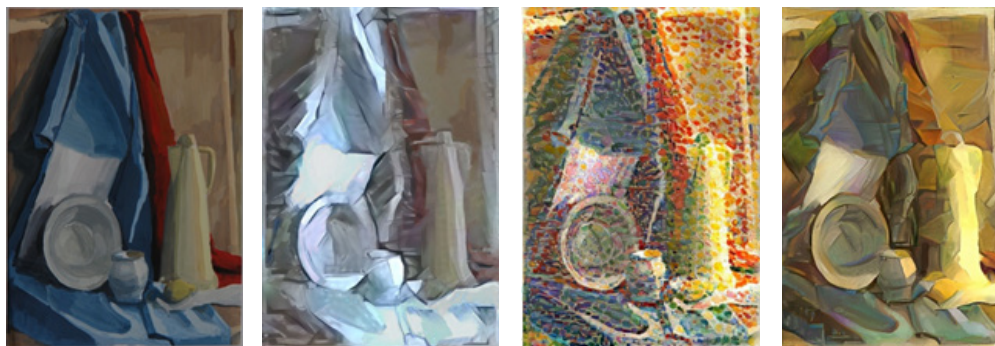


Рис. 3

Fig. 3

Разумеется, это лишь некоторые возможные варианты от одного эскиза. Мы не можем в статье описывать многообразие художественных решений даже этой постановки, тем более творческих путей в натюрмортном творчестве.

Тема натюрмортных постановок, конечно, связана с известным уклоном искусства в одну или другую крайность: либо с искусством, предоставляющем предмет-



ную содержательную тематику, либо с так называемым искусством «формальным» (где изображение впервые творит предмет). Поэтому в тематических постановках важна скрупулёзная достоверность подбора предметов. Для искусства же второго типа, где важны создаваемые новые художественные формы, подбор предметов и организация постановки может осуществляться по иным (авторским) принципам.

Поскольку для нас первостепенны художественные формы, многообразие предметных трактовок, сделаем беглый ограниченный экскурс в историю искусств. По сути, вся история художественных форм европейской реалистической живописи – это история изменения характера градации тона, цвета в рамках допустимого, а трактовка форм предметов – это как раз и есть определённая игра этих градаций (в рамках изменяемости стилей, перспективных систем, которые мы опускаем).

Ещё в эпоху Ренессанса юный Леонардо да Винчи написал ангела на картине своего учителя Вероккио. Смягчение контуров, постепенные переходы полутонов в тень без видимых глазом границ переходов, создающие ощущение воздуха на полотне, назвали «сфумато». «Но леонардовское sfumato – нечто ещё большее, чем внешняя среда; оно проникает внутрь тела, согревает его своей живительной силой, заставляет тёплую кровь заиграть под кожей. Оно побуждает руки прикасаться и губы целовать. Это значит, что с помощью своего sfumato Леонардо хочет проникнуть в чувственные свойства предмета» [2, с. 265]. Это оказало колоссальное влияние на всю последующую мировую живопись. Одухотворённость формы, воздушная перспектива, свето-воздушная, цвето-воздушная среда и т. д. – все эти понятия неразрывно связаны со sfumato. В эпоху барокко (Рубенс, Рембрандт и др.) наблюдаются развитие и радикальные изменения принципов sfumato – градации тонов в больших композиционных массах тона, света приобретают совсем другие, более разнообразные трактовки. В искусстве романтиков, живописи многих более поздних течений художественные трактовки видны уже в виде самостоятельно значимых красочных субстанций. Е. В. Ровенко так пишет об обособлении композиционного аспекта от конструктивного: «В художественном мире как Делакруа, так и Редона цвет, колорит становятся творящей силой, первичной по отношению к образам и независимой от них» [6, с. 108]. И далее: «Зритель чувствует, что жизнь красок существует, но видит её лишь «боковым зрением». Стоит только сконцентрироваться, сфокусировать зрение – и можно ощутить ритм жизни материала, особенности его движения, развития» [8, с. 109]. Высказываясь в духе А. Габричевского, музыкально-цветовая стихия времени вырывается из-под власти предмета, приобретает самостоятельность и участвует в построении композиции наравне с её конструкцией (структурой) [4]. Не останавливаясь подробно на теории пространства и времени в контексте исторического изучения художественных форм, лишь скажем, что их осмысление может дать новые горизонты творческого развития (тем более – образовательных траекторий).

Учебные работы пишутся преимущественно в системе объёмно-пространственной живописи, поэтому здесь трактовки предметов и пространства у разных авторов (при всём стилистическом различии) есть всё же некое продолжение достоинств натурной постановки, её освещённости, читаемости объёмов и т. д. Такую натюр-мортную постановку можно корректировать до идеального состояния, и здесь очень актуальны квалификация и усилия педагога. Впрочем, это не лишает возможности трансформировать и такие постановки. Ниже мы затронем тему трансформации. Но прежде обратимся к основным используемым трактовкам предмета в живописи. Из-

начально им дал определение А. Д. Гончаров в докладе «О композиции» на сессии Академии художеств СССР в 1979 году [5]. Мы даём свою, несколько изменённую интерпретацию этим положениям:

1. Объёмно-скульптурная трактовка предмета в живописи. Это такая живопись, в которой передаётся локальная (т. е. местная) окраска предметов, не подверженная влиянию воздушной среды или цветовых рефлексов. Предметность достигается моделировкой объёма посредством осветления или утмнения его поверхностей, пространство строится преимущественно перспективным уменьшением предметов по мере их удаления и перекрыванием предметов друг другом. С верной передачей пропорций при моделировке объёма необходима передача точных пластических характеристик, выраженных, как правило, в предварительном рисунке. Для локальной живописи изобразительно-композиционными средствами становятся по преимуществу размещение и группирование локально окрашенных объёмов в пространстве формата.

2. Живописно-средовая трактовка предмета в живописи. Такая живопись называется светотеневой, или валёрной, и изображает предметный мир, погружённый в свето-воздушную среду. Световое пятно выступает как доминирующее изобразительное и композиционное средство. Оно может достаточно свободно размещаться на формате и смещаться относительно какой-либо освещённой части предмета. Пятна света и тени в необходимой степени, где это нужно, «вбирают» в себя контрасты изобразительной структуры предмета, его материальности. Тогда иные части композиции могут выглядеть подчёркнуто выразительно.

3. Пространственно-цветовая трактовка предмета в живописи. Здесь цвет выполняет по преимуществу конструктивную функцию, основанную на движении пятна-силуэта определённой цветности в глубину или на зрителя, рождается из живописи светотеневой, также ставя своей задачей изображение пространства.

4. Силуэтно-плоскостная живопись сходна с локальной живописью в том, что любая большая масса света, тени, предмета или его участка также локализована по цвету, т. е. эта масса может не иметь градаций по цветовому оттенку, насыщенности и интенсивности. Основное её отличие от локальной живописи в том, что объёмная предметность здесь отсутствует. Локальная окраска реальных предметов, их пространственное положение и освещённость изображаются со значительной степенью условности. Кроме того, в силуэтно-плоскостной живописи цветовое звучание больших масс может быть приближено как к контрастам спектральных цветов, так и монохромности. В этих произведениях цветовой силуэт является основой изобразительной формы и приобретает существенное значение по отношению к соседним цветовым силуэтам и изобразительной поверхности в целом. В таком условном уплощённом изображении пространство даётся как бы сжатым, но не потерявшим всех свойств окружающей действительности.

Заметим, что для каждого из этих видов необходим как определённый способ восприятия, так и соответствующий способ композиционной организации воспринятого. Говоря иначе, в каждом случае пространственно-временной синтез происходит несколько иначе. Тем более, что в реальных творческих работах мы можем наблюдать смешивание вышеназванных видов живописи. Грубо обобщая, можно говорить о двух видах живописи: объёмно-пространственной и плоскостной. Соответственно, можно говорить и о степени плоскостности – объёмности композиции или разных её участков. А. Тараненко пишет, что взаимозависимость категорий плоскостного и объёмно-пространственного является самым трудным в искусстве.

Он отмечает, что «это заставляет, во-первых, включать сами характеры силуэтов и контуров изображений в круг вопросов о взаимодействии рисунка и цвета, а во-вторых, не забывать о контекстной связи, например, линейного ритма этих контуров на картинной плоскости с пространственными (в глубину) отношениями и выразительностью их элементов» [9, с. 82]. Кстати, говоря о выстраиваемой постановке, отметим, что прототипы характеристик силуэтов, контуров, границ светотени будущих изображений должны прочитываться, восприниматься в постановке начинающими живописцами. Для продвинутых же живописцев возрастает роль цветовых и линейно-ритмических интерпретаций. То есть, во-первых, в компонентах рисунка – это акцентирование некоторых участков светотеневых границ, контуров... либо, наоборот, ослабление или пропуск некоторых его участков. Во-вторых, может быть и мягкое размытие, растворение участка изображённого предмета с фоном. Заметим: растворение предмета (тёмная тень размывается в светлом фоне) – это, в нашем понимании, характеристика рисунка. А изменения участков тени этого же предмета и соседствующего участка светлого фона по светлоте (тону) или насыщенности цвета – это живописные характеристики. Подобные интерпретации позволяют уже некоторые вольности отхода от канонических правил. В этом люфте – достаточно большие возможности для движения от школы к творчеству. При этом пока могут быть совершенно не задействованы деформации и трансформации формы. Они произойдут только при некотором перемещении элементов, представляющих контуры и границы светотени, при соответствующем изменении пропорций.

По мнению искусствоведа Н. Н. Волкова, «...самую глубокую основу композиции сюжетной картины составляет не внешняя гармония, не «мелос», и не внешняя построенность, равновесие, архитектоника, а «логос» – «слово», «рассказ» (изобразительное единство рассказа)» [3, с. 211]. В искусстве же авангарда и даже импрессионистического мотива (при отсутствии сюжета) главным становится эстетика ритмических, пластических, цветовых качеств формы. В контексте темы статьи нас интересует, прежде всего, именно второе – «мелос», внешняя построенность, равновесие, архитектоника. Это вплотную приближается к заданиям по трансформации, к такой категории гештальтпсихологии, как «структура» (структура натяжения, напряжения и т. д.). Здесь могут выполняться задания на достижение различных статико-динамических композиционных состояний с конкретными названиями типа: «непоколебимость», «расшатывание», «порыв», «непрерывный рост», «смятение», «вдохновение» и т. п. То есть к содержательности композиционных структур.

Академик К. И. Рождественский отмечал: «В своё время мы выбросили из отечественной истории опыт авангардных течений XX в., школа не использует его должным образом, а молодёжь бросается туда без разбора, без критического усвоения. Чтобы двигать вперёд культуру, надо освоить предыдущий опыт – не для подражания, а для нового скачка» [7, с. 3]. В подобном ключе Г. И. Панксенов приводит высказывание В. А. Фаворского, который при организации живописного факультета нового типа призывал «признать за ним права на эксперимент», не понимать его только как «станково-картинное» отделение, но и как «станково-лабораторное» [6, с. 5]. Необходимо заметить, что деформационная изменяемость формы, используемая при обучении, делает границы между учебными задачами и творческими порой трудно различимыми.

Нас особенно волнует вопрос: существует ли взаимосвязь между традиционным обучением и экспериментальным? Поставим вопрос мягче и уже: как вариативность трактовки реалистической живописи связана с трансформацией? Как было

отмечено (о живописи эпохи барокко), грамотный живописец понимает, что даже в рамках реалистической живописи внутри тональных переходов возможны некоторые смещения невидимых границ этих градаций (не воспринимаемых неискушённым взглядом) в ту или иную сторону. Эти смещения сдерживаются академической грамотой, представлениями живописца об убедительности предмета, его материальности, конструкции, анатомии (если изображается человек). В живописи, скажем, К. Моне эти смещения градаций тонов во многих участках композиции уже разрушают предмет, чему способствует красочная субстанция и раздельный мазок. Все постимпрессионистические течения идут ещё дальше. Например, аналитический кубизм оперирует все теми же категориями контуров и границ светотени, которые особым образом структурируются. Отметим, что если уже ставятся специальные задачи по трансформации и переструктурированию предметов и композиции относительно первоосновы, то постановка может выглядеть как вполне традиционная, так и иметь более свободные конфигурации. Заметим, такие задания всё ещё считаются весьма специфичными и не всегда встречают понимание коллег и студентов (особенно в академических вузах), хотя задания по трансформации уже присутствуют в программах детских художественных школ.



Рис. 4

Fig. 4

Конечно, трансформация – это тема отдельного разговора, в рамках этой статьи мы ограничиваемся лишь одним примером (рисунок 4).

Как показывает практика, задания по трансформации, созданию содержательных композиционно-изобразительных структур существенно способствуют творческому развитию студентов. В то же время не следует дискриминировать и «сюжетность» в натюрморте. «Сюжетная картина с её формами построения предметного содержания служит прототипом и для построения натюрморта. В натюрмортах мы видим либо группы – подчинение главному предмету (как бы «центрированное» действие), либо выстроенность предметов в линию – как бы их шествие, либо модную теперь разбросанность, уравновешенную только на плоскости – подобно разбросанности

слабо связанных действий и групп. В каждой группе – своё действие. У каждой вещи – своя жизнь. Конечно, натюрморт, кроме того, – группа вещей, выражающая их человеческое предназначение, – группа, окутанная движением рук или только «любованная глазом» [3, с. 170].

Хочется подчеркнуть особую для творческого роста живописца важность освоения современных теорий, изучения разных видов живописи, имеющих возможность актуализировать внутренний потенциал индивидуума. Например, гештальт-теория является одной из необходимых для художника и педагога. В частности, можно рекомендовать труды американского эстетика и психолога искусства Рудольфа Арнхейма, известного во многих странах мира. [1]. Ведущая тема его исследований – проблемы психологии искусства. Он приходит к ценным и реалистическим наблюдениям о структуре художественного образа и закономерностях процесса эстетического восприятия. Арнхейм и другие представители гештальтпсихологии рассматривали такие элементы действительности и искусства, как фигура, фон, контур и т. д.

При изучении теории стоит отметить одно обстоятельство. Тенденции всей современной науки таковы, что сейчас всё реже можно встретить искусствоведа, художественного критика и т. д., который реально был бы сторонником какой-либо «одной отдельно взятой» теории. Необходимо комплексное, многостороннее изучение искусства.

Конечно, будущие траектории художественного развития индивидуума преподаватель может предвидеть лишь в самом общем виде по причине множества возможных вариаций. Если же говорить о творческой деятельности этого индивидуума как о многообразии стилей, подходов, концепций в течение нескольких лет, то можно в определённом смысле говорить и о нескольких траекториях творческого пути этой творческой единицы. Сочетание этих будущих возможных траекторий с каноническими, программными заданиями даёт большие возможности и перспективы при обучении искусству (при всей сложности стоящих задач).

Подытоживая тему о проблемах выстраивания образовательных траекторий при обучении натюрморту в контексте роли различных живописных трактовок учебных постановок, мы отмечаем важность многих факторов. Делая упор на самой возможности многообразия трактовок натюрмортных постановок для развития образовательных траекторий, прежде всего, необходимо направить внимание на теоретико-педагогическую, искусствovedческую базу, на систематизацию актуального иллюстративного материала, на основе чего только и возможно осуществление стратегии развития учащегося.

Очень важны художественные качества самих постановок, их вдохновляющие свойства, их направленность на решение определённых задач. На постановках для создания будущих учебных (творческих) работ моделируются объёмные и плоскостные формы предметов и фонов, их цветовые и светлотные отношения, что предполагает многообразие путей (траекторий) становления живописных работ. Преподаватель, ставя постановку, осознаёт её роль в выстраивании образовательных траекторий группы и каждого индивидуума. Соответственно, он пользуется теоретическим и практическим инструментарием, предлагая те или иные художественные стилистические трактовки для решения поставленных задач. По созерцаемой постановке и даже одной выполненной с неё работе уже можно судить о некоторой, пусть и короткой, траектории развития учащегося, для чего необходимы фото- или видеофиксация этапов работы. Работы одного автора, последовательно выполнен-

ные с нескольких натюрмортных постановок, позволяют проследить определённую траекторию развития обучающегося, как, впрочем, и профессионального художника. Потому это творческая задача для педагога, а постановка натюрморта – важнейший компонент как для развития профессиональных знаний, умений, навыков, так и для осуществления поиска творческих направлений.

Необходимо ещё заметить, что одних тематических, пластических, цветовых качеств самих постановок (даже самых эталонных), как и самой передовой теории, недостаточно для развития студента. Огромную роль играют творческие качества студента, личности самого педагога и, конечно, их взаимодействие. Здесь можно в определённом смысле говорить о совокупном опыте педагога и учащегося, а порой – о мучительном процессе постижения канонов и открытиях нового. В системном процессе обучения ведущую роль играет квалификация преподавателя, в творческом процессе эта роль постепенно переходит к индивидууму.

По работам натюрмортного жанра, где «художественная форма говорит наиболее ясно и свободно», легче всего проследить развитие начинающего педагога, художника, иметь возможность заглянуть в будущее. Образовательные траектории художественных индивидуумов выстраиваются посредством выбора из огромного многообразия возможных путей творческого развития. Разнообразии предметного мира, эмоционально-образное и профессиональное его восприятие педагогом и учащимися, современная теоретическая база позволяют интерпретировать даже учебные задачи по живописи в достаточно большом, многообразном диапазоне, способствующем выстраиванию разнообразных образовательных и в перспективе – творческих траекторий.

#### **Заявленный вклад авторов**

*Уварова С.Н.* : разработка структуры статьи; изучение и анализ программно-методического обеспечения образовательного процесса; систематизация принципов постановки натюрморта в контексте традиционных и нетрадиционных подходов обучения живописи натюрморта; планирование и проведение экспериментальных заданий в натюрмортном жанре, описание результатов эскизирования натюрмортных композиций; формулирование основных выводов исследования; составление списка литературы.

*Тараненко А.Н.* : изучение и анализ теоретико-методических и искусствоведческих материалов для систематизации художественных форм и их вариативности; формулирование методологических оснований перехода от образовательных траекторий к траекториям творческим; определение возможных направлений образовательных траекторий индивидуумов в контексте классификации видов живописи и их трансформации.

*Все авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.*

## Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974. С. 386.
2. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 384.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М. : Книга по Требованию, 2012. 408 с.
4. Габричевский А. Г. Мантенья. 1919. М. : Советский художник. Творчество № 1. 1992.
5. Гончаров А. Д. О композиции (проблемы теории композиции и предметного изображения на плоскости). Доклад, сделанный на сессии Академии художеств СССР в 1979 году. a-goncharov.ru.> article10.yml (дата обращения: 23.02.2020).
6. Панксенов Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студ. высш. худ. учебных заведений. М. : Академия, 2007. 144 с.
7. Рождественский К. И. Президиум Академии художеств обсуждает работу журнала // Юный художник. 1990. № 4. С. 5.
8. Ровенко Е. В. Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. № 3, 2011. С. 108–112.
9. Тараненко А. Н. Рисунок как средство интерпретации пространства живописи. Проблемы художественного образования XXI века: состояние и перспективы. Чита : Изд-во ЗабГПУ им. Чернышевского, 2005. С. 80–85.

## References

1. Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie [Art and visual perception]. M.: Publishing house "Progress". 1974. P. 386.
2. Vipper B. R. Problema i razvitie natyurmorta. [The problem and development of still life]. St. Petersburg: Azbooka Classics. 2005. P. 384.
3. Volkov N.N. Kompozitsiya v zhivopisi. [Composition in painting]. M.: Kniga po Trebovaniyu. Book on Demand. 2012. 408 p.
4. Gabrichevskij A.G. Manten'ya. 1919. [Mantegna. 1919]. M.: Sovetskij khudozhnik [Soviet Artist Publ.]. Tvorchestvo [Creativity], 1992. no. 1.
5. Goncharov A.D. O kompozitsii (problemy teorii kompozitsii i predmetnogo izobrazheniya na ploskosti). Doklad, sdelayanny na sessii Akademii Khudozhestv SSSR v 1979 godu. [About composition (problems of the theory of composition and a subject image on a plane). Report made at a session of the USSR Academy of Arts in 1979]. Available at: <http://www.a-goncharov.ru/article/10.html>.
6. Panksenov G. I. Zhivopis'. Forma, tsvet, izobrazhenie: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. khud. uchebnykh zavedenij. [Painting. Shape, color, image: textbook for students of Artistic Higher Educational Institutions]. M.: Academy Publishing Center, 2007. 144 p.
7. Rozhdestvenskij K. I. Prezidium Akademii Khudozhestv obsuzhdaet rabotu zhurnala. [The Presidium of the Academy of Arts discusses the work of the magazine]. Yunnyi Khudozhnik [Young Artist]. 1990. no. 4.
8. Rovenko E.V. Vremya i prostranstvo v zhivopisi E. Delakrua i O. Redona. [Time and space in painting by E. Delacroix and O. Redon]. Vestnik KGU im N.A. Nekrasova [The Vestnik of Kostroma State University]. no. 3. 2011. pp. 108-112.
9. Taranenko A.N. Risunok kak sredstvo interpretatsii prostranstva v zhivopisi. Problemy khudozhestvennogo obrazovaniya XXI veka: sostoyanie i perspektivy [Drawing as a means of interpreting space in painting. Problems of artistic education of the 21<sup>st</sup> century: state and prospects]. Chita: Publishing House of N.G. Chernyshevsky Zabaikalsky State Humanities and Pedagogical University, 2005. pp. 80-85.

## On Building Educational Trajectories in the Context of Creative De-velopment through Various Pictorial Representations of Still-Life Setting

*Svetlana N. Uvarova*

*Irkutsk State University, Irkutsk*

*Alexander N. Taranenko*

*Zabaikalsky State University, Chita*

**Abstract.** *The research aims to reveal the possibilities of building and developing educational trajectories for artistic individuals when teaching still-life painting in the context of different artistic interpretations while switching from educational tasks to creative ones based on the relationship between the artistic theory and practice.*

*Materials and methods.* *This paper is concerned with some generally accepted principles for setting up a still life, traditional and non-traditional fundamentals of teaching still life painting from the viewpoint conducive to the potential development of artistic techniques. The focus is also on some theoretical, methodological, and art history materials that contribute to the systematization of artistic forms and their variation.*

*The results of the study.* *Some ways of building educational trajectories (for the transition to creative ones) have been developed through a combination of several factors. These are the use of the possibilities provided by the diversity of artistic forms, their interpretations when creating training settings based on the theory, methodology, and art history with the appropriate systematization of relevant illustrative material, and the artistic qualities of the settings aimed at accomplishing practical tasks related to the structuring of compositions.*

*Conclusion.* *The relationship between the knowledge in the field of art history, the modern theoretical and methodological framework, and the corresponding understanding of traditional and non-traditional artistic practices available to teach still-life painting provides good opportunities for building educational (in the future, creative) trajectories.*

**Keywords:** *educational trajectory, artistic development path, still-life plastic organization, nuances and contrasts, rhythmic structure of elements, subject image interpretation, image structure, composition structure, compositional and visual structure, transformation of objects and composition.*



**Уварова Светлана Николаевна**

*старший преподаватель кафедры  
изобразительного искусства и  
методики*

*ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2697-6557>*

*Педагогический институт,  
Иркутский государственный  
университет*

*664003, Россия, г. Иркутск,  
ул. К. Маркса, 1*

*тел.: +7(3952)241843  
e-mail: [uvarova.sn@mail.ru](mailto:uvarova.sn@mail.ru)*

**Uvarova Svetlana Nikolaevna**

*Senior Lecturer, Department of Fine  
Arts and Methodology*

*ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2697-6557>*

*Pedagogical Institute, Irkutsk State  
University*

*1 Karl Marx St, Irkutsk, Russia  
664003*

*tel.: +7(3952)201892  
e-mail: [uvarova.sn@mail.ru](mailto:uvarova.sn@mail.ru)*

**Тараненко Александр  
Николаевич**

*доцент кафедры теории и исто-  
рии культуры, искусств и дизайна*

*ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7825-5933>*

*Забайкальский государственный  
университет*

*672000, Россия, г. Чита,  
ул. Бабушкина, 125*

*тел.: +7(3022)321800  
e-mail: [mr.taranenko2011@yandex.ru](mailto:mr.taranenko2011@yandex.ru)*

**Taranenko Alexander  
Nikolaevich**

*Associate Professor, Department of  
Theory and History of Culture, Arts  
and Design*

*ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7825-5933>*

*Zabaikalsky State University*

*125 Babushkin St, Chita, 672000,  
Russia*

*tel.: +7(3022)321800  
e-mail: [mr.taranenko2011@yandex.ru](mailto:mr.taranenko2011@yandex.ru)*