

Федеральное агентство по образованию РФ  
Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса

---

**ПРОБЛЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ  
КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ  
ДИЗАЙНЕРОВ**

Материалы конференции

Владивосток  
Издательство ВГУЭС  
2010

ПРОБЛЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВ-  
П 78 КИ ДИЗАЙНЕРОВ [Текст]: материалы конферен-  
ции. – Владивосток : Изд-во ВГУЭС, 2010. – с.

В сборник вошли статьи по научным направлениям деятельности профессорско-преподавательского состава кафедры, а также ряда научных деятелей Владивостокского государственного университета экономики и сервиса и регионов России, активно участвующий в научных разработках, направленных на совершенствование образования дизайнеров.

ББК

© Издательство Владивостокский  
государственный университет  
экономики и сервиса, 2010

# СОДЕРЖАНИЕ

---

---

## **Раздел 1. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ .....9**

*Сапугольцев В.*

ДУХОВНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ И ОСНОВА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО  
ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТА .....9

*Марьясова Н.В.*

ТВОРЧЕСТВО КАК СТИЛЬ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА .13

*Коноплева Н.А.*

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ.....16

*Кравцова Т.А.*

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ДИЗАЙН-  
ПРОЕКТИРОВАНИЮ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ  
ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА КОСТЮМА .....24

*Сапугольцева М.А.*

КРЕАТИВНОСТЬ КАК ОСНОВА ИННОВАЦИОННОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ .....36

*Бурнаева Е.М., Затулий А.И.*

ОТ БЕЗОБРАЗИЯ К КРАСОТЕ: ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-  
ПРОЕКТИРОВАНИЯ МЕДИА-ПРОДУКЦИИ.....40

*Тарасова О.П.*

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО ПОТЕНЦИАЛА БУДУЩЕГО  
ДИЗАЙНЕРА В УНИВЕРСИТЕТЕ.....46

*Сидорчукова Л.Г.*

ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В МОДЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА .....51

*Кочеткова И.С.*

МУЗЫ ХОДЯТ ХОРОВОДОМ .....59

**Раздел 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ  
ДИЗАЙНЕРОВ .....66**

*Данилова О.Н., Зайцева Т.А.*

СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ  
КОСТЮМА НА КАФЕДРЕ СЕРВИСА И МОДЫ .....66

*Подшивалова А.В., Королева Л.А.*

ПОВЫШЕНИЕ КАРЬЕРНЫХ КВАЛИФИКАЦИЙ ПОСРЕДСТВОМ  
ТЕХНОЛОГИЙ СИТУАЦИОННОГО ЦЕНТРА .....70

*Борисенко С.А., Кривец И.П.*

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО  
ПОДХОДА ПРИ РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНОГО ПЛАНА .....73

*Месенева Н.В.*

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНЕРОВ .....80

*Мартынов В.В.*

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ АБСТРАКТНОГО МЫШЛЕНИЯ  
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ  
СТУДЕНТА-ДИЗАЙНЕРА .....83

*Прокурова Н.И.*

СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ ИНТЕРЬЕРА В ПОДГОТОВКЕ  
СПЕЦИАЛИСТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН».  
(на примере стиля Хайтек).....93

*Вахрушева Л.Л., Вознесенская Т.В.*

ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ПРОЦЕССЕ  
ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРО-ГРАФИКОВ (на примере разработки  
социального плаката) .....98

*Вахрушева Л.Л., Вознесенская Т.В.*

СЛОЖНООРГАНИЗОВАННАЯ ЖИЛАЯ СРЕДА КАК ОБЪЕКТ  
ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ.....102

*Копьева А.В., Иванова О.Г.*

ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ  
«ДИЗАЙН СРЕДЫ» .....103

*Обертас О.Г.*

ГОРОДСКАЯ СРЕДА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ  
МИРОВОЗЗРЕНИЯ ДИЗАЙНЕРА .....107

*Колесник С.А.*

ПРОБЛЕМЫ ИНЖЕНЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА  
В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ.....110

*Томицкая С.Ю.*

ВЛИЯНИЕ ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННОГО ПОДХОДА  
В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ  
НА ИХ ВОСПРИЯТИЕ И ПОСТРОЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО  
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ .....113

*Личманюк Н.Н.*

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАБОТЕ С ОДАРЕННОЙ  
ЛИЧНОСТЬЮ.....115

**Раздел 3. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ.....126**

*Горчакова В.Г.*

ТЕОРИЯ ИМИДЖЕВОЙ КОМПОЗИЦИИ .....126

*Мельникова Л.А.*

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ ТАТУИРОВКИ.....135

*Мартынова Н.В.*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ В СИСТЕМЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК БАЗА ФОРМИРОВАНИЯ  
ТВОРЧЕСКОГО ИНТЕЛЕКТА БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА  
ИННОВАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА.....140

*Березинская М.А.*

ПРОЕКТНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ.....147

*Анфимова Е.Б.*

МОДЕЛЬ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ БУДУЩЕГО АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА В РАМКАХ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ» В УСЛОВИЯХ ВУЗА.....152

*Новикова Я.В.*

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МОДЕЛИ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПРОПЕДЕВТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ БАКАЛАВРОВ-ДИЗАЙНЕРОВ.....159

*Дорофеева А.Ю.*

АДАПТАЦИЯ ПРОГРАММЫ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ С ПРОСТРАНСТВЕННО-ОБРАЗНЫМ ТИПОМ МЫШЛЕНИЯ .....166

*Шаврина О.С., Данилова О.Н., Прокофьева Е.Е.*

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЯПОНСКОГО КОСТЮМА .....169

## **УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!**

---

---

Перед Вами сборник Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы повышения качества подготовки дизайнеров», проведенной в рамках празднования 40-летия кафедры сервиса и моды Владивостокского государственного университета экономики и сервиса.

На кафедре сегодня трудятся замечательные высокопрофессиональные преподаватели и учебно-вспомогательный персонал: доктора и кандидаты технических, исторических наук и культурологи, доценты, ст. преподаватели, ассистенты, зав. лабораторией учебные мастера, инженеры, лаборанты.

За годы существования кафедрой пройден замечательный путь, подготовлены тысячи талантливых выпускников, аспирантов, защищено 14 кандидатских и 2 докторских диссертации, 12 преподавателей кафедры получили ученое звание доцента, 1 – профессора, создана научная школа, получившая признание не только в России, но и за рубежом, профессорско-преподавательским составом кафедры подготовлено более 1200 научных и учебно-методических работ, в том числе 20 монографий.

Выпускники кафедры достойно трудятся во многих городах России, странах СНГ, Европы и Азии.

Кафедру сегодня отличает стремление к постоянному развитию и совершенствованию, осуществлен набор на современные направления высшего профессионального образования: бакалавриаты: Технология и конструирование изделий и материалы легкой промышленности; Дизайн костюма. Продолжается подготовка в рамках высшего профессионального образования по специальностям: Дизайн (Дизайн костюма); Социально-культурный сервис и туризм (Имиджмейкерские услуги); Домоведение (Управляющий

офисов и домом, Домашний дизайн). Планируется набор на бакалавриат по направлению Сервис.

Кафедрой регулярно проводятся дополнительные образовательные программы для учителей школ по технологии, выпускников и студентов: «Актуальные тенденции моды», «Имидж и стиль», «Мерчендайзинг модных товаров», «Школа макияжа», «Моделирование и конструирование швейных изделий» и др.

Ежегодно, вот уже 17 раз кафедра проводит в рамках Ассамблеи «Под знаком дизайна» Международный конкурс молодых дизайнеров «Пигмалион».

В последние годы более 30 дипломных работ выпускников кафедры получили дипломы на Всероссийских и региональных конкурсах выпускных квалификационных работ.

Более 80 студенческих работ, выполненных в рамках Международного конкурса «Пигмалион», стали призерами региональных, всероссийских и международных конкурсов.

В сборник вошли статьи по научным направлениям деятельности профессорско-преподавательского состава кафедры, а также ряда научных деятелей Владивостокского государственного университета экономики и сервиса и регионов России, активно участвующий в научных разработках, направленных на совершенствование образования дизайнеров.



# **Раздел 1. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ**

---

## **ДУХОВНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ОСНОВА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТА**

**В. Сапугольцев**

*Государственное образовательное учреждение высшего  
профессионального образования «Оренбургский государственный  
университет»  
г. Оренбург*

Предметом нашего исследования является развитие творческого потенциала личности студента – будущего дизайнера костюма. Естественно, что творческое начало специалиста такого рода профессии лежит в его индивидуальных психических особенностях, основывается на совокупности его ценностных ориентаций и опирается на его общую эрудицию и культуру, которые он избирательно черпает для освоения из окружающей среды.

Определяя индивидуальную культуру современного студента как базовый структурный компонент творческого потенциала личности, мы были поставлены перед необходимостью выявления ее наиболее характерных особенностей. В рамках нашего исследования мы исходили из того, что современная молодежь отражает культурные тенденции развивающегося мирового сооб-

щества (как позитивные, так и негативные, с точки зрения взрослого поколения) и несет отпечаток имеющихся внутри страны культурных коллизий, поскольку наиболее остро переживает по поводу «нашей несостоятельности справиться с ними». Отмечая в начале статьи свою позицию относительно способов выявления специфики культурного фона современной молодежи, мы хотим подчеркнуть оригинальность исследовательского подхода и полученных в ходе него выводов.

Индивидуальная культура современного студента формировалась в условиях маргинального общества. Рожденные в 90-е годы, выросшие в условиях смены политического строя, ломки ценностных идеалов и социальной неразберихи и, наконец, повзрослевшие в середине первого десятилетия нового века, характеризующегося экономической дестабилизацией, молодые люди вобрали в себя все поликультурное многоголосье окружающей действительности. Однако при всем разнообразии воспитывающих их культурных потоков, по нашему мнению, им недостаточно было предложено духовного материала. В рамках данной статьи попытаемся это доказать.

Сегодня в культуре (или безкультурии) молодежи мы пожинаем плоды перемен, произошедших в государстве в 90-е годы ушедшего века. Важнейшая из перемен – отказ от идеологии социализма, что послужило причиной полной дезориентации государства в собственных ценностях и определило его ориентацию на культуру других стран. Культурологи определяют Россию конца прошлого века страной реципиентом культуры, а страны, с которых копируется культура и опыт общественных отношений, в первую очередь это западная Европа и Америка, – странами-донорами.

Уже при первом приближении и сравнении с такими странами в 90-е годы Россия потерпела поражение – по многим жизненным показателям мы заметно уступали Америке и Европе. Последующая вслед за таким неутешительным анализом наша критика собственных же культурно-исторических традиций сыграла негативную роль в потере исконно российских культурных и духовных оснований. Докажем это, используя культурологический подход вслед за Г.Г. Дилигенским, Б.С. Ерасовым, В.М. Межуевым [1, 2, 3].

Информация о культуре стран-доноров пошла в Россию несколькими потоками. Рассмотрим их в порядке убывания масштабности и степени воздействия на сознание россиян. Первый поток – самый мощный – представлял собой информацию о социально-бытовых условиях, качестве продуктов народного потребления, достижениях в области моды и искусства, условиях проведения отдыха и досуга и об общем уровне жизни народа. Второй поток информации был связан с технологиями производства продуктов потребления на Западе и в Америке, информатизацией и компьютеризацией их институтов образования и здравоохранения. Наконец, третий поток информации о культуре стран-доноров был связан с достижениями в области науки – на передних рубежах научных исследований в области фундаментальных наук прорывных креативных технологий оказались вновь не мы.

Н.М. Мухамеджанова [4] отмечает, что первый информационный поток своей мощью затмил два последующих, о которых интересовались только специалисты из области производства, образования и медицины, а также ученые. Образ хорошей, богатой и сытной жизни в сознании миллионов простых граждан превратился в цель, ценность жизни, а для кого-то стал смыслом всей жизни. Вспомним Э. Фромма и предлагаемую им дилемму «быть или иметь» [6]. К сожалению, приходится констатировать, что для россиян 90-х годов эта дихотомия разрешалась в большинстве случаев не в пользу «быть». «Я тоже хочу так жить», «я тоже хочу это иметь» – расхожие фразы реальностей российской жизни конца прошлого века.

Отметим одну важную деталь. Различие объема информационных потоков породило в сознании российского населения образ европейской и американской культур с узким основанием и широкой надстройкой. Иными словами, такая неправильная пирамида создала у россиян не только меркантильные цели, но и непонимание того, как эти цели достичь. Как все эти социальные блага оказались созданы, например, в Германии – стране, проигравшей вторую мировую войну? Каковы средства достижения таких социальных благ? Где быстрый путь их достижения?

Казалось бы, что для ответа на эти вопросы достаточно было объяснить всем нам, что материальные блага – суть результат многолетней упорной работы научных школ, труд не одного по-

коления рабочих по внедрению научных достижений в производство...

«Чего же проще, – говорят культурологи – надо только перевернуть в сознании россиян эту пирамиду и сделать ее правильной!» [4]. Однако, по нашему глубокому убеждению, сначала необходимо достроить эту пирамиду до логического завершения. Все предлагаемые культурологами потоки – суть материальная составляющая культуры. Но, по общепринятым определениям, культура – это совокупность материальных и духовных ценностей. Четвертый поток культурной информации – духовный – не поступает в страну-реципиент вместе с материальными носителями. Он закрыт, скрыт и практически «не передается через границу». Для его понимания необходимо понять ментальность другого народа. Отсюда, продолжая рассуждать логически, мы приходим к выводу: если глубинным основанием любой культуры является духовность, то каким широким духовным основанием должны мы достроить нашу правильную культурную пирамиду!

Понимание этой мысли как необходимого условия, определяющего не только развитие, но и существование нации, ибо «без духовного основания любая нация обречена на вымирание», лежит в основе аксиологического подхода к созданию воспитательной, развивающей культурной среды в нашем университете. Среда, формирующей ценностные основания возрождения российских традиций и российской духовности и воздействующей духовно на индивидуальную культуру каждого студента. Здесь мы перекликаемся с мнением В.И. Слободчикова, который отмечает важную трагедию в нашей жизни – «отмирание общественной жизни в воспитательной педагогической практике» и предлагает создание культурно-образовательной среды («рассола»), слагаемыми которой являются «эмоциональный климат, личное и коллективное благополучие, внутрисредовые коммуникации и совокупность микрокультур» [5].

Духовность определяется нами как способ существования человека, основанный на переживании нравственных максимумов как внутреннего категорического императива и связанный с открытием самоценного, очевидного и необходимого смысла собственной жизни, основанного на общечеловеческих ценностях.

Переживание нравственных максимумов важно для любого специалиста, но особенно важно оно для специалистов гуманитар-

ных профессий, в которых объективная реальность и объективный результат всегда из сферы субъективного, уникального, неповторимого и, обязательно, духовного.

#### *Список литературы*

1. Дилигенский, Г.Г. «Конец истории» или смена цивилизаций? / Г.Г. Дилигенский // Вопросы философии. – 1991. – № 3. – С. 29–42.
2. Ерасов, Б.С. Цивилизации: Универсалии и самобытность / Б.С. Ерасов. – М.: Наука, 2002. – 524 с.
3. Межуев, В.М. Ценности современности в контексте модернизации и глобализации: материалы постоянно действующего междисциплинарного семинара Клуба ученых «Глобальный мир». – Вып. 10. / В.М. Межуев. – М., 2001. – С.6.
4. Мухамеджанова, Н.М. Особенности самоорганизации этнических культур России в условиях модернизационных преобразований / Н.М. Мухамеджанова. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006. – 229 с.
5. Слободчиков, В.И. Психология человека. Введение в психологию субъективности / В.И. Слободчиков, Е.И. Исаев. – М.: Школа-Пресс, 1995.
6. Фромм, Э. Иметь или быть / Э. Фромм. – М., 1990. – 212 с.

## **ТВОРЧЕСТВО КАК СТИЛЬ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА**

**Н.В. Марьясова**

*Дальневосточный государственный университет путей сообщения  
г. Хабаровск*

Процесс творчества, его особенности и успешность связаны с особенностями отношений с другими людьми, выявляют способность человека быть собой и другим. Личностный подход к творчеству, делает возможным проникновение в специфические, интимные механизмы творчества. Способность быть собой и другим опредмечивается в творческом процессе как слияние субъекта и объекта творчества, что является одним из важнейших механизмов инсайта. Данный механизм осуществляется на уровне

бессознательного и не поддается рефлексии, самонаблюдению. Он остается скрытым для непосредственного его выявления. Названные функции творчества становятся реальными особенностями жизнедеятельности человека как стилия его личностного проявления при условии продуктивного развития его индивидуальности. Здесь подразумевается самодвижение индивида от низших к высшим уровням жизнедеятельности, в котором внешние обстоятельства, обучение и воспитание всегда действуют через внутренние условия. Предвосхищая свое будущее, осознавая свои достижения и недостатки, человек стремится к самосовершенствованию посредством своей деятельности, учения, игры, труда и общения с другими людьми. В своем стремлении к самовоспитанию он выступает как субъект собственного развития. Развитие творческого потенциала в индивиде обогащает его субъективность, делает жизнь осмысленной и эмоционально богатой. Вопрос о своевременном развитии творческого потенциала личности в современной психологической науке признается актуальным и концептуальным. Большинство инновационных программ из всех атрибутов развития выбирает, прежде всего, познание, причем не во всей полноте этого понятия, а в его знаниевой форме. Интересна точка зрения психологов, связывающих творчество с ценностью личности, с ее моральными устоями. Ничто не может называться творчеством, лишённое Любви – этой силы равноденствия человека и окружающего мира. Любовь – к людям, к миру, к тем радостям и тайнам, которые несет в себе большой мир, – все это становится для человека импульсом развития, который движет в нем стремление к творческому созиданию, делает его потребностной необходимостью. Любовь и развитие, по сути, два глубинных механизма, которые выводят человека к творчеству как стилю жизнедеятельности. Если растущему человеку окружающие взрослые люди помогают развивать творческий потенциал личности в благоприятной, принимающей среде, есть шанс на то, что этот потенциал будет исчерпан – если и не до самых заветных глубин, то, по крайней мере, до существенных оснований. Развитие – это рост и полнота; умственное, духовное, степень зрелости души. Развитие творческого потенциала человека подчиняется закону содействия личности одного и индивидуальности другого. Но содействие это особого рода – оно подчиняется закону примата смысла над логикой действия. Выс-

шие уровни успешности творческого процесса, проявление творческой потребности характерны для людей с универсальным типом ценности и, прежде всего, сочетанием ценности деятельности, отношений, познания. Люди, у которых в стихийном развитии или при специально направленном воспитании, либо в результате психокоррекционной и психотерапевтической работы формируется универсальность ценностной сферы, как правило, сами выходят на творческий уровень, и это иногда их самих удивляет, например, начинают писать стихи, музыку, увлекаются живописью, дизайном, проявляют творческую направленность или совершенствование творческих возможностей в профессиональной деятельности. Таким образом, выявляется, что необходимой основой воспитания человека как творческой личности является формирование универсальности его ценностной сферы. Другая особенность творчества в том, что оно как деятельность специфично. Здесь в отличие от игры есть цель, продукт, но такой, который не задан жестко и однозначно. Для творческого человека зачастую более значим, привлекателен сам процесс творчества, нежели конечный продукт. В творчестве личность максимально реализует себя, свои сущностные и поэтому ненасыщаемые потребности и возможности. В творчестве реализуется неконечность личности, происходит выход за пределы привычного, знакомого, конечного. Неконечность, способность преодоления привычных представлений о мире и о себе исследователи рассматривают как более широкое свойство личности, которое воплощается в творческом процессе, но не сводится лишь к операциональной стороне процесса. Способность преодоления конечных знаний, представлений, способов, относящихся к внешнему миру, связана с неконечностью своего «Я», направленностью на самосовершенствование, саморазвитие. Человеческая субъективность предопределяет творчество как стиль жизнедеятельности человека, и происходит это еще и потому, что истоки субъективности личности таятся в сущностных свойствах человека, которые должны развиваться и совершенствоваться. Если человек воплощает свою субъективность путем активной деятельности в окружающее жизненное пространство, если, не пользуясь при этом чужим опытом, как трафаретом социализации, он обнаруживает путь, которым ему идти в окружающий мир, так

как этот путь отражает его индивидуальность, значит, он нашел свой стиль жизнедеятельности, свое творческое акме.

#### *Список литературы*

1. Нечаев, Н.Н. Деятельностный подход как основа системного построения модели архитектора / Н.Н. Нечаев // Психология и архитектура. – М.: Наука, 2003.

2. Пономаренко, В.А. Психология духовности профессионала / В. А. Пономаренко. – М.: Изд-во ИП РАН, 2006.

3. Степанов, С.Ю. Архитектура и психология / С.Ю. Степанов, Г.И. Иванова, Н.Н. Нечаев. – М.: МПСИ, 2008.

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ**

**Н.А. Коноплева**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Дизайн является созидательной творческой деятельностью, цель которой создать многогранные качества объектов, процессов, услуг и их систем.

При том творчество в прямом смысле термина просматривается как созидание нового, но так как оно предполагает личностное начало творца, то в общепринятом смысле творчество – то условный термин для обозначения психического акта, выражающегося в воплощении, воспроизведении или комбинации данных нашего сознания в (относительно) новой форме, в области отвлеченной мысли, художественной и практической деятельности (Батюшков Ф.Д., 1901).

Проблемы творчества, креативности, психологии творческой личности сложны, что обусловлено многоаспектностью понятий творчества и творческой личности. Вместе с тем знание этих проблем имеет определенное значение для совершенствования подготовки будущих дизайнеров.

Аспекты образования при том должны соединять в себе не только профессиональную подготовку, но и общее развитие студентов: психическое, личностное, ценностное. То обусловлено



тем, что структура креативности включает в себя мотивационные, аффективные, интеллектуальные, эстетические, коммуникативные и др. параметры, входящие в структуру компетентности будущих профессионалов.

Кроме того, в основе подобного подхода к образованию творческой личности лежит взгляд на понимание креативности как соединяющей не только гибкое, но и конструктивное восприятие, мышление, поведение человека.

Изучение феномена творчества имеет глубокие философские корни (Бердяев Н.А., Соловьев В.С., Бахтин М.М., Флоренский П.А. и др.). Так, философия творчества у Бердяева связывается со свободой творца, но при том он не отрицает материала, который дает мир: «Творческий акт не может целиком определяться материалом, который дает мир, в нем есть новизна...»

С.Л. Рубинштейн определял творчество как деятельность, создающую «... нечто новое, оригинальное».

Я.А. Пономарев – автор абстрактно-аналитической теории творчества и структурно-уровневой модели психического механизма творчества – рассматривает его с точки зрения процесса и обосновывает важность для творчества интеллектуальной активности, сензитивности. Он отмечает, что творческий человек видит побочные результаты своей деятельности, являющиеся источником новых творений.

Впервые термин «креативность» использовал Д. Симпсон для определения способности отказываться от стереотипных способов мышления. Популярной концепции креативности стала после работ Дж. Гилфорда и Е.П. Торранса, которые рассматривают креативность как интеллектуальную способность. Толчком к выделению понятий «креативность» и «дивергентное мышление» послужили сведения об отсутствии связи между уровнем интеллекта и успешностью решения творческих задач.

Отличия подходов к креативности также могут определять особенности обучения творческих личностей. Так, Гилфорд считает необходимым для творческого мышления наличие у личности расходящегося (дивергентного) мышления и отмечает зависимость креативности от ряда интеллектуальных факторов: беглость (количество идей в единицу времени); гибкость (количество, широта, разнообразие категорий, к которым принадлежат эти идеи); точность решения поставленных задач; оригинальность и

завершенность. Причем гибкость он подразделяет на семантическую и образную, семантическая – означает способность выделять функции объекта и предлагать новое их использование, образная – означает способность изменять форму стимула, чтобы увидеть в нем новые возможности и качества. Торранс же, занимаясь изучением креативности в динамике, рассматривает возможности целенаправленного воздействия на ее развития. По его мнению, креативность охватывает совокупность мыслительных и личностных качеств. Он разработал теорию интеллектуального порога, согласно которой при уровне интеллекта в 115–120 IQ интеллект и креативность образуют единый фактор, IQ выше 120 творческие способности становятся независимой величиной, т.е. нет креативов с низким интеллектом, но есть интеллектуалы с низкой креативностью (Е.П. Торранс, 1962, 1964).

М. Волах и Н. Коган исследовали влияние сочетания уровней интеллекта и креативности на адаптивные способности человека и отметили, что при высоком интеллекте в сочетании с высокой креативностью творческие личности хорошо адаптируются к среде, при сочетании же высокой креативности с низким интеллектом проявляется тревожность и низкая адаптивность. В.Н. Дружинин отмечал, что высокий интеллект дисциплинирует творческую личность, в случае значительного преобладания креативности над способностями к саморегуляции творческие способности иссякают рано.

Личностный подход к креативности был присущ Б.М. Теплову, отмечавшему многосторонность таланта и значение для творчества волевых аспектов. Представители гуманистического направления в психологии (А. Маслоу, К. Роджерс, Н. Роджерс, Т. Эмбайл и др.) связывали творческий процесс с самоактуализацией личности. В гуманистической психологии проблема творчества связана с философией экзистенциализма (С. Кьеркегор, Ж.П. Сартр, М. Хайдеггер, К. Ясперс). Творчество они рассматривают как образ жизни, а человека как ее творца (Г. Олпорт, К. Роджерс, Р. Мэй, В. Франкл). Причем, А. Маслоу считает, что творчество – универсальная характеристика, потенциально присутствующая всем людям, но большинство теряют ее в процессе «окультуривания».

В свою очередь, Д. Весклер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен, Р. Стенберг отмечали, что творческих способностей как спе-

цифической формы психической активности не существует, а есть интеллектуальный процесс высокого уровня.

Ключевое понятие когнитивной теории Д. Келли в подходе к творчеству – «личностный конструкт» – это устойчивый способ осмысления действительности.

В российской научной мысли креативность рассматривается как комплексная личностная категория (Д.Б. Богоявленская, А.В. Брушлинский, В.Н. Дружинин, А.Н. Лук, Л.Б. Ермолаева-Томина, Я.А. Пономарев). Д.Б. Богоявленская, В.Н. Дружинин, Я.А. и И.Я. Лернер, В.Н. Пушкин, В.Д. Шадриков и др. единодушны в том, что в любом мыслительном процессе сплетены продуктивные и репродуктивные компоненты. Но в отечественной психологии творческое мышление разрабатывается как проблема продуктивного мышления. Д.Б. Богоявленская связывает творчество с ситуативной активностью, В.Н. Дружинин с преобразованием знаний, Я.А. Пономарев с интеллектуальной активностью и сензитивностью. И.Я. Лернер считает, что основу творческого мышления представляют следующие черты: перенос знаний в новые ситуации; видение новых проблем в стандартных ситуациях; видение новых функций у знакомых уже объектов; видение структуры объектов, подлежащих изучению; умение видеть альтернативу решения проблем и умение создавать оригинальный способ решения при известности других. Причем, все эти черты формируются при включении в соответствующую деятельность.

Рассматривая мотивационные аспекты творчества, следует, прежде всего, обратиться к психоаналитической теории творчества, которая связывала творчество с Эросом и сублимацией сексуальной энергии.

К. Роджерс считает, что важнейший мотивационный фактор творческого человека – это стремление к самоактуализации, его он рассматривает как главный побудительный мотив творчества, видя под этим мотивом стремление к развитию, расширению, совершенствованию, проявлению всех способностей «Я».

В качестве единицы исследования творческий потенциал Д.Б. Богоявленская предложила рассматривать интеллектуальную активность, которая соединяет в себе умственные способности и личностные характеристики, в первую очередь мотивационные.

Ю.Н. Кулюткин и Г.С. Сухобская установили связи мыслительной гибкости с уровнем образования, отмечая, что образование повышает гибкость и подвижность мышления, мотивируя таким образом творчество.

Е.Л. Солдатова отмечает необходимость для творческой личности не только чувствительности к противоречиям и внутренней мотивации к деятельности, но и владение большим объемом информации и способности переносить освоенное на новый материал, использование альтернативных путей поиска информации. Об том же пишет И. Кон, но отмечает также важность для творчества наличия у личности навыков планирования и организации деятельности.

Г.И. Иванов выделяет пять уровней творчества:

**Первый уровень** – объект принципиально не изменяется, при этом задача и средства ее решения находятся в пределах одной специальности (этому уровню соответствуют 32% технических решений в объеме мирового патентного фонда).

**Второй уровень** – в объект вносятся мелкие изменения и дополнения, не меняющие основной принцип действия. При этом задача и способ ее решения находятся в пределах одной науки. 45% мирового патентного фонда.

**Третий уровень** – в основной объект вносятся значительные изменения и дополнения, направленные на максимальное развитие существующего принципа действия – 19% мирового патентного фонда. Задача и средства решения находятся в пределах разных, но смежных наук.

**Четвертый уровень** – в основной объект вносятся изменения, полностью меняющие принцип его действия. Задача и средства ее решения находятся в пределах разных и не смежных между собой наук – 3,7% мирового патентного фонда.

**Пятый уровень** – создается не существующий ранее объект с новым принципом действия. Этот уровень – удел избранных – 0,3% мирового патентного фонда.

Г.И. Иванов отмечает, что чем больше знаний имеет человек, тем разнообразнее будут подходы к решению творческих задач. Причем эти знания должны быть разнонаправленными и ориентировать мышление на различные подходы к решению.

Большое влияние на процесс творчества оказывает уровень психической энергии личности. При низком ее уровне индивид

недостаточно приспособлен к среде, которая подчиняет слабую психику. Средний тип – индивид находит место в среде, соответствующее его эндопсихике, хорошо к ней приспособляется. Высший тип – индивид отличается стремлением переделать среду согласно своим влечениям и потребностям. Этот тип психической энергии А.Ф. Лазурский связывал с преобразующей деятельностью человека и считал ее источником этой деятельности.

В.Д. Небылицын разделяет понятия «психическая» и «личностная» активность, и для характеристики личностной использует три стороны:

- 1) результативную (реальные достижения);
- 2) содержательную (комплекс нравственных, интеллектуальных побуждений, установок, интересов, мотивов, определяющих цели и причины совершения действий);
- 3) динамическую (формальные характеристики деятельности – темп, интенсивность, распределение по времени и т.д.)

Ряд авторов (Е. Даффи, Н.Ф. Лазурский, Н.С. Лейтес, Ч. Спирмен, В. Штерн) связывают творчество с наличием избыточной энергии, порождающей потребность в умственном напряжении.

Айзенк считал источником креативности высокий уровень психотизма. Дружинин пришел к такому же выводу в процессе осуществленных исследований.

М. Волах, Н. Коган установили, что мотивация достижения, соревновательная мотивация социального одобрения блокируют самоактуализацию личности и затрудняют проявление творческих способностей. Д.Б. Богоявленская подтверждает эти данные и отмечает, что способствует творчеству мотив доминирования познавательной самостоятельности, заинтересованность в деле, а не в успехе. Согласно ее исследованиям, социальный мотив (мотив достижения успеха) является препятствием для творческой личности. Кроме того, она отмечает, что престижная мотивация может побуждать успешное решение уже поставленной проблемы, т.е. продуктивность деятельности, но эта же мотивация становится серьезным препятствием на пути к творчеству, понимаемому как выход за пределы заданного, как постановка новых проблем. Она выделяет три уровня творческих способностей:

- 1) стимульно-продуктивный – минимальное проявление творчества;

2) эвристический – проявление творчества в силу необходимости;

3) креативный – внешне нестимулированная творческая активность.

Побудительные мотивы творчества различны, то может быть стремление творца к духовной свободе, к выражению своего воображения, к пониманию себя, к преобразованию окружающей действительности с учетом собственных представлений о ней, к самовыражению.

Кроме того, с помощью творчества художник может получать в воображении то, что недоступно в реальности, выдавать желаемого за действительность, воплощать свои мечты. С. Кьеркегор видел истоки творчества в реализации возможностей воображения, в понимании себя, проникновении в свой внутренний мир, самопостижении. В. Шиллер считал, что художник в своих творениях воплощает идеальные представления о мире, создает «царство прекрасной видимости». Часто творческие личности имеют неукротимое желание довести до совершенства окружающую действительность. Таким побудительным мотивом творчества могут быть поиски новых выразительных средств.

Занимаясь образованием дизайнеров, следует учитывать те мотивы, которые движут творческой личностью. Кроме того, необходимо разделять понятия «талантливое» и «гениальное» творчество, учитывать, что талантливое творчество служит современности, опирается на запросы конкретной культуры, способствует рождению временного, гениальное же способствует движению впереди своего времени.

Причем психические возможности человек использует не только для творчества, но и для адаптации к окружающей среде, для формирования большого количества стандартных навыков, базирующихся на опыте человечества. Спонтанное проявление творческих способностей наблюдается у ограниченного числа людей, согласно мировой статистике не более чем у 5–7% от всей популяции.

Креативность же на 95% качество, формируемое за счет влияния социальной среды, требований, предъявляемых к человеку, организации информационного потока и целевой направленности всех видов деятельности, начиная с учебной.

В связи с вышесказанным необходимо в образовательной деятельности специалистов, готовящих дизайнеров к будущей профессиональной деятельности, ориентироваться не только на необходимость развития их творческого потенциала и стимулирования творческих идей, но и на реалии и требования культуры, в которой живет творческая личность. Следует учитывать современную культуру, которая ставит перед творцом реальные задачи и предъявляет к нему определенные требования.

#### *Список литературы*

1. Батюшков, Ф.Д. Творчество // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – М., 1901. – С. 11.
2. Бердяев, Н.А. Творчество и бытие. Смысл творчества. Философия творчества. Т. 1 / Н.А. Бердяев. – М., 1994.
3. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д.Б. Богоявленская. – М.: Академия, 2002. – 320 с.
4. Богоявленская, Д.Б. Интеллектуальность активность как проблема творчества / Д.Б. Богоявленская. – Ростов-н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1983. – 173 с.
5. Брушлинский, А.В. Психология мышления и проблемное обучения / А.В. Брушлинский. – М.: Знание, 1983. – 96 с.
6. Гилфорд, Дж. Три стороны интеллекта // Психология мышления / Дж. Гилфорд; под ред. А.М. Матюшкина. – М., 1965. – С. 433–456.
7. Дружинин, В.Н. Психология общих способностей / В.Н. Дружинин. – СПб.: Питер Ком, 1999.—368 с.
8. Коноплева, Н.А., Коноплев, А.Е. Художественное творчество и гендер. Культурно-психологический аспект / Н.А. Коноплева, А.Е. Коноплев. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2001. – 204 с.
9. Коноплева, Н.А., Гаранина, Е.Ю. Творческая личность в современном обществе. Гендерный и кросс-культурный аспекты: монография / Н.А. Коноплева, Е.Ю. Гаранина. – Владивосток: Дальнаука, 2007. – 360 с.
10. Роджерс, К. Взгляд на психотерапию. Становление человека / К. Роджерс. – М., 1994.
11. Роджерс, К. Несколько важных открытий / К. Роджерс // Вестник МГУ. Сер. «Психология». – 1989. – № 2. – С. 58–65.

12. Роджерс, Н. Путь к целостности: человеко-центрированная терапия на основе экспрессивных чувств / Н. Роджерс // Вопросы психологии. – 1995. – № 1. – С. 132–139.

13. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ДИЗАЙН- ПРОЕКТИРОВАНИЮ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА КОСТЮМА**

**Т.А. Кравцова**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Ценности являются ориентиром профессиональной деятельности и поведения при условии сформированности у студента ценностного отношения, результатом которого является личностный смысл, направленный на постижение социальных значений и ценностного содержания знания, к созданию субъективной картины мира и индивидуальной системы ценностей [1]. Значимость воспитания ценностного отношения будущего дизайнера обусловлена усилением гуманитарной роли дизайнера, способного влиять на образ жизни, определять структуру потребностей человека, способствуя утверждению новых ценностей.

На основе осмысления содержательных характеристик гуманистической образовательной парадигмы можно выделить принципы конструирования содержания дизайн-образования, обеспечивающего целевое развитие гуманитарного самосознания и гуманитарной культуры будущих специалистов – это принципы целостности, приоритета общечеловеческих ценностей, культуросообразности, диалогичности и формирования личностного смысла образования у студента.

Гуманитаризация образования дизайнера сегодня рассматривается в контексте проблем включения в Болонский процесс, ко-



которые требуют совершенствования государственных образовательных стандартов. Особенного внимания требуют региональные учебные заведения, в которых осуществляется профессиональная подготовка специалистов по дизайну костюма, востребованных в условиях возрождения отечественной индустрии. Обязательность выполнения старых стандартов на фоне очевидного отставания их от мирового опыта в подготовке дизайнеров тормозит образовательный процесс. Опыт общения с итальянской и британской школой дизайна приводит нас к поиску методов реализации более объемных, полноценных, насыщенных историческим и культурным содержанием образовательных программ, позволяющих подготовить конкурентоспособного специалиста.

Гуманитарный подход создает педагогическую ситуацию, при которой студент становится способным соотнести творческую композиционно-художественную, проектную, учебную деятельность с собственной личностью, своими ценностями и идеалами; понять другого человека, различить новый смысл в культуре, привнести свой смысл в деятельность. Общие и личностные ценностно-ориентированные основания развития профессионализма в проектной деятельности составляют эмотивно-аксиологическую часть гуманитарно-художественной компетентности будущего дизайнера.

Теоретический и практический курс, формирующий ценностное отношение в процессе дизайн-образования, должен раскрывать понятие «мера человека» (*как качественная и количественная оценка с позиции восприятия человеком и его потребности*) на всех уровнях организации предметной формы: художественно-композиционном, материально-эстетическом, социально-культурном, что требует соответствующих методических средств и приемов в различных специализациях дизайна [4].

Функция категории «мера человека» состоит в достижении соразмерности различных смысловых значений в художественно-образном содержании формы. Целесообразность данного методического подхода заключается в том, что по всем специальным дисциплинам осуществляется одновременное и слитное постижение профессиональной деятельности в рамках этих трех уровней как основы художественно-образного выражения реального многообразия индивидуально-личностных ценностных отношений человека к предметному миру и основы развития дизайнерского

мышления, содержащего чувственный, эмотивно-эстетический и логический рациональный компонент.

В практических заданиях курса «Пропедевтика (Основы композиции в дизайне одежды)», где студенты осваивают выразительные средства и язык формальной композиции, понятие «мера человека» включается в композиционно-творческий процесс в виде обобщенных представлений о законах и механизмах психологии художественного отражения действительности и организации визуального восприятия человека. На художественно-композиционном уровне формообразования студенты усваивают содержание понятия *мера человека* как выражение общего определения композиции как целостного, художественно выразительного и эстетически значимого для визуального восприятия человеком произведения. На данном этапе решения учебно-воспитательных задач *мера человека* используется также и в качестве показателя реального уровня развития эстетического вкуса и общей художественной культуры самих студентов как создателей и потребителей композиционных произведений.

В ходе выполнения упражнений по формальной композиции у студентов развивается профессиональная способность к сознательному синтезу образного и логического отражения действительности. Это соответствует цели актуализации рефлексии и формирования личностного смысла творческой деятельности учащихся на основе развития эмоциональной и интеллектуальной сферы в динамическом единстве. Актуализация рефлексивных способностей осуществляется последовательно на фоне интериоризации специализированных профессиональных понятий и представлений, источниками которых являются гуманитарные знания, раскрывающие психологические законы восприятия и отражения, философские категории, фундаментальные понятия, отражающие наиболее существенные закономерные связи и отношения действительности. Процесс освоения студентом профессиональных понятий и представлений является процессом категоризации, т.е. создания собственной системы, отражающей целостность и единство явлений материального мира. Категоризация связывает чувственное отражение с языком и мышлением, обеспечивая осмысление единичных разрозненных, калейдоскопических чувственных образов, их систематизацию и превращение в организованные знания. Формируется способность созна-

тельно на основе рефлексии предвосхищать, прогнозировать потенциально возможные, непроявленные качества, свойства и функции явлений и предметов. Наблюдается интеллектуальное развитие творческой личности дизайнера – способности к эвристически продуктивному опережающему отражению действительности в культуросозидающей проектной деятельности.

Категоризация как процесс установления качественной и количественной определенности (меры) создаваемой формы представляет значительную сложность для студентов 1-го и 2-го курсов, т.к. требует понятийной формы мышления, овладение приемами преобразования представлений памяти. Результат работы над заданиями по формальной композиции зависит от последовательного и сознательного выполнения трех фаз творческого процесса: осознать – прочувствовать – выразить, которые характеризуют механизм психологии восприятия и поэтапного формирования умственных действий от материальной формы – к идеальной и обратно. Методически этот процесс самостоятельного формирования предметного образа представлен следующими этапами:

1. Осознание, самонаблюдение (рефлексия), самоанализ, самооценка хранящихся в памяти субъективных образов ощущений, восприятий, представлений, перцептивных схем и имеющихся знаний.

2. Определение, сравнение, отбор действий по преобразованию, переносу, группировке, упорядочению, соподчинению существенных элементов, качеств, признаков, свойств, необходимых для формирования в воображении целостного образа-представления создаваемого значимого состояния композиции.

3. Выполнение композиции в чувственно-наглядной форме.

В индивидуальном опыте студентов категоризация становится формой его упорядочивания через присвоение и трансформацию субъектом категорий и эталонов общественного сознания через отражение мира. В процессе письменного анализа студенты фиксируют свойства и средства композиции, ассоциации, образы-аналоги, обуславливающие смысловое содержание формальной композиции. В результате выполнения упражнения ценностно-смысловое отношение автора представляется одновременно в двух аспектах – графическом и вербальном. Именно этот момент рассматривается этапом интеллектуального развития творческой личности дизайнера.

Словесное описание чувственных состояний, формирующих смысл представленной композиции, на первых этапах выполняется студентами с большим трудом. Зачастую студенты вносят в композицию некоторый сюжет, нарушая тем самым принцип композиционной формальности, который является основополагающим в дизайне костюма. Природа воображения как мира представлений обусловлена наличием процессов, сочетающих анализ, расчленение и синтез, интеграцию, обобщение признаков в новых комбинациях. От сознательных, мыслительных, логических операций его отличает свободное протекание. В деятельности дизайнера происходит свободное и целенаправленное движение как от чувственных образов к теоретическому мышлению и творческому воображению, так и от абстрактно-логических понятий (законов, принципов, методов и средств композиционной организации) к чувственно-образному воплощению их существенного содержания в гармоничную форму. Создание целостной содержательной формы всегда сопровождается означением смысла, т.е. вербализацией его во внутреннем плане. Этот процесс требует деликатного вмешательства со стороны педагога во внутренний мир индивидуального смыслового пространства.

Педагог создает условия для выражения различных версий понимания и творческой реконструкции культурных смыслов в личностных формах. Необходима атмосфера обсуждения, дискуссии, самооценки, критического рассуждения, что стимулирует речемыслительную активность студентов. В процессе активного обсуждения, интерпретации смыслов явлений и событий происходит преодоление некоммуникабельности, застенчивости, недоверия, опасения критической оценки.

В таком взаимодействии осуществляется развитие предметного мышления обучающихся как средства освоения научно-теоретических знаний, как средства ценностной рефлексии социокультурного и индивидуального контекстов возникновения знаний, отражающее мировоззренческую направленность обучения. Для воспроизведения ценностных составляющих знания, в зависимости от сложности задания, привлекаются культурные, философские, исторические, искусствоведческие, социальные аспекты различных явлений, отражающие особенности культурной эпохи, обычаи, традиции, нравы, социальные и географические условия, своеобразие авторского замысла в различных видах

искусства, влияющие на возникновение и интерпретацию смысловых версий.

Таким образом, содержание *меры человека* усваивается в связи с закономерностями психологии визуального восприятия объектов формальной композиции. *Мера человека* является общим критерием оценки выполненных студентами композиций, степени их художественной выразительности и эстетической значимости.

Эмотивно-аксиологический компонент, формирующий гуманитарно-художественную компетентность дизайнера, имеет в своем содержании духовный аспект, который также выявляется в процессе интерпретации культурных смыслов. Так, анализ орнаментальной структуры этнического образца вышивки, имеющей многозначный символический смысл (этимология слова «вышивка» восходит к греческому «космос»), а геометрическая структура орнамента на тканом рушнике основывается на «золотой» пропорции, как и космическая структура), позволяет учащимся выстроить последовательность из универсальных понятий, отражающих духовную знаково-символическую суть творческой деятельности этноса: вышивка – орнамент – идеальная гармоничная структура – космос – божественное начало. Результатом этой интерпретации становится понимание действия объективных закономерностей гармонии и красоты, универсальных законов симметрии как в искусственных системах, так и в естественных природных.

На материально-эстетическом уровне содержание качественной категории *меры человека* включает разработку формальных и предметных образов на визуальной и понятийной основе, исходя из их внутреннего строения и характера взаимодействия с человеком. Практические задания дисциплин «Проектирование костюма», «Выполнение проекта в материале» направлены на достижение эстетической ценности, художественно-образной выразительности проектного образа через физические свойства материалов, нетиповые виды технологий и конструктивных связей, через приемы стилизации, комбинаторики, трансформации, выявление знаково-информационных факторов проектируемой формы предметов костюма или текстильных композиций. В заданиях обращается внимание на художественно-композиционную выраженность конкретной качественной и количественной меры

предметности, материальности, объемно-пространственной и пластической организованности, конструктивно-технологической целесообразности и визуальной целостности строения формы костюма. *Мера человека* как критерий смысловой оценки объекта проектирования рассматривается студентами с позиции предъявления человеком, наряду с эстетическими, требований целесообразности, полезности, надежности, удобства, экономичности, безопасности. На этом уровне студенты осваивают тектонический принцип формообразования, основанный на гармоничной организации художественно-композиционной и конструктивно-технологической сторон материальной формы костюма.

На практических занятиях студенты разрабатывают конструктивное решение одежды, опираясь на чувственно-логические соображения по поводу формы кроя основных и производных деталей, исходя из представлений проектного образа, опираясь на возможности профессионального мышления приобретенного в курсе основ композиции.

С методической точки зрения на этом этапе важно найти способы преодоления функционалистического подхода на стадии освоения методов конструирования одежды. Конструктивно-декоративное и технологическое решение, отвечающее определенной стилистике, осуществляется на основе анализа творческих источников – объектов архитектуры, стилевых решений элементов интерьера, утилитарных предметов быта, современных технических объектов и сооружений, исторических аналогов костюма. Таким образом, формируется способ продуктивной, а не репродуктивной деятельности (опирающейся на анализ типового конструктивного и технологического решения традиционной одежды).

В процессе выполнения практических заданий и творческих проектов художественно-образный смысл материальной формы целесообразно рассматривать относительно традиционного костюма на примере русского народного костюма или этнического костюма народов Дальнего Востока. Тектоничность народного костюма оценивается как неразрывное единство смысловой декоративной ценности, знаково-символической формы, геометрической основы рационального экономичного кроя и пластических свойств натуральных материалов. Представление о художественных достоинствах, эстетической сущности, образности форм,

конструктивной логичности народного костюма является основой для разработки графических проектов и образцов современного костюма.

Логика дальнейшего движения от общего к частному предполагает последовательный переход от общеэстетического и формально-композиционного уровня функционирования *меры человека* к художественно-проектным формам, в которых понятие «человек» наполняется формообразующим смыслом, обусловленным потребностями и духовными запросами реального человека.

Третий уровень организации предметной формы – социально-культурный – определяет формирование ценностного отношения студентов к проектированию включением содержания *меры человека* в качестве основы художественно-образного выражения реального многообразия индивидуально-личностных отношений человека к предметному миру. У студентов формируется способность применять критерий меры человека в творческом процессе в качестве смыслообразующего и формообразующего фактора дизайн-деятельности, способность выделять в графической и материально-художественной форме проектируемого костюма определенные социально-культурные ценности и смыслы с целью гармоничной организации отношений в системе «общество – предметная среда», «человек – вещь – среда».

Переход от общеэстетического и формально-композиционного уровня функционирования *меры человека* к социально-культурному представляет собой переход в учебном проектировании от всеобщности, абстрактности, нормативности к учету частных субъективных потребностей и духовных запросов отдельных потребительских групп, субкультур, реального человека с его мыслями, чувствами, образом жизни и деятельности. На этом уровне у студента целенаправленно развивается способность к наполнению смысловыми значениями графического решения образа и предметного содержания проектируемого объекта – материала, конструкции, функции и формы. Студенты осваивают *потребительскую функцию* с позиции ценностного подхода как способность предметной формы нести в себе гуманистический смысл и социально-культурное содержание, проявляющееся во взаимодействии с человеком в виде различных свойств и качеств соответствующих его потребностям.

Определение содержания *меры человека* осуществляется на основе анализа общей типологии потребителей, различающей поло-возрастные, физические, интеллектуальные, этнические, психологические, профессиональные, социальные особенности. В учебном проектировании оцениваются конкретные потребительские группы, формирование в структуре отдельной личности системы мировоззренческих представлений, материальных и духовных потребностей, способностей, целевых установок, ценностных ориентаций, вкусовых предпочтений, поведенческих стереотипов, программ деятельности. Совокупность этих характеристик составляет воплощение качественной *меры человека* и в художественно-композиционной форме определяет образную индивидуальность проектируемой формы.

Переход на социально-культурный уровень организации предметной формы осуществляется на основе методики дизайн-проектирования, содержащей в качестве первого этапа дизайн-программы разработку концепции проекта [2]. Применение дизайн-программирования в проектировании костюма отвечает принципу ценностной и мировоззренческой направленности обучения, т.к. сущность дизайн-программы заключается в ее социокультурной направленности, обращении к полноценному человеку, а не к его производственно-технической функции. Цель дизайн-программы формулируется автором ответственно, исходя из исповедуемых им ценностей – социальных, нравственных, эстетических, познавательных и др. Содержание дизайн-программы конкретизируется в соответствии с целью практического задания или курсового проекта. В теории проектирования костюма выделяются следующие основные стадии дизайн-проектирования: задание на проектирование, предпроектное исследование, поиск идеи, формирование концепции, сбор банка идей, разработка идеи, эскизный проект, конструкторско-технологический проект, оформление проектной документации. Процесс учебного проектирования охватывает этапы от научно-исследовательской работы, выработки концепции и формирования идеи коллекции до наработки банка идей и формирования рациональной коллекции изделий.

В процессе выполнения стадий дизайн-проекта у студента вырабатывается умение отразить потребности времени через выявление в проектируемом объекте его знаковых функций – сто-



рон проектного образа, выступающих знаком определенных социальных и культурных ценностей и предпочтений потребителя. В задании на проектирование целевая потребительская группа оценивается студентом по следующим показателям: половозрастные характеристики потребителя, социальная принадлежность потребителя, уровень доходов, стиль жизни, стилевые предпочтения в одежде, чувствительность к моде, условия эксплуатации одежды (назначение), требования потребителя к качеству одежды, ценовой уровень изделий. В результате сбора и анализа информации студент создает образ потребителя и разрабатывает концепцию представления будущих свойств коллекции моделей одежды. Целостность создаваемому образу вещи придает соответствие ее формы – смыслу, который она несет в своем культурном и предметном окружении. Исходным пунктом смыслообразования является разработка концепции.

Концепция коллекции основывается на понимании того, какие эмоции и чувства востребованы целевой аудиторией, и излагается в виде текста, характеризующего образ потребителя и его стиль жизни. На этапе разработки концепции учитывается не только объективная реальность, окружающая потребителя, но и то, каким образом эта реальность претворяется в его сознании, поскольку знаковые символические функции костюма являются ответом на субъективную интерпретацию личностью этой действительности. В этом проявляется «потребительская ценность» костюма, создаваемая дизайнером. Следовательно, на этом этапе студент должен проявить свое понимание костюма как культурного текста, высказывания, выражающего сложность и разнообразие связей и зависимостей между явлениями социальной действительности: такими, как костюм и пространство общения, психологические характеристики носителя и стилистический контекст образного решения костюма.

Этот процесс включает интенсивное творческое воображение и проявление способности использования личного опыта художественных впечатлений; воспроизведение личных переживаний, эмоциональных состояний, проявления эмоционального воображения по отношению к персонажам концепции; проявление способности продуцирования ассоциаций и образных представлений; точность понимания переносных, метафорических и символических значений; способности воображения скрытых, внутрен-

них связей и отношений предметов, событий, явлений, характеров.

Познавательную силу образного мышления дизайнера составляет способность моделировать в идеальных объектах мир через предметно-чувственную форму. Мыслительные процессы, направленные на развитие образного мышления, помогают дизайнеру осознать реальный смысл и значение проектного решения, выделить главные, наиболее характерные и существенные черты художественного образа, которые передают смысл содержательной части дизайн-объекта.

Для стимулирования творческого мышления используется метод сценарного моделирования [3], основанный не на рациональном, последовательном учете необходимых факторов, а на интуитивном и целостном видении конечного результата. Сценарирование в дизайне означает воображаемое воссоздание целостного образа проектируемого объекта, которого пока нет в реальности. Студент самостоятельно выдвигает идею новой коллекции одежды, функции которой неразрывно связаны с новым потребительским образом. Костюм, волею автора, превращается как бы в одушевленный предмет и помещается в самые разнообразные ситуации предполагаемого функционирования. Так, если в выполняемом задании исходным является понятие «молодежный костюм», то такие его свойства, как длина, геометрическая форма деталей, фактура и т.п. воспринимаются непосредственно и для художественно-композиционного выражения не представляют сложности. Необходимо ориентироваться на скрытые, смысловые свойства: «дерзость», «раскованность», «энергия движения», «независимость», тогда работа приобретает повышенную сложность, требует художественно-композиционного мастерства. Сценарный метод способствует развитию способности «сценарирования», прогнозирования социокультурных процессов. Создаваемый учащимся проектный образ, сохраняя основные свойства художественного, соотносится с культурой потребления, экономической ситуацией, социальными процессами, культурными смыслами и ценностями, характеризующими действительность.

Смыслообразование основывается на сопоставлении первичного значения вещи и привнесенного проектировщиком – в виде концепции. Таков же механизм воздействия *тропов*, выработанный в поэтике (от греч. «тропос» – оборот речи) способ повыше-

ния выразительности речи. При совмещении в восприятии прямого и переносного значений слова или изображения происходит обогащение смыслов. Новизна как необходимое проектное качество возникает в том случае, когда найден, понят или прочувствован, сформулирован этот двойственный смысл. Механизм смыслообразования является средством выявления изобразительного значения (образного восприятия) предмета и понимания (интеллектуально-эмоциональной оценки) выразительного значения.

На социально-культурном уровне создания формы выражение образности костюма требует семиотического, коммуникативного, культурологического, социально-психологического видения проблем формообразования костюма. Разрешение данных проблем в учебном проектировании является существенным элементом становления гуманитарно-художественной компетентности будущего специалиста, представляющей собой способность к рефлексивной творческой реализации ценностно-смыслового опыта личности в проектной деятельности в сфере дизайна костюма.

#### *Список литературы*

1. Белякова, Е.Г. Смыслоориентированная педагогическая позиция. Кадры науки, культуры, образования / Е.Г. Белякова // Педагогика. – 2008. – № 2. – С. 49–54. (4)
2. Кравцова, Т.А. Основы теории и методологии дизайн-проектирования костюма. / Т.А. Кравцова. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. – 100 с. (гриф УМО вузов РФ по образованию в области дизайна и изобразительных искусств 2 февраля 2005 г.)
3. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа.– М.: ВНИИТЭ, 1987. – 172 с., ил. (29)
4. Чернышев, О.В. Формальная композиция. Творческий практикум / О.В. Чернышев. – Минск: Харвест, 1999. – 312 с. (54)

# **КРЕАТИВНОСТЬ КАК ОСНОВА ИННОВАЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ**

**М.А. Сапугольцева**

*Государственное образовательное учреждение высшего  
профессионального образования «Оренбургский государственный  
университет»  
г. Оренбург*

Актуальность изучения креативности возникла в связи с потребностью оптимизации и интенсификации принципов организации деятельности и управления ею. Развитие науки и техники, темпы научно-технического процесса таковы, что совершенно необходимо «снабжать» науку и технику новыми идеями, строить новые проекты, поэтому, в связи со стоящими перед обществом задачами, вопрос о природе креативности приобрел огромную практическую значимость. Творческие возможности будущих дизайнеров неограниченны и неисчерпаемы, а творческая деятельность является одним из главных определений человеческой сущности. Именно способность к творчеству характеризует человека, подчеркивает превосходство и своеобразие его психики. Эта способность присуща только человеку.

Творчество далеко не новый предмет исследования. Оно всегда интересовало мыслителей всех эпох и вызывало стремление создать «теорию творчества». З. Фрейд считал творческую активность результатом сублимации (смещения) полового влечения на другую сферу деятельности: в творческом продукте опредмечивается в социально приемлемой форме сексуальная фантазия. А. Адлер считал творчество способом компенсации комплекса недостаточности (неправильный перевод – неполноценности). Наибольшее внимание феномену творчества уделил К. Юнг, видевший в нем проявление архетипов коллективного бессознательного. Р. Ассаджиоли (отчасти вслед за А. Адлером) считал творчество процессом восхождения личности к «идеальному Я», способом ее самораскрытия. Психологи гуманистического направления (Г. Олпорт и А. Маслоу) считали, что первоначальный источник творчества – мотивация личностного роста, не подчиняющаяся гомеостатическому принципу удовольствия; по А. Маслоу – это потребность

в самоактуализации, полной и свободной реализации своих способностей и жизненных возможностей. На рубеже XIX–XX столетий как специальная область исследований начала складываться «наука о творчестве»; «теории творчества» или «психологии творчества» [2,4].

В современной педагогике и психологии наблюдается активизация исследований в области психологии творчества, так как практическая деятельность педагогов в различных сферах деятельности подтвердила научные изыскания в аспекте: творческие достижения имеют не только личностный характер, но и социальный. В современной науке сложилось отдельное направление, изучающее проблемы творчества и творческой деятельности – психология творчества.

Основная задача психологии творчества состоит в раскрытии психических закономерностей и механизмов творческого процесса и креативности. Ряд российских исследователей – А.М. Матюшкин, А.Я. Пономарёв, И.Н. Семёнов – рассматривают креативность как основу и механизм развития психики, при этом научные изыскания в этой сфере связываются с закономерностями мышления (В.С. Библер, О.К. Тихомиров, Э.Г. Юдин) [3,6].

В современных исследованиях активно разрабатывается следующая точка зрения на креативность: создание нового продукта или результат творческого мышления (К. Тейлор, О.К. Тихомиров). В других – доминирует творческий процесс создания нового (А.В. Брушлинский, В.А. Моляко, П.М. Якобсон).

Таким образом, в современной психолого-педагогической науке креативность рассматривается как личностная категория в аспектах: проявления дивергентного мышления (Дж. Гилфорд, О.К. Тихомиров), актуализации интеллектуальной активности (Д.Б. Богоявленская, Л.Б. Ермолаева-Томина), интегрированного качества личности (Я.А. Пономарёва, А.В. Хуторской).

Креативность определяется как деятельность человека, создающая новые материальные и духовные ценности, обладающие новизной и общественной значимостью, то есть в результате творения создается что-то новое, до этого еще не существующее. Творческая деятельность, результатом которой является создание новых, оригинальных и более совершенных материальных и духовных ценностей, обладающих объективной или (и) субъективной значимостью.

Виды творчества определяются характером деятельности человека: научное творчество – производство нового знания, обладающего преимуществом по сравнению с прежним; художественное творчество – создание новых художественных произведений; техническое творчество – разработка новых технологий и технических устройств; педагогическое творчество – разработка нового содержания, методов, принципов, форм, педагогических систем и т.д.

В психологической литературе встречаются в известной мере разные трактовки творчества. Л.С. Выготский рассматривал творчество как создание нового, С.Д. Рубинштейн определял творчество как деятельность, создающую нечто новое, оригинальное, что потом входит в историю не только самого творца, но и науки, искусства и т.д., А.М. Матюшкин выделял два вида активности: адаптивный и творческий. Задачей творческой активности является изменение существенного порядка, создание новых подходов. А.В. Брушлинский, О.К. Тихомиров в творчестве выделяют открытие неизведанного, создание нового, преодоление стереотипов и шаблонов. О.К. Тихомиров особую роль в творческой деятельности отводил целеполаганию. Приверженность человека задаче, его целеустремлённость выступают как личностная предпосылка. Т.А. Маслоу считает, что подлинное творчество, креативность проявляются у человека и в повседневной реальной жизни, каждодневном выборе жизненных ситуаций, в разных формах самовыражения. По мнению А.Я. Пономарёва, для личности, стремящейся к творчеству, характерны оригинальность, инициативность, высокая саморегуляция, огромная работоспособность. Творческая личность находит удовлетворение не столько в достижении цели труда, сколько в самом его процессе. Для А.Я. Пономарёва определяющим в творчестве является развитие, возникновение новых структур, нового знания, новых способов деятельности. Общим для творческих личностей, по мнению Е.П. Торранса, является потребность развиваться, потребность в постоянном росте. Философы определяют творчество как необходимое условие развития материи, образование ее новых форм, вместе с возникновением которых меняются и сами формы творчества [3,5,2].

Творчество – это процесс создания субъективно нового, основанный на способности порождать оригинальные идеи и использовать нестандартные способы деятельности.

Понятие природы творчества связано с вопросом о критериях творческой деятельности. Творчество может быть рассмотрено в различ-

ных аспектах: продукт творчества – это то, что создано; процесс творчества – как создано; процесс подготовки к творчеству – как развивать творчество.

Продукты творчества – это не только материальные продукты – здания, машины и т.д., но и новые мысли, идеи, решения, которые могут и не найти сразу же материального воплощения. Другими словами, творчество это создание нового в разных планах и масштабах.

При характеристике сущности творчества важно учитывать разнообразные факторы, признаки, свойственные процессу создания.

Творчество имеет признаки: технические, экономические (снижение себестоимости, повышение рентабельности), социальные (обеспечение условий труда), психолого-педагогические – развитие в творческом процессе психических, нравственных качеств, эстетических чувств, интеллектуальных способностей человека, приобретение знаний и др.

С точки зрения психологии и педагогики особенно ценным является сам процесс творческой работы, изучение процесса подготовки к творчеству, выявление форм, методов и средств развития творчества. Творчество является целеустремленным, упорным, напряженным трудом. Оно требует мыслительной активности, интеллектуальных способностей, волевых, эмоциональных черт и высокой работоспособности.

Показателем творческого развития является креативность. Под креативностью в психологии обозначают комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, способствующих самостоятельному выдвижению проблем, генерированию большого количества оригинальных идей и нешаблонному их решению. Необходимо рассматривать креативность как процесс и комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, присущих многим личностям.

Креативность характеризуется как высшая форма деятельности личности, требующая длительной подготовки, эрудиции и интеллектуальных способностей, является основой человеческой жизни, источником всех материальных и духовных благ [1].

Таким образом, новые концептуальные подходы к понятию креативность позволяют говорить о том, что данная категория является многомерной, требующей системного подхода. С нашей точки зрения, креативность является основой инновационного образования.

### *Список литературы*

1. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. – М.: Изд. центр Академия, 2002. – 320 с.
2. Годфруа, Ж. Что такое психология: в 2 т. Т. 2 / Ж. Годфруа; пер. с франц. – М.: Мир, 1992. – 376 с.
3. Матюшкин, А.М. Концепция творческой одаренности / А.М. Матюшкин // Вопросы психологии. – 1989. – № 6.
4. Немов, Р.С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 3 кн. – 5-е изд. Кн. 1. Общие основы психологии / Р.С. Немов. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 687 с.
5. Рапацевич, Е.С. Современный словарь в педагогике / Е.С. Рапацевич. – Минск: Современное слово, 2001. – 928 с.
6. Пономарев А.Я. Психология творчества: перспективы развития / А.Я. Пономарев // Психологический журнал. – 1994. – № 6. – С. 38–50 с.

## **ОТ БЕЗОБРАЗИЯ К КРАСОТЕ: ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ МЕДИА-ПРОДУКЦИИ**

**Е.М. Бурнаева, А.И. Затулий**

*Тихоокеанский государственный университет  
г. Хабаровск*

Современные медиа-образовательные ресурсы (CD-ROM и web-учебники) представляют собой специфический культурный текст, особую семиотическую систему, в которой все составляющие (содержание, дизайн, композиционное построение, детали) обязаны быть качественными, потому что именно на этих «образцах» учится молодежь XXI века. В этом контексте вопросы дизайн-проектирования web-ресурсов и подготовки высококвалифицированных специалистов, способных эти ресурсы создавать, становятся по-особому актуальными.

В то же время в области проектирования медиа-продукции существуют серьезные технологические, содержательные, композиционно-структурные и эстетические проблемы.



Во-первых, одной из наиболее трудноразрешимых проблем дизайн-проектирования электронных учебников можно считать скорость (необходимую быстроту) **обновления содержания** медиа-продукции, предназначенной для образовательных целей. Решение этой проблемы возможно путем создания открытых html-структур с обновляемыми ресурсами. Однако решение этой проблемы порождает две другие – проблему вторичного структурирования гипертекстов и проблему утилизации отходов (словесного «мусора»<sup>1</sup> [1]). Последняя относится к ряду наиболее актуальных сетевых проблем человечества XXI в. По мнению А.В. Захряпина [2], потребуется разработка новых сложно-составных, иерархических принципов информационных моделей, новых алгоритмов просеивания информационных потоков.

Во-вторых, уже сегодня чрезвычайно важной становится проблема **дизайнерской проработки** электронных образовательных ресурсов. Пока (по состоянию на сентябрь 2009 г.) в российской структуре высшего образования отсутствует подготовка специалистов по специальности «web-дизайн», а близкие к этому направлению специальности (080801 «Прикладная информатика в дизайне», 351400 «Прикладная информатика (в областях экономики и дизайна)», 230203 «Информационные технологии в дизайне») ориентированы на подготовку специалистов в области программирования, а не дизайна. В результате, в России до сих пор web-дизайн – ремесло любителей, в то время когда на рынке труда остро востребованы профессионалы-дизайнеры, способные создавать проекты на уровне подлинного искусства. Эта проблема не является надуманной, так как в триаде Смысл-Добро-Красота применительно к интернет-ресурсам отсутствуют Добро, и Красота.

Виртуальные образы можно условно разделить на позитивные, негативные и нейтральные. Позитивные нацелены на успешную учебу, сверхэффективную трудовую деятельность, получение знаний, освоение и переработку информации (т.е. Смысл и Добро). Негативные нацелены на удовлетворение низменных потребностей (порнография, некрофилия, педофилия) и ориентированы на обогащение за чужой счет или злонамеренность (инфор-

---

<sup>1</sup> Философы говорят, что наступает мусорная цивилизация, характеризующаяся девальвацией ценностей.

мация клеветнического характера). Компьютерное хулиганство, в частности, взлом программ и коммуникаций (хакерство); деятельность киберсквоттеров<sup>1</sup> (специфический тип мошенничества в сети, основанный на захвате доменов) противозаконны, тем не менее, подобного рода деятельность, благодаря мифам интернета, имеет героический ореол.

Как справедливо отмечают М.А. Пронин, Г.П. Юрьев [3], назрела проблема классификации виртуальных образов. Подходя именно с этих позиций к дизайн-проектированию web-ресурсов, мы хотели бы особо акцентировать внимание на художественных примерах «безобразий», несущих явно выраженный деструктивный потенциал. Примеры виртуальных безобразий – кладбищенские сайты, некрофильские образы которых ориентированы на эстетику кладбищ и людей, находящихся в них загадочную, завораживающую красоту<sup>2</sup>; сайты порнографические, в том числе содержащие фотографии детей; сайты неформальных молодежных группировок – готов, панков, сатанистов и проч., чьи визуальные ряды содержат много сцен насилия, смерти, крови. К этой же категории можно отнести сайты некоторых поп- и рок-звезд (например М. Мэнсона), чья деятельность развивается в русле осознанной анти-эстетики – рис. 1–2.

Несмотря на то, что увлечение безнравственной и асоциальной электронной информацией осуждается, тем не менее, по данным А.Е. Войскунского, М.Н. Алексеевой, В.В. Ершовой [4], значительная часть пользователей являются «(нарко)зависимыми от Интернета», в том числе от киберсекса, азартных игр, онлайн-форм общения.

---

<sup>1</sup> Киберсквоттер – международный термин, обозначающий сетевых деятелей, пытающихся извлечь выгоду из регистрации доменного имени, к которому не имеют ни малейшего отношения с целью его перепродажи владельцу сходного средства индивидуализации (не имеющему домена) или иному заинтересованному лицу.

<sup>2</sup> Осенью 1997 года был создан сайт Cemetery Collection, содержащий значительную коллекцию фотографий кладбищ различных российских городов, а также портретные серии фотографий – coroner@gothic.ru <http://www.gothic.ru/cemetery/index2-.htm>).



Рис. 1. Фоторабота Пьера и Жилия. Интернет-ресурс:  
<http://www.etoday.ru/2008/08/pierre-et-gilles.php>



Рис. 2. Рекламная фотография М. Мэнсона для концертного тура  
«Against All Gods» 2004–2005 гг. и альбома «Романтизм»

Касающиеся непосредственно дизайнеров проблемы стилистической однородности медиа-ресурсов также весьма сложны. Апории (противоречия) при разрешении проблемы стилистического оформления сайтов, CD-(DVD)-учебников зависят от неопределенности вкусовых предпочтений анонимных интернет-потребителей. Кроме того, низкая культура интернет-общения

приводит к формированию столь же низкой культуры интернет-продукции.

Примерами эстетического Безобразия могут служить:

а) трупная тема в фотоработах интернета. Ряды лиц-масок, клишированных по образцу механических счетов, костяшки которых выполнены из черепов людей или животных, в частности в работах Пьера и Жилия. Маска как предмет эстетической игры фундирует важнейшую проблему человека, живущего в мегаполисе – проблему утраты человеческого лица. Жители многочисленных виртуальных городов выбирают для представления собственной персоны образы куклы Барби, зооморфные типажи, механизмы (роботы) и др., но не человеческие лица;

б) экстремистские материалы интернета, например, фашистская тематика в фотографии Пьера и Жилия. Светящийся нимб вокруг головы поп-идола и скелет детского трупики в его руках; нацистская форма, прославляющая времена Третьего Рейха, и вампирские кроваво-красные губы – направлены на прославление агрессии. Еще один пример эстетических «безобразий» (китча) в контексте интернет-антропософии – фотография М. Мэнсона, рекламирующая альбом «Романтизм»; костюм артиста «украшен» куриными костями;

в) фотоматериалы порнографического характера.

Несмотря на засилье эстетических безобразий в пространстве интернета, встречается и подлинная красота. Великолепны работы по костюму дизайнеров Высокой Моды, фотоработы художников-графиков, эксперименты в области инсталляций – рис. 3–4.

Для успешного решения проблем дизайн-проектирования медиа-продукции необходима подготовка высококвалифицированных web-дизайнеров – универсальных специалистов, способных создавать интернет-ресурсы с оригинальным внешним видом и организовывать удобную модульную сетку страниц с высоким уровнем компоновки материалов. Необходима спецподготовка в таких вопросах, как «web-композиция» – где основная идея – размещение элементов на странице, выделение главного, установление взаимосвязей (гиперссылки), система навигации – построена по законам художественной выразительности. Художники-графики, в частности И.Н. Стор, отмечают, что «возникновение кибернетического мышления сопровождается выработкой новых ... представлений» [5], новой образности дизайн-проектов (в том числе web). Следовательно-

но, подготовка грамотных программистов-дизайнеров позволит преодолеть отставание Дальневосточного региона в области подготовки нужных для региона специалистов.



Рис. 3. Красота природы: Храм Серафима Саровского в Хабаровске, автор Алеветдинов В. Интернет-ресурс: <http://www.27region.ru/stopkadr/displayimage.php?pos=-17131>



Рис. 4. Красота в градостроительстве: фрагмент фасада дома Бальо (1877–1907 гг.) в Испании архитектора Гауди

### *Список литературы*

1. Бушев, А.Б. Социальный феномен новых масс-медиа: языковые и коммуникативные особенности блоггерства // Генезис категории виртуальная реальность: материалы II Международной научной конференции (25–26 июня 2009 г.) / А.Б. Бушев; под ред. А.В. Захряпина и др. – Саранск: Типография «Рузаевский печатник», 2009. – С. 45–50

2. Захряпин, А.В. Виртуальное мировоззрение как феномен развития науки и общества / Мордовский гуманитарный институт / А.В. Захряпин. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2008. – 94 с.

3. Пронин, М.А., Юрьев, Г.П. Введение в виртуалистику: учебное пособие / М.А. Пронин, Г.П. Юрьев; под ред. М.А. Пронина (отв. ред.), А.В. Захряпина, Е.В. Мочалова / мордовский гуманитарный институт. – Саранск: Типография «Рузаевский печатник», 2008. – 130 с.

4. Алексеева, М.Н., Ершова, В.В. Психологическая характеристика компьютерных аддикций // Генезис категории виртуальная реальность: материалы II Международной научной конференции (25–26 июня 2009 г.) / М.Н. Алексеева, В.В. Ершова; под ред. А.В. Захряпина и др. – Саранск: Типография «Рузаевский печатник», 2009. – С. 8–11

5. Стор, И.Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов: учебное пособие для вузов / И.Н. Стор. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – 296 с.

## **ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО ПОТЕНЦИАЛА БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА В УНИВЕРСИТЕТЕ**

**О.П. Тарасова**

*Государственное образовательное учреждение высшего  
профессионального образования «Оренбургский государственный  
университет»  
г. Оренбург*

Современный дизайнер – субъект культуры, способный творчески и высокопрофессионально решать на современном науч-

ном, художественном и техническом уровне с пользой для общества задачи в избранной сфере деятельности и развивать эту сферу. Специфика профессиональной деятельности современного дизайнера определяет актуальную необходимость обновления его подготовки новыми качественными характеристиками [1]. Данная статья предполагает взгляд на проблему качества подготовки будущего специалиста с позиции изучения развития важного для современного дизайнера личностно-профессионального качества – креативного потенциала.

В исследовании, посвященном развитию обозначенного качества, нами было выделено три этапа – установочный, обучающий и деятельностный. В статье представлена характеристика этих этапов в процессе профессиональной подготовки будущего дизайнера костюма на материале дисциплин «Выполнение проекта в материале», «Новые технологии в дизайне костюма», «Организация проектной деятельности».

Установочный этап направлен преимущественно на развитие мотивационно-целевого компонента креативного потенциала. Данный компонент характеризует личностное отношение будущего специалиста к дизайн-деятельности и выражается в ценностных установках, мотивах обучения, целеполагании. Этот компонент отчетливо проявляется в наличии стабильного интереса к дизайн-проектированию и его динамике, потребности к созиданию, творчеству, оригинальности. Характерное проявление мотивационно-целевого компонента – направленность личности будущего дизайнера на приобретение специальных знаний, умений и навыков, а также на осознание и развитие своего опыта и его целенаправленное использование в практике. Конструктивная активность, высокая толерантность к неопределенным и неразрешимым ситуациям, стремление выполнять задания наилучшим образом – также являются значимыми показателями развитой профессиональной мотивации.

Установочный этап направлен на решение следующих задач:

- выявить наличный уровень развития креативного потенциала у будущего дизайнера, познакомить студентов с итогами и уровнем развития исследуемого качества;

- обеспечить понимание будущими дизайнерами роли креативного потенциала в профессиональной деятельности и целесообразности развития данного качества;

- используя возможности развивающей дифференциации, спроектировать индивидуальные образовательные маршруты для студентов;
- мотивировать будущих дизайнеров на получение профессиональных знаний;
- сформировать культуру и умения целеполагания, выбора эффективных средств реализации поставленной цели;
- сформировать установку на индивидуальность, оригинальность и многовариантность при выполнении студентами учебно-профессиональных заданий;
- актуализировать потребность будущего дизайнера в профессиональном самопознании, самовыражении, саморазвитии, самосовершенствовании, рефлексии.

Основные методы, реализуемые на установочном этапе: репродуктивные, информационно-иллюстративные, метод эвристических вопросов, метод инверсии и другие. Наряду с традиционными формами учебной деятельности в образовательном процессе используются лекции-диспуты, деловые игры, имитирующие реальные ситуации профессиональной деятельности, и пр. Принцип выбора и построения мотивационных ситуаций состоит в их профессиональной, полезной, утилитарной направленности, позволяющей организовать и направлять внимание будущих специалистов в процессе изучения обозначенных дисциплин.

В результате, в рамках будущей профессии развитие креативного потенциала студентами осознается как лично значимое, а в спектре возникающих учебных проблем возникает стремление к адекватной самооценке, самоанализу, самопознанию и раскрытию собственных внутренних потенциалов. У будущих специалистов возникает желание определить собственную систему ценностей, мотивов, целей, они осознают собственную индивидуальность и неповторимость.

Обучающий этап развития креативного потенциала будущего дизайнера опирается на предыдущий, начинается вместе с установочным и протекает параллельно.

Целью обучающего этапа является закрепление устойчивой мотивации к профессионально-личностному развитию, организация продуктивного учения и творческого сотрудничества преподавателя и будущего специалиста в соответствии с индивидуальными образовательными маршрутами.



Обучающий этап предполагает решение следующих задач:

- усвоение теоретических основ профессиональной деятельности дизайнера;
- формирование знаний и умений целеполагания в учебно-профессиональной деятельности;
- развитие творческой направленности деятельности;
- формирование умений прогнозирования потребности общества в разработке и внедрении различных инновационных дизайнерских технологий и продуктов;
- формирование умения анализировать проектируемый объект в различных видах дизайна;
- формирование умений передачи проектных идей средствами конструктивного моделирования и технологии изготовления швейных изделий;
- формирование умений анализировать и обобщать собственный проектировочный опыт;
- знакомство с формами и целями критического действия, его ценностными и проектными основаниями, изучение методов, стадий и типов оценки проектов.

Среди используемых форм учебной деятельности – лекции, практические занятия, деловые и ролевые игры, самообразование и саморазвитие при выполнении творческих заданий. Так, по дисциплине «Новые технологии в дизайне костюма» при изучении темы «Экология и дизайн» будущим дизайнерам предлагается участвовать в программе «Антимусор», которая предполагает разработку коллекции костюмов, пропагандирующей бережное отношение к природе и человеку, их сохранение. Студенты используют разнообразные материалы, позволяющие передать их замысел – мешки от мусора, дерево, бумагу, пенопласт, одноразовую посуду, текстиль и т.п. Применяя метод мозгового штурма, будущие дизайнеры костюма предлагают названия и девиз своим работам.

Результатом совместной работы педагога и студентов является устойчивое стремление будущего специалиста к развитию собственного креативного потенциала, ценностное отношение к профессиональным знаниям и умениям, преимущественно адекватные самооценка и самоанализ, при выполнении учебно-профессиональных заданий устойчивое стремление к оригинальности и многовариантности, отказ от стереотипов. В этот период у студентов складывается система ценностей, мотивов, целей.

Деятельностный этап опирается на достигнутое и выполняет роль главного формирующего звена, поскольку служит для закрепления целостной мотивации в овладении профессии и настраивает на развитие креативного потенциала в процессе будущей профессиональной деятельности.

Деятельностный этап включает решение следующего ряда задач:

- применение теоретических знаний и умений в дизайн-проектах и их пополнение;
- интенсификация индивидуальной продуктивной деятельности по формированию системы профессиональных знаний и умений;
- формирование индивидуальности будущего специалиста;
- становление целостной мотивации будущего дизайнера;
- формирование немотивированной творческой продуктивности и потребности в новообразованиях при выполнении проектов;
- формирование авторского стиля деятельности;
- развитие способности самостоятельной постановки целей и выбора эффективных средств осуществления проектов;
- адекватное оценивание и своевременная коррекция результатов собственной деятельности, личных возможностей;
- развитие умений нетипичного конструктивного способа решения профессиональных задач;
- участие в студенческих выставках, конкурсах и пр.

Основными методами, реализуемыми на обучающем этапе, являются лекции, практические занятия, проблемное обучение (деловые и ролевые игры), проектирование, использование логических методов (анализ, сравнение, обобщение) при выполнении творческих заданий.

В результате педагогического воздействия у будущих дизайнеров костюма актуализируется потребность в личностном и профессиональном самопознании, саморазвитии, самосовершенствовании. Как правило, вырабатывается адекватная самооценка, у многих студентов к 5 курсу в проектной деятельности формируется индивидуальный авторский стиль, а при выполнении проектов – низкая приверженность стереотипам. Наблюдается беглость, оригинальность, метафоричность дизайнерских идей и многовариантность решения профессиональных задач, высокий уровень рефлексии субъектного опыта проектной деятельности. Будущие специалисты творчески активны, у большинства

наблюдается сложившаяся система мотивов, целей, ценностей, а творческая деятельность имеет личностно-смысловую направленность. Ярко выражено стремление к дизайнерским инновациям, новообразованиям, самостоятельной деятельности.

#### *Список литературы*

1. Гладких, В.Г. Креативность будущего дизайнера / В.Г. Гладких, О.П. Тарасова, О.Н. Шевченко // Высшее образование в России. – 2009. – № 3. – С. 131–136.

## **ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В МОДЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

**Л.Г. Сидорчукова**

*Пермский государственный педагогический университет  
г. Пермь*

В гуманитарном знании последнего времени тематика телесности пользовалась повышенным вниманием ученых. Изучение тела в настоящее время играет важную роль в исследованиях по истории и теории моды. Особенно эта проблематика актуализируется применительно к моде постмодернизма.

В современной культурологии тело рассматривается многоаспектно как социокультурный ментальный конструкт. Широко развернувшиеся дискуссии о феномене тела придают современной культуре черты телоориентированности.

Применительно к социально-символическим аспектам существования тела в культуре различные авторы используют понятие «телесность» как особое явление, самое близкое человеку и одно из наименее известных ему. Телесность не идентична телу и является самостоятельным феноменом, изучение которого возможно только на стыке многих наук и областей знания о человеке [Газарова, 2002. С. 5].

Телесность в постмодернистской трактовке – социокультурный феномен, в котором тело человека, преобразованное под влиянием социальных и культурных факторов, приобретает новые символические значения и смыслы.

В философско-методологическом плане обращение к телесности не является чем-то совершенно новым [Соколов, 2009. С. 198], однако именно в рамках философии постмодернизма интердисциплинарный подход к телесности получил системное обоснование, а изучение тела было провозглашено местом «производства дискурсов» [Вайнштейн, 2006. С. 100].

Какие же аспекты постмодернистских дискурсов наиболее обозримы при обращении к теме телесности в моде?

Характерной чертой современной эпохи является выраженное внимание к постулированию ценностей, которые ориентированы на утверждение эстетически преобразованной телесности с вытеснением и подчинением им моральных ценностей.

Так тело, оформленное по эстетическим законам, заданным тенденциями моды, если опираться на выделенные Ж. Бодрийяром в работе «Символический обмен и смерть» характеристики моды, – это тело, сопротивляющееся любому императиву, любому упорядочению ценностями и нормами, оно живет под знаком тотальной преходящности существующего, относительности власти вещей, смены образов и т.д. Эта зыбкость, релятивизм в образах, в перформативах телесности по инерции начинает переноситься с узкой сферы моды на самопонимание себя, живущем в мире без опоры, в мире, построенном по игровому принципу. Кроме того, эстетически нормализованное тело, пропагандируемое современной индустрией моды, – это тело гигиенически здоровое.

«Тело моды», абстрактная чистая форма, тело, которое «ныне уже само как таковое со своей идентичностью, полом, социальным статусом, сделалось материалом для моды...» [Бодрийяр, 2000. С. 175], которое вовлечено в бесконечную череду универсального кодирования модой всего и вся, в подстановку в любые серии любых предметов – «тело оказывается средством сообщения моды» [Бодрийяр, 2000. С. 176]. Вслед за Р. Бартом Бодрийяр отмечает, что «тело моды» регулярно воспроизводится в акте назначения модным в данное время, подчиняясь игре отличий в логике различных моделей тела – бесполой и асексуальной манекенов.

Анализируя феномен телесности и роль человеческого тела в моде постмодернизма, выделяют два основных подхода к пониманию телесности:

а) феноменологический подход, рассматривающий тело как «ценность само по себе». Такое понимание тела нашло отражение

в т.н. «транспарантном» стиле костюма модельеров И. Сен-Лорана, Э. Унгаро, А. Куррежа, моде «унисекс» и «бикини», отразивших социально-культурную легализацию обнаженного тела;

б) «социальный» подход, отличительной чертой которого является акцент на функциональность тела, интерпретация телесности как элемента социальной среды. Такое понимание телесности привело к появлению «моды молодых для молодых» [Бердник, 2006. С. 45–47].

Телесность в культуре постмодернизма, с одной стороны, выступает как универсальное поле общественного смысла. Телесность становится знаковой принадлежностью к общему: из общего она позволяет выделиться в индивидуальное, буквально скопировав чужие взгляды сверху вниз и снизу вверх. Она становится проводником моды как информационный носитель: «что я поглощаю, то я и есть», иначе, телесность такова, какой продукт употреблен. Не зря говорят о конце прошлого века как об эре великих топ-моделей – они были исключительны и харизматичны своей собственной телесностью. Сейчас каждый может выглядеть похоже, наняв соответствующих специалистов. Уподобление «самому-самому» через тело сегодня доступно каждому. Для некоторых тело стало основным средоточием всех ценностей, воспринимая его сегодня как полотно, человек расширил границы своих фантазий. Различные телесные манипуляции с каждым годом набирают все более широкую популярность среди молодежи и людей более серьезного возраста.

С другой стороны, в культуре постмодернизма в связи с различными факторами, человеческое тело рассматривается как фрагмент глобальной природной системы, потому его «естественность» приобретает все большую ценность и значимость в той сфере, где тело является объектом культурного потребления, а именно в сфере моды. Естественная красота индивидуального тела в условиях современной жизни приобрела новую эстетическую ценность, стала новой идеологией. В культуру постепенно приходит понимание ценности и эстетической привлекательности естественного «природного тела».

Современная мода воплощает новый взгляд на женское тело – венец красоты природы, которое устало от лаконичных и предсказуемых форм и стремится к фантазийным богато декорированным образам. Дизайнеры всего мира пришли, наконец, к

общему: на подиумах царит изысканность и сексуальность. Наибольшие изменения происходили и происходят в женской модной одежде. Периодически возникают попытки сделать модной ту одежду, которая в большей степени раскрывает достоинства женской телесности. Модная одежда воздействует на те нормы, правила, которые регулируют отношения между мужчинами и женщинами. Существуют особенности ее влияния на взаимодействия двух гендерных общностей в прошлом, а также в наше время. Оно характеризуется отмиранием прежней половой морали и утверждением норм, возникших в период сексуальной революции.

Произошло не только сближение в способах проявления сексуальных потребностей у представителей разных полов, возникла мода на одежду, которая либо скрывает данные природой отличия женщин от мужчин, либо их специально подчеркивает. С помощью модной одежды регулируется, в конечном счете, проявление сексуального инстинкта. На рубеже веков это выразилось в утверждении особой моды на одежду, повышающую обнаженность женской телесности. Благодаря новым материалам, поиску дизайнеров возникла одежда, которая создает иной, в сравнении с традиционными этическими и эстетическими нормами, образ привлекательной женщины. Обнаженность того, что почти всегда предписывалось женщине скрывать, стало отличительной чертой постмодернистской моды.

В эпоху постмодернизма женское тело существует в мире почти автономно от своих извечных обязанностей, оно перестало быть объектом постоянного желания. Это чувствуется по современной моде, которая радикально трансформирует человеческое тело (как женское, так и мужское, если понимать моду значительно шире искусства кутюрье и подиума).

Классические представления о теле, в которых доминировала поэтическая функция, повсюду уступили место образам предписывающим, уготованным *не столько для того, чтобы порождать удовольствие, сколько для того, чтобы стимулировать потребление.*

Художники обычно писали своих Венер таким образом, чтобы ими любовались издалека, как если бы они были помещены на сцену некоего театра. Подобный отстраненный подход заменило близкое рассматривание помещенных в фокус тел и лиц в рекламных изображениях: крупным планом даны губы или веки,

грудь или бедра – реклама разбила тело женщины на отдельные фрагменты.

Мозаичное тело, созданное рекламой, является, по выражению Ж. Бодрийяра «вторичной наготой», как бы отраженной зеркалом. Рекламная мифологема показывает каждой женщине в этом зеркальном самоудвоении то тело, о котором она мечтает – свое собственное.

Все это позволяет примерить натуралистический идеал «непосредственного» переживания собственного тела с «коммерческим императивом прибавочной стоимости».

Такое вторичное тело предстает исключительно в системе программированного соблазна, удовлетворения и престижа. Вся система визуальных коммуникаций современной массовой культуры убеждает нас в том, что нет больше тела как удовольствия, зато есть тело, вызывающее к усилиям по его исправлению, к эффективному воздействию на него. Рост влияния эстетических норм, регулирующих размеры тела, многие авторы интерпретировали как угрожающее распространение технологий современной дисциплинарной власти. Однако точнее будет говорить не о торжестве дисциплины, а о постдисциплинарной красоте в эпоху постмодерна [Сидорчукова, 2004. С. 331].

Когда-то одежда мода подавала женщину как объект желания. Сейчас, в силу странной логики, женщина воздействует не обещанием наслаждения, она не становится все более и более увлекательным объектом, она существует в явном противоречии с предыдущей историей эротических влечений. Извращенное чувство смещенного желания (и уже не важно, чье оно) выводит на подиум странные фигуры – не тело женское, а некое существо-сооружение, «кожа да кости», которое не отвечает никакому идеалу женственности. Это не плоть и не тело, а фигура, которая соответствует образу, вырабатываемому технологией новых одежд. Именно новые материалы и технологии одежного кроя оперируют телесным образом, как им придет в голову. И он трансформируется далее. мода стала странным феноменом. непонятно, кому она адресована? Ведь так никто не одевается en masse. Какая должна быть грудь, талия, бедра, ноги и т.п.? Раньше эти вопросы были. Сейчас женское тело не является более объектом страсти, становится объектом строительства. Человеческое тело, по крайней мере в массмедийном пространстве, нахо-

дится под бдительным контролем – в состоянии постоянной переделки. Нет заботы о «духовном и нравственном», нет речи и о душе. Жан Бодрийяр отмечал: «Душой человека стало его вновь создаваемое тело», то есть душа переместилась на поверхность кожи, ее можно править, трансформировать, «очищать» [Бодрийяр, 2000. С. 173]. Женское тело предстает подобием костюма, который можно менять и выбирать по желанию, как предмет игры – спорта, искусства, моды.

Изменениям в постмодернистской моде подвергается и мужская телесность. Историческое изменение образов мужского тела неразрывно связано с эволюцией как общего телесного канона, так и конкретных социальных стереотипов маскулинности. «Кризис маскулинности» уже более 20 лет остается предметом споров в культурной критике и массовой журналистике. Новые и тревожные тенденции, обращенные к презентации маскулинности в современной визуальной культуре, по всей видимости, обусловлены избыточной, бьющей через край образностью мира моды – и атмосферой страха, порождаемой этой избыточностью. Дело в том, что различные новые образы мужчин возникали и распространялись именно в мире моды, в сфере визуальной культуры, порожденной индустрией моды и связанной с ней.

Постмодернизм деконструирует все и всякие каноны мужественности; благодаря текучести и плюрализации гендерных идентичностей «мужское тело» теперь может быть и не совсем мужским, и не совсем телом. Гомоэротический взгляд и женский взгляд на мужское тело еще больше усиливают эти тенденции. В противовес этому снова возникает тоска по «настоящему мужскому телу», реализующаяся не столько в элитарном искусстве, сколько в массовой культуре. Несмотря на наличие некоторых транскультурных инвариантов, эстетика мужского тела и критерии мужской красоты сильно зависят от гендерной стратификации и особенностей жизнедеятельности мужчин и женщин, причем разные каноны и образы маскулинности не только сменяют друг друга, но и сосуществуют. Чем сложнее культура, тем больше она допускает нормативных вариаций и индивидуально-групповых различий, которые особенно заметны на уровне повседневной жизни [Черч-Гибсон, 2008–2009. С. 41–62].

Изменилось и отношение к мужской наготы. Обнаженное мужское тело, причем не анонимное, а индивидуальное, все чаще



становится объектом публичного созерцания. Однако неформальность одежды и рост общественной терпимости к нагоде во все не отменяют социального контроля над телом. Меняются только его способы. По мнению Ж. Бодрийера, существуют разные базовые модели тела. Для медицины базовая форма тела – труп, который можно анатомировать, разделить на части, для религии – зверь, инстинкт и вождение плоти, которые необходимо подавлять и дисциплинировать, для политэкономии материального производства – робот, рабочая сила, которую нужно эффективно использовать, а для политэкономии знака – манекен, которому с помощью одежды можно придать какой угодно смысл. В современной культуре на первый план вышла именно последняя модель. Разные социальные контексты позволяют по-разному конструировать как чужое, так и собственное тело. Нагота – мужская или женская – не является чем-то самодовлеющим, это «лишь сексуальный инструментарий» [Бодрийер, 2000. С. 150].

Рекламные проспекты мужского белья репрезентируют не только и не столько самое белье, сколько определенный тип мужского тела – стройного, крепкого, мускулистого и сексуального. Эти парни уже не только рекламируют одежду, их изображения, в том числе полунагие, печатаются в самых престижных журналах и отдельными альбомами. Имена знаменитых моделей всем известны. Позже в рекламе модной одежды появился еще один образ – тонкий, стройный, андрогинный юноша – и оба этих типа начали сосуществовать в мире моды.

Забота о красоте и равнение на заведомо нереалистические образцы мужского тела, пропагандируемые кино и телевидением, американские исследователи назвали «комплексом Адониса». Объективированное, ставшее доступным взгляду мужское тело утрачивает свою фаллическую броню и становится уязвимым. Это порождает у мужчин тревоги и нервные расстройства, которые недавно считались исключительно женскими.

Современная эпоха – время несметного множества рецептов, многоголосия призывов сбросить лишний вес и руководств для похудения. Поэтому, если и нельзя отрицать, что идеал стройности порождает процесс стандартизации внешнего вида, то пути, которые ведут к достижению этого идеала, все более и более разнообразны. Механистическое руководство всюду уступает дорогу

механизм самоконтроля, которые, хотя и имеют принудительный характер, все же мобилизуют и инициативу, и сознание, и индивидуальную мотивацию. Даже если многие диеты по-прежнему остаются жесткими, к ним прилагаются индивидуальные программы, принимающие во внимание пищевые пристрастия и образ жизни человека. Большую роль играют и методики личной ответственности в деле питания.

В этом смысле показателен образ легендарного дизайнера Карла Лагерфельда, разработавшего эстетическую концепцию своей диеты, выраженную формулой «Три «Д» (дизайнер, доктор, диета). От использования своей диеты он получил впечатляющий результат: 42 кг потери веса за год. Объясняя свое желание похудеть, Лагерфельд в качестве мотивировки отмечал не проблемы со здоровьем, не желание быть привлекательным для кого-то, а *стремление сменить стиль одежды*. Модный дизайнер отмечал обретение совершенного самоощущения, связанного с его новым обликом. Прежде всего, имелась в виду «возможность воспользоваться собой так, как художник использует свою модель или как актер, который пробует новую роль» [Лагерфельд, 2002. С. 119–120].

Здесь имеет место своеобразная стратегия – перехват и перенос инвестиции от тела в *театральное представление тела*. Такое самовознаграждение человека своим построенным телом и риторика красоты в действительности отражают жесточайшую этическую дисциплину, развивающуюся параллельно той, что царит в области экономики. Усиление самокритики (с точки зрения эстетики) самоконтроль над телом приходят на смену моральным обличениям культуры прошлого. Человеку не оставляют иной альтернативы, кроме любви к себе, самоинвестиции по социально предписанным правилам.

Объективация мужского тела ставит перед обществом много новых проблем. Здесь имеет место аспект глобального процесса ломки привычных гендерных стереотипов, ослабления поляризации «мужского» и «женского» начал и плюрализации стилей и образов жизни.

В культурологических исследованиях необходимо дать обоснования психологических, эстетических, социальных последствий, представленных выше явлений, что позволит найти новые перспективы в изучении проблем т.н. «модной телесности».

### *Список литературы*

1. Бердник, Т. Мода эпохи постмодернизма / Т. Бердник // Дизайн-ревью. – 2006. – № 2. – С. 45–47.
2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М., 2000.
3. Вайнштейн, О. Ноги графини: этюды по теории модного тела / О. Вайнштейн // Теория моды. – 2006–2007. – № 2. – С. 99–126.
4. Газарова, Е.Э. Психология телесности / Е.Э. Газарова. – М., 2002.
5. Лагерфельд, К. Опыт 3-Д / К. Лагерфельд // Harper's Bazaar. – 2002. – апрель. – С. 119–120.
6. Сидорчукова, Л.Г. Культ тела и стратегии удовольствия в современной массовой культуре // Феномен удовольствия в культуре / Л.Г. Сидорчукова. – СПб., 2004. С. 329–332.
7. Соколов, А.Б. История тела // Диалог со временем. Вып. 26 / А.Б. Соколов. – М., 2009. – С. 190–211.
8. Черч-Гибсон, П. Маскулинность на рубеже тысячелетий: конфликт и протест в современной визуальной культуре / П. Черч-Гибсон; пер. с англ. Е. Канищева // Теория моды. – 2008–2009. – № 10. – С. 41–62.

## **МУЗЫ ХОДЯТ ХОРОВОДОМ**

**И.С. Кочеткова**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Минувшим летом в телевизионном репортаже из Санкт-Петербурга рассказывалось о фестивале моды, посвященном времени рубежа XIX–XX веков, т.е. модерну, проявившемуся в различных видах искусства, в том числе и в искусстве создания одежды. В репортаже рассказывалось об особенностях женского и мужского костюма того времени и особо подчеркивалось, что показ авторских коллекций современных модельеров, выполненных в стиле модерн, специально вынесен в исторические интерьеры и сопровождается соответствующей музыкой для воссозда-

ния общего духа того времени. Такая погруженность в историческую культурную среду есть не что иное, как увязывание текста – авторских моделей одежды, выполненных в определенном стиле, с контекстом своего естественного ансамбля – музыкой, интерьером того времени. Несоответствие, на наш взгляд, состояло в том, что в качестве места проведения мероприятия была выбрана Камеронова галерея – прекрасный образец российской архитектуры, но не архитектуры модерна классицизма первой половины XIX века. В зале, пока шел репортаж, звучал один из скрипичных концертов А. Вивальди – чудесная музыка, но не имеющая никакого отношения к модерну, написанная в художественных традициях стиля барокко. Причем такой эклектизм вполне допустим – эта музыка и архитектура на все времена и содержит универсальные качества (т.е. одинаково интерпретируемые людьми разных времен). Но в данном случае не была достигнута поставленная организаторами цель – ансамбль не соответствовал тексту. Соответствующими культурными текстами были бы, например, интерьеры особняков Ф.О. Шехтеля, а в качестве музыкального сопровождения – произведения М. Равеля, К. Дебюсси и других музыкантов-импрессионистов. Тогда бы имело место то, о чем говорили в античности: «Музы ходят хороводом», поскольку греки видели в искусстве хоровод, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности.

Изучение мировой культуры и искусства как раз преследует данную задачу – знакомство с разнообразными культурными текстами. Ведь если создаваемый творческий продукт рассматривать как культурный текст – овеществленный творческий замысел, то необходимо принимать в расчет и другие культурные тексты, создававшиеся в это время, т.е. все составляющие элементы данного времени, художественного стиля. Творчество в одной сфере подпитывается всеми видами искусства. Известны высказывания художников, музыкантов о значении для них погружения в другие сферы искусства. В античности говорили: «Музыка – это застывшая архитектура». Вообще проблема синтеза звука, света и цвета интересовала исследователей ещё со времен античных мыслителей – Пифагора, Эмпедокла. О ней много писали в последние полтора века. Слух и зрение, связанные со всеми остальными органами чувств, создают возможности для целостного, глубокого восприятия явления, его осмысления и духовного пе-

реживания. По мнению Л.С. Зориловой, исторически развитие синтеза искусств связано со стремлением воплотить в искусстве идеал духовного прогресса, глубину и силу уникального творчества. Его основу составляет духовно-смысловое содержание, единство художественного замысла и стиля, позволяющее при помощи звука, цвета и света, архитектуры, живописи, декоративно-прикладного и музыкального искусства создавать предметную среду, отвечающую гармоническому духовно-эстетическому развитию личности [1].

Вот почему важно, чтобы в основу изучения мировой культуры и искусства были положены не только культурно-исторический, но и общеэстетический принципы изложения материала. Это позволяет сделать акцент на целостном образе эпох и художественных культур, их идеалов и представлений о мире, рассмотреть ключевые проблемы становления разных видов искусства с момента их возникновения, выделяя специфические черты каждой эпохи, проявляющиеся во взаимном дополнении видов искусства.

В одном из своих эссе Иосиф Бродский писал, что история искусств – это история наращивания и уточнения, история расширения перспективы человеческого мироощущения, история обогащения или, чаще, конденсации средств выражения [2].

Однако на деле при изучении мировой культуры и искусства некоторые виды его лишь формально упоминаются, игнорируется знакомство с самим текстом. Чаще всего таким изгоем становится музыкальное искусство. Отчасти это можно объяснить трудностями технического порядка для воспроизведения музыкального произведения в лекционной аудитории, но современные технические средства и медиа-фонды вуза позволяют обогатить лекцию музыкальными фрагментами. Часто именно музыкальный пример может прояснить концепцию художественного стиля. В качестве примера приведу стиль романтизм.

Романтизм отличает стремление показать человека, действующего в исключительных обстоятельствах. Исключительные обстоятельства побуждают людей к проявлению различных сильных чувств – страха, горя, радости. Проявление характерных черт стиля мы видим в работах художников Э. Делакруа, Т. Жерико и др. Но атмосферу наивысшего накала чувств лучше всего передает именно музыка композиторов-романтиков. В их произ-

ведениях возведены в абсолют все самые сильные чувства: стремление к подвигу, невероятная скорбь и торжествующая радость. Студенты убеждаются в этом, когда слушают фрагменты из произведений музыкантов-романтиков: Ф. Шопена – этюд № 12 до минор, Ор. 10 «Революционный» и сонату си бемоль минор, а также «Свадебный марш» из балета на музыку Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь». Все человечество и каждый человек в отдельности переживает самую большую печаль, связанную с потерей близких людей, провожая их в последний путь и самую большую радость, знаменующую создание союза влюбленных, именно под музыку композиторов-романтиков.

Прекрасным иллюстратором выступает музыка в теме, посвященной культуре Нового времени, нашедшей воплощение в художественных стилях барокко, рококо и классицизма. Характерные черты стиля барокко – сложная уравновешенность динамических композиций, высокий уровень выразительности, богатство декоративных элементов, криволинейных форм, стремление к величию, пышности – все это мы со студентами видим в иллюстрациях лекционной презентации: в архитектуре Ф. Борромини, А. Тремьиньона, скульптурных работах Л. Бернини – напряжении физических и душевных сил Давида, живописи А. Поццо – поднимаемые все выше под небеса в «Апофеозе Св. Игнатия Лойолы». Всё это, но уже в иной форме, мы слышим в музыке композиторов Т.Д. Альбини, А. Вивальди, Г. Генделя, Д. Скарлатти, Л. Боккерини и, конечно же И.С.Баха (прослушав фрагмент из какого-либо органного концерта) – контрастность, напряженность, аффектация, тяготение к величавой пышности.

Музыкальные произведения, созданные в то время и насыщенные сложными многообразными композициями, напоминали соборы в стиле барокко, а музыкальность являлась одним из эстетических критериев, когда уместны и понятны стали выражения «симфония красок», «музыка соборов», «мелодическая линия графики», «ритм орнамента» [3].

Стиль рококо создает атмосферу беззаботности – это изящество, грациозность, утонченность, декоративность в живописи А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонара, в скульптуре П.А. Деламера, Ж. Боффана, Г.В. Кнобельсдорфа. Музыка Ж. Рамо (например «Галантная Индия»), Ф. Куперена, А. Кампра – тоже очень ярко и доходчиво демонстрирует изящное искусство рококо, утончен-

ность композиции, рассчитанной на то, чтобы каждый, даже не искушенный слушатель, мог насладиться такой музыкой, что и было целью т.н. «галантного стиля».

Классицизм – это четкость и геометризм форм, логичность планировки, сочетание стены и колонны в архитектуре (К. Перро), стремление выразить героические чувства и переживания в живописи (Н. Пуссен) и проявление музыкального классицизма в симфонии, как концепции мироздания в произведениях И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена (например его 5-я симфония). Поскольку музыка – это временной вид искусства, то всё музыкальное произведение прослушать на лекции, конечно, не удастся, но опыт показывает, что достаточно и 3–5 минут для понимания общей идеи, учитывая, что будет отобран для иллюстрации самый характерный музыкальный фрагмент.

Музыка – это часть культуры, важный составной компонент ее информационного пространства, ее универсальная характеристика. Музыка в силу своих ритмо-энергетических свойств гармонизирует связь человеческого сообщества с окружающим миром – искусственным и природным [4]. Это один из наиболее развитых и общезначимых языков культуры. Разница в принципах освоения мира делает различные виды искусств взаимно необходимыми. Причем Ю.М. Лотман [5] выделял две стороны данной проблемы. С одной стороны, разные искусства, по-разному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность. С другой стороны, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков.

Изучение мирового искусства студентами творческих специальностей обусловлено не только фактором их будущей профессиональной деятельности. Студенты-дизайнеры это те же молодые люди 18–20 лет, что и обучающиеся на других специальностях, с теми же проблемами формирующейся личности: нравственного взросления, становления чувства гражданственности, ответственности и воспитания чувств.

Задачи нравственного воспитания личности, приоритета общечеловеческих ценностей, жизни и здоровья человека должны присутствовать в качестве главных целей каждого занятия, для чего используется весь арсенал художественных средств: живо-

пись, архитектура, скульптура, театр, музыка. Для творческого человека очень важной является тема родной культуры, своих корней. Вообще музыка – это мощный усилитель эмоций. Использование музыкальных фрагментов в лекции позволяет быстро создать нужный эмоциональный настрой большой аудитории на всю тему или ее часть.

Так, лекцию «Культура и искусство Московской Руси (XIV–XVII вв.)» можно начать под звучание фрагмента «Рассвет на Москва-реке» – вступления к опере М.П. Мусоргского «Хованщина». Эта мелодия удачно соответствует рассказу о периоде русского «предвозрождения». Кроме того, Модесту Петровичу Мусоргскому удалось нарисовать этой мелодией как будто бы начало какой-то доброй русской сказки, относящей каждого слушателя в детство.

Раскрывая тему «Искусство и культура России XIX в.», кроме повествования о видах, жанрах и стилях искусства указанного периода, можно связать информацию о работе скульптора И.П. Мартоса «Памятник Минину и Пожарскому» и творчестве композитора М.И. Глинки, в частности его опере «Иван Сусанин». Это может быть рассказ о патриотизме русских людей разных сословий, пожертвовавших не только всем своим имуществом, но и жизнью для освобождения Родины от иноземных захватчиков. Соответствующее настроение сказанному придаст фрагмент из оперы – хор «Славься». Особенно успешно информация о Смутном времени и борьбе русских людей за независимость усваивается, если тема по времени совпадает с празднованием 4 ноября, поскольку новый для нас праздник ещё слабо закреплён в сознании соотечественников.

Лекция, посвященная культуре и искусству России начала XX века, может включать фрагменты музыки С.В. Рахманинова – 2-й фортепианный концерт, либо Вокализ. Его произведения были запрещены к официальному исполнению в СССР. Но свою любовь к Родине он пронёс через всю свою жизнь – и когда начинал блестящую карьеру композитора в начале века и в двадцати шестилетней эмиграции. Вокализ звучит как оплакивание всех убитых и замученных на русской земле в гражданской войне и в годы страшных репрессий. Когда началась Великая Отечественная война Рахманинов, уже очень больной человек (он умер в 1943 году), выступал с концертами в фонд помощи Красной Ар-



мии. На вырученные средства он закупал оружие. Американские конвои доставляли на фронт его персональные самолеты и танки. Этот небольшой рассказ, сопровождаемый потрясающей по выразительности и эмоциональному накалу музыкой С.В. Рахманинова, наверняка запомнится студентам.

Приведенные примеры включения музыки в лекционный материал, а также знакомство с музыкой при выполнении самостоятельной работы – музыкальные тесты и проч., уже несколько лет практикуются в курсе «Мировая культура и искусство» для студентов ряда специальностей (социально-культурный сервис и туризм и др.). На наш взгляд, это способствует большему постижению студентами искусства на эмоциональном уровне, помогает осознать многомерность понятия «художественный стиль», а для многих просто становится первым опытом знакомства с классической музыкой. Считаем, что подобный эмоциональный опыт совершенно необходим и студентам творческих специальностей. И тогда «музы будут ходить хороводом».

#### *Список литературы*

1. Зорилова, Л.С. Поиск духовных идеалов личности в науке, культуре и музыкальном искусстве / Л.С. Зорилова. – М.: Альма-Матер; Академический проект, 2008. – С. 183.

2. Бродский, И. Меньше единицы: Избранные эссе / И. Бродский. – М., 1999. – С. 284.

3. Гудимова, С.А. Риторика и аффекты в музыке барокко / С.А. Гудимова // Культурология. Дайджест. – 2008. – № 4 (47). – С. 78.

4. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова. – СПб., 2000; Каяк, А.Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве / А.Б. Каяк. – М.: Академический Проект, 2006. – С. 33.

5. Лотман, Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 385.

## **Раздел 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ**

---

### **СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ КОСТЮМА НА КАФЕДРЕ СЕРВИСА И МОДЫ**

**О.Н. Данилова, Т.А. Зайцева**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

В сфере высшего профессионального образования России в настоящее время наметились основные тенденции: переход к массовому интернациональному высшему профессиональному образованию; возникновение современных универсальных специальностей; появление новых форматов образования; обновление и смена образовательных технологий [1]. В период глобальных изменений в мировой экономике, фактического смещения направления общественного потребления, развития креативного пространства городов проблема определения наиболее существенных сторон развития российских школ дизайна требует нового подхода и служит объектом научного анализа специалистов [2]. В задачи настоящего исследования входит выявление перспективных тенденций и формирование концепции развития кафедры сервиса и моды (СМ) ВГУЭС с учетом положительного опыта работы коллективов преподавателей передовых школ в области дизайна костюма.

Исследование практической деятельности кафедры СМ проведено за период с 1968 по 2009 гг. по основным направлениям, реализованным коллективом кафедры. В ходе анализа выявлены три последовательных этапа работы кафедры:

1 этап (1968–1991 гг.) – открытие кафедры СМ (ранее – технологии швейных изделий, затем индустрии моды) в 1970 г. на кафедре осуществлялась подготовка инженеров – технологов и конструкторов – для предприятий швейного производства на Дальнем Востоке. В 1990-е гг. изменения политической обстановки в стране привели к реорганизации крупных предприятий, востребованности специалистов более широкой универсальной направленности, выделения дизайнерского направления.

2 этап (1992–2004 гг.) – в постсоветский период на кафедре сформированы требования к подготовке специалистов на основе анализа производства одежды на малых предприятиях Дальневосточного региона. Открыты и активно развиваются новые специальности сервисного направления.

3 этап (2005–2010 гг.) – анализ теоретических разработок и реальных экономических предпосылок показал необходимость определения стратегии дальнейшего развития и позиционирования кафедры СМ на современном рынке профессиональной подготовки дизайнеров костюма.

Анализ 40-летней деятельности кафедры СМ в составе Института сервиса, моды и дизайна (ИСМД) ВГУЭС показывает многогранность направлений ее работы: учебно-воспитательный и учебно-методический процесс; научно-теоретическая, научно-исследовательская, выставочная, практическая и профориентационная деятельность. Положительный многолетний опыт практической работы служит базой для дальнейшего разностороннего развития и преобразования деятельности кафедры в условиях сложившейся современной политической обстановки и экономической ситуации в стране. В течение последних 15-ти лет на кафедре СМ проводилась подготовка художников-стилистов, что впоследствии послужило базой для открытия в 2004 г. специальности 070601.65 «Дизайн (дизайн костюма)», отвечающей потребностям современного общества. В ходе становления новой специальности преподаватели кафедры СМ в своей профессиональной деятельности использовали принцип неполной информации [3], стимулирующий дальнейшее преобразование и реор-

ганизацию учебного процесса. Анализ особенностей становления и формирования творческой специальности позволил выявить три основных направления: внедрение инновационных технологий в обучении дизайнеров костюма; разностороннее содействие существующим и выявление новых направлений практической деятельности дизайнеров; сохранение, пропаганда и переосмысление культурно-исторического наследия. Для внедрения в жизнь творческих планов кафедры и успешного их выполнения учитываются внешние факторы, в том числе международные образовательные проекты российских и зарубежных учебных заведений, общественных организаций. Поддержка молодых российских дизайнеров и продвижение их продукции повышает мотивацию обучения в вузах профильного образования.

Коллективная работа по выстраиванию концепции развития кафедры СМ и выявление наиболее перспективных аспектов инженерных, художественных и сервисных специальностей привели к возникновению предпосылок создания гибкой системы модернизации учебно-организационного процесса с элементами интеграции в производственную и креативную среду. Растущая конкуренция в производстве и сбыте товаров модной индустрии послужила причиной выстраивания новых производственных отношений, повышения квалификационных требований к специалистам в области дизайна костюма, что привело к взаимовыгодному сотрудничеству с предприятиями, влияющими на формирование креативного пространства города. Таким образом, стратегические направления деятельности кафедры сформировались как способные к трансформации структуры в зависимости от специализации выпускников и профессиональной дифференциации на современном рынке труда. В своей работе кафедра СМ придерживается целостной стратегии, выработанной на основе анализа состояния дизайнерского образования в России.

1. Учебно-методическое направление: развитие механизмов совершенствования и повышения качества образования в области дизайна костюма и непрерывного профессионального образования; развитие междисциплинарных связей; формирование инфраструктуры федеральных и региональных центров развития по изданию учебно-методических материалов; создание методического фонда дизайнерских работ и проектов; расширение междуна-

родных творческих связей с вузами, ориентированными на дизайнерскую деятельность.

2. Научно-практическое направление: разработка и активное использование новых идей и проектов; создание креативного пространства в вузе – содействие творческим изысканиям студентам-дизайнерам, расширение выставочной деятельности, проведение творческих конкурсов и фестивалей молодых дизайнеров, имеющих международный и региональный статус; участие в работе информационных проектов научных и творческих семинаров; создание благоприятных условий по выполнению НИРС, курсовых, дипломных проектов и работ по заказам предприятий города и края и д.т.

3. Организационно-управленческое направление: формирование основ дизайн-менеджмента в системе планирования работы кафедры; эффективное участие администрации вуза и кафедры в проектах и коммуникативных процессах города; интеграция различных сфер дизайнерской деятельности и социальной сферы общества; участие в организации городских и краевых детских и молодежных творческих конкурсов.

Для достижений максимальной продуктивности и оптимизации учебного процесса подготовки выпускников в сфере дизайна на кафедре СМ выбраны следующие направления развития на современном рынке образования: разработка методов активизации творческого мышления; интеллектуализация начальных этапов проектирования; повышение мотивации студентов к творческой и выставочной деятельности; развитие информационных и коммуникативных систем дизайна; активное включение в формирование региональных направлений экодизайна; разработка в учебном процессе реальных проектов с последующей коммерциализацией и внедрением их в креативное пространство города.

#### *Список литературы*

1. Постиндустриальный переход в высшем образовании России: на примере анализа развития рынка образовательных услуг Северо-Запада РФ / под рук. В.Н. Княгинина. – СПб.: Издательский дом «CORVUS», Фонд «Центр стратегических разработок «Северо-Запад», 2009. – 128 с.

2. Назаров, Ю.В. Особенности и перспективы развития современного российского дизайна: Проблемы, тенденции, прогно-

зы, реальные особенности: автореф. дис.... д-ра искусствовед. – М., 2003. – 60 с.

3. Социология: Энциклопедия [Электронный ресурс] / сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко, 2003. Режим доступа: <http://voluntary.ru/dictionary/568/>

## **ПОВЫШЕНИЕ КАРЬЕРНЫХ КВАЛИФИКАЦИЙ ПОСРЕДСТВОМ ТЕХНОЛОГИЙ СИТУАЦИОННОГО ЦЕНТРА**

**А.В. Подшивалова, Л.А. Королева**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Одним из недостатков существующей системы подготовки профессиональных кадров по специальности «Дизайн (дизайн костюма)» является отсутствие у них практических навыков в реализации теоретических знаний. В частности, у студентов Дальневосточного региона ограничена возможность посещения высокоорганизованных предприятий отрасли ввиду географической удаленности последних. Выход из данной ситуации видится в моделировании реальных производственных условий, что с наибольшей эффективностью возможно организовать в специальной лаборатории, отвечающей всем требованиям к организации проектной деятельности посредством технологий ситуационного центра (СЦ). Ситуационный центр – это совокупность программно-технических средств, научно-математических методов и инженерных решений для автоматизации процессов отображения, моделирования, анализа ситуаций и управления. Технология СЦ позволяет организовать процесс обучения как коллективную работу над проектом с распределением ролей в группе (коллективе), обеспечивая, таким образом, реализацию индивидуального профессионального потенциала каждого участника группы.

Государственные образовательные стандарты предусматривают при обучении студентов по специальности «Дизайн (дизайн костюма)» большое количество учебных практик и многочисленные занятия по дисциплине «Выполнение проекта в материале». В ходе практик перед студентами ставится комплексная задача по созданию художественного образа изделия, разработке конструкции и принятию технологических решений, представлении результата работы в виде проектного образца. Ряд дисциплин (информационные технологии в дизайне, организация проектной деятельности, компьютерное проектирование в дизайне одежды, САПР одежды, выполнение проекта в материале, конструирование одежды, технология швейных изделий и т.д.) позволяет студентам приобрести соответствующие знания, не обеспечивая комплексную взаимосвязь пройденного материала. В соответствии с этапами традиционного проектирования занятия студентов должны проходить в специальных лабораториях: «Дизайна», «Конструирования» (с использованием компьютерных технологий) и «Технологии» (с использованием ресурсов технологического оборудования). На кафедре сервиса и моды на сегодняшний день действует только швейная лаборатория, которая в достаточной степени оснащена универсальным и специальным оборудованием для выполнения различных технологических операций по изготовлению изделий любой степени сложности. К недостаткам этой лаборатории можно отнести отсутствие компьютерного оборудования, оснащенного специальными прикладными программами. Так, невозможность имитации условий экспериментального производства определяет актуальность задачи по формированию единого проектного пространства, чему и способствует организация работы посредством технологий сервисного центра.

Для эффективной организации проектной деятельности целесообразно использовать методы рефлексивного театра ситуационного центра и технологию «Винтсервинг» [1]. Приведем отдельные этапы работы над проектом с использованием методов рефлексивного театра ситуационного центра: конкретизация и формализация цели и задач проекта; разработка сценария «проектного сериала» – создание прототипа проекта, определение основных этапов его выполнения; распределение ролей между участниками проектной группы в соответствии с их индивидуальными особенностями; организация работы над проектом в соот-

ветствии с распределением ролей, рефлексивный анализ каждого этапа работы и корректировка результатов в соответствии с поставленной целью; создание отчета по результатам выполнения проекта и презентации; экспертиза проекта – публичная презентация и обсуждение результатов выполнения проекта с учетом ролевых особенностей всех участников проектной группы. Технология «Винтсервинг», в свою очередь, использует средства мультимедиа для проведения учебных занятий в интерактивном режиме. Коллективная проектная и экспертная работа проводится с текстовым, графическим, видео- и аудиоконтентом.

Применительно к проведению занятий по дисциплине «Выполнение проекта в материале» в специальной лаборатории предлагается разделить работу группы по ролям: дизайнер, конструктор, технолог и распределить между ними задачи и обязанности. Отметим, что в результате работы группы должна быть достигнута общая цель. Организацию проектной деятельности и ее анализ на каждом этапе работы, предоставление необходимой информации участникам проекта и организацию многоаспектного ее представления на полиэкранах СЦ осуществляет сервисная команда. В состав сервисной команды входят преподаватели, учебные мастера и студенты. Участие «приглашенных спикеров» – представителей реального производства – повысит эффективность проведения занятий.

После анализа полученных результатов возможно перераспределение ролей в проектной группе с целью получения наиболее оптимального проектного решения и выявления индивидуального профессионального потенциала участников группы.

Наиболее ценными являются выпускники, обладающие разносторонними карьерными квалификациями в области дизайна, конструирования и технологии, поэтому «ролевое» обучение в коллективе с использованием технологий СЦ является актуальным и эффективным в сфере педагогических инноваций.

#### *Список литературы*

1. Мухаметдинова, С.Х. Рефлексивный театр ситуационного центра в проектной деятельности // Рефлексивный театр ситуационного центра 2007: сб. ст. / С.Х. Мухаметдинова – Омск: ОГИС, 2007.



# **К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА ПРИ РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНОГО ПЛАНА**

**С.А. Борисенко, И.П. Кривец**

*НОУ ВПО «Институт технологии и бизнеса»  
г. Находка*

Современное образовательное пространство может выполнять свои функции только при условии постоянного внедрения новых тенденций, сочетая каждый раз на более высоком уровне традиционные подходы и инновационные. Достаточно большое количество субъективных и объективных факторов ставят перед высшим образованием задачу подготовки специалиста нового уровня, способного не только хорошо выполнять профессиональные обязанности, но и умеющего принимать на себя ответственность за результаты, способного к самоактуализации и самореализации в своей профессиональной деятельности.

В основе подготовки такого специалиста сегодня утвердился компетентностный подход, достаточно подробно рассмотренный в трудах отечественных ученых В.И. Байденко, В.А. Болотова, И.А. Зимней, А.К. Марковой, В.В. Серикова, В.А. Слестенина, Ю.Г. Татур и других.

В связи с изменениями в высшем образовании и возросшими социальными требованиями должны пересматриваться сами подходы к определению его целей, содержания, организации образовательного процесса.

Эти изменения выражаются, прежде всего, в подходах к разработке профессиональных образовательных программ и, в частности, в разработке учебного плана подготовки бакалавров.

С позиций компетентностного подхода основным непосредственным результатом образовательной деятельности становится формирование ключевых компетентностей, а уровень образованности определяется способностью решать проблемы различной сложности на основе имеющихся знаний.

Компетентность в рамках обсуждаемой темы трактуется как формирование уровня образованности. В одной из дискуссий по вопросам компетентностного подхода было предложено следующее

определение: компетентность — это способность действовать в ситуации неопределённости.

Естественно, что необходимым условием компетентного подхода в массовой практике становится формирование нового поколения примерных учебных программ и учебных пособий.

В Институте технологии и бизнеса при разработке новых профессиональных образовательных программ основное внимание уделяется возможности использования компетентного подхода. Так, при проектировании основной образовательной программы по направлению подготовки Дизайн в основу учебной деятельности были положены такие составляющие, как цели, содержание и ожидаемые результаты. Задачи, которые мы ставим перед собой, нацелены на ряд важных составляющих, способствующих:

- расширению круга проблем, к решению которых должны быть подготовлены выпускники;
- подготовке к решению проблем в различных сферах деятельности (профессиональной, социально-политической, образовательной и др.);
- подготовке к решению различных видов деятельности (коммуникативной, информационной, организационной и др.);
- повышению сложности проблем, в том числе обусловленных новизной;
- расширению возможностей выбора эффективных способов решения проблем.

Таким образом, компетентный подход должен способствовать повышению уровня образованности и достижению нового качества образования.

В рамках традиционного подхода ГОС ВПО второго поколения определены основные требования к профессиональной подготовленности выпускника:

*в области гуманитарного и социально-экономического знания:* выпускник должен обладать знаниями, полученными при изучении гуманитарных и социально-экономических дисциплин, а также уметь применять их в своей профессиональной деятельности;

*по общепрофессиональным дисциплинам:* обладать знаниями основных закономерностей развития искусства и культуры; понимать специфику выразительных средств различных видов искусства; владеть практическими навыками различных видов изобразительного искусства;

по специальным дисциплинам: понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии; обладать основами теоретических знаний и практических навыков, необходимых дизайнеру; уметь всесторонне анализировать конечные результаты деятельности дизайнера; иметь опыт реализации художественного замысла в практической деятельности дизайнера.

Такой «знаниевый» подход не обеспечивает основной результат образовательного процесса – формирование компетентного специалиста.

Мы попытались определить основные подходы к проектированию образовательной программы подготовки бакалавра по направлению Дизайн в новом компетентно-методологическом ключе, когда в основе содержания образовательной программы будут лежать характеристики, отражающие качественные результаты образовательного процесса, выраженные на интегрированном языке компетенций. Проектирование образовательной программы отражено на рис. 1.

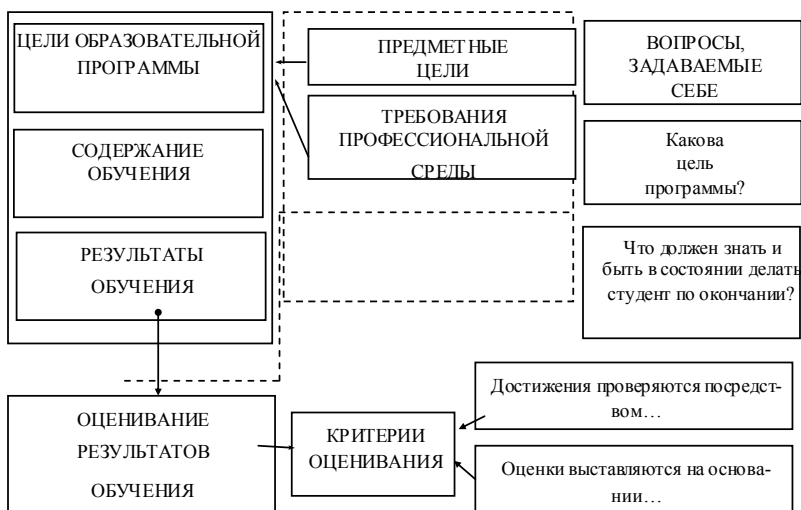


Рис. 1. Технология проектирования

Проектирование определяется в первую очередь целеполаганием. Отметим, что если в качестве общих целей рассматривать формирование ключевых компетентностей, то следует иметь в

виду, что эти цели достигаются не только при изучении учебных предметов, но и «через» всю организацию образовательного процесса.

С позиций компетентностного подхода определение целей должно предшествовать отбору его содержания: сначала надо выяснить, для чего нужен данный учебный предмет и что должен знать и уметь студент после его изучения, а затем уже отбирать содержание, освоение которого позволит получить желаемые результаты.

В области обучения целью по направлению подготовки Дизайн является получение высшего профессионально профилированного (на уровне бакалавра) образования, позволяющего выпускнику успешно работать в избранной сфере деятельности, обладать универсальными и предметно-специализированными компетенциями, способствующими его социальной мобильности и устойчивости на рынке труда.

В области воспитания личности целью является укрепление нравственности, развитие общекультурных потребностей, творческих способностей, социальной адаптации, коммуникативности, толерантности, настойчивости в достижении цели, выносливости и физической культуре.

В разработке проектов ГОС ВПО третьего поколения обозначены требования к *академической подготовленности* бакалавра (социально-личностные, экономические, общенаучные компетенции) и к *профессиональной подготовленности* (характеризуется освоением организационно-управленческих, общепрофессиональных и специальных компетенций). Сравнение требований к академической и профессиональной подготовленности выявляет следующую картину (табл. 1).

Таблица 1

**Сравнение требований к академической и профессиональной подготовленности бакалавра**

<b>БАКАЛАВР</b>
1
<b>Требования к академической подготовленности</b>
<i>компетенции</i>
социально-личностные

1
инструментальные
общенаучные
Требования к профессиональной подготовленности
<i>компетенции</i>
организационно-управленческие
общепрофессиональные
специальные, в том числе:
специальные для всех специальностей направления
связанные с конкретной специальностью

Выпускник по направлению подготовки Дизайн с квалификацией (степенью) «бакалавр» в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности должен обладать компетенциями, которые мы объединили в две группы: универсальные и профессиональные.

К универсальным компетенциям относятся:

- общенаучные (готовность использовать основные законы естественнонаучных дисциплин в профессиональной деятельности, готовность выявить естественнонаучную сущность проблем, возникающих в ходе профессиональной деятельности);
- инструментальные (способность самостоятельно работать на компьютере, способность к письменной и устной коммуникации на государственном языке, готовность к организационно-управленческой работе с малыми коллективами, готовность работать с информацией из различных источников);
- социально-личностные и общекультурные (общекультурные потребности, способность к социальной адаптации, коммуникативность, настойчивость в достижении цели, выносливость и т.д.).

Под профессиональными компетенциями подразумевается производственно-технологическая деятельность, организационно-управленческая деятельность, научно-исследовательская деятельность, проектная деятельность и другие виды деятельности.

Основная образовательная программа подготовки бакалавра предусматривает изучение следующих циклов учебных дисциплин:

Б.1 – гуманитарный, социальный и экономический цикл;

- Б.2 – профессиональный цикл;  
 Б.3 – специальные дисциплины.

Каждый учебный цикл должен иметь базовую (обязательную) часть и вариативную (профильную), устанавливаемую вузом. Вариативная (профильная) часть дает возможность расширения или углубления знаний, умений и навыков, определяемых содержанием базовых дисциплин, позволяет студенту получить углубленные знания и навыки для успешной профессиональной деятельности.

Таблица 2

**Представленность результатов обучения по формируемым компетенциям**

Циклы учебных дисциплин	Формируемые компетенции
1	2
<b>Гуманитарный, социальный и экономический</b>	
<b>Базовая часть</b> Иностранный язык Физическая культура Отечественная история Философия Психология и педагогика Русский язык и культура речи Правоведение <b>Вариативная часть</b> Культурология Социология Правовые основы рекламной деятельности История Дальнего Востока Речевая коммуникация Экономика	Способность к организации и планированию Письменная и устная коммуникация на родном языке Способность к критике и самокритике Навыки межличностных отношений Работа в команде Способность работать в междисциплинарной команде Приверженность этическим ценностям
<b>Общепрофессиональный</b>	
<b>Базовая часть</b> История культуры и искусства История дизайна, науки и техники Рисунок Живопись	Основы профессиональных знаний. Элементарные навыки работы с компьютером. Навыки управления информацией.

1	2
Скульптура и пластическое моделирование Начертательная геометрия и технический рисунок Информационные технологии и компьютерная графика Цветоведение и колористика Дизайн-проектирование <b>Вариативная часть</b> Пропедевтика (основы композиции) Основы проектной графики История графического дизайна и рекламы Техническое редактирование и корректура	Способность к принятию решений Способность адаптироваться к новым ситуациям
<b>Специальный</b>	
<b>Базовая часть</b> Теория дизайна Материаловедение Эргономика и антропометрия Техническое конструирование Проектирование в графическом дизайне Дизайн и рекламные технологии Разработка фирменного стиля Техника графики Компьютерные технологии	Способность применять знания на практике Разработка и управление проектами. Способность порождать новые идеи. Способность к анализу и синтезу. Способность работать самостоятельно. Стремление к успеху

*Методом моделирования* представлены *результаты образования* как норма качества. Мы исходим из того, что в рамках компетентностного подхода охватываются все составляющие образовательного стандарта: содержание, требования к учебному процессу и результаты обучения, и именно в этой логике названные параметры образовательного стандарта получают свое адекватное воплощение.

Таким образом, при разработке учебного плана подготовки бакалавров компетентностный подход позволяет:

- перейти в профессиональном образовании от его ориентации на воспроизведение знания к применению и организации знания;

- поставить во главу угла междисциплинарно-интегрированные требования к результату образовательного процесса;
- ориентировать деятельность выпускников на разнообразие профессиональных и жизненных ситуаций.

#### *Список литературы*

1. Байденко, В.И. Компетенции в профессиональном образовании (к освоению компетентного подхода) / В.И. Байденко // Высшее образование в России. – № 11. – 2004.
2. Татур, Ю.Г. Компетентность в структуре модели качества подготовки специалистов / Ю.Г. Татур // Высшее образование сегодня. – 2004.– № 3.
3. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению 070600 Дизайн от 10.04.2003 рег. № 588 иск/бак. – М., 2003.

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНЕРОВ**

**Н.В. Месенева**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Проектирование интерьеров начинается с разработки плана работы. Рассмотрим проектирование интерьеров на конкретном примере, курсовой проект «интерьер кафе» для студентов 4 курса специальности «Дизайн». Студентам для работы над проектом были предложены архитектурные чертежи кафе во ВГУЭС. Предлагается следующий план работы над проектом:

1. Анализ существующего объекта, конструктивные решения. Общие сведения, классификация интерьеров кафе, стили интерьеров, анализ современного состояния проблемы.
2. Аналоги интерьеров кафе. Рыночные условия, материалы и их свойства, конструкции, конструктивные материалы и их свойства.
3. Выбор дизайн-концепции, художественной – идеи.



4. Зонирование, конструктивные решения, работа над проектом интерьера.

5. Показатели, описание, изучение литературы.

Создание дизайн-проекта ключевой этап в обустройстве любого интерьера. Рассмотрим выбор дизайн-концепции как самый важный этап проектирования. Образ проектируемого интерьера должен соответствовать назначению, учитывать специфику, взаимодействие с окружающей средой проектируемого объекта.

Концепция – это подробное описание будущего заведения, отражающее единый замысел и форму его воплощения. В концепции формулируется основная идея, каким должен быть интерьер кафе, чтобы он стал коммерчески успешным. Правильно разработанная концепция играет ключевую роль в дальнейшем успехе проекта.

Функционально в концепции выделяют два раздела:

1. *Идейно-тематическое описание* – общее описание идеи и легенды заведения, направления кухни, специфика меню, уровня и особенностей обслуживания и сервиса. Характеризуются общий стиль и особенности интерьерных решений. Идейно-тематическое описание отражает основные уникальные особенности будущего заведения, которые будут отличать его от подобных предприятий и обеспечат стабильное конкурентное преимущество.

2. *Организационно-экономическое описание* – основное направление ценовой, маркетинговой, конкурентной стратегии. В этом разделе характеризуется ассортиментная политика, описывается профиль потребителей.

Кроме этого при разработке дизайн-проекта кафе необходимо учитывать месторасположение заведения: дизайн кафе, расположенного в центре города, и дизайн кафе, расположенного за городской чертой различен. Красивый дизайн интерьера кафе не означает дорогое и шикарное убранство помещения. Ведь дизайн кафе может быть выполнен и в минималистическом стиле, а общий образ будет создаваться немногочисленными, но очень значимыми в плане декорирования, предметами.

Креатив (англ. creative) – созидательный, творческий процесс формирования и воплощения оригинальной идеи. Креатив существует в двух видах: творчество одного человека, например работа

студента над курсовым проектом; творчество группы людей «команды», например дипломные или конкурсные работы студентов.

Процесс творчества – это сосредоточенность над работой определенного проекта. Если студент не сосредотачивается, не обсуждает идеи, не эскизирует, не делает зарисовок, не пишет, то вероятность создания образа, художественной концепции проекта мала.

Существуют следующие методы активации творческого мышления.

Мозговая атака – работа выполняется в виде клаузуры, набросков. На выполнение эскизов дается 3-4 часа, предполагается, что невозможного нет, чем необычней предложение, тем лучше.

Используются следующие приемы: аналогии – взять элементы из других решений; инверсии – сделать наоборот; представить себя частью объекта и выявить все свои чувства и ощущения, фантазии, сделать необыкновенное в проекте.

Метод контрольных вопросов – какое новое применение объекту можно предложить; как модифицировать способы применения объекта. Какие модификации возможны при изменении формы, цвета, размеров. Что можно присоединить, сменить, переменить, поменять местами. Что можно перевернуть, какие новые комбинации возможны как в плане, так и в пространстве.

Метод вопросов – перечислить все качества и определения объекта. Выделить главное, перечислить все недостатки, придумать фантастические аналогии, различные материалы. Устроить групповое обсуждение.

Попробовать национальные решения – русское, американское, европейское, в свете сложных, веселых или других решений.

Использовать новые конструкции, формы, материалы.

Приемы работы над концепцией: разделение функций и элементов на системы. Объединение, сокращение функций и форм элементов, перестановка. Использование сходства, подобия элементов в целом различных.

Динамизация – параметры высота, длина, площадь, свет – могут непрерывно меняться. Импульсация – есть свойство – нет свойства.

Представление идеального решения, от которого отталкиваться.

Существуют следующие приемы повышения эффективности мозгового штурма: объединение двух наиболее ярких идей; непред-

виденные пути передачи идеи – стихи, новые материалы. Представить себя в роли целевой аудитории, соответствующей задаче, при перемене точек зрения приходят новые решения. Вспомнить наиболее успешные, оригинальные, забавные решения, что можно заимствовать из них для нашей задачи. Источником идей всегда служит природа – мир вокруг нас. Источником идей может быть игра слов, каламбур, жизненный опыт, что удивило вас, перенести впечатление, эмоцию на вашу тему. Можно посмотреть на мир глазами ребенка, оживить вещь, придать черты индивидуальности. Воспользоваться ассоциациями на тему, написать слова и упростить идею до 10 слов, сделать понятнее. Изобрести будущее в проектируемом интерьере. При работе над концепцией необходимо просматривать ранее сделанные эскизы и дорабатывать идеи.

В качестве курсовых работ были разработаны интерьеры кафе «ВГУЭС». Студенты ВГУЭС В.Наливайко, Д.Копылов были награждены дипломами министра образования.

## **ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ АБСТРАКТНОГО МЫШЛЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА-ДИЗАЙНЕРА**

**В.В. Мартынов**

*ДВГГУ  
г. Хабаровск*

Основой творческого развития личности является постановка художественно-образного мышления, которое должно закладываться в раннем детстве и формироваться в сфере художественного образования, в частности подготовки дизайнера.

Художественная практика, подкрепленная знанием различных форм композиционной деятельности, способствует развитию творческого мышления, о чем свидетельствуют научные открытия в области эстетики и философии, информатики, физиологии, психологии, искусствоведения, педагогики. Интеграция разных областей науки и искусства проявляет себя и при рассмотрении

проблем зрительного восприятия, формообразования, графики и работы с цветом в композиционной деятельности.

Творческий процесс требует глубокого проникновения в суть вопроса и понимания того, чего надо достигнуть, порой путем интуиции, которая недоступна логике. Без этого искусство не существует. Громадный художественный опыт, накопленный в ходе исторического развития общества и его культуры, служит нам неоценимым подспорьем в вопросах педагогики художественного творчества. При этом в композиционной подготовке дизайнера преподавателю необходимо учитывать характер современного развития искусства и дизайна, опираться на современные научные представления об основных понятиях и закономерностях организации изобразительной и неизобразительной форм в соответствии с особенностями зрительного восприятия. Студенту-дизайнеру необходимо разъяснять формальные композиционные принципы и художественно-образные средства гармонизации картинной плоскости.

Главная трудность на первоначальных стадиях обучения основам формальной композиции – это традиционная «изобразительность», шаблонность мышления, ведущие начало от изобразительной практики с ее реалистической атрибутикой. Учитывая специфику художественного обучения студентов-дизайнеров, необходимо в качестве примера использовать в обучении примеры творчества художников различных направлений, а также учебные работы и задания по формальной композиции, выполненные студентами разных курсов.

Будущие дизайнеры должны овладеть навыками абстрактного мышления, выразительными средствами изображения формы и усвоить композиционные принципы структурирования беспредметных форм как ключевых в проектной и художественной деятельности. Беспредметность и отсутствие внешней содержательности формальной композиции являются камнем преткновения в ходе начального обучения. При обучении и освоении студентами-графиками основ формально-композиционной грамоты можно провести некоторые параллели с изучением иностранного языка в школе (лингвистический канал информации). Первая условная система – овладение речью. Звуки объединяются в слова, обозначающие предметы, чувства и действия. Вторая условная система – овладение письменностью. Буква – это знак и изображение.

Сама буква любого алфавита сама по себе ничего не означает, это чистейшего вида абстракция. Но определенное сочетание букв означает либо слово, либо целое предложение. Таким образом, можно закодировать любой объем информации. В этом ряду композиционное произведение тоже является условной системой.

Обучение и грамотность каждого студента (графического дизайнера) обеспечиваются изучением формально-логических правил и закономерностей, языка форм и способов выражения содержания. Абстрагирование реальности заключается в мысленном отвлечении от некоторых свойств объектов и их отношений между собой с одновременным вычленением и выделением некоего определенного свойства или отношения для познания сущности изучаемого предмета или явления. 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.

В любой сфере художественного творчества каждому художнику хватает тех средств, которыми располагает его вид искусства. Например, в изображении природы всегда присутствуют элементы абстрагирования. На каждой стадии ведения рисунка (компоновка, нахождение правильных пропорциональных отношений, положение предмета в пространстве, использование общих схем построения рисунка, освещенность и другие моменты) решаются последовательно одни, затем другие задачи. Это требует развитого абстрактного мышления с использованием *анализа, сравнения, обобщения, конкретизации и синтеза*. В области композиции эффективные методы обучения наработаны представителями различных художественных и дизайнерских школ. Интерес к данной сфере не ослабевает и продолжает неизменно развиваться. В свое время мы выбросили из отечественной истории опыт авангардных течений XX века, школа использует его должным образом, а молодежь бросается туда без разбора, без критического усвоения. Чтобы двигать культуру, надо освоить предыдущий опыт – не для подражания, а для нового скачка. Созвучно

нашему времени 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». Большой вклад в становление дисциплины формальной композиции внесли преподаватели Вхутемаса, которые рассматривали её также с точки зрения элементов живописи и графики. Учебные упражнения носили неизобразительный, абстрактный характер, однако их освоение сводилось непосредственно к дальнейшей архитектурно-дизайнерской деятельности. Как показывает современная практика, обучение дизайнеров в рамках дисциплины «Композиция», наряду с изобразительными задачами решает также и задачи формального порядка, освоение которых требует теоретических знаний, практических навыков и творческого подхода.

Изменения в современном искусстве и дизайне повлекли за собой пересмотр методов и способов обучения художественной и композиционной деятельности. Базовый стандарт специальности в процессе обучения предоставляет студентам возможность приобретения теоретических знаний и практических навыков как основы профессиональной деятельности. Главными критериями обучения должны быть быстрая усвояемость и прочность получаемых профессиональных умений, которые считаются неотъемлемой частью творческого процесса. Основным результатом должен стать освоенный будущим дизайнером метод, подразумевающий совокупность логических и предметных действий, ведущий к индивидуальным формам творческой деятельности, когда человек идет собственным путем. Студент должен научиться задавать себе вопросы, искать и находить на них ответы, самостоятельно мыслить, даже если эти взгляды не совпадают с общепринятыми.

Видеть – знать – уметь – таков путь познания современного внешнего мира. Не каждый студент, обучающийся графическому дизайну, станет впоследствии мастером с большой буквы, но сам процесс обучения в виде синтеза традиционных подходов разовет у него художественный вкус и общую культуру.

Важнейшим законом искусства является гармония, в композиции она связана со зрительным восприятием. В отношении к искусству часто используется слово «видение», под которым по-

нимаются полнота и ясность зрения, достигаемые нравственным, духовным путем. В архитектуре, скульптуре – зрительное восприятие пространственных форм, а в рисунке и живописи с помощью зрения достигается условная полнота изображения пространства на плоскости. Русский педагог и художник П.П. Чистяков отмечал, что необходимо учить «правильно видеть». Смотреть, созерцать и видеть – это разные понятия. Под художественным видением понимается развитое восприятие жизненных явлений. Чтобы стать художником – надо «поставить глаз», т.е. пройти школу изобразительной грамоты и получить определенную художественную подготовку – отмечал художник-педагог Б. Иогансон. Личностный опыт и культура, в конечном счете, определяют способ видения окружающего мира, посредством которого художник отдает предпочтение тем или иным приемам организации формы произведения. Видеть для художника означает умение воплощать увиденное в соответствии с закономерностями материала своего вида искусства. Из истории развития искусства живописи мы видим, как менялось видение художников, как менялись способы и приемы изображения на плоскости объектов трехмерного мира. Искусство не является прямой трансляцией реальной действительности, а характер воздействия его произведений находится зависимости от заложенного в нем художественного образа и специфики изображения формы, которая может быть выполнена с различной степенью условности.

Обучение в вузе строится на основе теоретической подготовки (передаче знаний в вербальной форме), практической (визуально-образной) и самостоятельной творческой деятельности, осуществляющих функцию закрепления материала в виде проектов, упражнений или целенаправленных заданий – студий. Современный студент-дизайнер помимо узкоспециальных знаний должен иметь познания в области психологии зрительного восприятия, геометрии пространства, теории информации, истории стиле образования, а также течений в искусстве и дизайне. Им должна быть усвоена профессиональная терминология. Профильная подготовка, полученный запас знаний позволят ему свободно ориентироваться и творить в постоянно меняющемся потоке информации, получая при этом на ее основе – новые знания.

Для того чтобы деятельность имела творческий характер, необходимы такие условия, которые бы могли способствовать развитию потенциальных способностей студентов в соответствии с их индивидуальными возможностями. Вместе с тем появляется и настоятельная необходимость поиска эффективных методов обучения, связанных с формированием не только практических навыков, но и профессионального мышления в различных взаимосвязанных видах дизайнерской деятельности (проектной, композиционной, графической и колористической).

Рисунок, живопись, композиция – три кита базовой подготовки студентов художественных специальностей при формировании профессионального мышления и в ходе учебно-практической деятельности. Графический тренинг опосредуется в композиции, направленной на освоение определенных навыков будущего графического дизайнера. В современном дизайнерском образовании все творческие дисциплины начинаются с композиции. Композиция является основой формирования специалиста. Формальная (неизобразительная) композиция как предмет анализа и способ достижения основ профессиональной грамоты является важным компонентом обучения, эстетические ценности которой стоит рассматривать с анализа художественной формы. На первый план выступает *конструктивный аспект*, включающий в себя закономерности построения формы. Далее – *семантический аспект*, который отвечает за содержательно-образный строй. Затем идет *синтаксический аспект*, показывающий различные способы организации плоскости пространства. Семиотический аспект рассматривает подосновы возникающих образов, вычленение формальной стороны в композиционном творчестве и предполагает поиск грамматики языка. Основные методические задачи процесса композиционной подготовки направлены на формирование основ художественного языка формальной композиции, а также на развитие умения выполнять образно-ассоциативную композицию, руководствуясь знаниями (азбукой и грамматикой) и личным опытом.

Средствами композиции, выступающими в качестве азбучных элементов формы и способствующих материализации художественного образа, являются: линия, цвет, пятно, плоскость, ритм, пластика. Под грамматикой понимается стилистическая организация перечисленных элементов на предметной плоскости



изображения. Это уже более высокий синтаксический уровень построения картины в определенном стиле (кубизм, импрессионизм, супрематизм и т.д.).

Стиль – это мировоззрение художника; он выражает диалектическое единство изобразительного языка как средства мышления и средства передачи информации. Понятие «стиль» неотделимо от понятия «качество изображения», означающего передачу вкусов, взглядов, настроений общества в разные исторические периоды. Стиль отражает многогранность художественной культуры в целом и направлений художественной мысли в частности, традиции и общность языка разных художников. При этом стилевое сходство не умаляет самобытности почерков мастеров. Поэтому необходимо в процессе обучения поощрять индивидуальность манеры каждого студента. Освоение грамматики художественного языка формальной композиции предполагается в ходе практических занятий. Упражнения выполняются с частичным отходом от предметной изобразительности и несут в себе эмоциональную свободу выражения. В формальной композиции отсутствует изобразительный сюжет, в ней заключен результат предельного обобщения изобразительных форм в виде отвлеченных знаков, пятен, линий и других черт реального прообраза. Такое отношение к форме граничит с формотворчеством, при котором отходит на задний план идеологическая сторона, а познавательная (учебная) приобретает ведущее значение.

В программе подготовки дизайнера-графика не предусмотрен курс «Формальная композиция», необходимость которого очевидна. Поэтому возникает потребность встраивать его в учебный процесс на занятиях по пропедевтике (основам композиции) в виде определенных композиционных заданий и упражнений. Эти задания разделяются на два вида: графические и живописные. Они выполняются в заданной системе ограничений изображения элементов формы: точка, пятно, линия, плоскость, объем и пространство. Работы над ними регламентируются учебными часами, но с упором на самостоятельную творческую деятельность и при обязательном обсуждении эскизов в виде индивидуальных и коллективных консультаций. В каждом учебном семестре нами вводятся композиционные задания формального характера, позволяющие целенаправленно осуществлять переход от репродуктивного к абстрактному мышлению. Степень сложности задач

возрастает от задания к заданию и имеет тенденцию к усилению не только абстрактного и ассоциативного начал, но и содержательной стороны композиции. Качественно меняется и исполнительская сторона учебной работы за счет освоения различных технологий и комбинаций технических приёмов. Для преодоления трудностей, возникающих при переходе от предметно-изобразительных заданий к формальным, предусмотрен ряд пропедевтических упражнений к каждому заданию. Они преследуют цель освоения основных элементов формы, участвующих в создании неизобразительной композиции.

Композиция – это особая форма структурной организации изобразительного материала, включая и деструктивные подходы в организации форм на основе диссонансных и дисгармоничных решений. Теоретики русской формальной школы использовали термин «материал художественного произведения» как синоним понятия «содержание». На базе материала создается художественная структура произведения, оказывающая в своей совокупности психологическое воздействие на зрителя за счет определенных приемов. Композиция в понимании А. Матисса – это декоративная аранжировка различных элементов картины, используемых художником для выражения своих ощущений. В искусстве под композицией понимается совокупность всех изобразительных средств, направленных на художественно-образное решение определенной темы. Говоря иначе, композиция – это единство и целостность формы художественного произведения, вытекающие из его содержания, или, еще точнее, единство содержания и формы которой это содержание реализуется. Общность различных свойств в художественном произведении обеспечивает единая структура связей и акцентов, выделяющих главное и второстепенное. Через иерархию элементов устанавливаются композиционные взаимосвязи, которые увязываются с закономерностями зрительного восприятия.

Композиция воплощает два начала: смысловое – логос и пластическое – мелос. В реалистическом искусстве ведущим является – логос. При изменении позиций главным становится абстрагирование пластических качеств форм, которое мы наблюдаем в искусстве авангарда. Отрицание сюжета в живописи признавали многие известные художники (П. Синьяк, В. Кандинский и др.). Структурная организация художественной образности, понимае-

мая в формальном смысле как обыкновенное информационное сообщение, являет собой те самые формальные элементы – линию, цвет, ритм, пятно и т.п. – как одно из начал искусства. Если взять во внимание внешнюю, наиболее формальную сторону изобразительного образа, неизбежно присутствующую даже в беспредметном орнаменте, можно увидеть, что композиция есть не что иное, как творческое преодоление случайного, хаотического сосуществования разнородных элементов и создание некоего гармонического, внутренне соподчиненного синтеза, который подразумевает организацию органически единой системы. Необходимо отметить, что природа гармонии не зависит от жанра и стиля художественного произведения как реалистического, так и модернистского направления живописи. Какому закону подчиняется композиция? Из истории живописи и графики известно, что уникальность художественного образа – это результат определенной закономерности, которая заключается в использовании художественных приёмов и соответствующих средств выражения и изображения, ведущих к гармонии формы.

Одним из множества приемов может *служить прием введения в изображение какого-нибудь модуля* (прямоугольника, треугольника, круга, например, работы художника П. Филонова). Может быть использован *прием укрупнения одного из фрагментов*, рассмотрение его словно под увеличительным стеклом. Возможен прием изображения прозрачности предметов с выделением мест их пересечений и силовых линий связей. Например, классик сюрреализма С. Дали использовал в качестве художественного приема *«двойное видение» – раздвоение реальности на явление и сущность*. Художники, изобретая необходимый прием для выражения своего замысла, основываются на пяти законах композиции, которые с неизменным постоянством проявляются во всем:

1-й. Закон целого выражает неделимость целого.

2-й. Закон пропорций определяет отношение частей целого по величине друг к другу и целому.

3-й. Закон симметрии обуславливает расположение частей целого.

4-й. Закон ритма выражает характер повторения или чередования частей целого.

5-й. Закон главного в целом показывает, вокруг чего объединены части целого.

Касаясь методической стороны профессиональной подготовки, мы должны понимать композицию как некий результат целенаправленного использования средств художественной выразительности для достижения визуальной целостности учебного произведения в свете решения поставленных задач. Средствами учебной гармонизации композиции и приведения к единству первичных свойств формы являются:

- пропорциональность и масштабность;
- симметрия и асимметрия;
- контраст – нюанс;
- статика – динамика;
- тяжесть – легкость;
- равновесие – неустойчивость;
- модульность – подобие – различие;
- цвет – свет.

Графическая подготовка студентов на ФИИД ДВГГУ ведется различными способами с той целью, чтобы они могли использовать в дальнейшем постепенно накапливающийся художественный и композиционный опыт в дизайнерской деятельности. Блок «Графическая композиция» в подготовке графических дизайнеров включает в себя ряд обучающих упражнений на формальную организацию плоскости с использованием:

- линий различного начертания;
- точек и пятен;
- плоскостной прямоугольной или криволинейной формы;
- открытого, закрытого, перетекающего пространства;
- различных видов изображения;
- метроритмических закономерностей;
- композиционных приемов;
- средств выявления композиционного центра и ряда других.

Обучающие упражнения на формальную организацию плоскости (как в графическом, так и в цветовом исполнении), включают в себя: использование ритмических закономерностей, линий различного начертания, точек и пятен, прямоугольных и криволинейных форм; открытых, закрытых и перетекающих пространств; различных видов и изображений (реалистических, иконических, геометрических, символических, абстрактных, ассо-

циативных, точечных и их комбинаций), а также приемов выявления композиционного центра и ряда других построений. Как показывает практика, «встроенная» форма обучения формальной композиции в рамках определенных систем изображения не стесняет творческую свободу студентов и позволяет быстрее переходить от репродуктивного к абстрактному мышлению. Хорошо усвоенные, осмысленные и творчески переработанные знания, овладение различными методиками по развитию творческого потенциала дают студентам возможность обрести свое лицо, утвердить собственное профессиональное кредо (внутреннее «Я»), которое свидетельствует о потенциальных возможностях дальнейшего развития.

#### *Список литературы*

1. Метаморфозы зрительных образов: учебное пособие для вузов. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003.
2. Панкшенов, Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособ. для студ. высш. худ. учебных заведений / Г.И. Панкшенов. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 144 с, ил.
3. Чернышев, О.В. Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна / О.В. Чернышов. – Минск: Харвест, 1999.

## **СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ ИНТЕРЬЕРА В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН». (на примере стиля Хайтек)**

**Н.И. Прокурова**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Пространство постмодернизма, в котором работают современные дизайнеры, принуждает к определенным правилам взаимодействия с ним и внутри него, без которых невозможно занять свою «нишу» в актуальной дизайн-культуре.

Постмодернистская культура подразумевает обращение художника-дизайнера к творческому наследию прошедших эпох и

умелое оперирование языком стилей прошлого, кроме того, вдохновляет на создание и выработку своего авторского стилизового языка.

Изучение студентами третьего курса специальности предмета «стили в дизайне интерьера» на сегодняшний день представляется актуальным хотя бы по двум причинам.

Первая – именно на третьем курсе студенты начинают на предмете «проектирование в дизайне среды» проектировать интерьеры.

Вторая – в современной литературе существуют разночтения по определению современных стилей.

Хочется подчеркнуть, стиль – это непременно большой временной промежуток, где-то целая эпоха. Поэтому, когда мы говорим Барокко, Возрождение, Рококо, Классика – это сложившиеся стили.

Сегодняшние стили XX–XXI веков находятся в процессе формирования. Из этого следует, что существуют различные точки зрения по прочтению современных стилей. Например, стиль Хайтек путают с Минимализмом или Лофтом, не проводят границу между Фьюжн и Эклектикой.

Это обусловлено особенностями проявления стилей.

Остановимся к примеру на стиле Хайтек.

Hi-tech первоначально появился именно в архитектуре, в 70-х годах прошедшего столетия. Его родоначальниками были Ренцо Пьяно, Ричард Роджерс, Норман Фостер.

Само слово Hi-tech в переводе с английского означает «высокие технологии». Самый яркий пример Hi-tech в архитектуре – это Центр Помпиду или Бобур в Париже.

Новаторский подход в проектировании заключался в нескольких отличительных моментах, которые стали позже стандартными признаками стиля Hi-tech. На этот момент особенностью стиля Hi-tech в интерьере были предложенные архитекторами «обнаженные» конструкции, которые не нуждались в дополнительном декоре. На начальном этапе это были нежилые интерьеры общественных зданий. Таковы, к примеру, работы другого замечательного нашего современника сэра Нормана Фостера:

Shanghai Banking Corporation Headquarters, Гон Конг, 1981–1986 гг.; KCRC Kowloon Railway Station, Гон Конг, 1995–1997 гг.; Faculty of Law, University of Cambridge, Кэмбридж, 1993–1995 гг.

Рассматривая интерьеры, нельзя не заметить, что только высокие технологии позволяют создавать такие постройки, а именно – высокая точность, технологичность, новаторство.

Стиль Hi-tech стал популярным в ракетно-космическом веке. Именно к ракетно-космической сфере изначально относился сам термин «высокие технологии», а потом уже к сферам иным: электроники, самолетостроения, кораблестроения, строительства.

Черты салона самолета, ракетного отсека затем нашли свое отражение в интерьере стиля Hi-tech.

Позже архитектурная составляющая стиля Hi-tech для массового строительства стала более умеренной, в большинстве случаев она сводится к сплошному остеклению фасада здания, коммуникации наружу уже не выносятся. Визуальное совершенство достигается благодаря новым материалам, к примеру, пылеотталкивающему стеклу или хромированной стальной колонне. Предметом для размышлений архитектора становятся такие вещи, как разнообъемная форма здания, его общие пропорции, открытые конструкции. После работы архитектора над зданием дизайнерам остается немного, потому как сама архитектура является интерьером. Огромное количество современных торговых комплексов строят в этом стиле.

К примеру Les Grands Pres. Project by ACT/arch Atelier D'Art Urbain. Mons, Бельгия; Baistrocchi Volkswagen Car Dealership. Arch. Aldo Vocchi. Parma, Италия.

В таком стиле выстроено большинство аэропортов. Жители Дальнего Востока хорошо знакомы с ближайшими, расположенными в Шанхае и Гуаньч-жоу, Гонконге и Бангкоке.

Подход к «хай теку» как «интерьерная декорация» в дизайне интерьера и в первую очередь в интерьерах общественных мест появился в 90-х годах. Стиль копирует общие для Hi-tech архитектурные мотивы, такие как открытые трубы коммуникаций, потолочные перекрытия в виде стальных балок и конструкций, элементы инженерного оснащения: крепежи и заклепки, болты и кронштейны, всевозможные сочленения и конструктивные узлы, предметы технического оборудования, к примеру, фермы, детали из самолетостроения.

Здесь уместно будет сказать, что по отношению к интерьеру применительно словосочетание «в стиле Hi-tech», нежели стиль Hi-tech. Думаю, что несложно понять, что те самые высокие технологии невозможно представить в виде отпиливающего трубу строителя или в виде гипсокартонной стенки. Наиболее ярким примером интерьеров «в стиле Hi-tech» были ночные клубы 90-х годов, наполненные дешевыми металлическими декорациями и гнутым алюминием.

Поскольку высокие технологии присущи, прежде всего, промышленности, возникло также ощущение, что Hi-tech появился из индустриальных помещений. Здесь надо предупредить, что произошла некоторая накладка, и многие обыватели стали считать, что заброшенные старые фабричные или заводские помещения с обшарпанными стенами и открытыми коммуникациями – это тоже Hi-tech. На самом деле – это Лофт (от английского – чердак). Помещения, когда-то бывшие производственными, с кирпичной кладкой и большепролетными конструкциями, приспособляются под новую функцию: картинную галерею или жилое пространство. В «богемном» жилье такая обстановка была не только шокирующей, эффектной, но и в высшей степени стильной. У профессионалов этот прием называется Лофт, но к стилю Hi-tech это имеет косвенное отношение. Вообще со стилем Hi-tech в интерьере очень плотно соседствует стиль минимализм, функционализм, конструктивизм.

Hi-tech в жилом интерьере – это несколько радикальный дизайн, такое окружение выдержать под силу далеко не многим.

Хотя, если принять Hi-tech как приемлемую для себя философию с техническим оснащением равным «умному дому», то почему бы нет?!

Так что такое – интерьер «в стиле Hi-tech»?

1. Это стиль рационалистов, что роднит его с минимализмом. Лаконизм форм и предельная строгость. Ничего лишнего, главное – максимально использовать пространство.

2. Конструкции, характерные для промышленного дизайна зачастую могут и не нести функциональной нагрузки, а выступать выразительным элементом.

3. В этом стиле полное отсутствие декора. Его роль играет материал, который демонстрируется как достижение высоких технологий – это стекло, металл, бетон, глянцевый пластик.



4. Функция предмета выставляется на всеобщее обозрение и становится главным выразительным средством такой обстановки, что роднит этот стиль с функционализмом. Красота Hi-tech заключается в том, что можно любоваться каким-нибудь болтом или сборной технической деталью, которые имеют на первый взгляд лишь практический смысл.

5. Цвета интерьера открытые, промышленные, «металлические». В интерьере Hi-tech не может быть «теплых» предметов, которые создают уютную домашнюю обстановку.

6. Мебель, ткани, посуда и прочие аксессуары также отвечают основным требованиям: практичность, отсутствие декора, четкие геометрические формы. Все металлические элементы и фурнитура – блестящие. Мебель – легкая, напоминает офисную. Стулья, диваны, кресла – из хромированного металла, пластика, кожзаменителя. Вместо шкафов стеллажные модули на металлическом каркасе, прозрачные, из стекла. Максимум функциональности и экстравагантности. Используется прием, когда чисто промышленные объекты вносятся в интерьер: кресло автомобиля, конструкции из самолетостроения, стальные бочки.

7. Светильники. В их основе эргономика и функциональность. Светом важно подчеркнуть достоинства материала с отражающей глянцевой поверхностью. Поэтому важны источники не только общего света, но и многочисленные настенные, напольные, вмонтированные, точечные, рельсовые, на кронштейнах, тросах и других конструкциях. Формы простые, плафоны чаще всего металлические или стеклянные ахроматические, подчеркивающие стиль Hi-tech.

Таким образом, восприятие любого интерьерного пространства зависит от множества характеристик: архитектурно-художественных (решение пространственных задач, архитектурных форм), декорационных (художественная отделка, освещение, оборудование, предметы обстановки мебели).

Все вместе они либо создают стиль, либо нет. Поэтому важно также определиться, что такое стиль и оперировать им на практике.

Изучая этот курс на лекциях, студенты на практических занятиях выполняют коллажи по различным направлениям стилей, тем самым закрепляют теоретический материал. Кроме того, в зависимости от поставленных задач воплощают тот или иной

конкретный стиль в своем авторском проекте на предмете «проектирование в дизайне среды».

## **ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРО-ГРАФИКОВ (на примере разработки социального плаката)**

**Л.Л. Вахрушева, Т.В. Вознесенская**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Приоритетным направлением подготовки дизайнеров-графиков является приобщение студентов к выполнению реальных востребованных графических художественных произведений и знакомство с международной практикой и социальными программами. Наши студенты принимают участие во многих выставках и акциях, семинарах и конференциях, событиях культурной жизни. Социальный плакат в таком вопросе является удачным примером решения многих задач, стоящих перед высшей школой и подготовке будущих специалистов в области графики и рекламы.

Известных дизайнеров всегда привлекала социальная реклама и ее приоритеты – обостренное, чуткое восприятие социальных бед общества; принцип гуманности; равнодушие к человеку (пользователю, потребителю); стремление находиться «на острие» самых актуальных и злободневных явлений и, как следствие, стремление к активной трансформации жизненной действительности в лучшую сторону. Убедительны слова исследователя графического дизайна Сергея Серова: «В дизайнерской профессии плакат стоит несколько особняком. С одной стороны, то почти станковая форма графического дизайна, самостоятельная область творчества. С другой – плакат принадлежит самой сердцевине графического дизайна. Здесь развивается проектное воображение, совершенствуется визуальный язык. Для дизайнеров плакат – постоянный спутник профессиональной биографии.

Потому сохранение плаката как жанра – вопрос экологии проектной культуры. Будучи лишенным возможности для плакатного выражения, весь графический дизайн измельчает и захиреет».

Выразительный язык социального плаката имеет свои особенности. Существует несколько базовых графических принципов дизайна плаката, знание и владение которыми помогут дизайнеру-графику создать действительно яркий, актуальный эффектный продукт. Рассмотрим эти формальные графические принципы, а также некоторые творческие приемы в проектировании социального плаката, использованные в студенческих работах.

### **Однозначность**

Плакат является выражением эмоционального обращения к человеку. Посыл, призыв должен быть недвусмысленным. Яркость, ясность и простота – то главное достоинство плаката.

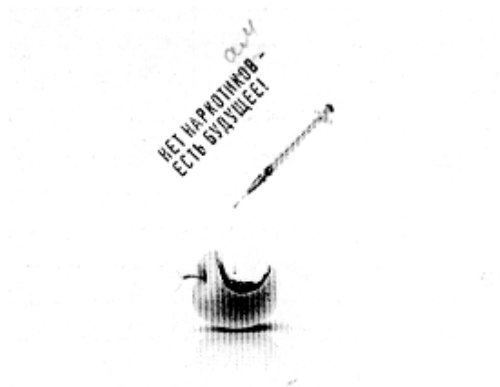


Рис. 1. Социальный плакат. Акуленок С., ДГ-05

### **Лаконичность**

Краткость и ясность отличает плакат от других видов графических произведений. Плакат часто воспринимается на бегу. Дизайнеру не стоит рассчитывать на возможность спокойного, размеренного созерцания своего продукта.

«Плакат – искусство городское. Он призван привлекать наши бездумно автоматические взгляды, пробуждая от постоянной спешки, возвращая на мгновение смысл жизни», – пишет Сергей Серов. Современная реклама назойлива и активна, она сама находит и «нападает» на человека. Чтобы плакат не потерялся среди

городской рекламы, дизайнеру приходится учитывать эргономику, особенности психологии, условия освещения и городские расстояния.



Рис. 2. Плакат на экологическую тему. Жукова Д., ДГ-05

Залог эффективности плаката – использование в нем современной по отношению к адресату эстетической системы, другими словами, актуальный плакат требует, чтобы эстетическая система дизайнера была синхронна и современна эстетической системе получателя сообщения. Неслучайно так плотно к социальному плакату прикрепился речевой оборот «на злобу дня».



Рис. 3. Социальный плакат. Хомик Д., ДГ-05

### **Вербальная (словесная) компонента плаката – возможны варианты**

Текста в плакате может как усиливать и дополнять иллюстрацию, так и, напротив, отрицать, переворачивать смысл «с ног на голову».



Рис. 4. Плакат на экологическую тему. Гаврюшкова Т., ДГ-05

Плакат социальной рекламы всегда и был и остается очень благодатной тематикой в учебном процессе. Учебное творчество свободно от строгих, фиксированных внешних установок, потому в рамках учебного процесса есть возможность отработать самые экстремальные и выразительные творческие приемы. Социальная реклама для обучающегося студента-дизайнера – полигон для отработки своего личного творческого почерка, возможность освоить самые зрелищные и эффектные рекламные ходы и приемы, вплоть до «шоковых» и эпатажных.

# **СЛОЖНООРГАНИЗОВАННАЯ ЖИЛАЯ СРЕДА КАК ОБЪЕКТ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ- ДИЗАЙНЕРОВ.**

**Л.Л. Вахрушева, Т.В. Вознесенская**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Мы живем во время кардинальных перемен, когда индустриальное общество сменяется постиндустриальным, эпоха покорения природы и безудержного прогресса сменяется экологической эрой, переключающей наше сознание с внешних факторов развития на внутренние. Кроме того, с приходом компьютерных технологий в область дизайн-проектирования рождается новая реальность. Проектировщик порождаемой «интеллектом» здания среды обязан предусматривать различные сценарии ее изменения в пространстве и во времени. В настоящее время популярным становится термин – «интеллектуализация здания».

«Интеллектуальность», «разумность» здания должны проявляться не только в организации автоматизации систем жизнеобеспечения, но и в гармоничной архитектурно-строительной компоновке, конструктивной основе здания, в зависимости художественно-композиционных решений от динамических параметров (времени суток, климата, состояния человека). Иными словами, здание должно «ожить» в соответствии с потребностями и желаниями человека, присутствие которого может быть реальным или потенциальным. Дом-машина для жилья превращается в дом-организм и, как для всех организмов, его свойством является уникальность, определяемая уникальностью человека-пользователя.

Производители оборудования для систем автоматизации жилой среды заинтересованы во взаимодействии с дизайнерами. В частности группа Legrand проводит конкурс на лучший проект жилой среды с элементами домашней автоматизации среди студентов-дизайнеров и профессионалов. Комплексный процесс формирования креативной идеи, создания виртуальной модели и ее тестирования требует от дизайнера уверенного владения ком-

пьютерными технологиями, которое они приобретают в учебном процессе.

Отсюда следует, что уже сейчас перед будущими дизайнерами необходимо ставить сложные комплексные цели по созданию динамичной, постоянно изменяющейся, комфортной среды и активно использовать мультимедийные технологии в учебном проектировании, а именно:

1) разрабатывать виртуальные дизайн-модели, специфика которых – встраивание моделирующей логико-конструктивной деятельности в саму ткань проектного процесса;

2) производить анализ множества разнообразных параметров системы, применяемых для целого ряда проектных задач.

## **ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «ДИЗАЙН СРЕДЫ»**

**А.В. Копьева, О.Г. Иванова**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Всякий экономический кризис хорош тем, что учит людей и меняет их, жестоко заставляет отказываться от старых стереотипов и вместо них создавать новые подходы в обучении, более подходящие для изменившейся внешней среды.

Педагогика высшей школы в последнее время акцентирует внимание на разработке средств интенсификации профессионального развития человека в ситуации, «имитирующей» его будущую профессиональную деятельность. Получить на выходе из стен вуза компетентного специалиста – вот цель практико-ориентированного обучения [1].

Практико-ориентированное обучение – инновационный процесс, предполагающий освоение студентами специализации «Дизайн среды» основам ландшафтного проектирования в реальном деле, формирование у студентов профессиональных компетенций

(как общепрофессиональных, так и специальных) за счет выполнения ими реальных практических задач в учебное время. Принципы практико-ориентированного обучения:

- делая, учусь;
- образовательный процесс устроен на реальной проектной практике;
- приносит прибыль:
- места работ;
- заказы.

Модели практико-ориентированного образования, применяемые на кафедре дизайна в ВГУЭС:

- работа в режиме практико-ориентирования на материале предприятий – стратегических партнеров;
- система организации практик и стажировок студентов по различным уровням сложности, распределённых по направлениям (модулям) образовательной программ по заказу предприятий и организаций города.

В то же время мы понимаем, что практико-ориентированное профессиональное образование могут осуществлять только «практико-ориентированные» преподаватели [2].

Накопленный преподавателями кафедры дизайна опыт, которые являются практикующими специалистами в области ландшафтного проектирования, в совершенстве владеют теорией и практикой и знакомы как с особенностями проектного процесса, так и особенностями реализации ландшафтных объектов в натуре, позволяет им не только генерировать и реализовывать собственные творческие идеи в профессиональной сфере, но и активно мотивировать студентов к выполнению проектных решений реальных ландшафтных объектов любой степени сложности.

Практико-ориентированность учебного процесса формирует у студентов специализации «Дизайн среды» в процессе выполнения учебных проектов по дисциплинам «Проектирование в дизайне среды» и «Ландшафтное проектирование» специфические профессиональные компетенции:

- умение проводить комплексный предпроектный анализ с учетом реальных условий участка проектирования;
- умение работать с топографической съемкой участка проектирования (в том числе в условиях сложного рельефа и затесненной градостроительной ситуации);



– умение выполнять чертежи марки ЭП (эскизный проект) и РП (рабочий проект) реальных ландшафтных объектов;

– умение создавать ландшафтные группировки из имеющегося в питомниках растительного материала на стадии формирования объемно-пространственной композиции ландшафтного объекта;

– умение реализовывать проектные идеи ландшафтных объектов в натуре (при прохождении учебных практик).

За 2007–2009 учебные годы на кафедре дизайна ВГУЭС студентами были выполнены следующие ландшафтные проекты:

– «Организация мест для курения на территории ВГУЭС (2 курс, 4 семестр);

– «Городской сквер» (3 курс, 6 семестр). (КП выполняются на реальных топографических основах, предоставленных управлением благоустройства городской администрации);

– «Ландшафтная организация рекреационной зоны ВГУЭС» (4 курс, 7–8 семестр);

– «Ландшафтная организация рекреационной зоны компьютерного центра ВГУЭС» (в течение трех лет);

– «Ландшафтная организация территории учебного корпуса ВГУЭС по ул. Добровольского в г. Владивостоке» (весна 2008 г.);

– «Зимний сад в Школе для одаренных детей по ул. Чапаева г. Владивостоке» (проект – весна 2008 г., реализация – лето, осень 2008 г.);

– «Ландшафтная организация парка на о. Попов» (осень 2008 г.).

Учебная проектная практика (3 курс, 6 семестр):

– «Ландшафтная организация территории Свято-Никольского храма во Владивостоке» (лето 2008 г.);

– «Сквер ветеранов» (лето 2008 г.);

– «Ландшафтная организация территории Музея природы Дальневосточного морского биосферного государственного заповедника на о. Попов» (проект – лето 2007 г., реализация – лето 2007–2008 гг.).

Развитие партнерских отношений является одним из важных направлений деятельности ВГУЭС. В настоящее время в соответствии с соглашением о стратегическом партнерстве между Государственным образовательным учреждением высшего профессионального образования «Владивостокский государственный

университет экономики и сервиса» и Открытым Акционерным Обществом (ОАО) Преображенская база тралового флота (генеральный директор Кривошеев О.А.), а также Администрацией Преображенского городского поселения (глава администрации Мелешко С.В.) студенты специализации «Дизайн среды» участвуют в программе «Преображение – наш дом» и выполняют курсовые проекты и выпускные квалификационные работы на следующие темы:

– «Смотровая площадка в пос. Преображение» (3 курс, 4 семестр, 2009 г.);

– «Ландшафтная организация придомовых территорий жилой застройки в пос. Преображение» (4 курс, 8 семестр, 2009 г.);

– «Благоустройство портовой зоны ОАО ПБТРФ и ландшафтная организация парка культуры и отдыха в пос. Преображение» (5 курс, 10 семестр, дипломное проектирование, 2009 г.).

С целью ознакомления с ассортиментом растений для озеленения городов и населенных мест юга Приморского края ежегодно студенты – ландшафтные дизайнеры проходят производственную практику в ботаническом саду-институте ДВО РАН. Осенью и весной для всех студентов специальности «Дизайн» проводятся поездки в питомники г. Владивостока, на Горнотаежную станцию БСИ ДВО РАН и о. Попова.

В результате практико-ориентированного подхода при обучении студентов специализации «Дизайн среды» основам ландшафтного проектирования дипломные и курсовые работы студентов кафедры дизайна ВГУЭС также были высоко оценены на российских и международных конкурсах.

В итоге следует отметить, что подчинение образования производственным задачам инициировало появление новой модели образования, построенной на основе компетентностного подхода. Активное вхождение в трудовой процесс и социальные отношения, свободное определение студентом – собственных целей реально его изменяют, формируя бесценный опыт [3].

#### *Список литературы*

1. Солякина, Л.В. Практико-ориентированный принцип как условие подготовки бакалавра: историко-культурный и методологический аспект / Л.В. Солякина // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». – Дек. 2008. – № 1., [www.grani.vspu.ru](http://www.grani.vspu.ru)

2. Коротков, Э.М. Управление качеством образования: учебное пособие для вузов / Э.М. Коротков. – М.: Академический проект: Мир, 2006. – 320 с.

3. Сериков, В.В. Компетентностная модель содержания высшего образования – путь к новому качеству / В.В. Сериков // Всероссий. научно-практич. конф. (Волгоград, 22–25 сент.2008 г.): в 2 ч.). – Волгоград: Изд. ВГПУ «Перемена», 2008. – Ч. 1. – 381 с.

## **ГОРОДСКАЯ СРЕДА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ДИЗАЙНЕРА**

**О.Г. Обертас**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Формирование профессионального мировоззрения дизайнера на возможно более ранних стадиях обучения позволяет обогатить учебный процесс, привлекая в качестве учебно-методического материала реально существующие объекты предметно-пространственной городской среды.

Владивосток, хотя и не отмечен многовековой историей, однако его интенсивная застройка приходится на период господства в европейской культуре стиля модерн. Кроме того, отмеченный значительным экономическим подъёмом в конце XIX – начале XX века, город обогатился зданиями, цитирующими отдельные канонические стили: барокко, классицизм, ампир, модерн. Всё это составляет привлекательную палитру для знакомства с архитектурными стилями, с культурой архитектурной детали, с приёмами декоративного оформления стен.

Именно реальные городские объекты, вместе с их подлинной историей, включающие историко-культурное прошлое и традиционную символику, должны стать той образовательной учебной материей, на которой возможно становление мировоззрения будущего профессионала дизайнера. Очень важно как можно рань-

ше вооружить будущего специалиста профессиональным видением предметно-пространственной среды, умением критической её оценки на базе получаемых в высшем учебном заведении знаний по основам композиции, колористики, тектоники. Возможно, тогда в городе не появятся «омыленные» гранитные балясины, добротнo ограждающие одну из красивейших прогулочных зон города на Набережной.

Как отмечает Ю.В. Назаров, «каждое новое произведение в городской среде является тканью, сотканной из старых цитат... Нормальный метод современной творческой работы — обращение к творческим достижениям других мастеров, часто без кавычек. Надо быть более развитым, и число цитат, которыми ты владеешь, делает твоё творчество наиболее устойчивым и успешным...» [1].

Такое цитирование отдельных форм городской среды во вновь создаваемых городских пространствах позволяет не нарушать уже сложившейся целостности городской среды, органично развивать новую ткань города, сохраняя пластическую и композиционную связь с ранее существующей застройкой, сделать её узнаваемой и сохранить те привлекательные признаки города, которые формировались на протяжении ста пятидесяти лет его существования. Этот приём коллажа хорошо просматривается в работах известного приморского художника С. Черкасова. На его картинах чаще нет точного воспроизведения отдельных видовых кадров Владивостока, но вы всегда узнаете Владивосток по характерным архитектурным и пластическим формам знакомого нам города.

Надо быть очень развитым человеком, владеть широким спектром архитектурных приёмов, чтобы иметь возможность цитировать их грамотно и легко соединять в плоти современных городских объектов, представляя их как исторически сложившиеся и характерные для предметно-пространственной среды города. Именно расширение кругозора будущих студентов-дизайнеров на базе профессионального анализа форм городской среды может оказать благотворное влияние на будущую деятельность выпускников.

Это представляет интерес и для дизайнеров, специализирующихся на разработке интерьеров. В последнее время отмечается создание буферных пространств, перетекание экстерьерной

среды в пространство интерьера, что предполагает и позволяет использование знаковых архитектурных форм городской среды. Это создаёт прекрасную базу для создания необычных, глубоко региональных решений внутренних пространств, являющихся носителями художественных признаков городской среды. Примером может служить интерьер управления Торгового Дома ГУМ, в который включена часть фасадной стены, с богатой декоративной пластикой, обогащающей весь интерьер.

Респектабельность, убедительность в стабильности деятельности какой-либо компании в последнее время связывается с каноническими классическими формами, которые в городской среде представлены именно элементами зданий старой застройки: ордерная система, оформление оконных проёмов, решение дверей, маскароны, архитектурный орнамент, кованые решётки.

Следует на возможно более ранних ступенях обучения воспитать вкус будущих дизайнеров к культуре архитектурной детали, умение грамотно и к месту цитировать существующие удачные образцы городской среды. Это можно организовать в рамках ежегодных учебных и производственных практик. Материалы, собранные и представленные студентами в период практик, – богатейший материал для создания визуального ряда и его последующего анализа. На этой основе могут быть созданы альбомы «городских цитат», наиболее полно отражающие характерные, эстетически привлекательные формы городской среды.

Пример такой практики имеется во ВГУЭС [2], когда в результате обмеров кованых решёток Владивостока был издан альбом «Решётки Владивостока», явившийся хорошим визуальным материалом для развития форм кованого металла в металлическом декоре вновь создаваемых или реконструируемых зданиях.

Только вовлекая в образовательный процесс обучения студентов-дизайнеров и внимательное изучение исторически сложившихся форм городской среды Владивостока, довольно разнообразных и весьма высокохудожественных, позволяет надеяться, что с каждым новым выпуском специалистов будет закладываться база для дальнейшего обогащения городской среды в сложившихся, узнаваемых и привлекательных формах.

#### *Список литературы*

1. Шестая всероссийская конференция главных дизайнеров и главных художников городов: Форум. – Сочи, 2003.

2. Обертас О.Г. Решётки Владивостока: альбом. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2000. – 90 с.

## **ПРОБЛЕМЫ ИНЖЕНЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ**

**С.А. Колесник**

*Южно-Российский государственный университет экономики и сервиса  
г. Шахты Ростовской обл.*

Важными составляющими формирования качества подготовки художников-стилистов являются уровень организации учебного процесса и контроль над его выполнением. При этом организация образовательного процесса сводится к реализации применяемых образовательных технологий, основанных как на традиционных методах обучения, так и на использовании инноваций. В формировании профессиональных качеств будущих дизайнеров одежды непосредственное участие принимают междисциплинарные связи специальных дисциплин – рисунок, живопись, композиция костюма, история костюма, пластическая анатомия, муляжирование, конструирование одежды.

Выполнение проекта в материале является одним из способов выявления творческого потенциала студента и определения уровня его мастерства. Дизайн-проектирование сводится к решению комплекса задач, а именно, художественно-стилевому видению образа, инженерному творчеству (проектированию) и практическому воплощению замысла в материале. При подборе пакета материалов студенты учитывают, прежде всего, художественный замысел формы, а также руководствуются эксплуатационными свойствами материалов для одежды данного вида, влияющими на выбор конструкции, моделирование и технологию изготовления изделия.

На этапе разработки конструкции деталей проектируемой модели студенту предлагается выбрать один из рекомендуемых приемов: расчетно-аналитический способ построения конструк-

ции, использование базовой конструкции модели-прототипа, муляж (наколку) или их комбинацию.

При выполнении проекта студентам приходится работать не только с пропорционально сложенными фигурами манекенчиков, но и с конкретными заказчиками, имеющими индивидуальные особенности внешнего облика. В этом случае задача дизайнера усложняется, поскольку от него требуется не только создать и закрепить задуманный творческий образ, но умело подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки фигуры заказчика. В таких случаях традиционные методы проектирования требуют некоторых корректировок.

Так, например, при разработке конструкции деталей модели женского платья для торжественных случаев на конкретную женскую фигуру возможно использование комбинации из расчетно-аналитического способа построения конструкции (для юбки) и муляжа (для лифа). При этом из-за сложности фасона и индивидуальных особенностей телосложения заказчицы принято решение выполнять наколку непосредственно на фигуре. Для удобства проведения накладки (муляжа) подготовлена основа из трикотажного полотна, полностью повторяющая контуры фигуры, но не деформирующая их, с нанесенными на нее конструктивными линиями сметочными строчками прямого стежка (рис. 1).

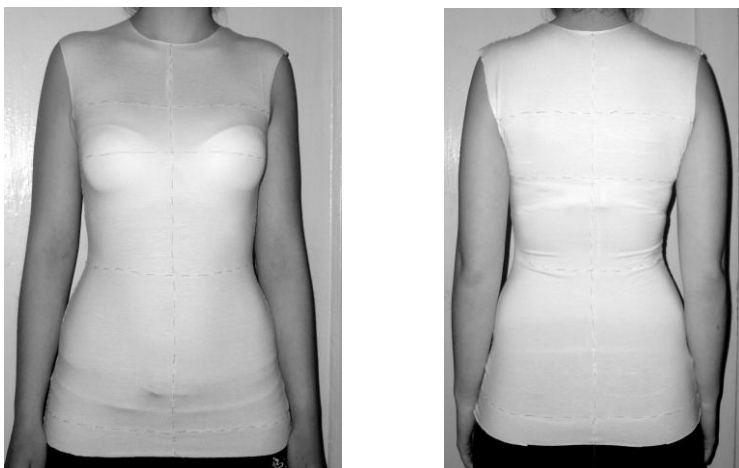


Рис. 1. Подготовка основы к работе

Далее, согласно творческому эскизу, на основу нанесены линии основных конструктивно-декоративных швов. Неоспоримым удобством такого приема является параллельное нанесение линий по деталям спинки, переда и боковым поверхностям (рис. 2), что позволяет в любой момент проконтролировать правильность направления, количество конструктивных элементов формообразования, их ритм и т.д. и в случае необходимости исправить их.

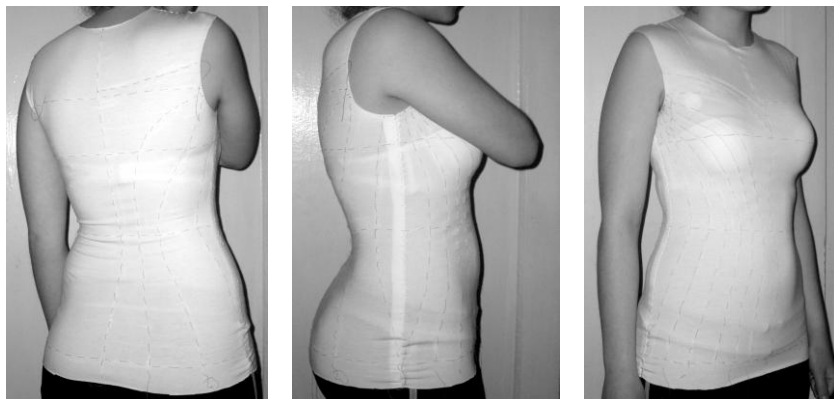


Рис. 2. Определение положения основных конструктивных линий

На следующем этапе выполняется накладка составных частей (деталей) лифа традиционным способом, со строгим соблюдением направления нити основы макетной ткани с направлением петельных столбиков на основе. После накладки каждую деталь лифа платья поочередно снимают с основы, проверяют длину и конфигурацию смежных деталей, выкраивают эти детали из основной ткани, с учетом технологической обработки. Затем выкроенные детали из основной ткани сметывают и снова накалывают на трикотажную основу для проверки и уточнения.

Такой способ проектирования позволяет наиболее точно получить размеры и конфигурацию основных деталей конструкции, а также умело применить полученные ранее знания и навыки в создании гармоничного образа заказчика в будущем изделии согласно особенностям его фигуры и найти художественные и технические средства, способные скрыть недостатки телосложения и подчеркнуть достоинства фигуры потребителя.



# **ВЛИЯНИЕ ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ НА ИХ ВОСПРИЯТИЕ И ПОСТРОЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

**С.Ю. Томицкая**

*Северо-кавказский государственный технический университет  
г. Ставрополь*

Потребности общества в комфорте, удобстве, новизне, качестве и эксклюзивности постоянно возрастают. Потребительский рынок выходит на новые вершины в соответствии с запросами, а чаще с возможностями производителей. Эстетический аспект при проектировании изделия давно занимает немаловажное место. Одним из основных факторов, способствующих высокому культурно-эстетическому, а также социальному и экономическому уровню развития общества является количество и качество разноплановых специалистов в нем. Высокая квалификация специалиста в области промышленного дизайна достигается совокупностью получения качественного образования и накопления производственно-практического навыка. Так как этот процесс требует профессионального подхода и длительного периода времени, немаловажной задачей высшего учебного заведения является максимально взять его на себя, минимизируя период адаптации выпускника в условиях дальнейшей производственной практики.

Конкурентоспособность молодого специалиста в условиях современного рынка труда во многом зависит от его способности в минимальный срок влиться в производственный процесс. Для этого он должен быть не только хорошим теоретиком, но и грамотным практиком. В дизайне промышленных изделий постоянно происходят стремительные трансформации, непосредственно связанные с прогрессом в сфере материалов и технологий. Дизайнер должен ощущать и уметь своевременно прогнозировать направление в изменении формы. Благодаря теоретическим знаниям, включающим в себя исторический обзор, технологические аспекты и практическому проектированию, будущий специалист

получает возможность самостоятельно выстроить принципы закономерности современного формообразования.

Важная задача в образовании дизайнеров – это решение проблемы моделирования процесса профессиональной деятельности. Одним из способов решения этой задачи может являться определенный подход в преподавании проектирования. Студент, пройдя все периоды проектного исследования, начиная с ретроспективного изучения формы и заканчивая перспективным моделированием, должен намного глубже изучить именно современное направление. Определяя темы курсовых проектов, преподаватель в большей степени должен полагаться не на футуристические объекты, а максимально направить учащегося на решение востребованных социально-ориентированных задач, учитывая потребности и возможности внутреннего и внешнего промышленного рынка.

Эта непосредственная связь с реальной производственной ситуацией, необходимость анализировать существующие процессы выработает у студента способность и в дальнейшей профессиональной деятельности ориентироваться именно на эти аспекты. Благодаря такому подходу во время обучения студент хорошо изучит все основные направления и общее состояние отечественной и зарубежной промышленности. Он сможет проанализировать ситуацию, сравнить основные тенденции формообразования, определить приоритеты и благодаря этому гораздо четче представлять конечный результат своей деятельности.

Также во время обучения преподаватель, стремящийся максимально имитировать производственный процесс, должен действовать не только путем подбора заданий, но и выработкой определенной стратегии проектирования, соответствующей требованиям современных предприятий. Его задача выстроить все художественно-конструкторские действия таким образом, чтобы они полностью перекликались с этапами существующего производственного цикла данной сферы. Необходимо четко определить для обучающегося не только качественные требования к финальному объекту, но и временные границы. Имитация производственного процесса в период обучения дает возможность в полной мере студенту ощутить предстоящую творческую деятельность. Даже в том случае, когда учащийся имеет возможность поучаствовать в настоящем промышленном процессе в рамках производственной практики, моделирование процесса профессиональной деятельности демонстрирует ему идеально выстроенный сценарий. Изучив его, дизайнер и в дальнейшей работе будет стремиться к воссозданию грамотного, организованно-

го процесса работы, не поддаваясь различным неблагоприятным для профессионального дизайна ситуациям, сложившимся на многих предприятиях по причине отсутствия грамотных специалистов.

Эти мероприятия возможно осуществить при условии достаточной компетентности преподавателя, непосредственно изучившего производственный процесс. Преподавание практикующим дизайнером является еще одним положительным аспектом для практикоориентированной модели в подготовке высококлассных специалистов. Такая компетентностная модель преподавания является наиболее продуктивной. Преподаватель выглядит более авторитетным, а его методики воспринимаются неразрывно с производственным процессом.

Практикоориентированный подход в образовании высшей школы даст возможность выпускнику достаточно быстро определиться со сферой своей проектной деятельности, изучив на практике различные производственные особенности. Уже с начального периода деятельности на предприятии он будет иметь достаточно уверенное представление о проектной ситуации, что позволит ему сделать осознанный и ответственный выбор в формообразовании создаваемых им объектов. В процессе формирования творческой личности в его сознании формируется свой образ «идеальной формы», а благодаря практикоориентированному образованию, неразрывный с объективной реальностью.

#### *Список литературы*

1. Бытачевская, Т.М. Искусство, как формообразующий фактор в дизайне / Т.М. Бытачевская. – М.; Ставрополь, 2004.
2. Эстетические проблемы дизайна: тез. Всесоюзной конференции / ред. Р.А. Колечко. – Свердловск: Уральский ВНИИТЭ, 1977.

## **ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАБОТЕ С ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТЬЮ**

**Н.Н. Личманюк**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Миллионы лет назад человек жил в мире саванн, окруженный множеством цветущих растений, в непосредственном кон-

такте с животными, птицами, рыбами и насекомыми. Системы отношений с растительным и животным миром в той или иной мере остались генетически закрепленными и они определяют наше поведение и сегодня.

В ходе эволюции у человека сформировалась потребность в объектах проекции, эту функцию и выполняют животные. Причина такой потребности заключается в распаде систем поддержки и иерархии архаического общества, однако необходимость существования низших и промежуточных рангов у человека осталась и воплощается при общении с животными.

В животном мире прошлого были хищники, жертвы охотника/рыболова, но параллельно образовался также целый мир одомашненных животных, который выполнял буферную и посредническую функцию между агрессивной средой и человеком. Другие живые существа вряд ли могут быть названы домашними (рептилии, рыбы, птицы), но они своими визуальными и аудиальными образами воссоздают давно утраченную гармонию единства человека и окружающей среды. Именно поэтому животные выступают в работе бессознательного (в фантазиях, сновидениях, спонтанном творчестве) как символы проекции, идентификации, интроекции и переноса/контрпереноса, словом, они выполняют промежуточную, буферную функцию между естественной и психической реальностями [1].

В качестве фундаментальных проявлений личности психической реальности обычно выделяют три ее вида:

- психические процессы (зрительные, мыслительные, эмоциональные и т.д.);
- психические состояния (страсть, скука, творческий порыв и т.п. состояния психики индивида, для которых характерно единство восприятия, переживания и поведения);
- личностные свойства данного индивида (например «талантливый человек»).

При определении талантливости, одаренности особо подчеркивают, что это системное качество, в котором в индивидуально-своеобразной форме интегрированы и познавательная, и эмоциональная, и личностная, и иные сферы психики данного человека. Оно (системное качество) создает предрасположенность к достижению высоких и сверхвысоких результатов в выполняемой деятельности.

При том, как отмечают ведущие специалисты по одаренности, она не сводится к тем или иным способностям или их сочетанию [2].

При таком подходе одаренность выступает как психическая реальность, которая, проходя разные тапы своего становления, обретает разную степень и индивидуальную форму своего проявления в психике конкретного человека в его взаимодействии с окружающей средой.

Отсюда следует, что основная задача современного образования заключается в создании образовательной среды развивающего (творческого) типа, т.е. среды, обеспечивающей возможность проявления и развития потенциальных способностей учащихся.

Проблема обучения и развития учащихся с признаками одаренности распадается на три проблемы:

- проблему методов и содержания обучения детей с признаками одаренности, когда предметом развития в психике обучающегося выступают его предметные знания, умения, навыки, т.е. познавательная, психомоторная или иная сфера психики, соответствующая специальным способностям для успешного выполнения интеллектуальной, технической, спортивной, художественной или иных социально значимых видов деятельности;

- проблему развития детей с признаками одаренности средствами обучения, когда предметом развития в психике выступают те или иные способности: математические, художественные, спортивные и др.;

- проблему развития собственно одаренности как в потенциальной, так и в актуальной форме. Например, используя зону ближайшего и проблемного развития.

Психолого-педагогическим условием и методом для развития одаренности с позиции экопсихологического подхода к развитию должно быть создание для данного учащегося проблемной ситуации, которая является критической (предельной) для познавательных и личностных возможностей того ребенка. В психологическом плане такая ситуация приводит к тому, что учащийся начинает переживать особое критическое психологическое состояние (микркризис), содержанием которого является осознание (рефлексия) ограниченности своих познавательных личностных возможностей для решения заданной проблемной задачи.

Отличительной чертой экопсихологического подхода является онтологический взгляд на одаренность как на особую форму

психической реальности (бытия), обретающей актуальную форму своего проявления во взаимодействии индивида с окружающей средой (ситуацией) и последовательно приобретающей в своем становлении форму психического процесса, психического состояния и личностной структуры (черты) сознания индивида.

Согласно экопсихологическому подходу к развитию психики в виде экологического сознания человек должен не столько антропоцентрически изменять природу вокруг себя, сколько психологически изменять самого себя посредством развития собственной природы в соответствии универсальными принципами развития природы вообще [2].

Природоцентрический тип сознания – то такой тип сознания, психологической основой которого является непосредственное переживание единства с миром природы.

Фитофилия и флористическая ритуальная увлеченность современного человека вероятно восходят именно к этим корням. Стерильный мир современного Запада все равно дополняется хотя бы пластиковыми цветами, кошками, которые не мяукают, и собаками, которые не лают. Система коммуникаций человека с другими живыми существами включает все каналы коммуникации. Привлекательность различных объектов живого мира может быть связана с индивидуальными особенностями нейрофизиологии каналов коммуникации, и, следовательно, с его помощью можно развивать отдельные каналы [1]. Необходимым условием формирования природоцентрического типа экологического сознания является проживание человеком особых психических состояний единения с природным объектом.

Художники Японии говорят: «Чтобы нарисовать сосну, нужно уподобиться сосне, чтобы нарисовать ручей, нужно уподобиться ручью». Суть подхода дзэн проста – проникновение в объект и видение его как бы изнутри. Прежде чем сделать первый штрих, дзэнский художник должен ввести себя в состояние, которое дает ему возможность пережить единение с природой. Отвлекаясь от собственного «я», художник сливается с природой, как бы воплощаясь в бамбук, травинку, которые ему предстоит нарисовать.

Басё писал: Учась сосне у сосны, бамбуку у бамбука. Уходи от самого себя. Учись – значит, проникай в предмет, открывая его сущность, чувствуй его, тогда родится стихотворение».

Дзэнские художники подчеркивают, что очень малую роль в художественной практике играет наблюдение, изучение по сравнению с самоуглублением и сосредоточением и сосредоточением. Увидеть еще недостаточно: здесь важнее интуиция, чем логика: внутреннее озарение, чем приобретенные от других знания. Дзэн учит, что только в слиянии с миром художник постигает жизнь явлений, они проникают в его душу, и он может говорить о них, как о своем собственном существовании. «Если предмет и я существуем раздельно, истинной поэзии не получится» (Басё). Поэзия рождается в единении душ человека и природы.

Однако эти ощущения могут стать структурными компонентами сознания индивида только в том случае, если они пройдут поэтапную трансформацию из объекта познавательного отношения индивида (на начальном тапе) в субъективное средство собственного развития посредством выстраивания познавательных и коммуникативных отношений с окружающим миром природы, людей и с самим собой.

В результате, происходит экологическое расширение сознания. Иными словами, расширение способности индивида испытывать такие перцептивные ощущения (включая и так называемые экстрасенсорные), такие психические состояния и состояния сознания (включая измененные), содержанием которых становится осознанное переживание своей принадлежности к миру природы и осознание уникальности объектов, создаваемых природой).

«Когда рисуешь ветку, слышишь, как ветер свистит», – говорят китайские художники. Когда слияние с объектом достигнуто, то не нужно прилагать усилий, кисть будет носиться сама собой, а стихи будут рождаться мгновенно.

Предельное выражение эстетика дзэн находит в поэзии хайку – трехстишьях, состоящих из 17 слогов. Расцвет поэзии хайку связан с именем Мацуо Басё (1644–1694), который был одновременно и теоретиком ее. Поэт говорил, что хайку возникает в момент наивысшего единения поэта и предмета созерцания, когда поэт достигает духовного единства с ним и через него приобщается к ритму Вселенной. Только в том случае человек будет ощущать и вести себя как экологический субъект развития природы, в том числе самого себя (своих способностей) и окружающей его среды [2].

Именно данные обстоятельства вызвали необходимость развития комплекса методик, построенных на методах социально-

психологического тренинга развития личностных способностей, методах практического и медиативного взаимодействия с объектами живой природы, с другими людьми и с самими собой) и др. [3].

Создание и использование природной ситуации для развития и формирования природоцентрического типа экологического сознания включает в себя следующие этапы:

На *первом этапе* создаются условия для расширения диапазона перцептивной чувствительности в ситуации восприятия самого себя как природного объекта (явления), обладающего помимо других свойств также и энергоинформационными свойствами (полем). В качестве таких условий выступают передача знаний о структуре сознания человека, о психологически особенностях восприятия себя и отношения к себе, а также обучение методам релаксации и проявлению способности к непосредственно-чувственному ощущению своего энергоинформационного поля.

При положительных результатах указанного расширения тот диапазон перцептивной чувствительности начинает выступать в качестве средства познания самого себя как природного явления, а затем – в качестве средства познания своих возможностей для собственного развития, т.е. как субъекта своего развития это приводит к изменению (расширению) познавательного, эмоционального и личностного отношения к себе как субъекту развития своих природных возможностей.

На *втором этапе* создаются условия для расширения диапазона перцептивной чувствительности в ситуации восприятия другого человека как природного объекта, обладающего энергоинформационными свойствами. Это – новый этап изменения познавательного, эмоционального и личностного отношения к себе и, естественно, к другим людям в направлении осознания общей принадлежности к миру природы.

На *третьем этапе* создаются условия для расширения диапазона перцептивной чувствительности уже в ситуации восприятия растения или животного как природного объекта, обладающего природной возможностью для энергоинформационного обмена с человеком.

Поскольку во всех трех случаях речь идет об изменении сознания человека посредством процесса осознания себя частью природы, то можно сказать, что речь идет о расширении экологического самосознания как системы познавательных, эмоциональных и личностных отношений к миру природы.



Примером онтологии целенаправленного формирования экологического сознания по эгоцентрическому типу могут служить тренинговые методы коррекции и формирования экологического сознания (С.Д. Дерябо, В.А. Ясвин, 1995; В.А. Ясвин, 2000), экологические имитационно-игровые методы (Д.Н. Кавтарадзе, 1998), методы психологического расширения экологического сознания (Н.В. Лапчинская, 2001; В.И. Панов, Т.Е. Егорова, Н.В. Лапчинская, 2000, 2002).

Как показывают работы многих авторов (А.В. Гагарин, 2000; А.В. Гагарин, С.О. Новиков, 1998; Д.Н. Кавтарадзе, 1998; В.И. Панов, 2001; И.В. Цветкова, 2000; С.Д. Дерябо, В.А. Ясвин, 1995, 1996; В.А. Ясвин, 2000 и др.), для формирования и коррекции экологического сознания у детей и взрослых используются следующие основные психологические принципы:

- обучение и воспитание, направленные на формирование экологических представлений о взаимосвязях в системе «человек–природа» и в самой природе, эколого-ориентированного отношения к миру природы, а также системы умений и навыков (технологий) взаимодействия с миром природы;

- рефлексия, т.е. самосознание и расширение своих знаний о природных объектах, субъектного отношения и эмпатии, личностного и способов взаимодействия и т.д.

- общение с миром природы, формирование психологической значимости общения с природными объектами;

- идентификация, т.е. отождествление себя с кем-то или чем-то другим («вжиться в образ» через движение и позу тела, через воображение, визуализацию и проживание условий жизни и т.д.);

- деятельность, т.е. практическое участие в экологических формах деятельности от экологических кружков и студенческой практики до экологических рейдов и участия в экологических движениях;

- моделирование экологических ситуаций, действий, деятельности в обучении (деловые, имитационные экологические игры);

- создание экологизирующей образовательной среды; т.е. способствующей формированию экологической личности в соответствии с возрастными особенностями развития экологического сознания:

- 1) младший школьный возраст (учеба и игра);
- 2) младшие подростки (учеба и эмпатия);
- 3) старшие подростки (вхождение в социальную жизнь, общественные формы экодвижения);

4) юношеский возраст (социальные действия, например: участие в экологических движениях разного рода, работа с прессой, экологические рейды, политические рейды, политические компании и т.д.;

- расширение способности к невербальному общению с самим собой, с другими людьми и с природными объектами как метод формирования природоцентрического типа экологического сознания [4, 5].

Технология расширения эколого-психологического самосознания позволяет создавать такие ситуации развития, которые обеспечивают расширение актуальные диапазона взаимодействия индивида с миром природы на энергоинформационном, познавательном, эмоциональном и личностном уровнях.

К сожалению, современный человек все больше заменяет общение с другими и объектами их искусственными аналогами, меняет их на общение с компьютером, беговую дорожку, тренажер, т.е. на отчужденные формы общения с людьми и природой. Во время компьютерного взаимодействия мы имеем дело с не-растраченностью телесной энергии, т.к. обмена знаками как событиями, историей, рассказом не происходит. При объяснении в любви, например, слова признания и знаки тела совпадают – идет обмен знаками на вербальном и невербальном уровнях. Следовательно, сообщение проходит, путь к Другому – как в словесной, так и в телесной форме – открыт. В результате, телесность не остается неудовлетворенной, она воспринимает, испытывает эмоции, чувства. Когда же мы сталкиваемся с отчужденными формами общения, обмен знаками полноценной событийности прекращается, точнее знаки становятся пустыми, бессодержательными.

Знаки остаются знаками, пока они могут отсылать к телесным смыслам – мужское–женское, мистическое, мифологическое и т.д. В данном же случае информационные потоки теряют свою знаковую природу, они становятся тем пустым сообщением, которое проходит без больших затрат энергии, и отсюда дешевизна их как информационных носителей. Жизнь есть обмен энергетическими потоками. В случае компьютерной связи энергетические потоки минимальны, а информационные – обмениваются, сталкиваются, пересекаются, но проходят они практически без физических, телесных затрат. В живом общении, когда субъект находит другого субъекта, есть прямая и обратная связь. В чисто компьютерном варианте мы имеем прерванную систему обобщения,

т.е. субъект не только не находит Другого, он не находит себя. Другой – это ты, который поддерживает меня, а когда я не нахожу его и себя – интеракция разрушается [6].

Жизнь есть обмен энергетическими потоками. Поэтому одним из необходимым условий выполнения упражнений по технологии формирования экологического сознания посредством эколого-психологического расширения самосознания является требование осознанности своих ощущений, в том числе и необычных переживаний и состояний. В качестве примера – отрывок из письменного самоотчета: «Вернулось о ощущение мира, которое, вероятно, было у наших предков. Они были ближе к природе. Учусь брать от природы только то, что она дает, а для этого надо уметь чувствовать и ее желание. Теперь возникает желание сохранить все живое в первозданном виде» – Елена Д. (группа взрослых).

Практика показывает, что расширение экологического развития самосознания посредством повышения психологической грамотности в условиях дополнительного экологического образования (семинары, творческие мастерские и мастер-классы по икебана и фитодизайну с использованием природного материала) приводит к появлению ощущения и осознания своего единства с миром окружающей природы, ее самоценности и субъект-партнера по совместному процессу жизни на планете.

Икебана воплощает мировидение одного человека, который стремится преодолеть свою отдельность, чтобы прожить свою жизнь как часть всей Природы, подчинив свое «Я» целому. Для того чтобы видеть Красоту в каждом аспекте Природы, требуется пристальное, ежедневное наблюдение, так как нельзя воспроизводить приостановленный момент красоты, нужно наполнить аранжировку жизнью и движением, которые присущи Природе – иначе икебана будет статичной и бессмысленной [7].

Японскую культуру часто называют «культурой пространства» или «свернутого пространства». В японской живописи и каллиграфии наблюдательный зритель может увидеть такое пространство, в котором как будто ничего не написано. Это пространство помогает включить воображение зрителя и более полно выразить идею произведения. Это «пространство» также означает ритм, баланс и гармонию [8].

Многие принципы и ментальные состояния являются универсальными для всех видов Японского Пути. Одной из самых основных и значимых концепций является концепция координации тела и сознания. В японской каллиграфии учителя говорят о

единстве сознания и кисти, они заявляют, что «если сознание работает правильно, то кисть тоже работает правильно». В кендо обычно говорят о единстве тела, сознания и меча. Координация работы сознания и тела может рассматриваться как собственная гармония. В движении тела и сознания эта гармония является неотъемлемой частью, центральным, можно сказать, основным элементом, чтобы достичь мастерства в любом из классических японских видов Пути [9].

Знакомство с различными исторически сложившимися школами и стилями икебаны дает реальное представление об эволюции системы «человек–природа», этапах и соответственно видах экологического сознания. Школа Сага-Гарю, например, насчитывает более тысячи лет со времени своего основания. Цель школы – стремление быть традиционной, но жизнеспособной, привносить визуальное и духовное наслаждение в повседневную жизнь людей. Эти традиции, безусловно, не могли не влиять на формирование современного японского дизайна. В той культуре никогда не было разделения на материальные и духовные виды искусства, мир всегда представлялся целостным. В едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, образуя своеобразную духовную среду, питающую поиска дизайнера и влияющую на реальную жизнь людей.

Дизайн, сознающий свою этнокультурную идентичность, встроенность в процесс общекультурного развития, прежде всего, подчеркивает свое творческое своеобразие, выделяющее его в ряду других культур [10]. Применение традиционных, казалось бы, методик координации тела и сознания (в том числе и икебана) выводит японцев на суперсовременные инновационные решения. Со всего мира едут сюда изучать архитектуру, керамику и декоративно-прикладное искусство. И, несмотря на постоянный обмен идеями и универсальность современной техники, японский дизайн сохраняет свои уникальные особенности, отличительные черты, идущие от высокой культуры изобразительного искусства в его единении с природой.

Вспомним: «Учись сосне у сосны, бамбуку у бамбука. Уходи от самого себя. Учись – значит, проникай в предмет, открывая его сущность...»

Особую актуальность технологии эколого-психологического расширения сознания приобретают при решении задач формирования профессионального мировоззрения и мироощущения студентов специальности «Дизайн среды». Изменение сознания ди-

зайнера посредством процесса осознания себя частью природы меняет систему познавательных, эмоциональных и личностных отношений не только к природной среде, но и к проектируемой им искусственной среде в интерьере или ландшафте.

Гуманизация проектирования средовых объектов снимает несоответствие виртуального, телесно отчужденного проектирования в дизайне среды реальному миру человека, связанному биологическими корнями с не всегда осознаваемым им понятием «человек природный».

#### *Список литературы*

1. Самохвалов, В. Введение в проблемы психотерапии // Картины мира / В. Самохвалов. – СПб.: Изд-во «Скифия», 2001. – 384 с.

2. Психология одаренных детей и подростков / под ред. Н.С. Лейтеса. – М.: Изд. центр «Академия», 1996.

3. Лебедева, В.П. Практико-ориентированные подходы к развивающему образованию / В.П. Лебедева, В.А. Орлов, В.И. Панов // Педагогика. – 1996. – № 5.

4. Лапчинская, Н.В. Экологическое расширение сознания как метод развития гуманистической «Я-концепции» личности на примере клубной работы: уч. зап. / Н.В. Лапчинская. – Н. Новгород: ВАГС, 2001. – С. 280.

5. Панов, В.И. Психическое состояние в структуре экологического сознания // Психология психических состояний: сб. ст. Вып. 4 / В.И. Панов, Т.Е. Егорова, Н.В. Лапчинская; под ред. А.О. Прохорова. – Казань: Изд-во «Центр инновационных технологий», 2002. – С. 100–118.

6. Горовая, Т.П. Отчужденная телесность в современном информационном обществе / Т.П. Горовая // Вестник ДВО РАН. – 2007. – № 5.

7. Kudo Masanobu. The history of IKEBANA. – Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd., 2003/

8. Сара-Гарю. Материалы мастерской по икебанае. – Владивосток: ЯЦ, 2003.

9. Хейви, Х.И. Искусство и Путь по-японски: 45 дорог к медитации и красоте / Х.И. Хейви; пер. с англ. Д.Е. Киселева. – Ростов-н/Д: «Феникс», 2005. – 114 с.

10. Ковешникова, Н.А. Дизайн: история и теория учеб. пособие / Н.А. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2005. – 192 с.

## **Раздел 3. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

---

### **ТЕОРИЯ ИМИДЖЕВОЙ КОМПОЗИЦИИ**

**В.Г. Горчакова**

*Российский университет дружбы народов  
г. Москва*

Имидж, как яркое образное представление о человеке, необходим каждому, кто хочет быть представленным в общественном сознании. Статья раскрывает композиционный подход при создании имиджа. Она о сущности, правилах и законах создания уникальной имиджевой композиции публичного персонажа.

Ключевым понятием в слове «имидж» является «образ». Образ в переводе с итальянского – это «облик, вид, подобие», определяемое словом «image», «forme»; литературное выражение его же уже «type», «personnage»; художественный образ будет именоваться «image» и опять же «personnage». Когда речь идет об образе как способе и порядке – это «mode», «façon», «manière»; образе правления – «régime»: церковном образе «icône», опять же «image» и даже «sainte».

С французского «образ» переводится также. Образ жизни здесь именуется «manière de vivre», «mode de vie»: образ мышления – «façon de voir», «mode de pensée»; таким образом, будет звучать как «de cette façon», «de la sorte».

В английском языке «образ» есть порядок, направление чего-либо – «manner», «way», «mode». Когда речь идет об образе как о единственном в своем роде – это «form», «shape», «figure»: а вот это уже «appearance». В литературе «образ» – «character», «type»,

«figure»; в религиозном смысле – это «sacred image», а «образ» как представление – «image».

В словарях русского языка слово «образ» имеет несколько значений – это «вид», «облик», «представление», «обобщенное художественное отражение», «тип», «характер», «порядок». Есть и древнеславянское определение образа – «видаши» – видимое, видение, очевидное, «видимое очам».

То, что в современном англоязычном мире выражается понятием «имидж» имеет русскоязычное понятие «мнение» как «суждение, выражающее оценку чего-нибудь, отношение к чему-нибудь, взгляд на что-нибудь».

Один образ не дает полного представления о человеке, оно складывается на основании целого ряда ассоциаций. Набор этих ассоциаций может быть как большим, так и весьма ограниченным. Он отражает различные уровни «я» человека от глубинных до поверхностных. И выглядит это подобно детской игрушке-пирамидке с хорошим основанием, архетипическим фундаментом и твердым стержнем – врожденными способностями, на которые нанизываются прообразы персоны и образы актуального состояния. Это наиболее понравившиеся, запечатленные нами когда-то образы сказочных, литературных и киногероев, с которыми мы себя сравнивали или невольно сравниваем сейчас.

Известно, что человек склонен к внушению, подражанию и заражению идеями, а зритель мыслит в соответствии с широко распространенными трафаретами. Социальные механизмы, объясняющие происхождение и функционирование иллюзий – мифология. «Долголетие» мифам обеспечивает эмоциональность. Их использование – показатель глубокого анализа, искреннего уважения к зрителю и умения приспособливать настроение масс к целям продюсера.

Стереотип – это роль в ее упрощенной форме. Это и роль в жизни. Она определяется нашим типажом, экранным или социальным амплуа. «Типаж», как известно, собирательное понятие. Это носитель самых ярких черт какой-либо социальной группы, ее типичный, собирательный представитель. Амплуа – исполнительская специализация, заданная рамками природы, фактуры, внешности и характера человека. Стереотипный образ – картинка роли, ее визуальный образ, имидж в узком смысле слова. Как специально создаваемый образ. Позиционирование – это то, как

человек себя преподносит, подает обществу. Что демонстрирует из имеющихся способностей. Как и какие из своих устремлений реализовывает. Стиль – индивидуальная манера взаимодействия с миром, собственная интерпретация всех прообразов. Характеризуется набором отличительных признаков.

На авансцене всегда что-то одно из этого ряда. Все остальные выстраиваются в ассоциативную цепочку на втором и третьем плане. Они обеспечивают глубину экранного персонажа, его объемность. Ассоциативный ряд должен быть взаимосвязан.

Между внутренними и внешними составляющими имиджа находится реальное, фактическое Я человека, которое тоже можно развернуть и свернуть как меха: это внешность (габитус), речь (вербалика), походка и жестикация (пластика), окружение (среда), дела и их результаты.

Реноме (репутация) – это часть имиджа, отражающая его деятельностьную составляющую, включающая, к тому же, нравственную оценку способов и результатов деяний человека, его социальной позиции. О своей репутации заботятся люди, выбирающие реалистический, личностный путь в создании имиджа. Сверхзадачей здесь является зарабатывание доброго (хорошего) имени.

Репутация – это специфическая оценка делового имиджа, отражающая морально-нравственную и социально приемлемую сторону средств, процесса и результата труда.

Таким образом, складывающееся в глазах окружающих представление о человеке не однозначно, как и он сам, а его имидж – не просто публичный символический образ человека как члена большой группы, но и отражение его многомерного Я.

### ***Имидж как изобразительное искусство***

Общественное мнение относительно конкретного лица или экранного персонажа есть иррациональный феномен, который складывается стихийно, и единственной управляемой частью этого процесса является имидж как искусно или искусственно созданный образ, определенно воздействующий на эмоции окружающих.

Имидж в широком смысле – это то впечатление, которое человек производит в совокупности всех знаков и сигналов от него исходящих, в определенном отрезке времени. Во многом этот процесс протекает спонтанно, складываясь в течение жизни в



уникальный смысловой узор, последовательную цепочку или мозаику, – собственную имиджевую конфигурацию или композицию. Последнее определение выражает исключительные художественные возможности создателя имиджа.

Имидж – это искусство. Нужен дар, чтобы выразить как сущность персонажа, так и свою собственную, самыми различными средствами: материальными и нематериальными, мимическими, вербальными, кинетическими, деятельностными. Выразить подчас невыразимое, соединив при этом в ряде случаев несоединимое.

Имиджевая композиция – это конфигурация отдельных имиджевых составляющих до их идеального соотношения и обретения образной целостности, завершенности. При умелом использовании он может стать способом художественной передачи любой и главным образом эстетической информации обществу или другому лицу. Это *осмысленная форма творческого диалога с другими*. Функция имиджа информационно-знаковая, семиотико-семантическая. Это средство массовой коммуникации.

Уникальная имиджевая композиция духовного лидера нации всей своей жизнью создана Дмитрием Лихачевым, Никитой Михалковым, Ростиславом Ростроповичем, Александром Солженицыным. Образ настоящего государственного деятеля предстает перед нами в деяниях Петра Первого, Екатерины Второй, канцлера Царской России Александра Горчакова, реформатора Анатолия Столыпина.

Признанными мастерами всегда разной актуальной имиджевой композиции считаются светские персонажи и эстрадные исполнители: Людмила Гурченко, Рената Литвинова, Чулпан Хаматова, Лолита Милявская, Андрей Малахов.

В единстве многих имиджевых элементов каждый из них предстает перед взглядом общественности и всякий раз наша собственная публика пытается увидеть главное. То, что именуется в имидж-дизайне композиционным центром. Он выделяется сразу и удерживается в поле зрения наиболее длительное время. Композиционным центром романтического образа женщины могут быть большие выразительные глаза, либо чуть приоткрытые, влажные чувственные губы, шикарная шапка волос, либо длинные, стройные ноги, чарующий грудной, бархатный, романтический голос, либо подкупающая или призывная улыбка и зарази-

тельный смех. У мужчины – это осанка, сильная фигура, уверенная самоподача, низкий хриловатый голос, его поступки и деяния.

Свойствами имиджевой композиции является не только наличие композиционного центра, но и многокомпонентность; многоуровневость, задающие разнообразие и глубину; завершенность отдельных компонентов, ее составляющих, контрастность и, наконец, целостность.

При этом закономерным образом напрашиваются принципы создания имиджевой композиции: пропорциональность, соразмерность, соотнесенность; соединение несоединимого; и, наконец, что очень важно, сохранение баланса. Заглавным же принципом имиджевой композиции является гармония. Она основана на сбалансированности всех ее элементов без перекоса в ту или иную сторону, материальную или духовную, внутреннюю или внешнюю, правую или левую, нижнюю или верхнюю. Обеспечивая энергетический баланс, она придает ей и общую динамику. Завершенность, но некоторая недосказанность имиджа обеспечивает живое участие зрителя в его домысливании.

В композиционной системе имиджевые элементы многолики, многозначны и многосущностны. Они изменчивы и динамичны, достаточно измениться окружению и они преобразуются тоже. Темно-красные коралловые бусы женщины, например, будут вполне уместны на вечеринке. На деловой встрече они же могут произвести впечатление агрессии, несдержанности или даже вульгарности.

Имиджевые элементы могут быть и абстрактными (линия, цвет, тон, фактура), и конкретными (животные, птицы, растения), и символическими (знаки, иллюзии, образы).

Учет разных точек зрения, сложнейшее сплетение связей между элементами, ритм, синтез противоположных структур, фиксация контрастов, интуитивный поиск целостности – вот путь создания имиджевой композиции. Это организация компонентов образа Я в целостную структуру со свойственным ей интегральным смыслом.

Часто в композиционном контексте элементы имиджа имеют совершенно иное значение, нежели вне его структуры. Например, благородная седина руководителя или «седина в голову – бес в ребро» далеко не юного романтика. А новое целое высшего порядка в глазах зрителя возникает за счет того, что отношений ме-

жду элементами имиджевой композиции значительно больше, чем самих элементов.

Красота человека в гармоническом сочетании единства и разнообразия, например, «артистки» и ее способности меняться до неузнаваемости под маской самых разных образов. Эстетика имиджа – от беспрерывного разнообразия, от бликов, переливов и оттенков.

Более того, в синтезе закономерностей и случайностей сущность процесса создания композиционной формы. И надо всегда оставлять пространство свободы, спонтанности и импровизации.

Имиджевая композиция имеет, как минимум, три **уровня** проявления: материальный (прическа, одежда, макияж, фактура, телесность в целом); образный, иллюзионный, который рождается в сознании воспринимающей стороны и который апеллируют к конкретным эмоционально-поведенческим реакциям; и, наконец, смысловой, восходящий к более высоким уровням абстракции, к сверхзадаче – для чего все это. Есть еще четвертый пласт имиджа – аффективно-чувственный, энергетический, обеспеченный, прежде всего, высшим проявлением энергии пола – обаянием и харизмой, но не только. Это уровень энергии всех составляющих имиджа: энергия прообразов и образов, смысла, цели, самой личности. Они должны быть высокими, соответственно большими должны быть ваши цели, высоким смысл, энергетически емкими прообразы и образы воплощения (например образы стихий: океан чувств, море страстей, космические цели). Наконец, желателен высокий уровень творческой энергии самого имиджеисполнителя.

В то же время точек отсчета при оценке имиджа может быть много больше. Например, с точки зрения устойчивости положения персоны в публичном пространстве в визуальных характеристиках образа могут читаться признаки (например, привычка приставлять одну ногу к другой, прислоняться к чему-либо), свидетельствующие об обратном. Здесь можно рассмотреть геометрическое, цветовое, гендерное решение образа, его экономическую эффективность и ситуативную целесообразность.

Перестановка, дополнения, детализация – важнейшая часть работы над имиджевой композицией тоже. Целостность и гармония в этом случае почти синонимы, а гармония здесь частная форма целостности, природная сообразность, органичность, соответствие, конгруэнтность, естественность.

Гармония имиджевой композиции предполагает гармоническое единство отдельных элементов: гармонию между сущностным и явным, видимым и неотчетливым, согласие между стратегическими и тактическими целями человека в его самоосуществлении, гармония между душой и телом; гармония горизонтальных и вертикальных блоков, дополняющих друг друга; гармония красок; линий и движений. Это также интеграция, соединение, комплекс всего, поиск созвучностей с сообществом, на которое имидж направлен.

Композиционный центр имиджа может выступить предназначение, цель, смысл, вещь, новая одежда, работа, должность, наиболее важный аспект взаимодействия с данным конкретным человеком, группой или сообществом в целом. Например, область интимного взгляда при создании романтического образа первого свидания. Центр имиджевой композиции можно смещать по ситуации, создавая определенные и самые разнообразные настроения. Например, готовясь к длительной прогулке, сделать акцент на удобной обуви и достичь легкости и грациозности.

Создание имиджевой композиции – имидж-дизайн – должен подчиняться простым законам художественного творчества. Тогда основными художественными приемами имиджевого дизайна как изобразительного, повествовательного и исполнительского искусства являются: **точка** отсчета, смысловые точки, исходные имиджевые предпосылки; сочетание **линий** как форма и направление развертывания имиджевой композиции; и **перспектива** как сверхзадача создания образа, его высший смысл. Человек начинает творить, когда видит перспективу, смысл, при этом у него должна быть свобода актуального самопроявления.

В имидж-дизайне, как и в любой другой деятельности по оформлению или творческому воссозданию, преобразению чего-либо существуют две противоположенные тенденции: расширение, раздробление, разнообразие и стремление к композиционному центру, к единству, к источнику.

Чтобы понять, что и как привлекает вас в образе другого, нужно понаблюдать, как перемещается ваше естественное внимание, что для него является главным, что второстепенным, что вообще не значит ничего. Куда взгляд «падает» первым, где и на что «натывается», где «теряется», где «зависает».

Всякое движение, в том числе и движение взгляда смотрящего, является важным аспектом имиджевой композиции. В имидже очень важно правильно расставить эти самые точки внимания: куда направить взгляд первым, как оно будет переключаться, на чем будет останавливаться. Например, ваше новое агатовое кольцо, как символ разнообразия, природного богатства и естественности, если на него, при этом, падают лучи солнца, может привлекать внимание сразу. Оно может свидетельствовать о качественном и комфортном уровне существования персоны, материальном достатке его хозяйки. Далее, взгляд может быть направлен вверх, если мы хотим создать образ визуальной привлекательности, или вниз, если нашей задачей является провоцирование критической оценки создателя имиджа. В первом случае важно подобрать в тон, но более ярких оттенков, помаду, тени и оформление волос, во втором – одежду.

Имидж можно и нужно рассматривать и как систему и как процесс. Его можно разделить на более мелкие подсистемы-подпроцессы. На каждом уровне абстракции, по утверждению мастеров дизайна, будут видны признаки и взаимосвязи имиджевой композиции этого уровня и не очевидны все остальные. Необходимо увидеть и сознательно проработать как можно большее количество признаков на всех уровнях имиджевой композиции. Важно научиться перемещать свое внимание по всем уровням абстракции, от узкого и специфического до самого широкого и обобщенного.

Настроив мышление на уровень деталей имиджа, аксессуаров например, можно увидеть их значение. Настроившись на уровень основных компонентов имиджа, можно понять их соотношение и влияние. Уровень работы в целом позволяет видеть интегральные обобщенные характеристики создаваемого имиджа. Уровень образов показывает эмоциональное влияние имиджевой композиции, ее смысл. Настроившись на уровень цветового решения имиджа, можно понять настроение персоны. Уровень движения взгляда обнаруживает логику создателя и реакцию пользователя имиджа как источника информации о вас.

Необходимо умение анализировать имидж на разных уровнях абстракции, опускаясь достаточно низко и поднимаясь высоко, разрешая по ходу возникающие смысловые противоречия. Например, типаж пионерка, может свидетельствовать о наличии у

человека лидерских качеств и архетипа Вождя, хотя, на первый взгляд, виделось что-то женственное, а базовые прообразы персонажи читались неотчетливо.

Композиционные взаимосвязи образуют «маршруты» смыслового восприятия и «прочтения» имиджа. Это даже своеобразная форма скорочтения при наличии пронизательности смотрящего. Но при этом рассматривается имиджевая композиция не как простое чтение, она воспринимается в зависимости от способности смотрящего наделять увиденное тем или иным смыслом. Зрительская культура публики, ее внутренняя библиотека образов, наличие самых разнообразных оценочных имиджевых средств и шкал, колористических, геометрических, динамических, стилистических обеспечивают богатство, точность и нюансировку восприятия образа личности. Например, геометрическое решение образа Президента Путина, строгость линий подчеркивают и усиливают его ведущий базовый архетип Отца – требовательного и принципиального.

Напомним, что вертикальный имиджевый анализ, расклад имиджа на ассоциативный ряд снизу вверх (прообразы и стереотипный образ актуального воплощения) и сверху вниз (от общего впечатления до сущностных первопричин самоисполнения) задают глубину имиджевой композиции, ее неоднозначность и устойчивость. Системообразующим центром имиджевой композиции здесь выступает образ актуальной задачи, подкрепленный на глубинном уровне соответствующим ситуации прообразом – архетипом. Последний автоматически выходит на авансцену событий жизнедеятельности человека в зависимости от аспекта воплощения Я и свидетельствует о его бессознательной компетентности в обращении с обществом.

Подчеркнем, что горизонтальный имиджевый анализ, расклад имиджа на ассоциативный ряд в плоскости служат задаче наполнения, прорисовки и собственно воплощения образа субъекта в жизнь. Это общий вид (одежда, прическа), речь (манера говорить), пластика (физическая форма и телодвижения), дуальный партнер и окружающая социальная и материальная среда (отношения в социуме), деятельность (поступки, поведение, взаимодействия).

Центром имиджевой композиции здесь выступает актуально важный компонент воплощения Я. На уровне личных отношений

это соучастие, поведение и поступки, выражающие глубинную внутреннюю сущность человека и его отношение к другому; в обеспечении статуса человека в группе – окружение, в отношениях полов – сексуальная пластика, в общении – содержание речи, в публичном взаимодействии – общий вид носителя имиджа. Соответствующий компонент имиджа акцентируется и выносится на первый план автоматически при наличии зрелой тенденции роста и развития персоны, его имиджевой компетентности. Дополнительные акценты расставляются в зависимости от эмоционального состояния субъекта и контекста имиджевого послания.

Важным измерением имиджевой композиции, делающей ее объемной, динамичной и особенно проникновенной, является наполняющая ее энергия и, прежде всего, энергия пола, в ее высшем проявлении – обаянии (женское начало) и харизме (мужское начало). Это ощущения, которые исходят от человека, аффективно-окрашенные чувства (любовь, страх, восторг, восхищение, шок, поражение, удивление, ошеломление), которые он вызывает.

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ ТАТУИРОВКИ**

**Л.А. Мельникова**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Трудно сказать, когда именно человек впервые нанес рисунок на свою кожу, но археологические находки кремневых резцов для татуирования, обнаруженные в районе реки Онона в  $\frac{3}{4}$  версты на Ю и ЮВ от Усть-Или. Указывают на период раннего неолита. Петроглифы Сикачи-Аляна увековечили и сохранили до наших дней лики шаманов с татуировками.

Этнографы – Фридрих фон Гельвальд, Фридрих Ратцель – исследователи искусства отмечают, что различные виды татуировок практиковались у всех народов мира (чаще всего цветная татуировка практиковалась у светлокожих этносов, а у темнокожих заменялись рубцеванием (скарификацией)). Фридрих фон Гельвальд отмечал, что предметы украшений большинства «дикарей» предназначены для того, чтобы выделяться на темной коже.

Различные племена Европы и Азии, индейцы Северной и Южной Америки, жители Океании, Африки и, конечно, племена на островах Индонезии, Фиджи и Полинезии, где практика тату непрерывно передается из поколения в поколение, служат лучшим антропологическим доказательством социальной значимости татуировок. Общественное положение, личные качества, звание, родословная – все записывалось в виде рисунков и графических знаков на теле. Так, например, племена Маори из Новой Зеландии носят на лицах маскообразные татуировки – «Мокко». Эти удивительные хитросплетения узоров служат и постоянной боевой раскраской, и показателем доблести, общественного положения их обладателей. По местным обычаям, если у погибшего воина на лице была маска «Мокко», он удостоивался высшей почести – его голову отрезали и хранили, как реликвию племени. Трупы нераскрашенных воинов оставляли на растерзание диким животным. Образцы Мокко так индивидуальны, что зачастую использовались в качестве личной подписи или отпечатков пальцев. В начале прошлого века, продав свои земли английским миссионерам, маори, подписывая «купчую», тщательно изображали точную копию своей маски Моро.

Женщины и мужчины рассматривали тату как средство для усиления своей сексуальной привлекательности и плодовитости. В 1643 голландец М. Герритсен Фан Фрис первым из европейцев вступил в контакт с айнами Хоккайдо, Куешира и Итурупа. Ван Фрис оставил описание внешности айнов: «Женщины не такие смуглые, как мужчины, некоторые из них подстригают волосы вокруг лица, другие укладывают длинные волосы наподобие причесок яванских женщин, вокруг глаз и вокруг губ можно заметить раскраску черного или синего цвета» [1]. Женщины японских аборигенов айну татуировкой на лице обозначали свое семейное положение. По узорам на губах, щеках и веках можно было определить, замужем ли женщина и сколько у нее детей. Обилие узоров на теле женщины символизировало ее выносливость и плодовитость. В некоторых местах ситуация с женскими тату доходила до крайности: на атолле Нукуро детей, рожденных нетатуированными женщинами, убивали при рождении.

Чем сильнее был татуирован человек, тем более смелым и доблестным он считался среди своих соплеменников. Татуировка связана и с так называемыми «переходными» обрядами, будь то



посвящение юноши в зрелые мужчины или переселение из той жизни в загробный мир. Причина этого состоит в том, что процедура нанесения рисунка под кожу, производимая при помощи острых кусков костей, шипов, рыбьих зубов и осколков кремня, очень болезненна, потому требовались действительно заслуживающие уважения выдержка и смелость, для того чтобы достойно ее вынести. К примеру, племена Даяков с острова Борнео верили, что в местном раю – Апо-Кезио – все приобретает новые качества, противоположные земным: светлое становится темным, сладкое – горьким и т.д., поэтому изобретательные и предусмотрительные даякцы татуировались практически полностью в наиболее темные оттенки. Видоизменившись после смерти, татуировки становились светлыми и сияющими, этого света хватило, чтобы благополучно провести их обладателя через темную пропасть между землей и Апо-Кезио.

Кроме того, у разных народов татуировки наделялись самыми разнообразными магическими свойствами: детей обререгали от родительского гнева, взрослых защищали в бою и на охоте, стариков хранили от болезней, а также в честь умершего друга или родственника (либо с той целью, чтобы последовать за ним, хотя бы одною частью своего «я», либо для того чтобы расположить к себе духа усопшего, витающий над его очагом). Звездообразная или параллельная линии рубцов на лбу и щеках, которые австралийцами делаются без всяких видимых целей, кроме цели украшения, у шиллуков, тиббусов и других африканцев означают потери близкого родственника. Все эти многочисленные причины ведут к одной и той же цели – они предназначены для того, чтобы защитить их обладателей от колдовства, являются в то же время и драгоценными украшениями. Татуировка, которая в своей первобытной форме очень грубая, сделалась затем одним из наиболее утонченных искусств; она развивалась, однако лишь в странах, население которых может, прогрессируя в области умственного развития и техники, обходиться без одежды. Жирная земля, различные сорта глины, охры, мел, известь, а в тропических областях, особенно в Южной Америке, красящие плоды, например Генина и руку, являлись объектами торговли как наиболее ценные. Обширное распространение раскрашивания тела белой и красной краской (румяна принадлежали к вещам, которые клались в гроб древних египтян), обсыпание темных волос белой известью и т.п.

Раскрашивание в качестве высшей степени искусства достигли мангбаты, которые в сложных узорах при раскрашивании тела избегают ярких красок и первобытных линий и кружков. Только старики перестают украшать себя, в том случае неизменность татуировки приобретает особую цену.

Знаменитый исследователь Дальнего Востока и Сибири А. Миддендорф отмечал, что сибирские туземцы татуировки себя особым способом по однажды установленному образцу. Татуирование производится посредством шитья (кожу прошивали иглой с окрашенной ниткой, которую затем удаляли). В 1774 г. Кастрен встретил татуированных тунгусов на р. Сыме. Тот же А. Миддендорф удивлялся, что, «несмотря на плотное укутывание тела в полярных странах, фигуры. Непосредственно и неизгладимо вытравленные на коже, все-таки проложили себе путь ко всем народам глубокого севера» [2]. Татуируются не только северо-американские индейцы, жители Кадьяка, алеуты и чукчи, но даже эскимосы. Тем более татуированные в Сибири нельзя считать особенностью одних тунгусов. На р. Новой я видел татуированную самоедку – не лицо, а рука. Вдоль поверхностной кровопускательной вены, наискось снаружи и сверху, во внутрь и книзу следовали три кругловатых пятна, сопровождавшиеся двумя другими, неправильно размещенными пятнами. Операция была произведена в ранней молодости, посредством вшивания скрученной из жилы нитки, намазанной углем. Вшивание это сопровождалось сильной краснотой и опухолью у остояков и якутов также встречали татуированных». Татуировки, защищающие от болезней, чаще всего носили местный характер, так например, у чукчей предохранительным средством от лома в пояснице служил татуированный шов вдоль спины. Довольно часто татуируются руки (Сарычев Г.А.).

В своих исследованиях А.Ф. Старцев отмечал [3], что в конце XIX века некоторые хорские и анюйские удэгейцы на руках имели татуировку. Ее накалывали иглой с сажей в виде трех точек, которые располагались треугольником или в одну линию. Знаки делали молодые люди друг другу на кисти руки с внутренней стороны или на кисти руки с внешней стороны на запястье. Обычай тот не имел большого распространения. Вполне возможно, что точки татуировки означали небесный, земной и подземный миры, через которые, как думают удэгейцы, душа человека про-

делывает свой путь. Таким образом, можно сделать вывод, что татуировка наносилась не столько для красоты и всеобщего обозрения, сколько для внутреннего изменения состояния человека.

Если рассматривать узор с точки зрения искусства, то узор сводится к простейшим геометрическим фигурам в виде ритмических рядов, состоящих из «арок», кружков, эллипсов, фигурок, напоминающих ушную раковину, зигзагов, и, изредка, четырехконечных розеток. В основном же господствует линия. Это прямые линии, ряды мелких кружков и полукружков и зигзаги, группирующиеся в фигуры треугольников, квадратов или втягивающиеся в линию.

Говоря о графике, нужно отметить татуировку рук и лица, достигающую наибольшей сложности у приморских эскимосов и чукчей. И то и другое носит ритуальный и магический характер. Так, маскировка вытатуированной маской лица (у чукчей) понималась как принятие другого облика, личины, образа, как изменение самого человека и в то же время был таким же, как все свои.

Благодаря мощному всплеску молодежной культуры 50–60-х годов появилось новое поколение татуировщиков, творческие амбиции и смелые эксперименты которых вновь возвели тату в ранг искусства. Они широко заимствовали традиционные образы других культур – Дальнего Востока, Полинезии, американских индейцев – создавая захватывающие гибриды, новые стили, школы и направления.

В настоящее время татуировка приобрела статус модного украшения. На телах появляются замысловатые узоры, изображения зверей, птиц, цветов, браслетов, драконов... Для большинства стильная татуировка, выполненная мастером-профессионалом, – неплохой способ выделиться из толпы, стать не таким, как все, что весьма актуально как стремление подчеркнуть свою индивидуальность. Современная татуировка стала фактически таким же способом самовыражения, как одежда или прическа. Она в какой-то мере символизирует стиль жизни человека, его привычки.

#### *Список литературы*

1. фон Гельвольд, Ф. Земля и ее народы. Т. IV. Живописная Африка, Австралия с Океанией и Полярные страны (с картами и рисунками) / Ф. фон Гельвольд. – СПб.: Изд. П.П. Сойкина, б.г.

2. Миддендорф, А. Путешествие на север и восток Сибири. Ч. 2: север и восток Сибири в естественно-историческом отношении. Отдел 6: Коренные жители Сибири с шестью таблицами / А. Миддендорф. – СПб., 1878.

3. Старцев, А.Ф. Материальная культура удэгейцев (вторая половина XIX – XX вв.). – Владивосток: ДВО РАН, 1996.

4. Пилсудский, Б.О. Нужды и потребности сахалинских гиляков // Зап. Приамур. Отдела ИРГО, Т. IV. Вып. IV / Б.О. Пилсудский. – Хабаровск, 1898.

5. Редакцией Дальневосточной краевой энциклопедии г. Хабаровск. 1928–1931 гг. Фонд № 537. Опись № 1, на 8 листах. Авторские работы (рукописные, машинописные (подлинные и копии) на 231 листе. Ф. 537. Оп. 1. Д. 43.

6. Сарычев, Г.А. Путешествие капитана флота Сарычева по северной части Сибири, Ледовитому океану, в продолжении осьми лет, при Географической и Астрономической морской экспедиции, бывшей под начальством капитана флота Биллингса, с 1785 по 1793 год. – СПб., 1802.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК БАЗА ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ИНТЕЛЕКТА БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА ИННОВАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА**

**Н.В. Мартынова**

*ДВГГУ  
г. Хабаровск*

Сегодня система высшего образования в России, бесспорно, является мощным фактором всеобщего прогресса. Та переходная эпоха, в которой сегодня находится общество, характеризуется глубокими системными переменами, а роль высшего образования, определяющего качество интеллектуального потенциала, генерирующего идеи, осуществляющего прорыв в новое измере-

ние цивилизации, особенно актуализируется. Высшее образование становится центром глубоких перемен и в духовной жизни человечества и в культуре.

Нашим правительством продекларирована образовательная парадигма современной эпохи: «способствовать созданию глобального инновационного общества посредством развития и интеграции всех трех элементов «треугольника знаний» – образования, исследований и инноваций». В этих целях проект «Образование» получил статус высшего национального приоритета. Принципиальная новизна ситуации, в которой работает современная высшая школа, заключается в том, что важнейшей составляющей социально-экономического развития становится получение не просто любого знания, а знаний и информации, овладение которыми выводит личность на уровень профессиональной компетентности, что значительно шире понятия «профессиональная грамотность».

Инновационная парадигма образования состоит не только в том, чтобы передавать обучающимся конкретные знания, а в возможности научить обучающихся умению адаптироваться к качественно иным условиям жизнедеятельности и умению встраиваться в постоянно меняющуюся экономическую, социальную и общественную среду. А также в умении приспосабливаться к быстрому совершенствованию технологий всех видов человеческой деятельности, которые подпираются еще и интеграцией знаний, взаимопроникновением естественнонаучного и социогуманитарного знания. Все это не может не сказаться на изменении требований интеллектуально-творческого порядка ко всем видам деятельности, ко всем профессиям и специальностям.

Если рассматривать проблему инновационного образования как частный вопрос образования на факультетах с творческой направленностью, т.е. изначально предназначенных быть инновационными во всех своих сферах, то возникает необходимость, прежде всего, определиться с термином «творчество», дать всестороннее рассмотрение его проблемы и по возможности предложить способы развития творческого потенциала современного человека. На художественных факультетах всегда возникала проблема творчества в искусстве, а на педагогических специальностях вуза наиболее остро вставала и встает проблема будущих педагогов, которые учатся, для того чтобы обучать детей творче-

ству. Существует взгляд, что творческий процесс вообще непознаваем и вмешиваться в этот процесс педагог не может. Поэтому всегда остро встает вопрос – что же такое творчество? Можно ли ему обучать?

Ученые понимают под творчеством целенаправленную деятельность человека по созданию чего-либо нового, оригинального, уникального (причем как в индивидуально-личностном смысле, так и в общественно-историческом). Художественное творчество по своей природе целенаправленно и создает ценности особого порядка. Творчество – гармонический подъем психических процессов: ощущений, восприятий, памяти, это слияние мыслей, чувств и действий в одном процессе, называемым ИСКУССТВОМ.

Решение же вопроса «как учить искусству» осложнено пестротой современных художественных школ и направлений. Сегодня мы наблюдаем продолжение процесса ломки и отрицания, вихрь свободного формотворчества, создания произвольных живописно-технических концепций, систем и техник, шумевший еще в 20-е годы в России. Этот вихрь налетел и смял все основания норм и правил, обобщений, накопленных искусством всех столетий. Так называемая «академическая» система обучения долгое время оставалась единственной, научно обосновывающей художественно-воспитательный процесс. Открытие границ и диалог культур с европейскими странами во многом способствовали развитию начавшейся переоценке и ломки установленных основ преподавания в вузе. В искусстве, как многоликом организме, вслед за сменой форм действительности происходило рождение и отмирание новых художественных форм, течений и методик.

В наше время – время глобальных перемен, когда происходит мощный процесс интеграции всех народов, наций и государств в единое человеческое сообщество, просто необходимо примериваться к энергичному шагу обновления эстетического отношения к действительности. Необходимо создавать все новые и новые программы, эффективные для обучения и воспитания в молодежной среде гармоничной и свободной творческой личности. Университеты и школы, являющиеся центрами творчества, стали испытательными полигонами для всевозможных новых веяний, на основе разработанных программ с учетом результатов инноваци-

онных исследований в области педагогики, психологии и других смежных наук. Таковы сегодня основные спорные проблемы обучения искусству: что является предметом обучения – его техническая или творческая сторона? Возможно ли и каким образом их сочетание в учебном процессе? Казалось бы, есть единственно возможный ответ на поставленные вопросы: вуз должен в равной мере дать студентам и творческое развитие, и технические знания и навыки. Поскольку в самом искусстве эти стороны неразрывно спаяны в одном образе, воплощенном техническими средствами, то и в учебном процессе они сливаются на той же основе. Задача творческого обучения студентов – развить душевные силы, волю, творческое внимание, пробудить стихию творчества. Несомненно, и то, что она должна решаться индивидуально.

Основой любой художественной школы является метод активного восприятия предметов и явлений через постепенное освоение законов изображения путем творческой переработки своих наблюдений в художественный образ. Творчество и техническое исполнительство в процессе обучения должны быть неразделимы, так как ремесло, обогащенное творческой фантазией, порождает уникальные произведения искусства.

В современном искусстве мы наблюдаем активное развитие интеллектуального, ассоциативно-смыслового направления поиска художников, в котором все большее значение приобретают обобщенные, символические образы. Это вызвано необходимостью выражения глубоких переживаний, отражения существенных сторон действительности, передачи жизненного опыта, которые не могут обойтись без известной абстрагирующей работы мышления, воображения и фантазии. Возможность развития художественного образа предполагает известную условность, которая выражается посредством стилизации природных, растительных и животных, а также неодушевленных форм. При создании художественного образа художник раскрывает его идею путем замещения объекта образом, происходит процесс художественного обобщения, т.е. концентрация, сгущение и заострение типичных черт формы, декоративная подача ее особенностей, ритмическая организация общего строя произведения, его композиции, посредством которых повышается эмоциональная выразительность произведения. Такой творческий процесс предполагает постоянное обогащение образного арсенала, поиска адекватных

средств выражения явлений и идей. Языковые средства условности объединяются в целый комплекс образно-пластических приемов перевода натурального изображения в образ: использование гиперболы, символа, аллегии, знака; изменение природных цветовых и тональных отношений; усиленная декоративность цвета, линии; разномасштабность, изменение соотношений и пропорций, размеров, количества объемов; геометризация и обобщенность форм; подчеркнутый силуэт; намеренная незаконченность изображения, недосказанность и пр. При создании образа, как правило, пользуется не одним каким-либо приемом, а использует сразу несколько, а иногда и все одновременно. Автор, создавая необходимую ему последовательность разворачивания формы перед глазами зрителя, что-то выделяет, а что-то отодвигает в тень или вообще отбрасывает. Художник вправе устанавливать новые невидимые связи, новый порядок вещей и ритм соотношений, дает новую зрительную экспрессию, при этом максимально активизирует в созданной форме энергию зрительного процесса, которая, обращаясь к разуму зрителя, требует его молниеносной реакции.

Научная организация творческого процесса в высшем учебном заведении призвана проследить взаимосвязь между восприятием вещественного окружения студента, своеобразием чувственного видения этого окружения, характером представлений, порождаемых творческой фантазией художника, пластическим материалом, в котором осуществляется обобщение, и, наконец, создаваемой в творческом акте формой.

Возвращаясь к сущности вопроса об основах той школы, которая способна ответить требованиям, предъявляемым современностью, невозможно оставить без рассмотрения вопрос о методах дизайн-образования. Так как дизайн по своей сути это преобразующая творческая деятельность, интегрирующая достижения многих областей культуры и искусства, науки и техники, экономики, гуманитарной культуры и синтезирующая их в качественно новую культуру, она направлена, в первую очередь, на духовное развитие, жизнеобеспечение и организацию деятельности человека.

Вступив в пору своего 50-летия, факультет изобразительного искусства и дизайна при ДВГГУ, сделал уже несколько успешных выпусков студентов художественных специальностей «Ди-



зайн» и «ДПИ». Разработанные образовательные программы, включающие элементы дизайна, также внедряются в уже традиционные академические программы различных специальных дисциплин. Использование современных дизайнерских программ и методик обучения позволяет наиболее полно раскрыть и развить возможности студентов, нацеливая его на творческую работу. Яркими примерами таких развивающих курсов на факультете служат следующие внедренные в учебный процесс специализированные курсы, направленные на профессиональную ориентацию: «Азбука творчества», «Природные формы и формообразование, стилизация», «Организация пространства», «Графические преобразования», «Фотографика», «Типографика», «Графическая композиция», «Выразительные элементы современной живописи», «Формальные средства организации композиции в современной живописи», «Методы абстрактной живописи», «Методика работы современными художественными материалами». Все эти программы направлены на постижение законов формообразования и их применение в учебной и творческой деятельности, на развитие пространственного, визуального, ассоциативно-образного и проектного видов мышления.

В последнее время появилось много новых исследований на тему творчества, творческой личности, которая открыта миру, жизни и делает немало для совершенствования своего мира и мира вокруг себя. Книга «Могущество творческого интеллекта» предлагает способы открытия и поддержания в любом человеке творческого начала. Автор книги Т. Бьюзен [1] представляет творческий интеллект как способность вырабатывать новые идеи, оригинальным способом решать проблемы и быть на голову выше среднего уровня по воображению, поведению и продуктивности. К числу составляющих творческого интеллекта автор относит: оригинальность (способность вырабатывать необычные, уникальные идеи), беглость (скорость выдачи новых идей), гибкость (способность видеть вещи с разных точек зрения, по-новому рассматривать старые концепции и идеи), ассоциирование (использование всех органов восприятия при выработке новых идей). Развитие этих качеств чрезвычайно полезно любому человеку и, в первую очередь, художнику, дизайнеру, творцу, педагогу, – людям творческих, инновационных профессий. Существует бесчисленное множество упражнений, ситуаций, кото-

рые способствуют развитию творческого мышления, поэтому их использование необходимо при любой возможности, при изучении каждого предмета. Так как идея непрерывного образования – это постоянное соответствие любого специалиста самым высоким требованиям научно-технического и технологического плана, которая упирается, прежде всего, в выработку у каждого человека потребности по развитию самого себя, выявлению своих природных задатков и дарований и формированию на их основе всего строя и богатства своей души, своих чувств, ума и крепости воли.

В связи с этим на факультете изобразительных искусств и дизайна ДВГГУ создана особая творческая среда, направленная на освоение и воспроизводство знаний и концепций, методологии, технологии, информации в различных областях исследований. Усиливается и роль различного уровня конкурсов, тематических и персональных выставок как творческих студентов, так и совместных с преподавателями выставок. Эту же роль играл прошедший в июле 2009 года международный фестиваль современного искусства, который, как мы надеемся, стал ступенью в адаптации современного студенчества к реалиям, потребностям и вызовам XXI века, позволил наладить обратную связь и тесное взаимодействие со студенчеством стран АТР. Наличие такой творческой среды обязывает включать в систему социальных приоритетов такие вопросы, как гуманизация, межпредметность, гармония отношений вузов с сообществом. Талант и креативность, научная инновационная деятельность, постоянный поиск новых путей развития и преодоление сложившихся стереотипов дают свободомыслящим людям не только возможность получать знания, но и формировать собственное представление о современном мире, привносить в него атмосферу вдохновения и творчества.

Мы разрабатываем и готовим к внедрению (уже успешно действующую в ряде зарубежных художественных вузов систему) программы, включающие разные предметы и курсы, которые студенты смогут выбрать себе сами, что позволяет подобрать курс, полностью отвечающий интересам личности. Это очень ответственный шаг, так как к каждой программе должны быть разработаны вариативные пропедевтические и творческие задания, формирующие мастерство в процессе воплощения уникального замысла художника. Методические пособия должны быть жестко

структурированы, продуманы и выверены с научной точки зрения, а также должны способствовать максимальному развитию творческих качеств личности студента, будущего творца. Причем приведут они к ожидаемым результатам только тогда, когда основанная на них педагогическая практика осуществляется целовечно, рефлексивно, в атмосфере свободы и раскованности, со творчества и доверия двух субъектов творчества: учителя и ученика. Педагоги нашего факультета организуют такую взаимодействующую деятельность с целью воспитания, обучения и образования на основе формирования Личности творца, Созидателя, а не простого исполнителя.

#### *Список литературы*

1. Бьюзен, Т. могущество творческого интеллекта / Т. Бьюзен. – Минск: ООО «ПОПУРРИ», 2004.
2. Панксенов, Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Г.И. Панксенов. – М.: Изд. центр «Академия», 2007.
3. Рязанцева, И.М. Психолого-педагогические основы формирования художественного образа у студентов / И.М. Рязанцева. – Чебоксары: ЧГПИ, 2001

## **ПРОЕКТНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ**

**М.А. Березинская**

*МОУ «Гимназия № 1»  
г. Владивосток*

Традиционная педагогическая наука складывалась в условиях авторитарного общества на определенной системе социальных ценностей. В новых обстоятельствах педагогическая теория не всегда срабатывает.

Для того чтобы перейти к более совершенным технологиям обучения, потребуется время, психологическая перестройка как учителей, учащихся, так и родителей.

Сегодня, решая проблему воспитания мыслящего, творческого, активного, здорового человека, сформировать такую личность

может только творческая, мыслящая и – как неременное условие – гуманная школа.

Концептуальной основой инновационной педагогики является утверждение, что человек – это саморазвивающаяся система, ибо все, что человек приобретает извне, он пропускает через свое сознание и свою душу. Перед нами не просто дети, которых надо воспитывать, а яркие неповторимые индивидуальности, у которых пока мало знаний, невелик социальный опыт, но они обладают необыкновенным преимуществом перед нами – молодостью и жаждой знаний.

Главная задача учителя – помочь учащимся получить и освоить опыт старшего поколения, обогатить и развить его.

Включенность ученика в учебный процесс рассматривается как **результатирующая цель**. Следовательно, учебный процесс должен быть выстроен так, чтобы он был удобен учащимся разных возрастных групп, учитывая типологические и индивидуальные особенности школьников.

Реализация Закона Российской Федерации «Об образовании» предполагает три основных направления реформирования традиционной системы: **организационное, процессуальное и содержательное**.

Важнейшая задача **организационных изменений** – решение вопроса оптимальной продолжительности учебного занятия, учебного дня, учебной недели.

При решении этой задачи заложен принцип недопущения перегрузки, предусматривающий сокращение времени на обязательный учебный труд за счет строгого отбора содержания материала, введения интегративных курсов, а в старших классах – за счет выбора дисциплин учащимися в соответствии с профилем их предполагаемой профессиональной деятельности.

Изменения в **процессуальном** блоке педагогической системы должны предусматривать существенное преобразование учебного процесса за счет использования более совершенных технологий преподавания, предусматривающих иные условия организации учебного процесса, обеспечивающие наиболее полное удовлетворение познавательных потребностей школьников, всесторонний учет их интересов, склонностей, способностей. Необходимо изменить условия обучения так, чтобы большинство учащихся учились на уровне усиливающихся познавательных

интересов и лишь по отношению к меньшей части из них, и то как исключение требовались бы меры побуждения.

Решение основных задач предполагает следующее:

– активное включение самого ученика в поисковую учебно-познавательную деятельность, организованную на основе внутренней мотивации;

– организацию совместной деятельности, партнерских отношений обучающихся и обучаемых, включение детей в педагогически целесообразные воспитательные отношения в процессе учебной деятельности;

– обеспечение диалогического общения не только между учителем и учениками, но и между учащимися в процессе добывания новых знаний.

В рамках **содержательного** направления реформирования система образования структурно должна состоять из нескольких взаимосвязанных компонентов, предусматривающих:

– введение двух стандартов образования: стандарта *обязательной* (общеобразовательной) подготовки, которого должен достичь каждый школьник, и стандарта *дополнительной* (повышенной) подготовки, который может выбрать для себя интересующийся способный ученик;

– создание условий для раннего выявления потенциально одаренных детей и развития их способностей;

– развитие природных задатков всех учащихся на предметах эстетики, изобразительного искусства, музыки, ритмики, пения, общения;

– заботу о социально-нравственном развитии учащихся, ускорение их адаптации в социуме путем создания специальных программ занятий и «проигрывания» различных жизненных ситуаций во внеурочной деятельности.

**Все эти преобразования заложены в технологиях развивающего обучения.**

В результате обучения в обновляющейся школе мы должны прийти к ситуации, когда каждый ученик получит прочные базовые знания, предусмотренные нормативами для каждой возрастной группы детей, но получит за период, не превышающий допустимую временную норму.

Особое внимание должно уделяться **реализации возможностей** потенциально **одаренных и талантливых детей**. Изыска-

ние соответствующих форм развития таких детей – важнейшая научная и практическая задача школьного образования.

Такие педагогические новации, как технология «полного усвоения знаний», «разноуровневого обучения», «коллективного обучения», «коллективного взаимообучения», «включенного обучения», «модульного обучения» и другие позволяют приспособить учебный процесс к индивидуальным особенностям школьников, различному уровню сложности содержания обучения, специфическим особенностям каждой школы.

Характеризуя личностно-ориентированные технологии обучения, постараемся показать основные пути их реализации в учебном процессе.

Рабочая гипотеза технологии полного усвоения знаний – способности ученика определяются не при усредненных, а оптимально подобранных для данного ребенка условиях. Постоянный параметр – результат обучения, а условия обучения – переменные, подстраиваемые под достижение каждым обучаемым заданного результата.

Категории целей формулируются здесь через конкретные действия и операции, которые должен выполнить обучающийся: знание, понимание, применение, анализ, синтез, оценка.

Для реализации данной технологии требуется существенная реорганизация традиционной классно-урочной системы, задающей для всех учеников одно и то же учебное время, содержание, условия труда, но имеющей на выходе неоднозначные результаты. Адаптированная к условиям классно-урочной системы, она получила название «**Технология разноуровневого обучения**».

**Основные принципы технологии разноуровневого обучения** («технология обучения базису без отстающих):

– **всеобщая талантливость** – нет бесталанных людей, а есть занятые не своим делом);

– **взаимное превосходство** – если у кого-то что-то получается хуже, чем у других, значит что-то должно получаться лучше; это что-то нужно искать;

– **неизбежность перемен** – ни одно суждение о человеке не может считаться окончательным.

Для активных методов обучения характерна высокая степень проявления обратных связей от ученика к учителю. Формы и интенсивность проявления учебной деятельности учащихся служат

преподавателю контрольным инструментом для качественного управления их познавательной активностью.

Познавательная деятельность учащихся на одних занятиях носит чисто учебный характер (неимитационные). На других занятиях учебная деятельность учащихся оказывается близкой или подобной реальному процессу производства (имитационные). Имитационным методом активации познавательной и практической деятельности учащихся является **проектный метод обучения технологии**.

В образовательной области «Технология» наиболее продуктивными являются проектные творческие технологии обучения – метод проектов, современные методы создания новых технических и технологических решений, технология игры.

Метод проектов – это дидактическое средство, которое способствует формированию навыков целеполагания и позволяет учащимся находить оптимальные пути достижения сформулированных целей при соответствующем руководстве со стороны педагога. Проект – форма образования, максимально приближенная к практике и предполагающая активную исследовательскую и творческую деятельность, которая нацелена на решение учеником конкретной учебной, социальной и культурной задачи.

Педагогическое обоснование метода проектов – учет сил и интересов каждого обучающегося, индивидуализация приемов в работе и темпа работы.

Посредством метода проектов удастся установить прочные связи между теоретическими знаниями учащихся и их практической преобразовательной деятельностью.

В настоящее время метод достаточно широко применяется в педагогической практике, его называют технологией четвертого поколения, реализующей личностно деятельностный подход в обучении.

#### *Список литературы*

1. Акимова, Г. Стань креативным / Г. Акимова. – СПб., «Ленинградское издательство», 2008
2. Башенков, А.К. Технология. Методика обучения технологии / А.К. Башенков, А.В. Бычков, В.М. Казакевич, С.Э. Маркуцкая. – М.: «Дрофа», 2004
3. Ксензова, Г.Ю. Перспективные школьные технологии / Г.Ю. Ксензова. – М.: «Педагогическое общество России», 2001.

4. Никишина, И.В. Инновационная деятельность современного педагога в системе общешкольной методической работы / И.В. Никишина. – Волгоград: «Учитель», 2008.

5. Никишина, И.В. Инновационные педагогические технологии и организация учебно-воспитательного и методического процессов в школе И.В. Никишина. – Волгоград: «Учитель», 2008.

6. Щербакова, С.Г. Формирование проектных умений школьников / С.Г. Щербакова. – Волгоград: «Учитель», 2009.

## **МОДЕЛЬ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ БУДУЩЕГО АРХИТЕКТОРА- ДИЗАЙНЕРА В РАМКАХ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ» В УСЛОВИЯХ ВУЗА**

**Е.Б. Анфимова**

*Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого  
г. Великий Новгород*

Дизайн в Государственном образовательном стандарте определен как процесс «формирования целесообразных, комфортных и эстетически полноценных условий для осуществления бытовой, общественной и производственной деятельности человека» [1. С. 3]. Поэтому профессиональная подготовка дизайнера должна позволить ему в будущем «выполнять аналитическую, проектную, экспериментально-исследовательскую, производственно-управленческую, педагогическую и другие виды деятельности». В соответствии с данными установками система высшего профессионального образования в области дизайна включает три основных направления педагогической работы. Этими направлениями являются: приобретение студентами профессиональных знаний, умений и навыков; формирование профессионально-значимых личностных качеств; приобретение практического опыта в деятельности, приближенной к профессиональной. Каждый отдельный элемент вузовской подготовки в той или иной степени



подразумевает работу в этих трех направлениях. Это касается и интересующей нас в контексте нашего исследования дисциплины федерального цикла «История культуры и искусств». В контексте архитектурно-дизайнерского образования «История культуры и искусств» имеет три основные функции – когнитивную, пропедевтическую и воспитательную. Возможности дисциплины в воспитательном контексте подтверждаются исследованиями ученых-педагогов, таких как Ю.У. Фохт-Бабушкин, Э.А. Верб, А.А. Мелик-Пашаев, А.В. Копылова, Н.В. Ягненкова и других [2, 3, 4].

Воспитательная функция дисциплины привлекает внимание педагогов благодаря ее роли при формировании личности профессионала. Одним из профессионально-значимых личностных качеств, формирование которых может происходить на материале истории культуры, является профессионально-творческая позиция. Под «профессионально-творческой позицией» мы будем понимать совокупность творческих, социальных и ценностно-эстетических регуляторов в сфере профессиональной архитектурно-дизайнерской деятельности, «внутреннюю картину» творческой профессии, которая постоянно развивается и совершенствуется в процессе профессионализации, определяя направленность деятельности профессионала, его поведение в ситуациях профессионального общения, и в конечном итоге выражается в качествах продуктов его труда.

В рамках изучения дисциплины «История культуры и искусств» проходит часть процесса формирования профессионально-творческой позиции будущего архитектора и дизайнера. Прежде чем рассмотреть формирование профессионально-творческой позиции в рамках учебных часов, отведенных для дисциплины «История культуры и искусств», обобщенно рассмотрим процесс формирования профессионально-творческой позиции.

Процесс формирования профессионально-творческой позиции как качества личности протекает как минимум на трех протяженных по времени этапах: довузовском, этапе высшего профессионального образования и послевузовском. На него влияет множество разнообразных и подчас плохо контролируемых факторов. На довузовском этапе это педагогические факторы (детский сад, школа, дополнительное образование), социальные факторы (семья, общество), психологические факторы (способности, эмоциональная сфера личности, менталитет народа) и ряд других

факторов. На данном этапе профессионально-творческая позиция формируется интуитивно, направленное воздействие на ребенка как на будущего профессионала не ведется. Тем не менее, большое значение для будущего формирования профессионально-творческой позиции имеет воспитательная работа учреждений дополнительного образования, особенно художественно-творческой направленности. Дополнительным этапом формирования профессионально-творческой позиции в отдельных случаях может служить этап среднего специального образования. При условии направленной работы преподавательского состава у учащегося такого образовательного учреждения может формироваться профессионально-творческая позиция. Однако нами не встречено разработок, посвященных формированию профессионально-творческой позиции будущих дизайнеров в условиях среднеспециальных учебных заведений. Таким образом, даже в процессе начальной профессиональной подготовки профессионально-творческая позиция формируется стихийно. Перед поступлением в вуз абитуриент находится на интуитивном уровне сформированности профессионально-творческой позиции.

Основным этапом процесса формирования профессионально-творческой позиции является высшее профессиональное образование. Данный этап является определяющим для формирования именно профессионально-творческой позиции, так как в вузе идет всеобъемлющий процесс формирования личности профессионала. Существует ряд факторов, влияющих на процесс формирования профессионально-творческой позиции будущего дизайнера, среди которых выделяются следующие: содержательный фактор (дисциплины учебной программы вуза), педагогический фактор (преподавательский коллектив, учебное пространство, традиции учебного заведения), психологический фактор (внеучебная деятельность, студенческий коллектив, психологическая обстановка). По окончании вуза, при условии целенаправленной воспитательной и формирующей работы, выпускник находится на актуализированном этапе сформированности профессионально-творческой позиции. Этот этап характеризуется в первую очередь актуализированными творческими, социальными и ценностными регуляторами в сфере профессии, определяющими поиск места работы и характер начальной трудовой деятельности.

Окончательный этап сложения профессиональной позиции имеет место по окончании вуза, в течение первых лет профессио-

нальной деятельности. Факторы, влияющие на этот процесс, также непредсказуемы, как и на довузовском этапе. Учитывая это обстоятельство нельзя не оценить значение формирующей функции вуза в вопросе формирования профессиональной позиции. Именно вузу предоставляется возможность направлять этот процесс и помочь формированию именно профессионально-творческой позиции у будущего архитектора и дизайнера. Тем не менее, осознаваемый уровень сформированности профессионально-творческой позиции достигается профессионалом в процессе творческой деятельности. Данный уровень характеризуется четким осознанием занимаемой позиции, устойчивостью взглядов, детерминирующих практическую деятельность и их ярким выражением в результатах труда профессионала.

Принимая во внимание высокий потенциал дисциплины «История культуры и искусств» для более эффективного формирования профессионально-творческой позиции будущего архитектора и дизайнера уже на ранних этапах профессиональной подготовки, мы разработали модель процесса формирования профессионально-творческой позиции в условиях вуза в рамках изучения дисциплины «История культуры и искусств». Предложенная нами модель изображена на рис. 1.

Особенность модели состоит в том, что в ее основе лежат параллельно протекающие процессы формирования профессиональной позиции, приобретения знаний, умений и навыков по дисциплине, а также приобретения некоторых практических дизайнерских навыков. Дисциплина имеет формирующую, когнитивную, пропедевтическую и практическую функции, отраженные в модели. Модель включает содержательный, целевой, технологический, структурный и контрольный компоненты. Содержательный компонент включает в себе материалы рассматриваемой учебной дисциплины. Целевой компонент содержит три вышеуказанных направления работы по дисциплине. Технологический компонент включает теоретические и практические методы и средства обучения, а также специфические формы обучения – работа в творческих группах, индивидуальная самостоятельная работа по авторской методике, экскурсии. Структурный компонент представлен тремя модулями – подготовительным, практическим и рефлексивным. По времени каждый модуль соответствует учебным часам, отведенным на изучение рассматри-

ваемой дисциплины в одном учебном семестре. В рамках каждого модуля поставлены собственные задачи, в соответствии с которыми подбираются методы, средства и формы обучения, а также методы контроля, заложенные в контрольном компоненте.

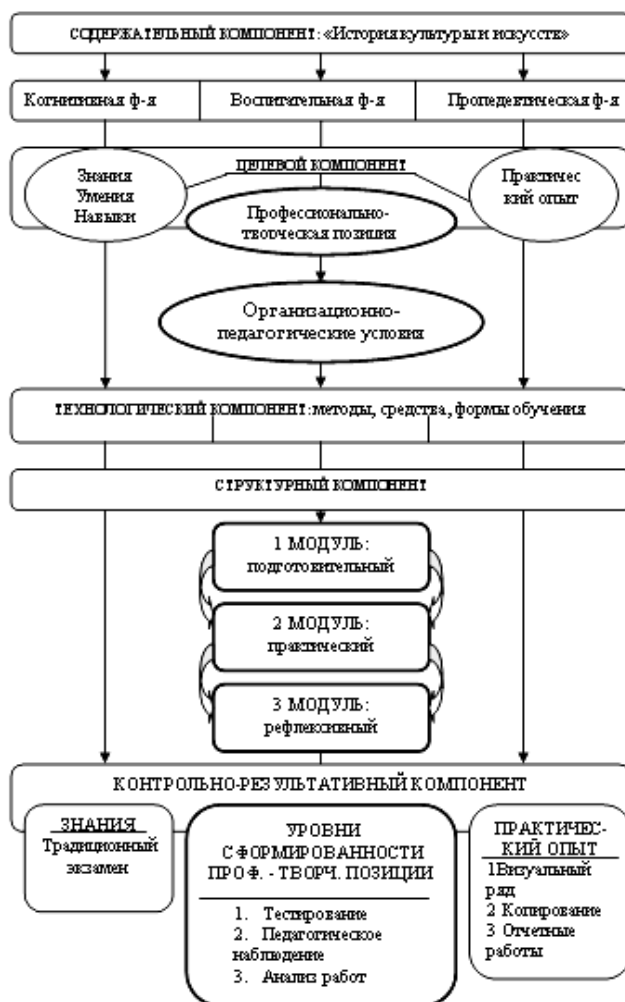


Рис. 1. Модель процесса формирования профессионально-творческой позиции будущего архитектора и дизайнера в условиях вуза в рамках дисциплины «История культуры и искусства»

Задача сформировать у студентов именно профессионально-творческую позицию решается в предлагаемой нами модели за счет создания организационно-педагогических условий, способствующих, как показал анализ педагогической литературы, формированию профессиональной и творческой позиции, а также за счет подобранных с учетом специфики дизайнерского образования методов и форм работы. Организационно-педагогические условия должны быть следующими: гуманистическая направленность обучения, тьюторство, саморазвитие, самообразование, саморефлексия, сохранение понятийного характера знаний, использование специфических дизайнерских методов познания, использование воспитательного потенциала дисциплины, направленность на приобретение «знания-мысли», а не «знания-информации», развитие творческих способностей и так далее. Элементы модели, непосредственно относящиеся к процессу формирования профессионально-творческой позиции, для удобства восприятия выделены на рис. более широкой линией.

Контрольно-результативный компонент предложенной модели включает три блока, соответствующих одному из трех параллельно протекающих процессов. Контроль приобретенных знаний по дисциплине осуществляется в виде традиционного экзамена; контроль практического опыта – в виде контроля узнавания визуального ряда, копирования художественного произведения, написания отчетной работы; уровень сформированности профессионально-творческой позиции – при помощи тестирования, педагогического наблюдения, анализа студенческих работ. Параллельная работа по формированию знаний, умений и навыков по «Истории культуры и искусств», профессиональных дизайнерских навыков и формированию профессионально-творческой позиции позволяют реализовать когнитивную, пропедевтическую и воспитательную функции дисциплины.

Мы предполагаем, что применение предложенного в модели комплексного подхода к изучению данной дисциплины отвечает проектной направленности вуза и позволяет повысить уровень подготовки специалистов, обладающих специфическими для дизайнера знаниями в области культуры, а также сформировать профессионально-творческую позицию, обеспечивающую успешное вхождение молодого специалиста в мир профессии и вы-

сокий эстетический и эргономический уровень продуктов его труда.

Необходимо отметить, что предложенная нами модель формирования профессионально-творческой позиции будущего дизайнера в вузе, разработанная для дисциплины «История культуры и искусств», может быть успешно перенесена на ряд других историко-культурологических дисциплин, что будет являться дополнительным положительным фактором в процессе формирования профессионально-значимых личностных качеств будущих дизайнеров. Мы также считаем, что при отсутствии должного внимания к воспитательной и формирующей личности профессионала роли вуза профессиональная позиция выпускников будет сформирована случайным, и, вероятно, далеко не лучшим образом, что может привести к уменьшению числа людей, ищущих работу по специальности. Кроме того, несформированная профессионально-творческая позиция дизайнеров, пришедших на рабочие места, может привести к отсутствию профессиональной этики и стремления к профессиональному росту и совершенствованию, к нетворческому подходу к работе, что становится причиной появления усредненных, безликих, некачественных, неэстетичных и неэргономичных продуктов труда, а также общей неудовлетворенности своей профессиональной деятельностью, карьерой.

В настоящее время нами проводится внедрение описанной выше модели, производится обобщение и анализ полученных результатов.

#### *Список литературы*

1. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства (14.03.2003). – М., 2003.

2. Копылова, А.В. Технология урока искусства (книга первая): эссе на темы художественной педагогики / А.В. Копылова. – М.: Тач Маркетинг, 2004. – 279 с.: ил.

3. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности / А.А. Мелик-Пашаев. – М.: Знание, 1981. – 96 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Педагогика и психология»). №1.

4. Ягненкова, Н.В. «Эстетическое воспитание. Актуальная вечная проблема» [Электронный ресурс], Фестиваль педагогических идей «Открытый урок» 2005–2006 года.

# **КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МОДЕЛИ ПРОФЕССИОНАЛЬНО- ПРОПЕДЕВТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ БАКАЛАВРОВ-ДИЗАЙНЕРОВ**

**Я.В. Новикова**

*Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого  
г. Великий Новгород*

Преобразующие процессы, связанные с переходом вузов на двухуровневую систему обучения, коснулись и сферы высшего дизайнерского образования. В этой связи становится необходимым выявление методических, содержательных и процессуальных аспектов в подготовке бакалавров и магистров дизайна, адаптация существующих и разработка новых педагогических технологий. В таких условиях новое звучание приобретают вопросы пропедевтического образования. По своей сути такое образование является общим, но при этом оно должно обеспечить комфортный переход от общей подготовки студентов на начальном этапе бакалавриата к дальнейшей их специализации на завершающем этапе.

Значимость пропедевтического этапа в первую очередь заключается в том, что именно здесь закладываются основы будущего профессионализма дизайнера и развиваются личностные художественные знания и умения. В процессе подготовки студентов-дизайнеров пропедевтический этап позволяет своевременно приобщить их к дисциплинированному мышлению и осознанной работе с художественным материалом, а также предоставляет возможность овладеть теми универсальными методами и приемами художественного формообразования, которые в дальнейшем позволят легко адаптироваться к решению проектных задач различной сложности во всевозможных профессиональных ситуациях [1; 3; 4].

Анализ и обобщение педагогического опыта различных школ дизайна позволили выделить ряд характерных принципов, реализуемых на профессионально-пропедевтическом этапе дизайнерского образования [2; 3; 5; 6]:

– принцип непрерывности образовательного процесса, характеризующийся многоуровневостью (взаимосвязью между уровнями бакалавриат и магистратуры), связью между разными этапами и

предметами внутри этих этапов, увязкой общего и профессионального образования. Для нас особый интерес представляет связь между разными этапами обучения (пропедевтический этап и этап специализации) и предметами внутри них, когда одна тема изучается на протяжении всего обучения только ее развитие и представление постепенно усложняется;

– принцип последовательного усложнения, характеризующийся обучением «от общего к частному», реализуемый в рамках всего этапа обучения и в рамках отдельно взятых дисциплин, с последовательной проработкой тем (заданий), раскрывающих суть дисциплины с постепенной их конкретизацией и усложнением;

– принцип интеграции, характеризующийся сочетанием теоретических и практических дисциплин общего и специально-художественного циклов, включающих различные виды дизайн-деятельности. Традиционно в высшей школе при подготовке дизайнеров применяют межпредметную интеграцию, однако необходимо отметить, что независимо от видов интеграции весь процесс обучения дизайн-деятельности подчинен главной дисциплине «Проектирование», которая является ведущей на всех этапах подготовки;

– принцип проектного обучения, характеризующийся использованием проектного метода с включением методик проблемного обучения. Использование принципа проектного обучения, включающего особые методы и технологии, способствует созданию педагогических условий для развития креативных способностей и творческих качеств личности, независимо от конкретной профессии;

– принцип акцентирования (доминирования) практической деятельности, характеризующийся моделированием профессиональных ситуаций и имитированием профессиональной деятельности. В рамках данного принципа актуально использование интерактивных имитационных технологий и средств обучения, которые создадут необходимые условия для погружения студента в профессиональную среду, позволят расширить коммуникативное поле и приобрести навыки к лучшей адаптации в различных профессиональных условиях;

– принцип творческой коммуникации, характеризующийся коллективным способом выполнения заданий и обсуждением полученных результатов. Такой способ обучения позволяет привить навыки организации профессиональной деятельности, осуществ-



лять обмен способами и методами действия; расширять информационное поле; активировать учебный процесс и в итоге позволяет обеспечить адекватную корректировку учебных действий;

– принцип индивидуально-творческого роста и саморазвития, характеризующийся формированием творческого потенциала, навыков профессионального видения и восприятия действительности, индивидуальных творческих способностей, индивидуального стиля профессиональной деятельности, опыта самостоятельной работы и творческой деятельности, а также формированием личностных качеств обучающихся, таких, как профессионализм, креативность, уверенность в себе, самостоятельность;

– принцип преемственности, характеризующийся встроенностью процесса обучения бакалавров-дизайнеров в традиционную схему профессионального обучения.

Вышеизложенные принципы легли в основу концепции будущей модели профессионально-пропедевтического образования бакалавров-дизайнеров, обобщенная схема которой приведена ниже. Из схемы видно, что процесс высшего профессионального образования имеет сложную структуру, где первый уровень – бакалавриат – подразделяется на два этапа: пропедевтический этап (первые два года обучения) представляет собой классическую схему профессионально-образовательного процесса; этап специализации (последующие два года обучения).

Основной целью профессионально-пропедевтического этапа обучения является освоение метода художественного проектирования, применимого ко всему разнообразию форм предметного мира. При этом на начальном этапе обучения особое внимание необходимо уделять формированию и развитию профессиональных художественно-графических навыков и умений; пространственных представлений об объекте, его форме и пластике; формирование творческого мышления и профессионального способа решения задач.

Сформулированные нами принципы дизайнерского обучения, поставленные цели и задачи диктуют выбор методов и средств, а также определенные формы организации обучения и контроля в зависимости от специфики учебной дизайн-деятельности.

В процессе профессионального образования пропедевтическому этапу отводятся первые два курса, включающие теоретические и художественные общепрофессиональные, а также специальные дисциплины. Все дисциплины пропедевтического этапа

изучаются по схеме «от простого – к сложному». На данном этапе применяются методы работы по одновременному развитию художественного мышления, творческого воображения, по выработке навыков в использовании изобразительных средств.

Теоретические общепрофессиональные и специальные дисциплины дают знания, применяя которые студент расширяет свой кругозор и в то же время получает необходимый теоретический опыт дизайн-деятельности. Теоретические дисциплины выступают в качестве основания для практических профессиональных действий студента. Однако деятельность дизайнера имеет ярко-выраженный практический характер, в связи с этим в учебной программе теоретические общепрофессиональные и специальные дисциплины должны занимать меньшую часть.

С целью определения специфики и оптимального содержания теоретических и практических дисциплин на пропедевтическом этапе нами была проанализирована специальная литература и сделаны следующие выводы:

1. Теоретическая подготовка:

– теоретический лекционный курс должен строиться в форме диалога, а не монолога, что позволит вовлечь студентов в процесс познания, а также выяснить уровень их знаний;

– лекционный материал должен обеспечиваться визуальными рядами, поскольку для студентов-дизайнеров важно развитие визуального опыта;

– теоретический курс по специальным дисциплинам по возможности должен интегрировать знания из различных областей культуры, науки и искусства;

– теоретический курс по некоторым специальным дисциплинам может включать и практические задания (интерактивные имитационные технологии), позволяющие своевременно приобщить студента к профессиональной деятельности, расширить их теоретические познания.

2. Практическая подготовка:

– в ходе учебного проектирования необходимо учитывать индивидуальные особенности студента (психологические и физические характеристики);

– форма организации практических занятий должна носить характер творческой мастерской, внутри которой происходит обмен разного рода информации;

– в ходе учебного проектирования важную роль играет обсуждение достигнутых творческих результатов, что позволяет наилучшим образом имитировать профессиональную творческую деятельность (художественный совет) и своевременно скорректировать процесс проектирования в соответствии с целями и задачами.

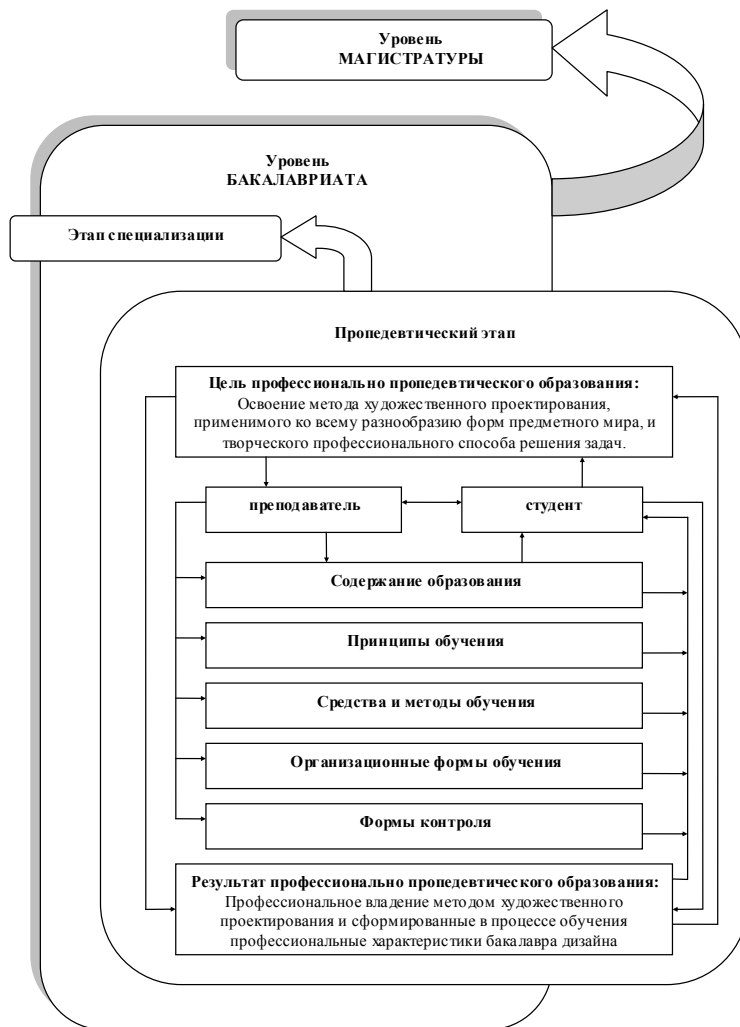


Рис. Схема модели профессионально-пропедевтического образования бакалавров-дизайнеров в университете

Данные выводы должны найти свое отражение в модели профессионально-пропедевтического образования бакалавров-дизайнеров в университете. Кроме того, как утверждают многие педагоги-методологи, одним из главных факторов успешного освоения профессии дизайнера выступает необходимость владения богатым визуальным опытом и навыками практической деятельности [1; 3; 5; 6]. В связи с этим в процессе дизайн-обучения необходимо использовать такие средства обучения, которые позволили бы:

- сделать процесс обучения наглядным;
- присваивать и передавать личный опыт (как от преподавателя к студенту, так и от студента к студенту);
- реализовывать творческий потенциал студентов;
- осуществлять коммуникацию как форму передачи и присвоения профессионального знания.

Важно заметить, что в процессе дизайн-образования необходимо активировать творческий потенциал студентов и предоставлять возможность его реализовать. В этом случае посещение и участие в выставках, конкурсах, конференциях, а также научно-творческая деятельность (научные лаборатории, творческие группы, мастерские) студентов будут выступать не только в качестве организационных форм, но и в качестве средств профессионального обучения. При этом участие во всевозможных профессиональных конкурсах будет являться и частью самостоятельной творческой деятельности студентов различных специальностей.

Известно, что профессиональное дизайн-образование, включающее пропедевтический этап, носит особый творческо-познавательный характер. Процесс творчества всегда сугубо индивидуален, поэтому в рамках учебного процесса он нуждается в установлении определенных рамок и контроле со стороны преподавателя. В связи с этим в процессе учебной дизайн-деятельности применяются особые формы контроля. В дизайн-образовании контроль и оценка результатов является сложным вопросом, поскольку этот процесс субъективен и затрагивает некоторые психологические аспекты личности (индивидуальность автора, склонность к самовыражению и новаторству, личностная интерпретация). В связи с этим форма оценки творческих результатов должна носить интегральный характер, учитывающий соответствие результата заданию, новаторство идей, авторство, вырази-

тельность художественного образа, целостность композиции, уровень профессионализма и графического мастерства.

В результате профессионально-пропедевтического образования студент-дизайнер должен овладеть методом художественного проектирования; изучить теоретические основы дизайна как вида проектной деятельности; приобрести соответствующие начальные профессиональные и личностные характеристики бакалавра дизайна. Педагогические результаты начального этапа обучения получают дальнейшее развитие на этапе специализации, где окончательно сформируются необходимые профессиональные качества.

Считаем, что процесс обучения в рамках предложенной экспериментальной модели профессионально-пропедевтического образования бакалавров-дизайнеров позволит осуществить раннюю профессионализацию и комфортный переход от бакалавриата к этапу специализации, а также снять ряд противоречий, присущих деятельностному характеру обучения дизайн-деятельности.

#### *Список литературы*

1. Бархин, Б.Г. Методика архитектурного проектирования: учеб.-метод. пособие. – 3-е изд., перераб. и доп. / Б.Г. Бархин. – М.: Стройиздат, 1993. – 438 с.: ил.

2. Глазычев, В. О дизайне (Очерки по теории и практике дизайна на Западе) / В. Глазычев. – М.: «Искусство», 1970. – 192 с.

3. Мелодинский, Д.Л. Школа архитектурно-дизайнерского формообразования: учеб. пособие / Д.Л. Мелодинский. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 312 с.: ил.

4. Розенсон, И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И.А. Розенсон. – СПб.: Питер, 2007. – 219 с.: ил.

5. Сидоренко, В.Ф., Устинов, А.Г. Программа дизайнерского образования для специализированных средних школ [Электронный ресурс] / В.Ф. Сидоренко, А.Г. Устинов // Дизайн в общеобразовательной системе. Библиотека дизайнера; <http://sreda.boom.ru>

6. Шимко, В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование: учеб. пособие / В.Т. Шимко. – М.: Издательство «Архитектура-С», 2007. – 160 с.: ил.

# **АДАПТАЦИЯ ПРОГРАММЫ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ С ПРОСТРАНСТВЕННО- ОБРАЗНЫМ ТИПОМ МЫШЛЕНИЯ**

**А.Ю. Дорофеева**

*Северо-кавказский государственный технический университет  
г. Ставрополь*

Проблемы творческого мышления начали глубоко и целенаправленно исследовать сравнительно недавно. Ранее считалось, что художественное творчество – это процесс таинственный и божественный, который не поддается непосредственно изучению, и может изучаться лишь косвенно (изучение творческого пути художника, анализ произведений...).

На данном этапе у нас нет реальной возможности воспользоваться научно обоснованной теорией психологии художественного творчества. Поэтому необходим поиск различных фактов из психологии мышления с целью их дальнейшего осмысления и использования при построении эффективной методики обучения будущего дизайнера.

Информационная природа мышления и сознания связана с межполушарной асимметрией головного мозга человека. Ей соответствуют два типа мышления и два способа переработки информации: логико-вербальный, преимущественно связанный с активностью левого полушария, и пространственно-образный, связанный с активностью правого полушария.

К «левополушарным» процессам относятся так называемые аналитические процессы (речевая деятельность, рефлексия). Эти процессы отличаются точностью, объективностью, рациональным осмыслением действительности [3].

«Правополушарные» процессы – наиболее древние процессы целостного восприятия объектов, без выделения отдельных свойств, параллельной обработки глобальной информации. Для этих процессов характерно моментальное озарение, субъективность восприятия. Эти процессы характеризуются опорой на чувства, интуицию.

Мозг, разумеется, функционирует как единое целое, интегрируя оба типа мышления как взаимодополняющие компоненты.

Однако каждый человек тяготеет больше к тому или иному типу психической деятельности [1. С. 10].

Соотношения двух типов мышления у людей во многом определяются культурными особенностями и традициями среды.

Можно предполагать, что у представителей различных популяций или этнических групп из поколения в поколение подвергавшихся воздействию определенного комплекса факторов социальной и природной среды, в процессе социального и культурного наследования будет формироваться такой способ переработки информации, который обеспечивает оптимальное функционирование субъекта и популяции в целом применительно к условиям данной среды [2].

Люди, воспитанные в разных этнопсихологических условиях, воспринимают мир по-разному. Для той или иной культуры характерен преимущественно определенный тип мышления, (не абсолютное, а лишь статистическое преобладание индивидов с этими особенностями мировосприятия).

Особенности развития нашей современной цивилизации с ее акцентом на анализ однозначных причинно-следственных связей и устремленностью к активному изменению мира в относительно большой степени базируются на возможностях логико-знакового мышления и способствуют его развитию.

Некоторые восточные цивилизации, ориентированные, скорее, на приспособление человека к миру, чем на приспособление мира к человеку (что особенно ярко проявляется в философских системах дзен-буддизма), используют в основном возможности образного мышления и способствуют его развитию.

Вся система образования односторонне ориентирована на жизнь в условиях научно-технического прогресса, поэтому желательно дополнить ее опытом обучения, выработанным в странах восточной цивилизации, которая ориентирована на людей с пространственно-образным типом мышления, без этого не удастся достичь гармоничного развития психики и полноценного развития творческих и адаптивных возможностей человека.

Преподавание, ориентированное только на возможности логико-знакового мышления, неадекватно для лиц с доминированием пространственно-образного мышления.

Для Северного Кавказа характерно преобладание этнических групп со своей ярковыраженной культурой, своими традициями. И сочетание традиций, культуры, природно-этнической среды способствует развитию «правополушарного» восприятия мира и,

как следствие, преобладанию индивидов с пространственно-образным типом мышления.

Наблюдения в динамике за студентами с таким типом мышления дает возможность отметить, с одной стороны, отличные результаты в прикладном искусстве (творческие работы, основанные на интуитивном подходе, с ярковыраженным национальным колоритом), и, с другой стороны, сложности с проектными дисциплинами, где требуется применение обширного комплекса инженерно-математических и технических дисциплин.

Классическая вузовская программа подготовки студента-дизайнера не учитывает особенности контингента с правополушарным типом мышления. Для них необходимо отталкиваться от образа, интуитивно чувствуя предмет проектирования (цвет, запах, форму, материал), абстрагируясь от реального мира и существующей действительности.

Основная цель педагога – научить проектировать, творчески мыслить, изобретать, созидать. Подготовка дизайнера это подготовка не только художника, но, прежде всего, инженера, изобретателя, ученого. Дизайнер – это особый тип художника, имеющий в необходимом объеме инженерно-конструкторские знания и владеющий основными приемами и методами конструирования. Дизайнер соединяет инженера и художника в одном лице. Идеальное сочетание в этом случае индивиды смешанного типа реагирования, что встречается крайне редко (всего 2% индивидов относятся к данному типу реагирования).

Задача педагогической науки найти и внедрить новые методы преподавания, основанные на использовании способности к образным представлениям. Необходимо разработать программы, позволяющие максимально раскрыть потенциал студентов с «правополушарным» типом мышления, разработать методологию проектирования «от образа к форме».

#### *Список литературы*

1. Бытачевская, Т.Н. Искусство как формообразующий фактор в дизайне / Т.Н. Бытачевская. – М.: Ставрополь, 2004.
2. Ротенберг, В. Межполушарная асимметрия мозга и проблема интеграции культур / В. Ротенберг. – М., 1997.
3. Маслов, С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствие // Семиотика и информатика / С.Ю. Маслов. – М., 1983. – С. 20.
4. Чернышев, О.В. Дизайн-образование / О.В. Чернышев. – Минск, 2006. – 280 с.



# **ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЯПОНСКОГО КОСТЮМА**

**О.С. Шаврина, О.Н. Данилова, Е.Е. Прокофьева**

*Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
г. Владивосток*

Целью работы является изучение и классификация методов формообразования в современном японском костюме. В задачи данной работы входит: изучение литературных источников; графический анализ современных моделей японского костюма; сравнительный анализ методов конструктивного моделирования по российским и японским методикам; изучение взаимосвязи фигуры и костюма.

В японском дизайне костюма используются методы формообразования, известные как в традиционной японской культуре, так и в современном дизайн-проектировании. Современное направление японской школы сформировалось в 1970-е гг. и представлено дизайнерами: Рей Кавакубо, Йоджи Ямамото, Иссей Мияки, Кензо и другими [1, 2. С. 176–190; 3. С. 237–252].

Анализ творчества японских дизайнеров проводился на основе систематизации моделей одежды по образным темам и стилевым особенностям формообразования. В результате анализа модельного ряда современного японского костюма были выявлены следующие особенности: формообразование силуэта основано на максимальном наполнении в плечевом поясе; уплощение формы груди; плотное прилегание на уровне линии бедер; использование горизонтальных членений; преобладание покатой расширенной линии плеч; покрой рукава (рубашечный, цельновыкроенный, реглан) с углубленной проймой [4. С. 139–143.]. При создании новых моделей по мотивам традиционного японского костюма используются два варианта: сохранение силуэтной формы костюма в целом; взаимосвязь костюма с фигурой по принципу свободного прилегания в области груди и жесткого фиксирования на уровне бедер. Причем оба варианта соответствуют японской тематике.

В результате анализа принципов формообразования японской одежды [5] установлены следующие особенности:

1. Проектирование заданной формы проводится непосредственно на манекене. Макет базовой конструкции выполняется из специальной бумаги, закрепляется на манекене, на полученную форму наносятся линии, соответствующие конструктивным членениям. Далее макет разрезается по заданным линиям, уточняются срезы. Полученная развертка является модельной конструкцией.

2. Поиск новой формы. На базовой конструкции определяется заданный участок, который затем смещается в определенном направлении, в результате чего получается новая форма.

3. Проектирование складок и фалд. На заданную форму наносится графическое изображение, которое далее разбивается на сегменты. Конструкция необходимой детали образуется после соединения сегментов между собой.

4. Проектирование заданной формы без применения базовой конструкции на начальном этапе: изготовление объемной формы; соединение ее с плоской деталью; нанесение конструктивных членений. Полученная развертка совмещается с базовой конструкцией, в результате получается качественно новая объемно-пространственная форма одежды.

5. Проектирование различных цельновыкроенных деталей. На базовую конструкцию наносится линия, определяющая положение проекции пространственной детали на изделии. Конструктивные членения выполняются относительно полученной линии, затем применяются приемы конструктивного моделирования. К участку исходной модельной конструкции присоединяется деталь с заданными параметрами.

На основе проведенного анализа способов формообразования одежды сложной формы по японской методике проектирования с применением приемов конструктивного моделирования, разработан алгоритм создания объемно-пространственной формы (рис. 1).

В перспективных коллекциях японских дизайнеров на 2010 г. зафиксированы принципы формообразования костюма на основе применения методов конструктивного моделирования 1–4-го вида [4] и приемов морфологической трансформации (преобразование – замещение, совмещение-складывание; модульное проектирование – расчленение, развертывание-свертывание, добавление-убавление; комбинаторные преобразования, агрегатирование и т.д.) [6].



Рис.1. Алгоритм создания сложных объемно-пространственных форм одежды

#### *Список литературы*

1. Ермилова В.В. Моделирование и художественное оформление одежды / В.В. Ермилова, Д.Ю. Ермилова. – М.: 2006. – 431 с.
2. Ермилова, Д.Ю. История домов моды. – 2-е изд. / Д.Ю. Ермилова. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 288 с.
3. Гусейнов, Г.М. Композиция костюма: учеб. пособ. для студ. вузов / Г.М. Гусейнов, В.В. Ермилова и др. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 432 с.
4. Мартынова, А.И. Конструктивное моделирование одежды / А.И. Мартынова, Е.Г. Андреева. – М.: МГАЛП, 2002. –216 с.: ил.
5. Pattern magic, Tomoko Nakamichi, Japan, 2005. – 98 p.
6. Петушкова, Г.И. Трансформация как метод проектирования костюма / Г.И. Петушкова, А.Б. Деменкова, Т.А. Петушкова; под общ. ред. Г.И. Петушкова. – М.: ИИЦ МГУДТ, 2008. – 241 с.

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ  
КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ  
ДИЗАЙНЕРОВ**

Материалы конференции

Редактор Л.И. Александрова  
Компьютерная верстка М.А. Портновой

Лицензия на издательскую деятельность ИД № 03816 от 22.01.2001

Подписано в печать 27.01.10. Формат 60×84/16.  
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. .  
Уч.-изд. л. . Тираж экз. Заказ

---

Издательство Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса  
690600, Владивосток, ул. Гоголя, 41  
Отпечатано: множительный участок ВГУЭС  
690600, Владивосток, ул. Державина, 57