

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ДОШКОЛЬНОГО, НАЧАЛЬНОГО И СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

КАФЕДРА ТЕОРИИ, ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ
НАЧАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

**ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ АВТОРСКОЙ КУКЛЫ КАК СРЕДСТВО
РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ НА ВНЕКЛАССНЫХ
ЗАНЯТИЯХ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Изобразительное искусство и
мировая художественная культура
очной формы обучения, группы 02021405
Мартыненко Анастасии Николаевны

Научный руководитель
к.п.н., доцент
Даниленко А.П.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Научно-теоретические основы развития творческого воображения школьников в процессе изготовления авторской куклы на внеклассных занятиях по изобразительному искусству.....	8
1.1. Философско -эстетическое обоснование проблемы исследования.....	8
1.2. Теоретические основы проектирования, формообразования и композиционного построения авторской куклы	13
Глава 2. Пути и методы обучения изготовлению авторской куклы как средство развития творческого воображения школьников на внеклассных занятиях по изобразительному искусству	27
2.1. Педагогические условия, методы и технологии изготовления авторской куклы на внеклассных занятиях по изобразительному искусству	27
2.2. Экспериментальная проверка разработанной модели развития творческого воображения младших школьников, уровни ее сформированности и критерии оценки	39
Глава 3. Этапы создания творческой композиции по мотивам русской народной сказки «Морозко».....	47
3.1. Историко – культурологический анализ возникновения и развития искусства авторской куклы.....	47
3.2. Творческий замысел, идея, художественный образ композиции по мотивам русской народной сказки «Морозко».....	57
Заключение.....	62
Библиографический список.....	65
Приложение.....	69

ВВЕДЕНИЕ.

Проблема исследования и ее актуальность.

Современный этап развития российского общества характеризуется широким интересом к развитию образования, национальной культуре, воздействию которой актуально в процессе, гражданского, духовного, нравственного и профессионального самоопределения личности.

Для настоящего времени характерны сложность, изменчивость, «крутые повороты» общественных процессов и т.д., что вызывает необходимость воспитывать в современном человеке такие качества, как умение прогнозировать (предсказывать на несколько ходов вперед), способность к «лабиринтованию», поиску оптимальных путей в решении проблемных ситуаций, умение свободно переносить элементы знаний из одной ситуации в другую и т.п. Все это требует хорошо развитого воображения - важного психического процесса, необходимого для раскрытия творческого потенциала человека.

Проблема исследования заключается в поиске оптимальных педагогических условий, способствующих развитию творческого воображения младших школьников в процессе изготовления авторской куклы (в русском народном, костюме)

Цель исследования-состоит в решении проблемы исследования, а именно в разрешении противоречия между имеющимися возможностями обучающихся к более продуктивной деятельности воображения, необходимой для создания художественного образа, и недостаточным его функционированием в нынешних условиях школьной системы обучения изобразительному искусству.

Объект исследования: творческое воображение школьников младших классовна кружковых занятиях в процессе создания нового образа авторской куклы.

Предмет исследования: методические приемы обучения младших школьников искусству создания авторской куклы, направленные на развитие и совершенствование творческого воображения школьников.

Гипотеза. Развитие творческого воображения младших школьников, способствующего появлению нестандартных образных решений и формально-содержательной целостности создаваемых художественно-творческих произведений, возможно при соблюдении следующих условий обучения композиции:

1. Обогащение чувственного опыта младших школьников, заключающегося в эмоциональном восприятии, эстетической оценке действительности;

2. Развитие психических процессов младших школьников, связанных с деятельностью представления (представления в мышлении, памяти, воображении) и ассоциативными процессами (образное мышление);

В соответствии с целью, предметом и гипотезой исследования были поставлены следующие задачи:

- изучить специальную научную литературу по теме исследования;
- теоретически обосновать условия развития творческого воображения младших школьников и возможности создания их на кружковых занятиях по созданию авторской куклы;
- выявить критерии оценки творческого воображения младших школьников по их художественной деятельности, основанные на анализе произведений изобразительного искусства и результатов специального диагностирующего исследования;

Методы исследования:

1. метод изучения психолого-педагогической и специальной литературы по проблемам исследования;
2. метод анализа реального педагогического процесса (ознакомление с различными программами по композиции, беседы с педагогами, анкетирование, наблюдение, анализ занятий и т.д.);
3. метод теоретического поиска (аналитико-синтетическая деятельность, методы обобщения, сравнения, комбинирования, систематизации, установления диалектических, причинно-следственных, логических и прочих связей между основными понятиями предмета исследования, их компонентами и т.д.);

Методологическую основу исследования составили:

- научные психолого-педагогические работы по проблемам развития творчества (Р. Арнхейм, Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский, Д. П. Гилфорд, В.П. Зинченко, Е.И. Игнатъев, Т.С. Комарова, В.С.Кузин, А. Н. Леонтьев, И.Я. Лернер, Я.А. Пономарев, С.Л. Рубинштейн, Н.М. Сокольникова, П.М. Якобсон и др.)

Глава 1. Научно-теоретические основы развития творческого воображения школьников в процессе изготовления авторской куклы на внеклассных занятиях по изобразительному искусству

1.1. Философско-эстетическое обоснование проблемы исследования

В изобразительном искусстве художественный образ представляет собой «единство изображения и выражения» [24;77], изображения как сходства, подобия художественного образа и действительности, и выражения, как воплощения авторских чувств, мыслей, настроения и отношения автора к изображаемому, к действительности вообще. Однако изобразительная сторона художественного образа не ограничивается, по мнению автора, только похожестью и узнаваемостью предметов и явлений окружающего мира. «Если мы только узнаем в произведении какое-либо явление жизни, но при этом не узнаем о нем ничего нового, то для полноценного художественного впечатления этого недостаточно. В подлинно же художественном творчестве узнавание всегда сочетается с открытием чего-то такого, чего мы не знали или на что не обращали внимания раньше» [Там же; 78],

Работа над произведением искусства требует от художника развитого творческого воображения. Художественный образ стимулирует художника к творческой деятельности в момент вдохновения. Именно он, материально не зафиксированный и полностью идейно не домысленный, ведет к возникновению творческого замысла и служит побудительной силой в создании нового. Иначе говоря, художественный образ рождается, обогащается, уточняется, порой изменяется и доводится до окончательно оформленной идеи в результате работы воображения. Благодаря ему каждый художественный замысел появляется, совершенствуется и окончательно принимается в ходе реального выполнения, превращаясь из неопределенных и смутных образов в четкие и конкретизированные.

Как только замысел из головы «переселяется» на холст или бумагу (то есть переводится в материал), художественный образ приобретает наглядно-изобразительный характер. Выразительность художественного образа и его совершенствование в эскизах идет параллельно с уточнением, «выкристаллизовыванием» зрительного образа в уме, таким образом, изображение служит опорой и толчком для последующей работы воображения.

«Отсутствие покоемлюбо причине соответствующих знаний, умений у школьника сковывает его воображение, мешает продуктивной творческой работе. Ученик перестает заниматься моделированием и техническим конструированием, и если он вовремя не получает необходимых технических знаний и умений. Нередко можно наблюдать, как школьник пятых, sixth классов начинает «не любить» рисовать на тему, что возросший уровень требований своему рисунку не может быть удовлетворен из - за недостатка знаний в области изобразительной грамоты, из - за неумения владеть техническими приемами рисования.» [54, 21]

«Развитие воображения у школьников наука – важнейшая задача учителя. Любой продукт воображения основан на реальных фактах, наблюдениях. Чем больше запас наблюдений, тем больше есть возможностей его использования в деятельности воображения. Накопление разнообразных впечатлений, развитие наблюдательности на том или ином уроке – необходимое условие развития воображения.» [4-56]

«Воображение учащихся осуществляется не только на уроках, но и в процессе творческих занятий в школьных кружках, факультативах, в студиях и детских художественных школах, на любом этапе творческой деятельности школьника учителю необходимо его поддержать поощрить. Доброжелательное отношение учителя, руководителя студии, родителей к творческим занятиям ученика уважение и внимание, проявленное взрослыми к результатам его творчества послужат стимулом для дальнейшей активизации творческой деятельности.» [76,16]

1.2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ, ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ АВТОРСКОЙ КУКЛЫ

Развитие воображения школьников и осуществление ими художественной деятельности по созданию авторского произведения актуально проводить на основе использования метода проектов. Такой способ организации дает возможность эффективно реализовать интеллектуальные и физические возможности обучающихся, ориентирует их на творческую самостоятельность, способствует развитию воли и целеустремленности.

«Работая над созданием авторской куклы необходимо обратить внимание на соразмерность декора (ширины орнаментальных полос, элементов орнамента) с размерами самого произведения, а также на соответствие масштаба рисунка ткани общим размерам композиции. Частовнимание на соразмерность декора (ширины орнаментальных полос, элементов орнамента) с размерами самого произведения, а также на соответствие масштаба рисунка ткани общим размерам композиции. Часто встречающаяся ошибка при работе в этой области - использование тканей, тесьмы, кружева промышленного производства, в которых размеры элементов рисунка рассчитаны на фигуру человека в натуральную величину. Такой декор часто воспринимается слишком тяжелым для малой формы авторской куклы, разрушает целостность и пропорциональность художественного произведения. В небольших по размеру работах целесообразней использовать «рукотворные» вышивки, кружево, плетение.» Гельман А.И. [23,11].

«Измельченность элементов композиции также влечет за собой уничтожение художественного образа. Такие ошибки часто встречается в работах детей, когда они вместо разработки собственной орнаментации костюма авторской куклы пытаются копировать декор первоисточника. Работая над художественным образом произведения, обучаемые должны осознавать, что масштаб одно из важных средств гармонизации композиции от которого зависит художественная ценность произведения» Воронов Н.А. [5-32].

«Процесс создания костюма авторской куклы неотделим от такого понятия как ритмическая и метрическая согласованность его элементов. Чувство ритма заложено в человеке на уровне врожденных безусловных рефлексов, его рождает сама природа, но в то же время оно развивается на протяжении жизни. Декоративное и народное искусство, с присущими ему гармонично найденными и отработанными веками ритмическими чередованиями, способно формировать у обучающихся умение чувствовать и применять данное средство в творческой деятельности. Изучение подлинников народного искусства дает возможность увидеть в практическом применении ритмы формы, цвета, фактуры.» Гельман А.И. [12,67]

Ритм основан на постепенных качественных и количественных изменениях в ряду чередующихся элементов. Под ритмом в костюме может подразумеваться чередование элементов формы, которые, объединяясь в определенной последовательности, создают ритмические фигуры, составляющие рисунок произведения. При восприятии произведения ритм дает возможность соединить определенные точки, проследить движение, заложенное автором. Если повторяющиеся элементы костюма расположены далеко друг от друга, взгляд перескакивает и форма лишается ритма. В ритмическом чередовании происходит возрастание или убывание форм и интервалов между ними по определенным закономерностям. Построение ритмического ряда основывается на математической или геометрической прогрессиях. Арифметическая прогрессия строится при соблюдении постоянной разности между величинами соседних элементов, геометрическая постоянном отношении. Наиболее часто встречающиеся ритмы -убывающие, нарастающие, радиальные, скачкообразные.

Целесообразно предложить младшим школьникам задания, в которых используются простые ритмы, возникающие при изменении одной закономерности (формы, цвета, фактуры, расстояния между элементами) и сложные, при которых изменения происходят по нескольким параметрам, а также проанализировать в процессе деятельности, как выявляется доминанта за счет ритмического построения.

Изучая и анализируя принципы композиционного построения в орнаментике национальных костюмов, обучающиеся имеют возможность лучше осмыслить понятия: ритмическое и метрическое чередование. Метрическое чередование широко представлено в построении русских народных костюмов и их орнаментации. При рассмотрении музейных образцов народной одежды, целесообразно обратить внимание школьников на взаимодействие двух видов чередования, при котором орнамент строится на основе «метра», а его ширина и расстояние между полосами по законам «ритма».

Создание авторской куклы в национальном или историческом костюме не может основываться на копировании орнаментации подлинника, композиция в таких случаях получается мелкомасштабной и трудно воспринимаемой. На данном этапе перед школьниками ставится задача: осознать образное решение декора первоисточника, понять закономерности его ритмического и метрического построения, творчески переосмыслить и создать собственную композицию, созвучную изучаемому произведению и отражающую его образ. Это задание способствует закреплению теоретических знаний по основам ритмических построений, а практическая деятельность, направленная на творческое переосмысление оригинала, активизирует их мышление.

При создании авторской куклы и исследовании образцов костюмов народов России и мира, наибольшее внимание акцентируется на русском народном комплексе. Обучаемым предлагается осмыслить основные принципы композиционного построения: многослойность; декоративность, красочность; гармонию цвета и орнаментации; неповторимость и разнообразие форм, фактур, ритмов; взаимосвязь декора с формой и конструкцией; оригинальность головных уборов и навесных украшений.

«Декор русского народного костюма представляет собой интереснейшее явление в этнохудожественной культуре и является богатейшим источником для изучения законов орнаментальной композиции. Уникален и многообразен художественный образ его языка. Выполняя задачу декоративного значения, он несет в себе информацию о социальной, половозрастной, этнической

принадлежности, является средством выражения народного мировоззрения. В раскрытии языка орнамента русской вышивки достигнуто немало успехов, интересный смысл заложен в терминологии узоров, названия которых отражают те или иные представления о животных и растениях (репей, кошачьи лапки, коневые голяшки). Уникальны архаические орнаменты, изображающие языческих богов и священных животных, олицетворяющие силы природы. Искусство орнаментации русских костюмов справедливо признается выдающимся явлением русского народного и мирового искусства. Многие занятия по изучению памятников этнохудожественной культуры проводятся в музеях, где наглядно возможно проследить связь орнаментики народов мира с народным искусством России.» [32,87]

При работе над созданием авторской куклы, ставится задача создания собственной орнаментальной композиции, отражающей образ первоисточника и одновременно сомасштабной малым размерам произведения. Обучаемые, изучив орнаментику выбранного оригинала костюма, создают новое композиционное решение произведения, сомасштабное малой форме авторской куклы. Это необходимо в связи с тем, что орнаментальные формы, перенесенные в более мелкий масштаб, воспринимаются не так выразительно, как в натуральную величину. Технологическое выполнение таких элементов орнамента в более мелком масштабе также бывает затруднено, а зачастую практически невозможно.

Работая над композицией орнамента, ученик должны основываться на составлении пластически завершенной структуры узора, определяемой образным содержанием, характером и назначением изделия. Данную композицию нельзя рассматривать отдельно от времени, следовательно обучающимся необходимо освоить теоретический и практический опыт прошлых поколений, понять логику развития орнаментальных форм и соотнести их с современными тенденциями.

При создании декора авторской куклы младший школьник должны проявить оригинальность мышления, творчески переработав орнаментику подлинника в соответствии с законами орнаментального искусства:

-закон пропорциональности, заключающийся в соразмерности частей в отношении целого и одна к другой;

-закон соподчинения (разное звучание выразительных средств орнаментальной композиции происходит за счет выделения главных и подчинения второстепенных элементов);

- закон трехкомпонентности (для выражения сложного и разнообразного движения орнаментальных мотивов необходимо показать в композиции три фазы этого движения: три разных размера, три разных интервала между движениями, три направления, и периодически их повторять);

-закон контраста (взаимодействие контрастных элементов усиливает и обостряет их противоположные свойства, взаимодействие родственных элементов смягчает и нивелирует их качества);

-закон группирования (части подобные по размерам, форме, цвету, близкие по расстоянию имеют тенденцию к зрительному объединению в одно целое);

-закон контрапункта (построение орнаментальных мотивов возможно из ряда замкнутых элементов, путем соединения их в целостный орнаментальный образ);

-закон простоты (максимальной выразительности орнаментального образа следует добиваться минимальными средствами при максимальном определении подробностей).

«Большое значение при работе над проектом отводится материалу, его пластическим возможностям. Для авторской куклы подбираются тонкие ткани, обладающие высокой способностью драпироваться. Целесообразно произвести специальную обработку материала, он должен быть «рукотворным», что подчеркнет ценность авторского произведения.

В декоре тканей актуально использовать всевозможные способы росписи, следя за тем, чтобы масштаб рисунка соответствовал размеру формы произведения.

Для многих национальных и исторических костюмов характерна богатая декорировка ткачеством, вышивкой, кружевом, аппликацией. Данные техники не всегда гармонично соотносятся с небольшой формой авторской куклы. Такие

виды вышивок как счетная гладь, полукрест, роспись, тамбур возможно использовать в декоре этих произведений, а например технику золотое шитье необходимо эмитировать с помощью других технологий.

Основываясь на вышеизложенных фактах, возможно заключить, что процесс создания авторской куклы - это не копирование, а творческая переработка первоисточника, создание на его основе нового художественного произведения.

Исходя из вышеизложенного возможно сделать следующие выводы:

1. Теоретические основы формообразования, композиционного построения и проектирования авторской куклы актуально изучать на основе метода проектов.

2. Деятельность по созданию авторского произведения с использованием исторического материала дает младшим школьникам возможность:

- глубже осмыслить и понять актуальные задачи современного образования, закрепить и расширить объем классических теоретических знаний в области национального искусства, что способствует активному формированию этнохудожественной культуры обучаемых.

- эффективно осваивать и закреплять ранее полученные теоретические знания в различных областях искусства и использовать их в конкретных случаях для создания новых произведений;

- освоить научные основы создания авторской куклы, заключающиеся в творческой переработке объектов этнохудожественной культуры в новое современное произведение.» [18,43]

Глава 2. ПУТИ И МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЮ АВТОРСКОЙ КУКЛЫ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ НА ВНЕКЛАССНЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

2.1. Педагогические условия, методы и технологии изготовления авторской куклы на внеклассных занятиях по изобразительному искусству

В процессе выбора методов работы по созданию авторской куклы мы стремились к оптимальному сочетанию теоретического и практического курса дисциплины. В связи с этим занятия построены таким образом, что теоретический курс обязательно сопровождается практикой и самостоятельной работой.

«Существенным элементом структуры познавательного процесса являются методы обучения. Характер обучения во многом зависит от индивидуальных особенностей обучающихся и преподавателя. При проектировании учебного процесса мы исходили из того, что в педагогической практике огромную роль играет не только эффективность самих методов, но и индивидуальная методическая система преподавателя, т.к. любой метод активен тогда, когда объединяет в оптимальном взаимодействии обе стороны - преподавателя и обучающегося. В процессе реализации организованного нами обучения мы изучили и проанализировали каждый метод, его сильные и слабые стороны и используя их стремились чтобы учащиеся сознательно овладевали знаниями, умениями и навыками, необходимыми для выполнения творческого учебного проекта.

Развивая воображение младших школьников, мы разнообразили средства, методы и формы обучения, выбирали такие их сочетания, которые в возникших ситуациях стимулировали деятельность младших школьников.

Наибольший активизирующий эффект дают ситуации в которых обучаемые должны отстаивать собственное решение проекта;

принимать участие в дискуссиях и обсуждениях; самостоятельно выбирать пути решения задания; находить различные варианты;

- создавать ситуации самопроверки и анализа личных познавательных и практических действий.

Методика преподавания строится так, чтобы знания, полученные младшими школьниками в процессе таких занятий, служили инструментом при освоении умений и навыков для проведения практических работ.

Разрабатывая методику занятий, мы учитывали деление умений на интеллектуальные и практические. Интеллектуальные умения (способность выполнять мыслительные операции) необходимы во всякой творческой и познавательной деятельности, их развитие осуществляется при осмыслении младших школьников исторических памятников и создании образа собственного произведения в процессе эскизирования, в работе над формой и композицией авторской куклы, при анализе проделанной работы и планировании дальнейших действий. Практические умения (способность выполнять конкретные действия), отрабатываются при изучении технологических приемов моделирования и конструирования формы куклы и костюма, выполнении декора. Оба вида умений тесно связаны между собой, т.к. формируются у младших школьников в процессе деятельности.» [54,43]

На следующем этапе работы с младшими школьниками использовался метод проблемного изложения и постановки проблемных задач, в результате чего происходил переход младших школьников от исполнительской к творческой деятельности. Преподаватель показывал пути и способы решения проблемы. Данный метод мы использовали при изучении особенностей происхождения переход младших школьников от исполнительской к творческой деятельности. Преподаватель показывал пути и способы решения проблемы. Младшим школьникам предлагалось найти как можно больше информации о костюмах того или иного региона, создать образ одного из них, используя приемы макетирования (материал: бумага, картон, клей), и разработать эскиз авторской куклы для последующего выполнения ее в материале. При работе над таким

видом заданий младших школьников используют рекомендации преподавателя, определяющие пути решения проблем, но в тоже время располагают неограниченными возможностями для проявления творческого воображения.

Преподаватель, контролируя самостоятельную работу младших школьников, определяет этапы ее выполнения:

- определение целей и задач самостоятельной деятельности;
- определение предмета деятельности;
- определение средств и способов деятельности;
- определение средств контроля за результатами деятельности.

Самостоятельная работа младших школьников способствует оптимизации учебного процесса, учит продуктивно использовать рабочее время, формирует самостоятельность, активизирует творческую деятельность, воображение и художественное мышление.

Интересны для нашего исследования работы в направлении развития художественного воображения В.С. Кузина, в которых он говорит о ведущей роли теоретических знаний, творческого наблюдения за окружающей действительностью. Основываясь на его исследованиях, мы построили обучение таким образом, что младшие школьники на протяжении всего процесса, при получении теоретической информации, исследовательской деятельности, выполнении практических и самостоятельных работ, ведут наблюдение исследуемого материала. При этом преподаватель направляет их внимание к раскрытию существенных связей и зависимостей в исследуемых объектах, подводит к уяснению общих закономерностей создания образа, формы, композиции и т.д. и выводам. Это способствует активному использованию исследовательско-поисковых методов, открытию закономерностей на основе наблюдения и осуществления учебной деятельности.

В процессе создания авторской работы младшие школьники постигают основы формообразования, построения объемной и орнаментальной композиции в традициях памятников искусства народов мира, делают определенные обобщения в области общих законов искусства на основе частных случаев..

Искусство костюма и куклы прошлых поколений дает возможность лучше понять и осмыслить основные законы гармонии, сделать общие выводы, перевести имперические знания в обобщенные теоретические и использовать их при решении многих задач, стоящих перед современными педагогами, художниками и дизайнерами.

Исходя из вышеизложенного возможно заключить, что при организации образовательного процесса по созданию авторской куклы актуально использовать следующие методы работы с младшими школьниками: объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемного изложения материала и постановки проблемных задач, частичнопоисковый, исследовательский.

На первом этапе работы студенты осуществляют изучение различных информационных источников.

На следующем этапе перед младшими школьниками ставится задача систематизации информации в специальные таблицы, они выполняют следующие практические работы:

- виды кукол, народные и исторические(зарисовки);
- российские игрушечные промыслы (зарисовки);
- куклы народов Мира (зарисовки);
- русский народный костюм (таблица).

Следующий этап работы представляет собой анализ костюмов- подлинников с точки зрения формообразования, композиции и конструкции. Перед школьниками ставится задача изучить эстетику формы под углом зрения исторической эпохи, что необходимо для осознания художественного образа произведения.

На данном этапе школьники выполняют следующие практические работы:

- силуэты костюмов различных эпох (таблица);
- зарисовки костюмов совместно с графической конструкцией (развертка формы).

После сбора материала школьники приступают к следующему этапу работы - эскизированию.

Эскизы должны соответствовать следующим требованиям:

- отражать характер, пластику, конструкцию формы, цветовое решение будущего произведения;
- нести ярко выраженный художественный образ и передавать стилевые особенности первоисточника;
- представлять креативные решения поставленной задачи, созвучные современности.

Перед школьниками ставится задача, используя графические средства - карандаш, тушь, краски (акварель, гуашь), сангина, уголь, пастель, фломастеры, создать эскизы кукол в национальных и исторических костюмах с ярко выраженным образным звучанием.

Выполняя упражнения, школьник решает проблему создания двухтоновой и трехтоновой композиции. При разработке трехтонового эскиза необходимо обратить внимание на то, чтобы взаимодействие площадей трех тонов были связаны арифметической пропорцией или строились по средствам «золотого сечения».

Школьники в процессе эскизирования должны показать умение работать различными материалами и знание законов композиционного построения графических работ.

После отбора и просмотра эскизов выполняется чистовой проект, в отличие от эскизов он более тщательно прорабатывается.

Исходя из вышеизложенного, возможно заключить, что для эффективного развития творческого воображения школьников необходимо:

- разнообразить средства, методы и формы обучения, выбирать такие их сочетания, которые стимулируют творческое воображение школьников;
- использовать группу методов, соответствующих основным этапам учебного познания

- использовать методы развивающего обучения, формирующие теоретическое мышление, обеспечивающие выделение всеобщего способа решения для определенного класса задач;

- использовать методы проблемного обучения: проблемное изложение материала, постановка поисковых задач, исследовательский метод, метод проектов;

- использовать методы самостоятельной работы.

2.2. Экспериментальная проверка разработанной модели развития творческого воображения младших школьников, уровни ее сформированности и критерии оценки

Процесс создания авторской куклы мы осуществляли на основе системы дисциплин исторического, культурологического, художественно-эстетического и практического характера.

Эксперимент основывался на исследовательской деятельности преподавателя, осуществляющего обоснование и разработку эффективных психолого-педагогических основ и методики творческого воображения младших школьников, формирование специальных знаний, умений и навыков.

Педагогический эксперимент, проводимый в рамках настоящего исследования, был призван: используя разработанный научно-методический комплекс, создать младшим школьникам оптимальные условия для решения задач, поставленных в процессе данного исследования.

Педагогический эксперимент, проводимый в рамках настоящего исследования, был призван, используя разработанный научно-методический комплекс, создать младшим школьникам оптимальные условия для решения задач, поставленных в процессе данного исследования: проанализировать на всех этапах эксперимента условия развития творческого воображения; выявить

проблемные для младших школьников ситуации, возникающие в процессе обучения; проверить эффективность разработанной методики.

В процессе поискового (констатирующего) эксперимента были проведены три среза, определившие первоначальный уровень подготовки младших школьников, входящих в контрольную и экспериментальную группы. Данные срезы проводились на основе ранее полученных знаний, умений и навыков.

1. Срез по определению уровня теоретических знаний в области декоративного искусства состоял из ряда вопросов. Ответ на 3 вопроса соответствовал низкому уровню знаний, на 5-6 - среднему, все вопросы - высокому уровню.

2. Срез по определению уровня практических знаний и умений младших школьников проводился на основе практической работы, для проведения которой были разработаны критерии оценки деятельности младших школьников, в них входили следующие характеристики: соответствие теме; композиционное заполнение листа, эстетика подачи работы; правильность передачи формы первоисточника; единство и уравновешенность композиции; общее стилистическое решение композиции, выразительность и доступность для восприятия.

Для анализа были использованы следующие критерии: знание особенностей костюмов (композиционного построения, цветового решения, особенностей декора); интерес (быстрота включенности в процесс деятельности, эмоциональный настрой при выполнении эскизов); вариативность, т.е. количество выполненных эскизов в определенный промежуток времени (средний уровень - 2 эскиза, 3 и более вариантов - высокий уровень, а менее 2 - низкий); креативность решения и самостоятельность мышления; выразительность и доступность для восприятия; образное содержание.

Проведение поискового эксперимента дало возможность проанализировать уровень теоретической и практической подготовки младших школьников, входящих в экспериментальные и контрольные группы, а также уровень развития

творческого воображения младших школьников. По данным исследования можно сделать вывод, что уровень подготовки у младших школьников обеих групп примерно одинаковый.

Результаты поискового эксперимента подтвердили предположения о недостаточном уровне развития творческого воображения младших школьников и дали возможность расставить акценты при разработке экспериментальной методики спецкурса.

Следующим этапом исследования было проведение формирующего эксперимента, цель которого - определение эффективности психолого-педагогических условий развития творческого воображения младших школьников при изучении искусства авторской куклы. При его реализации была проверена актуальность разработанной нами экспериментальной методики.

В осуществляемом педагогическом процессе были задействованы экспериментальные и контрольные группы. С младшими школьниками, входившими в контрольные группы, работа велась с четко выраженной опорой на методы проблемного и развивающего обучения, активно использовалась самостоятельная и поисково-исследовательская деятельность. Обучение в контрольных группах осуществлялось при преобладании заданий, основанных на объяснительно-иллюстративном и репродуктивном методах, не было активных установок на поисково-исследовательскую деятельность.

Актуальным для нас при проведении эксперимента являлся вопрос о единицах анализа изучаемого процесса и соответственно о критериях его оценки. Исследование процесса формирования уровня развития творческого воображения младших школьников привело нас к выводу о необходимости взять в качестве единиц анализа действия младших школьников, акты их поведения на занятиях по созданию авторского изделия. Такой анализ дает возможность исследовать формирование развития творческого воображения младших школьников в движении.

Опираясь на имеющиеся в психологии исследования [246,197] возможно заключить, что любой акт поведения можно рассматривать как системную

единицу, включающую в себя компоненты: ценностно- мотивационный, эмоционально-волевой, интеллектуально-оценочный, по которым актуально анализировать деятельность обучающихся.

Рано или поздно каждый начинающий кукольник берется за изображение головы человека — работу, требующую определенных навыков, знаний, профессиональной культуры.

В этой главе будут даны первоначальные сведения, которые пригодятся работе. О том, как оборудовать рабочее место, приготовить и сохранить глину в нужном состоянии, мы уже знаем из занятий скульптурой.

Прежде всего, надо изготовить каркас, два простейших, варианта которого показаны на рисунке. Для этого потребуются обрезки досок, несколько гвоздей и проволока. Каркас следует рассчитать таким образом, чтобы во время лепки он не мешал и не вышел из формы наружу. При его конструировании учитывайте и композицию будущей скульптуры. Не экономьте время на этой стадии, иначе потом ваша работа может пойти впустую.

Плоскость станка установите строго горизонтально, чтобы при его поворотах этюд не изменял наклона. Модель и этюд должны находиться на одинаковой высоте: желательно, чтобы их переносицы были на уровне ваших глаз, а при проверке, во время отхода, этюд и модель находились на одном расстоянии от скульптора и как можно ближе друг к другу. Они и освещены должны быть одинаково, желательно сверху, но без обширных теней в углублениях формы. Полезно изменять освещение. Это поможет избежать ошибок. Глаз привыкает к допущенным неточностям, и случается, что мы не замечаем грубых просчетов в создаваемой скульптуре: например, когда одно ухо куда больше другого.

Возьмите за правило с первых же минут сеанса проверять свой этюд, внося в него наиболее решительные коррективы. Прежде чем приступить к делу, обдумайте действия, то есть работайте больше головой, чем руками. Удобно находить ошибки с помощью зеркала, в котором вы видите начатую скульптуру как бы со стороны.

Полезно прибегать к помощи циркуля. Быстро, не растрчивая творческого пыла, им можно установить истинные пропорции модели. Обычно вначале циркулем пользуются неохотно, но в дальнейшем к нему привыкают, и этот инструмент становится не помехой, а помощником. Однако полностью циркулю нельзя доверяться, так как отношения в скульптуре не ограничиваются лишь линейными пропорциями, на определенном этапе наш глаз оказывается «вернее».

Скульптору-портретисту нужно изучить человеческий череп, хорошо знать его конструкцию. Для этого сделайте несколько этюдов с черепа в положении, свойственном нормальной посадке головы человека, обращая при этом главное

внимание на основные объемы и их соотношения. Необходимо учитывать форму частей черепа, наиболее близко расположенных к поверхности и, следовательно, имеющих наибольшее пластическое выражение: теменные, затылочные, лобные кости, лобные бугры и надбровные дуги, скуловые отростки лобной кости, скуловые кости и дуги, носовая, верхнечелюстная и нижнечелюстная кости.

Нужно четко уяснить для себя деление черепа на мозговую и лицевую, неподвижную и подвижную части, усвоить, его форму со всеми видимыми изменениями (вид сверху, снизу, с боковых сторон), почувствовать конструкцию, пропорции, основные планы и их взаиморасположение в пространстве. Полезно вылепить череп по памяти, а также параллельно с работой над этюдом головы живой

модели в размере 1/2 натуры, стараясь придать ему характерную для этой модели форму.

Начинающему скульптору- портретисту рекомендуется

лепить с гипсовых слепков или копий лучших образцов мировой и отечественной классики. Такая работа развивает художественный вкус. Перед будущим скульптором — форма, уже решенная выдающимся мастером, по которой можно учиться понимать его творческий метод. Неподвижность модели облегчает задачу: слепок можно измерять циркулем, сколько потребуется.

Если невозможно найти высококачественную гипсовую копию (а с плохой лепить нельзя, даже вредно), то приступайте к работе над живой моделью. Это, конечно, для начинающего сложнее.

Лепить голову человека следует так же, как с гипсового слепка, в натуральную величину или чуть больше натуры, но в этом случае полезно заранее задать определенный масштаб этюда по отношению к натуре. Например: 1,1;1,2 к натуральной величине. Лепить голову большего размера пока не нужно. Чтобы сохранить заданный размер скульптуры, облегчить проверку пропорций, сделайте масштабную линейку, в которой на одном делении будет 1,1 см или 1,2 см, что соответствует 1 см в натуре.

Лучше начинать с лепки мужской головы во фронтальном положении без поворота. В дальнейшем, усложняя задачу, можно выбрать тот или иной ее поворот или наклон, включив и часть плечевого пояса. Имейте в виду, что плинт или куб, на которых будет расположена голова и шея, также являются составной частью вашей композиции. Своим размером, формой и весом они влияют на всю работу.

Приступая к лепке, надо поднять вверх проволоку с крестами, чтобы они пока не мешали, и, слегка смочив водой каркас, начать прокладку глиной. Если она будет излишне влажной, то потом может дать большую усушку. В то же

время глина должна быть достаточно мягкой, чтобы было нетрудно набирать ее на каркас.

Глину проложите таким образом, чтобы над основной рейкой был слой 6—8 см. В противном случае по высыхании она не-сколько осядет, и каркас выступит наружу. Рекомендуется также первоначальный объем брать несколько меньше намечаемого. Лучше наращивать, а не срезать глину. При прокладке набирайте ее так, чтобы каркас не появлялся над поверхностью формы.

С самого начала надо ясно себе представить общий характер формы головы. Старайтесь сохранить целостность общего на всех этапах работы. А их всего три:

- прокладка, нахождение основных пропорций и объемов в пространстве, установление планов;
- моделировка формы, ее анализ;
- обобщение, завершение работы.

Конечно, такое деление условно. Задачи на разных этапах не решаются изолированно друг от друга, в каждом случае они требуют различного времени для завершения. Однако последовательность сохраняется.

На первом этапе работы мы оперируем общими объемами и планами, как бы упрощая или, точнее, еще не рассматривая их во всем пластическом богатстве. Под планом подразумевается поверхность, ограничивающая тот или иной объем в пространстве и занимающая определенное место по отношению к другим планам.

Поначалу не заостряйте внимание на местах соединения планов. Старайтесь найти их положение в пространстве относительно друг друга. Чем крепче, основательней будет построен фундамент, тем успешнее про-двинется вся остальная работа.

Найдя верное пространственное расположение объемов и пропорциональные соотношения, как можно шире взяв движение, имеющееся в натуре, можно вбить кресты в нижнюю часть скульптурного этюда. Расположите кресты ближе к поверхности формы и проследите, чтобы проволока, на которой они висят, была натянута. С помощью этих крестов мы предотвратим возможные сползания глины с каркаса под собственной тяжестью. Если же проволоку не натянуть, то впоследствии возможно оседание глины по всей ее длине. Проволока должна быть достаточно крепкой, но в то же время мягкой: наиболее удобна в этом отношении медная.

Убедившись в том, что в дальнейшем глина не преподнесет нам неприятных сюрпризов, про-должаем устанавливать основные планы и пропорции. Определяем место слухового отверстия и ушной раковины, черепную и лицевую части, размер носа, линию смыкания, то есть последовательно находим все более частные, подчиненные главным объемы. И тут надо иметь в виду целое, большую

форму головы, ее характер, который должен быть остро «взят» в первые моменты работы.

Значительная затрата времени на этюд с натуры создает для начинающего скульптора еще одну сложность. Самые непосредственные и сильные впечатления от модели постепенно стираются, эмоции затухают, и работа может показаться вялой и скучной. Чтобы этого не произошло, рекомендуем сначала зафиксировать свои впечатления от модели в небольшом наброске, который послужит вам как бы напоминанием о «первом знакомстве», станет своеобразной путеводной звездой до момента завершения работы.

По мере накопления знаний и опыта скульптор сумеет решить задачи начального этапа работы, включая фиксацию первых впечатлений от натуры, за время, не превышающее двух часов. Хороший артист обязан беречь свои эмоции, не растрчивать их уже в начале спектакля. Так и скульптору необходимо зафиксировать в памяти свежие, самые сильные впечатления от модели и обращаться в дальнейшем к ним по мере необходимости.

Закончив в целом первый этап работы, удовлетворившись его результатами, можно перейти ко второму, наиболее длительному, в процессе которого вы приобретаете опыт моделировки формы, ее анализа и воплощения в материале. Со временем самый трудный второй этап будет занимать у вас меньше времени. Все усилия направятся на решение чисто творческих задач: поиск и нахождение окончательной, наиболее художественно-выразительной формы.

Но начинающему скульптору необходимо соблюдать строгую последовательность работы, ее четкое и ясное деление на этапы с переходом от простых задач к более сложным.

Правая и левая части головы симметричны; лепить их рекомендуется одновременно, постоянно между собой сравнивая. Работайте при этом обеими руками.

Старайтесь избегать распространенных ошибок: увеличения лицевой части головы за счет черепной, проваливания лба по отношению к плоскости лица. Полезно применять отвес, особенно при анализе этюда в профиль.

Итак, еще раз проконтролируйте симметричность обеих сторон головы, правильность расположения глаз, скул и других ее частей. Помните, что середина головы обычно расположена на уровне слезников или переносицы. По отвесу желательно найти отношение лобной кости к челюсти и к яремной ямке.

Убедимся, что самая высокая точка черепа на скульптуре намечена верно, и определим местоположение слезников и ушных отверстий. Они находятся почти на одной горизонтали. С другой горизонталью совпадают основание носа и отросток нижней челюсти.

В фас проверим симметричность левой и правой частей головы. Уточним общую форму черепа сверху. Ширина между лобными буграми соответствует ширине затылочной кости, а наиболее отдаленными друг от друга точками черепа являются теменные бугры, которые даже при очень развитых скуловых костях остаются шире их.

Теперь посмотрим на этюд. Убедимся в точности взятых пространственных соотношений объемов, их симметрии. Будем и в дальнейшем проверять работу, моделируя этюд спереди и сзади в трехчетвертном повороте. Верно ли взято отношение высоты носа к расстоянию от его основания до конца подбородка? От подбородка до линии смыкания губ по отношению к расстоянию от линии губ до основания носа? А также расстояние от слезников до лобных бугров и вершины черепа?

Глядя в фас, затем снизу и сзади, добьемся симметричности посадки ушных раковин.

Еще и еще раз советуем посмотреть, как решен общий объем головы во фронтальном и профильном положениях.

Область уха разграничивает голову в профиль на лицевую и затылочную части и обычно представляет собой большие трудности для начинающих. Лицо и затылок нередко лепят отдельно, без связи между ними. Чтобы избежать этого, надо внимательно следить за цельностью построения головы. Постарайтесь понять, каким образом самая высокая точка скуловой дуги и сосцевидный отросток образуют единый план, уходящий к затылку, если осматривать голову в профиль. Проследите как можно больше пластических ходов, связывающих лицевую и затылочные части.

В фас нетрудно увидеть, что наиболее удалены друг от друга точки скуловых дуг. Дальше планы идут на сужение к затылку, поэтому места соединения ушных раковин со щекой мы не видим.

При моделировании форм, передаче их пластической красоты все время имейте в виду расположение масс в пространстве. Не отделяйте их от большого объема.

Старайтесь точно передать направление движения форм, их начало и завершение. Постоянно обращайтесь внимание на места соединения объемов.

Глава 3. ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

« »

3.1. Историко – культурологический анализ возникновения и развития искусства авторской куклы

Предшественники игрушки являлись камешки, сучки, другие случайные предметы. Они появились еще в первобытном обществе – скульптурные изображения животных, птиц, человеческих фигур, уменьшенные копии орудий труда (маленький нож, топор, мотыга, веретено, лук со стрелами, праща, аркан и проч.), приспособленные к детским возможностям, были средством раннего овладения сложными орудиями труда взрослых. Тип этих орудий зависел от половозрастных особенностей детей и доминирующей отрасли труда в данном обществе. Руководящая, контролирующая и оценивающая роль в процессе овладения детьми этими орудиями труда, принадлежала взрослым. В упражнениях с уменьшенными копиями орудий труда всегда присутствовала игровая ситуация.

Игровая функция игрушки значительно возросла на поздних стадиях первобытнообщинного строя, когда проявилась тесная взаимосвязь развития производительных сил, усложнений орудий труда и процесса разделения труда с вытеснением детей из сложных и наиболее ответственных областей деятельности взрослых.

Эволюция символики игрушки развивалась от скульптурных орнитоморфных и зооморфных языческих тотемов через полиморфные образы предков-тотемов охотничьих групп к антропоморфным образам предков, отождествлявшихся с различными силами природы, а затем превратившихся в повелителей этих сил.

Магическая функция сыграла большую роль в формировании типологии игрушки. Игры и игрушки являлись неотъемлемой частью магических обрядов, связанных с рождением, браком, смертью, оберегом и проч. Генетическая связь

народной игрушки является средством продуцирующей и оберегающей магии с анимистическими воззрениями и формами языческого культа.

Эстетическую функцию народная игрушка в быту проявила как игрушка - праздничный забавный подарок, образец рукоделия, атрибут обряда. Яркое проявление художественно-эстетического воздействия народной игрушки на ребенка – это ее способность заинтересовать и позабавить ребенка яркостью декора, выразительностью формы, развить его физически и духовно. Крестьянская кукла это воплощение народных эстетических представлений о красоте женщины.

Игрушка, создаваемая для детей взрослыми, являлось средством воспитания, и отражала мировоззрение и быт взрослых, их педагогические взгляды (либо, как до некоторой степени, приспособление к идеологии заказчика, принадлежащего к другому сословию).

Традиционно покровительственное отношение взрослых к играм и игрушкам детей, ограничение ребенка минимальным количеством игрушек связано с принципом поощрения детской фантазии и творчества, что характерно особенностям народного педагогического опыта. Бережное обращение детей с игрушками, их хранение и стремление передать своим детям – это проявление педагогической целесообразности народной игрушки в подчинении ее содержания и формы игровым интересам ребенка, его половозрастным особенностям. Игрушка делилась на основные группы игрушек для каждого возрастного периода.

Появление игрушки-самоделки это проявление самостоятельности и творческих способностей ребенка.

На протяжении веков игрушка жила и развивалась, процесс ее изготовления усложнялся. На рубеже XIX и XX вв. процесс производства игрушки, который становится капиталистическим по всем присущим ему особенностям: появление заведений типа капиталистических мануфактур, товарного и детального разделения труда, конкуренции и представителей торгового капитала –

скупщиков. Расширяется круг потребителей, который включает мещан, купечество, чиновников и лишь отчасти крестьянство.

Существенное расширение архаичного круга образов, тем и сюжетов русской народной игрушки, усложнение структуры ее художественно-выразительных средств, увеличение функциональной дифференцированности обуславливалось спецификой жизнедеятельности городского ребенка, который гораздо позднее вовлекался в трудовую деятельность, дольше осваивал социальные отношения в форме игры, рос более изолированным от природы, нежели крестьянские дети. Повыселся спрос на усложненные игрушки, обладающий такими качествами игровой динамики, как подвижность к комплектации, необходимый для городской жизни уровень информативности.

Обретение промысловой игрушкой свойств, активизирующих эмоциональное восприятие и интеллект ребенка, развивающих ориентацию в сложных социально-бытовых условиях. В это время идет значительное усиление в промысловой игрушке эстетической функции по сравнению с крестьянской игрушкой. В производстве промысловой игрушки помимо традиционных материалов используется папье-маше, мастика, жель, фарфор, бумага, шкуры животных, шерсть и их сочетание. Игрушка русских кустарей XIX начала XX вв. приобретает детальную пластическую и колористическую конкретность, правдоподобие. Цвет, который становится в игрушке прикладным или автономным очень разнообразен в своих цветовых сочетаниях и его свойств, и зависит от особенностей используемых материалов. Появившаяся конструктивная подвижность промысловой игрушки связана с ее развлекательной функцией.

Черты образной выразительности в игрушке обеспечивают активную эмоциональную реакцию ребенка на игрушку с движением: театральность жестикуляции фигурок, многократность повторения действия, его логическая связь с жизненной ситуацией, возможность изменять ритм и темп движения игрушки в процессе игры. Звуковое сопровождение в игрушке несет прикладной характер, его подчиненность тематике и пластике игрушки.

Промысловая игрушка имеет ограниченное родство с произведением фольклора, проявляющееся прежде всего в сходстве образов, тем и сюжетов, в коллективном характере творчества, его импровизационности и вариативности, в близости художественных приемов и функций. Промысловая игрушка приобретает схожие особенности с: 1) частушкой (яркий быстрый отклик на различные социальные явления, стремление к новизне темы и сюжета, обращенность к зрителю); 2) лирической песней и жестоким романсом (сентиментальность и экзотичность образов); 3) раешным стихом (связь с театральным движением, свободное обращение с выразительными средствами, юмористический характер, глубоко связанный с реальной бытовой жизнью); 4) произведениями детского фольклора (дразнилками, издевками, поддевками).

В изменявшейся социально-культурной среде остро стоит необходимость активизации интеллектуального развития ребенка, в связи с этим усиливается роль информативных и дидактических качеств кустарно- промысловой игрушки. На нее оказывает непосредственное воздействие лубочных картин (особенно в 30 - 50-е годы XIX в.), фабричной и зарубежной продукции, профессиональной художественно-педагогической деятельности на расширение познавательной роли народной игрушки.

Размалеванные, другой раз с лихостью поражающей, вдобавок еще раззолоченные и посеребренные, лаковые игрушки нравились не только детям. Они привлекали и взрослых, их покупали небогатые горожане, жители пригорода и, конечно, деревни. Легко представить, как рядом с лубочными картинками, бумажными цветами и пестрыми вышивками по канве соседствовали в убранстве жилья лаковые посадские игрушки. В народе любили блестящие, сверкающие вещи, они казались красивыми и богатыми. Было время, когда с особым шиком носили в простонародье фуражки с черными лакированными козырьками, до зеркального блеска ваксили сапоги и форсили по деревне в новых резиновых калошах по праздникам и в любую погоду. Блестящая, сияющая фактура – одно из ярких слов в выразительном языке народного творчества. Об этом говорят и

знаменитые жостовские подносы, хохломская посуда, расписные лаковые шкатулки Федоскина, Палеха, Мстеры, Холуя и игрушки из папье-маше тоже.

Есть в народной промысловой игрушке еще одна важная особенность – динамика, конструктивная подвижность формы. Для детской забавы и «оживляли» ее разными способами. Кустари придумывали, заимствовали, переиначивали на свой лад нехитрые устройства для передачи движения в игрушке: шарниры, глазные механизмы, разводы, планки, «каналы», меха, баланс, колеса с кривошипами, рычажки и валики с лопастями.



Кузнецы. Богородская игрушка 19 век



Барышни, солдат. Богородская игрушка 19 век.

Приспособления обычно встраивали в пустотелые игрушки или в специальные ящички, на которых размещались фигурки. И чего они только ни делали с помощью этой простейшей механики. Из стороны в сторону медленно раскачивались кувырканы-неваляшки благодаря кусочку свинца, вложенному в их основание. В начале XIX века эти забавные игрушки изображали клоунов, музыкантов, турок, пузатого купца, девочку на голубом шаре, а к концу столетия превратились в маленького юркого «Ваньку-встаньку». И сегодня неваляшка - любимая детская игрушка. Ее по-прежнему продолжают выпускать в Загорске и на предприятиях других городов. Сделанная из яркого целлулоида по проекту художников, неваляшка теперь не только качается, но и мелодично звучит. «Лягушка-царевна», «Девочка- ромашка» Н. Молостновой, «Дед Мороз», «Клоун» Н. Денисова - современные по оформлению, новые по технологии, применяемым материалами и в тоже время традиционные игрушки.

История многих сейчас популярных игрушек уходит в прошлое. Более сто лет назад среди «лоточного» товару в Санкт -Петербурге продавались куклы на шарнирах. Кукла могла сидеть и стоять в разных позах, поворачивать голову, засыпать лежа, моргать стеклянными глазами, кланялись и вертелись клоуны, ударяли по тарелкам, язычники ненасытно глотали живность, кукла дымила закруткой с табаком. Были еще перевертыши «перекидные бабы, что из старых в молодых перекидываются».

Механические игрушки требовали от мастера эстетического осмысления их конструкции. Обычно игрушечные персонажи повторяли одно, какое ни будь движение, отвечающее смысловому содержанию игрушки. Качание люльки, работа кузнеца – все это напоминает действие изображаемой реальности, конкретные занятия людей. Мастера-игрушечники стремились передать общее впечатление от действия, его сюжетный смысл. Их мало интересовала логика физического движения - жестикуляция игрушечных фигурок чисто театральная, условная. Многократно повторять и повторять, неустанно принимать ту же позу, постоянно двигаться - это ли не гротескный художественный прием. Бесконечно кружиться в танце, непрестанно с почтением

кланяться, с неизменной бодростью барабанить, и снова и снова толочь в пустой ступе, с серьезным видом делать «зряшное» дело. Да еще и под музыку! Бой, писк, голос, гусельки- все эти простейшие звукоподражающие механизмы делали игрушку еще забавнее и интереснее. Бой четко отбивал такт работы кузнеца, бондаря, игру барабанщика; животные, как им положено, ревели в голос, стоило только нажать на меха; птицы и куклы издавали пронзительный писк.

Сами звуковые механизмы были просты, но действовали эффектно. Оклеенный цветной бумагой деревянный ящичек, натянутая там струна и задевающее за нее при вращении ручки гусиное перо - вот и все премудрости механики гуселек. А как сразу весело толкались в пляске под эту нехитрую музыку чухонцы, задорно крутилась карусель, нежно тренькала девушка на цитре и в сентиментальном кружении проплывали лебеди перед усадьбой. Звук не только привлекал сам по себе, он отвечал образу игрушки, ее характеру. Звуковые повторы накладывались на ритмические движения игрушки, обостряли ее динамику, как бы замыкали внимание на избранном образе.

Озвученная игрушка становилась еще более зрелищной, впечатляющей. «Я как-то вспомнил о жалком, но почему-то бесконечно трогательно пиликающем звуке, который производила вертушка, заключенная в коробочке с «гусельками», и мне снова захотелось услышать этот бедный, милый звук, как-то и раздражавший и прельщавший меня в детстве»,— писал А. Бенуа в 1911 году об известной игрушке Сергиевских кустарей — «Домике, перед которым плавают гуси», который положил начало его коллекции народной игрушки.

Озвученные игрушки близки детскому восприятию. Этим объяснялась их особая популярность. Взрослые не могли не замечать, как рано дети начинают экспериментировать со звуком, как остро чувствуют музыкальную ритмику, любят подражать крику птиц, голосу животных, звучанию инструментов, дают неповторимую звуковую трактовку разнообразным явлениям. Обо всем этом говорят и произведения устной литературы для детей.

Стремительные и динамичные по форме детские песни- диалоги («Заяц белый, куда бегал ...») и другие жанры детского фольклора изобилуют

словесными повторами извукорядами: «Ай, дуду-дуду-дуду ...», «Ти-та-та, ти-та-та ...» Тавтограммы и докучные прибаутки построены как замкнутый круг, на многократном повторении одних и тех же рифмованных стихов или слов:

На море, на океане,
 На острове Буяне
 Стояла ель.
 На ели торчало мочало,
 Его ветром качало,
 А оно все молчало.
 Не начать ли сначала?

Подобное «тавтологическое» содержание наблюдается у звуковых игрушек. Они привлекали ребенка своей способностью к звуковым повторам. В любой момент он мог снова услышать знакомый голос, мог подражать ему, управлять ритмическим звучанием игрушки. Взрослым также нравились звукоподражательные потешки. Их покупали с большой охотой не только как детскую забаву.

В звуковых игрушках ярко отражалась народная «смеховая» культура. Различные обряды и праздники сопровождались звукоподражанием. Например, в некоторых деревенских обрядах дети должны были подражать пению петуха, кудахтанью кур, мычанию коровы, ржанию коня, бляению овцы, ... «чтобы плодились домашние животные». Здесь звукоподражание носило магический смысл. А вот пример другого содержания.

На народных гуляниях, на балаганных и цирковых представлениях всегда особым успехом пользовались номера звукоподражателя, что и «коровой мычит, медведем ревет, кошкой мяукает, собакой лает ... поет петухом, кричит курицей, ребенком плачет ...». Здесь звукоподражание - элемент художественного, театрального действия.

То же самое и в посадской игрушке. Звук придавал ей большую зрелищность, усиливал ее образность.

Механические подвижные и озвученные кустарные игрушки были очень популярны, их раскупали на базарах и ярмарках особенно быстро. Спрос определял производство и потому в конце XIX начале XX веков мастера игрушечники Сергиева Посада и других промыслов преимущественно изготавливали подвижные игрушки. Среди кустарей-ремесленников было немало предприимчивых изобретателей, гораздых на выдумку, на свой секрет «потешной» механики.

Действительно, занятными, хитроумными были Сергиевские потешки. Звучали, двигались, манили блеском и цветностью, привлекали множеством мелочей. Своеобразными средствами народные мастера изображали видимое и желаемое.

На любую тему, любой сюжет, жизненный или фольклорный, могли они откликнуться яркой, остроумной выдумкой. Чтобы и взрослым нравилось, и детям затея была. По давней традиции делали игрушки для «обоего полу»: всевозможные солдатики, всадники, кони-качалки и каталки предназначались для военных «потех», а куклы и предметы кукольного обихода - для игр будущей хозяйки домашнего очага.



Делали и разное «зверье» - животных домашних и диких, птиц всяких - здешних и заморских. А для особой затейливости занимали их людскими делами, и выходило это совсем как в сказках и байках:

Пошел котик во лесок,

Нашел котик поясок ...

или в прибаутках и небылицах:

Долгоногий журавель

На мельницу ездил,

Диковинку видел:

Коза муку мелет,

Козел засыпает.

Так и в игрушке: медведь идет с палкой, заяц стучит в барабан, музицирует обезьянье трио, коза в сарафане кружится под дребезжанье гуселек или играет в ложки и пляшет под медвежью дудку - необычно и уже потому особенно привлекательно. В кустарной игрушке обязательно присутствовал какой-либо интригующий момент. Куклы наряжались в праздничные костюмы, изображали чаще всего модных барынь, городских дам, военных в роскошных мундирах, франтов и франтих. Игрушки-забавы сулили какую-то смешную неожиданность, маленький трюк: то вдруг высовывали язык, качали головой, перевортывались или издавали пронзительный писк, а то представляли цирковой выезд самого Дурова со свиньей. Удивить рассмешить, поразить – вот основная задача. Забавная роль была главной, но не единственной, была и другая функция – образовательная.

Народная кукла существовала и других народов. Ученые, изучая игрушки народов мира, отмечают наличие одних и тех же сюжеты, главные из них это фигуры женщин, коней, птиц.

Изучая искусство создания куклы, мы видим преемственность традиций, на основе которых рождается новое. Сохранение традиций – это не значит их простое повторение.

На основе выше сказанного мы строили свой подход к экспериментальному исследованию обучения младших школьников искусству создания авторской куклы. Две части одной культуры профессионально и народное постоянно переплетаются и составляют одно целое.

3.2. Творческий замысел, идея, художественный образ композиции «...»

Для создания творческой композиции «...» мы остановились образах русской народной волшебной сказки «Морозко» которая имеет несколько вариантов изложения, а так же известен вариант сказки в обработке А.Толстого. К работе над образами героев сказки обращались многие известные иллюстраторы, такие как Поленова Е.Д. (1902 г.), Маврина Т. (1956 г.), Шеварева Т. (1967 г.), Пономаренко П. (1990 г.) и др.

Иллюстрация народных сказок входит в программу обучения изобразительному искусству в школе и вызывает интерес у школьников, особенно начальных классов, что можно увидеть по результатам их учебных и творческих работ. Внеурочная деятельность в начальных классах расширяет возможности творческой деятельности школьников. Проиллюстрированные любимые герои народных сказок на уроках изобразительного искусства и могут найти продолжение и расширение урочной темы на внеклассных занятиях. Образцы кукол к сказке «Морозко» выполненные учителем в качестве примера для освоения технологии создания авторской куклы с использованием профессиональных материалов – это большой творческий потенциал для школьника, источник воображения и активизации творческой деятельности.

Первым этапом работы был поиск материалов и технических приемов по созданию авторской куклы для доступных детскому восприятию и пониманию приемов создания художественного образа.

Разработка эскиза по выбранной тематике – важный этап в работе над художественным образом.

Рис.....

Утвержденный эскиз диктует выбор художественного материала для исполнения изделия. Материалом выбрана полимерная глина. Полимерная глина среди художественных материалов своего рода как материал обладает рядом достоинств и интересен для автора. Полимерная глина легкая по весу, не токсична, не сложная в обработке и доступна для работы в условиях классной комнаты. Этот материал формирует у детей усидчивость, любовь и интерес к творчеству.

Из двух методических приемов создания куклы коллажного и скульптурного был выбран коллажный прием. При использовании коллажного метода необходимо соблюсти шесть этапов работы над куклой. Каждый этап – это создание художественно – значимого элемента изделия, которые, в последствии, будут соединены в одно целое. Композиционное решение, образное решение, разножанровость (создание костюма, портрета, работа над персонажем) дает большие возможности для творческого выражения автора.

Для создания куклы из полимерной глины необходимы материалы и инструменты, приспособления:

швейные иглы;

деревянные зубочистки;

нож косяк;

алюминивая проволока различного сечения;

плоскогубцы;

художественные кисти;
грунт специальный;
наждачная бумага;
специальные клеи;
акрил;
ткань.

Подобрав материалы для работы, создаем тело куклы с помощью проволоки, скручивая из нее каркас. Проволока не должна быть тонкой и иметь определенный запас прочности. С целью экономии материала – полимерной глины, и быстрого набора объема, например головы, используем металлическую фольгу, предварительно ее смяв.

Рис.....

Облепив фольгу глиной, выверяем пропорции головы и вставляем глаза.

Рис....

Готовую голову отложить под салфетку, вернуться к ней уже потом, оценив ее свежим взглядом, что бы выявить недостатки. Асимметрию лица можно заметить если поднести куклу к зеркалу или посмотреть на нее вверх ногами. Перед запеканием пластику нужно предать определенный цвет.

Рис.....

На следующем этапе лепим кисти рук и сами руки. Предплечья до кистей рук – полые. Ногтевые ложе сделать трафаретом. Покрасить. Таким же образом лепим ноги.

Рис.

Приготовленные заготовки можно запекать в духовке. Время запекания и температуру указывают на упаковке. Лучше запекать в электрической духовке, в газовой духовке запекание делают закрыв изделие фольгой.

Определив позу куклы, скручиваем каркас туловища и формируем объем тела рук и ног при помощи паралона или ваты. Сверху обшить мягкие части тела капроновыми колготками, нитки подобрать в цвет колготок. Сшить белье.

Рис.....

На ноги, из кожаных перчаток (дома всегда найдется распаренная пара перчаток) сделать обувь. Натуральная кожа в распаренном виде хорошо тянется и не расползается от клея. Отдельным персонажам можно свалить обувь из шерсти.

Рис.....

На следующем этапе работы делаем кукле волосы. Места наклеивания волос прорисовываем карандашом от затылка по спирали к макушке. Волосы можно купить в магазине для рукоделья или использовать для этого овечью шерсть.

Пряди волос клеим снизу вверх. Волосы уложить в прическу. Лицо оформить макияжем.

Костюмы для куклы изготавливаем строго по утвержденным эскизам. Подбор ткани выполняем в соответствии с художественным образом. Но надо учесть, что ткань подбираем достаточно податливую в работе, важно, чтобы она не сыпалась и не слишком тянулась. Кроить строго по долевой не обязательно. Некоторые детали можно объединить (боковые швы на штанах, центральные швы на спине). Обметка деталей не всегда нужна. Кукольная одежда сшивается в ином порядке, чем взрослая. На вывернутую и отглаженную одежду пришиваем фурнитуру, отделку.

Ноги в обуви приклеиваем только после того как кукла будет одета. Глаза покрыть акриловым глянцевым лаком.

Изображения рыб и насекомых довольно часто встречаются в мебельной орнаментике. В частности, рыбообразный дельфин — излюбленный мотив в резном орнаменте прошлых времен. Стилизованные насекомые также часты в полосовых орнаментах (стилизация — использование общей формы без ее конкретизации), а в маркетри изображения бабочек с цветами широко распространены. Рисунок насекомых делают с коллекционных препаратов в зоологических музеях и только тех, которые имеют декоративный вид сверху или сбоку. Изображения спереди или сзади не представляют интереса. Наиболее декоративен вид сверху бабочек и стрекоз с раскрытыми крыльями, жуков — с закрытыми, вид сбоку — кузнечика.

Рисование насекомых в сущности не отличается от рисования симметричных орнаментальных фигур.

У рыб по сравнению с другими представителями мира позвоночных наиболее простая форма. Она позволяет легко воспроизводить любое ее сечение, а зеркальная симметрия размещать эти сечения относительно оси симметрии. После завершения абриса врисовывание деталей (жабр, глаз, чешуи) не представляет особых трудностей.

Птицы занимают промежуточное положение между рыбами и теплокровными животными (копытными, хищными). В состоянии покоя туловище птиц имеет сходство с телом рыбы и поэтому дает возможность также нарисовать ряд симметричных сечений, которые затем обобщают в конечную форму (рис. 36). В движении сложность формы птиц значительно увеличивается. Поэтому прежде чем начать зарисовки птиц, знакомятся с конструкцией их скелета.

В зарисовках птиц весьма интересна проработка головы, крыльев, лап, сделанных в крупном размере.

Эти детали очень часто использовали в мебельном декоре. Рисование насекомых в сущности не отличается других фигур.

У рыб по сравнению с другими представителями мира позвоночных наиболее простая форма. Она позволяет легко воспроизводить любое ее сечение, а зеркальная симметрия размещать эти сечения относительно — с закрытыми, вид сбоку — кузовно оси симметрии. После завершения абриса врисовывание деталей (жабр, глаз, чешуи) не представляет особых трудностей.

В зарисовках птиц весьма интересна проработка головы, крыльев, лап, сделанных в крупном размере.

Особенно распространены были грифоны — фантастические животные с телом льва и головой и крыльями. Эти детали очень часто использовали в мебельном декоре.

Особенно распространены были грифоны — фантастические животные с телом льва и головой и крыльями орла. При рисовании этих деталей отбрасывают мелочи и изображают главную форму, где выявляют крупные части: клюв и его примыкание к голове, посадку глаза, переход головы к шее, коготь и примыкание его к пальцу, соединение пальцев в пясти. Лишь после правильного построения главной формы можно слегка наметить оперение,

чешуйчатость ног. Рисование животных начинают с набросков живой натуры. Сначала рисуют домашних животных, затем животных в зоопарке. Здесь выбирают статические положения, которые дают возможность передавать общее строение. Стремиться к передаче движения здесь не следует.

Перед зарисовками животных полезно рассмотреть устройство их скелета и сделать несколько скелетных схем в разных положениях. Это помогает лучше изобразить фигуру животного.

Наиболее характерны положения в профиль и в фас. Изображение на рисунке обобщают, несущественные детали отбрасывают. Некоторая условность изображения очень важна при исполнении рисунка, так как облегчает использование его для деревянных резных деталей в мебели.

Рисование представителей животного мира отличается от рисования растительных неподвижных форм, изучению формы которых ничто не мешает. Живые существа приходится каждый раз дорисовывать по воображению, так как с переменной позы живой «натурщик» меняет и форму. В движущемся живом предмете труднее выделить конструктивную основу, поскольку она скрыта массой меха и мышц, и труднее определить основную форму тела животных.

При рисовании животных основная линия построения начинается с *проведения* абриса спинного хребта, который служит главным конструктивным элементом туловища. Хребет расположен близко к поверхности и поэтому не скрыт массой мышц и органов животного. Расположение остальных деталей — головы, ног — размечают относительно нарисованной линии хребта, причем размечают симметрично расположенные детали — правую и левую передние ноги, глаза, уши, рога, — каждый раз учитывая поворот. Такая последовательность рисования дает возможность схватить характер формы животного, прежде чем оно успеет изменить позу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении мы пришли к следующим выводам и заключениям:

1. Проведен анализ психолого-педагогической литературы показал необходимость и неразработанности проблемы теории развития творческого воображения младших школьников средствами изобразительного искусства, искусства создания авторской куклы (на данный момент отсутствует методика данной тематики, практически, отсутствие наглядного материала, и межпредметных связей с дисциплинами художественно эстетического цикла, содержание практических заданий доступных детям младшего школьного возраста и т.д.).

2. поставленные задачи определили роль и значение искусства создания авторской куклы в формировании творческого воображения младших школьников на внеклассных занятиях по изобразительной деятельности.

3. Экспериментальное исследование выявило условия развития творческого воображения на занятиях по созданию авторской куклы: а) использование на занятиях принципов опережающего обучения; б) использование принципа индивидуального подхода к обучающимся; в) создание особых педагогических условий; г) реализация принципа от простого к сложному; д) использование компьютерных технологий ТСО, новых информационных технологий; е) грамотное использование познавательных интересов и положительной мотивации младших школьников в процессе обучения искусству авторской куклы, что способствует познавательных процессов, лежащих в основе воображения; з) использование инновационных материалов и технологий в процессе обучения искусству создания авторской куклы.

Разработан ряд методических приемов, направленных на развитие творческого воображения, использованы формы (теоретические и практические; групповые, индивидуальные) обучения,

Однако, проблема развития творческого воображения младших школьников средствами искусства создания авторской куклы не может считаться окончательно

решенной. В связи с тем, что деятельность воображения, которая в основном протекает в уме, недоступна для наблюдений и всестороннего изучения, эта проблема не исчерпывается рамками нашего исследования..

Материалы данного исследования может быть использован в дальнейшем совершенствовании содержания и методики обучения изобразительному искусству в школе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Активизация познавательной деятельности школьников на уроках изобразительного искусства; Под ред. Б.И.Фоминых. - М.: НИИ школ, 1975.- 164 с.
2. Алехин, А.Д. Изобразительное искусство. - М.: Просвещение, 1984.-252 с.
3. Алпатов, М.В. Сокровища русского искусства XI-XVI в.в,- Л.; - 1970. - 162 с.
4. Анохин, П.К. О творческом процессе с точки зрения физиологии // Художественное творчество: Сб. науч. тр. - Л., Наука, 1983. - С. 259-262.
5. Арпхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. - М: Наука, 1977.-184 с.
6. Арутюнов, С.А. Народы и культуры, развитие и взаимодействие.- М.: 1989. - 160 с.
7. Бабанский, Ю.К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: Методические основы - М.: Просвещение, 1982.- 192с.
8. Бакуншинский, А.В. Исследования и статьи. - М.: Советский художник, 1981.-351 с.
9. Барулин, В.С. Социальная философия. Т.1.- М., 1993. -102с.
10. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты. - М.: Просвещение, 1989.-192 с., ил.
11. Бердяев, Н.А. Смысл творчества (Философия творчества, культуры и искусства). - М.: Искусство, 1994, т. I.- 356 с.
12. Берхин, Н.Б. Общие проблемы психологии искусства. - М. Просвещение, 1981. - 64 с.
13. Боголюбов, Н.С. Развивающее обучение в изобразительном искусстве // Декоративно-прикладное искусство в системе эстетического воспитания: Сб. науч. тр. - М.: МШ У, 1990. С. 145-156.
14. Боголюбов Н.С. Лепка на занятиях в школьном кружке. Методическое руководство для руководителей кружков общеобразовательных и внешних учреждений / Н.С.Боголюбов.-М.: Просвещение, 1979- 143 с.

15. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей. - М.: Просвещение, 2002,- 145 с.
16. Богуславская, И.Я. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров. // Советское ДИ. 1980. - № 77/78. -
17. с. 116-122.
18. Богуславская, И.Я. Проблемы и традиции в искусстве современных народных художественных промыслов. // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. - Л., 1981. -с. 16-43.
19. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. М.: Искусство, 1965.-379 с.
20. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк: кн. для учителя / Л. С. Выготский. 3-е изд. - М.: Просвещение, 1991.-93 с.
21. Декоративное творчество школьников и художественные народные промыслы / Под ред. Т.Я.Шпикаловой. - М.: Просвещение,1973.
22. - 95 с.
23. Дидактика современной школы. Некоторые проблемы современной дидактики. / Под ред. М.Н.Скаткина. - М.: Просвещение, 1982.-319 с.
24. Добрых рук мастерство / Сост. И.Я.Богуславская. - Л.: Искусство, 1976. - 212 с.
25. Дремов, А.К. Художественный образ. - М.: Искусство, 1967.-97 с.
26. Ермаш, Г.Л. Искусство как мышление. - М.: Искусство, 1982. -277 с.
27. Ермаш, Г.Л. Искусство как творчество. - М.: Искусство, 1972. –102 с.
28. Желудков, А.С. Свойства элементов в декоративной и пространственной композиции. - М., 1977,- 48 с.
29. Жердев, Е.В. Художественное осмысление объекта дизайна. - М: Изд-во АЦТОПАН, 1993. - 132 с.
30. Журавлев, В.И. Методы педагогических исследований. - М.: Педагогика, 1972.-159с.

31. Игнатъев Е. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека / Е.И. Игнатъев. М.: Знание, 1968. - 32 с.
32. Игнатъев Е.И. О некоторых особенностях изучения представлений и воображения / Е.И. Игнатъев // Известия АПН РСФСР. Вып.76. -1956. - С. 3-17.
33. Игнатъев Е. И. Психология изобразительной деятельности детей / Е. И. Игнатъев. 2-е изд., доп. - М.: Учпедгиз., 1961. - 224 с.
34. Кузин, В.С. Психология. - М.: Высшая школа. 1982. - 256 с, ил.
35. Кузин, В.С. Вопросы изобразительного творчества. - VI.: Просвещение, 1971,- 144с.
36. Крутецкий, В.А. Психология. - М.: Просвещение, 1980. - 305 с.
37. Крутецкий, В.А основы педагогической психологии. - М.: Просвещение, 1972. - 33 с.
38. Киреенко В.И. Психология способностей к изобразительной деятельности детей / В.И. Киреенко. М.: Изд-во АПП РСФСР, 1959. - 304 с.
39. Короленко И.П., Фролова Г.В. Чудо воображения / И.П.Короленко, Г.В.Фролова. Новосибирск, 1975.- 212 с.
40. Крысько, В.Г. Психология и педагогика:Схемы и комментарии. -М.: Изд-во Владос- Пресс, -2001. -368с.
41. Лейзеров, Л. Эстетическое воспитание и нравственное формирование личности. - М.: Знание, - 1973. - 48 с.
42. Леонтьев, А.Н. Деятельность, сознание. Личность. - М.: Политиздат, 1972. - 182 с.
43. Лернер, И.Я. Дидактические основы методов обучения. - М.: Педагогика, 1981.- 186с.
44. Лихачев Д. С. Русская культура /М.: Искусство, 2000. — 439 с.
45. Лихачев, Б.Т. Педагогика. Курс лекций. -М.: Прометей, 1993.- 528с.
46. Молдованова А.А., Бугрова, Е.П., Кунин, М.В., Уваров, С.Н. Основы творческо-конструкторской деятельности. Владимир, 2001. -98с.
47. Мухина В.С. Возрастная психология, феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ. вузов. - М.: «Академия», - 456 с.

48. Народное искусство в воспитании детей. / Под ред. Т.С.Комаровой. - М.: 1997.-210 с.
49. Народное искусство и современная культура. Проблема сохранения и развития традиций. / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. - М.: 1991 - 378с.
50. Никифоров, О.И. Исследования по психологии художественного творчества. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1972. - 153 с.
51. Нигматулина, Ю.Г. Комплексный анализ художественного творчества. - Казань, 1976. - 104с.
52. Новиков, А.М. Научно-экспериментальная работа в образовательном учреждении. - М.: АЛО РАО, 1998. - 136 с.
53. Новоселова, С.Л. Развивающая предметная сфера в педагогике,-М.: Центр инноваций в педагогике. 1995. - 64 с.
54. Овсянников, М.Ф. Эстетика в прошлом, настоящем и будущем.- М.: Просвещение. 1988. - 189 с.
55. Оконь, В. Л. Введение в общую дидактику. - М.: Высш. школа, 1990-382 с.
56. Пармон, Ф.М. Творческая трансформация первоисточника через ассоциативные представления при создании современного костюма: Сб. науч. тр. МТИЛЛП. - М., 1979.
57. Пармон, Ф.М. Эстетика форм и конструкций костюма (в историческом аспекте). - М.: Легпромбытиздат, 1981.- 249 с.
58. Пармон Э.А. Роль фантазии в научном познании / Э.А.Пармон. Минск, 1984.-176 с.
59. Педагогика. Учебное пособие для студентов пед. ин-т /Под ред. Ю.К. Бабанского.- М.: Просвещение, 1983. - 608 с.
60. Петров, В.М., Киселев, И.Н. Информационный анализ иерархии процесса художественного творчества // Исследование проблем психологии творчества: Сб. науч. тр. - М.: Наука, 1983. - 226с.

61. Пидкасистый, П.И. Организация учебно-познавательной деятельности студентов. Второе издание, дополненное и переработанное. - М.: Просвещение, 2005. - 144с.
62. Платонов, К.К. Проблема способностей. — М.: Наука, 1972. - 246с.
63. Платонов, К.К. Проблема способностей. — М.: Наука, 1972. - 246с.
64. Пономарев, Я.А. Фазы творческого процесса // Исследование проблемы психологии творчества. - М.: Наука, 1976. - 303с.
65. Пономарев, Я.А. Психология творчества и педагогика. - М.: Педагогика, 1976. -280 с.
66. Праздников, Г.А. Процесс художественного творчества. - Л.: Наука, 1977.- 39 с.
67. Программы средней общеобразовательной школы. Основы народного и декоративно-прикладного искусства. 1-9 кл. / Научный руководитель Т.Я. Шпикалова. - М., Просвещение, 1994.
68. Программы для общеобразовательных школ, гимназий, лицеев. Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства 1-8 кл./ кол.авторов, науп, рук. Т.Я. Шпикалова. — М.: Дрофа, 2001.
69. Программы для средних общеобразовательных учебных заведений. Примерные программы по обучению изделий народных художественных промыслов, 5-11 классы. М.: Просвещение, 1992. -58с.
70. Программы для средних общеобразовательных учебных заведений. Факультативные курсы: Изобразительное творчество. Скульптура. История изобразительного искусства. — М.: Просвещение, 1992.-65с.
71. Программы педагогических институтов. Сборник № 14. Рисунок, Живопись, Композиция, Пленэр. Скульптура и пластическая анатомия. История искусств. — М. 1988.
72. Ростовцев, Н.Н. Академический рисунок. - М.: Просвещение, 1984. - 240 с.
73. Ростовцев, Н.Н. Учебный рисунок. - М.: Просвещение, 1976. - 237 с., ил.
74. Ростовцев, Н.Н., Терентьев А.Е. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием. - М.: Просвещение, 1987. - 176 с.

75. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: Зарубежная школа рисунка/Н.Н. Ростовцев. -М: Просвещение, 1981. 191 с.
76. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии. - М., Учпедгиз, 1946.-685с.
77. Скаткин, М.Н. Школа и всестороннее развитие детей. - М., Просвещение, 1980.- 123 с.
78. Сокольникова, Н.М. Воспитание художественно-творческой активности учащихся 1-7 кл. в процессе иллюстрирования литературных произведений на уроках ИЗО. - М., 1988.- 280 с.
79. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе : Уч. пос. для студ. Педвузов. - М.:Издат. Центр Академия,1999. - 368с., ил.
80. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для учащихся 5-8 кл.: В 4ч. - Обнинск: Титул, 1996. - 4.1. Основы рисунка;
81. Сокольников, Ю.П. Системный подход в исследовании воспитания. - М., Прометей, 1993.– 342 с.
- 82.Страхов И.В. Психология воображения: Пособие для студентов педагогических институтов / И.В. Страхов. Саратов, 1971. - 78 с.
- 83.Субботина Л. Ю.Развитие воображения детей. Популярное пособие для родителей и педагогов / Художник Куров В. Н. — Ярославль: «Академия развития», 1997. 240с., ил. - /Серия: «Вместе учимся, играем»/.
84. Уваров, С.Н., Кунина,М.В. Основы творческо- конструкторской деятельности. - М.: Академический Проект, 2005. — 80с.
85. Фадеев, В.А., Приступа Г.Н. Как проводить педагогический эксперимент: Учебное пособие. - Рязань: Из-во РГПУ, 1993. -140 с.
86. Флоренский, П.А. Философия, творчество, культура. М.,1994. -56с.
87. Фридман, Л.М., Кулагина И.Ю. Психологический справочник учителя. - М.: Просвещение, 1991. - 288 с., ил.
88. Хворостов, А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Просвещение, 1988. - 176 с., 8 л. ил.

89. Хрестоматия по ощущению и восприятию. / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, М.Б. Михалевской. - М.: Изд-во Моек, ун-та, 1975. - 400 с.
90. Цукерман, А.К. Психология саморазвития. - М.: Интерпранс, 1994.-160 с.
91. Чеканов, А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. -М.: Изд-во АХ СССР. 1962. - 68 с.
92. Шорохов, Е.В. Композиция: Учебник для студентов ХГФ пед. ин-тов,- 2-е изд. - М.: Просвещение, 1986. - 207с.
- 93.Шорохов, Е.В. Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе. - М.: Просвещение, 1977. - 210 с.
- 94.Шорохов Е.В., Стариков М.М. Воображение и композиция в живописи/Активизация процессов развития творческих способностей на занятиях рисунком, живописью, композицией: Сб. науч. тр. / Е.В. Шорохов, М.М.Страхов. М.: Прометей, 1994. -С. 67-77.
95. Шпикалова, Т.Я. Методические рекомендации к несброшюрованному альбому «Русское народное искусство XVIII-XX вв.» Пособие для учителей средней школы. - М.: Советский художник, 1986.
96. Шпикалова, Т.Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования. Пособия для учителя. - М.: Просвещение, 1974. - 159 с.: ил.
97. Шпикалова, Т.Я. Концептуальные подходы к содержанию художественного образования и воспитания школьников средствами народного искусства // Формирование личности учителя начальных классов в процессе освоения классического и народного искусства. - Шуя, 1992.95 с.
98. Шпикалова, Т.Я. Методическое обеспечение образовательных технологий преподавания народного и изобразительного искусства на основе концепции, в которой учитель выступает носителем духовной сути народной художественной культуры - Народное искусство: прошлое и современность:Материалы Всероссийской научно-практической конференции. - Смоленск:СГПУ, 2002. - 196с.

Приложение.

«День был теплый и ясный, Я помню, как чинно выступали из церкви одна за другою нарядные девушки и парами медленноприближались в нашу сторону. Как-то сразу невольно я перенесся мысленно в старое доброе время. ...С какою-то негой, медленно вился хоровод девушек в жемчужных головных уборах, в парчовых и шелковых платьях; там виднелись толпы парней с девушками в более простых нарядах, они медленно прохаживались, взявшись за руки, вперед и назад, разливаясь в своих громких песнях. За ними раскинулись массы старого и малого люда, а вдали чернелись избы и в стройных силуэтах поднимались верхушки старинных деревянных церквей». Такую удивительную картину увидел в поморском посаде Ненокса в 1888 году путешествовавший по Северу известный архитектор В. В. Суслов.

Русский Север был тогда заповедником нашей родной старины, которая продолжала жить и в народной одежде. Она сохраняла основные черты одежды Древней Руси, где наряды простого крестьянина и великого князя различались лишь ценой ткани и богатством отделки.

Петровские реформы заставили дворянство и купечество одеться в западноевропейский костюм. Но во многих, особенно старообрядческих семьях продолжали носить традиционный русский наряд. На портретах XVIII—XIX столетий в нем чаще всего изображались женщины из купеческого сословия.

«Простые деревенские жители в продолжение целых столетий сохраняют с каким-то религиозным уважением форму, цвет и малейшие принадлежности костюма своих предков»,— писал исследователь народной одежды в середине XIX века. В городах традиционная русская одежда бытовала вплоть до середины прошлого столетия. В сельской же местности ее носили и в начале нашего века.

Будничные одежды были простыми и скромными, их шили из холстины или сукна, которые ткали сами крестьянки на нехитром деревянном ткацком стане. Праздничные же, сшитые часто из покупных тканей, были нарядными и богатыми.

Женские одежды поражают своей самобытной красотой и обилием вариантов, ведь в каждой губернии одевались по-своему. Местный традиционный костюм повторял старинные образцы и нес в себе древние художественные традиции.

Для всех сословий и классов длинная нижняя рубаха со сборками у ворота была основной, а для холостой молодежи нередко и единственной одеждой. Праздничная рубаха наверху и по подолу щедро украшалась вышитым и тканым узорочьем. Свободная и широкая, сшитая из прочной льняной или пеньковой холстины, она была хорошо приспособлена к работе. В старой деревне на покос и на жатву шли как на праздник, надевая свои лучшие рубахи.

В женской одежде бытовало два вида рубах: одна с широкими сборчатыми рукавами, связанная с новгородской культурой, носили ее в северных деревнях, селах и городах. Рубаху с сужающимися книзу рукавами называли «московской», и ее можно было встретить в центральных и южнорусских губерниях.

В народе верили, что свою рубаху нельзя продавать, иначе распрощаешься со счастьем. Подвенечной же рубахе придавали важное значение. Изготавливалась она в особое время: «в первую ноченьку христовскую (пасхальную), во вторую во ивановскую, в третью ноченьку петровскую». Да и вышивались на ней необычные узоры, о чем поется в свадебной песне: «хорошее всхожее солнышко, утреннюю зарю, молодой полуночный месяц, реки, озера глубокие»,— то есть целую картину мира.

Поверх рубахи в северных и центральных губерниях носили сарафан — высокую юбку с лямками, а в праздничном костюме еще и нарядную пышную на лямках душегрею, которая сзади собиралась крупными складками. В народе ее называли перо или перышко.

Дешевые будничные сарафаны шили из льняной холстины с набивным узором, из клетчатой пестряди, домашней крашеной шерсти. Праздничные же — из многоцветного красочного ситца, узорного атласа, штофа и бархата. Но чаще шили сарафаны из парчи. Крестьяне побогаче покупали хлопчатобумажную, с медной позолоченной нитью парчу. Состоятельные люди, купцы своим женам и

дочерям заказывали сарафаны и душегреи из драгоценной парчи с золотым узором. Их очень берегли и надевали лишь в самые главные праздники: на Пасху, в Рождество, на Троицу. При покрое женских нарядов ткань использовалась очень бережно, и обрезков не оставалось.

Крест и пояс были обязательны для каждого. Пояс, как и крест, давали при крещении, и не только ходить без него, но даже спать считалось неприличным. Снять с человека пояс значило его обесчестить. Исключение делалось лишь на севере России, где подпоясывали нижнюю рубаху, но не сарафаны, чтобы не вытерлась драгоценная ткань.

В южнорусских губерниях поверх рубахи носили древнюю поясную одежду — паневу. Распашнаяпанева-разнополка шилась из трех полотнищ шерстяной или полушерстяной ткани и собиралась сверху на вздержке. Полы крайних полотнищ не сшивались и не сходились: так было удобнее ходить и работать. В некоторых местностях в паневу стали вшивать еще и прошиву с узором, и она походила на юбку.

Впервые паневу, как и сарафан на Севере, надевали девушке в ее совершеннолетие, а до этого она ходила в рубахе с пояском. Первую паневу шила старшая сестра, а надевал ее брат на Пасху или на Троицу. В конце XIX — начале XX столетия она символизировала замужество и надевалась только перед свадьбой. Обряд был таков: девушка бегала по лавкам (они устраивались вдоль стен по всей избе), мать же ходила за ней следом и уговаривала. Если девушка, соскочив с лавки, попадала ногами прямо в паневу, скидай с меня девичью красоту».

Сверх паневы носили передник, повязывая его по талии, или длинную, богато украшенную занавеску, надеваемую через голову и держащуюся на плечах. Существовал ещеи наверхник, или шушпан, напоминавший короткую широкую рубаху из домашней шерсти, разукрашенную тканым и вышитым узорочьем. Завершали праздничный наряд молодой женщины юга России бисерные украшения и рогатый головной убор сорока с золотым или серебряным шитьем.

Праздничные одежды южнорусских губерний более яркие и красочны, в то время как северные строже и богаче. Так, убранство северного головного убора состояло из парчи, золотного шитья, жемчуга, перламутра и цветных камней. В XVIII столетии иные кокошники здесь стоили тысячу и более рублей, в то время как хорошая лошадь — всего десять!

Российский жемчуг добывали обычно в северных реках. Чаще попадались мелкие жемчужины с просыное зерно, реже — с горошину и совсем редко — с большую клюквину. Встречались даже драгоценные правильной формы скатные зерна чистой воды.

Однажды император Александр I, будучи в Каргополе, шел по городу и любовался местными народными одеждами. Он даже расспрашивал каргополок, не поддельный ли у них жемчуг — так много его было в их украшениях. И убедившись, что жемчуг настоящий, император остался этим доволен.

В холодное время года бедные женщины носили овчинные полушубки и шубы, нередко расшитые цветной нитью. А богатые шили шубейки из штофа на лисьем и беличьем меху с широким собольим воротником. На картине В. И. Сурикова «Взятие снежного городка», написанной в 1891 году, мы видим красивых, здоровых и крепких русских людей как раз в таких одеждах.

Излюбленные украшения девушек и молодых женщин — перстенок и колечко, которое служило залогом согласия девушки пойти замуж за парня. Впоследствии оно стало символом брака. После венчания женщины русского Севера могли носить и шейные украшения: жемчужные и перламутровые бусы и серебряные цепочки. А вот для невесты здесь делали из дорогой ткани наборшники в виде воротничка, плотно прилегавшего к шее и украшенного золотным и серебряным шитьем, драгоценными камнями и цветными стеклами. На юге же носили янтарные бусы, многочисленные бисерные украшения и цепочки.

В девичью косу, называемую красной красотой, вплетали парчовый или шелковый косник с шитьем. Лента же означала, что девушку можно сватать.

Девичьи праздничные головные уборы от женских отличались тем, что не закрывали верхушку волос и делались в виде обруча, украшенного богатой тканью, жемчугом и цветными стеклами.

Косметикой пользовались русские красавицы в меру. В ларце или шкатулке, которую дарил жених своей невесте, были белила и румяна. Не-веста белилась свинцовыми белилами, румянилась сандаловой настойкой и шла в баню. Там поддавали пару, чтобы все это скорее впарилось в лицо. А вот терские казачки сурьмили еще и брови и ресницы. Лицо русской женщины отличалось красотой и здоровьем, оно словно излучало свет и говорило не только о здоровье физическом, но и духовном.

Самые торжественные и богатые наряды надевали женщины на свою свадьбу. Если же в доме не было богатого штофного сарафана и жемчужной перевязки, то их занимали у соседей. А те, кто имел, по наследству передавал своим младшим сестрам или дочерям.

В Сольвычегодске, например, невеста наряжалась в рубаху с пышными рукавами до локтя. Они закреплялись узкими браслетами-зарукавьями из парчи с цветными стеклами. Поверх рубахи надевали шелковый синий сарафан с крупным золотым узором и золотым кружевом по подолу. Надевали цепочку с крестом, жемчужные серьги, ожерелье из парчи с перламутром и цветными стеклами, перстенок на руку. Сверху надевали душегрею коротену из шелка на узких лямках, обшитую золотым позументом. По ее серебристо-голубому фону шел узор из букетов разных цветов. Длинная, до пят, боярская шубка была сшита из белки и покрыта светло-голубым узорным шелком, отделана по воротнику, полам и рукавам мехом черно-бурой лисицы и соболя. На голову возлагалась конура в виде обруча, обтянутого парчой и украшенная жемчугом, перламутром и обшитая золотой бахромой. На руки надевались перчатки из штофного шелка с золотой вышивкой.

В свадебное приданое у девушки среднего достатка входило десять и более рубах, столько же холщовых и ситцевых сарафанов, которых хватало лет на десять.

Церковное венчание и сама русская народная свадьба походили на венчание на царство, а молодых называли князем и княгиней. Присутствовали здесь и особые свадебные чины: самое почетное лицо — большой боярин — тысяцкий, бояре—спутники невесты и жениха.

Подвенечный сарафан, в котором венчалась молодая в церкви, был траурного цвета, ведь девушка навсегда прощалась со своей волей. Участникам свадьбы нельзя было касаться друг друга голой рукой, что сулило бедность. Потому-то во многих местах шили рубахи-долгорукавки с рукавами порой до земли. А в Курске шили шубку «длинный рукав» с правым рукавом до пят.

Покровенье у русских было символом брака, потому замужняя женщина всегда ходила с покрыто* головой. После венчания новобрачной надевали женский ГОЛОВЕ убор. Обряд этот называли окручиванием и совершали в церковной трапезной, на паперти или в сторожке, а иногда и в доме у мужа. Окручивали, то есть надевали, женский головной убор молодой сваха, крестная мать и сам новобрачных.

Женские головные уборы в разных местностях России были очень разнообразны по внешнему виду и назывались где кокошником (от «кскошь» — курица), а где сороках*, кичками. Первые два походили часто на птиц, а вот южнорусская кичка была рогатой, что выражало идея плодородия.

На второй день свадьбы надевала молодая красный сарафан, который символизировал супружество, а в южнорусских деревнях паневу красного цвета и красную шубу.

В первый год своего замужества, до рождения ребенка, молодая женщина носила особо нарядные кокошник, покрытый золотых платом. Сегодня трудно поверить, что так одевалась забитая ЖИЗНЕНными неурядицами крестьянка. НАПРОТИВ, была она царственно величава и степенна, как царевна-лебедь у А. С. Пушкина:

А сама-то величава,

Выступает, будто пава...

Русская народная одежда на ярким национальным характере и отразила в себе богатые крестьянские трудовые и культурные традиции. К сожалению, сегодня мы можем увидеть народный костюм в музеях на выставках, на фольклорных праздниках. Из жизни он ушел так же, как ушли многие традиции. И лишь благодаря усилиям коллекционеров собиравших и хранивших образцы народной одежды, можно представить себе, как одевались наши прабабушки.

Среди знатоков и собирателей русского народного костюма наиболее известной была княгиня Тенишева (1867—1928). Видный деятель в области русского искусства, меценат и художник собрала богатейшую коллекцию произведений народного быта России, создала в Смоленске музей «Русский старина». Имение же ее, Талашкно, что под Смоленском, было одним из известнейших центров русской художественной жизни.