Министерство образования Российской Федерации

Уральский государственный профессионально-педагогический университет

Кафедра декоративно-прикладного искусства

К защите допускаю

Зав. Кафедрой ДПИ

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_В.И. Кукенков

“\_\_\_”\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2000 г.

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

на тему

“Искусство росписи пасхальных яиц”

Специальность 05 23 00 – ДПИ и народные промыслы

Специализация\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Исполнитель

(студентка гр. ДИ-523) Е.В. Солодянкина

Научный руководитель А.С. Максяшин

(к.п.н., доцент)

Нормоконтролер О.Л. Иванова

Екатеринбург

2000

Оглавление

Введение 3

Глава I. Исторические факторы, способствующие возникновению и развитию пасхальных яиц 8

1.1. Исторические особенности возникновения пасхальных яиц 9

1.2. Развитие искусства украшения пасхальных яиц в России 19

1.3. Основные центры народного искусства по производству пасхальных яиц и особенности их оформления 33

1.4. Обзор современного состояния росписи пасхальных яиц 45

Глава II Выполнение росписи серии деревянных пасхальных яиц по теме: “Житие Иисуса Христа” 47

2.1. Выбор темы, материала и композиции для создания серии 48

2.2. Описание росписи серии пасхальных яиц 53

2.3. Технология выполнения росписи на деревянных пасхальных яйцах 67

Глава III. Приобщение учащихся старших классов к истокам духовной культуры посредством изучения компьютерного курса по теме “Пасхальные яйца. Исторический экскурс” 70

3.1 Народное декоративно-прикладное искусство как средство воспитания молодого поколения 71

3.2 Возрастные особенности развития детей как основополагающий фактор при воспитании и обучении 75

3.3. Применение компьютерных технологий при обучении 82

3.4. Разработка обучающей программы “Пасхальные яйца. Исторический экскурс” 92

Заключение 95

Литература 97

Приложения 100

# Введение

В культуре народов нашей страны особое место занимают художественные промыслы, представляющие собой центры декоративно-прикладного искусства, традиции которых исчисляются столетиями. Это искусство связано крепчайшими нитями с жизнью. Возникшее первоначально из потребностей и запросов быта, оно развивалось и совершенствовалось в его недрах. Постепенно оно наполняло своими формами, красками и узорами весь вещественный, хозяйственный, семейный и трудовой народный быт. Искусство промыслов — это одно из ярких подтверждений естественного влечения человека к красоте и художественному творчеству.

С первых лет зарождения народной культуры советское правительство уделяли большое внимание развитию художественных промыслов. В напряженной обстановке гражданской войны, 26 апреля 1919 года Всероссийский центральный исполнительный комитет принял постановление «О мерах содействия кустарной промышленности». В дальнейшем периодически выходили различного рода правительственные и общественные документы, помогающие развитию и совершенствованию народных художественных ремесел, промыслов и производств.

Качественно новый этап в этом направлении был открыт постановлением ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», принятым в декабре 1974 года. Это постановление проанализировало положение в художественных промыслах и наметило пути их дальнейшего подъема. Оно содержит ряд положений и требований, определяющих будущее народного искусства. Создание и развитие народного искусства всегда рассматривалось правительством не только как важная народнохозяйственная задача, а в первую очередь как эстетико-идеологическая проблема, имеющая непосредственное отношение к формированию художественной культуры [18, 1]. Речь идет о сохранении и развитии народных национальных традиций в условиях современности, о решении ряда теоретических проблем, поскольку без понимания природы народного искусства, законов его развития, без изучения существующих форм современного народного творчества не мыслится решение многих практических вопросов, связанных с восстановлением и развитием традиционных отраслей народного искусства.

Сейчас сохранению, возрождению и развитию народных художественных промыслов также уделяется значительное внимание со стороны государства, хотя в настоящих экономических условиях данное направление государственной политики сталкивается с серьезными трудностями. В решении этих проблем большую роль играет Федеральный закон “О народных художественных промыслах”, принятый Государственной Думой в декабре 1998 года.

Этот закон регулирует отношения в области народных художественных промыслов на территории Российской Федерации. Он определяет основные направления государственной политики в этой области, которые заключаются в обеспечении экономических, социальных и иных условий для сохранения, возрождения и развития народных художественных промыслов органами государственной власти Российской Федерации.

Из сказанного выше можно заключить, что государство в современный период уделяет значительное внимание сохранению и возрождению народных традиций.

Следует отметить, что в социально-экономических условиях современной России поддержка народных художественных промыслов приобретает важное значение в сохранении, возрождении и развитии этой области. Современное поколение понимает важность этой проблемы и считает, что в наш век технологий человек отрывается от своих корней и забывает о национальных традициях. Но можно отметить и негативное проявление: слишком активное стремление к культурной глобализации порождает чуждые традиции, приходящие к нам из стран запада. Теряются и забываются при этом собственные истоки и культурные ценности, накапливаемые столетиями. А ведь известно, что нация, не имеющая собственного культурного наследия, обречена на вымирание.

Благодаря вышесказанному, не возникает сомнения в актуальности выполнения нами настоящей дипломной работы, направленной на то, чтобы сделать определенный вклад в сохранение, возрождение и развитие народных традиций и истоков русской культуры.

**Выбор темы** дипломной работы «Искусство росписи пасхальных яиц» связан с тем, что автор в течение длительного времени занимался изучением истории лаковой миниатюрной живописи и имеет определенный опыт в росписи, который был приобретен в том числе в процессе прохождения производственной практики на предприятии «Рябинушка» города Ефремов Тульской области. Это предприятие применяет новые, свойственные только этому региону, виды росписи основанные на традиционных видах росписи по дереву.

**Цель** настоящей дипломной работы - выполнение серии росписи на деревянных пасхальных яйцах на тему “Житие Иисуса Христа”.

Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

* изучение литературы по данной теме;
* анализ аналогов изделий: сюжетов и элементов декора на расписных яйцах;
* изучение необходимой литературы по технологии иконописи и лаковой миниатюры;
* изучение и подбор необходимого материала для выполнения дипломной работы;
* разработка эскиза дипломной работы;
* выполнение творческой работы по эскизам;
* разработка методических материалов по проведению факультативных занятий в учреждениях народного образования.

**Новизна** настоящей дипломной работы заключается в том, что при выполнении практической части использовано:

* объединение художественного и духовного начала;
* гармоничное объединение в одном произведении христианских и языческих мотивов;
* соединение лаковой миниатюрной живописи и орнамента с фактурой дерева;
* оригинальное составление композиции всей серии;
* за основу выполнения миниатюрной живописи взята технология иконописи.

В процессе выполнения дипломной работы автором использованы следующие **методы**:

* изучение исторической, искусствоведческой, научно-методической, психологической и педагогической литературы;
* изучение художественно-композиционных и технологических особенностей создания росписи пасхальных яиц;
* изучение творческого опыта народных и ведущих мастеров;
* изучение передового опыта педагогов с детьми.

Дипломная работа состоит из трех частей. В первой части раскрыты основные исторические факторы, способствовавшие возникновению и развитию росписи пасхальных яиц в России. Здесь же приведена характеристика основных центров народного искусства по производству пасхальных яиц. Вторая часть включает создание серии пасхальных яиц и их декоративного оформления. Эта глава также содержит описание технологии изготовления росписи на деревянных пасхальных яйцах.

В качестве методической части настоящей дипломной работы была разработана универсальная компьютерная обучающая программа, не имеющая аналогов, на тему: «Пасхальные яйца: Исторический экскурс». Цель программы – приобщение широкого круга заинтересованных в духовной культуре, посредством ознакомления с историческими аспектами и развитием росписи на пасхальных яйцах. Она разработана для учащихся старших классов общеобразовательной школы и школы искусств, а также студентов средних и высших учебных заведений в качестве индивидуального обучения. Тематическая цельность обучающей программы помогает обеспечить прочные эмоциональные контакты обучаемых с декоративно-прикладным искусством, приобщить их к художественной культуре.

# Глава I. Исторические факторы, способствующие возникновению и развитию пасхальных яиц

## 1.1. Исторические особенности возникновения пасхальных яиц

“Дорого яичко к Христову дню" – так гласит известная русская пословица.

Пасхальные яйца являются атрибутом одного из главных религиозных праздников христиан - дня поминовения "чудесного Воскресения" распятого на кресте Иисуса Христа. По древнему церковному преданию, первое пасхальное яйцо Святая равноапостольная Мария Магдалина преподнесла римскому императору Тиберию. Вскоре по вознесении Христа Спасителя на небо Мария Магдалина явилась для Евангельской проповеди в Рим. В те времена было принято, приходя к императору, подносить ему подарки. Состоятельные приносили драгоценности, а бедные люди то, что могли. Поэтому Мария Магдалина, не имевшая ничего, кроме веры в Иисуса, протянула императору Тиберию куриное яйцо с возгласом: "Христос Воскресе!" Император, усомнившись в сказанном, заметил, что никто не может воскреснуть из мертвых и в это так же трудно поверить, как в то, что белое яйцо может стать красным. Тиберий не успел договорить эти слова, а яйцо стало превращаться из белого в ярко-красное. Предание способствовало тому, что обычай этот прижился. Крашеные яйца у носителей веры в Христа всегда служили символом Воскресения Иисуса, а с ним и очищения во имя новой лучшей жизни. Красная окраска яиц символизировала кровь Христа и одновременно служила символом Воскресения. И если человек живет по христианским заповедям, он приобщается к искупительным заслугам Спасителя и к новой жизни. Считалось, что освященное яйцо может потушить пожар, с его помощью искали пропавшую или заблудившуюся в лесу корову, яйцом проводили по хребту скотины, чтобы она не болела и шерсть у нее была гладкой. С яйца умывались, им гладили по лицу, чтобы быть красивым и румяным. Скорлупу и крошки от разговения смешивали с зернами для посева, ими же посыпали могилы усопших родственников.

Символом Пасхи (“Праздника желтого цвета”, как его еще называют в Европе) давным-давно стало яйцо. Почему? Возможно, по причине весьма прозаической. Как утверждает одна из версий, поскольку во время долгого поста куры продолжали нестись и диетпродукт мог испортиться, хозяева всячески старались приукрасить его, разрисовать позанятнее, чтобы скормить членам семьи и гостям как можно больше.

Даря друг другу пасхальные яйца, христиане исповедуют веру в свое Воскресение. Если бы не произошло Воскресения Христа, то, как учит апостол Павел, новая вера не имела бы основания и цены, она была бы напрасной – "не спасительной и не спасающей нас". Но Христос воскрес, воскрес первым из рожденных на земле и этим явил свою силу и Божественную благодать. Так свидетельствует библейская легенда.

Но почему именно яйцо стало одним из доказательств Воскресения Сына Божьего? В древности яйцу придавалось магическое значение. В могилах, курганах, древних захоронениях, относящихся к дохристианской эпохе, находят яйца как натуральные, так и выполненные из различных материалов (мрамор, глина и др.). При раскопках в этрусских гробницах обнаружены резные и натуральные страусовые, куриные яйца, иногда даже раскрашенные. Все мифологии мира хранят легенды, связанные с яйцом как символом жизни, обновления, как источником происхождения всего, что существует в этом мире.

Например, еще древние египтяне каждую весну, вместе с разливом Нила, обменивались раскрашенными яйцами, подвешивали их в своих святилищах и храмах. В египетской мифологии яйцо представляет потенциальную возможность жизни и бессмертия – семя бытия и его тайну. Яйцо – общечеловеческий символ сотворения мира и созидания – упоминается и в индийских “Ведах" (золотое яйцо, из которого вылупился Брама). В Индии все птицы, несущие яйца, именуются “дважды рожденными", так как вылупливание из яйца означает второе рождение [20, 14].

На Востоке считалось, что было время, когда везде царил хаос, а находился этот хаос в огромном яйце, в котором были скрыты все формы жизни. Скорлупу согревал огонь, давая яйцу тепло творения. Благодаря этому божественному огню и появилось из яйца мифическое существо - Пану. Все невесомое стало Небом, а все плотное - землей. Пану соединил Небо с Землей, создал ветер, пространство, облака, гром, молнию. Чтобы нагреть появившуюся землю, Пану дал ей Солнце, а чтобы напомнить о холоде - Луну. Благодаря Пану Солнце согрело землю, засветила Луна, родились планеты и звезды.

С древности яйцо служило символом весеннего солнца, несущего с собой жизнь, радость, тепло, свет, возрождение природы, избавление от оков мороза и снега, - иными словами, перехода из небытия в бытие. Когда-то было принято подносить яйцо как простой малый дар языческим богам, дарить яйца друзьям и благодетелям в первый день Нового года и в день рождения. Богатые, состоятельные люди вместо окрашенных куриных яиц зачастую подносили золотые или позолоченные яйца, символизировавшие солнце. У древних римлян был обычай в начале праздничной трапезы съедать печеное яйцо - это символически связывалось с успешным зачином нового дела. Интересно, что яйцом всмятку начинали день и русские помещики XVIII века – считалось, что жидкий желток на завтрак способствует хорошему усваиванию остальной пищи в течение дня, “смазывает” желудок.

Для наших предков яйцо служило символом жизни. В нем хранится зародыш солнечной птицы – Петуха, будившего утро.

Пьеро делла Франческа в алтаре Монте Фельтро (Милан, Брера, XVв.) над Мадонной с младенцем изобразил яйцо страуса. Здесь оно служит дополнительным атрибутом легенды о чудесном рождении Богочеловека Иисуса и указывает на мир, который покоится на христианской вере. Византийский богослов и философ Иоанн Дамаскин подчеркивал, что небо и земля во всем подобны яйцу: скорлупа - небо, плева - облака, белок - вода, а желток - земля. Из мертвой материи яйца возникает жизнь, в нем заключаются возможность, идея, движение и развитие. По преданиям, даже мертвым яйцо дает силу жизни, с помощью яйца они чувствуют дух жизни и обретают утраченные силы. Бытует первозданное поверье, что благодаря чудодейственной силе яйца можно вступать в контакт с умершими, и они как бы оживают на время. Если положить на могилу крашеное яйцо - первое из полученных на Пасху, - покойник услышит все, что ему говорят, то есть, как бы возвратится к жизни и к тому, что радует или печалит живущего.

Православная символика пасхального яйца своими корнями уходит в тысячелетние традиции религий многих народов мира. В то же время в православии она получает существенное смысловое дополнение: яйцо в нем, прежде всего – это символ телесного воссоздания во Христе, символ ликующей радости Воскресения из мертвых, победы Жизни над смертью. Русские народные предания повествуют о том, что в момент Воскресения Христова камни на Голгофе превратились в красные яйца. Православная символика яйца имеет свои корни и в дохристианских верованиях славян, которым издревле свойственен культ предков, почитание бессмертных душ умерших, которые считались личностями священными.

Первое письменное свидетельство о крашеных яйцах на Святую Пасху мы встречаем в рукописи, выполненной на пергаменте и относящейся к Х веку, из библиотеки монастыря Св. Анастасии, что недалеко от Фессалоник в Греции. В конце церковного устава, приведенного в рукописи, после молитв на Пасху надлежало читать также молитву на благословение яиц, сыра, и игумен, целуя братию, должен был раздавать им яйца со словами: "Христос Воскресе!". По рукописи "Номоканон Фотия" (XIII век), игумен может подвергнуть наказанию того монаха, который в день Пасхи не ест красного яйца, ибо таковой противится апостольским преданиям. Таким образом, обычай дарения яиц на Пасху ведет свое начало еще от апостольских времен, когда Мария Магдалина первая подала верующим пример этого радостного дароприношения.

Празднование Пасхи на Руси было введено в конце Х века. Православная Пасха отмечается у нас в первый воскресный день, следующий за весенним равноденствием и мартовским полнолунием.

Пасха на Руси сопровождалась и обрядами, пришедшими из языческих времен, но теперь освященными Светом Христовым. Это - освящение куличей, изготовление сырной массы, крашение яиц... На Пасху в кадку с зерном пшеницы помещали яйцо и берегли эти семена для посева.

Пасха совпадает со временем, когда весна вступает в свои права. К этому же дню в знак цветения издревле красили вареные яйца в разные цвета. Это были как бы цветы Ярилы-Бога, их раскладывали на зеленой траве. Зелень эту выращивали так: брали конопляную кудель, фибру, заматывали в них зерна, поливали на тарелке каждый день, и к Пасхе они прорастали травой. На нее клали яйца, приготовляли всякие яства, смысл которых - Весна, Тепло, Огонь, Жизнь, Любовь.

На Руси, по словам исследователя и собирателя русских народных традиций Ю. П. Миролюбова, Пасха всегда имела универсальный, всеобъемлющий характер. В этот день радовались всему: теплу, свету, небу, земле, родным, чужим... Праздник Воскресения Христа - это и воскресение природы, обновление жизни. Русская весна отличается необыкновенной нежностью, теплом и постоянством, а Пасха - сама Благодать жизни. Ибо смерти нет! Ее попрал тот, кто воскрес из гроба на Третий День.

У каждого народа существуют свои праздники, но среди них есть праздник праздников, самый главный. Таким событием на Руси на протяжении многих столетий была Святая Пасха. Церковное торжество имеет поистине грандиозный характер. Церковь постепенно готовится к радости Воскресения Христова. Предпасхальная неделя расписывается по дням с нарастающим напряжением религиозной жизни.

Только успеет выглянуть весеннее солнышко, природа оживет, как все, "и млад и стар", готовятся с радостию встретить "праздников праздник и торжество из торжеств" - Пасху Христову, которая празднуется не ранее 22 марта и не позднее 25 апреля (по старому календарю), в первый воскресный день, следующий за весенним равноденствием и мартовским полнолунием. Во многих местностях России день Воскресения Христова называется великим днем, так как существует поверье, доказывающее величие и святость этого праздника, что после Воскресения Христова солнце не заходит в продолжение всей святой недели, и день великого праздника, поэтому равняется семи обыкновенным дням. Ночь великой субботы представляет чудное, величественное зрелище, как в столицах, так и всюду на Руси, где только есть православные храмы. Сюда спешат через поля, через луга, через леса, по тропинкам, по дорогам православные, и опоздалые попасть в переполненный уже народом храм располагаются вокруг церквей в ожидании крестного хода. В Малороссии вокруг церквей разводятся костры, в столицах все иллюминовано, а на вышке колоколен церквей блестят зажженные факелы. Но вот раздался первый благовест большого колокола, вся толпа всколыхнулась, зажглись в руках православных свечи, и показалось духовенство в светлых ризах с крестами, с хоругвями, с иконами, и голос церковного хора возвещает радость великую: "Воскресение Твое, Христе Спасе, ангелы поют на небесах". В Новгороде, после того, как, войдя крестным ходом в северные двери и пройдя против солнечного течения, архиерей знаменовал корсунские врата кадилом и отвержал их крестом, певчие пели: "Христос воскресе из мертвых, смертию на смерть наступи и гробным живот дарова", сохраняемое и доселе в церковном обиходе старообрядцев. Точно так же, по старому уставу, по 3 песни канона протопоп читал толковое Евангелие, сам святитель в алтаре во время христосования подходил к каждому священнику; прикладывался к иконам, которые они держали, лобызал их и давал по два яйца. По выходе из алтаря сам, в свою очередь, получал от боярина, властей и народа по яйцу [35. 39].

В Москве торжественное Богослужение в пасхальную ночь совершалось в Успенском соборе, в присутствии царя, придававшего своим величием внушительность и торжественность церковным обрядам, в общем сходным с настоящими. У дверей собора приставлены были стрелецкие подполковники, которые обязаны были следить за тем, чтобы в собор проникали только те, кто был одет в золотные кафтаны. После хвалитных стихир государь прикладывался к образам, подносимым ему духовенством, и творил целование в уста со старшими, а младших жаловал к руке и оделял красными или золочеными яичками, либо куриными и гусиными, либо деревянными, точеными, расписанными по золоту яркими красками с изображением цветов, птиц и зверей. Затем к целованию царской руки подходили бояре по чинам, сначала старшие. После утрени Государь шел в Архангельский собор "христосоваться с родителями", т.е. поклониться их праху. В придворном Благовещенском соборе он христосовался "в уста" со своим духовником и также жаловал его и прочих яйцами. Равным образом делал он то же и у себя наверху, т.е. во дворце, христосовался с боярами, оставшимися "для бережения" царской семьи во время государева выхода в соборы. В золотой палате славили Христа духовные власти особо, после чего царь шествовал поздравлять царицу с детьми. С ними обычно он слушал обедню в одной из дворцовых церквей, а к поздней обедне выходил в Успенский собор во всех регалиях. После этой обедни всех придворных, не исключая всякого рода мастеров, осчастливливал царь своим высоким вниманием, допуская их к руке.

В первый же день св. Пасхи царь отправлялся по тюрьмам и, показывая собою лучший пример христианского смирения и милосердия, сказывал заключенным: "Христос воскрес и для вас" и одарял каждого либо новой шубкой, либо рубашкой и т.п. и присылал яства для разговения: "лучшим по части жаркой, да им же и достальным всем по части вареной, по части баранье, по части ветчины; а каша из круп грешневых и пироги с яйцами или мясом, что пристойнее. Да на человека же купить по хлебу да по калачу двуденежному". Более смирным и менее виновным преступникам давали по три чарки, а остальным по две, да по две и по одной кружке меду. А в золотой палате Царицыной в это время кормили нищую братию [35, 41].

От новгородской и московской старины обратимся к настоящему времени и бросим беглый взгляд на празднование "велика дня" на Матушке-Руси. При пении тропаря просветимся торжеством и друг друга обнимем, начинается троекратное лобызанье и приветствие друг друга словами "Христос Воскресе" и ответным "Воистину Воскресе", причем отдаривают друг друга яйцами, называемые в зависимости от способа окраски: расписные – “писанками", крашеные – “крашенками". Отличие их в том, что для крашенки использовали вареные яйца, которые потом съедались, а для писанок – сырые и обязательно оплодотворенные. Позднее появились яйца из дерева (их называли “яйчатами"), фарфора, серебра, с украшениями из эмали, бисера, драгоценных камней. Способов окраски яиц множество, в них традиции переплетаются с фантазией, выдумкой исполнителей. Особенным уважением пользуется в народе "пасхальное яйцо", полученное первым: оно обладает способностью открывать нечистую силу, оно никогда не испортится до следующего года. Разумеется, речь идет о тех яйцах, что изготавливаются из дерева и камня, стекла, хрусталя и фарфора и предназначены для хранения в “красном углу" – перед иконами и лампадами.

Традиция обмена крашеными яйцами на Пасху имеет в России давние корни. Известно, что во времена правления царя Алексея Михайловича для раздачи на Пасху было приготовлено до 37 тысяч яиц. Наряду с натуральными (куриными, лебедиными, гусиными, голубиными, утиными) крашеными яйцами были деревянные и костяные, резные и расписные. Естественно, своеобразным эталоном для размера яиц из дерева, кости, фарфора, стекла, камня был размер яиц натуральных.

Ссамим “христосованьем" в Малороссии соединено много суеверий, вроде, например, того, что если на первое приветствие "Христос Воскресе" не ответить "Воистину Воскресе", а задумать какое-либо желание, то оно непременно исполнится. Возвращаясь после пасхальной заутрени домой, народ любуется восходящим солнцем, играющим на небе и разделяющим всеобщее ликование и природы и людей в возродившейся жизни. В средней полосе России дети поют песенку, обращенную к солнцу: Солнышко, ведрышко, выгляни в окошечко! Солнышко, покатись, красное, нарядись и т.д.

А старики расчесывают волосы с пожеланием, чтобы у них было столько внуков, сколько волос на голове; старухи умываются с золота, серебра и красного яичка в надежде разбогатеть, а молодые взбираются на крыши, чтобы лучше разглядеть, как будет играть и веселиться красное солнышко.

В домах и хатах, ко времени возвращения семьи из церкви от заутрени, накрыт уже стол, уставленный всевозможными яствами для разговения, особенным обилием отличающегося в Малороссии, где плохой хозяин не уставит стол поросенком, колбасою, пасхою и крашенками, а о зажиточных помещиках и говорить нечего - нет возможности перечислить все яства и пития, которые украшают пасхальный стол. Как в Рождество, так и в Пасхальную неделю духовенство ходит по домам славить Христа. Мирские люди - парни партиями человек 10-15 с запевалою или "починалыциком" во главе ходят по деревням с волочебными песнями, напоминающими рождественские коляды, и распевают их под окнами, а иногда заходят и в избу с целью угоститься. От хозяев обыкновенно волочебники получают и жареным и вареным или даже деньгами и делят все между участниками хора. Иногда партию волочебников сопровождает музыкант со скрипкою или дудою.

Также Пасха сопровождалась играми с пасхальными яйцами, которые составляли в России одно из главных праздничных развлечений. У славян известно несколько видов таких игр, однако наиболее массовым было катание пасхальных яиц – по земле с бугорков или со специальных лотков. Суть игры сводилась к тому, чтобы скатить яйцо с лотка и ударить им другое – из тех, что уже лежали внизу; когда это удавалось, человек брал себе яйцо с земли [1, 77].

Древние традиции празднования Пасхи сохранились до наших дней. Бесчисленное множество людей вновь наполняет храмы во время пасхального богослужения, восстанавливаются и открываются посвященные празднику старинные церкви. Как и столетия назад, во многих семьях в четверг на страстной неделе красят яйца а в страстную пятницу дома полны запахов пекущихся куличей.

## 1.2. Развитие искусства украшения пасхальных яиц в России

В православном обиходе яйца на пасху не только красят, но и причудливо расписывают. Такие яйца линиями своих узоров как бы напоминают о бичевании Христа. Поэтому красить и расписывать яйца положено в особый день на Страстной седмице (неделе) – в Великий четверг или Великую пятницу.

Первоначально яйца были красного цвета. Краску получали из луковой шелухи (отваривали). Позже стали использовать и другие цвета – желтый, зеленый, чёрный. Желтая краска готовилась из шафрана, вареного тмина, зерна, слабого отвара луковой шелухи и крутого липового чая; зеленая – из клевера, розмарина и петрушки; чёрная – из кофе или из настоя ржавого железа, опущенного в сок квашенной капусты, с добавлением нескольких капель уксуса. В зависимости от способа окраски яйца называли: расписные – “писанками", крашенные – “крашенками", деревянные – “яйчатами". Позднее появились яйца из фарфора, серебра, с украшениями из эмали, бисера, драгоценных камней. Способов окраски яиц множество, в них традиции переплетаются с фантазией, выдумкой исполнителей.

В 1664 году "травщик" (художник по растительному орнаменту) Троице-Сергиева монастыря Прокопий Иванов специально был вызван в Москву расписывать яйца. Два года спустя он привез ко двору 170 деревянных яиц, писанных по золоту "цветными красками разными добрыми травными образцы". Ученик известного иконописца Сергея Рожкова Иван Петрович Маскжов расписывал точеные яйца по двойному золоту. Царский иконописец армянин Богдан Салтанов в 1675 году поднес Алексею Михайловичу к Пасхе оригинальный дар: "три блюда - на одном из них пять яиц гусиных травчатых золоченых, на другом - семь яиц утячьих, писанных разными красками по золоту, на третьем - семь курячьих золоченых сильно; а еще ящик за слюдою, а в нем сорок яиц курячьих, писанных по золоту разными красками". В 1677 году почти все мастера Оружейной палаты делали подарки царю Федору к Пасхе в виде яиц. В 1680 году тот же Богдан Салтанов, который писал иконы по тафте, то есть выполнял живопись по ткани с аппликацией для иконостасов кремлевских церквей, поставил ко двору 50 крашеных яиц. В феврале 1690 года ученик Симона Ушакова иконописец Василий Кузьмин и жалованный царский иконописец Никифор Бавыкин расписали "разными цветными красками" деревянные точеные яйца, сделанные "против курячьих, утиных и голубиных". В 1694 году расписывали яйца сыновья выдающегося изографа Оружейной палаты Федора Зубова (будущего основоположника русской исторической гравюры) - Иван и Алексей.

В XVIII-XIX веках художественно оформленные пасхальные яйца получают такое широкое распространение среди различных слоев российского населения, что с этого времени о пасхальных яйцах можно говорить как о своеобразном виде декоративно-прикладного и народного искусства. К этому времени достаточно традиционными стали и ювелирные драгоценные яйца, и простые крестьянские "писанки" и "крашенки". Облик ювелирных пасхальных яиц был подвижен и изменялся с течением времени. "Писанки" и "крашенки", характерные для крестьянской среды, были менее подвержены стилистическим временным изменениям. Русское прикладное искусство XVIII века получило качественно иной характер по сравнению с искусством предшествовавших столетий. Оно приобрело ярко выраженную светскую направленность. Связано это было в первую очередь с экономическими, политическими и культурными преобразованиями, проведенными Петром I. Наступила эпоха вхождения России в общеевропейский художественный процесс. В едином русле шло развитие изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

В 1703 году Петр Великий на берегах Невы заложил город, а с 1712 года сюда была перенесена столица русского государства, и Петербург стал центром экономической, политической и культурной жизни страны. Царь, постоянно нуждаясь в художниках и ремесленниках, вызывал из московских мастерских Оружейной палаты в Петербург самых искусных. Особенно большое число московских мастеров (оружейников, ювелиров, граверов и других) было отправлено из Кремля в Петербург по указу Петра I в 1711 году. К концу 20-х годов XVIII века число мастеров Оружейной палаты сократилось почти в четыре раза. Так постепенно центр прикладных искусств переместился из кремлевских художественных мастерских в Петербург. Канцелярия от строений, приняв эстафету от бывшей Московской Оружейной палаты, можно сказать, стала главой всей художественной жизни новой столицы. Характер работы мастеров Канцелярии от строений в XVIII веке оставался таким же, какой существовал в мастерских Оружейной палаты, когда живописцы, помимо росписей церквей и царских палат, занимались составлением чертежей городов, рисунков для гравирования, расписывали знамена. По усмотрению государственных вельмож живописцев использовали для раскраски "потешных" книг, шахматных досок, ларцов, пасхальных яиц. А вместе с ними - решеток, шестов, труб, печей, пряничных досок и прочих предметов быта. Обычай заказывать художникам Оружейной палаты дорогие пасхальные яйца из дерева или кости для царского двора существовал в России с XVII века. К сожалению, пасхальные яйца этого периода не дошли до нашего времени. Насколько можно судить, это были, скорее всего, деревянные яйца, позолоченные или посеребренные и расписанные мастерами-живописцами, а также костяные резные яйца [34, 7].

Появление новых для России материалов, связанных с петровскими преобразованиями, а именно фарфора, стекла, папье-маше, способствовало развитию искусства изготовления русских пасхальных яиц. Первое дошедшее до нашего времени фарфоровое пасхальное яйцо создано к Пасхе 1749 года изобретателем русского фарфора Дмитрием Виноградовым. С открытием в 1748 году фарфора производство декоративных яиц в России было поставлено на промышленную основу. В 1749 году Виноградов записал в дневнике: "Яйца точили и формовали". Отныне и вплоть до революции Императорский фарфоровый завод выпускал пасхальные яйца. Самым ранним из них было яйцо с изображением амуров, вероятно, по рисунку Франсуа Буше, которое относится к середине XVIII века и находится в Государственном Русском музее. К каждой Пасхе завод делал пасхальные яйца для членов императорской фамилии "на раздачу" при христосовании. Фарфоровые яйца чаще всего были подвесными и имели сквозное отверстие, куда продевалась лента с бантом внизу и петлей вверху. Такие яйца обычно подвешивались в красный угол, под иконы. В XVIII-XIX веках фарфоровые пасхальные яйца - такая же прихоть моды, как и весь старый фарфор. С 1820-х годов частные фарфоровые фабрики России также стали выпускать пасхальные яйца. Датировать образцы, которые были одноразовым заказом к пасхальным дням, можно по стилистическим художественным признакам.

Декор пасхальных яиц, особенно фарфоровых и стеклянных, наиболее массовых на протяжении всего XIX века, соответствовал тем или иным художественным направлениям в изобразительном искусстве. Начиная со второй половины XIX века оформление пасхальных яиц приняло более специфический характер с использованием традиционных религиозных пасхальных сюжетов ("Сошествие во ад", "Воскресение" и др.), религиозной символики и атрибутики. В сцене "Сошествие во ад" Христос, окруженный патриархами и пророками, стоит, держа Адама за правую руку, над дверьми ада, которые он только что разбил.

В 1874 году по заказу московских старообрядцев "поповского толка" братьями Тюлиными, известными иконописцами из Мстеры, были писаны изображения на пасхальных яйцах для приветствия высоких особ. Тюлины к тому времени прославились расчисткой и починкой старинных икон храмов старообрядческого Рогожского кладбища. Яйца вытачивались из дерева. Каждое из них состояло из двух половинок, внутри было вызолочено матовым золотом, наружная сторона окрашена яркой малиновой краской. Яйцо было очень легким, чрезвычайно изящным и отполированным, как зеркало. Мастера Тюлины расписали яйца двух размеров: десять величиной с гусиное, восемь - с утиное. У всех яиц на одной из сторон был сюжет "Сошествие во ад Спасителя", а на другой - изображение святого, покровительствующего тому лицу, которому предназначалось яйцо в подарок. Всего было три яйца со Св. Александром Невским, по одному - с царем Константином, князем Владимиром, митрополитом Алексием. Середину, где раскрывается яйцо, мастера отметили орнаментом. Роспись изображений отличается точностью деталей, древнерусской стилистикой, использованием червонного золота, за живопись на этих пасхальных яйцах были выплачены крупные по тем временам вознаграждения: за большие яйца - по 25 рублей, а за малые - по 15 рублей за один раритет.

Известный иконописец О. С. Чириков из Мстеры в 1887 году выполнил серию образцов "живописи святых и двунадесятых праздников" для росписи фарфоровых пасхальных яиц. Яйца, исполненные по этим образцам, считаются одними из лучших среди созданных на Императорском фарфоровом заводе. Они были и самыми дорогостоящими - на роспись одного такого яйца живописец тратил 40 дней, и стоило оно 75 рублей (см. приложение 1). Количество этих яиц к каждой Пасхе для императорской семьи было строго определено: император и императрица получали по сорок-пятьдесят яиц, великие князья - по три, а великие княгини - по два. В росписи участвовал и московский архитектор Л. С. Каминский, который в 1890 году расписал оборотные стороны фарфоровых яиц с "живописью святых". Фарфоровые яйца часто были подвесными со сквозным отверстием, в которое продевалась лента с бантом внизу и петлей вверху для подвески под киотом с иконами. Специально для этой работы нанимали "бантовщиц" из числа нуждающихся вдов и дочерей бывших служащих завода. Довольно высокая оплата их труда рассматривалась как пасхальная благотворительная помощь. По эскизам Каминского декорировались самые дорогие яйца Императорского завода.

В 1799 году на Императорском фарфоровом заводе было изготовлено 254 яйца, в 1802-м - 960. В начале XX века на производстве 3308 яиц в год на том же заводе было занято примерно тридцать человек, включая учеников. К Пасхе 1914 года выпущено 3991 фарфоровое яйцо, в 1916 году - 15365 штук. Большая часть их была предназначена для христосования с низшими чинами в действующей армии и посылок на фронт. На таких яйцах изображался вензель императора, государственный герб, а также орден святого Георгия (Георгиевский крест), отчего такое яйцо становилось своего рода знаком отличия и приобретало наградной характер (см. приложение 2). Кроме того, в России появлялись тысячи пасхальных яиц, жизнь которым давали и различные мелкие предприятия, и народные умельцы.

При Александре III и Николае II на заводе к каждой Пасхе выпускалось по 100, а позже по 200 яиц “с вензелевым изображением их императорских величеств государя императора и государыни императрицы". Техническому совершенству этих изделий, предназначенных для официальных подарков, уделялось особое внимание (см. приложение 3).

Сами государи подчас выступали в роли своеобразных контролеров: так, Александр III рекомендовал расписывать яйца не только цветами, но и орнаментами, любил цельные стеклянные изделия с гравированным узором.

Пасхальные яйца из папье-маше в конце XIX века делали на подмосковной фабрике Лукутина, ныне знаменитой Федоскинской фабрике лаковой миниатюрной живописи. Наряду с религиозными сюжетами мастера фабрики Лукутина часто изображали на пасхальных яйцах православные соборы и храмы. Одним из излюбленных сюжетов лукутинских мастеров был храм Василия Блаженного на Красной площади. В конце XIX - начале XX века наряду с иконами в московских иконописных мастерских, образованных выходцами из традиционных иконописных центров России - Палеха, Мстеры, Холуя, расписывали и пасхальные яйца.

В письмах из России, относящихся к началу XIX века, сестры ирландки Бильмот, гостившие у знаменитой просветительницы Е. Р. Дашковой, рассказывали, что на Пасху по окончании субботней службы все стали дарить друг другу пасхальные яйца - расписные, резные, крашенные в различные цвета. Сестры отмечают, что подарки в этот день обязательны, и в качестве "яйца" княгиня Е. Р. Дашкова подарила одной из них два бриллианта. При подношении дара, писали сестры Бильмот, говорят: "Христос Воскресе!" На это отвечают: "Воистину Воскресе". Произнося эти слова, продолжают сестры, даже крестьянин имеет право поцеловать руку любому важному лицу (хоть самому императору), и отказать никому нельзя. Из этого свидетельства видно, что в роли "пасхального яйца" могли выступать и другие подарки, а именно - драгоценности.

Одним из первых соединить пасхальное яйцо с ювелирным украшением попытался Фаберже. Имя Карла Фаберже чаще всего ассоциируется с блестящим искусством декоративного пасхального яйца, так называемого “пасхального сюрприза" – подарочного изделия со скрытым секретом.

Предполагается, что идея их создания принадлежала младшему брату Карла Фаберже – Агафону, необычайно одаренному художнику, обладавшему к тому же исключительными конструкторскими способностями. Карлу Фаберже удалось покорить сердца заказчиков, оттеснив всех конкурентов. Его успех – в сложности конструкции, оригинальности секрета и безукоризненности исполнения этих драгоценных игрушек. Всего с 1885 по 1917 год фирмой было изготовлено 56 "пасхальных сюрпризов" по заказам членов императорской семьи. Это были подарки Александра III и Николая II императрицам Марии Федоровне и Александре Федоровне.

Двенадцать пасхальных яиц было создано для Л. Ф. Келча, владельца нескольких золотых рудников в Сибири, для князя Ф. Ф. Юсупова и герцогини Мальборо, также выполнялись изящные и дорогие пасхальные подарки, часто содержащие различные сюрпризы. Это были пасхальные яйца со сложными заводными механизмами, представляющие собой чудеса ювелирного искусства, создание каждого из которых обходилось очень дорого. Образцы хранились в специальных футлярах или сейфах и извлекались оттуда для показа только во время Пасхи. Все предметы имеют форму яйца, внутри которого находится сюрприз: миниатюрные золотые копии крейсера, яхты, поезда, дворца, медальона с портретами членов царской семьи, фигурки соловья, кукушонка, музыкальная шкатулка. Приводимые в движение путем нажатия скрытой от глаз кнопки, фигурки движутся, поют, размахивают крыльями, поезд отправляется в путь, циферблаты часов вращаются, а стрелки остаются неподвижными, крышечки медальонов приподнимаются, открывая очаровательные детские портреты, музыкальная шкатулка проигрывает известные мелодии.

Первое пасхальное яйцо 1885 года с полосками из синей эмали было выполнено мастером Михаилом Перхиным. Двадцатишестилетний петрозаводчанин, он в 1886 году становится главным мастером фирмы Фаберже. Именно он в 1891 году выполнил яйцо с моделью крейсера "Память Азова" (см. приложение 4.). Сочетая зеленый цвет камня с золотом, искрящимся прозрачными каплями бриллиантов, мастер удачно оттенил и красоту самоцвета, и блеск благородного металла. Внутри этого драгоценного, выложенного бархатом футляра на голубой аквамариновой пластине застыла великолепная из золота и платины модель крейсера. В сложной оснастке корабля можно разглядеть миниатюрный капитанский мостик, крохотный руль, тончайшие полотнища парусов.

Не менее интересно использование цветного золота. Именно фирма Фаберже возродила технологию четырехцветного золота, или "кватра колор", то есть желтого, белого, красного и зеленого цветов. Техника была известна во Франции с XVIII века, а затем на долго забыта. Мастерам фирмы часто удавалось достичь сложной цветовой гаммы только благодаря цветному золоту, без привлечения других отделочных материалов. Соединив матовое и полированное золото, а также используя цветное, Михаил Перхин добился прихотливой игры на поверхности корпуса "Часов с букетом лилий" (см. приложение 5.).

Не металл и не камень, а эмаль считали ювелиры фирмы самым эффективным средством художественной выразительности. Возрождая древнее искусство, они вновь обращались к его декоративным приемам. Ни одна ювелирная фирма в мире не использовала эмаль столь широко и в таком многообразии цветов и оттенков, как фирма Фаберже.

Новым приемом в русском эмальерном деле того времени явилась техника "оконной", или "витражной" эмали.

"Ювелирным капризом" называют одно из самых изысканных произведений Михаила Перхина "Листья клевера" (см. приложение 6.). Сотканный из тончайших золотых нитей объем представляет собой буйное переплетение стеблей и листьев клевера, большая часть которых залита прозрачной, изумрудного цвета эмалью. Невозможно представить, как удалось мастеру равномерно разместить и удержать на поверхности горячую эмалевую массу.

Интересны детские профильные портреты, выполненные в технике эмали в цвете нежно-коричневой сепии. Они даны на золотой пластине, залитой эмалью розового цвета. Здесь чувствуется явное влияние античного искусства, мастер умело передает фактуру материала. Эта золотая пластина, укрепленная на богато декорированной подставке, не что иное, как "сюрприз" самого элегантного пасхального подарка - "мозаичного яйца". Оно выполнено сыном старого Августа Хольмстрема, бывшего до прихода Перхина главным мастером фирмы.

Задуманное как драгоценность, оно в полном согласии со своим назначением являет собой уникальный образец ювелирного искусства. Античный узор, выложенный на поверхности яйца, имитирует вышивку разноцветными шелками, где канвой служит тончайшая платиновая сетка, а сам узор соткан из сапфиров, рубинов, топазов и зеленых гранатов. Мастер достиг большого совершенства в умелом чередовании эмали и драгоценных камней.

В 1900 году на выставке в Париже посетители с любопытством рассматривали новую механическую игрушку Михаила Перхина. Она явилась своеобразным откликом на важное для Русского государства событие — строительство Транссибирской магистрали.

На серебряной поверхности яйца выгравирована карта России с изображением новой дороги от Петербурга до Владивостока и надписью: "Великий Сибирский железный путь".

Особый интерес вызвал сюрприз — модель сибирского поезда(см. приложение 7.). Заведенный золотым ключиком, платиновый паровозик с рубиновым фонарем и алмазными фарами отправлялся в далекий путь, увлекая за собой пять золотых вагончиков с оконцами-хрусталиками и миниатюрными надписями. Фаберже сам проявлял особый интерес к механическим управляемым игрушкам.

Пасхальные сюрпризы явились вершиной творческого вдохновения фирмы Фаберже, они вобрали все технические и художественные достижения своего времени в большей степени, чем какие-либо другие изделия, и позволяют выявить тот немалый вклад, который внесли мастера в развитие мирового ювелирного искусства. В необычайной тщательности и чистоте отделки произведений они до сего дня остались непревзойденными. До 1903 года - года смерти Перхина - его инициалы ставились на всех яйцах-сюрпризах фирмы Фаберже, сделанных для императоров Александра III и Николая II. Яйцо, выполненное Перхиным, состояло из оболочки-скорлупы из слоновой кости. В скорлупе - покрытая эмалью курица из золота с рубиновыми глазами. Внутри нее - золотая корона, унизанная жемчугом, а в короне - золотое кольцо. Именно с 1885 года началась традиция ежегодного дарения пасхальных яиц-сувениров фирмы Фаберже. "Ваше Величество будет довольно" - такой ответ обычно давал знаменитый мастер на вопрос о сюжете очередного яйца [23, 39].

Изготовление ювелирно украшенных пасхальных яиц имело давнюю традицию в России. Например, посеребренное яйцо-сюрприз было сделано мастером Нордбергом для Александра II. Но именно фирме Фаберже удалось довести искусство изготовления ювелирных пасхальных яиц до непревзойденного уровня мастерства, изящества и творческой фантазии. Фаберже никогда не делал точных копий. На всех его работах лежит печать неповторимого индивидуального почерка, навечно оставшегося в истории мирового искусства.

Русская императорская династия и ее многочисленные королевские и княжеские родственники в Англии, Дании, Греции, Болгарии, Гессене, Ганновере получали яйца Фаберже в подарок из России, высоко ценили эти драгоценные вещицы и передавали их следующим поколениям. После первой мировой войны, падения монархии в Европе и обеднения аристократии многие изделия Фаберже были проданы и перешли к другим владельцам. В 1920-е годы для пополнения казны валютой советское правительство продало ряд произведений искусства из государственных коллекций. Из императорской коллекции, конфискованной после 1917 года, была продана большая часть, видимо, "абсолютно бесполезных" для советского государства уникальных пасхальных яиц.

По известным причинам декоративные яйца фирмы Фаберже до недавнего времени были более известны за пределами России. В настоящее время известно местонахождение некоторых раритетных пасхальных яиц Фаберже: двенадцать экземпляров хранится у английской королевы, одиннадцатью владеет американский журнал "Форбс" и десять находится в Оружейной палате Московского Кремля. Однако, точно неизвестно ни одного предмета, исполненного самим Фаберже. Талант его заключался скорее всего в редком даре вдох­новлять художников на создание изделий, принесших фирме заслуженное признание.

Вопреки воинствующему атеизму послереволюционных десятилетий обычай празднования Пасхи передавался из поколения в поколение: слишком важна эта традиция для православного человека по всей России. Когда изготовление художественных подарочных пасхальных яиц прекратилось, Пасху продолжали праздновать с "крашенками" (теми самыми разукрашенными в один или несколько цветов яйцами, которые известны едва ли не всем в нашем обиходе) и "писанками" (расписанными орнаментом). Традиция изготовления "писанок" была сильна в западных районах Украины. Тамошние "писанки" напоминают о дохристианском характере рисунка, уходящем во времена, когда русские, украинцы, белорусы были единым народом, об истоках общеславянских традиций. Орнамент "писанок" делится на геометрический, растительный и зооморфный. У западноукраинских "писанок" много символических обозначений, характерных для древних славян языческого периода - треугольники, звезды, кресты, точки, спирали, кружки, стилизованные растения, петушки, коньки и т. д.

Интересен сюжет росписи пасхальных яиц-писанок из далекого, архаичного уголка гуцульских Карпат. В Львовском этнографическом музее хранится прекрасная коллекция украинских писанок, насчитывающая 11000 экземпляров. Стоит обратить внимание на писанки с изображениями двух оленей. По срединной, самой широкой части яйца, так сказать по “экватору” писанки, идет круговой узор из ромбов, выше помещен пояс спирального узора, а наверху, на куполе яйца, в обрамлении из 12 треугольников нарисованы два оленя, окруженные светлыми кружками.

Символика пасхальных писанок связана с магией плодородия во всех её аспектах. Прежде всего, само яйцо является олицетворением начинающейся жизни; растительные узоры и символы аграрного плодородия, как правило, покрывают писанки; приуроченность обычая (или обряда) катания яиц к весеннему циклу праздников тоже говорит об аграрной магии. Поэтому все сюжеты и композиции на писанках требуют внимательного отношения к ним и тщательной расшифровки [31, 51].

"Писанки", как правило, создаются в сельских местностях. В каждом селе имеется две-три опытные расписчицы. Орнаментируют яйца следующим образом: яйцо покрывают воском при помощи тонкой металлической трубочки, закрепленной на деревянной ручке. Трубочкой наносят основные линии рисунка. А когда воск остынет, яйцо опускают в краску. Таким образом, оно окрашивается целиком, кроме контурных линий рисунка, остающихся белыми, за тем части яйца, которые хотят сохранить окрашенными в эту первоначальную краску, покрывают воском, а яйцо опускают в краску другого цвета. И так несколько раз. После этого нагревают яйцо, растапливают воск - и "писанка" готова. Применяются обычно растительные краски. "Писанки" имеют два или более цвета. Существует особая техника орнаментирования яиц: узор выцарапывается тем или иным острым "инструментом". Такие яйца называются "скробанками".

## 1.3. Основные центры народного искусства по производству пасхальных яиц и особенности их оформления

"В городе Горьком, - писал историк искусства М. Л. Ильин, - на воскресном базаре (лучше всего в так называемое "Вербное воскресенье", за неделю до Пасхи) на колхозных рынках вы обнаружите подлинные россыпи, иначе не назовешь, замечательного народного искусства. То будут деревянные расписные яйца, коробочки-грибки, детские игрушки и многое другое, покрытое поразительно яркой "химически-анилиновой" росписью. Это роспись сёл Майдана и Крутца. Она давно перешагнула границы города... Она подлинное современное детище искусства нашего народа, живое, красивое, яркое". Правда, долгое время это не поощрялось официальными властями, поэтому живое искусство деревянного пасхального яйца сосредоточилось в глухих селах заволжского края - Полховском Майдане и Крутце.

Производство полховско-майданских токарных расписных изделий возникло в начале XX века. В 1914-1916 годах местные кустари начали украшать "тарарушки" (токарные изделия: пеналы, коробочки и игрушки) по примеру Сергиевских мастеров с помощью выжигания и последующей раскраски. Только в 20-е годы нашего столетия складывается специфический стиль полховско-майданской росписи - она выполняется локально нанесенными красками: алой, желтой, синей, чернильно-фиолетовой. Остальные цвета получают смешивая основные краски [8, 106]. При наложении возникают красные и зеленые тона в пределах четко очерченного тушью контура. Растительный орнамент сочетается с изобразительными элементами росписи: деревьями, рекой, солнцем, домами, птицами (см. приложение 8.). Обычно размер образцов не превышает размера настоящего куриного яйца. Иногда, как исключение, вытачиваются яйца большего размера. Чаще других мотивов и сюжетов встречаются изображения петушка или курочки, солнца, храма или церкви и др. Именно мастерицы Крутца не боялись в советское время писать на яйцах "X В", изображать церкви и всячески обозначать, что яйцо является пасхальным.

Есть предположение, что стиль полховско-майданской и крутецкой росписи занесли в эти края в начале 20-х годов XX века переселенцы с Украины. Наивная крестьянская роспись этих яиц свидетельствует о близости к росписи и орнаментации украинских "писанок". Та же языческая символика на яйце - петух, курица, солнце, что является символом возрождения. Размер - близкий к естественному размеру куриного; те же принципы "оформления". Таким образом, мы видим, что в изделиях новых художественных центров народного искусства, возникших в XX веке, тесно переплелись христианская и языческая традиции [34, 12].

В Бабенской артели, расположенной в деревне Бабенки Подольского уезда, вытачивались полированные токарные изделия из дерева и кости, в том числе и яйца. Именно отсюда черпали высококвалифицированные кадры токарей как московские мастерские Кустарного музея, так и кустарные артели Сергиева Посада. Традиции высокого токарного мастерства продолжает сергиево-посадское предприятие "Сувенир", которое на протяжении всего советского периода выпускало яйца-сувениры, декорированные росписью с выжиганием. Чаще всего на этих одно-, двух- и трехместных яйцах-сувенирах изображаются памятные архитектурные места, связанные с Троице-Сергиевой лаврой.

Недалеко от Сергиева Посада находится еще один центр народного искусства - город Хотьково, знаменитый своими резчиками по дереву и кости. Именно отсюда пошла самобытная, возникшая на рубеже XIX-XX веков абрамцевско-кудринская резьба, создателем которой был талантливый крестьянин из села Кудрино В. П. Ворносков. Абрамцевско-кудринская рельефная резьба с заоваленным контуром и немного углубленным фоном органично сочетает традиционные народные приемы с новыми способами обработки дерева. Часто мастера пользуются протравкой-морилкой для создания различных цветовых оттенков - от золотистых до темно-коричневых. После морения изделие иногда полируется до блеска. Для этой резьбы характерны растительные орнаменты, которые полностью покрывают то или иное изделие, в том числе и поверхность яйца.

Наряду с Подмосковьем, известным высоким техническим и художественным качеством изделий из дерева на токарной основе, славен также Нижегородский край, где одно из первых мест принадлежит легендарной Хохломе. Особенности хохломской росписи заключены в незатейливом, но весьма декоративном орнаменте, названном “хохломской травкой". Чаще всего изделия украшены концентрическими кругами различной ширины, расположенными по краям чашек и мисок, что вторит округлости их форм. В центре, на дне, а также по бокам изделий располагаются растительные орнаментальные мотивы, наносимые быстрыми, но точными ударами кисти. От плавно изгибающихся стеблей трав расходятся в стороны то легкие перистые листики, то завивающиеся усики – побеги, написанные чаще всего чёрным или красным цветом. Именно этот декоративный характер росписи сделался наиболее распространенным и устойчивым, обусловив заслуженную известность хохломских изделий. Нередко подобная роспись сопровождается геометрическим узором в виде розеток или другими орнаментальными мотивами, наносимыми специально изготовленными штампиками. Для хохломской росписи характерны две разновидности орнамента: роспись "верховая" и "под фон". "Верховой" рисунок наносится мазками кисти на поверхность фона, образуя легкий ажурный узор. Сквозь растительный орнамент с цветами, травами и ягодами просвечивает золотистый фон. Роспись "под фон" имеет золотистый силуэтный рисунок, окруженный черным или цветным фоном. Этот старинный промысел существует с XVI века, поэтому в рисунках хохломского орнамента присутствуют многие элементы, восходящие к орнаменту Древней Руси. Пасхальное хохломское яйцо, созданное главным художником производственно-художественного объединения - Хохломская роспись" Е. Доспаловой, отличается таким совершенством, что вспоминается легенда о золотом яичке (см. приложение 9.). Именно золотое яйцо многие народы преподносили в качестве подарка и в языческие, и в христианские времена.

Помимо хохломской росписи существует, так называемая, Городецкая роспись. Она появилась в Городце на Волге с середины XIX века, когда здесь украшались резьбой, а затем расписывались деревянные волжские суда. Но скоро мастера Городецкой росписи были вынуждены перейти на роспись небольших деревянных изделий, поскольку волжские деревянные расшивы и барки, замененные новыми пароходами, ушли в прошлое. Расписные прялки, короба, яйца, позднее ширмы и другие предметы, будучи рассчитаны на вкусы городских мещан, мелких чиновников и купцов, расходились преимущественно по городским рынкам и ярмаркам. В произведениях Городецкой росписи нередко можно встретить занятные бытовые сценки с плоскостно написанными фигурами франтов, купчих – модниц, именитых граждан, то идущих на гуляние, то пирующих за роскошно обставленным столом. Вместе с тем существует так называемая маховая живопись по цветному фону. Чаще всего мастера схематично воспроизводят цветы – "розаны", похожие на шиповник. Большие розовые, голубые или даже синие цветы, ритмично располагаются в удобных для росписи местах, образовывая то гирлянды, то небольшие пышные букеты. Зеленые сочные листья оттеняют яркие по краскам цветы. Декоративность этой пышной, почти что плакатной росписи сильно возрастает, когда тот или иной мастер обводи белой краской контуры лепестков цветов и листьев или легкой штриховкой оттеняет их некоторую объемность. Цветовая гамма Городецкой росписи, как и сама манера письма, сделалась настолько оригинальной, настолько своеобразной, что ее произведения заняли особое место в русском народном искусстве.

Если в народных художественных центрах по обработке дерева искусство токарного орнаментированного яйца не было утеряно в советский период, то в традиционных центрах лаковой миниатюрной живописи на папье-маше оно возникло только в постсоветское время после длительного перерыва и забвения. Одними из первых к росписи пасхальных яиц обратились миниатюристы Мстеры. Имея великолепную традицию росписи пасхальных яиц, воплотившуюся в работах братьев Тюлиных, О. Чирикова, современные мстерские мастера достойно ее продолжили. Во время празднования 1000-летия христианства на Руси религиозные деятели отмечали, что из старинных центров темперной миниатюрной живописи на папье-маше Мстера наиболее полно сохранила традиции древнерусской живописи.

Как и в старые времена, пасхальные яйца с лаковой миниатюрной живописью Федоскина, Палеха, Мстеры и Холуя являются заказными и стоят довольно дорого. Обычно за роспись пасхальных яиц в этих центрах берутся только опытные высококвалифицированные мастера. Для богатого покупателя писалась тонко выполненная миниатюра в виде портретов, пейзажей или сцен романтического характера. Для менее состоятельного потребителя писались сцены с торжественными “чаепитиями", знаменитыми “тройками", деревенскими плясками и семейными сценками. Часто мастера, прежде чем приступить к живописи, подкладывали под нее листочки сусального золота или серебра, создавая тем самым декоративный вид росписи “по сквозному". Тогда красочная крестьянская одежда или снежная поверхность вспыхивали яркими пятнами, чему немало способствовал и окружающий живопись черный фон. Прежде в течение ряда веков мастера этих сел были заняты писанием икон. Последние, как известно, представляют собой произведения, наделенные большой декоративностью, особенно необходимой в древних полутемных церквях с узкими окнами, пропускающими мало света. Эта декоративность древнерусской иконы сказалась в композиции, силуэте фигур, цвете. Поэтому нет ничего удивительного, что декоративные свойства иконы вместе с условными приемами письма не только проникли в произведения мастеров этих владимирских сел, но и стали традиционными. Роспись пасхального яйца требует хорошего знания иконографии. Эти центры имели не только иконописные мастерские. Древнерусское искусство было искусством синтеза, объединяющим иконописцев, чеканщиков окладов, мастеров по эмали и филиграни, вышивальщиц болотного шитья и др. Сегодня роспись пасхальных яиц возрождается не только в Центре мстерской лаковой миниатюрной живописи, но и на предприятии "Мстерский сувенир". Здесь производят яйца с ажурной сканью, выполненной на основе геометризованного растительного орнамента.

Искусство холмогорских мастеров известно давно. Алексей Михайлович в XVII веке приглашал их ко двору для выполнения изделий из кости, в XVIII веке они были привезены в новую столицу - Петербург, где создали не превзойденные по мастерству произведения искусства. Творениям холмогорских резчиков присущи особая нарядность и торжественность, их отличает высокое мастерство, свидетельствующее о своеобразных художественных традициях этого центра в селе Ломоносове Холмогорского района. В настоящее время холмогорские мастера создают уникальные по методу изготовления пасхальные яйца. Работа холмогорского мастера С. Минина представляет собой выточенный из цельного куска мамонтовой кости ажурный футляр, основанием которого является позолоченное разъемное серебряное яйцо. По желанию оно может быть превращено в две одинаковые по размеру рюмочки. На эту кропотливую ювелирную работу ушло более полугода, одно неверное движение - и ажурный футляр, выбранный из кости мамонта, мог рассыпаться на глазах.

Может быть, наиболее древние из всех существующих пасхальных яиц - яйца из поделочных, драгоценных и полудрагоценных камней и минералов. Поделочные камни делятся на твердые, средние и мягкие. К твердым камням относятся яшма, родонит, агат, малахит, нефрит, лазурит, жадеит и др. В группу камней средней твердости входят мрамор, порфир, оникс и др. К мягким породам камней относятся селенит, кальцит, змеевик и др. Пасхальные яйца делали и делают из поделочных камней различных групп твердости. В основном производство каменных пасхальных яиц было сосредоточенно на Урале, поскольку Урал славен богатством и разнообразием поделочных камней и минералов. В 1726 году в Екатеринбурге появилась гранильная мастерская, а позднее – гранильная фабрика, работавшая на царский двор. Традиции изготовления пасхальных яиц из камня не утрачены и теперь. В наши дни на Урале существует несколько камнерезных фабрик. Одна из них - ЗАО “Екатеринбургская камнерезная фабрика" - имеет восьмилетний опыт работы в области обработки самоцветов и использует в своей работе конверсионное оборудование и передовые технологии, что позволяет изготавливать камнерезные изделия хорошего качества из природных как мягких пород (мрамор, известняк, оникс, алебастр, змеевик), так и твердых (долерит, яшма, яшмоиды, роговики, нефритоид), а также особо ценных пород (малахит, чароит, нефрит, агат, высшие сорта яшмы). Наряду с письменными приборами, часами, подсвечниками и сувенирами здесь также изготавливаются пасхальные яйца. Яйца выполнены из камня в целом (см. приложение 10.), а также в гармоничном сочетании с бронзой или другим металлом (см. приложение11.).

Керамические производства, выпускающие изделия из фарфора, фаянса, майолики, стремятся к массовому выпуску яиц. Подход к декорированию пасхальных яиц на этих художественных предприятиях достаточно традиционен. Гжельские пасхальные яйца Товарищества "Гжель" - фарфоровые с кобальтом и майоликовые с многоцветной росписью - широко известны с дореволюционных времен. Они продолжают классическую линию росписи пасхальных яиц на фарфоровых заводах Кузнецова. Цветочные и сюжетные композиции с изображением православных храмов являются наиболее распространенными. Гжельские пасхальные яйца имеют различные размеры. Недавно начал выпускать пасхальные яйца с цветочной росписью Речицкий фарфоровый завод, расположенный неподалеку от Гжели. В последнее время в Москве стали появляться художественные предприятия, выпускающие изделия из керамики малыми партиями. Это - "Никанд", с образцами из фарфора с кобальтовой росписью. Большинство фарфоровых яиц "Никанда" являют собой авторские экземпляры. Так, пасхальные яйца расписывает художник С. Р. Керн. В основном это христианские мотивы, а также архитектурные пейзажи (см. приложение12.).

Высокая профессиональная подготовка художников и мастеров характерна и для московского фарфорового предприятия "Даки", возникшего в 1992 году. Вместе с росписью фарфоровых изделий кобальтом здесь было налажено производство бисквита - фарфора, не покрытого глазурью, декорированного лепниной и росписью (см. приложение13.). Пасхальные яйца, как правило, выпускаются в единичных экземплярах и являются заказными [34, 14].

Известны яйца из фарфора с лепниной кисловодского "Феникса" и фаянсовые яйца с росписью семикаракорского предприятия "Аксинья". Оформление пасхальных яиц на этих фарфоровых производствах идет в рамках собственного художественного стиля. В последнее время известные центры народного искусства проходят процесс разукрупнения. От них отделяются небольшие мастерские, которые более мобильно реагируют на запросы современного общества. Такова фирма "Саква", возникшая в поселке Мстера Владимирской области, здесь можно заказать пасхальное яйцо в авторском исполнении.

Своеобразная тематика представлена в росписи яиц народного художественного промысла - Товарищества "Вятский сувенир". Наряду с традиционным для этого центра инкрустированием соломкой есть и яйца, расписанные на религиозные сюжеты, в частности на сюжет "Рождество Христово".

Подобная тенденция в оформлении образцов, в которых используется рождественская тематика, наблюдается и в изделиях Ассоциации художественных промыслов Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Видимо, в этих случаях проявилось влияние западноевропейской цивилизации, для которой наиболее значимым религиозным праздником является Рождество Христово. На этот счет существует немецкая пословица: "Нет гнезда выше орлиного, нет праздника выше Рождества".

С художественными традициями дореволюционного Санкт-Петербурга связано еще одно явление в современном искусстве оформления пасхального яйца - создание санкт-петербургскими мастерами пасхальных яиц по образцам Фаберже. Среди них выделяются миниатюрные кулоны с использованием христианской и языческой символики. Ажурные кулоны один к одному повторяют ажурные бусины барм из Рязанского клада, относящегося к памятникам ювелирного искусства домонгольской Руси (см. приложение14.). Первые попытки создания изделий в стиле Фаберже были предприняты в начале 80-х годов нынешнего столетия. Одним из инициаторов обращения к традициям знаменитой ювелирной фирмы был Андрей Ананов. После того как Ананов подарил медальон в виде пасхального яйца представителю фирмы Фаберже, из компании "Cartier" пришло заключение о его высоком качестве. С Анановым заключили контракт, и вместе с тем была выработана специальная форма клейма "Фаберже от Ананова" (просто ставить клеймо Фаберже на этих изделиях он отказался). Яйца фирмы Андрея Ананова имеются у выдающихся певцов Монтсеррат Кабалье и Пласидо Доминго, у Нэнси Рейган и Барбары Буш. Современные пасхальные яйца в авторском исполнении представляют собой оригинальное явление в русской художественной культуре конца XX столетия. Они - знак живого свободного художественного поиска. Нынешние пасхальные яйца в авторском исполнении можно разделить на несколько тематических групп: религиозные, пейзажные с архитектурой, просто пейзажные, литературные (по мотивам былин, русских народных сказок, произведений русских писателей), с языческими мотивами...

В Ставропольском крае, в селе Кочубеевское, в доме детского творчества создана студия “Фантазия" занимающаяся бисероплетением. Основное место среди детских и юношеских работ занимают “светики" – они так называют пасхальные яйца оплетенные бисером. Своей праздничностью и декоративностью они продолжают традиции народных писанок (см. приложение15.).

Если всмотреться внимательно в “светики", то можно увидеть, что каждое яйцо неповторимо, индивидуально орнаментировано. Оно несет в себе определенную информацию повествует своим образным языком о вечности, духовном просветлении. Вместе с тем “светикам" присущи общие композиционные и стилистические элементы построения Узорный поясок представляет собой “бесконечник", символ бессмертия. Эту своеобразную знаковую систему можно считать обереговой. Орнамент условно делится на три части: верхний (небесный мир), средний (земной), нижний (подземный мир).

Верхний (небесный) мир начинается со светлого крестика и воплощает идею центра и основных направленностей от него, в этом месте сходятся пути во все миры. Его белый цвет выражает, по представлению наших предков, "тот неисповедимый белый свет, откуда идет неведомая сила зарождения жизни. Здесь крест символизирует восхождение духа, устремление к Богу, к вечности. От белого креста, как правило, исходит лучезарное сияние, свет переходит в солнечный, он лучами нисходит вниз и пронизывает потоками всю землю.

Небесную символику выражают белый, голубой, синий цвета, проявляющиеся в виде облаков, капель дождя. Энергетические потоки небесного мира постепенно переходят к земному миру, между ними всегда происходит энергообмен.

Всеукрупняющийся крестообразный орнамент выступает как символ огня, солнца, символ единства духовного и материального аспектов бытия, символ активного мужского начала.

Различно стилизованный солярный знак занимает большую часть небесного мира. Четырехчастное деление узоров выражает четыре состояния природы - четыре времени года, четыре направления частей света.

В земном ярусе крестообразный знак выступает в иных ролях, в зависимости от цвета. Светлый крест с расходящимися лучами (крест также воспринимается как ромб) выступает как подобие человека с распростертыми руками. Зеленые ромбы олицетворяют растительный мир, голубой цвет обозначает реки. Присутствие желтых ромбов (древний солярный знак) указывает на солнечный свет в земном ярусе. Ромб издавна был символом пашни, земли, отдельные точки - это семена. Подобное разнообразие выражается коричневым, зеленым, желтым цветом. Бутоны - это символ развития, цветы - процветания, ягоды - символ урожая. В среднем (земном) мире крест означает плодородие, процветание, удачу. Постепенно к низу яйца рисунок закругляется, и мы видим круг - знак земли, женского начала, несущий идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства. Нижний (подземный) мир рассматривается нами как то, что скрыто под землей, - ее недра, богатства. Это тот огромный полезный для человека потенциал, благодаря которому, в единстве со Вселенной, и возможна жизнь.

Рисунок самой нижней, завершающей части яйца повторяет начальное крестообразное построение, что означает "возвращение на круги своя", то есть бесконечность бытия.

“Светики" выражают красоту окружающего мира во всем его многообразии, величии, гармонии [22, 25].

Таким образом, орнамент можно назвать искусством упорядоченности поверхности или даже искусством ритмической организации мира. Все это проявляется не в сюжете, а в самом строе орнамента. Чувство упорядоченности, правильности, простой или сложной закономерности - это и есть смысл орнамента.

Подлинная тема в орнаментах - идея организованного, не случайно построенного мира.

Чтение, расшифровка узоров позволяет выявить общие, непреходящие, вечные символы и знаки, законы развития мира, природы, Вселенной. Моделируя и варьируя их, можно создавать новую реальность, рукотворное продолжение природы.

Искусство традиционного и современного оформления пасхальных яиц - это целый мир, яркие штрихи к живому образу России.

## 1.4. Обзор современного состояния росписи пасхальных яиц

В конце 80-х годов XX века в нашу жизнь вернулись забытые обычаи и ритуалы, в том числе старинная русская традиция подношения пасхального яйца. Большой интерес вызывают выставки пасхальных яиц в России и за ее пределами. Так, в 1990 году в Италии была впервые показана коллекция русских фарфоровых пасхальных яиц из фондов Государственного Исторического музея. А вслед за ней в Сан-Диего (США) и в Москве были организованы выставки яиц, сделанных фирмой Фаберже по заказу русской императорской семьи, хранящихся в коллекциях музеев Московского Кремля и Нью-Йоркской галереи журнала «Форбс». В 1992 году в рамках международного Сергиевского конгресса, посвященного Сергию Радонежскому, в Центральном доме художника также прошла выставка пасхальных яиц.

В настоящее время пасхальные яйца можно считать не только культовым предметом, но и светским: в их украшении часто используют изображения тематически не связанными с праздником Пасхи. Хотя возрождая старые традиции, современные мастера снова и снова обращаются к росписи пасхальных яиц. Интересно отметить тот факт, что некоторые художники-профессионалы, обратившиеся к росписи матрешек, через 3-4 года занялись пасхальными яйцами, а позже иконописанием. Таким образом, повторился эволюционный путь, который по мнению русского богослова, философа, ученого Павла Флоренского, от расписного египетского саркофага через фаюмский портрет привел к иконе. Марина Цветаева говорила, что все дары даются неведающим и неблагодарным, кроме дара души, которая не что иное, как совесть и память. В лучших своих проявлениях пасхальные яйца с религиозными изображениями обладают такой энергетикой, такой силой воздействия, что действительно способны пробудить историческую память и осветить наши души.

Традиция росписи пасхальных яиц не утратила свое значение. Она приобрела более эстетический характер, нежели раньше. В традиции росписи пасхальных яиц совершаются глубокие стилистические изменения, вытекающие из развивающихся традиций. Видоизменилась роспись на пасхальных яйцах, сюжеты, композиция, цвет. Причина заключается в рождающемся новом мировоззрении, творческом отношении к традиции, в профессионализме художника, в критическом отношении, которым не обладал прежде крестьянский мастер. Кроме этого, в искусстве создаются новые направления, новые формы и средства выражения.

# Глава II Выполнение росписи серии деревянных пасхальных яиц по теме: “Житие Иисуса Христа”

## 2.1. Выбор темы, материала и композиции для создания серии

В качестве художественно-творческой части дипломной работы выбрана роспись серии деревянных пасхальных яиц на тему “Житие Иисуса Христа”.

Человечество давно научилось использовать природные материалы для удовлетворения своих потребностей. Для художественных работ используют глину, камень, металл, дерево и др. Все материалы обладают различными качествами, от которых зависят и область их использования и метод обработки. Каждый народ использует в первую очередь те материалы, которые распространены в данной местности. Не случайно в Средней Азии, например, получило широкое развитие гончарное искусство, а в Армении – резьба по камню. Россия всегда была богата лесом, поэтому обработка дерева и производство художественных изделий из древесины издавна носят у нас национальный характер.

Дерево всегда было под рукой, на всё годилось, легко поддавалось обработке. Именно из него создавал русский человек всё, что окружало его в повседневной жизни. Дерево – материал, обладающий исключительными и своеобразными пластическими качествами. Дерево – это живой материал. И, как каждый живой организм, оно имеет свои, присущие только данному виду особенности строения, выраженные, в частности, в его текстуре и цвете. Исходя из этих основных особенностей древесины, в качестве материала для выполнения серии росписи на пасхальных яйцах была выбрана сосна.

В основу росписи были положены традиции лаковой миниатюрной живописи ефремовской школы, которые берут свое начало от древнерусской иконописи. Древнерусская иконопись – явление совершенно исключительное в истории мирового искусства, глубоко национальное, созданное народом. Здесь была выработана своя образная система и свой язык. В древнерусской живописи всегда присутствовало сочетание условного и реального. Условна в иконах “обратная” перспектива в изображении архитектурных сооружений, условны фантастические “древесы”, “горки”, цветы и травы, условен золотой фон или фон цвета слоновой кости. И вместе с тем необычайно правдиво, пластически выразительно изображались в иконах люди, их одежды, а в интерьерах – мебель, посуда и другие предметы [38, 87].

В виду того, что пасхальные яйца в первую очередь являются атрибутом христианского праздника для росписи серии яиц, выполненной в рамках дипломной работы, выбрана религиозная тема. Мы остановились на теме “Житие Иисуса Христа” потому, что в искусстве XX-го столетия после трагедий тоталитаризма и Второй мировой войны возникает всё более настойчивый, требовательный интерес к евангельской истории, и прежде всего к образу главного ее героя – Иисуса Христа. Данная тема – это обращение к духовной культуре, к христианским заповедям и обычаям. В основу изображения сюжетов легли основные события земной жизни и страдания Христа. Серия состоит из пяти пасхальных яиц, размещенных на тарели в форме креста. Четыре яйца одинаковой формы и размеров располагаются в вершинах креста, а пятое, более крупное – в центре. Каждое яйцо имеет свою подставку. Их форма выбрана так, чтобы подчеркнуть общую христианскую идею композиции, а яйца находились в устойчивом положении (см. приложение 16). Форма яиц выбрана традиционная (см. приложение 17).

Крестообразное расположение пасхальных яиц соответствует христианской тематике. Символика креста имеет много общего с солярными верованиями. Иоанн Златоуст писал, что как светильник содержит свет на своей вершине, так и крест на своей вершине имеет сияющее солнце правды, т. е. Христа. Об этом напоминают фигуры крестов в скульптуре и живописи, от которых радиально растекаются золотые лучи света.

Одновременно крест генетически связан с идеей мирового райского дерева, которое произрастает в небесном саду, иногда воспринимаемым «океаном света». Еще Филей Александрийский усмотрел в нем зримое воплощение главной добродетели, которая породила все остальные, и это, по его мнению, обусловило центральное место дерева в раю. В Миланском соборе св. Марка находился бронзовый канделябр XII в., сделанный в виде дерева с семью ветвями, которые символизировали семь главных христианских добродетелей. В XIII-XIV вв. в ветвях креста-дерева располагали символические фигуры христианских добродетелей и пророков со свитками, на которых записаны высказывания о казни Христа.

С крестом-деревом связан десятиконечный прямой крест. Он образует собой «елочку», в которой каждая нижележащая поперечина длиннее верхней. Это схема райского дерена, и она может быть сопоставлена с десятиконечным древнеегипетским священным «столбом Осириса» (джед), только в нем все поперечины короткие и одинаковой длины. Считалось, что крестное дерево было составлено.из многих растении: в апокрифическом «Евангелии Никоди-ма» из кедра, кипариса и пальмы; в эфиопском сочинении «Тринадцать крестных страданий»-из четырех смоковниц, оливы, дикой оливы, пшеницы и тростника. Поэтому оно представляет собой воплощенное плодородие и является символом неиссякаемой жизненной энергии, вечного обновления и возрождения.

Новозаветный образ распятого на кресте Бога стал основным символом христианства. Христос воспринимался мистической точкой или центром бытия, где все сходится. Афанасий Александрийский (ок. 295 - 373 гг.) полагал, что только па кресте «претерпевается смерть с распростертыми руками», и тем самым Христос одной рукой привлек древний народ Палестины, а другой - язычников, и оба собрал воедино.

Комментируя апостола Павла, Григорий Богослов отметил, что та часть креста, которая нисходит из середины, называется глубиной, идущая вверх - высотой, обе же поперечные - широтой и долготой. Идеолог восточно-христианской церкви Иоанн Дамаскин также писал, что «как четыре конца креста связываются и соединяются в центре, так божьей силой содержатся и высота, и глубина, и долгота и широта, то есть вся видимая и невидимая тварь».

Тем самым крест не только символизирует светоносность и мученичество Христа, обозначает его торжество над смертью, но он придает его фигуре космическую масштабность и сам становится основой пространственной ориентации средневековья. Расположенный горизонтально крест указывал на страны света и символически стягивал их к центру, т. е. к христианской вере. Как знак, сконструированный из двух пересекающихся прямых, которые по определению Иоанна из Газы (VI в.) были символом примирения противоположностей, поставленный вертикально крест объединил верх и низ и стал знаком соединения материального и духовного, неким мистическим плюсом, складывающим небо и землю в одно первозданное единство.

Свое иносказательное значение имели даже отдельные части креста. Первая верхняя перекладина обозначала табличку с надписью, что распят «Иисус Христос, Сын божий, Спаситель». Косая дощечка креста, проведенная в православном кресте слева направо под углом в 45 градусов, воспринималась как подставка для ног казненного, но также толковалась как напоминание того, что грешники попадут в ад, а праведников ожидает рай.

Примечательно, что крест, являясь символом, сам мог символически обозначаться некоторыми предметами и знаками. Квадрат был символом абсолютного и поэтому крест в некоторых случаях конструируется внутри него, и квадрат может заменить крест. Отсюда квадратная форма алтаря.

В христианском понимании лестница, как и крест, задает размеры вселенной по вертикали и символически показывает на сошествие Христа на землю. В некоторых церковных акафистах Мария нарекается лестницей. Лестница стала знаком распятия и снятия с креста.

В видении ветхозаветного Иакова по таинственной лестнице шествуют ангелы. Они несут на небо молитвы людей и доставляют им оттуда божественную благодать. Образ духовной лестницы как средства вознесения духа иногда сопровождается в ритуале перебиранием четок как эквивалента духовной лестницы [13, 16].

## 2.2. Описание росписи серии пасхальных яиц

Цвет древесины – важнейшее качество ее декоративной выразительности, оказывающее на человека эстетическое и эмоциональное воздействие. Поэтому необходимо обдуманное, осознанное применение цвета в каждом изделии из дерева, будь то скульптура или декоративное произведение. Цвет может создавать радостное или печальное настроение, подчеркивая эмоциональную трактовку образа или раскрываемой автором жизненной ситуации.

При разработке настоящей композиции было решено сохранить природный цвет материала. На каждом яйце, сочетаясь с фоном натуральной древесины, изображены клеймо и орнамент. На клеймах яиц, расположенных в вершинах креста изображены сюжеты Рождества Христова, Крещения, Входа в Иерусалим и Распятия (см. приложение 18). На клеймах яйца, расположенного во главе креста, представлены сюжеты, отображающие момент, предшествующий Воскресению и Сошествие в Ад.

Перед описанием клейм, изображенных на яйцах, чтобы не возникало сомнений в выборе того или иного цвета, приведем христианскую символику цвета.

Согласно ей в богословской терминологии цвет не отделяется от света и обладает иносказательным смыслом.

Белый цвет из-за своей близости с дневным светом, который прогоняет темноту ночи, стал символом жизни и знаком существования небесной силы, побеждающей смерть и зло. Белый цвет, по определению псевдо-Дионисия Ареопагита, обладал родством со светом и поэтому он наделяет предметы разными цветами. Тем самым он стал символом источника жизни или Бога, от которого все происходит. Из-за того, что белый цвет пачкается при соприкосновении с другими цветами, он стал символом чистоты, моральной' невинности и обусловленного ею спокойствия.

Пророк Даниил видел . Бога в белом облачении, и одежда Христа в минуту Преображения сняла как снег. В Откровении Иоанна голова и волосы Христа также белого цвета. Во время Страшного суда он будет восседать на белом троне.

Белизна стала атрибутом Девы Марии, так как она согласна учению церкви олицетворила физическую и нравственную чистоту, Действующие в Откровении Иоанна ангелы и старцы также наряжены в снежно-белые ризы, и поэтому Климент Александрийский неоднократно напоминал, что белый цвет является самым подходящим для христианина. В Белой одежде справляли литургию священнослужители, а новокрещенным предписывалось в течение восьми дней ходить в белых платьях.

Золото имеет особый смысл и выражает идею божественной славы и божественного света. Золото нимбов – образ пребывания в мире вечного света, прославления святого [7, 96]. Золото, или точнее исходящее от него сияние, воспринимали самостоятельным цветом. Оно, как и белый цвет, напоминало о божественном свете, и раннесредневековые живописцы писали небо золотыми красками. Одновременно золото символически связывали с идеей очищения страданием, и оно стало знаком, выражающим подвиг христианского мученика.

Псевдо-Дионисий Ареопагит восхвалял желтый цвет за его близость к золоту и свету. Только с XII в. оценка желтого цвета меняется, и он становится символом предательства. Художники наряжают Иуду в желтую одежду. Именно так показал его Джотто (1266 или 1267 - 1337 гг.) на известной фреске в капелле дель Арена в Падуе, где центральное место композиции заполняет большой ярко-желтый плащ Иуды, наподобие крыла летучей мыши охвативший фигуру Христа.

Желтый цвет напоминал об обыденном солнечном дне, и как. цвет земной «обыкновенности» он стал атрибутом плотской любви и включался в одеяние женщин легкого поведения, которые изменили принципам христианской нравственности.

Красный цвет указывал на любовь Бога. В росписях римских. катакомб и в средневековой живописи Христос во время беседы я после воскресения одет в красный плащ или тунику такого же цвета. Иногда крест мог иметь красный оттенок, так как он был окроплен кровью Христа. Серафимы, которые выражали полноту любви, в раннехристианском искусстве имеют красные крылья. Апостолы держат в руках красные книги, поскольку в них помещено изложение божьей любви.

Красный цвет символизировал кровь, пролитую христианскими мучениками, и плащ такого цвета на иконе «Чудо Георгия о змии» - это атрибут, его мученичества, знак пролитой им крови за веру Одновременно красный плащ воспринимается как «алое знамя» или «огонь веры», выражающий страстный порыв героя уничтожить зло.

Красный цвет - цвет траура на Востоке, и некогда - на Западе. В Спарте он был знаком воинской доблести, и павших воинов погребали в пурпурном саване. В христианском восприятии пурпурный цвет обозначал божественное и царское достоинство. В одном из апокрифов Мария работает над пурпурной тканью для Иерусалимского храма. Это символ зарождающейся плоти Иисуса, которая «ткется» во чреве матери из ее крови как пурпурная пряжа. Византиец Роман Сладкопевец (V! н.) в пурпурных чернилах императорской подписи видел символ кровоточащих ран распятого Христа.

Красно-пурпурный цвет обозначал строгость веры, а пурпурно' синий - чистую совесть и спокойствие человека, которого не мучают греховные мысли и поступки.

В пурпуре соединяются природно несоединимые части спектра: синяя и красная. Будучи символами небесного и земного, они, объединяясь, какбы снимают свою противоположность. Вероятно, именно поэтому в пурпурном мафории изображали Богоматерь – земную деву, принявшую в себя божественный свет [7, 98].

Присущая красному цвету сила, и страстность обратили его в символ насилия. Он мог обозначать эгоизм, мстительность и плотскую любовь. Тем самым красный цвет был приписан дьяволу, потому что огонь языческих жертвенников считался тождественным адскому пламени. Рыжим цвет также считался признаком сатаны и ада вероятно потому, что образовался из красного и черного цветов. Представленный в Откровении Иоанна дракон имеет рыжую окраску, и один из всадников Апокалипсиса сидит на рыжем коне. На картине Леонардо да Винчи (1452 - 1519 гг.) Иуда имеет рыжие волосы.

Синий и голубой еще в византийской эстетике осмыслены как знак непостижимых божественных тайн. Этот цвет, обладая сильным духовным очарованием, ассоциировался с вечной истиной.

Синий цвет присущ воздушному и морскому океанам и поэтому он напоминает о бесконечности. Его иносказательно связывали с небом и Христом, который провозглашал правду небесную, и с Духом святым, освящающим людей этой правдой. Синий цвет был символом спасения, и Дева Мария, там, где она изображена на троне, как небесная царица, обыкновенно облачена в красную мантию, но там, где является в виде Матери, ее одеяние имеет синий цвет.

Обозначающий небо и вечную молодость синий цвет указывал на созерцательную жизнь отшельников и монахов. Поскольку синева воздуха гибнет в бездонной пустыне космоса и как бы обманывает человека, синий цвет стал символом измены и неправды. Иуда в момент своего предательского поцелуя имеет синее одеяние, поверх которого накинут желтый плащ. Дьявола изображали с синим телом и красным лицом.

Оттенки зеленого несут земное начало. Это образ юности, цветения. Как образ молодости и полноты сил звучит зеленый цвет в одеждах правого ангела рублевской “Троицы”. Этот персонаж символизировал Бога Духа Святого, и его зеленые одежды как нельзя более точно передают свойство всеобновляющего и возрождающего к новой жизни “утешителя”. Часто зеленый был цветом позема; его широко применяли и в одеждах святых.

Зеленый цвет был признан символом жизни, возрождения юности и знаком надежды. Из-за того, что жертва Христа дала надежду на будущее спасение, в иконографии зеленый цвет присущ Марии и Иисусу. Полагали, что зеленое платье Богородицы напоминает о нетлении ее тела после смерти. Символика зеленого цвета в речах Христа использовалась для передачи понятия святости и справедливости.

Псевдо-Дионисий Ареонагит писал об ангелах как о чистых духах, которые имеют в себе что-то «молодежное» и «зеленеющее».

Поэтому нимбы у них изображены зелеными красками, а Данте (1265 - 1321 гг.) видел ангелов с зелеными крыльями в такой же одежде, когда они идут ночью стеречь чистилище от змея-искусителя.

Зеленый цвет имеет неспелый фрукт, и тем самым этот цвет мог обозначать моральное падение и отчаяние. Иногда он сопутствовал образу злого духа и характеризовал человека, живущего земными интересами.

Такие состояния человеческой психики, как скромность, симпатия и страдание, были иносказательно связаны с фиолетовым цветом. Он состоит из соединения красного и синего, и, сплотив знак духовного пламени и внутренней жизни с идеей бессмертия, стал символом воскресения и жизни вечной; иногда выражает грустную задумчивость и траур. Христос в сценах молитвы в Гефсиманском саду одет в фиолетовую одежду, и такое облачение имеет страдающая Мария.

Черный цвет-это не только отсутствие света. Как знак чего-то противоположного светоносному Богу он стал атрибутом дьявола и смерти, обозначал страдание и траур. Связанный с силами преисполни, черный цвет воспринимался символом лжи, уродства, иногда-греховной совести человека.

Как цвет, вызывающий ощущение отдыха, потому что чернота не раздражает наши чувства, черный цвет был признан символом искупления грехов. На некоторых средневековых миниатюрах Христос одет в черное платье, особенно, когда он исцеляет больных или его в пустыне искушает дьявол.

В связи с христианской теорией божественного света особый интерес вызывает его отождествление со столь же «божественной темнотой». Невообразимо яркий свет, который делает человека незрячим, так же, как густая чернота мрака, скрывает Бога от смертного взора. Псевдо-Дионисий Ареопагит не отделял друг от друга «божественный мрак» и «свет неприступный», в которых, согласно его рассуждениям, пребывает Бог. Возможно, что мысль о тождестве света н темноты, учение о «черноте совершенства» отразились в черных ликах Богородицы и нимбах такого цвета в древнерусской иконописи.

Первое из яиц композиции посвящено Рождеству Христову.

Праздник Рождества христова, который отмечается русской православной церковью 7 января, - один из самых значительных дней в годичном цикле так называемых двунадесятых праздников, повествующих о событиях земной жизни Христа. Поэтому образ Рождества Христова является одним из наиболее распространенных сюжетов в христианском искусстве. Его изображения известны с IV века. Иконография сложилась в византийской художественной практике, откуда пришла в Россию.

Литературной основой изображения Рождества Христова послужили тексты Евангелия от Матфея и Луки, а также неканонические тексты Протоевангелия Иакова и Евангелия псевдо-Матфея. Часто в композицию праздника вводятся подробности, основанные на текстах апокрифов – раннехристианских памятников народного творчества, преданиях и сказаниях.

Согласно Евангелию, Христос родился в городе Вифлееме, расположенном в Иудейском царстве, куда направлялись из Назарета Мария и ее муж Иосиф, поскольку там проходила перепись населения. Местом рождения Христа была пещера, в которой находился хлев. Мария спеленала своего сына и положила его в ясли, возле которых стояли вол и осел.

Обратимся к изображению этого события на пасхальном яйце. В центре композиции на фоне пещеры изображены Богоматерь и ясли с Младенцем-Христом, над яслями – животные. Вифлеемская звезда, которая в соответствии с толкованием Иоанна Златоуста, двигалась низко и встала над головой младенца, показана в виде трех лучей света, исходящего с небес.

Действие развертывается на фоне горы, поднимающейся вверх крутыми уступами с белильными ступеньками - «лещадками». Такое изображение не случайно. Гора в сюжете Рождества Христова осмысливается как один из символов Богоматери, о чем есть упоминание в текстах Ветхого Завета. В пророчестве, которое было дано пророком Даниилом на толкование сна библейского царя Навуходоносора, предсказывается рождение Христа от девы Марии путем непорочного зачатия. Царь увидел во сне камень, оторвавшийся без помощи рук от горы и истребивший истукана. Отсюда осмысление Богоматери как «нерукосечной горы» и камня, без рук оторвавшегося от нее, как прообраза Рождества Христова.

На изображении Христос имеет как бы образное подобие того камня, который сокрушил и уничтожил гордость человеческую в виде истукана. Являясь смысловым центром композиции, Христос, однако, изображен самым маленьким из всех персонажей, а изображение Марии – олицетворение вместилища богочеловека – самое крупное из всех фигур.

К Младенцу-Христу склонились вол и осел, изображенные на фоне чёрного проема пещеры. По некоторым толкованиям, эти животные, первыми пришедшие поклониться младенцу, символизируют народы: вол – иудеев, а осел – язычников. Однако большинство русских художников не воспринимало подобного объяснения и превратило этих животных в общеизвестных в России коня и корову.

В верхней части клейма помещены фигуры двух ангелов с золотыми крыльями. Они поют славу Христу.

В момент рождества на небе зажглась новая звезда. Ее яркий свет увидели во всем мире, увидели ее и волхвы-мудрецы из восточных стран. Взяв с собой дары: золото, ладан и смирну, мудрецы направились поклониться Христу. Звезда указывала им путь к Вифлеемской пещере.

Изображение звезды прочно займет свое место в атрибутах, связанных с Марией. Поверх одежды Богоматери (мафория) стали писать маленькие золотые звезды на изображении чела и плеча Марии, что должно было символизировать «божественное чрево» [28, 55].

На другом яйце изображено Святое Богоявление – великий двунадесятый праздник воспоминания крещения Господа нашего Иисуса Христа. Когда Спаситель достиг тридцати лет, он всенародно выступил на открытое служение для искупления рода человеческого (по ветхозаветному закону ранее тридцати лет принимать звание учителя или сан священника не дозволялось). Спаситель пришел на реку Иордан, при которой Иоанн Предтеча приготовлял народ иудейский к принятию обетованного (обещанного) Искупителя (Мессии), и принял от него крещение в водах Иорданских. Слева от Христа на уступе горы стоит Иоанн Креститель. При крещении Спасителя явилась миру Пресвятая Троица: Бог Отец с небес свидетельствовал о крещаемом Сыне, а Бог Дух Святой сошел на Сына в виде голубя, подтверждая, таким образом, слово Отца. В древнем мире голубь обозначал невинность и кротость и поэтому он стал символом Христа и сошедшего на него Святого Духа. В живописи, мозаиках, рельефах, на светильниках и перстнях фигура голубя указывала на членов христианских общин, на апостолов, могла обозначать освобожденную от оков тела-клетки человеческую душу. В средние века белый голубь напоминал о чистоте крещения, в то время как чёрный – предостерегал от чрезмерно усложненной проповеди, затемненный смысл которой не воспринимается слушателями. Пестрый голубь определял разноликость апостолов. Господь крестился не по тому, что сам имел нужду в очищении, а чтобы омыть погружением взятые на себя грехи всего мира «водами погрести человеческих грех», исполнить закон, открыть людям таинство Святой Троицы, освятить «водное естество» и, наконец, подать нам образ и пример крещения.

С древних времен этот праздник назывался днем просвещения и праздником светов, потому что Бог есть Свет и явился просветить «седящих во тьме и сени смертей», спасти падший род человеческий. Поэтому в древней церкви был обычай крестить (духовно просвещать) оглашенных как в навечерие (канун) Богоявления, так и в сам праздник. В эти дни в храмах и на водоемах совершается великое освещение воды, которая является святыней, исцеляющей душу и тело. Её принято сохранять в течение года, окропляя вещи, принимая в случае болезней и других недугов [40, 73].

На третьем пасхальном яйце изображен сюжет великого двунадесятого праздника «Вход Господень в Иерусалим», который торжественно отмечается церковью с воспоминаниями о царском прославлении Иисуса Христа перед его крестной смертью.

Благая весть о том, что Спаситель придет в мир и уже сходит в Девичью утробу, дабы родиться как простой смертный, соединяется в нашей молитвенной памяти с ликующими призывами встретить Иисуса Христа, грядущего в Иерусалим, чтобы принять мученическую смерть как человек и возродить к новой жизни всё человечество.

В эти дни великое множество людей переполняло город. Отовсюду собрались они в Иерусалим на празднование иудейской Пасхи. Все слышали о великом учителе и целителе, о его последнем чуде – воскрешении Лазаря, все хотели видеть его.

И вот он появился, спускаясь с горы Елеонской, по царски восседая на молодом осленке. Народ пришел в ликование. Иисуса встречали криками: «Осанна (спаси) Сыну Давидову! Благословен грядущий во имя Господне! Осанна в вышних!» – путь его устилали одеждами и пальмовыми ветвями. Славили его как царя-победителя , и никто не понимал, что это шествует царь всех царей, победитель смерти, что в Иерусалим входит сам Господь для принесения себя в жертву за грехи людские, чтобы исполнить пророчества и преобразить этот мир. В древности преподнесение пальмовых ветвей во время победных торжеств означало благодарственное посвящение данного праздника Высшему существу - Богу. На Руси ветви финиковой пальмы заменились ветками вербы [40, 116].

На клейме четвертого яйца изображение распятого на кресте Христа Спасителя. Это тот великий час, когда он своей пречистой кровью омывает грехи всего человечества – всех нас.

Изображение фигуры Христа дает ощущение напряженного страдания и крайности человеческих мук определены пластическими приемами: уплощенностью торса, утонченностью конечностей, “бессильным” наклоном головы.

С левой стороны в великой скорби стоит Пречистая Дева-мать Иисуса Христа. Рядом Марина Магдалина-ученица Спасителя. С правой стороны – любимый ученик Христа Иоанн Богослов. Другие апостолы – ученики Спасителя малодушно оставили Его в эти страшные часы. Над крестом была прибита дощечка, на которой было написано: “Иисус Назорей, Царь Иудейский”.

Пятое яйцо, представляющее собой сердце композиции посвящено непостижимому по своей сущности моменту Воскресения Христова, который в Евангелии не описан. Оно и не могло быть видимо телесными очами. Как произошло само восстание из мертвых, в каком виде был воскресший Спаситель – это остается сокровенной тайной. Мы знаем только, что ни камень, приваленный к дверям гроба, ни печати, наложенные на него, ни воинская стража, ни законы природы, ни сама смерть – ничто не могло удержать в гробу пречистого тела.

Особое место в иконографии Спасителя занимают иконы Воскресения Христова – великого христианского праздника Пасхи. Они обычно помещаются в праздничном ряду иконостаса в храме, однако Воскресение Господне не входит в число двунадесятых праздников, поскольку является главным христианским праздником. Иконография Воскресения Христова сложилась в раннехристианский период на основе текстов Евангелия: апокрифов, псалмов, пророчеств и святоотеческой литературы.

Замечательные образы “Воскресения Христова” на протяжении многих веков создавало искусство византийского круга, в том числе и древнерусская живопись. В согласии с православным пониманием смысла живописи, эти произведения наравне с пасхальным богослужением, с обрядом приобщают к сути и радости великого события.

В своем стремлении к истинности и верности христианскому вероучению художники православного мира ничего не изображали “по самомышлению”, а строго следовали рассказу Евангелия. Но в самом Евангелии собственно Воскресение не описано, в нем лишь сообщается об этом событии, дается его неопровержимое подтверждение. И в древнейшие раннехристианские времена не изображали, а как бы обозначали “Воскресение Христово”, представляя жен-мироносиц, пришедших к гробу, и ангела, благовествующего им о воскресении Спасителя [4, 20].

В традиционной православной иконографии никогда не изображается само Воскресение Христово как не могущее быть ни изображенным, ни даже представленным в воображении. Но существует две пасхальные иконы, взаимно дополняющие друг друга. На одной изображен момент предшествующий Воскресению, или даже само начало его – выход Господа из узилища смерти и высвобождение душ праведников. На другой – событие, непосредственно последующее Воскресению: явление ангела женам-мироносицам. Причем, икона Сошествие в ад точно иллюстрирует пасхальный тропарь.

А теперь обратимся к центральному пасхальному яйцу. Оно гораздо больше остальных, так как посвящено “празднику праздников и торжеству торжеств”. Праздник Воскресения Христова называется Пасхой. На этом яйце автор изобразил два клейма. На одном яйце изображен момент предшествующий Воскресению. В центре представлен Христос на фоне золотого ореола. Одной ногой он стоит на круглом камне, а другой на облаке. Рядом сидят два ангела, сверкающие золотом нимбов, сияющие розовыми и золотистыми одеждами.

На втором клейме изображен сюжет “Сошествие в ад”. По углам подымаются горки, означающие землю. Внизу чернеет адская бездна, в которую, в сияющих золотым светом одеждах спускается Христос. Христос показан в легком повороте влево, стоящим на скрещенных створах врат ада. К стопам Спасителя склонилась праматерь Ева.

Основная богословская идея иконографии Воскресения Христова состоит в утверждении победы Христа над адом и смертью. Христос сходит в ад, разрушает силу дьявола и освобождает из ада ветхозаветных праведников. Особое значение в толковании образа Спасителя в данной иконографии приобретает символика света. Христос изображен в пронизанных золотым потоком света одеждах, на фоне сияющей мандорлы — блестящего ореола, означающего его божественную славу. В Сошествии в ад блестящая слава Спасителя являет собой контраст между светом и тьмой, царством добра и зла. Согласно толкованиям раннехристианских авторов, Христос «как Солнце правды... осветил сидящих во тьме светом божественных лучей и показал им свет истины».

В целом сложная композиция иконографии праздника Воскресения, восходящая к текстам Священного Писания и творениям церковных авторов, отражает идею Воскресения Христова в применении к спасению людей и возможности будущего всеобщего воскресения [26, 16].

При оформлении пасхальных яиц, кроме клейм использован также растительный орнамент (см. приложение 19). Он же изображен на подставках и тарели. Причина изображения орнамента (языческого символа) в христианской композиции заключается в том, что корни праздника Пасхи гораздо глубже и связаны с древним культом умирающих и воскресающих божеств растительности, ведущим свое происхождение еще с Древнего Востока.

На формирование растительной символики значительное воздействие оказало учение о райском саде, где согласно раннехристианскому писателю Папию (II в.) полно прекрасных растений, воплощающих в себе божественную гармонию природы. Среди них важное место занимала роза. Из-за своих колючек она символизировала Христа и его страдания, а также его любовь к людям. Петр Дамиани (XI в.) нарек Марию «Розой рая». Согласно легенде, она была зачата от розы и из розового куста вылетел Иисус в виде птички. Богородицу изображали в обрамлении венка из роз который, как и четки, символизировал единство всех верующих. На картине немецкого художника А. Дюрера (1471-1528 гг.) «Праздник четок» Мария с сыном раздают венки из роз, которые можно воспринимать «пропуском» в рай. Эллинское «око земли»- роза стала эмблемой христианских святых, которых именовали «солью земли». В видении рая Данте они образуют лепестки гигантской небесной розы. Кроме того, роза стала символом церкви» где перемешаны злые и добрые, праведные и грешные как аромат розы с ее колючками.

Как цветок, связанный с логически непостижимым и тем самым представляющим великую тайну Богом, роза использовалась тогда, когда нужно было подчеркнуть секретность чего-нибудь. В Древней Греции в том случае, если желали сохранить в тайне содержание беседы, над столом подвешивали розу. В средневековой Европе на стаканах гравировали надпись: «чтобы здесь ты не говорил, должно остаться под розой». Римско-католические папы дарили золотую розу лицам, оказавшим им услугу, которая далеко не всегда подлежала оглашению [13, 26].

## 2.3. Технология выполнения росписи на деревянных пасхальных яйцах

При художественном оформлении пасхальных яиц, выполненных в рамках дипломной работы, был применен один из самых популярных видов декоративного искусства - роспись. Роспись по дереву появилась давно. Причиной было желание украсить окружавшие человека предметы: немудреную лавку, опечек, а особенно посуду, подававшуюся на стол. Это не только украшало ее, но и могло предохранить от вредных действий влаги.

Прежде чем начать расписывать пасхальные яйца, подставки и тарель, все изделия были покрыты лаком (в качестве грунтовки и защиты). Для этой цели применен прозрачный лак ПФ-283. Лак наносился кончиками пальцев путем втирания в поверхность изделия. После того как лак просох, поверхность, где должен находиться рисунок, затиралась стирательной резинкой (для обезжиривания). Затем наносился карандашный рисунок. Для росписи иконописного сюжета карандашом был нанесен только контур клейма. Само же клеймо грунтовалось. Грунт готовился из клея ПВА и водоэмульсионной краски, в соотношении 1:1. Он должен быть белого цвета и впитывать в себя краски. Грунт наносился в три слоя и зачищался мелкой наждачной бумагой для выравнивания поверхности (шлифовался).

Рисунок переводился на загрунтованную поверхность с тонкого листа бумаги. Контуры рисунка были аккуратно обведены нейтральной краской: умброй коричневой, сиеной жженой или охрой красной. Рисунок написан в технике желтковой темперы, которой на Руси писали на протяжении многих столетий; сейчас употребляют термины “яичная темпера”, или просто “темпера”.

Темпера (от итальянского – смешивать краски) – живопись красками, в которой связующим веществом является чаще всего эмульсия из воды и яичного желтка, реже – из разведенного на воде растительного или животного клея с добавлением масла или масляного лака. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, обладают несравненно большей стойкостью к внешним воздействиям и сохраняют первоначальную свежесть значительно дольше по сравнению с красками масляной живописи.

Прежде чем приступить к живописи, разводят желтковую эмульсию и “творят” на ней краски. Это было сделано следующим образом. Аккуратно разбив яйцо, из него был вылит белок, стараясь не повредить пленки желтка. Остатки белковой слизи удалены осторожно перекатывая желток на ладонях рук; эта операция требует навыка. Затем желток был разведен в специальной фарфоровой чашке, и уже на нем растворялись краски. Раньше в краску добавлялся квас для разжижения и сохранения ее на 5-6 дней, теперь добавляют несколько капель уксуса.

Первой стадией живописи является «роскрышь» - раскладка основных цветовых тонов акварельно-жидкими красками, которые стекаясь друг с другом, образуют мягкие переходы, неожиданные цветовые нюансы. Затем следует «прописка» - выделение из мягкой «роскрыши» основных цветовых пятен, конкретизация форм. «Прописка» обычно начинается с неба, если оно есть в изображении, и от дальнего плана постепенно доходит до предметов переднего плана. Разделка деревьев, горок, архитектуры, фигур людей ведется от выявления общего локального тона к разработке их объема светом и тенью. При этом легкими темными линиями очерчиваются абрисы фигур (т.н. «опись»), складки их одежд, подробности пейзажа и архитектуры. Одновременно светлыми красками (преимущественно белилами) выявляется рисунок форм в освещенных местах. Затем следуют так называемые «плави» или «приплески», т.е. сочные мазки жидкими лессировочными красками, объединяющими графику чёрных и светлых линий и штрихов в живописное целое. «Плави» создают колорит миниатюры, придают живописи игру бесконечных цветовых переливов. Живопись завершается «бликовкой» или «насечкой», как ее называют, чистыми белилами или золотом, подчеркивающей детали изображения, передающей блики солнечного света на изображенных предметах. В миниатюре бликовка золотом играет доминирующую роль, золотые штрихи и линии передают причудливую сказочную игру света, как бы очерчивающего и проявляющего объемы и детали изображения.

Лица персонажей на миниатюрах пишутся следующим образом. Составляется общий тон – «санкирь» из охры, зеленой краски и киновари, и этой зеленоватой смесью делается общая роскрышь лица. Далее коричневой краской, темнее санкири, наносится рисунок глаз, носа, губ. Затем составляется тон, светлее санкири, из охры, белил, киновари и новой смесью намечаются выпуклости лба, носа, щек, подбородка. Добавляя белую краску в тот же общий тон, постепенно завершается лепка объема лица. Далее следует «наводка» румянца жидкими слоями киновари с белилами и, наконец, бликовка – последние отметины на выпуклых местах, конкретизирующие черты персонажа: юного, средних лет, или седобородого старца.

Законченные миниатюры покрываются шестью слоями светлого масляного лака ПФ-283. после просушки каждого слоя поверхность зачищается лезвием и заново лакируется. Лак можно наносить кистью или тампоном. Последний слой лака лучше наносить кончиками пальцев. Такое количество слоев объясняется шероховатостью поверхности красочного слоя миниатюры. Живопись как бы заливается, выравнивается лаковой пленкой, способной воспринять затем процесс шлифовки и полировки.

Орнамент на подставках и тарели писался по той же технологии.

# Глава III. Приобщение учащихся старших классов к истокам духовной культуры посредством изучения компьютерного курса по теме “Пасхальные яйца. Исторический экскурс”

## 3.1 Народное декоративно-прикладное искусство как средство воспитания молодого поколения

Потребность в эстетическом наслаждении в жизни человека занимает важное место. Благодаря этой потребности человек стремится сделать свою жизнь красивой – свой быт, отдых, свои взаимоотношения с другими людьми, все свои поступки человек определяет с позиции прекрасного, с позиции нравственных принципов. Восприятие же эстетических ценностей в действительности и в искусстве облагораживает личность, возвышает ее, раскрывает красоту окружающего мира.

Народное декоративно-прикладное искусство – это одно из средств эстетического воспитания – помогает формировать художественный вкус, учит видеть и понимать прекрасное в окружающей нас жизни и в искусстве. Народное искусство, национальное по содержанию, способно активно воздействовать на духовное развитие человека, на формирование патриотических и интернациональных чувств. Оно способствует художественному воспитанию детей, так как в его основе заложены все специфические закономерности декоративного искусства – симметрия и ритм. Народное декоративно-прикладное искусство воспитывает чуткое отношение к прекрасному, способствует формированию гармонично развитой личности. Основанное на глубоких художественных традициях, народное искусство входит в жизнь и культуру нашего народа, благотворно влияет на формирование человека будущего. Художественные произведения, созданные народными мастерами, всегда отражают любовь к родному краю, умение видеть и понимать окружающий мир.

От приобщения детей и юношества к искусству, и прежде всего народному, в решающей мере зависит формирование восприимчивости мира прекрасного, стремления жить и трудиться по законам красоты.

Знакомство в яркой и доступной для детей форме с народным искусством закладывает в них образные художественные представления, развивает творческое начало, т.е. именно те качества, которые способствуют интенсивному становлению личности, обогащают её духовно, формируют нравственные чувства, мировоззрение.

Знакомясь с образцами народного искусства, дети попадают в мир сказочных образов, ярких красок, выразительных пластических форм, узоров орнамента, которые близки и созвучны их эстетическим чувствам и представлениям.

Знакомство с произведениями народного искусства не только воспитывает художественный вкус детей, но и пробуждает в них желание самим заняться творчеством: лепить из глины, сочинять орнаментальные узоры, выполнять роспись и резьбу по дереву, осваивать приемы узорного ткачества, вышивать.

Важно подчеркнуть, что обращение к произведениям народного искусства, восприятие детьми на разных возрастных этапах его образной природы, отдельных выразительных средств (колорит, пластика формы, орнамент), равно как и освоение разнообразных технических приемов и навыков традиционных видов мастерства, способов обработки различных материалов, всегда является для них интересным и увлекательным делом. Меняются творческие аспекты восприятия произведений народного искусства, градации проникновения в поэтический, красочный мир его образов, уровни участия в самом творческом процессе, но неизменными остаются увлеченность самим процессом творчества, творческая активность детей и юношества, приверженность их декоративно-прикладному творчеству, основу которого составляет знакомство с народным искусством.

Процесс рисования или конструирования является сложным актом, в котором ребенок, опираясь на свой жизненный опыт, создает новую, имеющую смысл ценность. В этом процессе преобразования опыта ребенка появляется не просто рисунок или скульптура, ребенок обнаруживает, как он думает, чувствует и видит. Искусство для него – творческая, динамическая активность. Развитие ребенка зависит от богатства и разнообразия его связей с окружением. Искусство способствует тому, развивая эмоциональные связи с миром.

Народное искусство – наиболее эффективное и действенное средство для пробуждения в детях и юношестве уважения к культурному наследию своей страны, в частности к произведениям декоративно-прикладного искусства, к творчеству народных мастеров. Стремление к осуществлению преемственности в развитии традиций местного художественного промысла, сопричастности к творчеству его мастеров и художников, осознанное желание прийти им на смену – все это имеет важнейшее значение для становления творческой, гражданственной личности.

Чем раньше педагог приобщает детей к яркому, красочному миру народного искусства, тем быстрее и плодотворнее удается развить их фантазию, творческое воображение, самостоятельность и инициативу, воспитать художественный вкус.

В учебно-воспитательном процессе, направленном на развитие психики ребенка, на формирование его как личности, необходимо знать важнейшие внутренние движущие силы психического развития ребенка. Ими являются:

1. противоречие между старыми, т.е. уже достигнутыми, возможностями и новыми потребностями;
2. противоречие между старыми и новыми формами поведения;
3. противоречие между содержанием реальной жизни и формой ее отражения в сознании человека.

Развитие психики ребенка неразрывно связано с его деятельностью, во многом определяется характером и условиями этой деятельности. Для каждого возрастного периода характерна определенная деятельность, которая является ведущей. В дошкольном возрасте ведущим типом деятельности является игра, в младшем и среднем школьном – учение, в старшем школьном – учение и труд.

## 3.2 Возрастные особенности развития детей как основополагающий фактор при воспитании и обучении

В зависимости от возрастных особенностей психического и физического развития ребенка, характера ведущей деятельности, типичной для конкретного возраста, отношения ребенка к окружающему миру в психологии приняты следующие периоды развития ребенка, этапы становления его психики:

1. Период младенчества – от рождения до 1 года (в этом периоде выделяется первый месяц – период новорожденности).
2. Период преддошкольного детства (или раннее детство) – от 1 года до 3 лет.
3. Период дошкольного детства – от 3 до 7 лет.
4. Период младшего школьного возраста – от 7 до 10-11 лет.
5. Период среднего школьного возраста (подростковый период) – от 11 до 15 лет.
6. Период старшего школьного возраста (юношеский возраст) – от 15 до 18 лет.

Каждый из этих возрастных периодов имеет свои особенности и границы, которые сравнительно легко заметить, внимательно наблюдая за развитием ребенка, анализируя его психологию и поведение. Каждый психологический возраст требует своего стиля общения с детьми, применения особых приемов и методов обучения и воспитания [19, 35].

Знание особенностей каждого возрастного этапа развития ребенка, учет уже достигнутого ребенком позволяет воспитателю, педагогу более успешно и целенаправленно развивать в учебно-воспитательном процессе психику ребенка, формировать его сознание.

Весь процесс детского развития можно разделить на три этапа: дошкольное детство (от рождения до 6-7 лет), младший школьный возраст (от 6-7 до 10-11 лет, с первого по четвертый-пятый классы школы), средний и старший школьный возраст (от 10-11 до 16-17 лет, с пятого по одиннадцатый класс школы). Каждый из них состоит из двух периодов, открывающихся межличностным общением в качестве ведущего вида активности, направленного преимущественно на развитие личности ребенка и завершающегося предметной деятельностью, связанной с интеллектуальным развитием, с формированием знаний, умений и навыков, реализацией операционально-технических возможностей ребенка.

В дошкольном возрасте ведущей деятельностью становится игра в ее наиболее совершенной, развернутой форме, позволяющей развиваться всем сторонам психики и поведения ребенка. Развитие основных познавательных процессов ребенка в этом возрасте может идти стихийно и управляемо, организованно и неорганизованно, и уровень интеллекта, достигаемый ребенком к 6-7 годам, а также степень его готовности к учению в школе существенно зависят от того, насколько продуманным было обучение ребенка в семье и в дошкольных учреждениях в течение предыдущих трех-четырех лет.

Известный специалист в области эстетического воспитания Ветлугина Н.А. подчеркивает, что “генетической основой возникновения детского художественного творчества является игра, направленная на активное освоение детьми окружающей жизни, а также сенсорная ориентировка в сфере музыкальных заучиваний, выразительных слов, движений, цветовых сочетаний, пространственных отношений, что позволяет детям выявить свое отношение к окружающему миру” [15, 200].

Крупская Н.К. указывала, что уже в игровой деятельности маленького ребенка происходит формирование способностей[15, 200]. Например, ребенок строит из кубиков дом, переставляет в разные пространственные положения оловянных солдатиков, и в это время у него формируются отдельные предпосылки архитектурных и математических способностей.

В данном возрасте у детей открываются большие возможности для совершенствования когнитивных процессов, в первую очередь восприятия. Кузин В.С. указывает на то, что восприятия дошкольников характеризуются ярким эмоциональным отношением к воспринимаемому и малой детализированностью наблюдаемого. Для развития восприятия детей важное значение приобретают занятия рисованием, лепкой и техническим конструированием. В процессе рисования и лепки дети учатся передавать контуры, форму, конструктивное строение, объем, цвет, освещенность изображаемых объектов. Собирая технические конструкции, дети знакомятся с устройством, принципом работы той или иной машины, конструкции. Процесс рисования, лепки, конструирования обусловливает самостоятельную постановку ребенком задач наблюдения, требует внимательного и организованного наблюдения объекта действия и непосредственного объекта наблюдения (натуры, чертежа, рисунка, по которому собирается конструкция). Эти занятия уже в дошкольном возрасте становятся эффективным средством развития восприятия у детей, определяют организованность и управляемость ребенком процесса восприятия [15, 133].

Дошкольников привлекает не столько результат, сколько сам процесс деятельности – накладывание кубиков, изменение формы глины, появление следов на бумаге при пользовании карандашом. Направленность на получение результата складывается постепенно в ходе овладения деятельностью. И по мере формирования этой направленности ребенок овладевает необходимыми внешними, практическими, и внутренними психическими видами действий, у него формируются эстетические переживания и творческие способности [5, 53].

При правильном обучении рисованию, когда воспитывают умение внимательно и последовательно обследовать изображаемые предметы, выделять их характерные черты, вооружают детей нужными техническими навыками, и в дошкольном возрасте может быть достигнуто вполне реалистическое изображение предметов. Такое обучение способствует развитию активного целенаправленного восприятия и мыслительных операций. Ребенок получает необходимые “инструменты” для воплощения своих замыслов, а это развивает творческие способности.

Главная задача дошкольного обучения заключается в том, чтобы сделать усваиваемое нужным и интересным для ребенка, тесно связать изучаемый материал с его актуальными потребностями.

Поступление ребенка в школу знаменует собой не только начало перехода познавательных процессов на новый уровень развития, но и возникновение новых условий для личностного роста человека. В этот период ведущей для ребенка становится учебная деятельность.

Немов Р.С. считает, что ведущую роль в психическом развитии детей младшего школьного возраста играет учение. В процессе учения происходит формирование интеллектуальных и познавательных способностей; через учение в эти годы опосредствуется вся система отношений ребенка с окружающими взрослыми людьми [19, 36].

Особенностью детей младшего школьного возраста, которая роднит их с дошкольниками, но еще больше усиливается с поступлением в школу, является безграничное доверие к взрослым, главным образом учителям, подчинение и подражание им.

Под влиянием обучения в школе у ребенка расширяются знания и представления, которые одновременно углубляются и становятся более содержательными, полными. В процессе обучения ребенок овладевает целой системой основ наук. Усвоение школьником научных понятий осуществляется постепенно, по мере накопления знаний, умений и навыков [15, 164].

Кузин В.С. говорит, что мыслительная деятельность младшего школьника, несмотря на значительные успехи в усвоении словесного материала, абстрактных понятий, довольно сложных закономерностей и особенностей предметов и явлений, в основном сохраняет наглядный характер и в значительной степени связана с чувственным познанием. Не случайно в начальных классах широко используется наглядность – демонстрация наглядного пособия, раскрывающего то или иное правило, научное положение, вывод, явление, способствует более быстрому и продуктивному овладению данным правилом, положением, выводом. Однако излишнее увлечение наглядностью может в определенных условиях привести к задержке, торможению абстрактного мышления у детей. Необходимо строго согласовывать в процессе обучения младшеклассников наглядность и слово учителя [15, 166].

Следует заметить, что младший школьный возраст в педагогической психологии рассматривается как “период возникновения и закрепления очень важной личностной характеристики ребенка, которая, становясь достаточно устойчивой, определяет его успехи в различных видах деятельности” [19, 212].

Для дошкольников и младших школьников очень характерно активное отношение к изображаемым событиям. Можно наблюдать даже, как некоторые ребята, рисуя, “озвучивают” изображаемые действия. Увлеченность младших учащихся содержанием своих рисунков, активное проявление личного отношения к изображаемым персонажам – все это усиливает выразительность детских работ. Не случайно многие художники обращаются к детскому творчеству как к неиссякаемому источнику искренности, непосредственности, художественной выразительности [12, 50].

Многолетние психолого-педагогические экспериментальные исследования в области усвоения школьниками знаний и умений по изобразительному искусству (исследования Игнатьева Е.И., Кузина В.С., Анисимова Н.Н., Виноградовой Г.Г. и др.) показали, что учащиеся начальных классов способны усваивать гораздо более сложный материал, чем это представлялось до последнего времени. Эти исследования легли в основу перестройки преподавания изобразительного искусства в современной школе.

Большое значение приобретают осознание школьником под влиянием обучения своих умственных действий, формирование умения обосновать свои действия, решения. Осознанные умственные действия определяют рациональные пути решения учебного задания, активность, самостоятельность и подвижность мышления ребенка и в конечном итоге успешное развитие мышления.

В подростковом возрасте возникает и развивается трудовая деятельность, а также особая форма общения – интимно-личностная. Роль трудовой деятельности, которая в это время приобретает вид совместных увлечений детей каким-либо делом, состоит в их подготовке к будущей профессиональной деятельности.

В старшем школьном возрасте процессы, начало которым было положено в подростковом возрасте, продолжаются, но ведущим в развитии становится интимно-личностное общение. Внутри его у старших школьников развиваются взгляды на жизнь, на свое положение в обществе, осуществляется профессиональное и личностное самоопределение [19, 37].

У учащихся средних и старших классов формируется умение обосновывать свои суждения, логически раскрывать умозаключения, делать обобщения и выводы. Продолжает развиваться самостоятельность мышления, умение самому решить те или иные задачи в новых ситуациях, используя старые знания и имеющийся опыт. Растет критичность ума, учащиеся критически подходят к доказательствам, явлениям, своим и чужим поступкам и на этой основе могут найти ошибки, определить свое поведение и поведение товарищей с морально-этической стороны. Самостоятельность, критичность, активность мысли ведет к творческому проявлению идей.

В старшем школьном возрасте достаточно высоко развиты самосознание и самооценка, что существенно влияет на самовоспитание старшеклассника. В воспитательной работе с подростками и учащимися старших классов особое значение имеет такт, индивидуальный подход. Немов Р.С. говорит, что “в старших классах школы развитие познавательных процессов детей достигает такого уровня, что они оказываются практически готовыми к выполнению всех видов умственной работы взрослого человека, включая самые сложные” [19, 139].

Внутреннюю мотивированность занятий изобразительной деятельностью у детей обеспечивает присущая каждому человеку потребность в красоте. Она относится к потребностям идеальным, т.е. таким, удовлетворение которых не связано с целями получения каких-либо материальных или социальных выгод, поэтому развитие этой потребности непосредственно связано со становлением духовного мира ребенка [25, 95].

## 3.3. Применение компьютерных технологий при обучении

Многие специалисты полагают, что в настоящее время только компьютер позволит осуществить качественный рывок в системе образования; существует мнение, что компьютер произведет столь же серьезные изменения в технологии обучения, какие в начале века произвел конвейер в автомобилестроении. Некоторые даже сравнивают его влияние на систему образования с тем переворотом в человеческой культуре, который совершило книгопечатание. Оптимизм особенно возрос, когда появились простые в обращении и сравнительно дешевые персональные компьютеры.

Разумеется, наивны предположения, будто компьютер - это палочка-выручалочка, которая может решить все проблемы обучения, но недооценивать возможности компьютера тоже не стоит. Еще никогда учитель не получал столь мощного средства обучения.

Во-первых, компьютер значительно расширил возможности предъявления учебной информации. Применение цвета, графики, мультипликации, звука, всех современных средств видеотехники позволяет воссоздавать реальную обстановку деятельности (например, демонстрировать изображение земли с высоты, имитируя полет, причем с учетом изменений изображения, вызванных изменениями в движении, скажем снижением самолета). По своим изобразительным возможностям компьютер нисколько не уступает ни кино, ни телевидению.

Во-вторых, компьютер позволяет усилить мотивацию учения. Не только новизна работы с компьютером, которая сама по себе нередко способствует повышению интереса к учебе, но и возможность регулировать предъявления учебных задач по трудности, поощряя правильные решения, не прибегая при этом к нравоучениям и порицаниям, которыми нередко злоупотребляют педагоги, позитивно сказываются на мотивации учения.

Кроме того, компьютер позволяет полностью устранить одну из важнейших причин отрицательного отношения к учебе - неуспех, обусловленный непониманием сути проблемы, значительными пробелами в знаниях и т.д. Работая на компьютере, ученик получает возможность довести решение любой учебной задачи до конца, поскольку ему оказывается необходимая помощь, а если используются наиболее эффективные обучающие системы, то ему объясняется решение, он может обсудить его оптимальность и тупиковые ходы. Компьютер может влиять на мотивацию учащихся, раскрывая практическую значимость изучаемого материала, предоставляя им возможность испробовать умственные силы и проявить оригинальность, поставив интересную задачу, задавать любые вопросы и предлагать любые решения без риска получить за это низкий балл, - все это способствует формированию положительного отношения к учебе.

Что же касается занимательности как источника мотивации учения, то возможности компьютера здесь поистине неисчерпаемы, и основная задача, которая уже сегодня приобрела большую актуальность, заключается в том, чтобы эта занимательность не стала превалирующим фактором в использовании компьютера, чтобы она не заслоняла собственно учебные цели.

В-третьих, компьютер активно вовлекает учащихся в учебный процесс. Один из наиболее существенных недочетов существующей системы обучения состоит в том, что она не обеспечивает активного включения всех учащихся в учебный процесс. Например, в процессе объяснения нового материала многие учащиеся не работают в полную силу: одни, потому что им непонятно; другие, потому что им это уже известно; третьи, потому что потеряли нить рассуждения; четвертые, потому что в этот момент просто отвлеклись, думая о чем-то своем! Хотя у опытных учителей такие случаи редки, но всё же они возможны. Установка учителя на среднего ученика приводит к тому, что самые способные теряют интерес к излагаемому материалу, а наиболее слабые даже при желании не могут активно включиться в учебный процесс. Именно это обстоятельство было одним из аргументов в пользу программированного обучения, которое, как предполагалось, должно было стимулировать учащихся к активной работе, к решению всевозможных задач, в том числе и на понимание. Однако такое обучение не обеспечивало одно из необходимых условия активного включения учащихся в учебный процесс-диалога обучающего и обучаемого. Вопросы задаются учащемуся, но сам он лишен такой возможности, что, естественно, существенно ограничивает познавательную активность, особенно в тех случаях, когда ученик испытывает определенные затруднения.

Если при программированном обучении обычно используется покадровое разбиение учебного материала (каждый кадр содержит учебный текст, задание, иногда рекомендацию по выполнению задания и оценки правильности ответа на задание из предыдущего кадра обучающей программы), то компьютер позволяет существенно изменить способы управления учебной деятельностью, например, погружая учащихся в определенную игровую ситуацию. Кроме того, учащийся сам может задавать компьютеру предпочтительную форму помощи (скажем, демонстрация способа решения с подробными комментариями или указание на принцип решения), способ изложения учебного материала (развернутый или сжатый, с иллюстрациями или без них и т. д.). Иначе говоря, в отличие от программированного обучения компьютер не только направляет действия учащихся, но и сам управляется ими, поскольку многие функции управления передаются им.

В-четвертых, намного расширяются наборы применяемых учебных задач. Следует иметь в виду, что речь идет не столько о постановке задач (в принципе, любая форма обучения, в том числе и традиционная, допускает постановку любых задач), сколько об управлении процессом их решения. Так, компьютеры позволяют успешно применять при обучении задачи на моделирование различных социальных и производственных ситуаций, на постановку диагноза (поиск и устранение неисправностей в оборудовании), даже в том случае, когда имеется большое число вариативных способов их решения. При этом более тщательно отрабатываются варианты действий, которые необходимо предпринимать в экстремальных ситуациях, скажем при аварии. Расширяется также круг задач на планирование, поскольку» компьютер позволяет оценить оптимальность любого решения, в том числе и неожиданного, эффективность выбранной стратегии и может осуществлять постоянный контроль за правильностью решения. Учителю такое не всегда под силу, особенно при большом числе допустимых решений. Важной особенностью компьютера является то, что он позволяет «погрузить» учащегося в конкретную историческую эпоху, поставив его в положение участника исторических событий, первооткрывателя земель и т. д.

В-пятых, компьютер позволяет качественно изменить контроль за деятельностью учащихся, обеспечивая при этом гибкость управления учебным процессом. Напомним, что одной из основных бед традиционных форм обучения является невозможность для учителя проконтролировать весьма важные моменты учебной деятельности. Работая с группой (классом), педагог практически не в состоянии проверить правильность решения всех задач, выполненных каждым из обучаемых. Как известно, вовремя не исправленные ошибки закрепляют неверные представления в усваиваемой области знаний, а устранить эти представления впоследствии совсем нелегко.

Компьютер позволяет проверить все ответы, а во многих случаях он не только фиксирует ошибку, но и довольно точно определяет ее характер, что помогает вовремя устранить причину, обусловившую ее появление.

Диапазон средств управления учебным процессом с помощью компьютера достаточно широк: от возможности учащемуся самому задать вопрос до выбора оптимальной для данного учащегося стратегии обучения, включающей уровень изложения (более или менее абстрактный, с большим или меньшим количеством поясняющих примеров), степень трудности предъявляемых задач, меру помощи, а в некоторых случаях и последовательность изложения учебного материала. Имеет принципиальное значение то, что в современных компьютерных обучающих системах учащийся сам формулирует, в какого рода помощи при решении учебных задач он нуждается. Никакое из ранее известных средств обучения на это не было рассчитано.

В-шестых, компьютер способствует формированию у учащихся рефлексии своей деятельности. Прежде всего, компьютер позволяет учащимся наглядно представить результат своих действий. Так, работая с ЛОГО, учащиеся сразу же видят реакцию компьютера на свою команду. Исключительными возможностями в этом отношении обладают интеллектуальные обучающие системы, которые сообщают обучаемые не только о правильности решения, но и о сильных и слабых сторонах выбранных стратегий, приводя при этом наиболее характерные ошибки. Заложенные в подобные системы программы тестирования позволяют учащимся точнее оценить такие особенности их личности, как тип мотивации, степень адекватности самооценки и т. д.

Идея применения компьютера в учебном процессе возникла в рамках концепции программированного обучения, причем вначале это устройство рассматривалось лишь как более совершенное по сравнению с простейшими обучающими машинами техническое средство. Его преимущества усматривались главным образом в расширении возможностей индивидуализации обучения. Осознание тех качественных изменений, которые вносит компьютер в методы, формы и в содержание обучения, пришло значительно позже [17, 18].

В ряде случаев довольно трудно определить, используется компьютер как средство обучающей деятельности или как учебной. Компьютер лишь тогда осуществляет дидактические функции, когда в его управляющих воздействиях учитываются как задача, решаемая учащимся, так и определенные учебные цели. Последнее имеет принципиальное значение для понимания сущности, обучающих систем. Возьмем, к примеру, экспертные системы. В них управляющие воздействия направлены на решение соответствующей предметной задачи и учебные цели не учитываются. В этом случае нет оснований утверждать, что компьютер является средством обучения, хотя такое впечатление может и создаться.

Если компьютер используется только как средство учебной деятельности, то его функции мало чем отличаются от тех, которые он выполняет в других видах деятельности - научной, производственной, и взаимодействие учащегося с компьютером полностью укладывается в более общую схему взаимодействия «пользователь - ЭВМ». Это становится особенно очевидным при анализе деятельности человека, решающего задачи в экспертной системе. Хотя возможности применения компьютера в таких системах значительны - от справочного средства до средства моделирования ситуаций и конструирования механизмов - и они нередко дают существенный образовательный эффект, однако компьютер в таких системах не является средством обучения.

Выполнение функции управления учебной деятельностью - существенный признак применения компьютера как обучающего средства. Разумеется, в определенные моменты инициатива может передаваться школьнику, ему предоставляется возможность задавать различные вопросы, относящиеся к решению той или иной учебной задачи. Однако инициатива учащегося должна соотноситься с учебными целями, поэтому не на каждый вопрос компьютер дает ответ, даже если такой ответ у него имеется. Вместо этого учащемуся рекомендуется подумать, Дается некоторое эвристическое указание, предлагается решить вспомогательную задачу и т. д., т. е. компьютер моделирует обучающую деятельность и реагирует на вопрос так, как это делает в аналогичной ситуации педагог.! Когда мы говорим о компьютерном обучении, то имеем в виду прежде всего использование компьютера как средства управления учебной деятельностью. Можно выделить два типа компьютерного обучения. Для первого характерно непосредственное взаимодействие учащихся с компьютером. Он определяет то задание, которое предъявляется обучаемым, оценивает правильность и оказывает необходимую помощь. Здесь обучение протекает, как правило, без учителя, к помощи которого прибегают, когда компьютер не справляется с ситуацией из-за несовершенства обучающей программы.

Второй тип характеризуется взаимодействием с компьютером не обучаемого, а педагога. Компьютер помогает обучающему в управлении учебным процессом, например выдает результаты выполнения учащимися контрольных заданий с учетом допущенных теми ошибок и затраченного времени; такие данные могут накапливаться, и компьютер может сравнивать показатели различных учащихся по решению одних и тех же задач или показатели одного учащегося за определенный промежуток времени. Он также может давать рекомендации о целесообразности применения конкретных обучающих воздействий к тем или иным обучаемым. Обычно этот тип компьютерного обучения используется, когда нельзя снабдить каждого учащегося персональным компьютером и он выступает в рамках традиционного обучения - как одно из средств обучения наряду с учебниками, программированными пособиями и т. д.

"В настоящее время нет единой классификации обучающих программ, хотя многие авторы выделяют среди них следующие пять типов: а) тренировочные, б) наставнические, в) проблемного обучения, г) имитационные и моделирующие, д) игровые.

Программы первого типа предназначены преимущественно для закрепления умений и навыков. Предполагается, что теоретический материал уже усвоен. Они широко используются для отработки математических навыков, упражнений по переводу с иностранного языка и т. д. Многие из них составлены в духе бихевиоризма, когда за один из ведущих принципов берется подкрепление правильного ответа [17, 68]. Компьютер в случайной последовательности генерирует учебные задачи, уровень трудности которых определяется педагогом. Если учащийся дал правильное решение, ему сообщается об этом. Если ответ неправильный, ему либо предъявляется правильный ответ, либо предоставляют возможность запросить помощь.

Программы этого типа реализуют обучение, мало чем отличающееся от программированного обучения с помощью простейших технических средств, т. е. управление учебным процессом осуществляется по ответу (ход решения задачи не анализируется). Правда, компьютер обладает значительно большими возможностями в предъявлении информации и в типе ответа: многие системы позволяют вводить конструируемые ответы (т. е. вводить слова и даже фразы), правда с некоторыми ограничениями.

В начальном периоде применения компьютеров в обучении большинство программ было тренировочного типа. При разработке таких программ можно обойтись знаниями о процессе обучения и учебной деятельности на уровне «здравого смысла». Эффективность таких программ, как правило, невысока, что дало повод тем, кто отождествляет компьютерное обучение с использованием данного типа обучающих программ (что, разумеется, неправомерно), говорить об ограниченных возможностях применения компьютера в учебном процессе.

Программы второго типа ориентированы преимущественно на усвоение новых понятий, многие из них также работают в режиме, близком к программированному обучению с разветвленной программой. И хотя в этих программах после предъявления информации обучаемому задаются вопросы, т. е. обучение ведется в форме диалога, однако по большей части ведется так называемый фактический диалог, построенный на основе формального преобразования ответа обучаемого, он создает лишь видимость общения.

Программы третьего типа построены в основном на идеях и принципах когнитивной психологии, в них осуществляется непрямое управление деятельностью учащихся. Это значит, что предъявляются разнообразные задачи и учащиеся побуждаются решать их путем проб и ошибок.

В программах четвертого типа в качестве средства обучения используется моделирование, а в программах пятого типа - игры. Нередко в обучающие программы включаются как те, так и другие средства.

По степени сложности проектирования обучающие программы распределяются этими авторами следующим образом: 1) предъявляющие фрагменты учебного материала, 2) проверяющие, 3) демонстрирующие, 4) игровые, 5) запрашивающие, 6) закрепляющие, 7) моделирующие, 8) запрашиваемые, 9) с проблемно-ориентированным контролем в экспертной системе и 10) с комплексной формой обучения, предполагающие применение различным стратегий и допускающие разнообразные вопросы со стороны обучаемого.

При решении проблемы эффективного использования компьютера в учебном процессе возникает вопрос о целесообразности его применения в тех или иных учебных предметах и на тех или иных этапах обучения. Еще совсем недавно считалось, что сфера применения компьютера ограничивается математикой, программированием, физикой, химией, а в гуманитарной сфере компьютер может использоваться как средство учебной деятельности, например как электронный банк данных, а в деятельности обучения - преимущественно как средство наглядности. Такого рода мнение оправдывало себя лишь на начальном этапе, компьютеризации обучения. По мере расширения возможностей компьютера и накопления опыта разработки обучающих программ сфера его применения значительно расширилась. И хотя в настоящее время обучающие программы, предназначенные для изучения предметов физико-математического и естественнонаучного циклов, занимают ведущее место, тем не менее, все большее число специалистов полагает, что компьютер позволяет на качественно новом уровне изучить и гуманитарные учебные дисциплины, например историю и литературу.

Эффективность применения компьютера в учебном процессе в значительной мере зависит от качества обучающих программ. При их составлении характерна опора на научную теорию, либо на так называемый здравый смысл, т.е. на интуитивные, часто недостаточно осознанные представления о процессе обучения и индивидуальный опыт, приобретенный разработчиками в процессе преподавательской работы [17, 35].

## 3.4. Разработка обучающей программы “Пасхальные яйца. Исторический экскурс”

В качестве методической части настоящей дипломной работы был разработан краткий учебный курс “Пасхальные яйца. Исторический экскурс”.

**Цель** данного курса – приобщение к духовной культуре учащихся посредством ознакомления с историческими аспектами и развитием росписи на пасхальных яйцах.

Для достижения поставленной цели выбраны следующие **задачи**:

* формирование художественного вкуса обучаемых;
* понимание особенностей росписи пасхальных яиц как особого вида декоративно-прикладного искусства;
* осмысление места росписи пасхальных яиц в ДПИ.

В результате обучаемые должны понимать:

* значение древних корней народного искусства
* связь времен в народном искусстве
* место и роль росписи пасхальных яиц в декоративно-прикладном искусстве в разные времена

Поскольку мы считаем, что данная тема серьезно может затрагиваться только при обучении уже достаточно взрослой аудитории, то нами было решено нацелить разработанный курс на учащихся старших классов средней школы и школы искусств, а также студентов средних и высших учебных заведений, и составить его в качестве ознакомительного пособия по данной теме.

В соответствии с возрастными особенностями целевой группы при составлении программы были выбраны принципы, формы и методы обучения особенно подходящие, на наш взгляд, для изучения данной темы. Среди принципов обучения нами было уделено особенное внимание индивидуализации, гуманизации, демократизации, интеграции, дифференциации и наглядности.

Для успешного выполнения перечисленных принципов и так как при обучении объявленной возрастной группы особое место занимает индивидуализация обучения, нами была выбрана такая инновационная форма обучения, как компьютерный урок с применением методов демонстрации учебного материала и рассказа.

В результате нами разработана универсальная компьютерная обучающая программа, способная выступить в качестве дополнительного учебного пособия в старших классах общеобразовательной школы, школы искусств, средних и высших учебных заведений, а также в учебных заведениях дополнительного профессионального образования (см. приложение 20).

Обучающая программа состоит из четырех разделов. Первый раздел посвящен историческим аспектам возникновения пасхальных яиц. В разделе раскрыты вопросы символического значения яйца, появление и смысл их декоративного оформления. Второй раздел затрагивает вопросы развития искусства украшения пасхальных яиц в России. В следующем разделе описаны основные центры народного искусства по производству пасхальных яиц и особенностям их оформления. В заключительном разделе приведен обзор современного состояния росписи пасхальных яиц. По окончании каждого раздела обучаемым предлагается несколько вопросов по изученной теме, ответив на которые они могут перейти к изучению следующего, либо прервать обучение. При ошибочном ответе обучаемым предлагается ознакомиться с материалом раздела снова. Отвечая на вопросы разделов обучаемый может оценить внимательность изучения пройденного материала.

Тематическая цельность обучающей программы помогает обеспечить прочные эмоциональные контакты обучаемых с декоративно-прикладным искусством, приобщить их к художественной культуре.

# Заключение

В процессе выполнения настоящей дипломной работы было проведено изучение литературных данных, касающихся выбранной темы, на основании которого проведен анализ исторических аспектов возникновения и развития искусства художественного оформления пасхальных яиц в России.

Дана характеристика основных центров народного искусства по производству пасхальных яиц и выявлены их отличительные особенности.

Проведен анализ аналогов изделий: сюжетов и элементов декора на расписных пасхальных яйцах.

Также был сделан обзор современного состояния росписи пасхальных яиц из которого следует, что эта традиция не утратила своего значения, а приобрела более эстетический характер.

По результатам анализа, проведенного в первой главе дипломной работы можно прийти к заключению, что художественно оформленные пасхальные яйца получили такое широкое распространение среди различных слоев российского населения, что о них можно говорить как о своеобразном виде декоративно-прикладного и народного искусства.

Во второй главе было раскрыто обоснование выбора темы, материала, композиции, сюжетов, мотивов орнамента и техники исполнения серии пасхальных яиц. Тема “Житие Иисуса Христа” была обусловлена возросшим интересом к евангельской истории и возрождением христианской культуры в современный период. При выполнении творческой работы за основу взято объединение языческих и христианских мотивов, что придает композиции определенную оригинальность. Здесь же приведена технология, использованная при выполнении росписи.

В результате была выполнена серия пасхальных яиц на тему “Житие Иисуса Христа”.

В методической части дипломной работы раскрыто содержание народного искусства как средства эстетического воспитания молодого поколения. Здесь приведены основные психолого-педагогические особенности возрастных групп обучаемых, раскрыты особенности применения компьютерных технологий в педагогическом процессе. В соответствии с выбранной темой и возрастными особенностями целевой группы были выбраны принципы, формы и методы обучения на основании которых разработана компьютерная обучающая программа “Пасхальные яйца. Исторический экскурс”. Программа предназначена для индивидуального обучения учащихся старших классов, студентов средних и высших учебных заведений. Ее цель – приобщение обучаемых к духовной культуре.

В заключение можно сказать, что поставленные в данной дипломной работе цель и задачи выполнены. Раскрыты основные аспекты художественного оформления пасхальных яиц росписью. Изготовленная в рамках дипломной работы серия расписных пасхальных яиц в дальнейшем может быть использована в качестве образца для изготовления на предприятиях народных художественных промыслов. Теоретическая часть может служить для продолжения исследований данной темы.

Поскольку в настоящей работе основное внимание уделено только одному из способов их оформления, то целесообразно дальнейшие работы студентов нацелить на исследование других.

Также последующие работы могут быть направлены на изучение зарубежного опыта и традиций оформления пасхальных яиц.

# Литература

1. Агапкина Т. Пасхальные праздники // Родина. 1996. №4. - С.74-77.
2. Антонова О.А. Искусство и православие. М.: Московский рабочий, 1983. - 94 с.
3. Аристова У.В. Дорого яичко к христову дню // Народное творчество. 1996. №2. - С. 16.
4. Барская Н. Пасха // Юный художник. 1995. №3. - С. 19-23.
5. Возрастная и педагогическая психология / Под ред. проф. Петровского А.В. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1973. - 288 с.
6. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998. - 328 с.
7. Горшкова В. Светоносная палитра // Родина. 1994. №2. - С.96-103.
8. Грицюк В. И в радость, и в доход // Родина. 1995. №9. - С.105-107.
9. Гусарчук Д.М. 300 ответов любителю художественных работ по дереву / Под ред. к.и.н. Супрун Л.Я. (3-е изд., перераб и доп.). М.: Лесная промышленность, 1985. - 208 с.
10. Жегалова С.К. Русская народная живопись. М.: Просвещение, 1984. - 160 с.
11. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. - 125 с.
12. Искусство в жизни детей: Опыт художественных занятий с младшими школьниками: Кн. для учителя: Из опыта работы / Ершова А.П., Захарова Е.А. и др. М.: Просвещение, 1991. - 128 с.
13. Касперавичюс М.М. Функции религиозной и светской символики. Л.: Знание, 1990. - 32 с.
14. Крывелев И. Против Пасхи. М. 1937. - 63 с.
15. Кузин В.С. Психология / Под ред. Ломова Б.Ф. Учебник. (2-е изд., перераб. и доп.). М.: Высшая школа, 1982. - 256 с.
16. Махмутова Х.И. Роспись по дереву: пособие для учителя; из опыта работы. М.: Просвещение, 1987. - 79 с.
17. Машбиц Е.И. Психолого-педагогические проблемы компьютеризации обученияю М.: Педагогика, 1988. - 192 с.
18. Мелентьев Ю.С. Родники народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1978. №8. - С. 1-5.
19. Немов Р.С. Психология. Учебник для студентов высш. Пед. учеб. заведений. В 3 кн. Кн. 2. Психология образования (3-е изд.). М.: Гуманит. изд. центр Владос, 1997. - 608 с.
20. Никитин В. Дорого яичко к христову дню // Наука и религия. 1996. №4. - С. 14.
21. Овчинникова Е.С. Церковь Троицы в Никитниках. М.: Искусство, 1970. - 180 с.
22. Ольховченко Э. Светики // Народное творчество. 2000. №1. - С. 24-26.
23. Онуфриева И., Миронова Е. Пасхальные сюрпризы Карла Фаберже // Юный художник. 1990. №7. - С.37-40.
24. Пасха: Двунадесятые праздники, воскресная школа. - 28 с.
25. Полуянов Ю.А. Соотношение учебной деятельности и творчества детей на занятиях изобразительным искусством // Вопросы псилогии. 1998. №5. - С. 94-101.
26. Полякова О. Иконография Иисуса Христа. (Статья вторая. Иконография христианских праздников) // Мир музея. 1999. №6. с.14-22.
27. Полякова О. Иконография Иисуса Христа. (Статья третья. Оригинальное музейное исследование на основе собрания икон в музее-заповеднике “Коломенское”) // Мир музея. 2000. №1. - С.16-22.
28. Полякова О. Рождество Христово в русской иконе // Советский музей. 1990. №6. - С.54-60.
29. Родимцева И.А. Ювелирные изделия фирмы Фаберже. М.: Реклама, 1971. - 24 с.
30. Родимцева И.А., Куцак Л. Последний ювелир последних Романовых // Родина. 1993. №1. - С.62-65.
31. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. - 608 с.
32. Славянская писанка / Бобрихин А.А., Ворончихина О.Б., Вострикова И.Г., Гуляева Е.Д. Свердловский областной Дом Фольклора. 2000. - 22 с.
33. Событие Рождества Христова // Православная газета. 2000. №1. - С. 4-5.
34. Соловьева Л.Н. Пасхальные яйца. Альбом. Интербук-бизнес, 1997. - 96 с.
35. Степанов Н. П. Народные праздники на святой Руси. М.: Российский Раритет, 1991. - 80 с.
36. Указ Президента Российской Федерации от 7 октября 1994 года №1987 “О мерах государственной поддержки народных художественных промыслов”.
37. Федеральный закон “О народных художественных промыслах” от 6 января 1999 года №7-ФЗ.
38. Школа изобразительного искусства. (2-е изд., перераб. и доп.). Выпуск десятый. М.: Искусство, 1968. - 170 с.
39. Школа изобразительного искусства. Выпуск десятый. М.: Искусство, 1963. - 270 с.
40. Энциклопедия православной святости. Том 1. / Рогов А.И., Парменов А.Г. М.: Лик пресс, 1997. - 400 с.
41. Энциклопедия православной святости. Том 2. / Рогов А.И., Парменов А.Г. М.: Лик пресс, 1997. - 368 с.
42. Энциклопедия российских праздников / сост.: Воскобойников В., Голь Н. СПб.: Респекс, 1997. - 448 с.

# Приложения