

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НОВОСИБИРСКОЙ
ОБЛАСТИ «НОВОСИБИРСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ (КОЛЛЕДЖ)»**

Вопросы теории и методики художественного образования

**Методический сборник
статей преподавателей**

Выпуск 2

**Новосибирск
2019**

ББК 74.266.4
В 74

Материалы рекомендованы
Методическим советом
ГАПОУ НСО «НГХУ»

Вопросы теории и методики художественного образования: методический сборник статей преподавателей Новосибирского государственного художественного училища (колледжа) [Текст] / Новосибирское государственное художественное училище (колледж); сост. Устюжанина И.В. – Вып. 2. – Новосибирск, 2019. – 228 с.

Содержание

1	Содержание	с. 3
2	Предисловие	с. 4
3	Раздел 1. Вопросы преподавания дисциплины «Рисунок»	с. 5
4	Раздел 2. Вопросы преподавания дисциплины «Живопись»	с. 40
5	Раздел 3. Вопросы преподавания междисциплинарного курса «Композиция и анализ произведений изобразительного искусства»	с. 71
6	Раздел 4. Вопросы преподавания профессионального модуля «Творческая и художественно- проектная деятельность» на специальности «Дизайн»	с. 114
7	Раздел 5. Вопросы преподавания дисциплин общеобразовательного, общего гуманитарного социально-экономического циклов	с. 192
8	Раздел 6. Проблемы художественного образования	с.207
9	Сведения об авторах	с. 227

Предисловие

В сборнике представлены актуальные методические разработки, статьи, выступления, подготовленные квалифицированными преподавателями Новосибирского государственного художественного училища.

Ведущие преподаватели дисциплин профильного, общепрофессионального циклов и профессиональных модулей НГХУ, прошедшие все уровни профессионального образования, практикующие художники и дизайнеры, члены творческих союзов обладают бесценным опытом художественно-педагогической деятельности. Их наработки в обобщенном виде, без сомнения, будут интересны всем преподавателям дополнительного образования, и в том числе, выпускникам училища, приступающим к работе в качестве преподавателей рисунка, живописи, станковой композиции и дизайна в детских художественных школах, школах искусств.

РАЗДЕЛ 1. ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «РИСУНОК»

Чирва В.П.

Композиция в учебном рисунке

Художественное училище готовит специалистов по квалификации художник, преподаватель. Если на занятиях по рисунку заниматься только натурными штудиями, то студент может освоить азы грамоты рисунка и научить других, но художником при этом не станет. Из истории методики преподавания изобразительного искусства нам известны различные подходы к преподаванию рисунка. Кардовский Д.М. говорил, что творческие задачи должны быть изгнаны из процесса преподавания. Щусев А.В. считал, что в процентном соотношении творческие и учебные задачи должны быть уравновешены в пропорции пятьдесят к пятидесяти. Если не будет в учебном процессе творческих заданий, откуда взяться художнику? В связи с вышесказанным, начиная со второго курса, на своих занятиях помимо основных учебных заданий считаю важным ввести дополнительное задание «Большой натюрморт». Работая над этим заданием, студенты решают ряд учебных и творческих задач:

- выбор размера рисунка и пропорций формата;
- освоение новых материалов и техник;
- композиционное решение постановки;
- определение композиционного центра;
- решение пространства.

В процессе работы учимся рисовать не только форму предметов, но и форму фона. Обращаем внимание на движение вертикалей, горизонталей, диагоналей – это уже ритм. Отмечаем, как влияют паузы между предметами на композицию, где движение ускоряется либо замедляется. Исследуем сочетание и звучание материала и бумаги. На старших курсах, работая над рисунком полуфигуры, фигуры человека предлагаем решить постановку как «портрет», дополнив ее необходимым предметным рядом, решив фигуру в условиях сочиненного

пространства интерьера, экстерьера. Все это позволяет студенту подойти к рисунку более творчески, развивает его воображение.

Рисунок «интерьера с фигурой» предваряет эскизы, выполненные с натуры в аудитории, где проходят занятия по рисунку.

В этом задании ставятся задачи:

- решение трехпланового пространства;
- выявление композиционного центра;
- определение и выбор выразительных средств композиционного эскиза (силуэт, рельеф, фактура, формат, ракурс...)

Это задание, как и предыдущие, носит творческий характер и способствует развитию композиционного мышления студентов, что в дальнейшем пригодится для работы над дипломным эскизом картины.

Целесообразно было бы введение в программу по рисунку задания «Рисунок пейзажа», так как в работе над дипломным эскизом картины студенты часто обращаются к пейзажным мотивам. Для качественного решения темы пленэрных зарисовок пейзажа недостаточно.

Богданова Я.Г.

Рисунок головы натурщика

Задание, рассматриваемое в данной методической разработке, преследует основные цели: изучение правил построения головы натурщика, а также передача характера формы головы, особенности ее строения и пространственное ее решение.

Модель может быть, как мужской, так и женской, с выразительной формой головы и крупными чертами лица.

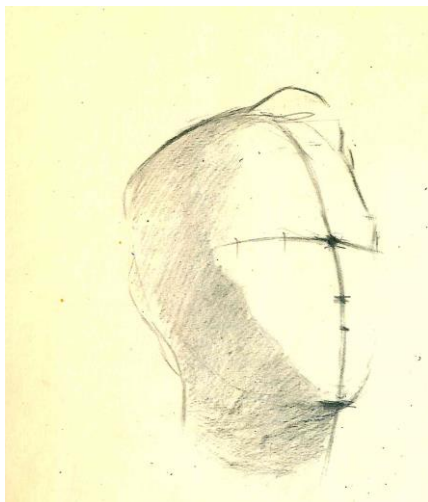
Учащиеся рассаживаются на близком расстоянии от модели, чтобы видеть мелкие черты лица. Глаза модели чуть выше глаз рисующих. Освещение верхнее, фронтально-боковое, мягкое. При контрастном освещении возникают проблемы с погруженной в тень частью головы и затрудняется лепка формы. Следует избегать фронтальных и профильных положений.

Предполагается профильный курс изучения анатомии головы, а также опыт рисования гипсовых голов, частей лица,

черепа и выполнение зарисовок головы с целью выявления характера человека.

Работа над рисунком ведется по принципу "от общего к частному, от частного к общему" и проходит основные этапы: компоновку и выявление характера; построение формы; выявление формы светотенью и тоном; обобщение и пространственное решение.

1.КОМПОНОВКА



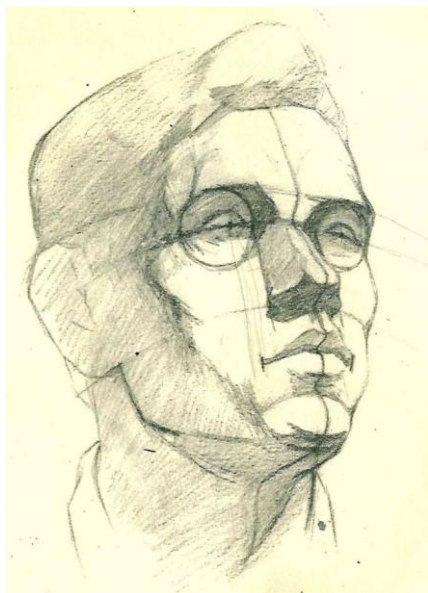
Компоновка в листе осуществляется по движению света и направлению взгляда натурщика, т.е. центр должен быть смещен немного вверх и в сторону, противоположную взгляду натурщика. Размер головы на листе должен быть немногим меньше натурального по вертикали от темени до подбородка.

Найденная обобщённая масса головы определяется на основе линий, решается как овал, легко

затонированный с теневой стороны

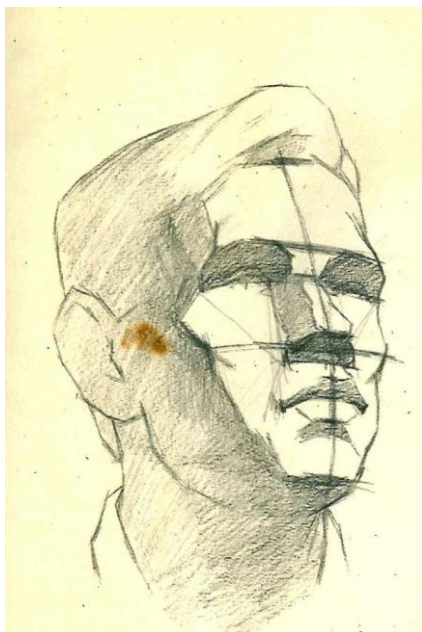
После определения высоты и ширины уточняется характер данной головы, ее особенности, а также поворот и ракурс натуры по средствам точного направления средней линии и горизонтальной линии переносицы, проходящей через глаза модели

2. ПОСТРОЕНИЕ



Построение головы следует начинать с уточнения большой формы. Определить отношение лицевой части и затылочной, а также легко намечаются основные характеристики модели: форма затылка, лба; глубина переносицы, глаз; насколько выражен подбородок, скуловые кости, надбровные дуги; нос, губы и т.д. Следует помнить, что основой головы является череп и его конструкция и его пропорции влияют на характер головы.

При трехчетвертном повороте головы построение ведется определением местоположения и размером парных форм и обязательного симметричного построения лицевой части головы: два глаза, две скулы и т. д. Построение ведется с учетом знаний линейной перспективы: первый план и основной контраст светотени выделяется тонально. Это позволяет видеть форму объемной. Знание правил перспективы также усиливает эффект



круглой формы. При лепке головы парными формами выявляются характерные признаки данной натуры, асимметричность некоторых форм и их размеров и направления движений. Это делает рисунок более точным.

Приступая к более точному построению отдельных частей головы лучше начинать с определения глазничных впадин, затем местонахождения размеров тоновых поверхностей и крыльев носа, затем определяется размер рта относительно ширины основания носа.

Далее отметить ширину нижней губы и ширину нижнего края челюсти, подбородок, размер скул и надбровных дуг, общую форму нижней челюсти. Затем закончить построение верхней части головы, определив верхний край лобной кости, лобные бугры, надбровные дуги, височные впадины. Затем поставить на место глаза и уши.

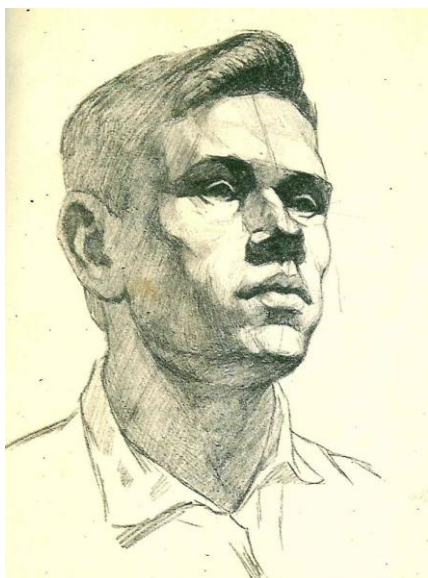
Построение глаз начинать с определения направления глазной щели, постановки ее углов и определения длины разреза глаз. Лишь затем глаз намечается как шарообразная форма. Наметить ухо, определить его размер и воображаемую ось, почти параллельную профилю носа.

В процессе построения не стоит обращать внимание только на построение, следует постоянно возвращаться к живому наброску, т. е. прорабатывать голову, основываясь на первое впечатление и на главные особенности именно данной головы.

Одновременно с построением наносится легкая светотень на грани и плоскость, уходящие в глубину пространства, а также на границы объемов и плоскостей, составляющих форму головы: лба, височных впадин, скул, нижней части головы. Определить размер массы волос. Обобщить затем все главные тени, увести тонально весь задние планы и подчеркнуть передние. Изображение создает форму, выступающую из глубины пространства.

3. ВЫЯВЛЕНИЕ ФОРМЫ.

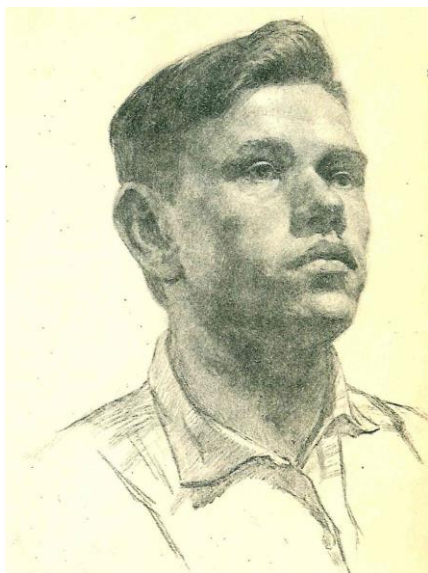
В работе над рисунком уточнение пропорций, построение, и выявление формы тоном неотъемлемы друг от друга. Начинать тональную разработку надо с крупных форм, а потом все более мелких, переходя к деталям. Выявить детали тоном на основе единого тонального масштаба.



Ведя лепку формы, тон накладывается постепенно, прослеживаются малейшие повороты формы, рисунок постоянно сравнивается с натурой. Накладывая тон необходимо ясно представлять строение формы, начиная с темных частей, переходя к светлым, постепенно увеличивая общую тональность рисунка. Следует учитывать разнообразие окраски разных частей тела, волос и передавать это в тоне.

Переходя к деталям головы, особое внимание уделяют проработке глаз: выделить веко, зрачок, расстояние от века до зрачка, затем подчеркнуть форму носа, рта, уха. Передать форму волос, подчеркнуть движение основных масс.

4. ЗАВЕРШЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ



На данном этапе работа ведется от частного к общему в отличие от предыдущих этапов. Чтобы завершить рисунок надо добиться предельности изображения, т.е. все детали подчинить большой форме. Необходимо проверить, как передано в рисунке ослабление освещенности формы по мере удаления ее от света, подчинить все света и тени наиболее освещенному месту, распложенному ближе к источнику света.

Установить планы: первый план выделить штрихом и тоном, дальние сделать более мягкими и обобщенными. Освежить рисунок путем подчеркивания движения больших форм живой линией и в свете эмоционального восприятия натуры найти местоположение тональных акцентов, подчеркивающих живость образа и живость самого рисунка. На этом следует закончить рисунок.

Богданова Я.Г.

Изображение обнаженной фигуры человека с врисовкой скелета

Главной задачей задания «Изображение обнаженной фигуры человека с врисовкой скелета» (см. рис. 1-3) является изучение правил построения фигуры, понимание того, что анатомическая верность в академическом рисунке не может быть без правильного понимания строения скелета человека, умения видеть и рисовать все косные узлы, видеть на сколько огромно влияние пластики костного каркаса человека на всю поверхностную пластику, т.е. мышечный рельеф. Попутно решаются общие задачи, постоянная практика которых бесспорно крайне важна: постановки фигуры на плоскость, нахождение верных пропорций, особенностей данной модели, умение применить на практике знаний пластической анатомии. Для постановки необходимо выбрать хорошо сложенного мужчину с нормальными пропорциями, худощавого, с ясно очерченной мускулатурой.

Модель ставится в простую, естественную позу, с упором на одну ногу. Осветить ее лучше всего сверху и несколько спереди, так, чтобы формы модели читались четко и падающие тени не скрывали больших форм фигуры. Фон должен быть простой, гладкий, светлый, светлее теневых мест модели.

Формат бумаги может быть крупнее обычного, целый лист ватмана, так как на нем будет расположено два рисунка, размер изображений в таком случае будет приятен восприятию.

Модель устанавливается на подиум с таким расчетом, чтобы прямой взгляд учащихся был направлен примерно в центр фигуры.

Предполагается, что учащийся имеет практические знания по пластической анатомии, выполнял рисунки гипсовых анатомических фигур и их частей, делал многочисленные зарисовки фигуры человека в движении с пониманием того, как устроен скелет человека. В качестве методических пособий на занятиях необходима модель скелета человека, в размере, приближенном к натуральному. Скелет устанавливается рядом с обнаженной моделью и освещается таким же образом. Это необходимо для того, чтобы студент сразу, рисуя живую модель, мог проверять свой рисунок на предмет анатомической грамотности и изучать еще непонятое. Перед началом рисунка необходимо сделать несколько краткосрочных рисунков небольшого размера. Цель их увидеть фигуру в целом, и особенно найти линию центра тяжести, сразу намечая основные формообразующие кости и суставы. А также важным моментом в рисунке фигуры является связь форм на основе косного каркаса. Изображение каждой части фигуры должно соответствовать основному ее движению.

Данную работу хотелось бы разделить на два основных этапа:

Первый этап: Рисунок обнаженной модели.

Этот этап включает в себя все основные требования к рисунку обнаженной модели.

1. Компоновка и постановка на плоскость
2. Нахождение пропорций и характера модели
3. Выявление внутренних объемов и моделировка формы тоном
4. Обобщение

Эти этапы подробно описаны в методической разработке по рисунку мужской обнаженной натуры. В работе над данным заданием хотелось обратить внимание учащихся на конструктивный разбор формы, четкого понимание строения того или иного элемента человеческого тела. Конструктивный подход в работе над рисунком значительно сокращает аналитическое понимание сложных объемов, помогает упростить и выявить главное, четкое и простое, так как в основе любого сложного узла находится простая форма.

Врисовка скелета с четким пониманием всех анатомических узлов, основных костных выходов и влияния на пластику фигуры человека пластики костной структуры.

Компоновка фигуры в листе бумаги осуществляется по движению света и направлению взгляда натурщика. Центр должен быть смещен немного вверх и в сторону, противоположную взгляду натурщика. Размер фигуры соответствует формату, с учетом еще одного (как минимум) рисунка в данном формате. Определить масштаб фигуры, ее верхнюю и нижнюю точки, и, не выходя из взятого размера, наметить все ее части.

После нахождения размера и расположения ее на листе фигуру необходимо поставить. Для этого обратить особое внимание на положение следков по отношению к плоскости и положение их относительно ко всей массе фигуры. А также найти и четко отметить линию центра тяжести фигуры – линию перпендикулярную полу, от яремной ямки до плоскости, на которой стоит натурщик. Отметить, где пройдет эта линия по фигуре и в каком месте основания стопы опорной ноги она окончится. По отношению к прямой линии центра тяжести конструктивно наметить направления плеч и таза. Положение стоп всегда рисуется на линии горизонта и непременно в перспективном сокращении.

В легких линиях показать общую массу фигуры и ее характерные особенности. Находить членение фигуры, пользуясь ее опорными точками. Это дает возможность видеть пропорции, почувствовать связь форм, почувствовать конструкцию грудной клетки, таза, пластику позвоночного столба и костей конечностей.

Опорные точки располагаются на фигуре следующим образом: яремная ямка (сзади – седьмой шейный позвонок), лобковое соединение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей. Длину шеи отмечают парными точками, лежащими на оси ушных раковин. В построении головы, правильнее всего руководствоваться линией сечения, точнее плоскостью, проходящей через стреловидный шов теменных костей. Пропорции бедра и голени находим, отмечая большие вертела бедренных костей, коленной чашки, лодыжки, внутренняя и наружная. Пяточную кость и концы пальцев.

Пропорции рук устанавливаются отметкой головок плечевых костей, локтя, нижних головок локтевых костей. В кисти руки опорными точками являются выступающие косточки суставов и концы пальцев. Выявляя форму в рисунке необходимо именно понимать ее, не срисовывать, не уделяя внимание мелким не значительным деталям.

За единицу измерения взята высота головы, укладываемая по высоте семь раз (античный канон или канон Микеланджело – восемь раз).

Нужно воспитать умение видеть фигуру цельно, то есть, рисуя отдельное, не терять из виду всю натуру и весь рисунок в целом. Одновременно с определением величин, расстояний, направлений необходимо воспринимать натуру как форму, имеющую три измерения и находящуюся в пространстве. Определять тон линии и пятна относительно касаний с фоном. Конструктив анатомически узлов необходимо рисовать объемно, трехмерно, выделяя передние планы и основные большие формы, уметь подчинить все детали простому и понятному.

Изучая скелет во время рисования всегда помнить, что скелет является остоном фигуры и имеет первостепенное значение в определении пропорций, движения, пластики и частных характеристик.

Также, уточняя формы фигуры от больших до малых нужно обратить особое внимание на оси различных частей фигуры, прослеживая пластику той или иной части относительно других частей и движения фигуры в целом.

Для примера возьмем опорную ногу натурщика. Общее направление от вертела до следка стопы не будет общей осью для всех частей ноги. Оси частей ноги, хотя и связаны общим направлением, но сохраняют свойственное каждой части свое положение. Бедро имеет свою ось, своя ось будет и у колена, и у голени, и у ступни, и у каждого пальца. И так будет у всех частей фигуры. Передать это разнообразие осей и направлений в пределах единства общего – значит еще больше приблизиться в рисунке к пониманию ее конструкции и как следствие умению изображать живую натуру.

Также разработка малых внутренних объемов должна проходить всегда в составе целого и соотносится с общим, не нарушая большой формы. Работа над деталями, над подробной

характеристикой мышечных объемов, основных костных узлов немислима без связи их с фигурой в целом и должна способствовать более верной передаче именного цельного, общего во всей фигуре: в поставленной позе, ее движении, ее характере.

Изучать и передавать форму необходимо средствами линии и тона (штриховки) Работа над конструктивным рисунком предполагает некую условность в передаче тональных характеристик, обобщая, акцентируя тоном не деталь, а конструкцию и форму. Поэтому, прокладывая тон и штрихуя, мы тем самым и рисуем, лепим тоном форму, как бы чеканя ее.

Подобный прием, преследующий цель воспитания объемного видения, заставляет смотреть не на линии, между которыми заключена та или иная форма, а «держатъ» всю форму целиком.

Приближаясь к окончанию рисунка необходимо особенно внимательно относиться к моменту обобщения. Обогащенный целым рядом подробностей, характерных для передачи фигуры человека, в рисунке может появиться пестрота и дробность формы. Это необходимо устранить что-то усилить, кое-что ослабить или исправить величину и направление планов и некоторых форм.

Второй этап: Врисовка скелета. Данный рисунок выполняется рядом с предыдущим рисунком, в том же масштабе, в том же движении, с того же угла зрения, но более легко, т.к. отрисовав уже данную модель в длительном рисунке учащийся способен накладывать ее в наброске, но с учетом всех полученных знаний. Врисовка скелета начинается с условного обозначения всех основных больших масс: череп, пластика позвоночника, объем и ракурс грудной клетки, расположение таза относительно оси и грудной клетки, пластика опорной и свободной ноги, пластика рук. Нахождение правильных пропорций этих элементов их взаимосвязи в составе целого. Далее возможна более детальная проработка костного каркаса человека. Череп: соотношение и характер мозговой, лицевой части черепа, средняя линия и линия проходящая по нижнему краю лба, - так называемая «крестовина». Плечевой пояс: ключица, ее форма и ясный суставной рельеф, сочленение с грудиной и лопаткой, форма и рельеф лопатки. Позвоночный

столб, грудная клетка, таз. Движение в позвоночнике: лардос, кифос; ребра и их форма, сочленение с позвоночником и грудиной; неизменность грудной клетки; яремная ямка, крестец, кости таза и их соединения между собой и с позвоночником. Кости ног: вертел, бедренная кость, пластика и динамика; форма большой берцовой кости как основополагающая при изображении голени; коленный сустав; сводчатость стопы, продольный и поперечный своды. Кости рук: плечевой сустав, сочленение с лопаткой и ключицей, пластика плечевой кости, кости предплечья; пронация, супинация; локтевой и лучезапястный суставы; сводчатость и всеобразие кисти руки. Решая задачу подробной моделировки форм, учащийся может упустить, что различные по величине и значению формы и моделироваться должны различно. Например, бедро не может быть моделировано как коленный сустав, ступня должна быть отработана иначе, чем голень; бедро, как большая форма, потребует более свободной, широкой лепки; ступня, как форма с целым рядом мелких детальных членений, должна прорабатываться более сухо, мелкими планами. Подробная характеристика костей скелета должна носить также конструктивный характер, выявлять основные движения, строения и характеристики, конструктивы суставов.

Нужно всегда помнить о связи мелких форм в составе целого, их подчинении основному движению в постановке, о влиянии приближенности источника света на степень проработки малых форм, на распределение контрастов в конструктивном рисунке. Проследить изменение насыщенности света и тени на всей фигуре, от головы до стоп и соответствующим образом расставить акценты. Детальный разбор скелета человека с врисовкой его в обнаженную модель предполагает не только безупречное понимание нахождения всех узлов и их конструкций, но важно не потерять сходство с натурой, и только ей присущих характеристик, в том числе и скелета.

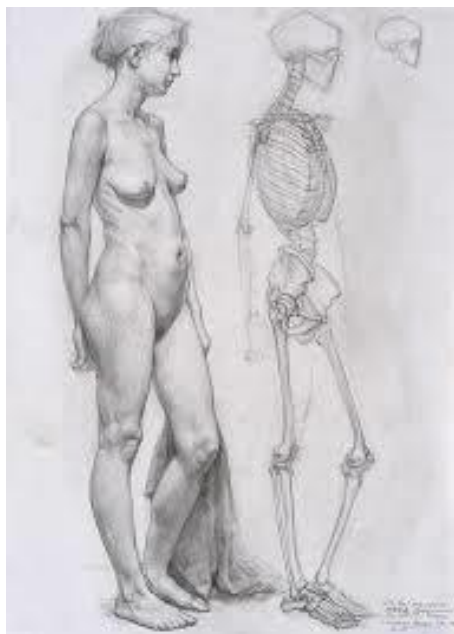


Рис. 1



Рис. 2

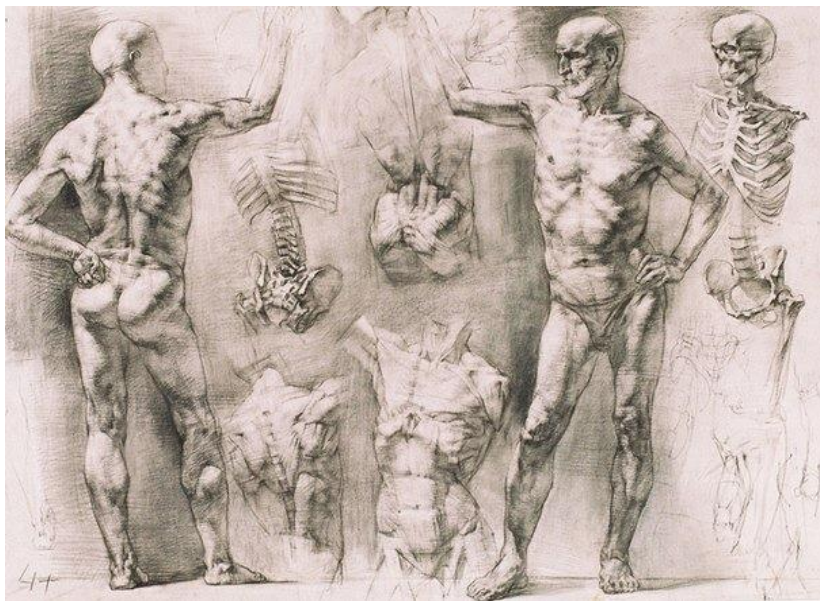


Рис. 3

Богданова Я.Г.

Рисунок мужской обнаженной фигуры

Главной задачей задания «Рисунок мужской обнаженной фигуры» является изучение правил построения фигуры, постановки ее на плоскость, а также умение применить на практике знаний пластической анатомии. Для постановки необходимо выбрать хорошо сложенного мужчину с нормальными пропорциями, худощавого, с ясно очерченной мускулатурой.

Модель ставится в простую, естественную позу, с упором на одну ногу. Осветить ее лучше всего сверху и несколько спереди, так, чтобы формы модели читались четко и падающие тени не скрывали больших форм фигуры. Фон должен быть простой, гладкий, светлый, светлее теневых мест модели.

Формат бумаги пол-листа ватмана. Это самый удобный размер, оправданный тем, что такой лист можно легко видеть целиком.

Модель устанавливается на подиум с таким расчетом, чтобы прямой взгляд учащихся был направлен примерно в центр фигуры.

Предполагается, что учащийся имеет практические знания по пластической анатомии, выполнял рисунки гипсовых анатомических фигур и их частей. Перед началом рисунка необходимо сделать несколько краткосрочных рисунков небольшого размера. Цель их увидеть фигуру в целом, и особенно найти линию центра тяжести и понять технику постановки фигуры на плоскость. А также важным моментом в рисунке фигуры является связь форм. Изображение каждой части фигуры должно соответствовать основному ее движению.

Примерные этапы в процессе рисунка обнаженной модели:

1. Компонировка и постановка на плоскость
2. Нахождение пропорций и характера модели
3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов
4. Обобщение, передача пространства

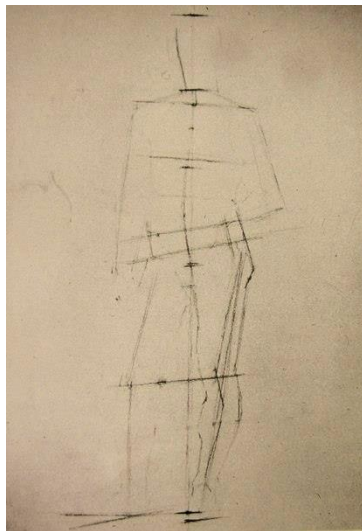
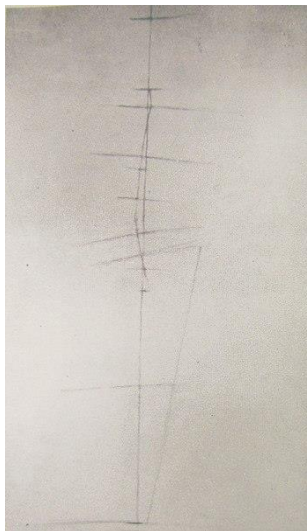
Эти этапы не могут быть четко разграничены в процессе выполнения рисунка. Каждая из четырех задач решается одновременно по принципу «от общего к частному, от частного к общему».

1. Компонировка и постановка на плоскость

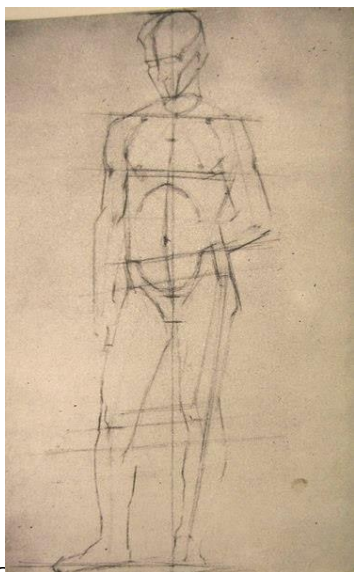
Компировка фигуры в листе бумаги осуществляется по движению света и направлению взгляда натурщика. Центр должен быть смещен немного вверх и в сторону, противоположную взгляду натурщика. Размер фигуры соответствует формату. Определить масштаб фигуры, ее верхнюю и нижнюю точки, и, не выходя из взятого размера, наметить все ее части.

После нахождения размера и расположения ее на листе фигуру необходимо поставить. Для этого обратить особое внимание на положение следков по отношению к плоскости и положение их относительно ко всей массе фигуры. А также найти и четко отметить линию центра тяжести фигуры – линию перпендикулярную полу, от яремной ямки до плоскости, на которой стоит натурщик. Отметить, где пройдет эта линия по фигуре и в каком месте основания стопы опорной ноги она

окончится. По отношению к прямой линии центра тяжести наметить направления плеч и таза. Положение стоп всегда рисуется на линии горизонта и непременно в перспективном сокращении.

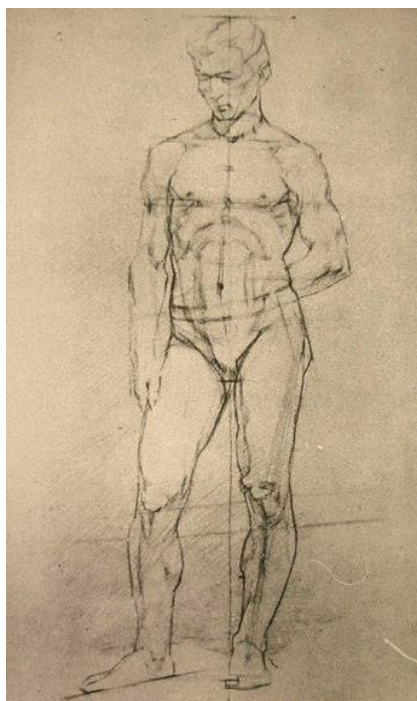


2. Нахождение пропорций и характера модели



В легких линиях показать общую массу фигуры и ее характерные особенности. Находить членение фигуры, пользуясь ее опорными точками. Это дает возможность видеть пропорции и одновременно почувствовать связь форм.

Опорные точки располагаются на фигуре следующим образом: яремная ямка (сзади – седьмой шейный позвонок), лобковое соединение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей. Длину шеи отмечают парными точками, лежащими на оси ушных раковин. В построении головы, правильное всего руководствоваться линией сечения, точнее – плоскостью, проходящей через стреловидный шов теменных костей. Пропорции бедра и голени находим, отмечая большие вертела бедренных костей, коленной чашки, лодыжки, внутренняя



и наружная. Пяточную кость и концы пальцев. Пропорции рук устанавливаются отметкой головок плечевых костей, локтя, нижних головок локтевых костей. В кисти руки опорными точками являются выступающие косточки суставов и концы пальцев. Далее к этим точкам можно прибавить еще несколько точек: соски, складки живота. А со спины ягодичные мышцы.

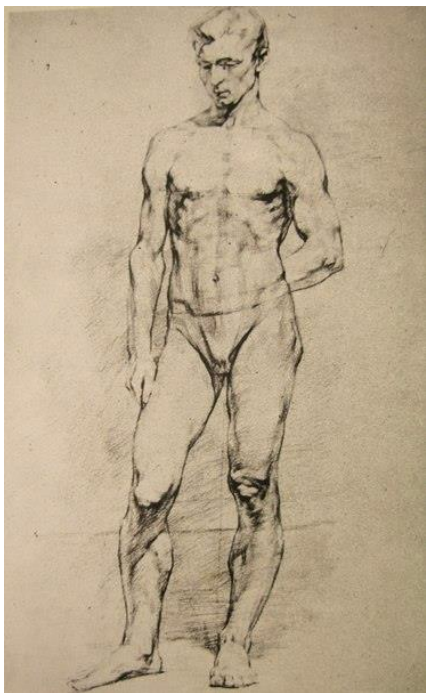
За единицу измерения взята высота головы, укладываемая по высоте семь раз (античный канон или канон Микеланджело – восемь раз).

Нужно воспитать умение видеть фигуру цельно, то есть, рисуя отдельное, не терять из виду всю натуру и весь рисунок в целом. Одновременно с определением величин, расстояний, направлений необходимо воспринимать натуру как форму, имеющую три измерения и находящуюся в пространстве. Определять тон линии и пятна относительно касаний с фоном.

3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов

Ведя рисунок дальше нужно не забывать, что скелет является остоном фигуры и имеет первостепенное значение в определении пропорций, движения.

Также, уточняя формы фигуры от больших до малых нужно обратить особое внимание на оси различных частей фигуры, прослеживая пластику той или иной части относительно других частей и движения фигуры в целом.



Для примера возьмем опорную ногу натурщика. Общее направление от вертела до следка стопы не будет общей осью для всех частей ноги. Оси частей ноги, хотя и связаны общим направлением, но сохраняют свойственное каждой части свое положение. Бедро имеет свою ось, своя ось будет и у колена, и у голени, и у ступни, и у каждого пальца. И так будет у всех частей фигуры. Передать это разнообразие осей и направлений в пределах единства общего — значит еще больше приблизиться в рисунке к передаче живой формы.

Также разработка малых внутренних объемов должна проходить всегда в составе целого и соотносится с общим, не нарушая большой формы. Работа над деталями, над подробной характеристикой мышечных объемов, основных костных узлов немислима без связи их с фигурой в целом и должна способствовать более верной передаче именного цельного, общего во всей фигуре: в поставленной позе, ее движении, ее характере.

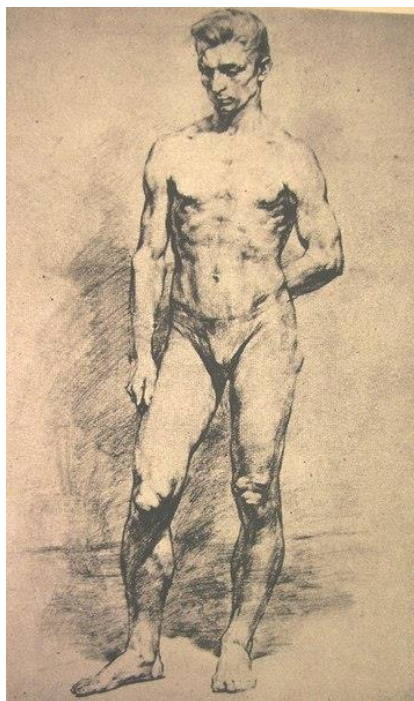
Изучать и передавать форму необходимо средствами линии и тона (штриховки). При этом линия в рисунке не отделима от тона. Нельзя изготовить сначала законченный контур, а потом рисунок заштриховать. Как только определяются в рисунке постанова, пропорции и построение фигуры, необходимо попутно вводить тон, объединяя линию и тон, рисунок приблизится к передаче живости формы и характеристик модели. Свет, полутон, тень и рефлекс, которые мы видим в натуре, не бесформенные пятна – они неразрывно связаны с планами и гранями формы. Поэтому, прокладывая тон и штрихуя, мы тем самым и рисуем, лепим тоном форму, как бы чеканя ее.

Подобный прием, преследующий цель воспитания объемного видения, заставляет смотреть не на линии, между которыми заключена та или иная форма, а «держат» всю форму целиком.

4. Обобщение, передача пространства

Рисуя на плоскости листа, необходимо эту плоскость как бы разрушить и нарисовать фигуру в пространстве, т.е. правильно представить эту форму в пространстве и связать ее с фоном. Необходимо помнить, что фигура воспринимается как объем в пространстве и внешний контур ее образуется в результате сокращения граней формы. Передача пространства – это разнообразие тональных касаний с фоном и плановость в разработке малых форм.

Приближаясь к окончанию рисунка необходимо особенно внимательно отнестись к



моменту обобщения. Обогащенный целым рядом подробностей, характерных для передачи фигуры человека, в рисунке может появиться пестрота и дробность формы. Но в натуре нет этой пестроты, поэтому необходимо, отойдя от рисунка, быстро переводить взгляд с рисунка на модель, потом с модели на рисунок. Такой метод поможет увидеть, где рисунок недобран, где-то возможно проработан слишком, какие-то места выскакивают из рисунка, какие-то наоборот, проваливаются. Замеченную пестроту нужно устранить: что-то усилить, кое-что ослабить или исправить величину и направление планов и некоторых форм.

Решая задачу подробной моделировки форм, учащийся может упустить, что различные по величине и значению формы и моделироваться должны различно. Например, бедро не может быть моделировано как коленный сустав, ступня должна быть отработана иначе, чем голень; бедро, как большая форма, потребует более свободной, широкой лепки; ступня, как форма с целым рядом мелких детальных членений, должна прорабатываться более сухо, мелкими планами.

Нужно также помнить о связи форм в составе целого, их подчинении основному движению в постановке, о влиянии приближенности источника света на степень проработки малых форм, на распределение контрастов в рисунке. Проследить изменение насыщенности света и тени на всей фигуре, от головы до стоп и соответствующим образом расставить акценты. Обобщение предполагает естественную гармонию, художественную согласованность всех частей в рисунке фигуры так, как есть в самой натуре.

И заканчивая рисунок нужно посмотреть, не утерялось ли сходство, нельзя рисовать какую-то фигуру вообще. Каждый раз – это живой человек с присущими только ему характерными особенностями.

Ознакомительный рисунок обнаженной полуфигуры человека средствами академического рисунка

Обучающиеся должны освоить такие навыки как: умение использовать графические техники и материалы в работе с гипсом, применять понятия линейной, свето-воздушной перспективы, осуществлять процесс изучения живой натуры. Методическая разработка содержит основной материал, информационное обеспечение, алгоритм выполнения задачи. Критерием качества и оценки является строгое соответствие выполнению поставленной задачи, правильность пропорций, анатомических характеристик модели, ее схожесть с живой натурой, оценка передачи пространства и «большой формы».

Задание выполняется на формате А-2 или стандартном планшете 50х70. Графический материал по выбору (графит, мягкий материал).

Главной задачей этого задания является отработка изученных ранее правил построения полуфигуры, точной передачи пропорций и движения, а также умение применить на практике знания пластической анатомии. А главное передать живого человека с его особенностями и характером. Для постановки необходимо выбрать модель худощавого телосложения с четко отслеживаемой пластикой, мышечным и костным каркасом, фигура может быть в сидящем или стоящем положении, рисунок может выполняться как спереди, так и с глубоких боковых ракурсов, а также со спины. Освещение верхне-боковое, мягкое, но с четким прослеживанием больших отношений света и тени. Фон должен быть простой, гладкий, светлый, светлее теневых мест (см. рис. 1, рис. 2).

Главной задачей этого задания является ознакомление с живой натурой, построения полуфигуры, точность взятия пропорций, пластики и движения живого человека, умение применить на практике знания пластической анатомии.

Предполагается, что учащийся имеет практические знания по пластической анатомии, выполнял зарисовки гипсовых анатомических фигур и их частей и зарисовок живой натуры. Перед началом рисунка необходимо сделать несколько

краткосрочных рисунков небольшого размера. Цель их увидеть полуфигуру в целом, определить правильно пропорции, связь головы и торса, рук их пластику в составе целого.

Изображение каждой части фигуры должно соответствовать основному ее движению.

Примерные этапы в процессе рисунка гипсовой полуфигуры:

1. Компонировка и постановка на плоскость.
2. Нахождение пропорций и характера и движения.
3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов.
4. Обобщение, передача пространства.

Эти этапы не могут быть четко разграничены в процессе выполнения рисунка. Каждая из четырех задач решается одновременно по принципу «от общего к частному, от частного к общему».

1. Компонировка и постановка на плоскость

Компонируя полуфигуру в листе бумаги осуществляется по движению света и направлению основного движения. Центр должен быть смещен немного вверх и в сторону, противоположную входящего света. Размер полуфигуры соответствует формату. Определить масштаб полуфигуры, ее верхнюю и нижнюю точки, и, не выходя из взятого размера, наметить все ее части.

После нахождения размера и расположения ее на листе необходимо уточнять характер и особенности данной модели, постановка головы, характер плечевого пояса, грудной клетки и таза. Для этого, обратить особое внимание на положение полуфигуры относительно ко всей массе фигуры. А также найти и четко отметить линию центра тяжести фигуры. По отношению к прямой линии центра тяжести наметить направления плеч и таза. Точно определить разворот этих плоскостей относительно друг друга и вокруг центральной оси.

2. Нахождение пропорций и характеристик полуфигуры

В легких линиях показать общую массу полуфигуры и характер движения. Находить членение фигуры, пользуясь ее опорными точками. Это дает возможность видеть пропорции и одновременно почувствовать связь форм.

Опорные точки располагаются на полуфигуре следующим образом: яремная ямка (сзади – седьмой шейный позвонок), лобковое соединение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей. Пропорции торса находим, отмечая ширину и высоту грудной клетки, живота, таза, сравнивая их величины относительно друг друга, а также скручивание и разворот их относительно центральной оси. Необходимо найти и отметить такие основные костные выходы: стреловидный шов теменных костей

Длину шеи отмечают парными точками, лежащими на оси ушных раковин. В построении головы правильнее всего руководствоваться линией сечения, точнее – плоскостью, проходящей через стреловидный шов теменных костей.

Наметить плечевые суставы и их расположение относительно друг друга и относительно общего движения фигуры, грудная клетка намечается в самом широком ее месте, районе 6-7 ребер, в верхней части грудины и нижней ее части – мечевидном отростке. Направление и движение подвздошных гребней таза, вертела бедренных костей. Далее к этим точкам можно прибавить еще несколько точек: направление ключиц относительно ассиметричности позы, направление и пропорции косых и прямых мышц живота, крепление и движение дельтовидных мышц и их влияние на основное движение. Пропорции рук устанавливаются отметкой головок плечевых костей, локтя, нижних головок локтевых костей.

В кисти руки опорными точками являются выступающие косточки суставов и концы пальцев. Далее к этим точкам можно прибавить еще несколько точек: соски, складки живота. А со спины также параметры грудной клетки в указанных точках, движение и направление широчайшей мышцы спины, направление позвоночного столба от седьмого шейного позвонка к крестцовой зоне, ягодичные мышцы.

Нужно воспитать умение видеть полуфигуру цельно, то есть, рисуя отдельное, не терять из виду всю натуру и весь рисунок в целом. Одновременно с определением величин, расстояний, направлений необходимо воспринимать натуру как форму, имеющую три измерения и находящуюся в пространстве. Определять тон линии и пятна относительно касаний с фоном.

3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов

Ведя рисунок дальше нужно не забывать, что скелет является остоном фигуры и имеет первостепенное значение в определении пропорций, движения.

Также, уточняя формы фигуры от больших до малых нужно обратить особое внимание на оси различных частей фигуры, прослеживая пластику той или иной части относительно других частей и движения фигуры в целом.

Для примера возьмем соотношение движений грудной клетки и таза. Общее направление от седьмого шейного позвонка по центральной оси грудной клетки не будет общей осью для таза. Оси частей торса, хотя и связаны общим направлением, но сохраняют свойственное каждой части свое положение. Грудная клетка имеет свою ось, своя ось будет и у живота и таза, и так будет у всех частей полуфигуры. Передать это разнообразие осей и направлений в пределах единства общего – значит приблизиться в рисунке к передаче классического образца.

Также разработка малых внутренних объемов должна проходить всегда в составе целого и соотносится с общим, не нарушая большой формы. Работа над деталями, над подробной характеристикой мышечных объемов, основных костных узлов немыслима без связи их с фигурой в целом и должна способствовать более верной передаче именного цельного, общего во всей полуфигуре: в ярко выраженной позе, ее движении, ее пропорций и характере.

Изучать и передавать форму необходимо средствами линии и тона (штриховки). При этом линия в рисунке не отделима от тона. Нельзя изготовить сначала законченный контур, а потом рисунок заштриховать. Как только определяются в рисунке постановка, пропорции и построение фигуры, необходимо попутно вводить тон, объединяя линию и тон, рисунок приблизится к передаче живости формы и характеристик модели. Свет, полутон, тень и рефлекс, которые мы видим в натуре, не бесформенные пятна – они неразрывно связаны с планами и гранями формы. Поэтому, прокладывая тон и штрихуя, мы тем самым и рисуем, лепим тоном форму, как бы чеканя ее.

Подобный прием, преследующий цель воспитания объемного видения, заставляет смотреть не на линии, между которыми заключена та или иная форма, а «держать» всю форму целиком.

4. Обобщение, передача пространства

Рисуя на плоскости листа, необходимо эту плоскость как бы разрушить и нарисовать фигуру в пространстве, т.е. правильно представить эту форму в пространстве и связать ее с фоном. Необходимо помнить, что фигура воспринимается как объем в пространстве и внешний контур ее образуется в результате сокращения граней формы. Передача пространства – это разнообразие тональных касаний с фоном и плановость в разработке малых форм.

Приближаясь к окончанию рисунка необходимо особенно внимательно отнестись к моменту обобщения. Обогащенный целым рядом подробностей, характерных для передачи фигуры человека, в рисунке может появиться пестрота и дробность формы. Но в натуре нет этой пестроты, поэтому необходимо, отойдя от рисунка, быстро переводить взгляд с рисунка на модель, потом с модели на рисунок. Такой метод поможет увидеть, где рисунок недобран, где-то возможно проработан слишком, какие-то места выскакивают из рисунка, какие-то наоборот, проваливаются. Замеченную пестроту нужно устранить: что-то усилить, кое-что ослабить или исправить величину и направление планов и некоторых форм.

Решая задачу подробной моделировки форм, учащийся может упустить, что различные по величине и значению формы и моделироваться должны различно. Например, наиболее четко освещенная часть торса, имеющая контрастную светотень, не может моделироваться как части, находящиеся вне контраста, как большая форма главенствует и подчиняет себе детали и малые формы, находящиеся в ее составе. Основное движение большой формы потребует более свободной, широкой лепки, подчеркивающее движение основных масс; а более мелкие детальные членения должны прорабатываться более сухо, мелкими планами.

Нужно также помнить о связи форм в составе целого, их подчинении основному движению в постановке, о влиянии приближенности источника света на степень проработки малых

форм, на распределение контрастов в рисунке. Проследить изменение насыщенности света и тени на всей полуфигуре, от головы до основания полуфигуры, и кистей рук.

Рисуя живую натуру, полуфигуру необходимо знать, что основное внимание все же должно уделяться проработке головы и кистей рук, их связи в целом с торсом, акцентирую их психологическое значение. Обобщение предполагает естественную гармонию, художественную согласованность всех частей в рисунке полуфигуры так, как есть в самой натуре. Общее пожелание: готовая работа должна сохранить свежесть и живость восприятия, не должна быть излишне проработана, в плане передачи живости, какие-то, не основные куски могут быть специально опущены и даже сыроваты, тональное решение смелое и эмоциональное, все это предаст рисунку неповторимый трепет и живое дыхание.



Рис. 1

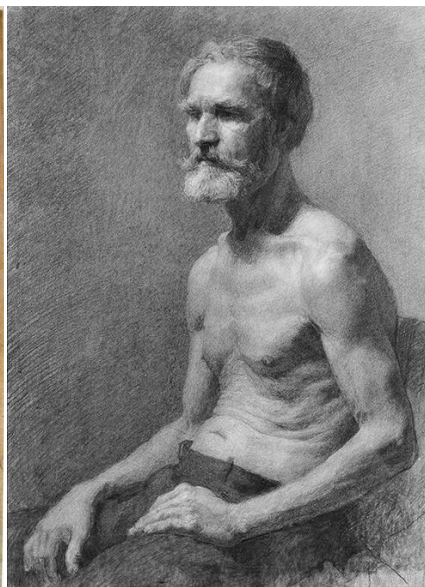


Рис. 2

Изображение гипсовой полуфигуры «Экорше»

Главной задачей задания «Изображение гипсовой полуфигуры Экорше» является изучение правил построения гипсовой полуфигуры, постановки ее на плоскость, точной передачи пропорций и движения, а также умение применить на практике знаний пластической анатомии. Для постановки необходимо установить гипсовую модель на уровне линии горизонта и чуть выше, так чтобы нижнее основание было раскрыто чуть меньше верхнего, искусственное освещение установить сверху и чуть со стороны и спереди, так чтобы были выявлены основные большие формы торса – плечевой пояс, грудная клетка, живот и таз, четко читались и разделялись боковая и фронтальная зоны, и падающие тени не скрывали больших форм фигуры. Фон должен быть простой, гладкий, светлый, светлее теневых мест.

Предполагается, что учащийся имеет практические знания по пластической анатомии, выполнял зарисовки гипсовых анатомических фигур и их частей, и живой натуры. Перед началом рисунка необходимо сделать несколько краткосрочных рисунков небольшого размера. Цель их увидеть полуфигуру в целом, и особенно найти линию центра тяжести и понять технику постановки фигуры на плоскость. Найти характерное равновесие и соотношение основных масс. А также важным моментом в рисунке гипсовой полуфигуры является связь форм. Изображение каждой части фигуры должно соответствовать основному ее движению (см. рис. 1, рис. 2).

Примерные этапы в процессе рисунка гипсовой полуфигуры.

1. Компоновка и постановка на плоскость.
2. Нахождение пропорций и характера и движения.
3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов.
4. Обобщение, передача пространства.

Эти этапы не могут быть четко разграничены в процессе выполнения рисунка. Каждая из четырех задач решается одновременно по принципу «от общего к частному, от частного к общему».

1. Компонировка и постановка на плоскость

Компировка гипсовой полуфигуры в листе бумаги осуществляется по движению света и направлению основного движения. Центр должен быть смещен немного вверх и в сторону, противоположную входящего света. Размер полуфигуры соответствует формату. Определить масштаб полуфигуры, ее верхнюю и нижнюю точки, и, не выходя из взятого размера, наметить все ее части.

После нахождения размера и расположения ее на листе фигуру необходимо поставить. Для этого обратить особое внимание на положение основания полуфигуры по отношению к плоскости и положение их относительно ко всей массе фигуры. А также найти и четко отметить линию центра тяжести фигуры – линию перпендикулярную полу, от яремной ямки до плоскости. Отметить, где пройдет эта линия по полуфигуре и в каком месте относительно основания пересечет плоскость. По отношению к прямой линии центра тяжести наметить направления плеч и таза. Точно определить разворот этих плоскостей относительно друг друга и вокруг центральной оси.

2. Нахождение пропорций и характеристик гипсовой полуфигуры.

В легких линиях показать общую массу полуфигуры и характер движения. Находить членение фигуры, пользуясь ее опорными точками. Это дает возможность видеть пропорции и одновременно почувствовать связь форм.

Опорные точки располагаются на полуфигуре следующим образом: яремная ямка (сзади – седьмой шейный позвонок), лобковое соединение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей. Пропорции торса находим, отмечая ширину и высоту грудной клетки, живота, таза, сравнивая их величины относительно друг друга, а также скручивание и разворот их относительно центральной оси. Необходимо найти и отметить такие основные костные выходы: плечевые суставы и их расположение относительно друг друга и относительно общего движения скульптуры, грудная клетка намечается в самом широком ее месте, районе 6-7 ребер, в верхней части грудины и нижней ее части – мечевидном отростке. Направление и движение подвздошных гребней таза, вертела бедренных костей. Далее к этим точкам можно прибавить еще несколько точек:

направление ключиц относительно ассиметричности позы, направление и пропорции косых и прямых мышц живота, крепление и движение дельтовидных мышц, и их влияние на основное движение. А со спины – также параметры грудной клетки в указанных точках, движение и направление широчайшей мышцы спины, направление позвоночного столба от седьмого шейного позвонка к крестцовой зоне.

Нужно воспитать умение видеть полуфигуру цельно, то есть, рисуя отдельное, не терять из виду всю натуру и весь рисунок в целом.

Одновременно с определением величин, расстояний, направлений необходимо воспринимать натуру как форму, имеющую три измерения и находящуюся в пространстве. Определять тон линии и пятна относительно касаний с фоном.

3. Моделировка формы тоном и разработка внутренних объемов

Ведя рисунок дальше нужно не забывать, что скелет является остовом фигуры и имеет первостепенное значение в определении пропорций, движения.

Также, уточняя формы фигуры от больших до малых нужно обратить особое внимание на оси различных частей фигуры, прослеживая пластику той или иной части относительно других частей и движения фигуры в целом.

Для примера возьмем соотношение движений грудной клетки и таза. Общее направление от седьмого шейного позвонка по центральной оси грудной клетки не будет общей осью для таза. Оси частей торса, хотя и связаны общим направлением, но сохраняют свойственное каждой части свое положение. Грудная клетка имеет свою ось, своя ось будет и у живота и таза, и так будет у всех частей полуфигуры. Передать это разнообразие осей и направлений в пределах единства общего – значит приблизиться в рисунке к передаче классического образца.

Также разработка малых внутренних объемов должна проходить всегда в составе целого и соотносится с общим, не нарушая большой формы. Работа над деталями, над подробной характеристикой мышечных объемов, основных костных узлов немислима без связи их с фигурой в целом и должна способствовать более верной передаче именного цельного,

общего во всей полуфигуре: в ярко выраженной позе, ее движении, ее пропорций и характере.

Изучать и передавать форму необходимо средствами линии и тона (штриховки). При этом линия в рисунке не отделима от тона. Нельзя изготовить сначала законченный контур, а потом рисунок заштриховать. Как только определяются в рисунке постановка, пропорции и построение фигуры, необходимо попутно вводить тон, объединяя линию и тон, рисунок приблизится к передаче живости формы и характеристик модели. Свет, полутон, тень и рефлекс, которые мы видим в натуре, не бесформенные пятна – они неразрывно связаны с планами и гранями формы. Поэтому, прокладывая тон и штрихуя, мы тем самым и рисуем, лепим тоном форму, как бы чеканя ее.

Подобный прием, преследующий цель воспитания объемного видения, заставляет смотреть не на линии, между которыми заключена та или иная форма, а «держат» всю форму целиком.

4. Обобщение, передача пространства

Рисуя на плоскости листа, необходимо эту плоскость как бы разрушить и нарисовать фигуру в пространстве, т.е. правильно представить эту форму в пространстве и связать ее с фоном. Необходимо помнить, что фигура воспринимается как объем в пространстве и внешний контур ее образуется в результате сокращения граней формы. Передача пространства – это разнообразие тональных касаний с фоном и плановость в разработке малых форм.

Приближаясь к окончанию рисунка необходимо особенно внимательно отнестись к моменту обобщения. Обогащенный целым рядом подробностей, характерных для передачи фигуры человека, в рисунке может появиться пестрота и дробность формы. Но в натуре нет этой пестроты, поэтому необходимо, отойдя от рисунка, быстро переводить взгляд с рисунка на модель, потом с модели на рисунок. Такой метод поможет увидеть, где рисунок недобран, где-то возможно проработан слишком, какие-то места выскакивают из рисунка, какие-то наоборот, проваливаются. Замеченную пестроту нужно устранить: что-то усилить, кое-что ослабить или исправить величину и направление планов и некоторых форм.

Решая задачу подробной моделировки форм, учащийся может упустить, что различные по величине и значению формы и моделироваться должны различно. Например, наиболее четко освещенная часть торса, имеющая контрастную светотень не может моделироваться как части, находящиеся вне контраста, как большая форма главенствует и подчиняет себе детали и малые формы, находящиеся в ее составе. Основное движение большой формы потребует более свободной, широкой лепки, подчеркивающее движение основных масс; а более мелкие детальные членения должны прорабатываться более сухо, мелкими планами.

Нужно также помнить о связи форм в составе целого, их подчинении основному движению в постановке, о влиянии приближенности источника света на степень проработки малых форм, на распределение контрастов в рисунке. Проследить изменение насыщенности света и тени на всей полуфигуре, от основания шеи до основания полуфигуры, таким образом расставить акценты. Обобщение предполагает естественную гармонию, художественную согласованность всех частей в рисунке полуфигуры так, как есть в самой натуре.

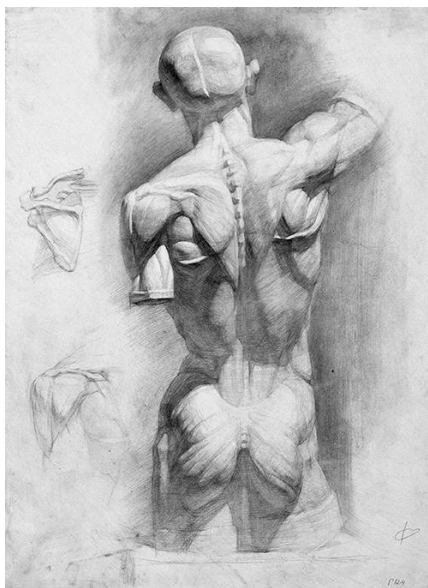


Рис. 1



Рис. 2

**Значение межпредметных связей дисциплин
«Скульптура», «Рисунок» в подготовке
художника-живописца»**

В широком понимании межпредметные связи представляют собой «нити», связывающие разные виды искусства воедино. Можно провести параллели в ритмах музыки в изобразительном искусстве. Одним из примеров может послужить цикл «Картинки на выставке» М.П. Мусорского. Композитор создал его под впечатлением рисунков своего друга В.А. Гартмана («Гном», «Избушка бабы Яги» и.д.)

Рассмотрим межпредметные связи в более узком круге профильных предметов, таких как рисунок и скульптура.

Рисунок – в широком смысле, это изображение на плоскости графическими средствами. Рисунок может выступать как самостоятельный вид искусства (уникальная графика), так и является основой для всех остальных видов искусств, в которых выступает как вспомогательное средство (наброски, зарисовки, эскизы, подготовительные рисунки как для живописи и графики, так и для скульптуры, и др.)

Одной из наиболее значимых проблем рисунка и других изобразительных искусств является передача пространства и формы, по сути проблема переноса трехмерной модели на плоскость (листа, холста и т.п.).

Скульптура – это трехмерная, осязаемая форма, которая позволяет анализировать ее с различных точек зрения. В самом же процессе лепки учащийся приобретает новые навыки и умения, которые помогают более широко осмысливать форму и пространство. Умение создать форму руками помогает лучше ее понимать и использовать в изображении на плоскости.

Изучение всех дисциплин идет по принципу «от простого к сложному». Так же очень важным моментом является соприкосновение предметов, выявление общих черт, которые позволяют лучше освоить форму. Параллельное изучение формы по средствам рисунка и скульптуры усиливают эффект друг друга. Делая множество набросков, подготовительных рисунков студент отрабатывает навыки в построении формы, пропорций, что несомненно положительно влияет на непосредственную

работу с объемом в скульптуре. И наоборот, при работе с трехмерной моделью ученик изучает форму руками, «видит» ее более «чистой», без воздействия других факторов при визуальном восприятии предмета таких как цвет, свет, освещенность и др., что позволяет понимать ее, а не заниматься «срисовыванием» предметов с постановки.

Таким образом, можно предложить смежные задания по дисциплинам рисунок и скульптура с четкой постановкой целей и задач. Как уже говорилось выше задания даются «от простого к сложному» и ведутся параллельно для лучшего усвоения материала.

Как пример рассмотрим три задания:

1. Розетка.

Цели постановки – проследить взаимосвязь между работой в объеме и на плоскости, выявить основные точки соприкосновения в устойчивой форме:

- Построение
- Пропорции
- Плановость

Создание итоговых работ.

Задачи – изучить сложности и выявить принцип построения розетки, проследить симметричность и пропорциональность форм, сделать разметку (в скульптуре) и набросок (в рисунке). Произвести последовательную работу для передачи формы в объеме (скульптура) и на плоскости (рисунок). Так же ведется работа на знакомство и закрепление работы с материалом.

В скульптуре работа с пластилином, поэтапная методика наращивания массы формы, отработка мастерства лепки. В рисунке работа с перспективным построением и воспитание культуры штриха при работе в тоне.

2. Драпировка.

Цели постановки - проследить взаимосвязь между работой в объеме и на плоскости в постановке с более «живой» изменчивой формой.

- Построение
- Пропорции
- Плановость

- Обратить внимание на материальность драпировки: мягкость, жесткость (не рисунок на ткани)

Создание итоговых работ.

Задачи- изучить и понять принцип построения драпировки, способы передачи объема и плановости как в рисунке, так и в скульптуре. Закрепление работы с материалом. Последовательность ведения работы от разметки и поэтапному набору массы к детализации и конечной обработки поверхности в скульптуре и от наброска к тонально-пространственному разбору в рисунке.

3. Натюрморт.

Цели постановки - проследить взаимосвязь между работой в объеме и на плоскости в сложной многоплановой постановке. Создание итоговых работ с четким композиционным, объемно-пространственным решением и передачей материальности.

Задачи – посредством форэскизов и эскизов определение композиционного решения, в котором уделяется внимание компоновке в формате, отслеживается силуэтика предметов, пропорциональное соотношение предметов друг к другу. Используя предыдущий опыт, производится работа над построением; наращиванием массы в скульптуре и тоновой разбор в рисунке. В обеих дисциплинах уделяется дополнительное внимание над работой с фактурами (материальность предметов) как завершающий этап.

Таким образом, студент изучает и анализирует форму, пространство, композиционные решения с двух точек зрения и получает более целостные и обширные знания и умения.

Помимо технической стороны проблемы, такой как построение, пропорциональность, передача объема обратим внимание на некоторые выразительные средства, которые актуальны как в скульптуре, так и в рисунке и, изучая возможности их использования, стоит провести параллели. Рассмотрим на примере силуэта и фактуры.

Силуэт - это выразительное средство имеет большое значение как в скульптуре, так и в рисунке. Если рассматривать рисунок, то умение видеть силуэт как отдельных, так и группы предметов, оценивать их масштаб к друг другу и к формату, различие темных и светлых силуэтов, выявление наиболее выгодного ракурса предмета (с наиболее выгодным силуэтом,

характеризующим предмет) является очень важной задачей для учащегося! Зачастую, уделяя мало внимания этому выразительному средству, студент не справляется с похожестью предметов (а в будущем и с похожестью в живой натуре), трудно оценивает форму и контрформу в постановке.

В скульптуре силуэт так же является основополагающим выразительным средством. Рельеф, имея не так много точек зрения должен иметь четкую силуэтную форму для прочтения композиции, а если говорить о круглой скульптуре, то нужно оценивать многогранность и изменчивость силуэта, при этом форма должна остаться цельной и читаться со всех сторон.

Таким образом, очень важно рассматривать проблему силуэта с точки зрения плоскостного изображения в рисунке и объемно пространственного в скульптуре.

Фактура, одна из наиболее важных характеристик передающая материальность предметов. Это становится важным при переходе от учебных работ на построение и тональность к более свободным и творческим задачам. Умение варьировать фактурами очень ценный навык в передаче материального мира (мягкость, гладкость, шершавость, твердость и т.п. – все это решает фактура).

Фактура как выразительное средство в рисунке отвечает за штрих, его культуру и разнообразие. Так и в скульптуре, где материальность передается за счет пластического решения поверхности путем различного воздействия на материал (глину, пластилин) руками, стеками и т.п. Таким образом, мы опять наблюдаем что в рисунке и скульптуре на одинаковых правах выступает одно выразительное средство, но выполняя задачи фактуры разными способами ученик более широко оценивает ее значение и возможности использования.

Важно раскрыть взаимосвязь между разными видами искусства и их точками соприкосновения. Научить целостному восприятию проблем в искусстве, что поможет в решении технических и творческих задач. Комплексное изучение дисциплин, наработка навыков, умение пользоваться выразительными средствами, изучение композиционных приемов позволяют осмыслить форму и пространство не только в традиционном видении, но и открывают множество путей развития творчества художника.

РАЗДЕЛ 2. ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ЖИВОПИСЬ»

**Вальвачева Е.В.
Николаенко О.Н.**

Работа над живописными этюдами и зарисовками с натуры в условиях пленэра

1. Этюды с натуры на пленэре

Природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет и окружающая среда создают неисчерпаемую гармонию красок. «Прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога», – говорил К.Д. Ушинский.

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами в формировании художника и его грамотности. Только в результате общения с природой может появиться вдохновение, созреть замысел пейзажных композиций. «Работа над этюдами – говорил А.А. Пластов, – это самая что ни на есть высшая школа». Поэтому обучение пейзажному этюду – одна из существенных задач подготовки художника-педагога и важный раздел программы курса живописи.

Студенты получают определенный опыт и навыки на протяжении учебного года по живописи, это прежде всего – умение работать в технике акварель, которая позволяет в живописном этюде передать обилие света, множество разнообразных рефлексов, смену освещённости, в общем всё то, что определяет основные достоинства пейзажного этюда, передает определённое состояние природы.

Состояние в пленэре – это работа над краткосрочными этюдами в технике акварель. Это несложные мотивы пейзажа (земля, лес, небо, берег, вода) Цель пленэрной практики – умение целно воспринимать объекты пейзажа и находить большие цветовые отношения в определённом тоновом и цветовом масштабе. Передача общего тонового и цветового состояния освещения в различную погоду, время дня

(дождливый день с грозowymi облаками, туман, закаты и рассветы, солнечный день с причудливыми тенями от деревьев и домов).

В работе над краткосрочными этюдами на передачу различного состояния природы с особой выразительностью выявляются возможности акварельных красок. Необходимые навыки для усвоения этой техники студенты получили в течение учебного года, работая в мастерских. На пленэре техника акварельной живописи открывается в новом качестве, где студенты уже могут применить творческое воображение, создавать выразительные цветовые решения, применяя акварель в этюдах с натуры. Техника акварели «по сырому» применима в такого рода заданиях, где состояние природы особенно живо и эмоционально передаётся благодаря этой технике. Мягкие плавные переходы лиловых, голубых, сиреневых и зеленоватых оттенков неба и воды и тёмно-синие, чёрно-фиолетовые, пурпурные с отблесками света - грозовые облака. В рамках этой темы даётся задание «Этюды и наброски фрагментов пейзажа с отражениями в воде», цель которого заключается в совершенствовании и закреплении профессиональных знаний и практических навыков целостного видения тоновых и цветовых отношений в природе. Состояние водной поверхности в разных погодных и временных условиях. Это задание часто проходит более успешно, здесь студенты применяют различные техники акварели («по сырому» и «а-ля прима»). Отражение в воде позволяет передать многообразие и богатство тоновых и цветовых отношений, как в кратковременных, так и в длительных этюдах.

Тема «Натюрморт на пленэре». Составляется натюрморт из объектов природы (овощи, фрукты, цветы). Пишется этюд в два, три сеанса. Цель задания заключается в формировании навыков акварельной живописи на пленэре, выявление в натюрморте рефлексов, сложных падающих теней при солнечном освещении. Такие работы часто находят широкое применение в подготовке начинающих художников. Замечательный живописец Кончаловский П.П. говорил: «Цветы надо изучать так же глубоко, как и всё другое. Цветы - великие учителя художников: для того чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при

изучении человеческого лица. В цветах есть всё, что существует в природе, только в более утончённых и сложных формах и в каждом цветке, а особенно в сирени или в букете полевых цветов, надо разобраться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока уловишь логику построения, выведешь законы из сочетаний...». Здесь важно определение колористической взаимосвязи букета цветов с окружающим пространством в пленэре. В этом задании проявляется творческая активность в компоновке натюрморта, в раскрытии содержания художественного образа при решении учебных изобразительных задач. Дальнейшее совершенствование приёмов акварельной живописи на открытом воздухе, а также выявление возможностей акварели в передаче особенностей пленэрного освещения. Особую сложность в работе с натуры над натюрмортом представляют детали. Целесообразно перед этим заданием выполнить несколько серий кратковременных этюдов с натуры, чтобы научиться изображать характерные особенности цветов и листьев, а также фруктов и овощей.

Студент, не научившийся изображать отдельные детали пейзажа (цветы, листья, ветки, стволы и т.п.), не умеющий детально прорабатывать форму, не сможет успешно справиться с последующими, более сложными задачами.

Тема «Детали пейзажа». Этюды и зарисовки деталей рельефа естественного происхождения (обрывы, овраги, скалы, перевалы, долины, ущелья, скаты речных или морских берегов). Цель – выявление цветовым тоном характерных особенностей определённого типа рельефа (равнинного, холмистого, горного). Убедительность и выразительность этюда во многом зависит от умения рисовать элементы пейзажа, прорабатывать форму основных его объектов и деталей; деревьев, облаков, гор, многопланового рельефа местности. Объём и пространство на этюде передаются не столько цветом, сколько правильным перспективным и конструктивным построением предметов и объектов. Сложность задачи по изучению деталей пейзажа заключается в том, что на пленэре их приходится наблюдать в разноглубинном пространстве, в окружении разноплановых форм, освещённых неопределённо выраженным светом. Условия двухмерного изображения требуют навыков цельного охвата больших групп предметов, причём на всех пространственных

планах. Поэтому, прежде чем рисовать разнохарактерные детали пейзажа, необходимо увидеть их как один предмет, как одно целое. Научиться изображать группу природных объектов как один реально наблюдаемый образ и вместе с тем уметь выявить и подчеркнуть среди них главный объект - это и есть первый шаг на пути овладения принципом работы с натуры отношениями.

Студенты на 1 курсе часто сталкиваются с трудностями компоновки и выявления основных пропорций в таком задании, как «Детали пейзажа», а также тоновые и цветовые отношения в этом задании требуют постоянной корректировки. Для большей успешности и результативности этого задания рекомендуется делать предварительные зарисовки, композиционные поиски с выявлением композиционного центра, главного объекта (это может быть большая сосна у оврага или большие камни на берегу реки, группа деревьев в степной долине и т.д.). В этюдах на пленэре широко применяется быстрый рисунок-набросок, который выполняется карандашом под акварель или кистью. Рисунок-набросок необходим для того, чтобы легко наметить костяк форм изображаемых объектов натуры. Работа над этюдом выполняется акварелью с применением смешанной техники («а-ля прима», «по сырому», «сухая кисть»).

Тема «Серия этюдов и зарисовок в лесопарковой зоне» включает в себя этюды и наброски лесных трав и распустившихся цветов, этюды лесной растительности (отдельные деревья, поросль леса, кустарники и т.д.), зарисовки и наброски групп стволов деревьев и лесного массива. Цель - развитие умения видеть и изображать цветом характерные особенности различных пород деревьев (лиственные, хвойные). Совершенствуются практические навыки обобщения и детализации форм в зависимости от их расстояния до зрителя и положения композиционного центра. Выявляются основные живописно-пластические свойства различных частей пейзажа. К специфическим трудностям изучения данной темы в период практики на пленэре следует отнести цветовое однообразие окружающей среды, особенно если практика проходит в лесу. Доминирующим цветом травы и деревьев в летнем лесном пейзаже является зелёный. Хотя это наиболее доступная глазу область цветового спектра, её изображение оказывается для студентов очень сложным делом. Происходит это, потому что

зелёный цвет больше других маскирует рефлексы неба и соседних предметов, и поэтому студенты 1 курса часто допускают ошибку, когда этюды получаются ядовито-зелёными, без влияния цвета неба и воздушной среды. Во избежание в дальнейшей работе таких ошибок, советуем применять сложные составные зелёные тона в различных тоновых и тёпло-холодных диапазонах, а также не перегружать акварельные этюды, чтобы сохранить их лёгкость и прозрачность.

Тема «Мир животных». Здесь даются как кратковременные, так и длительные этюды (в технике акварель) животных и птиц (в зоопарке, на ферме, ипподроме и т.д.). Цель - дальнейшая тренировка профессиональных качеств зрительного восприятия, наблюдение животных в статике и движении. Формируется навык чередования работы с натуры, по памяти, по представлению, по воображению на основе предыдущих натурных впечатлений. Этюды с натуры домашних животных на фоне несложных фрагментов пейзажа. Этюды птиц, зверей в разных движениях и ракурсах. Задание сопровождается натурными графическими зарисовками и набросками (различными графическими материалами). Благодаря этой теме происходит дальнейшая активизация в формировании зрительных представлений и понятий о лепке формы цветом. Совершенствуются умения и навыки выявления выразительной живописности в трактовке пластической формы в работе над этюдами птиц и животных. Овладение основными приёмами быстрого изображения животных и птиц, а также приобретение навыков работы по памяти. Для первых заданий обычно рекомендуется студентам выбирать животных, находящихся в статическом положении (лошадь, корова, кролик, домашняя птица). При этом существенное значение имеет характер освещения модели. Труднее всего писать с натуры животных при слабом освещении, особенно тёмных цветов. Дальнейшие задания усложняются и работая с натуры в зоопарке ребята пишут этюды с животных находящихся в движении - это очень сложный, но полезный этап, который способствует формированию навыков работы по памяти. Работа выполняется в акварельной технике, без предварительного подготовительного рисунка в технике «а-ля прима».

Темы «Серия этюдов городского пейзаж», «Композиционный этюд городского пейзажа», «Изображение с натуры транспортных средств в условиях городского пейзажа».

Первое задание – изображение несложного городского пейзажа (с использованием не более двух планов, стаффажа, транспорта). Упражнение подкрепляется зарисовками и набросками, носящими композиционный характер и использованием разного рода графических материалов (маркер, ручка, карандаш, сепия). Упражнение в технике «а-ля прима», на ритмическое положение и чередование цветовых плоскостей, несёт в себе дальнейшее развитие живописно-декоративного видения городской архитектуры в условиях пленэра. Разные условия освещённости не мешают, а наоборот, ещё более выявляют линейно-конструктивные особенности зданий. Всегда обращаем внимание студентов на необходимость применения в заданиях по этой теме падающих теней, которые характерны для состояния солнечного дня, указывая при этом на функцию теней, как пространство образующих, так и эмоционально образную их направленность. Здесь так же важно указать студентам, насколько красивы тени, отбрасываемые деревьями в яркий солнечный день, их причудливые формы богаты разными тёпло-холодными оттенками и рефlekсами. В работе над такими упражнениями можно применять технику «а-ля прима», «по сырому», «сухая кисть». Ещё одно из интересных заданий в этой теме «Этюд новостройки в сочетании со строительной техникой». Здесь важна передача цветом большого пространства, сочетание в нём объёмно-пластических масс сооружений и объектов современной техники. Выявление динамики трудовых процессов в сочетании с ритмами городской архитектуры. Применение разных типов цветовых гармоний от монохромных до многоцветных решений. Любимое нашими студентами задание по этой теме «Затон» - этюдные зарисовки кораблей и лодок в условиях пленэра. Особенно удаются этюды в яркий солнечный день, когда белые корабли затона освещены солнцем и отражаются в водной глади. Задание очень сложное, но студенты с энтузиазмом и интересом берутся за его выполнение. Для начала ведётся показ работ из методического фонда и показывается поэтапное ведение акварельного этюда. Студенты сначала выполняют серию графических зарисовок и

набросков кораблей и их отражений в воде (используется разный графический материал; графитный карандаш, уголь, сепия, ручка гелиевая).

2. Зарисовки с натуры на пленэре

Работая с натуры на пленэре важно научиться видеть и выбирать, замечать пластику формы, силуэты, линии, ритмы, гармонию. Развитию мастерства способствует чередование длительных и краткосрочных заданий, применение различных материалов. Техника исполнения и материал зависят от изображаемого объекта, от индивидуального восприятия, от композиционного замысла. Сложность заданий постепенно возрастает. В заданиях пленэра применяются разные виды рисунка: длительный рисунок – студия с целью полного анализа изображаемого мотива. Ход работы предполагает выполнение следующих этапов:

- компоновка, размещение изображения на листе;
- определение пропорций;
- перспективное построение форм;
- проработка объёма средствами светотени, выявление пространственных планов;
- тональные отношения и передача фактуры;
- обобщение рисунка.

Длительный рисунок выполняется в течение 3-6 часов.

Также необходимо выполнять краткосрочные рисунки с ограниченной задачей, в которых нужно выделить главное, характерное. Зарисовки – главный способ работы на пленэре. Одной из проблем студентов является неумение грамотно закомпоновать зарисовку в формате листа, особенно если в листе несколько зарисовок. Также в зарисовках не сразу удаётся сохранить живую, подвижную линию. Возникают проблемы с передачей пропорций, особенно при зарисовках человека и животных. Очень сложны для студентов наброски с движущейся натуры, так как они требуют быстрой реакции и умения видеть цельно и хорошую зрительную память. Вначале можно делать быстрые линейные, затем с элементами светотени. Не все студенты готовы смело экспериментировать с различными материалами и их сочетаниями, в основном используют уже изученные приёмы и техники.

Наброски фигуры человека. В процессе работы над набросками с живой модели развивается наблюдательность и зрительная память, воспитывается умение целостно видеть натуру, а также приобретаются технические навыки исполнения быстрого рисунка. Любой рисунок начинается с наброска, с обобщённого изображения модели, поэтому студент, который научится делать быстрые наброски всегда сумеет изобразить то главное, что его заинтересовало, что ему может быть полезно в дальнейшем в работе над композицией. Выполняя зарисовки необходимо избегать случайности в компоновке. С целью усиления интереса к выполнению набросков и зарисовок можно показывать работы из методического фонда училища разнообразные по задачам и технике исполнения. Следует также показывать работы известных художников (Серова, Федотова, Репина, Иванова и др.) и советских мастеров-графиков (Пименова, Дейнеки, Горяева, Кокорина, Цейтлина, Верейского и др.). Демонстрация набросков должна быть связана с содержанием поставленной задачи, иногда их можно показывать до работы над заданием, как образец, иногда - после для сравнения. Во время работы – нежелательно, так как студенты будут копировать саму технику исполнения в ущерб содержанию.

Зарисовки и наброски животных и птиц в статике и в динамике. Чтобы полнее изучить форму, рекомендуется делать зарисовки с животных, находящихся в покое. За время выполнения набросков краткосрочных студенты должны успеть подметить наиболее характерные черты данного животного и уметь передать их, не нарушая общей целостности рисунка. Короткое время, отводимое на выполнение наброска, требует от студента мобилизации внимания и творческих сил. Любознательность, свойственная подростковому возрасту, может превратить занятие в бессистемное собирание как можно большего количества набросков, которые в таких случаях обычно никуда не годятся. Удачный набросок может получиться только в итоге длительного наблюдения натуры и неоднократных настойчивых попыток нарисовать животное. Для первых набросков лучше выбрать животных спокойных и медлительных, с ровной окраской шерсти, таких, например, как слоны, буйволы, верблюды, лоси. Очень полезно ознакомить

студентов с произведениями русских и зарубежных художников, скульпторов, в творчестве которых значительное место занимало изображение животных. Это художники-баталисты: Самокиш, Авилов, Греков, Савицкий; художники-пейзажисты и жанристы: Туржанский, Степанов, Сверчков, Соколов, Серов; скульпторы: Клод, Лансере, Ватагин, Ефимов, Горлов. Можно также показать студентам рисунки китайских художников (Гохуа), в которых обобщённое изображение животных достигает большой выразительности. Несколько отдельных зарисовок, помещаемых на одном листе, усложняют задачу компоновки рисунка и заставляют подумать о том, с каких точек зрения лучше зарисовать модель, чтобы добиться наиболее удачной композиции всего листа.

Зарисовки растений. Зарисовки с натуры растений дают возможность применить стилизацию формы растений и расположить их в ритмической последовательности, развивает творческое воображение. Изображая растение, необходимо учитывать анатомическое строение ветвей, листьев и цветов данного растения, можно добиться выразительного, естественного образа, доставляющего эстетическое удовлетворение.

Зарисовки отдельных деревьев, веток, стволов. Важно для наброска выбрать натуру, которая будет интересна для изображения - имеет выразительный силуэт, ритм и характер листьев, общее движение. Набросок дерева, правильно передавая пропорциональные отношения, индивидуальные особенности ствола, пластику сучков, кроны, даёт выразительный образ дерева. От восприятия наброска должно оставаться впечатление цельности, единства живого организма. В зарисовке дерева важно передать фактуру ствола, его объём.

Зарисовки архитектурных памятников, архитектурных фрагментов. Задачи передачи пространства, воздуха важны при рисовании архитектуры. Выполняя такие наброски, рисующий должен подмечать, как архитектура сочетается с окружающим пейзажем, должен отличать стилистические особенности зданий. Изучение здания и его элементов будет более полным, если это здание нарисовать и при боковом солнечном освещении, когда рельефно выделяются все части здания и сделать зарисовку силуэтом, против света,

когда все детали сливаются в одно пятно. Наброски выполняются самыми разнообразными техниками. Выразительно получаются наброски, выполняемые на тонированной бумаге. Особый вид архитектурных зарисовок - это наброски фрагментов сооружений: частей стены, портика, лестницы. Серию подобных рисунков создал М. Нестеров, путешествуя по Флоренции.

Зарисовки городского пейзажа. Архитектура органично входит в пейзаж. Композиционные зарисовки городского пейзажа должны нести обдуманый выбор сюжета, главного и второстепенного. Панорамный разворот пейзажа с открытым пространством, высокий или низкий горизонт, мотив улицы или двора с замкнутым пространством диктуют различные композиционные решения. Различные состояния освещения в пейзаже города: дневное даёт возможность проследить ритмы контрастных плоскостей света и тени, силуэты падающих теней от зданий и деревьев на землю, стены домов; вечернее освещение подталкивает к силуэтному прочтению пейзажа. В поисках мотивов городского пейзажа развивается композиционное мышление. Подобные зарисовки могут стать хорошим подготовительным материалом для будущей композиции.

**Вальвачева Е.В.
Николаенко О.Н.**

**«Реализация межпредметных связей на
дисциплинах: «Живопись», «Цветоведение» как
одно из направлений повышения качества
образования выпускника»**

Межпредметные связи являются важнейшим принципом отбора содержания образования. В процессе подготовки художников-преподавателей, «Цветоведение», «Живопись», «Рисунок» являются профильными предметами, изучающими различные самостоятельные области создания творческой работы. Не дублируя друг друга, они тесно связаны между собой. В нашем докладе мы попытались изложить одни из

основных принципов реализации межпредметных связей в нашем училище.

Реализация межпредметных связей на 1 курсе: «Цветоведение-композиция».

На первом курсе на дисциплине «Цветоведение» студенты изучают не только основные понятия о цвете, но и методы применения этих знаний на дисциплинах «Композиция» и «Живопись». Тема «Цветовые гармонии» является той темой, которая даёт возможность теоретически изучить и практически применить полученные знания. Мы учимся гармонично объединять цвета и выгодно их сочетать сначала в абстрактной пластической стилистике, затем применяя в станковой композиции, выполняем цветовые поиски.

Мы ставим задачу использовать 7 типов цветовых гармоний при создании композиции. Перед студентами ставятся цели:

- 1) Анализ цветового строя при создании цветовых композиций;
- 2) Уметь распознавать все 7 типов цветовых гармоний;
- 3) Уметь изображать все 7 типов цветовых гармоний, используя кроющие краски (гуашь или темпера)

Студенты выполняют 7 цветовых этюдов композиций (отработанных на предмете «Станковая композиция») с использованием гармонических сочетаний 7 известных видов цветовых гармоний:

- 1) однотонная (монохромная)
- 2) нюансная (родственные цвета)
- 3) полярная 2 х - цветная (взаимодополнительные цвета)
- 4) полярная 2 х - цветная
- 5) трёхцветная
- 6) главный цвет
- 7) многоцветная.

В зависимости от замысла используется тот или иной вид гармонии, применяется наиболее выразительный вариант цветового решения. В поисковых эскизах, начиная с 1 курса студенты используют этот метод и также применяют его в дипломных работах.

Реализация межпредметных связей на дисциплинах «Живопись», «Композиция».

В процессе обучения необходимо выявить опорные моменты взаимодействия композиции с системой ценностей и средствами выразительного языка, которые разработаны в живописи.

Как понятие, связывающее композицию и живопись, выступает предметно-пространственная среда. Поэтому учебные задания, в которых проблемы среды раскрываются особенно полно, так актуальны. Именно к таким заданиям относится тема «Живописный этюд фигуры натурщика в интерьере», «Натюрморт в интерьере». Можно уже с первого курса задавать творческие работы по натюрмортам. Натюрморт может иметь как самостоятельное значение, так и быть составной частью композиции жанровой картины или портрета. Уметь правдиво изобразить с натуры форму и цвет предметов – это значит передать с помощью конструкции, перспективы и цветовых отношений пропорции, объём, материальность, характер предметов в целостном живописном этюде. Натюрморт эволюционирует от чисто учебных задач на 1 курсе, к более усложнённым на 4 курсе. В натюрморте студент учится мастерству владения техническими приёмами - различным способам нанесения краски: лессировки, протирки разнообразные фактуры, а также учится творческому отношению к натуре. Наибольший интерес вызывают тематические натюрморты, в которых проявляются вкусы, настроения и жизненные взгляды. Увлечённость темой – это важный стимул творческого процесса. По смыслу натюрморт может быть лирическим, интимным, монументальным или иметь символическое значение. На этом задании уместно проследить реализацию межпредметной связи «Цветоведение – живопись». Анализируя цветовой строй программного натюрморта, мы обращаем внимание на то, из каких цветовых сочетаний состоит программная постановка. Если натюрморт лирический, чаще всего он светлый, ставится в нюансной гамме. Монументальный или символический натюрморт может быть исполнен в более контрастной гамме или состоящей из более тёмных и насыщенных цветов. Контраст, нюанс, насыщенность, психология изолированного цвета и цветовых сочетаний – это те важные теоретические знания, которые изучаются на дисциплине «Цветоведение» лежат в основе живописи и

композиции и имеют применение в наших практических заданиях.

Чтобы создать выразительную композицию, нужно отобразить наиболее характерное, установить композиционные связи. Задание «Натюрморт» на 4 курсе может совмещать в себе реальность и вымысел, предметы переднего плана пишутся с натуры, а фоном может служить, например, пейзаж или обстановка другого интерьера больше выявляющего и подчёркивающего замысел натюрморта. Натюрморт в мастерской может превратиться в натюрморт на террасе дачного дома с видом на прилегающие окрестности. Передний план также наполняется маленькими деталями, завершающими создание атмосферы – фактура досок на полу, цветная галька и т.д.

Интеграция композиции и живописи выстраивается органично, многие композиционные понятия (например, ритм) можно объяснять на занятиях по живописи, начиная с I курса. И одним из методов разъяснения композиционного понятия «ритм» является объяснение через цвет и пятно.

Этот способ дает возможность приучить студента к пространственному мышлению с первых шагов, как в живописи, так и в композиции и все 4 года он будет учиться мыслить формой, массой цветового пятна, а не раскрашивать рисунок. Это же позволит ему чувствовать тональную целостность, так как местонахождение цветового пятна в пространстве всегда определяется тоном.

Еще одна важная и неотъемлемая часть живописи - развитие чувства цвета, колористического единства. Это достигается привитием вкуса, чутья в локальных отношениях на первом этапе. Целью становится такое творческое развитие мысли, когда живописные задачи сливаются с композиционными.

Задание 4 курса «Фигура в интерьере» является переходным этапом к дипломной работе и поможет в работе над жанровой фигурной композицией. Это задание требует осознанного подхода к композиционному решению пространства постановки, передачу определенного освещения. Данная тема синтезирует основные проблемы всего курса обучения живописи и позволяет наиболее полно проследить

уровень подготовленности студентов к самостоятельному творчеству. Одной из проблем студентов в этом задании является не просто грамотно закомпоновать в формате холста, но и постараться увидеть и запечатлеть какие-то интересные ускользающие моменты – например, отражение луча солнца на стене, ради которого может измениться формат работы, добавиться больше пространства, воздуха, всё это придаст определённое настроение работе. Поэтому важным моментом, помогающим решить данную проблему, является этап эскизирования, нахождения наиболее удачного композиционного решения. В силу того, что не всегда можно выбрать хороший ракурс, для преподавателя проблематично создать постановку так, чтобы она одинаково интересно смотрелась со всех ракурсов. По этой причине студенты самостоятельно должны искать наиболее выразительное ритмическое расположение цветовых и тональных пятен, формируя живописную среду, создавая плановость, где фигура является главной, композиционным центром.

Необходимым этапом в обучении живописи является работа над этюдами. Этюды с натуры дают возможность студенту достигнуть свободного владения техниками масляной живописи, точнее находить цветовые и тональные отношения. Но зачастую студенты не выполняют этюды, ссылаясь на определённый ряд причин (некого писать, нет времени). Таким образом, эта проблема стала актуальна и в работе над композицией, когда этюды стали заменяться фотографиями и картинками из интернета. Решением проблемы может служить введение на занятиях по композиции и живописи дополнительных краткосрочных упражнений с разными задачами, в которых студент будет непосредственно работать с натуры. В композиции это могут быть этюды интерьера на передачу освещённости и т.д.

Реализация межпредметных связей «Цветоведение – живопись – композиция» на пленэре» на 1-3 курсах.

Важную роль в формировании профессионального живописного мастерства играет изучение природы – работа на пленэре.

Пленэр – это неотъемлемая часть профессиональной подготовки художников, завершающая учебный год. Пленэрная

программа позволяет закрепить знания, умения навыки учащихся, полученные во время работы в аудиторных условиях на дисциплинах «Живопись», «Композиция», «Цветоведение». Значение пленэрной практики поистине огромно, в процессе работы над этюдами, набросками и эскизами на открытом воздухе развивается зрительная память, улучшается восприятие цветовых отношений, линейной и воздушной перспективы и, конечно, настроение. Кроме того, активно развивается образное мышление, творческое воображение, эстетический вкус, а знания, полученные в аудитории, получают единое обоснование.

Только в результате общения с природой может появиться вдохновение, созреть замысел пейзажных композиций. Убедительность и выразительность дипломной пейзажной композиции во многом зависит от умения рисовать элементы пейзажа, прорабатывать форму основных его объектов и деталей, изображать человека в пленэрной среде, уметь написать пейзаж в различных состояниях. Работая с натуры на пленэре важно научиться видеть и выбирать, замечать пластику формы, силуэты, линии, ритмы, гармонию. Гармонию цвета, подсказанную самой природой.

Развитию мастерства способствует чередование длительных и краткосрочных заданий, применение различных материалов. Техника исполнения зависит от изображаемого объекта, от индивидуального восприятия, от композиционного замысла.

Такие задания на пленэре как композиционный этюд городского пейзажа, с открытым и замкнутым пространством использованием планов, стаффажа, ритмическим положением и чередованием цветовых плоскостей, несёт в себе дальнейшее развитие живописно-декоративного видения городской архитектуры в условиях пленэра, что является полезным навыком для композиции. Разные условия освещённости выявляют линейно-конструктивные особенности зданий. Здесь важна передача цветом большого пространства, сочетание в нём объёмно-пластических масс сооружений и объектов современной техники.

Важным этапом в работе на пленэре является задание «Пленэрная композиция» как некий итог, в котором используются наиболее интересные материалы, собранные за

весь пленэр. Выбираем наиболее образные мотивы с художественным отбором. В этом задании студенты должны использовать знания по композиции, полученные в течение года. Студенты пробуют многофигурные композиции, в которой важно, чтобы фигуры были со масштабны со средой с интересными типажам, в разных ракурсах, в помощь наброски.

Барсуков Е.Г.

«Пленэр» – особенности организации выездной практики студентов на третьем курсе художественного училища

Ежегодно студенты специальности "Живопись" принимают участие в производственной практике (по профилю специальности), которая реализуется в форме выездной практики.

Пленэрная практика неотделима от учебного процесса, способствует закреплению и развитию полученных знаний в аудиториях училища. Контроль за ходом практики осуществляет руководитель практики, который разрабатывает рабочую программу практики; осуществляет методическое руководство и контроль за деятельностью студентов; наблюдает за работой практикантов, анализирует ее; по окончании практики составляет отчет в свободной форме.

Во время практики студент обязан:

- полностью выполнять задания, предусмотренные программой практики;
- своевременно и четко выполнять указания руководителя практики;
- соблюдать требования правил внутреннего трудового распорядка.

По окончании практики студент сдает комплект учебно-творческих работ в соответствии с программой практики.

Формой промежуточной аттестации по учебной практике является дифференцированный зачет, который проводится в виде академического просмотра учебно-творческих работ преподавателями предметно-цикловой комиссии «Живопись». Оценка, выставляемая с учетом уровня сформированности ПК и ОК, заносится в зачетную книжку.

Работа на открытом воздухе очищает палитру и эмоционально обогащает, способствует развитию наблюдательности, сопереживанию, осмысливанию окружающего. Развивает способность находить существенное в малозаметном, формирует индивидуальное отношение к миру и к себе, как творческой личности. Человек и окружающий его мир неотделимы друг от друга и подлинное осознание этого приходит к художнику именно здесь, на пленэре и прежде всего выездном. Выездной пленэр, как правило, продолжение городского. Это выполнение тех же учебно-творческих задач, только в новых непривычных и зачастую малокомфортных условиях. Рабочий режим более интенсивный. Незнакомая среда, местность, люди, обычаи, некоторые бытовые неудобства, целенаправленный труд в коллективе, длительные переходы и др. удивительным образом сплачивает студентов в один мощный рабочий творческий организм и способствует формированию общих компетенций. Условия, близкие к походным, формируют необходимые для творчества спортивный характер и адаптируют студента к неожиданным нестандартным ситуациям формируют терпение, стойкость и оптимизм - фундамент и стержень жизни.

Выезжающие на пленэр должны себя экипировать с учётом изменчивости природных условий, а это немало: ветер, дождь, грязь, солнце. Одежда и обувь должны быть удобными, лёгкими, функциональными. Хочется отметить обязательно наличие резиновых сапог с шерстяным носком, плаща, свитера, а также головного убора с козырьком и солнцезащитные очки. Очки просто необходимы в солнечные безоблачные дни. Солнце угнетает восприятие при переходах и поисках сюжетов, не защищенные глаза страдают от солнца и становятся нечувствительным ни к форме, ни к цвету. А в очках глаза защищены и работают также активно, как и при мягком освещении. Кстати мягкое освещение самое комфортное для работы. Нужен ли стульчик? Это индивидуально, хотя порой просто хочется присесть после длительного перехода. Работая над этюдом на незащищенном от солнца пространстве, необходимо следить за тем, чтобы этюд обязательно находился в тени, попадание солнечных лучей на работу дезориентируют художников в подлинной тональности этюда и его цветонасыщенности. Восприятие и сопереживание натуре

должны быть конкретными и обязательно позитивными, и тогда обязательно покажется "мотив" для работы. Восприятие должно быть цельным, чувствующим одновременно общее и частное, композиционный ритм, колорит, общую освещенность, цветовые отношения и смысловой акцент. Все это создает у художника зрительный художественный образ, и, если этот образ находит отзвук в сердце художника, значит это тот мотив, который просится на холст. Возникающий образ должен быть камертоном будущего этюда. Не надо гоняться за изменчивостью состояния – это пустое, и тем более пытаться в одном этюде передать несколько образов. Работать нужно по максимуму быстро, тем более в условиях изменчивости состояния природы и особенно облачного неба – пожалуй, самой пластичной и непредсказуемой формы. Постоянство природы в ее постоянной изменчивости. Природа безгранична в формообразовании, грани реального и абстрактного призрачны. Изображение постоянно меняющегося пространства и человека в нём, композиционное осмысление происходящего – основа профессиональной компетенции художника. Для успешности работы необходимо соблюдать требования по технологии живописи: наличие чистых кистей и палитры, правильно подготовленных оснований под живопись, наличие «кассетниц» для переноса этюдов в походе и транспорте – выездной пленэр предполагает не только пешие переходы, но и передвижение на общественном транспорте, где кроме студентов ещё есть и простые пассажиры. Запас воды крайне необходим в количестве, как минимум, полутора литров. Студенты должны быть привиты от клещевого энцефалита или иметь страховку, а также средство от насекомых. Руководитель выездного пленэра несёт полную ответственность за жизнь и здоровье студентов, а также за их комфорт и выполнение учебной задачи.

Выездная пленэрная практика Новосибирского государственного художественного училища проходит в районах Новосибирской области и Горного Алтая. На выездном пленэре студенты посещают местные художественные и краеведческие музеи. Выездной пленэр наилучшим образом меняет сознание студентов, является толчком к дальнейшему творческому росту, окрыляет, открывает новые творческие перспективы.

Проведение пленэрной практики студентов как один из видов профессиональной подготовки выпускника к дипломной работе

Последний летний пленэр по новой программе проходит в конце 3 курса, и студент с некоторым имеющимся у него опытом, может задуматься о своей дипломной работе, для которой нужен этюдный материал, в котором во время проведения практики выполняются нужные для него задачи по данной теме. Конечно, есть программа, которую надо выполнять, так как в ней, помимо этюдного материала, предусматриваются длительные постановки на воздухе с выполнением определенных упражнений и навыков.

Первым в программе практики выполняется практическое задание «Натюрморт» на солнце с изучением рефлексов и факторов среды. Далее идут задания - эскиз головы и полуфигуры с тем же освещением и в тени. Студент должен усвоить понятие пленэрной живописи – каким образом предметы изменяют цвет на открытой местности. Рефлексы появляются от сильного солнечного освещения и предметы отбрасывают свои собственные цвета друг на друга. К тому же на небе находятся два источника освещения – это синий (небо); и более яркий желтый – это солнце. Яркость солнца настолько велика, что второй источник освещения мы можем видеть только в тени предметов, куда оно не попадает. Отсюда и берутся синие тени на песке и т.д. Молекула воздуха имеет свою плотность и в связи с этим все вокруг меняет свой цвет в зависимости от расстояния.

Когда солнце находится сверху дальние предметы, мы видим в синей гамме, так как поток света проходит через чистую воздушную атмосферу. Вечером источник освещения (солнце) меняется свой цвет на более красный, так как нижние слои воздуха загрязнены мелкими частицами пыли и смога преломляют лучи меняя и преломляя их, а кажется, что солнце изменило свой цвет, который не меняется на протяжении миллиарда лет.

Художник любитель рисует и пишет то, что видит. Художник-профессионал пишет то, что знает. Ведь знание

умение и опыт – это главное, что студент должен приобрести, в частности, на пленэрной практике. Грамотный этюд или увиденный сюжет может стать этапом к развитию дипломной работы. Преддипломный пленэр (поскольку он проходит на 3-м курсе) в основном всегда выездной. Он интересен тем, что студент еще получает новые ощущения от изменившихся мест и обстоятельств. А знания, умения и навыки, приобретенные под руководством преподавателя, – это багаж, который останется с ним на всю жизнь.

От студента требуются этюды на состояние не только «утро, день, вечер, ночь» в хорошую погоду, но и в ненастье – в снег, дождь, ветер. Ведь для успешного проведения пленэра надо особое внимание уделить не только программной и методической деятельности, но и практической, т.е. бытовому подходу к проведению пленэра. А именно, подготовить снаряжение для экспедиции в экстремальных условиях похода по незнакомой местности и со всеми последствиями кочевой деятельности художника-пленэриста. А мы знаем, чтобы найти удовлетворяющий нас сюжет иногда приходится пройти немало километров. И это не среднестатистическое пять километров в час. Можно пройти и больше, и дальше.

Первое, что художник должен взять с собой – это вода, как бы банально это не звучало. Хотя бы пол-литра чистой питьевой воды. Второе – телефон. Третье – солнечная зарядка. Четвертое – удобный небольшой рюкзак, куда складываются нужные вещи. Пятое – кисти. Кисти – щетина натуральная для письма и искусственная для лессировок. Шестое – солярка для мытья кистей. Кисти мыть можно соляркой, которая в три раза дешевле чем керосин. К тому же солярка имеет маслянистую консистенцию и кисти не так быстро высыхают. Разбавитель состоит из трех компонентов. «Пинен-разбавитель №4» (2/3); лак пихтовый 1/3 (или другой); и на 200гр данного состава 30 капель сиккатива (используется для быстрого высыхания краски) что очень важно в условиях похода. Так же можно в белила добавлять несколько капель сиккатива (5-7) и тщательно перемешивать. Белила на пленэре практически попадают во все смеси, и картина сохнет во много раз быстрее. Седьмое – жестяной футляр для кистей или придумать что-нибудь по аналогии. Если каждый день писать, то кисти не успевают

высыхать и всегда готовы к работе. Восьмое – можно приобрести зажимы для переноски и транспортировки написанных сырых холстов в целях предохранения их от порчи. Девятое – неплохо с собой взять суперклей для быстрого ремонта обуви, одежды, этюдника и т.д. Десятое – необходимо на пленэре иметь средство защиты от комаров или просто ванилин. Разводя один пакет на стакан очень эффективное средство от мошек и комаров. Одиннадцатое – так же не займет много места эластичный бинт, мозольный пластырь и крем-бальзам «Спасатель». Двенадцатое – кто пишет на холстах, обязательно надо взять степлер, скобы и антистеплер. Достаточно брать с собой два разборных подрамника разных размеров. И на один подрамник можно натягивать по два или три холста сразу. Тринадцатое – обязательно взять обтирочный материал для кистей – это тряпки или рулонные бумажные полотенца. Четырнадцатое – из одежды можно иметь «разгрузку» (жилет со множеством карманов). В холодную погоду ее можно одеть под свитер или куртку, а в жаркую только ее одну – удобно, практично в условиях похода. Также надо иметь легкий целлофановый плащ на экстремальный случай (дождь, ветер).

У каждого преподавателя есть, что к этому списку необходимых вещей добавить что-то свое.

Кожина М.А.

Тандем режиссера и художника: Алексей Крикливый и Евгений Лемешонок в работе над прозой

Аннотация: Сценография так же, как и другие элементы спектакля, служит реализации режиссерского замысла. Сотрудничество режиссера Алексея Крикливого и художника Евгения Лемешонка в создании пространственных условий постановок «Толстая тетрадь» в Новосибирском молодежном театре «Глобус», «Заводной апельсин» в Красноярском театре юного зрителя и «Время женщин» в Омском театре драмы приводит к тому, что концентрация смыслов в спектаклях происходит благодаря лаконичным визуальным образам. Стремление режиссера к обобщенности, к раскрытию

вневременной, всеобщей сути конфликтов произведений согласуется с желанием сценографа насытить пространство спектаклей ассоциациями и аллюзиями, создающими смысловой объем.

Ключевые слова: театр, спектакль, сценография, пространство, визуальные образы, метафора.

Важнейшая составляющая работы над театральной постановкой — создание особой атмосферы спектакля, благодаря которой возникает специфическое ощущение пространства. Современные режиссеры понимают пространство не только как функциональную, но и как выразительную категорию, обладающую большим смысловым потенциалом. По мысли Ю. Лотмана, «сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью — все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [4: 410]. Решение пространства призвано оттенить или высветлить содержательные стороны непосредственно сценического произведения. Визуальные элементы на сцене приобретают собственное активное существование, благодаря чему театральное произведение дистанцируется от литературного первоисточника и становится самодостаточным. Выбранный для постановки материал становится поводом для фантазии режиссера и художника. По мнению О. Савицкой, в тот момент, «когда художники, минуя внешние приметы, обратились к выявлению и строительству в сценическом пространстве “внутренней архитектуры”, они, тем самым, получили доступ к трактовке, интерпретации, прочтению произведения и стали соавторами режиссера. Факт соавторства, отмеченный всеми, сегодня уже в доказательствах не нуждается» [6: 128].

Главный режиссер новосибирского театра «Глобус» Алексей Крикливый, известный также постановками в театрах Красноярска, Омска, Перми, в тандеме с театральным художником Евгением Лемешонком стремится построить на сцене образную модель мира, непосредственно или опосредованно связанную с устройством текста. Крикливый много внимания уделяет работе с прозой, отдавая предпочтение современной литературе и произведениям, написанным во

второй половине XX века¹. Через мировоззрение современного человека (прежде всего, свое собственное) ему важно осмыслить катаклизмы прошлого, революции и войны, не связывая их с сегодняшним политическим или социальным контекстом, а рассматривая с гуманистических позиций, сквозь личное отношение к судьбам героев произведений.

Внимание Алексея Крикливого, прежде всего, обращено к человеку. Режиссер воспринимает личность в процессе становления, в переживании кризисов и конфликтов. «Каждый персонаж в его спектакле вместе с исполнителем себя познает сейчас и здесь. Поэтому зрителя трехчасовые спектакли Крикливого завораживают, — пишет Л. Шатина. — Сегодня, когда человеку интересен скорее он сам, а не другой, Крикливый заставляет зрителя, не шелохнувшись, не отрывая взгляда от сцены, наблюдать за человеком» [7: 15]. Формирование личности, по Крикливому, происходит, главным образом, через совершение выбора. Неслучайно одна из главных тем в творчестве режиссера — тема взросления, понимаемая им как болезненный процесс обретения человеком самости, связанный с принятием ответственности за свою жизнь и жизнь других людей. Еще одна важная для него тема — война: «Война как личный бунт, страшная затягивающая игра в “Заводном апельсине”. Война как моральный и бытовой террор, неизлечимая родовая травма в “Похороните меня за плинтусом”. Война как губительный разъедающий миф в “Одиссее” <...>. Тотальная война-катастрофа, доведенное до крайних пределов насилие в “Толстой тетради”, после которой ни новая жизнь, ни счастливое будущее невозможны <...>» [8: 48]. Соотнесенность

¹ Среди спектаклей А. Крикливого и Е. Лемешонка по прозе «Толстая тетрадь» А. Кристоф в Новосибирском молодежном театре «Глобус», «Заводной апельсин» Э. Берджесса в Красноярском театре юного зрителя, «Время женщин» Е. Чижовой в Омском театре драмы, «Хрустальный мир» В. Пелевина (третья часть спектакля «Песни о Родине» — совместного проекта Новосибирского молодежного театра «Глобус», Новосибирского театра-студии «Первый театр», Томского театра юного зрителя), «Искушение» Ф. Горенштейна в Омском театре драмы.

с историческими событиями позволяет режиссеру рассматривать жизнь в динамике, а также приближать частные истории персонажей к модели мира, то есть, к истории глобальной.

Дина Годер пишет о том, что сегодня появляется «все больше спектаклей, уходящих от прямого нарратива и построенных на ярких визуальных метафорах. Постановки эти строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется скорее в сознании

Крикливый, напротив, работая с материалом, следует линии литературного источника. Замысел режиссера реализуется в визуально простой, лаконичной «лексике» художника. Словесная материя произведений провоцирует постановщиков на размышления о пространственных оппозициях: «условное — бытовое», «внешнее — внутреннее», «открытое — замкнутое», «реальное — ирреальное». Евгений Лемешонок вычлняет из текста детали, связанные с пространством (описание места действия, перемещение персонажей и так далее), но ему также важен исторический и культурный контекст, поэтому в нескольких предметах, расположенных на сцене, он передает ощущение какой-либо эпохи или выстраивает параллели с другими произведениями искусства. Таким образом, в соавторстве со сценографом режиссер находит баланс между конкретными и абстрактными образами, благодаря чему резкая, отточенная форма спектаклей приобретает смысловую плотность.

Роман венгерской писательницы Аготы Кристоф «Толстая тетрадь», построенный в форме дневниковых записей, рассказывает о жизни братьев-близнецов Клауса и Лукаса во время Второй мировой войны. На малой сцене Новосибирского театра «Глобус» Крикливый и Лемешонок создали спектакль о том, как стремление человека приспособиться к сложным условиям оборачивается разрушением личности под давлением внешних факторов. Конфликт спектакля воплощается в столкновении изначально нравственной природы человека и военной действительности, которая уродует сознание, раскалывает его на части. Все действующие лица делятся на две группы. К первой относятся персонажи, не способные противостоять войне: мать, отец, бабушка, кюре, служанка,

денщик. К другой — братья-близнецы, которые стараются сделать все, чтобы не стать жертвами окружающего мира. Они добровольно совершают насилие над собой, чтобы перестать быть чувствительными к любому воздействию, но в этой попытке сохранить себя, становятся нетерпимы к человеческим слабостям.

События спектакля разворачиваются в условном пространстве, лишенном конкретики вещественной среды. Игровые ситуации возникают в просторной комнате с белыми стенами, наполненной светом и воздухом. Белый цвет в сценографии ассоциируется с чистым листом, который близнецы заполняют картинами действительности. Кажется, что это хрупкое пространство должно оградить героев от ужасов войны, но это впечатление обманчиво. С развитием сюжета, по мере того как меняются персонажи, сценическое оформление наделяется другими значениями. В прошлом Клаус и Лукас были частью идеального белоснежного мира: в идиллической сцене семейного ужина отец, мать, братья, облаченные в светлые костюмы, сидят за большим столом, покрытым белой скатертью. В военное время стерильный павильон превращается в пространство, не предназначенное для жизни: строгое, холодное, бездушное — враждебное по отношению к человеку. Остальные персонажи, словно кляксы на листе, появляются в светлой комнате в черных одеждах. Вскоре и близнецы становятся частью «испачканного» мира: белые костюмы сменяются темно-серыми.

Режиссер и художник испытывают героев окружающей средой. Пространство в их работах чаще замкнуто, нежели открыто. Закрытость пространства «Толстой тетради» в определенном смысле согласуется с пространством романа, поскольку близнецы вынуждены жить в маленьком городке, границы которого охраняют вооруженные солдаты. «Не знаменательно ли то, что, с одной стороны, распространяются идеи “глобализма”, с другой — яростное его отрицание. Все явственнее разобщенность людей, “потерянность” человека. Попытка замкнуться в “доме-крепости” оказывается бесплодной, ибо нет больше этого “дома”. Он проникаем, он лишен уюта и “чувства семьи” <...>. Он — знак дома. Он защищает от холода и дождя, но не ограждает от одиночества, от душевной

усталости, от “ледяной синевы” космоса», — точно замечает Г. Лапкина [3: 66.]. Внешний мир вторгается в действие фотографиями, спроецированными на заднюю стену. Они фиксируют события, происходящие за пределами сценического пространства. На них запечатлены лица людей, жизни которых оказались исковерканы войной: солдаты, пленные, евреи, идущие навстречу смерти. Среди этих снимков оказываются и семейные фотографии из прошлой жизни близнецов: они вместе с родителями, счастливые, с улыбками на лицах. Таким образом, постановщики вписывают историю близнецов в мировой контекст.

Минималистичное оформление «Заводного апельсина» Красноярского театра юного зрителя сродни пространству «Толстой тетради»: сцену обрамляют стены дымчато-серого цвета, в которых разыгрываются мрачные картины спектакля. Главный герой Алекс рассказывает некоему суду о своих преступлениях. Он переносится на улицы города, где разбойничает вместе с такими же подростками, бунтующими против однозначности социальных порядков, навязывающих представления о том, что такое хорошо и что такое плохо. К середине первого действия в своем рассказе главный герой доходит до момента «здесь и сейчас», то есть, прошлое и настоящее совпадают, движение времени начинается в другом направлении: на сцене разворачиваются события, следующие после суда. Убийство жены писателя в спектакле становится моментом сдвига, точкой невозврата — «после драматического перелома все иначе» [1: 182]. С этого момента для Алекса начинается другая жизнь. Первая сцена, которая хронологически должна находиться в середине спектакля, повторяется, только теперь перед судом оказывается не самоуверенный парень, а незащитный мальчишка, повторяющий как заклинание: «Теперь-то что? Я-то теперь как?». Режиссер с разных сторон исследует природу насилия: на одном полюсе оказываются подростки, которые воспринимают насилие как игру — это их способ постижения мира; на другом — люди «от государства», которые готовы принудительно применять экспериментальные методы для перевоспитания маргиналов, что кажется еще более бесчеловечным.

В романе Энтони Берджесса Алекс рассказывает о событиях своей юности после всего случившегося, то есть смотрит на них по прошествии времени. Для Крикливого принципиально, что в начале спектакля герой не знает, что с ним произойдет после ареста. В первой сцене режиссеру важно показать Алекса таким, каким он подходит к моменту принятия решения: быть ему плохим или хорошим — проблема свободы выбора превращается в основной мотив спектакля. Стенли Кубрик, снявший фильм по роману Берджесса, показывает обратимость процесса перевоспитания. Кинорежиссер уверен, что такого персонажа нельзя насильно заставить измениться. Алексей Крикливый, напротив, считает, что после того, как человек проходит испытания, его система ценностей не может остаться прежней.

Театральная площадка, где разворачиваются события спектакля, служит и спортивным залом (здесь есть баскетбольное кольцо и боксерская груша), и темной улицей, и квартирой родителей Алекса, и больничной палатой, и домом писателя. Универсальное пространство, предполагающее унификацию человека, для Алекса во всех случаях оборачивается тюрьмой, где герой все время находится под контролем. О. Маслова, рассматривая структуру и содержание романа, отмечает: «несмотря на то, что образ Алекса претерпевает эволюцию (из жестокого и эгоистичного подростка <...> он превращается во взрослого человека, стремящегося привести свою жизнь в систему), эта трансформация никак не влияет на характер мироощущения героя в целом. Он продолжает воспринимать мир, как “вонючий грязный заводной апельсин” — игрушку в руках “какого-то” равнодушного Бога» [5: 13].

В отношении спектакля Крикливого — Лемешонка это не вполне справедливо. В постановке мир вокруг Алекса остается прежним: жестоким, серым, безрадостным, но герой, прошедший болезненный обряд инициации, занимает положение «со стороны», словно оказывается вне этого мира. Одну за другой он распахивает многочисленные двери, расположенные по бокам выстроенной коробки, открывая в себе внутреннюю свободу другого свойства: не разрушения, а созидания (во время финального монолога герой яростно стучит по клавишам

печатной машинки, а значит, возможен выход, и для Алекса он — в творчестве). Поскольку сценография в «Заводном апельсине», как и в большинстве спектаклей Крикливого, статична, можно говорить о том, что мир вокруг героя, который выясняет свои отношения с ним, не меняется, меняется восприятие героя, и режиссеру, прежде всего, важно показать развитие персонажа, его сложноустроенность.

Сюжет «Времени женщин» Омского театра драмы также связан с изменением восприятия главной героини. В спектакле рассказывает история взросления художницы Сюзанны, которая пытается вспомнить период своей жизни до семи лет, когда она не могла говорить. В ее памяти обрывками возникают образы, связанные со смертью матери: снег, лошадь, сани, гроб. Сюзанна раскручивает волчок, словно запуская обратное движение часового механизма, и переносится в Ленинград конца 1950-х годов. В воспоминаниях она оказывается в коммунальной квартире, где образуется семья из женщин трех поколений. Маленькую девочку воспитывают мать, закрученная в бесконечную череду дел, и три одинокие старухи-соседки — одинокие, потому что их родных унесли революции, войны, репрессии. Сюзанна, окрещенная бабушками Софьей, становится центром микрокосма, возвращая в их жизнь утраченный смысл. Сидя за большим обеденным столом, расположенным посреди сцены, распутывая вязание, каждая из них протягивает девочке нить, словно передавая свои знания, делясь своим опытом. Однако режиссера интересуют не только картины из жизни персонажей. Их истории, в каждой из которых есть своя болевая точка, звучат разными голосами и складываются в мозаику событий нескольких эпох, охватывающих почти весь XX век: от времени революций до современности. Наше расшатанное, нестабильное время заставляет Сюзанну искать ответы в прошлом, поскольку иначе невозможно понять что-то про себя настоящего, ведь отсутствие воспоминаний означает потерю связи с корнями, невозможность самоидентификации.

Подробную сценографию спектакля «Время женщин», пожалуй, можно назвать нетипичной для Евгения Лемешонка, который обычно создает аскетичное пространство. Сценография представляет собой общую комнату в коммунальной квартире,

где женщины поддерживают атмосферу домашнего очага на фоне холодного, замершего Ленинграда. Основное действие сосредотачивается в центре сцены — здесь расположен большой обеденный стол. С правой стороны находятся крошечные жилые клетушки каждой из героинь с небольшими кроватями, тумбочками и полочками. Комнатки разделены прозрачными занавесками, поскольку у обитателей квартиры нет секретов друг от друга. С левой стороны расположена огромная гипсовая нога атланта, который поддерживает своды женского мира, где не осталось настоящих мужчин. Периметр обрамляют запыленные деревянные стены, которые служат границей между внешним и внутренним пространством. Вся комната словно нарисована тонкими и толстыми линиями, созданными воображением маленькой девочки Сюзанны-Софьи. Все, что в тексте произведения дается курсивом — внутренней речью героини (ее мечты и страхи) — отражается в сценографии в виде рисунков, которыми оформлены стены этого мира: лошадь с санками, везущая гроб; несуществующие птицы с глазами вместо лиц; ворон из сказки о спящей красавице, надпись крупными буквами «БОЛШЕВИКИ». Бытовые предметы здесь соседствуют с «фантазийными» элементами.

Художественный мир романа Елены Чижовой «Время женщин» распадается на действительный и вымышленный, поскольку в реальность прорываются образы бессознательного Сюзанны. Крикливый и Лемешонок сохраняют мотив двоемирия: маленькая героиня создает свою параллельную вселенную, которая для нее находится за пределами дома. Внешний мир является в повседневную жизнь фантастическими сценами: за окном возникает еще одна девочка, очень похожая на Сюзанну, или седовласая старушка — прародительница всех женщин, или улыбающийся отец, которого героиня никогда не видела. После смерти в другой реальности оказывается и ее мать. В спектакле создается ирреальное пространство, наполненное бытовыми деталями. История о повседневной жизни приобретает поэтическое звучание.

Замкнутость пространства спектакля «Время женщин» можно связать с сюжетом романа. Во-первых, героини заперты в клетке исторических обстоятельств, поскольку на их жизнь повлияли революции и войны. Во-вторых, они сознательно

отдаляются от окружающего мира: события «большого земли» звучат в коммунальной квартире обрывками разговоров, а уродливая советская действительность остается снаружи. Кроме того, пространственная организация с самого начала тесно связана с мотивом воспоминаний, а значит пространство квартиры, которое на протяжении десятилетий остается неизменным, воспринимается как знак застывшего времени, то есть, существует отдельно от окружающего мира.

Г. Лапкина отмечает, что «условность, метафоричность в решении сценического пространства достаточно давно вошли в театральную эстетику. Но с конца минувшего века метафора, символ, метонимия, пожалуй, главенствуют на сцене. Сегодняшний театральный художник либо обозначает, либо конструирует пространство; он мыслит метафорами, у него деталь становится важнее целого, значимее подробного воспроизведения среды обитания героев спектакля» [3: 164, 165]. Крикливый и Лемешонок создают в спектаклях истории вневременные, описывающие бытийные законы и, соответственно, оторванные от бытовой действительности. Постановщикам важно выйти на обобщение, а не ограничиться постижением индивидуального опыта героев. Для их совместных работ характерны конструктивная ясность и композиционная завершенность. В этих спектаклях нет документальной точности, поэтому в условном сценическом пространстве рождаются притчевые сюжеты.

Список литературы

1. Барбой, Ю. М. К теории театра: Учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 238 с.
2. Годер, Д. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 240 с.
3. Лапкина, Г.А. Современные концепции сценического пространства. Режиссер и сценограф // Театрон. — 2010. — № 1 (15). — С. 66 – 69.
4. Лотман, Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 401 – 434.
5. Маслова, О.О. Концепт детства в научной и художественной традициях XX века: Автореф. дис. канд. культурол. — Ярославль, 2005. — 24 с.
6. Савицкая, О.Н. Пространство литературное и пространство сценографическое (на материале постановок по произведениям Ф. Достоевского 1970 – 1980-х годов) // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: Сборник научных трудов / Редкол. С.К. Бушуева, Л.С. Овэс, Н.А. Таршис, предисл. С.К. Бушуевой. — Л., 1991. — С. 126 – 140.
7. Шатина, Л. В ритме поколений: о режиссере Алексее Крикливом // Околотеатральный журнал. — Новосибирск. — 2013. — № 4 (14). — С. 15 – 24.
8. Щеткова, Ю. «Обостренная реальность» Алексея Крикливого // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. — СПб., 2016. — С. 41 – 54.

РАЗДЕЛ 3. ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ МЕЖДИСЦИПЛИНАРОГО КУРСА «КОМПОЗИЦИЯ И АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА»

Хандрыкин В.П. Преподавание «Композиции» на IV курсе художественного училища. Дипломное проектирование

Без серьезного изучения композиции и ее законов невозможно обучение студентов умению видеть и передавать на холсте все многообразие реальности. Ведь знание законов позволяет не только правильно компоновать композиционные элементы в выбранном формате, но и передавать некоторые ощущения зрителю, т.е. задавать картине определенный информационный и эмоциональный формат. На последнем курсе художественного училища студент должен показать свой интеллектуальный уровень всеми художественными профессиональными способами.

Четвертый курс изучения композиции делится на два семестра, из которых второй – самый короткий, а также включает этап работы над дипломным проектом продолжительностью восемь недель. В седьмом семестре IV курса более детально и основательно изучаются основы композиции. И начинать надо с повторения уже пройденных ранее законов композиции. Это ритм, контраст, симметрия, асимметрия, равновесие, статика, динамика, закон композиционного центра – то есть подчинение второстепенного главному, контрастность и нюанс, закон золотого сечения (закон одной трети), закон типизации и изоляции, понятие формата, и его роль в смысловом выражении замысла картины.

В первом полугодии IV курса исполняются две композиции на свободную тему и заданную преподавателем для решения определенных задач. Для этого желательно демонстрировать образцы картин мастеров, которые наиболее ярко иллюстрируют законы композиции и их реализацию

художниками. Студенты не могут в целом сохранить все законы в голове, работая над своими эскизами, в этом они похожи на воздушный шарик с маленькой дырочкой. Учитель надует шар, а они спускают, прекратится подача воздуха, и шарик сдувается.

Желательно, чтобы студент брал посильные для себя темы из жизненных наблюдений и пережитые им самим. Как говорил Пьер Ренуар: «Сюжеты самые простые – самые вечные».

В том и состоит роль педагога, чтобы учащиеся всегда помнили и понимали поставленные перед собой задачи в исполнении законов композиции, которыми они должны пользоваться. Законы необходимо знать, чтобы потом правильно их нарушать. Тогда в них возмущается дух противоречия, и они пытаются сделать свое и вопреки, вот тогда и рождается творчество. Студенты последовательно выполняют работу от возникновения замысла через поисковые эскизы (линейные, тоновые и цветовые), продолжая параллельно собирать дополнительный наблюденный в жизни или прочитанный в литературе материал, до выполнения окончательного эскиза с набором зарисовок, рисунков этюдов, изучением отдельных элементов и сбором недостающего материала, как на пленэре, так и в музеях, библиотеках и других местах, а также грамотно работая с интернетом.

В процессе изучения законов происходит неотъемлемый процесс работы над композицией.

IV курс нацелен на решение задач дипломного проекта. В седьмом семестре идет подготовка дипломных эскизов, и ставится задача – подготовить и исполнить один или два хорошо выполненных эскиза. В каждом случае это индивидуально, студенты разные, необходимо выявить эту индивидуальность.

В восьмом семестре также должны изготовить и представить два эскиза. Независимо от решения преподавателя остановиться на одном эскизе. Комиссия утверждает в конце восьмого семестра основной эскиз, который и будет воплощен в окончательном варианте для защиты дипломного проекта.

При выходе студента на диплом назначается руководитель из числа наиболее опытных художников-педагогов, который организует работу над дипломным эскизом, организует текущий контроль и дает рекомендации по ходу работы. Студенты могут

по желанию выбрать руководителя дипломного проекта. В училище создается просмотрная комиссия, ее задача – еженедельный контроль качества и сроков выполнения дипломных проектов с учетом соблюдения этапов работы по неделям:

1. Просмотр эскизов;
2. Утверждение эскиза, допуск к картону;
3. Просмотр стадии картона и собранного материала;
4. Утверждение картона и собранного материала;
5. Просмотр стадии работы над холстом и собранным материалом;
6. Предварительный допуск к защите с замечаниями и пожеланиями комиссии;
7. Предзащита с рецензиями;
8. Защита дипломного эскиза перед комиссией училища, подготовка пояснительной записки.

Восемь недель работы над картиной – небольшой срок относительно опыта студента, так как при переходе с малого эскиза на большой, многие качества работы (цельность, колорит, рисунок) теряются. Большой размер диктует свои условия и без помощи опытного руководителя не обойтись.

В заключении нужно отметить, что у всех студентов IV курса ход подготовки дипломного эскиза протекает по-разному, но цель у всех участников этого процесса одна: идет тяжелая и ответственная работа за истинное художественное произведение.

Чирва Д.В.

Методика преподавания «Композиции» на 1-3 курсах специальности «Живопись»

Изучение композиции начинается в детских художественных школах и школах искусств, с которыми Новосибирское государственное художественное училище плотно сотрудничает, проводит методическую работу, устраивает семинары, открытые уроки и мастер-классы, знакомит с требованиями к экзаменационным работам при поступлении в художественное училище, а затем эта работа

продолжается на подготовительных курсах, организуемых художественным училищем.

Поступившие на первый курс специальности «Живопись» студенты уже должны быть знакомы с некоторыми законами, правилами и приёмами композиции. Тем не менее, в силу того, что каждый человек индивидуален, уровень подготовки, а главное, способность и скорость усвоения материала у всех студентов разная, что требует от преподавателя индивидуального подхода преподавания профессионального модуля «Композиция и анализ произведений изобразительного искусства».

На первом этапе изучения композиции студентам дается несколько простых тем на взаимодействие двух «героев»: «Встреча», «Прощание», «Разговор» и т.д. Предлагается посмотреть на сюжет будущей композиции, как зрителю на спектакль, с разделением пространства работы на три плана: первый план – «вход в картину», служащий порогом, ведущим в комнату, где разворачивается сюжет композиции – второй план, и, третий план – декорации.

На этом этапе студенты должны сделать поисковые форэскизы и рассказать, о чем их «спектакль». Здесь от них не требуется сильной привязки к натуре, прежде всего важна идея будущей работы, способная заинтересовать зрителя, вызвать в нём переживания от увиденного. Излишняя привязанность к натуре зачастую приводит к «сухому», без эмоционального констатирования факта репортажной действительности. Для лучшего понимания разницы между документальностью и образностью, приводятся примеры из других видов искусств (фотография: документальная и художественная, кино: документальное и художественное). Студентам предлагается подобрать к своей работе «эпиграф», одну или несколько фраз, характеризующих её эмоциональный посыл, настроение. Фраза должна быть максимально ёмкой и выразительной, по подобию японского трехстишья. Эта фраза становится одновременно и ориентиром для ведения работы, и подсказкой к выбору условий и среды, в которых разворачивается сюжет.

Следующий этап работы над композицией сводится к поиску формального решения. Для максимальной выразительности предлагается использовать только три тона

(черный, белый, серый). На этом этапе часто встречается проблема – неумение обобщать, минимизировать количество тонов. В этом случае студенту предлагается исполнить эскизы в технике коллажа из листов белой, чёрной и серой бумаги. На листе, тональность которого будет преобладать в будущем эскизе, выкладывается узор из вырезок листов двух других тональностей. На этом же этапе изучаются некоторые формальные законы и приемы композиции: зависимость равновесия от размера и расположения элементов композиции в формате, а также от контрастности этих элементов, способы выделения главного. Так же рекомендуется распределить элементы (детали) композиции по степени важности на три составляющих: деталь №1, деталь №2, деталь №3. Как правило, деталью №1 является персонаж (главный герой) картины, но в некоторых случаях роль главного героя принимает на себя предмет, характеризующий состояние персонажа. Например, в композиции изображающей человека, который слушает патефон, главное – эмоции, которые этот человек испытывает при прослушивании старой виниловой пластинки, и здесь, деталью №1 становится патефон, точнее, касание иглы патефона с пластинкой. Также деталью №1 в композиции может быть явление природы, свет, и т.д.

Параллельно с работой над эскизами выполняются задания по копированию репродукций картин художников и работ студентов Академии художеств с раскладкой на три тональности в размер 10-15 см по большей стороне.

Когда поиск формального решения закончен, мы переходим к следующему этапу – сбору натурального материала, призванного исключить приблизительность и условность в изображении деталей композиции, придать работе правдоподобность происходящего.

На четвертом этапе происходит наложение собранного натурального материала на формальную схему композиции. Здесь формальный эскиз может претерпевать некоторые изменения, дополняться новыми элементами.

Следующий этап – поиск цветового решения. Цвет является одним из важнейших выразительных средств композиции. Колорит работы во многом определяет ее настроение, эмоциональное состояние. Восприятие человеком

цвета основано на его жизненных впечатлениях: различные цвета и их сочетание вызывают те или иные ощущения. При выборе цветового решения эскиза следует исходить из идеи композиции. Цвет так же может повлиять на равновесие элементов в композиции, что опять же приводит к изменению первоначального тонального решения.

Перед завершающим этапом работы над композицией – исполнение в размере, студенту предлагается выполнить копию в цвете с репродукций картин художников или учебных работ студентов художественных академий в формате, приближенным к формату его будущей работы. Целью данного задания является освоение технических приемов и приобретение навыков исполнения композиции на большом формате.

Последним этапом является исполнения работы в размере. На этом этапе происходит уточнение рисунка, соотношения величин и масштабов.

Петренко С.Д.

**«Анализ произведения искусства» на основе
формального метода Г. Вельфлина как
основополагающего теоретического фактора в
развитии формально-композиционного
мышления**

Учебный курс «Анализ произведения искусства» относясь к общеобразовательному циклу профильных дисциплин своим содержанием, в первую очередь, призван помочь учащимся оперировать различными видами анализа художественных произведений, аналитически осмыслять и интерпретировать произведения искусства с помощью основных средств художественной выразительности.

Как известно, современная наука об искусстве на сегодняшний день обладает значительным арсеналом методологических подходов уже давно ставших классическими – семиотика, иконография, иконология, структурализм, социологический и психологический подходы, количественные методы, герменевтика, различного рода междисциплинарные подходы и т.д. Каждый из упомянутых методов имеет свой

«угол зрения» на характер интерпретации произведения искусства. Семиотика ставит своей целью раскрыть и изучить знаковое значение визуального образа; социологический метод – представить искусство и стиль как продукт мировоззрения класса (идеологический процесс); иконография – описать, классифицировать и систематизировать различные образы, темы, персонажи; психологический – проследить в искусстве архетипы человеческой психики, типологии визуальной образности; иррациональные составляющие искусства и бессознательное психики. В свое время Х. Тове предлагал разделить все теории, которые были разработаны в искусствознании на две группы: «имманентные» и «выразительные». Под имманентными автор понимал теории, направленные исключительно на проблемы формообразования и историю стилей, которые рассматривают искусство «как изолированную сферу духовной жизни, обладающую собственными, имманентными ей законами» [4, с. 42]. «Выразительные» теории, напротив, изучают искусство в рамках широкого культурно-исторического контекста.

Несомненно, осваивая курсы «Истории искусств» и «Анализ произведения искусства» студенту по возможности полезно использовать научный аппарат наибольшего числа существующих искусствоведческих подходов, что позволило бы проводить синтетический анализ всей семантической структуры произведения, а главное, увидеть конкретное произведение (и в целом творчество того или иного мастера) в единстве породившей его культурно-исторической среды.

Не умаляя исключительную роль и значение всех вышеуказанных методологических подходов в изучении и способах интерпретации визуальной культуры, для студентов художественных училищ наиболее актуальным, на наш взгляд, в процессе работы над собственными семестровыми композициями (а в дальнейшем и дипломной работы), может стать категориальный аппарат формально-стилистического метода.

Основоположник данного метода Г. Вельфлин, проводя сравнительный анализ ренессансного и барочного искусства предложил пять пар противоположностей: 1) линейное и живописное; 2) плоскостное и пространственное; 3) замкнутая

форма и открытая; 4) единичное и множественное; 5) ясное и неясное. До сих пор теоретическая концепция Вельфлина вызывает большую полемику из-за игнорирования содержательно-сюжетной и исторической составляющей изобразительного искусства, что стало причиной горячей дискуссии на страницах отечественных научных изданий (Н. Махов, В. Арсланов, А. Якимович, С. Даниэль).

В. Арсланов, автор капитального учебного пособия по «Истории западного искусствознания XX в.» (2003) пытается показать шаткость и условность предложенной Вельфлиным типологии стилей и упомянутых выше пяти парах противоположных категорий, чтобы продемонстрировать слабые стороны самого формального анализа. Итогом подобной методологии, по мнению автора, стало создание «типологии стилей, ужасающая бессодержательность которой вполне проявила себя у последователей Вельфлина. И их нельзя обвинять в том, что они поняли своего учителя неправильно» [1, с. 218]. Но тут же оговаривается, указывая на то, что содержательные элементы в работе Вельфлина непременно присутствуют, но они полностью подчинены формальному анализу.

Для Ж. Базена основная заслуга немецкого ученого состоит в том, что вслед за Вельфлиным «огромное число ученых стало рассматривать произведения искусства не через призму идеи, не как иллюстрации, а как оптические феномены. Даже те, кто без конца вопрошал о содержании произведений искусства, не могли отныне не опираться на предварительный анализ зрительных впечатлений». [2, с. 137].

А. Якимович, автор многочисленных провокационных идей (в числе которых идея о том, что искусствознание как наука не состоялось) призывает «оставить в покое старые слова», – такие как классицизм, барокко, ренессанс, поскольку все это уже осталось по ту сторону исторического перелома, который произошел в XX веке. Для автора вельфлиновские бинарные пары противоположностей представляются как «почти детские по своей простоте решения для сложных проблем искусства» [7, с. 45-46]. По мнению Якимовича, необходимо принять точку зрения Д. Мэхона и Э. Бланта, и полностью отказаться от таких понятий как «стиль эпохи», отказаться от

каких-либо научных обобщений, «перерасти школьные таблицы формального анализа и расстаться с идеями классиков вековой давности» [7, с. 48].

С. Даниэль, убежденный, что немецкий ученый так и не был правильно понят, на страницах книги «Рококо. От Ватто до Фрагонара» (2010 г) ведет острую полемику с А. Якимовичем. Цитируя Вельфлина, С. Даниэль акцентирует внимание на тех моментах «Основных понятий», которые его многочисленным интерпретаторам кажутся наиболее спорными, но где сам Вельфлин дает понять, что разработанная им теория есть лишь «вспомогательная конструкция», которая, конечно, не может заменить реальную историю: «любая история видения должна выходить за пределы чистого искусства» и «анализ соответственно формальных мотивов может быть дополнен чисто иконографически построенным анализом соответственно содержанию картины. Если предшествующий анализ по необходимости должен был оставить впечатление неполноты, то попытка иконографического исследования должна рассеять подозрение, будто до сих пор мы останавливались только на односторонне подобранных исключительных случаях» [3, с. 281, 103].

Нельзя не отметить, что за сто лет своего существования «Основные понятия» обросли таким количеством интерпретаций, что имеет смысл сбросить все эти надстройки и попытаться вернуть былое значение в общем то простой и стройной по своему характеру теории. Действительно, нет смысла абсолютизировать схему Вельфлина, но формальный анализ художественного произведения – азбука, без знания которой оценка произведения искусства лишается смысла, поскольку большинство методологических подходов оказываются, зачастую, либо литературоцентричны, либо, относятся к междисциплинарным. Поэтому желание ряда теоретиков искусства отказаться от формального метода равносильно предложению отказаться от понятия «формальная композиция» – если отсутствует средство ее анализа, становятся необязательными и формальные композиционные поиски. В результате такого подхода, любой художник, занимающийся сбором подготовительного композиционного материала, превращается в человека занятого абсолютно бесперспективным

занятием, поскольку последний обеспокоен исключительно формальными проблемами. В их число, прежде всего, попадают мастера, увлеченные построением различных теоретических систем - Н. Пуссен, Леонардо да Винчи, В. Кандинский, П. Филонов, В. Фаворский и любая из существующих на сегодняшний день теорий живописи и композиции. Отрицание формального метода говорит о полном непонимании профессиональной природы и специфики изобразительного искусства. Весьма многословные рассуждения В. Арсланова (основная цель которого, кажется найти противоречия в концепции Вельфлина исключительно с позиций философии) не могут отменить главного – живопись не литература и не философия, – она использует другой язык. Поэтому каким бы непоследовательным не казался немецкий ученый В. Арсланову и какими бы наивными не смотрелись размышления Вельфлина в области природы человеческой психики, игнорирование вышеупомянутого метода равносильно желанию отдать живопись во власть других наук. Другими словами, мы можем иметь «правильную» картину с точки зрения идеологии, сюжета и логики, но абсолютно беспомощную в профессиональном отношении.

Соответственно, в не меньшей степени формально-стилистический метод остается актуальным и для художественного образования. Общеизвестно, что композиция – соединение неких частей в некое органическое единство, целое. Это формальная структура, конструкция которой строится на таких принципах как цельность, равновесие, главное и второстепенное, ритм, динамика и статика, аналогия и контраст, линия, пятно, пространство и т.д. «Композиция – способ изложения мысли, и в этом смысле она должна была бы подчиняться законам, сравнимым с грамматическими правилами. Но это прежде всего художественный язык, его предмет лежит в другой плоскости, его правила не грамматические и не столь жестко однозначные» [6, с. 11]. Опираясь упомянутыми категориями, художник создает определенные формальные структуры, которые и являются картиной.

Таким образом, необходимость доказательства существования формального метода и его использования

равносильна необходимости доказательства существования формальной композиции как учебной дисциплины. Еще раз отметим, что формальные приемы – основа, которая еще не есть само произведение, но без которой, не состоится последнее. И для анализа этой основы нужна азбука, каковой и является формальный анализ Г. Вельфлина.

Несомненно, сводить все разнообразие формально-композиционных приемов к пяти парам противоположностей вряд ли имеет смысл, поскольку оперирование несколькими понятиями не только обедняет и редуцирует формальное мышление художника (студента), но и является недостаточным для анализа того многообразия формально-композиционных систем, которые существуют в мировой художественной практике. Поэтому в процессе обучения необходимо использовать максимально возможный понятийный аппарат, который участвует в реализации композиционного замысла. Не стоит забывать и тот факт, что упомянутые пары являются только конечными обобщающими универсалиями, которые возникли у немецкого автора в результате тщательного и скупуплезного сравнительного анализа двух исторических эпох, двух художественных систем (ренессанс и барокко). В то время как художник-студент должен создать авторское произведение, где конечной целью является не определение своей принадлежности к той или иной стилиевой системе, а знание и понимание законов классической компоновки и умение их использовать. Поэтому предлагаемые Г. Вельфлиным формальные категории как некие обобщающие универсалии, несомненно, должны быть расширены. И здесь использование на занятиях по «Анализу произведения искусства» всего упомянутого понятийного аппарата позволяет студентам понять специфику и задачи формальной азбуки невербального языка живописи.

На основе диссертационного исследования автором статьи разработан алгоритм анализа формально-композиционной структуры картины, прописаны необходимые объекты оценивания и критерии их оценки (зафиксированные в приведенной ниже таблице), что позволяет учащимся постичь максимально возможный спектр формально-композиционных задач.

Объекты оценивания	Критерии оценки
Формальная схема композиции (формат, изобразительный и смысловой центры, главное и второстепенное, симметрия / асимметрия, ритм, аналогия и контраст, динамика / статика)	Последовательное и логически связанное описание формальной схемы композиции, начинающееся с обоснования выбора художником формата произведения; аргументированное описание изобразительного и смыслового центра картины, выделение главного и второстепенного в произведении (определение иерархии элементов). Определение наличия в картине симметрии (зеркальная, поворотная). Обоснованное и подробное описание ритмической организации элементов картины – подчеркивание пауз и расстановка ритмических акцентов; нахождение и обозначение аналогичных элементов (по форме, тональности, размерам, цвету) и контрастных (по тем же качествам). Определение и описание основных композиционных линий, задающих картине динамичный, либо статичный характер (через взаимодействие тональных масс, их формы, размеры, расположение, диагональные построения, ракурсы, векторы движения и т.д.).
Средства художественной выразительности (перспектива, линия, тон-тональность, объем, свет, цвет, фактура)	Правильно описывает использованный художником вид перспективного построения; верно и обоснованно говорит о использовании в произведении роли линейных контуров, тонального пятна (тональности) – может рассказать о его физиологическом воздействии на эмоциональный строй картины. Способен описать проблему передачи объема предмета (трехмерного, плоскостно-декоративного); рассказать о

	роли и функции света – непосредственной, придающей предмету объем, и символической. Может описать цветовое решение картины и технику письма художника.
--	--

Таблица 1. Проверка знаний приемов формообразования (способность провести формально-стилистический анализ произведения)

Примером успешного освоения курса «Анализ произведения искусства» и использования категориального аппарата формального метода Г. Вельфлина может стать дипломная работа В. Журавлева «Вернулся» (2016 г). В процессе обучения автор диплома познакомился с рядом классических художественных произведений построенных на основе формы круга, которые, несмотря на использование одной и той же геометрической фигуры (являющейся доминантной в композиционной схеме картин), способны приобретать совершенно различное смысловое звучание (*Рис. 1*). «В «Вакханалии» Рубенса фигуры козлоногих сатиров напоминают бурдюки, наполненные вином, и груди вакханок полны не молока, а вина. Ни одна фигура здесь не сохранила ни строгую вертикаль, ни горизонталь, все они так или иначе наклонены, встают, либо падают, но не беспорядочно, а вовлечены в некий пьяный хоровод. Ось этого хоровода наклонена... Вся эта хмельная радость жизни передается круговым вихрем опьянения. Но вот «Водоем» Борисова-Мусатова. Тот же мотив кругового движения, но имеет совершенно другой смысл. Абрис его спокоен и величав, одна ось этого эллипса строго горизонтальна, другая – точная вертикаль. Здесь царствует величавая простота. И фигуры двух девушек поддерживают тот же спокойный порядок, который был задан этим движением... Они поддерживают заданную правильность, регулярность основных осей... водоем – формально - лишь фон. Но

композиционная сила его эллиптической линии так велика, что фон определил всю композицию, весь настрой картины и - по праву - вынесен в название картины» [6, с. 38-39].

Вдохновившись формальными построениями двух великих мастеров, учащийся сумел создать классически ясную и математически четкую композиционную схему, полностью соответствующую сюжетному и образному замыслу произведения. (Рис. 2).

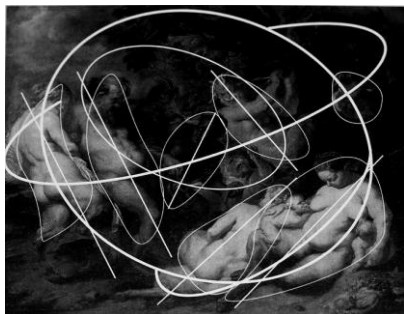


Рисунок 1. Слева направо:
«Вакханалия» П. Рубенс, «Водоем» В. Борисов-Мусатов
(Фото из учебного пособия «Фотокомпозиция для киношколы», 2009).

Темой дипломной работы стало событие, связанное с личной биографией его автора - возвращение из армии в дом своего детства. Согласно концепции автора, сюжетная фабула холста не призвана создавать ощущения праздника или радости встречи – в результате, герои картины пребывают в состоянии «сна-созерцания-забвения», а пластика их фигур целиком подчиняется и определяется неким переходным тревожным состоянием заполнившего пространство полутемной комнаты. Нельзя не отметить, что у ряда мастеров изобразительного искусства попытка найти выбранному им сюжету необходимую пластическую форму так и остается на границе декларативных заявлений и рассуждений. В данном же случае, концепция автора находит свое убедительное пластическое воплощение на уровне формальной схемы.



Рисунок 2. Слева направо:

эскиз в цвете, линейная схема расположения главных элементов композиции (дипломная работа «Вернулся» В. Журавлев) 2016 г.

Для решения задачи автор картины останавливается на варианте лаконичной композиционной схемы, построенной на круговом движении. Как в медленном и тяжелом сне разворачивается движение из левого нижнего угла (со стоящим стулом, формой и вещмешком) через кисть и фигуру лежащего солдата поднимается к отражению сидящей матери, через горизонтали книжных полок уходит влево и благодаря вертикали развивающейся занавески возвращается вниз. В этом круговом движении ни один из элементов не может претендовать на роль композиционного центра, каждый из них имеет практически одинаковый композиционный вес в формате холста и смысловую равнозначность. Такое нарочитое пластическое решение в иных условиях можно было бы признать формальной ошибкой художника, но в данном случае в силу их абсолютной замкнутости, закрытости, застылости и даже окаменелости персонажей, создаваемые в картине состояния тишины и молчания, тягостного томительного ожидания, наполняют произведение психологически сложной эмоциональной аурой.

В заключение проведенного исследования отметим, что учебная дисциплина «Анализ произведения искусства» равно как и понятийный аппарат формального метода Г. Вельфлина

являются основополагающими факторами для развития формально-композиционного мышления студентов художественных ссузов.

Список литературы

1. Арсланов, В. История западного искусствознания XX века / В. Арсланов. – М.: Академический проект, 2003
2. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М.: Прогресс - Культура, 1994
3. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве/ Г. Вельфлин. – М.: В.Шевчук, 2009.
4. Гершенгзон-Чегодаева, Н. Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг / Н. Гершенгзон-Чегодаева // Современное искусствознание за рубежом. – М, 1964
5. Даниэль, С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – С-Пб.: Азбука-Классика, 2010
6. Ландо, С. Фотокомпозиция для киношколы / С. Ландо. – С-Пб.: Политехника-Сервис, 2009.
7. Якимович, А. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII в. / А. Якимович – СПб.: Азбука-классика, 2004.

Петренко С.Д.

«Иконологический метод» и анализ произведений искусства новейшего времени в педагогической практике

Одна из ключевых проблем современной науки об искусстве – проблема выбора метода, что стало причиной исследовательской активности тех, кто посвятил себя «чистой» науке и тех, кто занимается педагогической практикой. Даже если признать, что слова о кризисе современного искусствознания несколько преувеличены и в большинстве случаев вызваны желанием некоторых эстетиков и историков искусства заявить о себе с помощью излюбленной в авангардизме практике ниспровержения (правда, в отличие от последних, практически не предлагающих ничего взамен), то велика вероятность, что данная область гуманитарного знания

стоит перед опасностью быть погребенной под собственными методами.

Вполне возможно, что найти научность в том, что изначально ненаучно и иррационально по самой своей природе, в том, что не требует однозначного решения и требует ли его вообще - достаточно сложно. А в ситуации постмодерна, т.е. всего того, что Ж.-Ф. Лиотар некогда называл недоверием к метанарративам прошлого, ее можно признать практически неразрешимой. Поэтому в данном контексте можно утверждать, что все существующие «классические» методы обречены на постоянное обвинение в эстетическом радикализме и тоталитарности.

К числу таких классических методов относится и иконология Э. Панофского. И хотя сам термин не был изобретен лично Э. Панофским, но именно он придаст ему методологическую основу. Свой метод автор сформулировал в работе «Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения» [7].

Как известно иконологический анализ включает в себя три этапа: а) Первый, - разворачивается на уровне формального анализа произведения, когда мы можем узнать «первичное или естественное значение» произведения, которое узнается через «восприятие формы...определенного сочетания линий и цветов» [7, с.30]; б) Второй, – установление «вторичного или условного значения», что соответствует иконографическому анализу. Здесь исследователю необходимо знать определенные литературные источники, чтобы проникнуть в содержание сюжетов, символов, аллегорий; в) Третий, - установление «внутреннего значения», что достигается через знание «основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного строя, религиозных и философских убеждений, которые невольно были восприняты личностью и отразились в произведении» [7, с.32]. В качестве ремарки Э.Панофский отмечал, что анализ не может быть использован в таких жанрах как портрет, пейзаж и натюрморт. А хронологически границы обозначены поздней античностью и XVII в.

В рамках заявленной нами темы, имеет смысл сделать хотя бы самый общий обзор критической литературы

посвященной методу Панофского, чтобы наметить все плюсы и минусы иконологии.

М. Либман в статье посвященной анализу данного метода, ссылаясь на слова И. Канта, полагает, что поскольку всякая интерпретация является насильственным актом, то и «мысль интерпретатора нуждается в насильственном внедрении», а значит «не исключена возможность внедрения объективно неправильной мысли» [3, с.65]. Главное достоинство методики Э. Панофского для М. Либмана состоит в том, что она не мыслит художественное произведение вне того, что мы называем культурным окружением, что ставит иконологию в его глазах на более высокий уровень в сравнении с тем же формальным анализом Вельфлина и идеализмом венской школы в лице Ригля и Дворжака. К порокам данного метода автор относит излишнее внимание Панофского к сюжетной стороне картины, в результате которого интерпретация зачастую ограничивается «скуплезным изучением сюжета», но полностью остаются забытыми такие понятия как композиция, образный строй и техника, что приводит к «чудовищному обеднению произведения искусства». Уход в смежные дисциплины (философию, литературу), стремление найти за изображением какой-либо символ становятся причиной того, что произведение превращается в побочный материал различных философских спекуляций.

По мнению Ч.Попова наибольший вклад иконология внесла в разработку проблемы «скрытого символизма», лежащего в основе произведений, в которых соединяются элементы символизма и натурализма, т.е. «где раньше усматривали лишь жанровые незамысловатые сценки и изображения, не имеющие вторичного, условного значения, теперь стали обнаруживать множество неявных, «скрытых» значений» [8, с.259]. Советский ученый отмечает, что если иконография была нацелена в основном на средневековое искусство с его каноничностью и догматичностью, то иконология переносит внимание на Возрождение и барокко, так как именно в эти эпохи христианская программа усложняется введением в нее мифологических и аллегорических аллюзий.

Ч.Попов присоединяется к числу исследователей, которые считают наиболее слабой стороной данного метода

пренебрежение собственно формальным анализом и чрезмерное внимание к расшифровке сокрытой в работе символики. Поэтому для автора иконологический метод может быть лишь придатком или частью некоего «комплексного, системного подхода» на базе марксистско-ленинской эстетики [8].

Под влиянием иконологии находился Э.Гомбрих, для которого главная задача метода состояла в том «чтобы воскресить к новой жизни вызываемые культом, религией, поэзией представления, которые были преданы забвению», но которая не может быть сведена только к изучению текстуальных источников [2, с.160]. Э.Гомбрих являясь сторонником данного метода в статье «О задачах и границах иконологии» полагает, что успех иконологического изыскания целиком зависит от исследовательского «чутья» историка искусства и даже определенного везения.

Ж.Базен напишет, что Панофского очень часто упрекали за ограниченность его методологии, поскольку последняя могла применяться лишь к фигуративному искусству, в то время как современное искусство ставило себе целью разрушение фигуративности, а самое главное, что его теория не учитывала художественный уровень произведения.

В.Арсланов согласен с рядом авторов в том, что исследования Панофского «нередко страдают литературностью и уходом от собственно изобразительного смысла анализируемого произведения», а любая форма человеческой деятельности автоматически превращается в коллективный миф [1, с.352]. Соответственно все, что было вложено художником, но выходящее за рамки коллективного, оказывается, как бы за границами исследовательского внимания немецкого ученого. Что же касается интерпретации, то здесь аллегории отводятся исключительное значение.

Л.Лиманская полагает, что в силу своей междисциплинарности иконология может стать одним из наиболее динамичных и прогрессивно развивающихся направлений в изучении истории искусства [4]. Н.Махов признает данный метод достаточно «плодотворным» поскольку позволяет «освоить образно-концептуальный состав памятника, заглянуть в таинственное существо пластической формы», но и ему по мнению автора «не хватает метафизической

наполненности, способности разглядывать произведение искусства с позиции запредельных спиритуально-философских высот» [5, с.8].

Наконец, обратимся непосредственно к искусству Новейшего времени и возможности использования данного метода в учебной практике.

В качестве методологической альтернативы иконологии Панофского сегодня предлагается настолько большой инструментарий анализа произведений, что остановится на каждом из них не представляется возможным. Поэтому остановимся исключительно на самых общих тенденциях, которые могут охарактеризовать современное состояние проблемы сложившейся в педагогике искусства.

Можно констатировать, что здесь намечается два методологических вектора: часть исследователей тяготеет к различным вариантам междисциплинарного искусствознания; другая, - нацелена на использование какого-либо одного метода. К первым можно отнести Л.Золотареву («Педагогическое искусствоведение — интегрированная междисциплинарная область гуманитарного знания»), Е.Медкову» (Принципы преподавания МХК в контексте актуальных философских идей») чьи теоретические построения представляют собой вариант междисциплинарной практики с доминированием искусствоведческих методик. Основная тактика этого подхода звучит как ответ плюрализму постмодернизма плюрализмом научных методов или хаосу хаосом. Имеет смысл привести следующее сравнение: точно также как в искусстве, смешение стилей в свое время не смогло привести к появлению нового стиля (но лишь к тому, что в дальнейшем получит пренебрежительное название эклектика), так и в теории искусства конгломерат методов не даст нам нового и продуктивного инструмента для анализа произведений искусства.

Последнее время наметился т.н. *«этноискусствоведческий анализ»* представленный работами С.Ткалич, Л.Узуновой, Л.Нехвядович, Б.Бернштейн, М.Панова, Е.Буденкова. Но, несмотря на терминологическую новизну, данный метод имеет в своей основе теоретическую базу и лексику семиотики.

Герменевтический метод популярен в педагогической практике. Именно на этом методе настаивает И.Гольдман в своей диссертационной работе (2008). Данная концепция кажется убедительной, так как соответствует декларациям самих авторов перформансов, инсталляций и т.д. Несомненно, что такой подход способствовал бы некоторой творческой активности студентов, но вряд ли имел бы большой смысл с позиций самого образования, поскольку количество интерпретаций в данном случае не может перейти в качество, что и является главной целью образовательного процесса.

Большое число сторонников по-прежнему имеет *структурализм и постструктурализм*, который можно назвать своеобразным вариантом академизма в теории искусства, поскольку последний являет собой очень громоздкую и тяжелую для восприятия систему, которая зачастую имеет тенденцию отделяться от самого произведения, превращающегося в придаток этой сверхинтеллектуальной системы.

Количественные методы представляют собой варианты различных математических моделей (работы Ю.Лотмана, В.Петрова, В.Копчика, В.Рыжова, А.Волошинова, А.Моля, Ч.Осгуда). Здесь предлагается использование арсенала точных наук: «семантический дифференциал» (Ч.Осгуд), теоретико-информационный подход (В.Петров) и т.д. К сожалению, у нас нет возможности остановиться на «Количественных методах в искусствознании» В.Петрова, но учитывая некоторые аспекты данного теоретико-информационного подхода, он может смело взять эстафету у «вульгарной социологии» и получить наименование «вульгарной искусствометрии».

Вернемся к иконологии. Сразу же поставим вопрос - если альтернативы иконологии более чем достаточно, минусы его налицо, да и сам автор вроде бы никак не предполагал, что его анализ может быть применен ко всем жанрам, а самая верхняя доступная для иконологии граница в искусстве заканчивалась XVII веком, то какова ее необходимость в учебной практике? Может быть, исключительно как часть большой историографии теории искусства и только? Попытаемся доказать актуальность иконологии в череде других методов.

Главной заслугой иконологии на наш взгляд является его способность наряду с формально-стилистическим подходом

давать качественную оценку произведения искусства, поскольку метод Э.Панофского в качестве первого этапа включает в себя именно формальный анализ. Упрек же со стороны многих теоретиков искусства в литературности данного метода и увлечении скрытым символизмом никак не является недостатком иконологии, а является следствием личных предпочтений того или иного исследователя, делающего анализ (в том числе и самого Э.Панофского) на основе разработанной им схемы.

Очевидно, что после лавины критики, которая обрушилась на Г.Вельфлина, оперировать исключительно формальным анализом произведения многим кажется проявлением «провинциализма», в то время как ни один другой метод не может нам ответить на вопрос почему, например, работа Рембрандта «Возвращение блудного сына» шедевр, а «Крах банка» В.Маковского – тщательно сделанная и идеологически правильная (по крайней мере по мнению В.Стасова) художественная банальность. В конце концов, пора уже признать, что формальные приемы – это основа, которая еще не есть само произведение, но без которой не состоится последнее. И для анализа этой основы нужна азбука, каковой и является формальный анализ, ставший главным инструментом показателя качества произведения искусства независимо от того в какую эпоху оно было создано – в XVII веке или во второй половине XX века.

Что касается представителей постмодернистской практики истерично ищущих оригинальности, то и здесь никто не отменял претензию на некие формальные поиски, несмотря на то, что в целом изобразительное искусство XX века с середины столетия стало развиваться в сторону концептуальных экспериментов. В любом случае студент художественного ссуза или вуза должен понимать, в чем же новизна и оригинальность произведения, и в чем заключается вызов классической формальной системе композиции.

Далее, необходимость второго этапа иконологии кажется такой же очевидной, как и первого. Прежде всего, это связано с одним из главных качеств постмодернистской эстетики - ее принципиальной вторичностью, цитатностью, повтором. Соответственно, это указывает на необходимость участия в

анализе произведения второй ступени иконологии – иконографии. Правда иконографический источник здесь может быть не столь очевиден как, например, в X-XIII столетиях.

В XX веке действительно сложилась уже своя иконография, свои иконографические каноны – «Фонтан», «Сушилка» М.Дюшана, «Черный квадрат» Малевича, банки супа «Кембэлл», «Портрет М.Монро» Э.Уорхолла – каждый из них имеет свои устойчиво повторяющиеся цитаты в конце столетия. Ироничные антисоветские пассажи Э.Булатова, И.Кабакова, В.Комара, А.Меламида, С.Бугаева имеют своей основой разработанную иконографию советских вождей и советского быта. Поэтому отмечаемая самим Э.Пановским невозможность использования иконологии к такому жанру как портрет во в.п. XX в. может быть пересмотрена. Хрестоматийным примером могут стать многочисленные выпады в отношении «Моно Лизы» да Винчи С.Дали, Э.Уорхолла и т.д. Примеры можно продолжать до бесконечности. Все перечисленные образы стали уже определенными знаками времени, которые узнаются столь же легко, как в свое время образ Богородицы или Христа.

И, наконец, чтобы постичь более сложные слои произведения («внутреннее значение»), мы подходим к третьему этапу иконологического анализа. Но здесь искусствознание вступает уже в область других гуманитарных дисциплин, поэтому отметим, что иконология, по сути такая же междисциплинарная конструкция как социологический или психологический подходы, но не настаивающая на использовании инструментария этих дисциплин, а требующая со слов Э.Гомбриха чутья, везения и, конечно же, таланта исследователя.

Сказанного, как нам кажется, более чем достаточно, чтобы доказать актуальность и универсальность метода великого немецкого ученого в качестве одного из ведущих научных подходов в современном искусствознании, а учитывая относительную простоту его структуры и доступность, предложить использовать в качестве основного в учебном курсе «История искусств», посвященного искусству Новейшего времени.

Список литературы

1. Арсланов, В. История западного искусствознания XX века / В. Арсланов. – М.: Академический проект, 2003. – 768 с.
2. Гомбрих, Э. О задачах и границах иконологии / Э. Гомбрих // Советское искусствознание. Вып. 25. – М.: Советский художник, 1989. – С. 275-285.
3. Либман, М. Иконология / М. Либман // Современное искусствознание за рубежом. Очерки. – М.: Наука, 1964. – С. 62-76.
4. Лиманская, Л. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. Исследования по теории и методологии искусствознания / Л. Лиманская. – М.: РГГУ, 2004. – 160 с.
5. Махов, Н. Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса / Н. Махов. – М.: Либроком, 2010. – 232 с.
6. Медкова, Е. Принципы преподавания МХК в контексте актуальных философских идей / Е. Медкова // Электронный журнал "Педагогика искусства". - 2007. - №1. - Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/principy-prepodavaniya-mhk-v-kontekste-aktualnyh-filosofskih-idey>.
7. Панофский, Э. Этюды по иконологии / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.
8. Попов, Ч. Эстетические проблемы иконологии / Ч. Попов // Советское искусствознание. Вып.25. – М.: Советский художник, 1989. – С.249-274.
9. Петров, В. Количественные методы в искусствознании: Учебное пособие для высшей школы/ В. Петров. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. – 432 с.
10. Ткалич, С. Новая образовательная технология: адаптация этноискусствоведческого анализа к профессиональной подготовке творческих кадров / С. Ткалич // Педагогика искусства. – 2011. - №1. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/novaya-obrazovatel'naya-tehnologiya-adaptaciya-etnoiskusstvovedcheskogo-analiza-k>.

**К вопросу о «количественных методах» в
искусствознании**

Количественные методы, не представляя собой в науке об искусстве ярко выраженной магистральной линии, тем не менее, в последние десятилетия приобрели целый ряд последователей. В свое время попытка теоретического и практического применения данного подхода была оформлена в учебном пособии для высшей школы В. Петрова «Количественные методы в искусствознании». По мнению В. Петрова, материал пособия был призван продемонстрировать возможности количественного метода при анализе произведений искусства и художественной культуры в целом.

Один из первых вопросов, который автор затрагивает в своей работе – «цветовые параметры» картины, присущие различным национальным школам. У В. Петрова таких школ четыре – Франция, Испания, Италия и Россия. Согласно гипотезе В. Петрова цветовые решения, используемые национальными школами, напрямую зависят от географии страны.

Посмотрим, насколько обоснованно окажется утверждение В. Петрова (настаивающего на исключительной роли географических факторов) о существовании некоего неизменного национального свето-цветового эталона. Казалось бы, воздействие цвета на человека имеет глубокие и достаточно древние психофизиологические корни. Если согласиться с утверждением, что цветное зрение у человека сформировалось не сразу, а постепенно и наш язык является подтверждением этого процесса (наличие у арктических народов порядка двадцати оттенков белого), то влияние географических факторов не учитывать нельзя.

Когда же могло сформироваться это цветовое восприятие характерное для каждой нации? Автор пособия в качестве нижней временной границы берет XV век, который он отмечает как начальную стадию развития национальной школы. Возникает вопрос, почему именно XV столетие выбрано в качестве таковой границы. Только ли потому, что этот век в истории искусства являет собой начавшуюся в станах Европы

эпоху Возрождения или это попытка отсечь более сложные (ранние) для количественных оценок и обобщений периоды? Но, как известно, и в самом Возрождении процесс развития изобразительного искусства в заявленных автором странах протекал крайне неравномерно (даже без учета здесь всех социально-политических факторов), не говоря уже о России.

Очевидно, поводом для установления подобных границ послужило наметившееся в этих странах политическое объединение (Франция, Испания, Россия). В России такое объединение действительно началось в XV веке, но силовое присоединение к Москве некоторых соседних городов не может считаться ключевым, тем более, если автор говорит об исключительной роли именно географических факторов. Для Италии же XV век так и останется веком политически самостоятельных республик и герцогств, что, впрочем, не мешает В. Петрову говорить о формировании национальной школы.

Нельзя не отметить, что если автор выбирает в качестве опорной точки исследования различные социально-политические факторы (демонстрируя социологический подход к искусству), то он должен отказаться от других критериев (географических), поскольку последние противоречат первым. Несмотря на то, что в конце XV века Испания объединилась, для испанской культуры этот период стал временем наиболее сильного влияния культур Италии и Нидерландов, т.е. временем мало благоприятным для развития самой испанской художественной школы, когда ее национальная специфика была сведена к минимуму.

Впрочем, утверждение автора, что цветовое восприятие не зависит от времени, т.е. одинаково для всех периодов развития достаточно спорно. В. Петров пишет: «для южных районов Франции типичен прямой солнечный свет, тогда как для северных регионов России (Вологда, Кострома и др.) характерен солнечный свет бледный, рассеянный. Поэтому национальные особенности цветовых предпочтений зависят от подобных географических обстоятельств, определяющих свойства *национального свето-цветового эталона*». [4, с.31]

Остановимся на примере одной только русской школы. Несмотря на то, что самостоятельные иконописные школы на

Руси появились раньше, воспользуемся предложенной В. Петровым датой (XV в.) и проанализируем этот период в истории русского искусства.

В XV веке на Руси (которую В. Петров относит к «северному домену») по мнению наиболее авторитетного в этом вопросе исследователя В. Лазарева существовали три влиятельные иконописные школы: московская, псковская и новгородская. Согласимся с В. Лазаревым и с тем, что Ростов, Суздаль, Тверь, Нижний Новгород так и остались второстепенными художественными центрами. Имеют ли одинаковое цветовое решение иконы первых трех школ – нет (ни в цветовом решении, ни в выборе иконографии). Любимым цветом находящихся на севере Руси новгородцев будет пламенный киноварный цвет в сочетании с золотом фона, с белым, зеленым. У псковичей сумрачный колорит с преобладанием изумрудно-зеленых и темно-зеленых, почти черных тонов, вишневых, красных, мутных синих, серовато-зеленых. В Москве эталоном станет «палеологовский ренессанс» и звучная живопись А. Рублева. Как объяснить такие различия в пределах одного географического домена? Только тем, что цветовые и иконографические различия этих школ вызваны не влиянием климата, а вкусовыми предпочтениями заказчика (боярская республика в Новгороде и княжеская Москва). Отсюда же разница в сюжетах, рисунке, колорите, пропорциях изображенных персонажей.

Такое замечание не было бы полным, если бы мы не остановились на иконографических канонах, которые затрагивают, прежде всего, и цветовое решение иконы, но о которых не упоминает автор. Как известно, главные лица евангельского цикла имеют устойчивое цветовое решение одежд: мафорий Богоматери пурпурный, хитон и гиматий Христа красный и голубой (что опять же не мешало древнерусским мастерам при необходимости несколько варьировать указанные цветовые решения). Но автор учебного пособия не уделяет внимание и таким проблемам, как колористическая характеристика первоначального красочного слоя, зачастую скрытого под слоем более поздних записей или потемневшего под слоем олифы, что после расчистки приводило

к изменению красочного слоя. Примерно те же проблемы затрагивают и сохранившуюся монументальную живопись.

И здесь необходимо остановиться на исходных положениях автора. Со ссылкой на «традицию» В. Петров анализирует живопись на наличие в ней т.н. спектральных (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый) и несектральных цветов (белый, черный). Возникает вопрос – какими характеристиками насыщенности и чистоты должны обладать упомянутые спектральные и несектральные цвета? К какому из спектральных цветов отнести, например, белый к которому добавлен значительный процент оранжевого; или желтый с добавлением белил и охры; а желтый с примесью черного; или красный с добавлением белил и синего?

Предлагаемая автором таблица и предложенные к измерению живописных произведений спектральные цвета являются эрзацем живописи как таковой. В лучшем случае в прокрустово ложе семи спектральных цветов можно поместить разве что произведения декоративно-прикладного искусства, средневековые витражи, ряд произведений мастеров классицизма, дивизионизм, некоторые работы представителей авангарда начала XX века. Но и такой подход имел бы крайне редуцированный характер в отношении цветовой системы тех или иных художественных направлений, поскольку витраж периода поздней готики, представляет собой по сути вид живописи по стеклу.

Со слов В. Петрова «количественные методы успешно применяются при анализе массовых явлений... И это естественно, ибо чем крупнее масштаб изучаемого явления, тем меньшее внимание при его изучении можно уделять различным конкретным деталям, аспектам, частностям». [4, с.12] Посмотрим, насколько возможно оперировать общим, не вдаваясь в частное.

Для того чтобы проанализировать эти масштабные явления и экспериментально доказать вышеозвученную гипотезу (цветовая специфика национальной школы) автор отобрал 311 картин, созданных 67 французскими художниками; 109 написанных 33 итальянскими художниками; 106 картин, написанных испанскими художниками; 296 созданных русскими

мастерами. Сразу бросается в глаза несоответствие количественных соотношений между произведениями представленных здесь школ и мастеров. Возникает вопрос, почему автор отдает предпочтение французской живописи перед испанской и итальянской практически в три раза? Почему количество самих художников Франции превышает испанских также в три раза, а итальянских в два? Подобные различия автор не комментирует. Также без комментариев остается вопрос, творчество каких художников и какого столетия автор учебного пособия задействовал для своего исследования.

Если согласиться с представленной теорией о существовании некоего свето-цветового эталона у каждой нации, то личность художника действительно не имеет никакого значения и неважно работал художник в XVI веке или в XIX, неважно и то, какое число мастеров участвовало в проведенном эксперименте. Но если цветовой эталон, как утверждает автор у нации одинаков, то как объяснить столь несхожие цветовые предпочтения М. Врубеля (с его сумеречным сиреневым колоритом), скупую и аскетичную коричневую палитру В. Перова (и практически всех шестидесятников), ослепительно-яркую гамму (желтый, голубой) туркестанской серии В. Верещагина. И это только вторая половина XIX века. Примеры можно продолжать.

В концепции В. Петрова художник предстает как безымянный проводник некой неизменной свето-цветовой модели непременно оперирующий одними и теми же спектральными цветами. В этом случае у В. Петрова должно возникнуть немало «художников-исключений». И. Левитан согласно гипотезе, должен был бы писать одни и те же состояния природы, чтобы вписаться в национальный цветовой домен, тем не менее, художник показал все разнообразие оттенков русской природы. И таким будет творчество большинства пейзажистов этого времени, а исключением, наоборот, здесь станет колористическая схема художников XVIII века, представителей классицизма в пейзаже (например, С. Щедрин) с их условной системой цветового решения пространства от коричневого первого плана до голубого на третьем или четвертом планах.

Таким образом, если мы примем предложение автора пособия обратить наш взор на «анализ массовых явлений» и откажемся от всех «частностей», то не лишаем ли мы художников их индивидуальности. Не возникает ли ситуация, напоминающая историю с формальным анализом Г. Вельфлина, написавшего историю искусства без имен. Не многочисленные ли точки зрения, которые можно встретить в различных монографиях об одном и том же мастере и конфликтующие друг с другом искусствоведческие методы называет автор «чехардой» разрозненных «частных истин», которая так раздражает представителей точных наук, и которых упоминаемые В. Петровым «лирики» попрекали «прямолинейностью, отсутствием тонкости понимания и «чувствования» искусства». [4, с.7]

Так или иначе, согласимся с автором, что во французской живописи 64% приходится на красный цвет. Что же дает исследователю и читателю (студенту) такая информация? Символическая роль описываемых В. Петровым спектральных цветов в европейской культуре имеет достаточно давние, но, как оказалось, не столь устойчивые традиции. Приводимые в книге С. Ландо характеристики цветовой символики только во времена У. Шекспира дают яркий пример поливалентного характера символического значения одного и того же цвета. «Цвет привязан к объекту, и в одном случае красный, например, ассоциируется с праздником, а в другом – с пожаром». [2, с.124]

Соответственно, семантика красного цвета оказывается различна и его восприятие, и значение зачастую зависят не только от степени его насыщенности, но в большей степени от формы предмета, которую данный цвет окрашивает. Исследователь, занимающийся анализом картины, не может не учитывать какой элемент в картине окрашен в красный цвет и с какими цветами этот элемент (окрашенный в красный) в данный момент взаимодействует. Поэтому эмпирическая констатация В. Петрова о наличии во французской живописи 64% красного цвета на общую площадь холста опять же не несет в себе никакой содержательно-смысловой информации.

Рассмотрим другие аспекты количественного метода. Что понимает автор под определением раскрыть «содержательный аспект искусства», «специфические флюиды», «пространство

качественных характеристик» и как последнее можно оценить и проанализировать с помощью цифр? В. Петров выносит за рамки своих наблюдений социологию, философию, религию, историю, т.е. весь тот культурно-исторический контекст, в котором создавалось произведение искусства, и который для ученого является не более, чем добавочным «материалом». Автор пишет: «на самом деле... нет произведений “про войну”, “про любовь”». [4, с.80] Все это «лишь материал», на основе которого формируется «художественная структура» произведения, которая и воздействует на зрителя. Поэтому и «нет произведений “про войну”». А есть произведения, использующие те либо иные приемы, с целью воздействия на определенные ментальные (психические) процессы. Именно по этим ментальным процессам – а вовсе не по “материалу”, - и следует делить явления искусства на определенные группы». [4, с.80]

Остановимся на терминологии. Судя по всему, термины «материал» и «художественная структура» выступают у автора в тех же отношениях как «форма» и «содержание». Не будем подробно останавливаться на давнем вопросе, поскольку вполне очевидно, что одно не может существовать без другого, также как не будем делать акцент и на противоречии, в которое впадает автор, когда, с одной стороны, говорит, что материал и структура произведения «осуществляют свое воздействие на реципиента»; а с другой, – нет произведений «про войну», но есть «приемы» воздействующие на психические процессы. Что же за приемы имеет в виду В. Петров, если картина с его же слов состоит исключительно из «материала» (содержание) и «структуры» (форма).

Независимо от того, какое определение использует ученый в отношении сюжета картины («содержание» или «материал») суть проблемы не меняется. Зритель все-таки «читает» сюжет картины и от того, в какую форму он «одет» начинает испытывать определенные эмоции. В. Петров предлагает именно по ментальным процессам делить картины на группы! Т.е. главным объектом его исследования становятся психические (ментальные) процессы в голове зрителя, которые и должны определить классификацию картин. Произведение искусства во всей своей неповторимости и индивидуальности снова

оказывается не востребовано (анонимно) выступая неким придатком психических процессов либо художника, либо зрителя. Поэтому читатель остается в неведении, почему произведения нужно делить не по стилевым признакам (форма плюс содержание), а по характеру их психического воздействия.

Ответ дает сам автор, поскольку вектор его внимания направлен на определение, каким типом художника написана картина - лево- или правополушарным. И здесь В. Петров придерживается заранее разработанной схемы. В поисках неизменных математических констант, подтверждающих гипотезу о лево- и правополушарном типе художника В. Петров, представляет творчество художника как нечто устойчивое и неизменное. Для этого составляется таблица из 22 пар противоположностей (нормативность – своеобразие, оптимизм – трагичность, малый размер картины - большой, строгость формы – свобода формы, светлая палитра – темная, условность – жизнеподобность и т.д.) Согласно утверждению автора, каждая из представленных пар получила у испытуемых необходимую долю правильных ответов. Не вызывает сомнения, что и неискушенный зритель сможет отличить произведение, тяготеющее к графическому решению от картины, чье решение имеет крайне экспрессивный и живописный характер.

Возникает вопрос, какие работы из представленных в таблице художников показывали испытуемым во время эксперимента для определения их типа? Достаточно эклектичен Н. Пуссен; достаточно сильно под влиянием французских живописцев изменится живопись И. Репина. Рембрандт 1630-х не похож на Рембрандта 1650-х гг. О. Ренуар 1870-х и О. Ренуар времени «больших купальщиц» два разных художника. В начале XX столетия изменится К. Моне; радикально менял свою живописную систему К. Малевич. Более однородны, конечно, в этом отношении представители академической живописи и классицизма (Бруни, Делакруа, Энгр), а также XV век в изобразительном искусстве, но принадлежность Г. Гольбейна и А. Дюрера к одному типу легко объясняется их принадлежностью к одной (немецкой) школе - более графичной, чем ее южные соседи.

При этом в исследовании В. Петрова выделяется группа т.н. «нетипичных» художников. Это Пикассо, Дали, Сезанн,

Сера, Леонардо, Микеланджело, Шагал, Тициан, – художники первой величины, которые были исключены из списка, но в которых остались такие мастера как Кент, Нисский, Бруни (последний был преподавателем академии, о котором сейчас вспоминают только специалисты).

Так или иначе, в таблице присутствует ряд художников, которые в ранний период своего творчества были левополушарными, а в конце жизни у них стало доминировать правое полушарие. Данная проблема несомненно интересна, но в большей степени не для историка искусства, а для психолога, который по мнению Р. Додельцева «способен в известной мере раскрыть побудительные мотивы и механизмы художественного творчества (фантазирования), не больше того». [5, с.8] Конечно, нельзя не оценить работу В.Петрова в ее попытке определить лево- и правополушарный тип художника. Не следует умалять и того, что ученому, как представителю количественного метода «удалось разработать надежные инструменты, позволяющие количественно охарактеризовать феномен асимметрии в различных областях творческой деятельности». [4, с.102]

Что же может дать количественный метод студенту вуза, изучающему курс «Истории искусства», который хочет узнать, что за люди изображены на картине Рогира ван дер Вейдена «Видение волхвов», почему именно этот сюжет был заказан художнику и как узнать, что изображение ребенка является видением, а также какова символика цвета, технология живописи, есть ли в этой работе скрытые аллегории, символы. Эти и многие другие вопросы для данного подхода окажутся недоступны. На наш взгляд, наиболее сильным качеством количественного метода является его возможность продемонстрировать степень влияния одной национальной школы на другую. Опираясь на систему подсчета данных одинаковых или сходных художественных элементов (в архитектуре, живописи, скульптуре), мы можем проследить те или иные стилевые тенденции в рамках определенных временных границ. Поэтому количественный метод в науке об искусстве (по крайней мере, представленный в данном пособии) можно признать вспомогательным методом, либо, системой подсчета данных.

Список литературы

1. Винкельман, И. История искусства древности. Малые сочинения / И. Винкельман.— СПб.: Алатейя, Гос. Эрмитаж, 2000. — 800 с.
2. Ландо, С. Фотокомпозиция для киношколы: учебное пособие / С. Ландо. — СПб.: Политехника-Сервис, 2009. — 320 с.
3. Лазарев, В. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века / В. Лазарев. — М.: Искусство, 1994. — 537 с.
4. Петров, В. Количественные методы в искусствознании: Учебное пособие для высшей школы / В. Петров. — М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. — 432 с.
5. Фрейд, З. Художник и фантазирование: Пер. с нем. / З. Фрейд; под ред. Р. Додельцева, К.Долгова. — 400 с.

Петренко С.Д.

К проблеме интерпретации произведений изобразительного искусства второй половины XX века

Появление нового в искусстве никогда не встречало однозначной оценки, но творческая деятельность представителей постмодернизма, кажется, расшатала маятник оценочных характеристик до своих крайних точек, оставляя иногда далеко позади многие одиозные фигуры первой половины того же столетия.

Как известно, проблема постмодернизма коснулась всех видов научного знания, затронув помимо естественных наук науки гуманитарные: философию, эстетику, социологию, психологию, искусствознание и т.д.

Принцип «плюрализма», который так настойчиво внедряют апологеты постнеклассического мышления и постнеклассического искусства, казалось бы, сводит на нет все дальнейшие попытки найти общий знаменатель в вопросе методологии искусствоведческого анализа того или иного произведения. Существование же в теории искусств некоей научной парадигмы до сих пор остается открытым: появившись в начале прошлого столетия формально-стилистический метод Г.Вёльфлина тут же стал тесним «венской школой»

искусствознания, структурализмом Х.Зедльмайера, иконологией Э.Пановского, семиотикой и т.д. Поэтому с самого начала своего становления наука об искусстве приобрела крайне проблемный характер.

С одной стороны, искусствоведение в начале XX века должно было выработать какие-то адекватные и универсальные методы анализа зарождавшихся в большом числе и сменявших друг друга авангардистских течений, различных по своим теоретическим установкам. С другой, судя по всему модернистское искусство, не представляя собой чего-то целого, а priori подталкивало своим «разноголосием» молодую науку к поиску различных подходов и интерпретаций.

Таким образом, искусство, отвернувшееся в начале прошлого века от изображения предметов, удвоения мира и перешедшее к изображению идей, поставило искусствознание в ситуацию, когда многовековые «объективные» академические знания окончательно рухнули, опрокинув тем самым и многие, только что созданные формальные схемы анализа.

В результате, возникшая первоначально, в качестве научной проблемы методологии и интерпретации произведений XX века, неизменно стала одной из основных проблем во всех учебных курсах по истории искусств, посвященных данному периоду.

Хрестоматийным примером можно назвать многочисленные попытки искусствоведческого анализа работы французского художника М.Дюшана «Фонтан» (1917г) - произведения, которое обычно принято считать своеобразным прологом постмодернизма. Известный российский искусствовед М. Герман процитировал слова художника, о том, что Дюшан «надеялся внести смуту в карнавал эстетизма», сразу же оговаривается, подвергнув сомнению суждения самого Дюшана, назвав их «лукавыми пассажами, утомленного интервьюерами мастера, нежели объяснением действительно непростой проблемы» [1, с. 232]. Далее, с присущим М. Герману литературным изяществом, что придает его текстам несомненную интеллектуальную изысканность, ведет достаточно расхожие рассуждения о провокационности, эпатаже, игре, диалоге массового и уникального художественного, т.е. всего того, что является обычным

вербальным фоном этого ready made, воздержавшись в итоге от личной оценки. Только по косвенным фразам, когда зазвучат слова «архитектоника», «целое», «форма», в адрес наиболее значительных произведений Дюшана, можно сделать вывод, что М. Герман относится к фонтану-писсуару не более чем как к «жесту, организующим прогнозируемую реакцию зрителя» [1, с. 234].

Не менее известный отечественный искусствовед А. Якимович, часто склонный эпатировать читателя свободой своего научного языка, описывает творчество Дюшана в откровенно восторженных тонах, что, впрочем, не исключает возможной провокации с его стороны, которые так любили представители авангарда. В любом случае, его позиция в отношении этого вида искусства (точнее не-искусства) кажется более определенной.

Не стремясь, как М. Герман, завуалировать острые моменты флером аристократизма, А. Якимович цитирует эпохальную фразу из дневника художника: «делать произведения, которые не были бы искусством» и далее от лица художника «ибо искусство закончилось, и его больше нет» [4, с. 194-195].

По его мнению, задача Дюшана «заключалась в том, чтобы создать принципиально новый способ высказывания, *свободный от категорий вкуса и гениальности, смысла, моральных категорий разума* (курсив мой – С.П.) и прочих императивов цивилизации» [4, с. 195]. Соответственно, эти «произведения не-искусства задумывались таким образом, чтобы не подчиняться привычным нормам. Они не должны были быть ни прекрасными, ни уродливыми, ни полными высокого смысла, ни бессмысленными, ни человеческими, ни бесчеловечными... хороший вкус или дурной вкус, как и прочие понятия цивилизованных людей должны просто потерять смысл». [4, с. 196].

Как видно из текста, вся мысль представляет собой сплошное отрицание – бесконечное перечисление предлогов «ни», указывающее на то, чем это произведение не является.

Наибольший интерес в рамках заявленной темы имеет своеобразное резюме А. Якимовича о том, что «Ученые люди не любят признавать ту простую мысль, что в самой

непроницаемости смыслов есть свой особый смысл. Историки искусства и литературы прилагали большие, подчас явно излишние и ненужные усилия, чтобы в точности расшифровать, что же именно пытались сказать художники и писатели... Результат либо непонятен, либо указывает на бессмысленность любых интеллектуальных и нравственных усилий». [4, с. 200].

Сравнение двух авторов показывает, что более «классический» в своих взглядах М. Герман, учитывая значительность в мире искусства такого явления как Дюшан, не может не видеть в нем человека, обладающего хотя бы «старомодной щепетильностью к художественному профессионализму», т.е. того минимума, без которого, в принципе, по его мнению, не может существовать высокое искусство. [1, с. 238].

А. Якимович определяет творчество художника как «философский эксперимент, предпринятый с целью критики пафосных демиургических понятий и принципов, как-то «живопись», «произведение», «художник», «смысл». [4, с. 202].

Таким образом, у исследователя возникает вопрос: если продукты *ready made* на уровне декларации художника искусством не являются, а точнее, являют собой не-искусство, то имеет ли смысл включать их в учебный курс истории искусств? Вопрос скорее риторический, учитывая его резонанс в мировой культуре. Поэтому не пытаясь занимать крайних позиций в отношении эстетики постмодернистов, необходимо найти способы анализа данных художественных явлений. Компромиссная позиция М. Германа с позиций «классического» искусствознания никаких ответов в этом вопросе дать не может – кроме утверждения, что перед нами «классический» образец не-искусства.

Известной альтернативой мог бы стать герменевтический метод, популярный последнее время в педагогической практике. Именно на этом методе настаивает И. Гольдман в своей диссертационной работе «Искусствоведение в современном гуманитарном знании и художественном образовании в России (1990-2000-е гг.)» при анализе современного искусства: «герменевтический метод в искусствоведении способствует многочисленной интерпретации художественных явлений, когда авторы концептуальных изысков, перформансов, видео-

инсталляций и т.д. не дают однозначной интерпретации своего конкретного арт-объекта или артефакта, а дают каждому зрителю полную свободу воображения и интерпретации, словно делая его соавтором своего творения». [2, с.162-163].

Такая концепция кажется убедительной, так как соответствует декларациям самих авторов перформенсов, инсталляций и т.д. Несомненно, подобный подход способствовал бы некоторой творческой активности студентов, но вряд ли имел бы большой смысл в педагогической практике, поскольку количество интерпретаций в данном случае не может перейти в качество, что и является главной целью образовательного процесса. Поэтому дальнейшие исследования в этом вопросе автор статьи предлагает направить, прежде всего, в область философии искусства, поскольку проблемы онтологии искусства (которых так или иначе касаются ведущие представители постмодернизма) являются независимо от выбранной методологии объектом эстетики и философии искусства.

Список литературы

1. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 478 с.
2. Гольдман, И. Искусствоведение в современном гуманитарном знании и художественном образовании в России (1990-2000-е гг.) / И. Гольдман // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2008. – 266 с.
3. Дианова, В. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. Дианова. – СПб.: Петрополис, 1999. – 240 с.
4. Якимович, А. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века / А. Якимович. – М.: Галарт, 2009. – 288 с.

Формальный анализ Генриха Вёльфлина в художественном образовании

Началом рождения теории искусства как научной дисциплины принято считать период к.ХІХ - н.ХХ вв. Время, когда начинают работать два немецких ученых: Г. Вельфлин и А. Гильдебрандт, а также основоположник венской искусствоведческой школы А. Ригль. Цель данного исследования – попытка не только реабилитации методики знаменитого немецкого ученого Г. Вельфлина, но и, прежде всего, попытка показать необходимость использования данного метода в художественном образовании.

Х. Тове предлагает разделить все теории, которые были разработаны в искусствознании на две группы: «имманентные» и «выразительные». Под имманентными он понимает теории, которые направлены исключительно на проблемы формообразования и историю стилей, т.е. рассматривают искусство «как изолированную сферу духовной жизни, обладающую собственными, имманентными ей законами» [4, с.42]. «Выразительные» теории изучают искусство в рамках широкого культурно-исторического контекста. Н. Гершензон-Чегодаева в «Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг» полагает, что методологические концепции Вельфлина и Ригля более всего близки к имманентной группе. Для Вельфлина история искусства есть эволюция художественного видения, зависящего от эволюции человеческой психики, что, в свою очередь, приводит к изменению зрительного восприятия и, как следствие, стилевых ориентиров.

Проводя сравнительный анализ ренессансного и барочного искусства Вельфлин выстраивает пять пар противоположностей:

- 1) линейное и живописное;
- 2) плоскостное и пространственное;
- 3) замкнутая форма и открытая;
- 4) единичное и множественное;
- 5) ясное и неясное.

Несмотря на глубокий анализ ренессансного и барочного искусства Гершензон-Чегодаева считает, что Вельфлину во многих случаях пришлось опускать некоторые периоды, чтобы выстроить целостную картину, согласно которой искусство проходит одинаковый путь развития обязательный для любой эпохи – от линейного к живописному и т.д. Такой подход позволил Вельфлину написать «историю искусства без имен».

Помимо этого, Вельфлин наделяет некоторые народы определенным художественным видением: южанам более присуще линейное, германцам – более живописное видение.

До сих пор теория Вельфлина вызывает большую полемику из-за игнорирования содержательно-сюжетной и исторической составляющей изобразительного искусства. Немалые возражения встречает утверждение Вельфлина об изменении человеческой психики – что является главной составляющей его гипотезы. А. Хаузер («The Philosophy of Art History», 1959) справедливо замечает, что данная гипотеза является упрощением реального положения вещей в искусстве, поскольку между выстраиваемыми им парами противоположностей лежат и разные временные отрезки, и ряд промежуточных стилей, но самое главное, все зависит от того, какой исторический момент берется исследователем в качестве точки отсчета.

В. Арсланов, автор капитального учебного пособия по «Истории западного искусствознания XXв.» (2003) видит определенную противоречивость в концепции немецкого ученого: «Вельфлин... ставит читателя в полный тупик, заставляет его, как говорится, «идти туда и стоять здесь». Надо ли рассматривать содержание, анализируя форму? Нет, не надо, ибо форма имеет свою эволюцию, совершенно независимую от содержания. Но в то же время форма есть не что иное, как мировоззрение...» и т.д. [1, с.174]. Причину подобного парадокса Арсланов усматривает в том, что Вельфлин коснулся сложной философской проблемы формального и содержательного в самом мышлении.

Помимо этого, Арсланов пытается показать шаткость и условность предложенной Вельфлиным типологии стилей и упомянутых выше пяти парам противоположных категорий, чтобы продемонстрировать слабые стороны самого формального

анализа. Итогом подобной методологии, по мнению автора, стало создание «типологии стилей, ужасающая бессодержательность которой вполне проявила себя у последователей Вельфлина. И их нельзя обвинять в том, что они поняли своего учителя неправильно» [1, с.218]. Но тут же оговаривается, указывая на то, что содержательные элементы в работе Вельфлина непременно присутствуют, но они полностью подчинены формальному анализу.

Таким образом, для автора учебного пособия теория немецкого ученого являет собой «оправдание любых произвольных конструкций, это откровенное насилие над историческим художественным процессом» [1, с.219].

По мнению Якимовича, необходимо принять точку зрения Д. Мэхона и Э. Бланта, и полностью отказаться от таких понятий как «стиль эпохи», отказаться от каких-либо научных обобщений, «перерасти школьные таблицы формального анализа и расстаться с идеями классиков вековой давности» [7, с.48].

За сто лет своего существования «Основные понятия» обросли таким количеством интерпретаций, что имеет смысл сбросить все эти надстройки и попытаться вернуть былое значение в общем то простой и стройной по своему характеру теории.

Действительно, нет смысла абсолютизировать схему Вельфлина, но формальный анализ художественного произведения – азбука, без знания которой оценка произведения лишена всякого смысла, поскольку все остальные методы анализа оказываются зачастую литературоцентричны, либо, относятся к междисциплинарным. Поэтому желание многих теоретиков отказаться от этого метода равносильно предложению отказаться от такого понятия как композиция – если нет главного средства для ее анализа, то не нужны и композиционные поиски. С тем же успехом эти авторы могли бы обвинить любого художника занимающегося сбором материала для композиции в абсолютно бесперспективном занятии, поскольку он обеспокоен исключительно формальными проблемами. В их число сразу попадают Н. Пуссен, В. Кандинский, Леонардо да Винчи и любая из существующих на сегодняшний день теорий живописи и композиции.

Результатом проведенного исследования могут стать следующие тезисы: даже если согласиться, что вопрос выбора метода – вопрос того, что хочет и может увидеть исследователь в произведении, – отрицание формального метода говорит о полном непонимании некоторыми авторами профессиональной природы и специфики изобразительного искусства. Весьма многословные рассуждения Арсланова (основная цель которого, кажется найти противоречия в концепции Вельфлина исключительно с позиций философии) не могут отменить главного – живопись не литература и не философия, – она использует другой язык. Поэтому каким бы непоследовательным не казался немецкий ученый Арсланову как философу или какими бы наивными не смотрелись размышления Вельфлина в области природы человеческой психики игнорирование вышеупомянутого метода равносильно желанию отдать живопись во власть других наук, т.е. подчинить ее философии, социологии и т.д. Другими словами, мы можем иметь «правильную» картину с точки зрения идеологии, сюжета и логики, но абсолютно беспомощную в профессиональном отношении.

Соответственно, в не меньшей степени этот метод остается актуальным для художественного образования. Общеизвестно, что композиция – соединение неких частей в некое органическое единство, целое. Это формальная структура, конструкция которой строится на таких принципах как цельность, равновесие, главное и второстепенное, ритм, динамика и статика, аналогия и контраст, линия, пятно, пространство и т.д. Как справедливо отмечает С. Ландо «Композиция – способ изложения мысли, и в этом смысле она должна была бы подчиняться законам, сравнимым с грамматическими правилами. Но это прежде всего художественный язык, его предмет лежит в другой плоскости, его правила не грамматические и не столь жестко однозначные» [6, с.11].

Оперируя упомянутыми категориями, художник создает определенные формальные структуры, которые и являются картиной. Поэтому, как нам кажется, необходимость доказательства существования формального метода и его

использования равносильна необходимости доказательства существования композиции как учебной дисциплины.

Еще раз – формальные приемы, – основа, которая еще не есть само произведение, но без которой не состоится последнее. И для анализа этой основы нужна азбука, каковой и является формальный анализ Г.Вельфлина.

Список литературы

1. Арсланов, В. История западного искусствознания XX века / В. Арсланов. – М.: Академический проект, 2003.
2. Базен, Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М.: Прогресс - Культура, 1994.
3. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – М.: В.Шевчук, 2009.
4. Гершенгзон-Чегодаева, Н. Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг / Н. Гершенгзон-Чегодаева // Современное искусствознание за рубежом. – М., 1964.
5. Даниэль, С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – С-Пб.: Азбука-Классика, 2010.
6. Ландо, С. Фотокомпозиция для киношколы / С. Ландо. – С-Пб.: Политехника-Сервис, 2009.
7. Якимович, А. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII в. / А. Якимович – СПб.: Азбука-классика, 2004.

РАЗДЕЛ 4. ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МОДУЛЯ «ТВОРЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ» НА СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН»

Еськов В.Д.

Графический дизайн как инструмент массовой культуры

Аннотация Графический дизайн как форма художественного проектирования привлекает все большее внимание специалистов в различных областях. Оптимальная взаимосвязь функциональности и эстетичности в утилитарном объекте является имманентно присущим графическому дизайну свойством.

Ключевые слова Дизайн; графический дизайн; художественное проектирование; дизайн-средства; промышленная эстетика.

На сегодняшний день графический дизайн можно увидеть везде: в рекламе, телевидении, кино, электронной и компьютерной технике и в других областях массовой информации. Недаром же его называют коммуникационным дизайном. Но что же такое графический дизайн и почему он имеет такую популярность у общества?

Для начала познакомимся с самим графическим дизайном. Графический дизайн представляет собой специфическую область художественно-проектной деятельности, которая создаёт визуальные сообщения и распространяет их с помощью средств массовой коммуникации.

Графический дизайн связан с художественным проектированием. Современный дизайнер-график – это человек творческой профессии, который не только владеет методами «информационного проектирования», но и является истинным творцом, смело использующим средства изобразительного искусства в своей работе. Его работы не только имеют яркий информационный характер, но также наполнены эстетикой.

Метод работы дизайнера-графика – это подача огромной словесной информации с помощью простого графического лаконичного образа. Именно с помощью него дизайнер ведет диалог со зрителями и направляет их мысли и желания в нужном, для дизайнера, направлении. Общение со зрителем дизайнер ведет с помощью визуальных сообщений: это могут быть, как маленькие листовки, которые раздают каждый день на улице, так и огромная вывеска на многоэтажном доме.

По сравнению с прошлым десятилетием графический дизайн набирает обороты и все больше распространяется на культуру, на рынок, на эстетическую среду обитания человека. А в рекламе графический дизайн направлен на торговлю и производство для извлечения большей прибыли, при этом ориентируясь именно на массового потребителя. Современный графический дизайн соединил в себе две части, такие как: художественная и массовая культура, при этом открыв для себя еще больше возможностей.

Молодой человек – это лидер массовой культуры, поскольку все новые формы, стили и средства коммуникации апробируются и внедряются в жизнь именно в расчете на его признание. Для молодежи ценностью является то, что соответствует моде и может стать объектом массового поклонения. Для рекламы и дизайна, в свою очередь, ценностью становится то, что говорят молодые люди, как они общаются между собой, как они двигаются, как выражают свои чувства, как они одеты и т.д. Таким образом, реклама и дизайн представляет собой некую глобальную коммуникацию, которая обладает большой силой воздействия на сознание потребителя и имеет высокую скорость распространения.

То есть, тем самым графический дизайн стал тем рычагом, который задает определенное направление и общество прислушивается к нему. Дизайн выдвигает что-то новое на массовый рынок и воспринимая эту информацию человек выделяет для себя это, как «модный и нужный» объект для потребления. Неотъемлемой частью массового общества стал дизайн, который и определяет его сущность. Это очень благоприятное явление, ведь по многим исследованиям заметно, что именно массовая культура намного ближе к человеку. Она знает, что желает общество, знает какие переживания оно

испытывает, и с помощью доступного популярного графического языка общается с ним.

Рассмотрим, как графический дизайн взаимодействует с обществом на примере разработки фирменного стиля для компании. Залогом хорошей работы у любой фирмы помимо проверенного качества продукта является так же и лицо компании, то есть его бренд. Над созданием яркого запоминающегося образа, конечно же работает дизайнер-график. С помощью графического языка он создает цельный бренд, который передает всю сущность компании с хорошей стороны. Важно, чтобы бренд сыграл на потаенных мыслях и желаниях покупателя, чтобы настроить его на нужный лад и побудить его пользоваться данной продукцией. Поэтому данный продукт завоевывает популярность и становится массовым продуктом.

Так же графический дизайн, как массовый инструмент в обществе широко используется и в плакатах. Если рассмотреть на что делается акцент, то в большинстве случаев затрагиваются такие темы, как семейные ценности, борьба за чистоту и экологию, за здоровый образ жизни. Люди замечают это визуальное сообщение и начинают говорить об этом, и эти темы становятся популярными в обществе, и оно начинает задумываться о своем здоровье, о благополучии. Тем самым графический дизайн становится мощным, уникальным, эстетическим возбудителем для общества.

Дизайн прививает и наталкивает человека на определенные мысли и действия и если оглянуться, то вокруг себя мы увидим множество таких графических знаков, которые задают обществу определенные тенденции для жизни. Поэтому если использовать графический дизайн в правильном направлении, то он станет мощным инструментом, которым можно не просто навязывать обществу определенные тенденции, а воспитывать духовные и нравственные ценности, направлять в нужное правильное русло.

Изучая данную тему можно смело заявить, что графический дизайн образовал своеобразное направление внутри художественной культуры со своими моральными, эстетическими и экономическими принципами и нормами. Графический дизайн – это не просто украшение для жизни общества, это одна из направляющих, которая рождает и творит

стиль всей эпохи, которая выражает духовное состояние общества. Дизайн внедряет определенные ценности, а по этим ценностям складывается весь образ жизни человека, а значит и общества в целом.

Литература

1. Панченко, О. В. Метод дизайн-мышления в проектировании [Текст] / О. В. Панченко // Вестник педагогических инноваций. – 2015. – № 1. – С. 27-32. – Библиогр.: с. 31-32 (3 назв.). – Доступна эл. версия в ЭБ НГПУ. – Режим доступа: <https://lib.nspu.ru/views/sbo/15383/read.php>. – : 2 рис.

Еськов В.Д.

«Формирование готовности выпускника к переходу к самостоятельной профессиональной деятельности в области графического дизайна.

Особенности проектирования дипломной работы»

Специализация «Графический дизайн», наряду со специализацией «Дизайн среды» реализуются в училище в рамках одной специальности «Дизайн (по отраслям) в области культуры и искусства». Мы готовим выпускников для работы в типографиях, рекламных агентствах и дизайн-студиях. Методика преподавания дизайн-проектирования на выпускном курсе, отраженная в содержании, методах, формах организации и средствах обучения, выстроена таким образом, чтобы специалисты были подготовлены к профессиональной деятельности с учетом таких требований потенциальных работодателей, как владение базовыми графическими редакторами, умение рисовать от руки и оцифровывать графические изображения, готовность к дизайн-мышлению, графическая креативность, а также пунктуальность и исполнительность.

Программа строится следующим образом: в седьмом семестре студентам предлагается разработать дизайн-проект многостраничного издания (Тема «Основные принципы

концептуального проектирования на примере создания портфолио»). Это одно из самых трудных и ответственных заданий на специализации «Дизайн графической продукции». Практическая работа интегрирует в себе почти все задачи графического дизайна: создание логотипа, знаковых и шрифтовых элементов, модульной сетки, стилистического и образного единства при разнообразии материала, применение различных видов верстки и т.д.

Вместо того чтобы верстать чужой текст и изображения, взятые из сети Интернет, наши студенты создают свое портфолио, из работ, сделанных за весь период обучения в училище. Таким образом, наполнение становится полностью авторским, а сам проект полезным при дальнейшем трудоустройстве.

Кроме того, при проектировании портфолио происходит анализ своих проектов за весь период обучения, студент наглядно видит свои слабые стороны, осознает (и восполняет) пробелы, а также видит свои сильные стороны, которые может развить на дипломном проекте. На наш взгляд, этот подход к содержанию обучения на четвертом курсе наиболее эффективно подготавливает будущего выпускника к началу работы над дипломной работой.

По результатам работы с портфолио студент имеет право самостоятельно предложить тему исследования, однако утверждение тем дипломных работ и назначение руководителей проводится на заседании предметно-цикловой комиссии училища. Таков порядок выбора и утверждения темы дипломной работы, существующий в училище.

Восьмой семестр является самым коротким, и озаглавлен, как правило, подготовкой к работе над дипломным проектом (тема «Детальная проработка концептуального проекта»).

После прохождения основного блока учебной программы студентов ожидает преддипломная практика, которая подразумевает погружение в работу, связанную с темой и направлением дипломного проекта. В эту работу входит аналитическая и практическая часть, работа с литературой, а также практическое применение приемов дизайн-мышления (мозговой штурм, анкетирование, работа с потребительскими

группами, выявление целевой аудитории, поиск инсайтов, составление прогнозов и др.).

Дипломная работа по графическому дизайну выполняется студентами Новосибирского государственного художественного училища в соответствии с учебным планом на 4 курсе в течение 7 недель. При выполнении дипломной работы студенты продолжают работать с методической, справочной, специальной литературой, отрабатывают навыки проектной деятельности и приемы дизайн-мышления. Дипломная работа по дизайну является самостоятельной творческой работой. В процессе ее выполнения студенты должны самостоятельно пройти все стадии проектирования объекта графического дизайна: от изучения специальной литературы, анализа существующей ситуации, через разработку концепции, создание эскизного решения - к рабочему проекту. Успешно выполненная дипломная работа может стать хорошим трамплином в жизни молодого специалиста, а также якорем и ключевой работой в дизайн-портфолио, которое представляется потенциальному работодателю.

Дипломная работа имеет своей целью:

- развить навыки ведения самостоятельной исследовательской, творческой и проектной работы;
- выработать навыки применения полученных знаний при решении конкретных проблем в рамках реализуемого проекта;
- выявить степень профессиональной готовности выпускника к самостоятельной трудовой деятельности в области графического дизайна.

Поэтому руководителем дипломного проекта разрабатывается поэтапный план работы по проектному заданию:

1. Выбор темы.
2. Анализ ситуации.
3. Знакомство с аналогами, работа с вербальной и визуальной информацией в Интернет, библиотеке и других организациях (общественных центрах, учреждениях культуры и т.п.)
4. Создание характеристики и поиск образного решения.
5. Создание концептуального решения, утверждение идеи.
6. Переход от концептуальной идеи к графическому проекту.
7. Разработка основных графических форм.

8. Отработка деталей проекта.
9. Разработка идеи представления проекта и сценария защиты.
10. Исполнение представления проекта.
11. Оформление пояснительной записки, завершение работы.

Руководитель оказывает всестороннюю помощь студенту: определяет начальный круг изучения литературы, источников, план исследования, общий график работы, проводит консультацию и контролирует выполнение всех этапов работы, устанавливает сроки окончания работы, составляет письменный отзыв на дипломную работу. Вся работа руководителя дипломного проекта проходит в режиме консультаций - по 16 часов на каждого дипломника.

Состав дипломной работы по графическому дизайну:

1. Пояснительная записка с приложением (от 3-5 страниц)
2. Практическая часть (ориентировочно 6 планшетов, 60х90, материал основы - пластик, пенокартон и т.п.)
3. Экспозиционный планшет (60х90)
4. Мультимедийная презентация, визуализирующая доклад дипломника
5. CD с полным содержанием дипломной работы.

Теоретическая часть дипломной работы

Большое значение при подготовке дипломного проекта уделяется теоретической части задания - пояснительной записке, в которой анализируются особенности восприятия формы и цвета, обсуждается символика знаков в мировой культуре, обосновывается выбор использованных решений и приемов, описываются новые технические достижения и их применение в данной работе. Написание пояснительной записки происходит параллельно с практической частью работы.

Примерная структура Пояснительной записки

Титульный лист. Оформляется в соответствии с графической средой дипломного проекта.

Состав дипломной работы указывает на количество страниц теоретической части, количество планшетов, сопроводительных материалов и т.д.

Оглавление отражает содержание и структуру работы.

Введение в краткой форме включает в себя следующие вопросы:

1. Обоснование выбора темы, ее актуальности, новизны и значимости.
2. Степень изученности темы, разработанные и нерешенные проблемы;
3. Определение цели, задач дипломной работы.
4. Обоснование структуры работы.

Как правило, это короткий раздел - 1-2 страницы текста.

Текст пояснительной записки содержит четыре раздела, в которых дается анализ ситуации, анализ прототипов, анализ аналогов, концептуального, эскизного и рабочего проекта. Логичность построения и целенаправленность изложения основного содержания достигается только тогда, когда каждая глава имеет определенное целевое назначение и является базой для последующей:

- 1 глава содержит анализ ситуации, анализ прототипов, анализ аналогов;
- 2 глава посвящена концептуальному проекту;
- 3 глава комментирует эскизный проект;
- 4 глава - описывает рабочий проект.

В Заключении, которое является самостоятельной частью дипломной работы, подводятся авторские итоги теоретической и практической разработки темы, отражается решение задач, заявленных во введении, даются обобщающие выводы по теме. Заключение не содержит новых сведений, фактов, аргументов, а выводы логически вытекают из основного текста работы.

Практическая часть дипломной работы

Практическая часть дипломной работы представляется в виде набора презентационных планшетов.

Темы дипломных работ специальности «Дизайн» группируются в следующие основные направления:

- полиграфия (дизайн многостраничных изданий, дизайн упаковки, плакат,
- наружная реклама, айдентика мероприятия),
- фирменный стиль (разработка элементов фирменной символики, графической среды, а также рекламной продукции, сувенирной продукции и деловой документации),
- шрифты,
- анимационные ролики.

Требования, предъявляемые к работам по направлениям

Полиграфия

При подготовке любого рода полиграфической продукции дипломник должен ознакомиться с технологией ее производства.

На защиту проекта выносятся два раздела: дизайн-решение и его предпечатная подготовка.

В работе должны обязательно прозвучать следующие моменты, связанные с дизайном:

- назначение работы, целевая аудитория (дипломник должен хорошо представлять для кого предназначена его продукция и как она будет использоваться);

- композиция (в том числе компоновка материалов, обоснование композиционных решений, сравнение с существующими решениями);

- цветовое решение (дипломник должен уметь обосновать свой выбор и выразить его в речи);

- стилевое решение (если оно привязано к определенному явно выраженному стилю (средневековье, барокко, конструктивизм, модерн и т.п.)

Все вышеперечисленные пункты должны быть преподнесены в сравнении с существующими аналогами (если таковые имеются).

На защиту выносятся:

1. Технические параметры будущего изделия, формат, материал, технология печати (флексопечать, офсет, шелкография и т.п.).

2. Композиционное решение (верстка).

3. Графическое решение (в виде эскизов и окончательного предложения).

4. Результат сравнения с другими образцами.

Специфические вопросы, на которые должен быть готов ответить дипломник во время защиты:

- технология производства (в общих чертах),

- технология подготовки материалов к печати,

- технические вопросы компьютерной обработки (включая выбор программных продуктов на всех этапах подготовки).

Фирменный стиль

Требования к работам по фирменному стилю в значительной степени повторяют требования на полиграфическую продукцию. Отличительной чертой этих проектов является необходимость дополнительных обзоров исторических, стилистических, сравнение с аналогами.

На защиту выносятся:

1. Перечень разработанных элементов фирменного стиля
2. Результаты обзоров в удобном для сравнения виде
3. Композиционное решение элементов фирменного стиля
4. Графическое решение (в виде эскизов и окончательного предложения, этот пункт может объединяться с предыдущим для простых материалов).

5. Цветовое решение.

Специфические вопросы, на которые должен быть готов ответить дипломник во время защиты:

- технология подготовки материалов на компьютере,
- технические вопросы компьютерной обработки (включая выбор программных продуктов на всех этапах подготовки).

Шрифты

Графические характеристики создаваемого шрифта зависят от предполагаемой области применения.

На защиту выносятся:

1. Назначение будущего шрифта (текстовый, акцидентный, рекламный, фирменный и т.д.)
2. Графические и стиливые характеристики шрифта (контрастный или малоконтрастный, с засечками или без, прописной или строчной)
3. Технология «отрисовки» знаков (букв):
 - с помощью программы,
 - ручная «отрисовка»,
 - на основе существующего шрифта.

Анимационные ролики

Варианты технического задания для анимационного ролика в рамках подготовки и презентации дипломного проекта:

1. Ролик иллюстрирует речь дипломника на защите;
2. Ролик снят по теме дипломного проекта и является мультимедийным фоном для защиты;

3. Ролик является самостоятельным проектом коммерческой, социальной, образовательной или художественной направленности и презентуется на защите отдельно.

Варианты технического исполнения:

Ролик из фотографий, flash-анимация, видеосъемка, синтез средств. Графические редакторы для монтажа:

Любой. Рекомендуются Flash.

Этапы выполнения задания:

1. Определение темы и концепции фильма;
2. Создание литературного сценария (художественное описание фильма или тезисная структура сюжета);
3. Поиск графического языка, образа персонажей и пространственной среды;
4. Графическое решение и выбор шрифта;
5. Создание раскадровки;
6. Составление списка требуемых кадров (сколько нужно крупных, средних, общих планов и деталей);
7. Съемочный процесс;
8. Обработка и монтаж отснятого материала;
9. Озвучивание. Структура фильма:

Ролик должен иметь титульный слайд, оформленный по подобию титульного листа, собственно фильм, заключительный слайд с указанием автора фильма, названия, руководителя.

Доклад и электронная презентация

Основное требование к презентации: по содержанию и объему текст презентации должен полностью отражать содержание дипломной работы.

Максимальное время презентации – не более 10 минут. Максимальный объем текста, который можно проговорить за это время, не торопясь, внятно и достаточно громко – 2 страницы 12 pt через 1.5 интервала. Поэтому в докладе многие разделы работы не описываются подробно, лишь упоминаются, либо приводятся только результаты. Успех презентации зависит от того, насколько докладчику удастся донести до аудитории результаты своей работы.

Наглядные материалы к презентации призваны иллюстрировать основные положения доклада, глубже раскрыть

тему работы и облегчить ее восприятие, а также помочь докладчику в процессе выступления.

Состав CD, прилагаемого к дипломной работе

На диск в обязательном порядке записываются:

- текст пояснительной записки (Microsoft Word),
- концептуальное и эскизное решение, рабочий проект в графическом редакторе,
- электронная презентация (Microsoft PowerPoint, Macromedia Flash).

Примерные темы дипломных работ

Дизайн многостраничных изданий

- Дизайн и верстка периодического издания
- Модульная сетка и дизайн книги

Фирменный стиль

- Фирменный стиль компании

Дизайн упаковки

- Дизайн упаковки для продуктов питания
- Дизайн упаковки для товаров народного потребления

Плакат

- Рекламный плакат
- Социальный плакат

Наружная реклама

- Разработка дизайна наружной рекламы в рамках рекламной компании

Графический образ мероприятий

- Разработка графического образа для городского праздника
- Разработка графического образа для мероприятия

Шрифты

- Дизайн шрифтового плаката (серия)
- Разработка шрифта для текста
- Разработка шрифта (акцидентного, рекламного, фирменного)

Анимационные ролики

- Дизайн-проект с применением средств компьютерного моделирования, анимации;
- Создание короткометражного анимационного фильма;
- Разработка рекламного ролика;
- Разработка оформления для Web-сайтов;

- Разработка анимационной презентации;
- Разработка концептуального мультфильма Net-арта.

Защита дипломной работы и критерии ее оценки

Защита дипломной работы представляет следующую процедуру:

- доклад дипломника (не более 10 минут), где раскрывается актуальность выбранной темы, степень изученности, нерешенные проблемы, формулируются цель и задачи исследования, подводятся итоги работы;

- ответы на вопросы членов ГЭК и всех присутствующих на защите;

- зачитывание рецензии секретарем ГЭК;

- ответы дипломника на замечания рецензента;

- выступление руководителя и оглашение его отзыва;

- ответы на вопросы (если таковые появились у членов ГЭК и присутствующих);

- заключительное слово дипломника.

Государственная комиссия, оценивая дипломную работу, руководствуется в совокупности следующими критериями:

- качество предпроектных исследований;

- разработка концептуального решения;

- обоснованность образного, пластического и конструктивного решения;

- степень оригинальности и выразительности, закономерности построения художественной формы;

- уровень профессионального владения традиционными и новейшими техническими средствами, и приемами проектной графики и макетирования;

- практическая значимость дипломной работы.

Так как дипломная работа по дизайну является важным звеном, подводящим итог всему процессу обучения, на каждом этапе работы студента над проектом идет углубленный анализ выполненной части задания. К этой работе привлекаются преподаватели предметно-цикловой комиссии «Дизайн», регулярно отслеживается степень готовности выпускника к защите дипломного проекта. После каждого просмотра руководитель обсуждает со студентом достоинства и недостатки проекта, принимая во внимание рекомендации членов просмотрной комиссии. Для обеспечения более высокой

готовности дипломника раскрыть свою идею устраивается предзащита перед комиссией училища.

Таким образом во время последнего года обучения, прохождения преддипломной практики и процесса проектирования выпускной квалификационной работы, выпускник училища завершает формирование своих технических, теоретических и эстетических навыков, и приобретает готовность использовать полученные знания на практике в профессиональной деятельности.

Подкопаев В.В.

К вопросу «О связи академического рисунка с проектной графикой»

Почему наши студенты в работе над проектом не пользуются (или почти не пользуются) возможностями академического рисунка, а обращаются к интернету? Чужой, невыразительный, случайный материал, вытасканный с интернета предпочитается живому, выразительному, целенаправленному рисунку с натуры (по памяти или воображению), органически связанному с проектной задачей.

Судя по многочисленным публикациям последних десяти лет – это не только наша проблема. Над решением связи академического рисунка с проектной графикой работают многие учебные заведения.

«В последние два десятилетия обозначился кризис в развитии дисциплины «рисунок», задачи по рисунку перестали соответствовать потребностям дизайн-образования (связь проектирования с пространственной композицией, со способами графического моделирования объектов композиции; с выражением художественного образа проекта). Например, известны случаи, когда отлично подготовленный по рисунку студент не умеет применить свои знания и навыки в проектной работе, а относительно слабый рисовальщик оказывается умелым дизайнером. Есть и другая, более обширная проблема, так или иначе отражающаяся на студенческой среде, на атмосфере учебного рисования, а потом и на проектировании. Студенты начинают терять интерес к рисунку. Как следствие, процесс развития проектного мышления тормозится, они не

могут графически грамотно оформить свою проектную идею. А это в конечном итоге означает, что профессиональный уровень выпускников понижается. Из этого следует, что получаемые в процессе обучения рисованию фундаментальные знания и навыки не реализуются в работе по специальности» – так сформулировал стоящую проблему современного дизайнерского образования кандидат искусствоведения Горелов М. В. [4]. В 1999 году в Строгановке для решения этой проблемы была введена новая дисциплина «Специальный рисунок». Предполагалось, что эта дисциплина восполнит необходимую связь академического рисунка с проектными задачами. Специальный рисунок должен был решить еще одну задачу – дифференцировать программы согласно специализации дизайнеров. «Сейчас «специальный рисунок» входит в программу всех отделений факультета. Преподаватели в своей практической деятельности стремятся определить круг задач, методов и графических приемов для каждой специализации... Но эта учебная дисциплина не смогла пока предоставить фундаментальной базы для обучения основам композиционной и графической грамотности». [4]

Академическое рисование должно готовить студента к выполнению самых различных творческих работ, будет ли он живописцем, графиком, или дизайнером среды. Рисунок с натуры должен помочь художнику справиться с самой сложной творческой задачей, он является основой творческой деятельности художника и должен соответствовать современному решению задач, которые решаются в проектной деятельности дизайнера. Он должен быть грамматикой, изобразительным средством современного дизайнера. И. Н. Крамской говорил по этому поводу: «Вы говорите, что являются уже образчики, где талант соединяется с головой. Дай бог, чтобы так было, потому что этого не миновать, это на очереди, это ближайшая историческая задача искусства, и, если этого химического соединения не произойдет, - искусство вредно и бесполезно, пустая забава и больше ничего».

Формирование творческих навыков будущих дизайнеров – сложный творческий процесс, имеющий свое начало, определенный круг действий и завершение.

Последовательность этапов работы над рисунком должна быть такой, чтобы студенты ясно понимали взаимосвязь между ними и воспринимали эти этапы как единый процесс освоения полного курса.

Академический рисунок обязательно должен чему-то научить. Это обязательное условие академического рисунка, в отличие от творческого, где основной задачей является создание образа. Учебный рисунок должен не только вооружать студента знаниями и навыками, но и развивать его мышление. Начинаящий рисовальщик должен научиться анализировать стоящий перед ним предмет, а не пассивно копировать его внешнюю форму.

Логически выстроенные задания постановок должны формировать у студентов образное, творческое мышление, научить их мыслить определенными понятиями, которые реализуются в материале и технике рисования.

Задачи учебного рисунка всегда должны быть предельно конкретными, должны вооружать студентов знаниями и навыками, которые были бы для них опорой при выполнении творческих работ. И чем определеннее будет поставлена задача обучения в данной конкретной постановке, тем результативнее будет законченная работа студента. Учебно-аналитические задачи должны быть здесь на первом месте. Должна быть построена система и методическая последовательность усложнения творческих задач от постановки к постановке, от первого до четвертого курса.

Сложность в разработке методики преподавания учебного рисунка состоит в том, что академический рисунок в том виде, в котором он преподается значительно отличается от того рисунка, который используется в проектной графике, это различие представляет для студентов определенные трудности. Ранее изданные учебные пособия для молодых художников были ориентированы исключительно на подготовку специалистов станкового искусства и не рассматривали способы взаимосвязи рисунка и проектирования. В результате «обозначился разрыв в задачах и целях программы по рисунку и проектированию, который к настоящему времени стал восприниматься особенно остро. Итогом этого разрыва стало снижение уровня графической культуры выпускников,

выражающееся в том, что студенты не могут в должной мере правильно и эстетически красиво выразить свою проектную мысль, не обладают достаточным багажом знаний в области композиции, не имеют навыков работы в различных техниках графического исполнения». [4]

Программы по академическому рисунку должны составляться с учетом специализации будущих выпускников. На первом-втором курсе, постигая основы академического рисунка, студенты решают простые задачи. Они осваивают средства рисунка, пластические характеристики, материалы, основы композиции т. д. Разница в содержании программ по учебному рисунку будет значительнее на старших курсах, когда необходимо будет учитывать специфику той или иной специальности. Объем, пространство, глубину, выразительные средства композиции дизайнеры среды или графические дизайнеры должны решать по-разному. К примеру, у дизайнеров среды проектные задачи будут связаны с вопросами создания и организации пространства, глубины, дизайнеры-графики будут делать пространство неглубоким, предпочитая плоскость.

Прежде чем приступить к выполнению той или иной постановки, студент должен хорошо представлять последовательность ведения рисунка и конечный результат. Леон Баттиста Альберти говорил: «Напрасно натягивать лук, если ты не знаешь куда направишь свою стрелу».

Чтобы успешно решать определенные задачи в академическом рисунке, связанные с проектными вопросами, преподаватель изначально, уже делая постановку, должен думать о конечных задачах. В самом характере постановки должна содержаться подсказка для учащихся, как решать поставленную задачу. Вот как вспоминает Т. М. Рейн, ученик Фаворского: «Постановки для рисунка большей частью решал сам Фаворский, делалось это очень обдуманно, целенаправленно, иногда на это уходило все время двухчасового урока. Каждое задание тесно связано с выполнением его в определенном материале. На композицию материал влияет формой своей изобразительной поверхности. В зависимости от материала меняются метод изложения темы и форма композиции». [3, с.105]

Вот некоторые ориентировочные темы для учебного рисунка, которые помогут графическим дизайнерам решать многие проблемы проектной графики:

1. Пространство листа белой бумаги

Белый фон бумаги – мощнейшее средство организации рисунка. Гольбейн признавал белое как основу, как материю, из которой художник в рисунке лепит форму. О материальности белого в листе бумаги говорил и Фаворский: «В рисунке очень важен белый лист, на котором вы изображаете. Если вы возьмете линейный рисунок, то вы из линий строите поверхность, а из поверхности – вещь. Белый лист в ваших руках – это масса белого цвета, из которой вы лепите ваш рисунок. Очень важно, рисуя, возбудить это чувство массы белого на бумаге, чтобы ваш первый контур, первый штрих поднимал это белое, делал его массивным, чтобы вы могли в этой массе увидеть ту форму, которую вы хотели изобразить» [2, с.182]. С первых занятий по рисунку преподаватель должен приучать студентов к тому, что белый лист бумаги – это не плоскость, а бесконечное в глубину пространство. Начиная рисовать с натуры, студент, обычно, не знает, как приступить к рисунку, с чего начать, чтобы плоский белый лист бумаги превратить в трехмерное пространство. Первая же линия будущего рисунка вступает в сложную связь с этим бесконечным пространством, определяя пространственную глубину. «Любое пятно или линия, нанесенные на бумагу, тотчас вступают в сложные отношения с белым полем – тишина нарушена. В зависимости от своих размеров и формы, от характера своих краев, то есть касания с белым, от формы, размера и расположения других пятен и линий, они образуют определенную пространственность...». [7, с.30]. В процессе всей работы у рисующего стоит задача не потерять контроль над этой глубиной, определить ее меру в соответствии с поставленными задачами. Рисунок создается не на листе, а в листе (иначе будет птица на небе).

По Фаворскому изображение к краю листа уплощается в соответствии с тем, как лист опредмечивается и теряет глубину, на краю изображение распределяется по поверхности листа, а в центре оно – перпендикулярно этой поверхности. Воспоминания Л. Г. Ройтер о работе сына Фаворского Никиты: «Никита долго и внимательно всматривался в модель, временами

перетаптываясь с ноги на ногу, принаравливался нанести первый штрих на бумагу. Вот медленно поднимается рука с карандашом, но на полпути останавливается и плетью падает вниз. Не все понятно, неясно как начать. Никита обходит модель со всех сторон, внимательно изучает ее и тут же лепит из пластилина.

И вот наконец первое касание карандаша!

А в это время рисование в классе идет полным ходом! Шуршат карандаши, кто-то уже все нарисовал и не знает, что делать дальше, кто-то с досадой переворачивает лист и начинает снова, кто-то с остервенением громко тушует, то и дело в ход идут резинки. Но вот объявлен перерыв. Все обходят и смотрят, как кто начал, проверяя себя на работах товарищей. Ведь учились также друг у друга. И, конечно, всеобщий интерес к работе Никиты. А у него к концу первого часа на листе две линии. Но в них уже все просматривалось: композиционное решение, пропорции, силуэт модели, и все это было выражено просто и лаконично». [3, с.113].

2. Выразительные свойства линии

Линейный способ и сегодня является одним из популярнейших способов работы в искусстве, является частью методики обучения академическому рисунку. Это универсальное графическое средство. С помощью линии определяются границы плоскостей, линия отделяет изображаемую форму от окружающего ее пространства. Она может быть «легкая и волшебная, прихотливая и жесткая, теплая и стремительная» [5, с.46].

Греческий художник –педагог Паррасий умел ограничивать очертания тел и пределы рисунка таким образом, что контур, который состоял только из линий, обрываясь намекал на то, что за ним находится, и указывал на то, что скрыто.

Линия, проведенная кистью, пером или мягким материалом (углем, сангиной), на гладкой или шероховатой бумаге, по своим выразительным качествам будет совершенно разной.

3. Штрих

Штриховая манера рисунка очень редко применяется самостоятельно. Чаще всего штрих совмещается с линией.

Задача штриха – передача тона, объема, фактуры. «Штрих Рембрандта никогда не бывает одностолщинным, каждый участок линии в штрихе имеет свой нажим. Пересекаясь под разными углами, штрихи создают ту таинственную среду, за которую мы так любим этого художника... Совершенно другое использование штриха можно увидеть в рисунках А. Ватто. Короткий мелкий штрих, более или менее одинаковый по напряжению, прекрасно выражает форму, почти не прибегая к добавлению контурной линии... Необычайно четкое и конкретное видение мира, материальность изображаемых объектов характерны для рисунков А. Дюрера. Штрихи активно идут по поверхности формы, точно и мощно выявляя объем. Штрих не длинный и чаще всего поперек формы, сильно подчеркивает округлости. Это почти скульптурное понимание пластики... Штриховые рисунки В. Ван-Гога невозможно спутать с другими... Это не академический штриховой рисунок с тщательной моделировкой тона и светотени, а графическое произведение с чрезвычайно экспрессивной манерой штриха. Штрих не решает отдельный объем или форму, а выражает пространство и среду». [5, с. 57, 59]

4. Градации тона

Работа тональными отношениями является сложной художественно-педагогической проблемой в учебном рисунке. Перед началом работы педагог должен объяснить студентам зависимость тонового диапазона рисунка от возможностей графических материалов (тоновая шкала графитного карандаша намного скромнее широких возможностей угля или соуса) и от стоящей перед рисунком задачи. Убедительность силы тона достигается не чернотой, а отношениями. Перенести тоновые отношения натуры в рисунок с абсолютной точностью невозможно и не нужно. В рисунке они изменяются в зависимости от решаемой творческой задачи, образа, материала. «Если изображается натюрморт или человек, то можно представить это как путешествие вглубь натуры. Полутон – это то, что я вижу прежде, а тень потом, а пока пропускаю. Я как бы ступаю по полутонам и иду вглубь». [2, с.183]. В работе над учебным рисунком ни в коем случае передачу тональных отношений нельзя ставить как основную задачу постановки. Студенты будут буквально срисовывать, а не решать образно-

композиционную задачу. «Вопросы светотени – это вопросы элементарной грамоты. Светотень, безусловно, важна в работе над произведением и решает определенные изобразительные задачи, но на уровне грамоты, как это делается в диктанте, в любой письменной работе. Это еще не творчество, грамота подводит к воротам творчества, но не открывает их и не вводит в творчество». [1, с.165]. Выполнение полутонового рисунка должно быть обязательно связано с какой – то композиционно-прикладной или творческой задачей.

5. Особенности рисования на тонированной бумаге

Рисование на тонированной бумаге отличается от рисования на белой. В рисунке на белой бумаге свет возникает благодаря просвечиванию белой бумаги сквозь сетку темных линий рисунка. На тонированной бумаге свет изображается светлыми материалами (белый мел, пастель, белила). Вся работа на тонированной бумаге сосредотачивается в самых светлых и самых темных частях изображения. Роль промежуточных полутонов выполняет сама бумага, которая остается незаштрихованной. Цвет тонированной бумаги - это дополнительные выразительные возможности рисунка.

6. Пятно и силуэт

Пятновая графика широко применяется в графическом дизайне. Фирменный стиль, упаковка, иллюстрация, плакат являются объектами применения этой техники. Изобразительные свойства плоскости выявляются в этой технике максимально. Пятновая графика не имеет глубины, она двухмерна. Поэтому она органично ложится на изобразительную плоскость в графическом дизайне. Ее предельная лаконичность не мешает создавать выразительные образы. В совершенстве владел искусством пятновой графики Феликс Валлотон. Черное пятно различное по конфигурации может создавать бесконечное множество состояний. «Черным пятном и штрихом передаешь и мрачную тучу, и темную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и темно-красное знамя. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным; то тяжелым и грузным, то легким и воздушным». [2, с.148]. Силуэтная графика, являясь разновидностью пятновой графики, имеет свою специфику. Силуэтные графические решения должны иметь продуманную организацию силуэта и окружающего его поля. По

выражению В. А. Фаворского «силуэт – это не тень, а изображение, имеющее глубину и массу». [3, с. 232]

7. Сочетание линии, штриха и пятна.

Студенты должны не только владеть отдельными вышеперечисленными графическими техниками (линия, штрих, пятно), но и сочетать их между собой, свободно импровизируя при решении определенных творческих задач. Данная тема может стать закрепляющей предыдущие навыки и отработкой новых понятий и навыков. Сочетание нескольких техник в одной работе – это не механическое соединение выразительных средств, а новое образно – пластическое решение. Черно-белая графика как учебное задание для студентов по своим художественно-пластическим средствам перекликается с иллюстрацией, гравюрой и другими творческими работами, с которыми будет встречаться будущий дизайнер-график.

8. Карандаш, уголь, сангина.

Каждая техника требует глубокого изучения и отработки технических навыков. Как композиционно-пространственное решение, так и техника рисунка связаны характеристиками поставленной модели и особенностью задач предстоящей работы. «К сожалению, многие студенты под техникой понимают преимущественно инструменты, материалы и приемы-штампы. Для учебного рисунка характерна часто эксплуатируемая, повторяющаяся исполнительская техника, а это уже ремесло. Изобразительная техника великих мастеров всегда индивидуальна и неповторима». [1, с.134] При выборе графического материала к каждой постановке, нужно хорошо знать о возможностях выбранного материала, учитывать взаимосвязь характера постановки и техники исполнения,

Карандаш разных номеров отличается универсальностью: можно работать линией разного характера, тоном, штрихом, работать с мелкими деталями и с широкими обобщениями, возможна передача фактуры материала.

Уголь – материал больших форматов, больших обобщений и широкого тонального диапазона. Можно работать углем, пропитанным маслом: масло закрепляет изображение, а черный цвет становится теплее и глубже.

Сангина предпочитает фактурную бумагу, любит сочетание линии с легкой воздушной растушевкой. Интересные

результаты дают комбинированные техники. Уголь можно сочетать с сангиной, используя различные бумаги по фактуре и цвету. Карандаш хорошо сочетается с углем. Но какие бы комбинации не использовались при выборе изобразительных средств и материалов, они всегда должны мотивироваться характером постановки и стоящими перед студентом задачами.

9. Фактура

Освоение в учебном процессе возможностей выразительных графических средств обеспечивает современную профессиональную художественную подготовку студентов. Однако, роль выразительных графических средств недооценивается в процессе освоения рисунка. Богатство изобразительно-выразительных возможностей фактуры изображения в академическом рисунке зависит не только от характера изобразительной поверхности (бумага гладкая или шероховатая, картон, холст), но и от выразительных свойств графических материалов (карандаш, уголь, тушь) и техники изображения. Изобразительная поверхность в данном случае является не просто техническим средством выполнения рисунка, а неотъемлемой частью создаваемого образа. Фактура в рисунке создает не только конструктивно-материальную среду, но и решает вопросы динамики, движения, экспрессии, и может решать вопросы отображения такой сложной категории современного рисунка как «время». Выразительные свойства фактуры должны находиться в прямой зависимости от замысла и создаваемого художественного образа. Они индивидуальны и узнаваемы у каждого большого мастера. «При сравнении гравюр, исполненных в одной технике, скажем, нескольких ксилографий, принадлежащим разным художникам, может показаться, что их фактуры как будто однородны, даже неотличимы, ибо каждая из них складывается из рыхловатой фактуры бумаги, поверх которой оттиснут слой краски одной и той же консистенции и одной и той же толщины. Между тем в фактурном отношении эти произведения разнятся необычайно. Подлинное понимание фактуры как эстетической категории немислимо вне учета объективных и субъективных условий восприятия». [7, с.29]

10. Психологический портрет

В этой работе можно поставить не прикладную, а творческую задачу. К этому времени у студентов будет достаточный багаж выразительных средств и навыков работы разными материалами. Можно дать им возможность самостоятельно определить средства формирования образа. Преподаватель в этом случае советует и предостерегает от ошибок, держит ситуацию под контролем.

Можно свободно и динамично, используя технику карандаша, создать средствами штриха пятна разной тоновой насыщенности, которые будут работать на образ. Можно буквально слепить портрет своего героя штрихами карандаша, делая спокойный и объективный психологический анализ модели.

Можно, сочетая остроту линии и мощное звучание пятна, драматизировать образ, используя для этого уголь, мобильный и подвижный.

Или, используя этот же уголь мягко и плавно, сочетая пятно и линию, добиться иного, лирико-поэтического характера образа.

11. Построение пространства (передний план или утверждается, или пропускается)

«О пространственности учебного рисунка говорится и пишется много, но в абстрактном, отвлеченном от живой практике плане. Студенты продолжают работать в двухмерной плоскости бумаги, что является причиной плоских же изображений форм предметов, объектов. Начинаящий студент не принимает на веру информацию о том, что лист бумаги – это условное изобразительное пространство художника, которое начинается от поверхности листа в глубину, вплоть до бесконечности. Не веря в изобразительное пространство, студенты опасаются его и делают роковую ошибку, стихийно задвигая изображаемые объекты, предметы как можно дальше в глубину. Там, в глубине, предметы неизбежно сокращаются в размерах, теряют остроту форм, тональных контрастных характеристик». [1, с.89]. Пространство рисунка надо строить так, чтобы оно не было лишним, чтобы не задавило, не уничтожило объект изображения. Нужно уметь строить пространство рисунка, уничтожая излишки пространства,

соблюдая чувство меры в плане пространственности. Мера пространственности изображения планируется и в учебном и в творческом рисунке. Однако, дизайнерам графикам больше приходится заботиться не столько о пространственности, сколько о сохранении (неразрушении) изобразительной плоскости. В искусстве печатной продукции соблюдение меры пространственности, сохранение плоскости страницы как элемента книги (буклета, проспекта и т. п.) является непреложным законом.

«Самым загадочным было и остается – «пространство», вспоминает Д. М. Шаховской – Мне тогда казалось, «пространством называется все хорошее в искусстве. Часто, когда говорили о какой-нибудь вещи, что «красиво по цвету» или «есть движение» или еще о каких-нибудь качествах, – Владимир Андреевич скажет: «пространства нету»» - и все. Например, у Сурикова «пространства» было больше всего в «Меньшикове» и еще в «Покорении Сибири Ермаком». Вообще из передвижников пространство было только у Сурикова; если бы оно появилось у Перова – а оно вроде бы могло появиться, - то это был бы великий художник. У Пуссена оно было всегда, у Репина его не было вовсе». [3, с.217]. По утверждению Фаворского «трудно так построить пространство картины, чтобы взгляд зрителя мог легко миновать передний план и пройти вглубь картины к среднему, центральному плану, как часто взгляд спотыкается о передний план, выталкивается обратно и, не имея пути, по которому мог бы двигаться вглубь картины, начинает метаться по ее поверхности». [3, с.257]

С вопросом построения пространства тесно связан вопрос перспективы. Традиционно в художественных училищах студенты знакомятся с центральной перспективой, вместе с тем по Раушенбаху центральная перспектива является частью перцептивной перспективы. Передвижники в своих работах, применяя центральную перспективу, очень часто ее подправляли, создавая более убедительное изображение в картине. По этому поводу воспоминание М. А. Рабинович: «Владимир Андреевич Фаворский укладывает натурщика на стол. Поза напоминает Христа Мантеньи, если видеть натурщика со стороны ступней. «Задача, - объясняет Владимир Андреевич, - в общем, на ракурс. Но поскольку будете рисовать

близко (отойти некуда), вы столкнетесь с характерной трудностью. Если со стороны ступней глядеть на них, да еще с такого близкого расстояния, они покажутся огромными, а голова маленькой и далекой». Нельзя, согласно правилам прямой перспективы, стоять так близко к объекту. Однако стоим мы сейчас близко, вопреки перспективным правилам, а натуру воспринимаем здраво - без искажений. Почему? Потому что, пока не рисуем, видим мы натуру цельно – двумя глазами, в движении – не только глядим на первый план и видим третий (согласно прямой перспективе), но, глядя на третий план, видим первый (согласно обратной перспективе)

Но и обратная перспектива, более верная в данной ситуации, ведет тоже к искажениям (противоположным) – голова будет большей и близкой, а ноги маленькими и как бы в тумане.

Владимир Андреевич советует считать главным планом не первый и не третий, а второй – проходящий, где-то поперек живота

То есть, рисуя и ноги, и голову, смотреть на живот. Это было в первый раз и по-настоящему было понять очень трудно, но слова «обратная перспектива» - понятие почти мистическое – встряхнули меня, и я пристал с вопросом: Можно ли в природе увидеть обратную перспективу так же просто и ясно, как прямую, в случае с уходящими рельсами?» - «Можно, - подвинул ко мне табуретку и, взяв с тумбочки пиалу, ставит ее на ближний ко мне край – Смотрите на пиалу». Смотрю. «Что происходит с уходящими от вас сторонами табуретки?» - «Все, говорю, - по законам перспективы, - удаляясь от меня, сближаются»

«Теперь? – берет пиалу и ставит на противоположный (дальний от меня) край табуретки. – Смотреть должны тоже на пиалу».

Какое-то время молчу – трудно поверить своим глазам, - удаляясь от меня, стороны табуретки расходятся!!!

Все продельывают этот опыт.

И прямая и обратная перспективы согласуются с восприятием пространства человеком. Как нам строить пространство в нашем деле, зависит от задачи» [3, с.171]

12. Время в изобразительном искусстве (рисунке) как четвертая координата пространства

С методической точки зрения этот вопрос довольно сложный. Как дать студентам в доступной, понятной для них форме это понятие, как это понятие должно изменить их отношение к академическому рисунку. Вероятнее всего знакомить учащихся с четвертой координатой пространства целесообразно на четвертом курсе, когда у них уже накопится определенный опыт. Неплохо, если бы они к этому времени обсудили эту категорию на истории искусств, сделали определенные задания на уроках композиции. «Реальность нами воспринимается четырехмерно, а не трехмерно (четвертое измерение – время), и поэтому перед рисунком стоит задача изобразить время, если этот рисунок желает передать реальную действительность, а не является условным изображением препарированной действительности» - так сформулировал эту проблему В. А. Фаворский. Художники XX века вполне освоились с этой категорией четвертого измерения и успешно отражали его в своем творчестве. «Художник-экспериментатор, Ю. Соостер экспериментирует с пространством и временем, превращая их в активное средство своего искусства, в тот как будто невидимый, но становящийся в его рисунках зримым, даже осязаемым, материал, из которого можно построить стиль грядущих столетий». [6, с.64]

Используя вышеперечисленные темы, преподаватель рисунка должен так сформулировать постепенно усложняющиеся задачи каждой постановки от первого до четвертого курса, чтобы студенты получили все необходимые навыки ведения академического рисунка, освоили графические приемы и материалы, усвоили теоретические основы академического рисунка и научились полученные знания и навыки применять в проектных работах. Каждая постановка должна решать определенную проектную задачу. На каждом курсе возможно выполнение одного – двух заданий станкового рисунка. Но и в этом случае преподаватель должен точно сформулировать стоящую перед студентами задачу. Станковый рисунок, предполагающий в данном случае композиционно-завершенный образ с натуры, может быть итоговым за семестр или курсовым.

Для достижения максимально положительного результата преподаватель пользуется различными средствами передачи

информации и закрепления понятий и навыков у студентов. Преподаватель должен:

- доносить до студентов необходимую информацию, чтобы они знали в теории и умели применять на практике все многообразие выразительных возможностей графических средств;

- использовать в процессе проведения занятий различные техники и материалы рисунка, так как различные материалы обладают различными выразительными возможностями;

- проводить краткосрочные упражнения, задания, рассчитанные на применение выразительных графических средств;

- планировать занятие так, чтобы оставалось время на отработку навыка достижения выразительности рисунка;

- проводить анализ рисунков, обращая внимание на обоснованное использование выразительных графических средств

Не все постановки студенты должны завершать полностью на занятиях по рисунку: часть постановок может завершаться на предмете «Графические техники», какие-то задания могут ориентироваться на предмет «Композиция». В этом случае тема и формулировка задач постановки обсуждается с преподавателем соответствующей дисциплины.

В результате освоения рисунка студент должен

Знать (формулируются только те положения, которые связаны с темой статьи)

1. Значение и выразительные свойства линии, штриха, пятна в академическом рисунке
2. Меры использования тона
3. Выразительные возможности карандаша, угля, сангины
4. Значение фактуры в формировании образа
5. Выразительные особенности тонированных бумаг в академическом рисунке
6. Средства построения образа в станковом рисунке
7. Меры пространственности рисунка в соответствии с проектной задачей
8. Уметь (формулируются только те положения, которые связаны с темой статьи)

9. Решать проектные и творческие задачи средствами линии, штриха, пятна, а также их комбинациями
10. Рационально использовать градации тона в академическом рисунке
11. Использовать различные материалы (карандаш, уголь, сангина) для решения поставленных задач
12. Использовать фактуру как выразительное графическое свойство в рисунке
13. Решать творческие и проектные задачи с использованием тонированной бумаги
14. Создавать образ в станковой работе
15. Строить пространство в соответствии с конечной задачей постановки

Усвоение сложных понятий и навыков построения образа и решения проектных задач должны решаться не только на уроках рисунка. Теоретические положения многих вопросов можно обсуждать на истории искусств. Как и почему строилось пространство в Древнем Египте, в эпоху античного мира, средневековья и Нового Времени.

Линейную перспективу, вероятно, следует давать как частный случай перцептивной системы перспективы.

Получение одной и той же информации в разной форме и с разных источников (на уроках рисунка, на истории искусств, на занятиях по композиции, на уроках перспективы и черчения) будет способствовать более глубокому пониманию сложных вопросов изобразительной грамоты. Сформированные навыки студенты смогут применять в проектной графике

И в заключение приведу воспоминание И. Г. Коровай, ученицы В. А. Фаворского оно имеет самое непосредственное отношение к обсуждаемой теме, потому привожу его почти полностью:

«Первое задание было ошеломляющим. Владимир Андреевич подвел меня к пианино, на котором стояло много разных предметов. Помню довольно высокую вазу, подсвечник, стакан с кистями... В общем, много вертикалей, предметы стоят в ряд, не закрывая друг друга, что-то вроде частокола. Кстати, в течение всего курса место рисующего и формат бумаги определял он сам. Объяснял он в этот первый раз мало, только сказал, чтобы я постаралась увидеть одновременно два крайних

предмета, а остальные поместила бы между ними, а не рисовала бы подряд – один, другой, третий и т. д. О промежутках между предметами как об элементе композиции он тогда не говорил, но сказал, видимо применяясь к моему уровню, что по величине и форме промежутков можно проверять правильность нарисованного, и таким образом обратил мое внимание на рисунок фона между предметами, научил об этих «пустых местах» помнить. А измерение карандашом или отвесом в вытянутой руке, зажмурив глаза, считал недопустимым и смешным – закрывать глаза, когда смотришь на натуру! Он настойчиво обращал внимание рисующего на бинокулярность и считал это одним из средств изображения времени.

Следующие постановки оказались совершенно другими: натюрморты, очень тщательно поставленные, и сами по себе – произведения искусства. И в тоновом, и в пространственном отношении они строились сложно, но четко и ясно. Они были очень красивы и интересны по сюжету: казалось, что у предметов существуют какие-то свои взаимоотношения. Восторг перед такой натурой не проходил в течение всего рисования, а оно было длительным и многодельным.

Натюрморты наши напоминали натюрморты Шардена, которого Владимир Андреевич очень любил. Та же сложность и четкость, та же тонкая модуляция тоновых отношений и та же сдержанность.

Пассивному тушеванию здесь как-то не было места; даже если по слабости воткнешься в отдельный предмет, он оказывается так значителен в общей композиции постановки, что ты и помимо своей воли продолжаешь компоновать, и это возвращает тебя к активному состоянию. В самой постановке был заключен ответ на поставленные задачи, решение как бы подавалось на «блюдечке». Поэтому то, что говорил Владимир Андреевич, не казалось таким уж непостижимым – все можно было увидеть своими глазами. Он как бы вел тебя за руку. Он старался, чтобы я увидела и осознала эту тихую, но напряженную жизнь взаимосвязанных предметов. Он обращал мое внимание на движение, где оно быстрее, где медленней, советовал искать параллельности, уважать вертикали как некие струны, между которыми снуют другие направления. – словом, подводил меня к понятию ритма.

Но не это было основным, это как бы служило украшением задачи, а задача была – овладение пространством. Владимир Андреевич предлагал мне выбрать главный план и подчинить ему остальные. И проследить, что меняется с переменной главного плана, т.е. в зависимости от того, куда смотришь. И этим, в сущности мы занимались все время. В пример он часто приводил Буше, считая, что у него предметы, лежащие как бы на авансцене, очень хорошо связаны с главным планом и меняются, подчиняясь ему.

Через некоторое время мы перешли к интерьеру. После игрушечных мизансцен натюрмортов – большая мастерская – целый мир и ты в нем! Там были и скульптуры, и шкафы, и кресла, и велосипед, и деревянный конь – все окружало рисующего. Рисовали днем, свет был мягкий, зимний. Очень было красиво.

Пространство стало совсем другое, и здесь я лучше поняла и «широкое смотрение» (как еще смотреть на предметы, тебя окружающие, а не стоящие перед тобой), и движение планами «от двух точек к третьей», и, главное, возвращение главного плана, движение его навстречу зрителю. Владимир Андреевич показал мне на натуре, как пространство за предметом, на который смотришь, изгибается чашей: за предметом – глубина, а чем дальше от него, тем глубина шире, где-то задний план может лечь на изобразительную поверхность. Здесь вспоминался художник Гюбер Робер. Владимир Андреевич очень любил его за это возвращение заднего плана и впоследствии, когда мы вместе ходили в музей изобразительных искусств, всегда им любовался.

Рисовать интерьеры мне очень нравилось – это движение в глубину, с опорой последовательно на разные точки, эти пропуски и возвращения, эта борьба с планом более близким, чем первый, эта упоительное овладение таким сложным миром.

Затем последовала серия других натюрмортов, основными компонентами их были гипсы: голова Гаттамелаты, торс Венеры, античный рельеф, белая ткань – словом, белое на белом. И предметы все крупные. Пространство теперь ограничивалось: у постановки обязательно была задняя стенка – рельеф или ткань, или даже просто стена с батареей отопления. Пространство постановки строилось от этой стенки на нас.

А предыдущие натюрморты не имели ничего, ограничивающего пространство, они просто стояли кучкой на столе, и сзади было еще много этого же стола, и где-то вдали подоконник и окно, которые тоже входили в композицию. Это комнатное пространство казалось целым миром, стол иногда бывал пустыней, в которой живут и действуют персонажи натюрморта.

Теперь я вижу, что он провел меня через основные способы построения пространственного рельефа: дорический, византийский и ионический.

Уже тогда он рассказывал о внешних и внутренних контурах рублевской Троицы. Это было не очень-то понятно, но заставляло делать попытки как-то связывать разные линии рисунка. Так что польза была и от непонятного.

Может создаться впечатление, что мы работали очень спокойно, методически переходя от темы к теме. На самом деле переходы эти были ошеломляющими. Сидишь себе, рисуешь натюрморт, кажется, что чему-то научился, к чему-то начинаешь привыкать – и вдруг – бац! – интерьер, со всеми своими сложностями. Привычка – это враг непосредственного восприятия – летит к чертям! Или же во время рисования вышеописанных натюрмортов, где сзади стенка, предметы более или менее обращены к зрителю, – вдруг сажают тебя сбоку, получается страшный ракурс – край стола, который обычно был почти параллелен изобразительной поверхности, уходит куда-то в бесконечную глубину, от рельефа осталась одна толщина, Гаттамелата повернулся в профиль и смотреть на тебя не хочет. Поди-ка нарисуй все это.

К этому времени мой глаз уже не несколько развился, и я могла почувствовать в отдельно взятой скульптуре ее собственное пространство. Но это не значит, что я научилась свое понимание реализовывать в рисунке. Между головой и рукой рисующего – увы – все знают, какая труднопроходимая пропасть.

При рисовании головы Владимир Андреевич не признавал так называемых «вспомогательных линий», рисовать надо было только то, что видишь. Рисовать контуры, а потом затушевывать он тоже не позволял. Надо было сразу давать ощущение объема, массы.

В конце года вместе рисовали обнаженную модель. После гипсов мне было очень чудно, что живая. Постановки были довольно простые, без окружения. Помню разговор о контуре – относится ли он к фигуре или к фону.

Как это ни странно, мы не занимались «композицией на заданную тему». Видимо, то, что я была тогда в состоянии понять в композиции, я получала на уроках рисования с натуры.

Литература

1. Лушников, Б. В. Рисунок. Изобразительно-выразительные средства / Б.В. Лушников, В.В. Перцов. – М., 2006
2. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский. – М., 1986. – 20 с.
3. Фаворский, В.А. Воспоминания о художнике / В.А. Фаворский. – М.: Книга, 1990
4. Горелов, М. В. Рисунок как инструмент проектного мышления / М.В. Горелов. – М., 2006
5. Бесчастнов, Н. П. Черно-белая графика / Н.П. Бесчастнов. – М., 2005
6. Искусство книги. – выпуск 9,- М., 1979
7. Большакова, С. Фактура. Выразительное средство в искусстве: Дипломная работа / С. Большакова, НГХУ. – Новосибирск, 2007

Кашеваров С.И.

«Методика преподавания проектирования в области средового дизайна на IV курсе.

Методические подходы к ведению дипломного проекта»

Средовой дизайн занимает совершенно особое место в проектной культуре ввиду особой сущности среды, состоящей из архитектурных (пространственных), дизайнерских (предметных) источников средового состояния и самого этого состояния (атмосфера среды), которые концептуально неразрывны и все три являются предметом проектирования, хотя способы их проектного формирования различны. Сложность средового проектирования, имеющего дело одновременно и с

архитектурными, и с дизайнерскими слагаемыми среды, усугубляется очевидным разнообразием видов нашего окружения.

И это особенность проектного отношения к среде отражается на методике преподавания на четвертом курсе художественного училища.

VII семестр посвящен одной из самых сложных учебных тем - разработке концептуального решения дизайн - проекта общественного интерьера с учетом архитектурной среды. На примере общественного интерьера будущие дизайнеры изучают проблемы средового комплексного проектирования, используя знания не только по предмету «Композиция (проектирование)», но и по дисциплинам «Основы архитектуры», «Эргономика» и др.

Изменяются формы организации обучения – фронтальная форма используется все реже, основной становится индивидуальная форма работы в сочетании с максимально интенсивной самостоятельной работой студента, контролируемой преподавателем.

Существенной «приметой» методики преподавания на четвертом курсе является использование такой формы групповой работы как «мозговой штурм». Как известно, «мозговой штурм» - это один из наиболее распространенных и эффективных приемов дизайн-мышления, и использование его на этапе выбора темы проекта, могущего перерасти в дипломный, является крайне обоснованным и полезным.

Критерии выбора темы задаются преподавателем. В первую очередь, она должна быть социально значимой и отвечать основным требованиям для объекта дизайна: востребованность, функциональность, красота. Во-вторых, должна способствовать выявлению творческого потенциала студента. И в-третьих, должна быть ориентирована на полноценный проектный выход, т.к. основная задача дипломного проектирования – закрепление всех профессиональных навыков, выявление степени профессиональной грамотности специалиста-дизайнера.

В ходе мозгового штурма каждый студент предлагает на обсуждение не менее трёх тем. После группового обсуждения остается одна, отвечающая всем перечисленным критериям.

После выбора темы проекта, задаются параметры проектируемой площади, подбирается реальная архитектурная планировка, проводится углубленный анализ ситуации, с изучением истории создания учреждения или организации, вида и особенности деятельности или производства, её социального значение и расположения. При перепланировке особое внимание уделяется зонированию пространства, функциональности помещений и деловых зон, масштабности, пропорции и расположению мебели согласно эргономическим требованиям.

Таким образом, реализуется поэтапный план работы по проектному заданию:

- 1) выбор темы
- 2) анализ ситуации
- 3) знакомство с аналогами, работа с вербальной и визуальной информацией в интернете, библиотеке и др. объектах
- 4) создание характеристики и поиск образного решения
- 5) создание концептуального решения, утверждение идеи «заказчиком» (преподавателем)
- 6) работа с планом
- 7) исполнение проекта (перспективы, разрезы, макет)

На экзаменационный просмотр представляются следующие работы:

- 1) Анализ ситуации
- 2) Концептуальное решение
- 3) Характеристика объекта
- 4) План помещений
- 5) Разрезы
- 6) Перспективы

VIII семестр является самым коротким. В ходе последнего семестра студенты работают над детальной проработкой концептуального проекта с учетом реальной архитектурной и средовой ситуации. Это может быть, как совершенно новый проект, так и выполненный в течение предыдущих семестров – это решается по итогам зимнего экзаменационного просмотра.

Противоречия в этом нет, т.к. из-за ограниченности во времени «курсовой» проект не может быть во всех своих частях доведен до стадии полного «рабочего» завершения. В каждом курсовом проекте решаются лишь задачи, которые

соответствуют логике учебной программы и выбранной теме, помогая выразительней показать ее.

Поэтому в зависимости от глубины проработки и важности темы студентам предлагается продолжить работу над ней, с тем, чтобы выйти на уровень дипломного проекта, особенно если она способствует раскрытию их индивидуальности и творческих способностей. Повторюсь, выбор темы дипломного проекта очень важный момент для студентов.

Хорошо, если на дипломном проектировании выпускнику дается возможность не только еще раз отработать навыки работы с проектом, но и привлечь к себе внимание будущих работодателей. Поэтому дипломный проект рекомендуется ориентировать на конкретную ситуацию или конкретное техническое задание заказчика. В этом случае дипломнику предоставляется право свободного выбора темы. Но не всегда такая дипломная работа оканчивается созданием высококачественных, радующих глаз проектов, выражающих идейный стержень работы дизайнеров – «преобразование нужного и полезного в прекрасное». Поэтому в особых случаях студенту предоставляется право остановиться на концептуальном проекте, предполагающем логическое и творческое осмысление объекта, создание сценария и т.д.

На примере разработки концептуального проекта в полной мере решается основная задача дипломного проектирования – использовать все знания и навыки, полученные в процессе обучения студент, чтобы проявить себя грамотным специалистом-дизайнером, выявить свой творческий потенциал, закрепить профессиональные навыки.

На всех этапах дипломного проектирования студент работает над техническим заданием с заказчиком или преподавателем. В период преддипломной практики тщательно изучается ситуация, разбираются цели и задачи, поставленные данным заданием к архитектурному объекту, идёт углублённое знакомство с аналогами, всестороннее изучение плана, рассматриваются особенности данного проекта и его место в заданном пространстве, связь с окружающей средой, при необходимости разрабатывается сюжетно-тематический план или сценарий. На основе характеристик создаётся

цветографический образ проекта через форму, цвет, графический приём, предмет. Преддипломная практика, как правило, проходит на базе студий Союза Дизайнеров или рекламных агентств.

Большое внимание в это время уделяется осмыслению теоретической части задания – пояснительной записке.

В период выполнения студентом дипломной работы на каждом этапе идёт углублённый анализ выполненной части задания, рассматриваются особенности задач, поставленные перед дипломником в данной ситуации. Для этого еженедельно организуются просмотры, после каждого просмотра руководитель обсуждает с дипломниками достоинства и недостатки проекта с учётом рекомендаций и замечаний членов просмотровой комиссии.

Так, этап за этапом, отрабатывается идея и отшлифовываются детали проекта, создаются форэскизы, затем дипломник переходит к исполнению проекта, продумывает подачу.

На защиту дипломник представляет:

1. Генплан архитектурной среды заданного объекта.
2. План объекта.
3. Перспективы в количестве от 6 до 8, выполненные на компьютере.
4. 2 – 3 разреза.
5. Пояснительную записку.

В целях воспитания вкуса и культуры подачи, в училище принято оформлять подачу на пластике. Такая подача, во-первых, наилучшим образом представляет работу, выигрывает зрелищно, во-вторых, готова к длительному хранению, в-третьих, имеет выставочный формат, что позволяет представлять ее в дальнейшем в конкурсах, выставках, фестивалях. Так, в 2013 году на Всероссийский фестиваль дизайна «Китеж-Градъ 2013» были направлены работы студентов и выпускников, которые вошли в каталог выставки и в единственном числе представили работы художественных училищ», а в 2014 году дипломный проект «Концептуальное решение интерьера дирижабля» получил «Викторию» – Национальный приз в области дизайна и архитектуры.

На процедуру защиты приглашаются будущие работодатели, студенты средних и младших курсов, после чего с ними обсуждается ход защиты, недостатки и достоинства дипломных проектов, замечания и рекомендации членов ГАК, результаты оценок. Это помогает будущим дипломникам правильно расставлять приоритеты, решать поставленные задачи.

Основной задачей своей преподавательской деятельности считаю, что нужно научить будущих дизайнеров думать аналитически. Мы должны учить методам проектирования на примере отдельных объектов, выстроенных по типологическому принципу.

Кашеваров С.И.

Формирование комфортной предметной среды современного города

Аннотация. Дизайн городской среды входит в нашу повседневную жизнь, как одно из направлений дизайна, решая проблемы создания комфортной среды городского пространства.

Ключевые слова: дизайн; дизайн городской среды; Сенежская Студия; художественное проектирование.

Проблема комфортного проживания волновала человека всегда. Он стремился к идеальной форме поселения. «Остров Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы. Проекты идеальных городов были геометричны, и, в основном, центричны. Главное внимание уделялось человеку, что является отправной точкой дизайнерского проектирования.

В 70-е – 80-е годы, когда слово «дизайн» в России еще не было в обиходе, впервые понятие комфортной предметно – пространственной городской среды появилось на Сенежской экспериментальной Студии.

Автору этих строк довелось учиться у Евгения Абрамовича Розенблюма, удивительного, талантливого художника – философа, основателя Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования.

Основой проектов Студии стала ориентация на искусство в противоположность к техническому рационализму. Некоторые критики называют это бумажно-театрализованным

проектированием, не имеющим ничего общего с реальной действительностью. Однако следует сказать, что концептуальное решение городской среды многих городов выполнены оригинально, не имеют аналогов в мировой проектной практике. Многие проекты музеев были реализованы.

Сенежская Студия открыла новую проблемную тему – дизайн производственной среды (хотя надо отметить, что Евгений Абрамович, предпочитал слову «дизайнер» слово «проектировщик»).

Организация городского пространства, сейчас мы называем это дизайном городской среды, занимала особое место в творчестве Сенежской Студии. Многочисленные аспекты, возникающие в объектах городской среды, рассматривались как социально – культурные связи.

В настоящее время общество вступает в новую фазу развития – постиндустриальную. Наступает век информации и новых технологий. Возникают экологические, экономические, транспортные и социальные проблемы.

Одним из основных объектов дизайна городской среды, является многофункциональный остановочный комплекс.

Остановка общественного транспорта – это специально отведённое общественное место, предназначенное для посадки/высадки пассажиров рейсового наземного общественного транспорта (автобус, троллейбус, трамвай, маршрутное такси). В простейшем случае может обозначаться лишь специальным знаком в соответствии с видом транспортного средства (к примеру, остановка автобуса обозначается знаком 5.16), но обычно на остановках устанавливают навесы от дождя и/или скамейки. На остановке практически всегда имеется табличка с номерами маршрутов общественного транспорта, останавливающегося на данной остановке, а часто также расписание и карта маршрутов или района. Иногда на остановках имеются пункты продажи билетов. В крупных городах на остановках, как правило, размещается наружная реклама. В зоне остановок автомобильного общественного транспорта часто наносится соответствующая дорожная разметка, запрещающая парковку автомобилей. Остановившийся для высадки пассажиров городской транспорт не является препятствием.

Остановочный павильон является уникальной в своем роде конструкцией дорожной инфраструктуры, совмещающей реализацию продукции с местом ожидания общественного транспорта, что дает преимущество в объемах ее сбыта. С приходом в нашу страну свободных рыночных отношений остановочные павильоны стали не только местом ожидания транспорта, но и объектом внимания рекламодателей. Это повлияло на внешний вид и конструкционные особенности.

Существует огромное количество остановок, но мало встречаются остановки, которые бы привлекали внимание, выполняли дополнительные функции, так нужные пассажирам. Остановочные комплексы не соответствуют функциональному содержанию. Внешний облик остановочных комплексов в России представляет собой вполне обычные, ничем не примечательные постройки. В данное время состояние остановочных комплексов не удовлетворяют требованиям современного городского образа жизни и в большинстве своей утративших историко-культурное своеобразие. На данный момент остановочные комплексы не только не улучшают, но значительно ухудшают все характеристики городской среды. В то же время каждый город обладает индивидуальным генетическим кодом, распознавание которого может служить ключом для его возрождения. Вся сложившаяся городская инфраструктура вместе с ее фрагментами, приобретенными за десятилетия процветающего остаточного принципа, является накопленным ресурсом, многократно превышающим те капиталовложения, которые планируются на преобразование городской среды.

Изучив окружающую обстановку и внешний вид остановочных комплексов, можно с уверенностью сказать, что на данный момент имеющиеся остановочные комплексы нуждаются в изменении и дополнении новым оборудованием и удобством.

Список литературы

1. Михайлов, С.М. Проблемы дизайна / С.М. Михайлов, М.И. Белов. – М., 2011. – 136 с.
2. Ибрагимова, Н.И. Дизайн как средство гуманизации техногенной среды современного города / Н.И.

Милова О.В.

«Применение графических техник в дизайн-проекте»

«Графические техники в дизайн-проекте» применяются для создания плакатов, календарей, эскизов интерьеров и могут служить основой для самостоятельных и оригинальных художественных произведений. Текстуры и рельефы могут успешно использоваться в качестве имитации и оригинальной трактовки поверхностей в макетах и печатной продукции, что способствует нестандартным творческим решениям. Создание текстур – это увлекательный и захватывающий творческий процесс, одна только монотипия обладает огромными возможностями и простором для творческого исследования, удивляя необычностью структуры и уникальностью сделанного. Работы в технике «монотипия» можно выполнять тушью, гуашью, акварелью, масляными красками, при желании придавая им определённую форму, используя разные виды трафаретов. «Рельефы» – это большая и многогранная тема, требующая от обучающихся большого терпения, чувства стиля и ритма. Процесс создания рельефов очень дисциплинирует, позволяет изучить возможности разных сортов бумаги и, в то же время, способствует творческому самовыражению. Бумагопластика и создание объёмных конструкций – это творчество, которое существенно ускоряет процесс развития объёмно-пространственного мышления у начинающего дизайнера. Для успешного освоения приёмов бумагопластики используется бумага сорта «ВАТМАН». На начальном этапе объекты создаются по заданным образцам и развёрткам, затем проектируются авторские, оригинальные работы, при этом необходимо учитывать особенности и свойства бумаги, освоить методы работы резакми, ножницами, использовать разные сорта клея. Объёмные конструкции могут служить основой для макетов упаковок, рекламных установок и декоративных элементов в оформлении витрин, а, так же применяться в

качестве стильных украшений интерьеров к торжествам и праздникам, использоваться как образующие элементы пространства интерьеров. Раздел «Макетирование» носит уже непосредственно прикладной характер для создания макетов упаковок, зданий, интерьеров, что позволяет увидеть проект в целом и получить о нём полное представление. Кроме того, навыки, полученные во время занятий бумагопластикой могут пригодиться для изготовления разного рода сувенирной продукции. При создании любого изделия из бумаги необходимо соблюдать два основных условия. Во-первых, необходимо подробно изучить изображаемый объект, выявляя его характерные особенности, чтобы потом стилизовать его. Во-вторых, следует определить степень завершённости предполагаемого изделия, ясно представляя себе конечный результат. Наряду с бумагой в макетировании очень широко применяется картон, особенно там, где требуется жёсткость конструкции, например, основание здания, стены, перегородки. Эта работа ведётся в тесном сотрудничестве с педагогом по проектированию интерьеров, особенно важно точно вычертить план и подобрать нужный масштаб выполняемого объекта. Здесь студенты получают необходимые навыки по работе с масштабом, учатся понимать пропорции, развивают внимание, учитывая необходимые технические подробности. Наиболее выразительно, стильно и профессионально выглядят макеты, выполненные в белом цвете, поэтому перед началом работы над макетом картон необходимо равномерно покрыть белой краской, используя баллончик или валик. Мелкие детали интерьера: мебель, приборы, декоративные элементы выполняются из бумаги. Создание макетов интерьера не только развивает пространственное мышление и способствует лучшему усвоению проектных дисциплин, но очень помогает в производственной практике и может служить эффективным дополнением к дипломному проекту. Качественно выполненные макеты интерьеров так же могут быть использованы, как наглядный материал преподавателями композиции на подготовительных курсах.

ИЗУЧЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ И СВОЙСТВ РАЗЛИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ И ИНСТРУМЕНТОВ, ПРИМЕНЯЕМЫХ В ДИЗАЙНЕ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С НИМИ

В современном мире профессия дизайнера является одной из наиболее востребованных. Дизайн имеет много разных направлений. В Новосибирском художественном училище изучаются два направления – графический дизайн и средовой дизайн. Для выполнения дизайн-проектов необходимо обладать определёнными знаниями, умениями и навыками. В методике подготовки художника по проектированию интерьеров и графических проектов можно выделить три аспекта: общая культура студента, которая должна определить элементы и содержание его творчества, художественно-конструкторское образование, которое должно обеспечить знания, умения и навыки для осуществления задуманного, и, наконец главное – его подготовка как художника-проектировщика, создателя. Сформированный и откорректированный курс «Средства исполнения дизайн-проектов» является частью профессионального модуля «Творческая художественно-проектная деятельность» и ведётся в тесной интеграции с другими дисциплинами: рисунок, живопись, композиция, перспектива, история дизайна. Задача курса обеспечить готовность выпускника к профессиональной деятельности по созданию произведений дизайна в соответствии со специализацией в качестве дизайнера, практикующего как индивидуально, так и в составе творческих коллективов. Особенно ценным качеством для дизайнера является индивидуальность, свой почерк, поэтому очень важно освоить не только компьютерные технологии и программы, но и научиться создавать произведения вручную, используя как традиционные приёмы и материалы, так и самые необычные, постоянно изобретая и импровизируя. Свобода самовыражения дизайнера в материале является наибольшим преимуществом любого настоящего профессионала. При создании учебной программы я руководствовалась традициями и наработками в области мирового и отечественного дизайна, таких школ как «БАУХАУС», «ВХУТЕМАС» и богатым творческим опытом академии им. А.Л. Штиглица. Навыки, знания, технологии и

терминология, полученные на уроках, применяются при выполнении дизайн-проектов, во время прохождения учебно-производственной практики и в самостоятельной творческой деятельности. в результате освоения учебной дисциплины: «Средства исполнения дизайн-проектов» выпускник должен:

Знать: современные принципы, методы и приёмы работы над дизайн-проектом. Пластические и конструктивные свойства, способы обработки основных материалов, применяемых при выполнении дизайн-проектов и оригиналов. Особенность дизайнерского проектирования.

Уметь: использовать разнообразные изобразительные и технические приёмы и средства при выполнении дизайн-проекта и оригинала. Выполнять графическую часть проекта, макет, оригиналы художественно-графических элементов проекта на высоком художественном уровне.

«Средства исполнения дизайн-проекта» одна из ведущих дисциплин в процессе профессионального обучения дизайнеров. Дисциплина помогает сформировать профессиональные компетенции ПК 1.2, ПК 1.5, ПК 1.6. Обучение сочетается с производственной практикой в профильных организациях, учреждениях города Новосибирска – дизайн-студиях, архитектурных бюро, типографиях и т. д., где наличие квалифицированных специалистов позволяет передать студентам их опыт в работе дизайнеров различных направлений.

Вниманию читателей предлагается фрагмент программы по дисциплине, посвящённый изучению классических изобразительных и технических приёмов, материалов и средств проектной графики на первом курсе.

Средства исполнения дизайн-проектов

(«Основы бумажной пластики и макетирования»)

Программа включает в себя пять разделов:

- 1.Графические техники
- 2.Текстуры
- 3.Рельефы (фактуры) из бумаги, создаваемые без применения инструментов
- 4.Рельефы (фактуры) из бумаги, создаваемые с использованием режущих инструментов
- 5.Объёмные конструкции
- 6.Макет

Раздел 1. Графические техники

Требования к знаниям и умениям по разделу:

Знать:

Современные принципы, методы и приёмы работы над дизайн-проектом;

Пластические и конструктивные свойства, способы обработки основных материалов, применяемых при выполнении дизайн-проектов и оригиналов;

Уметь:

Выполнять графическую часть проекта, макет, оригиналы художественно-графических элементов проекта на высоком художественном уровне;

Использовать разнообразные изобразительные и технические приёмы и средства при выполнении дизайн-проекта и оригинала.

Курс начинается с вводной беседы, рассказывающей о дизайне, материалах и технологиях, применяемых профессиональными дизайнерами в работе. Рассматриваются цели и задачи дисциплины «Основы графики, бумажной пластики и макетирования» в контексте освоения специализаций «Дизайна среды» и «Дизайна графической продукции».

Знакомство с основами проектной графики начинается с рассказа об инструментах и материалах, используемых при выполнении дизайн-проектов, о технических и графических приёмах, о тесной связи «Основ графики, бумажной пластики и макетирования» с предметом «Композиция». Даются основные термины.

РАЗДЕЛ 1. Графические техники. Передача плоскостных и объёмных изображений средствами графики. В рамках этой темы предусмотрено знакомство с графическими техниками: силуэт (пятно), линия, линия и пятно, линия по форме, штриховка, пуантель, метод работы сухой кистью, работа с кляксой, смешанная техника (сочетание 3-4 вышеуказанных техник), авторская техника. Для этого последовательно выполняются кратковременные упражнения на передачу объёма и пластической выразительности изображаемого объекта. Самое первое практическое упражнение «Превращение окружности в шарик средствами графики». Для этого нужно начертить 6-7 окружностей 2-2,5 см (для этой цели можно использовать монетку), и графическими средствами пытаемся передать объём,

представляя, что источник света находится слева сверху. Первый шарик изображается линией и пятном, лучше если пятно, изображающее тень на шарике будет занимать примерно $\frac{1}{3}$ его и создаст пластичный красивый изгиб, моделирующий шар. При этом необходимо отступить от правого края шарика чуть меньше миллиметра, чтобы изобразить рефлекс. Другой шарик можно изобразить с помощью полос разной толщины, подчёркивающих его форму. Третий шарик создаётся с помощью штриховки как на уроке рисунка. Четвёртый- точками (пуантелью), начинать нужно с самого тёмного места, постепенно разреживая точки. Объём остальных шариков обучающимся предлагается передать придуманными ими самими способами. Например, чешуйками, трещинками, буквами, каракулями, какими-либо символами. Это упражнение можно выполнять с помощью перьев и туши или использовать гелиевую ручку. Как правило это упражнение заинтересовывает и очень увлекает обучающихся.

Упражнение «Силуэт». Для выполнения этого задания в качестве образца необходимо использовать изображения: дерева, стрекозы, подъёмного крана, высоковольтной вышки, фрагмента ограды, велосипеда. Изображаемый объект должен быть выразительным и чётким по форме, изящным по очертаниям, переносится на лист методом срисовывания или переводится с помощью кальки, затем прорабатывается тушью и пером, либо кистью.

Упражнение «Линия» и «Линия + пятно». В данном упражнении необходимо раскрыть все возможности применения линии в графике для передачи объёма, пространства, пластики. Можно выполнять работу одной непрерывной линией, изменяя её толщину, либо вести работу прерывистой линией. Выполняя задание на сочетание линии с пятном необходимо следить за балансом чёрного и белого, делая акцент на главном. В качестве образцов для изображения можно использовать архитектурные фрагменты, технические объекты, фрагменты интерьеров, предметы быта, животных, птиц, растения. Для выполнения этих упражнений используется тушь, перья, кисти, можно также пользоваться гелиевой ручкой.

Критерии оценки для вышеуказанных техник: компоновка изображения в формате листа, пластическая выразительность

изображаемых объектов, правильность пропорций, выделение главного, аккуратность, культура подачи.

Упражнение «Линия по форме». Цель этого упражнения – лепка формы с помощью линий разной толщины. Самым наглядным примером здесь может служить изображение зебры, хотя этот принцип можно применять, изображая другие объекты, в том числе технические. Выполнять это задание лучше тушью и тонкими кистями, допустимо применение гелиевой ручки.

К вышеуказанным критериям оценки добавляется передача объёма.

Упражнение «Штрих» также начинается с подбора иллюстративного материала, затем компоновка изображения в формате листа и последовательной работой над передачей объёма и фактуры изображаемого объекта. Техника исполнения: тушь, перо.

К вышеуказанным критериям оценки добавляется: плавность тонального перехода, передача фактуры.

Упражнение «Пуантель». Пуантель – самая скрупулёзная графическая техника. Для неё очень важно правильно подобрать образец ясный и чёткий по форме, конструкции, тону. При этом необходимо учитывать индивидуальность и способности каждого обучающегося. Это упражнение выполняется тушью и пером, изображение создаётся при помощи точек. Начинать вести работу нужно с самых тёмных мест и, при помощи плавных растяжек, постепенно переходить к светлым.

Критерии оценки работы такие же, как и для техники «Штрих».

Упражнение «Сухая кисть». Для выполнения этого задания лучше всего подойдут изображения животных и птиц, хотя допускается использование других объектов. Кисти используются жёсткие, плоские, щетиновые, шириной 4-7 мм. Кисть, смоченная тушью, вытирается о палитру до такой степени, чтобы на бумаге оставался лёгкий серый цвет и следы щетины от кисти. С помощью этой техники легко передавать объём и пространство, изображать предмет в воздушной среде. При этом особенно эффектно выглядят работы, сочетающие в себе проработанность главных элементов и эскизность, лёгкость

второстепенных. Метод работы сухой кистью можно с успехом использовать, выполняя наброски по дисциплине «Рисунок».

Критерии оценки такие же как для техник «Штрих» и «Пуантель», к ним можно только добавить живость и свежесть изображения.

Упражнение «Смешанная техника». Для изображения выбранного объекта используется сочетание 3-4 техник, указанных выше. Особенно выигрышно выглядят работы где сочетаются методы «Сухой кисти», «Штриха», «Пуантели» и «Линии с пятном».

Критерии оценки такие же как для упражнений «Штрих», «Пуантель», «Сухая кисть».

Упражнение «Авторская техника». Здесь студентам предлагается придумать свой метод передачи объёма изображаемого объекта. Например, различные завитушки, каракули, орнамент и даже шрифт.

Критерии оценки: компоновка изображения в формате листа, пластическая выразительность изображаемого объекта, правильность пропорций, выделение главного, аккуратность, культура подачи, передача объёма, живость, свежесть изображения.

Упражнение «Клякса». Это упражнение выполняется так: на бумагу наносится клякса и трансформируется в какой-либо предмет или символ. При необходимости дорабатывается после высыхания, но при этом важно не переусердствовать, сохраняя естественность и лаконичность.

Этот метод может применяться при создании плакатов и иллюстраций, а также для создания оригинальных графических произведений.

Критерии оценки: компоновка изображения в формате листа, пластическая выразительность, лаконичность, естественность, культура подачи.

Для всех вышеуказанных упражнений используется бумага сорта «Ватман» или мелованная по плотности сравнимая с ватманом. Обязательно использовать бумагу одного сорта и тонального оттенка, так как все работы перед семестровым просмотром размещаются на планшете и должны восприниматься как единая экспозиция. Для графических упражнений рекомендуется использовать форматы А-4 и А-5. В

качестве планшета для экспозиции используется картон 80х60 см, толщиной 2-3 мм.

РАЗДЕЛ 2. Текстуры.

В рамках этой темы осваиваются различные методы нанесения красящих веществ на поверхность бумаги, приобретаются навыки работы с плоскостью листа, моделирования однородной поверхности, создание имитации различных материалов: камня, ткани, кожи, дерева и др. Текстура (textura, ткань, строение) Характер расположения твёрдых и аморфных тел, обуславливающий свойства этих тел. Например, естественный рисунок тангенциального и радиального разрезов древесины, определяющий декоративную ценность.

Способы нанесения красящих веществ на поверхность бумаги подразделяются на механический, химический, рукотворный, электромагнитный.

К механическому способу относятся: отпечатки (монотипия, приложение к поверхности различных предметов, рельефов), подтёки, брызги, прокат, термическая обработка.

Химический способ – это взаимодействие краски с другими веществами. Например: гуашь и жидкость для мытья посуды, паста шариковой ручки и спирт, масляная краска, разведённая скипидаром, смесь акварели, горчицы и уксуса.

Рукотворный способ заключается в нанесении на бумагу ритмического изображения, орнамента, шрифта, иероглифов и т.д. Электромагнитный способ заключается в создании рисунка из частичек графита при помощи магнита, но из-за технических сложностей не применяется в рамках задания. Также очень важно научиться управлять текстурой, придавая ей нужную форму, для этого нужно создать трафарет, воспользовавшись малярным скотчем, резиновым клеем или маской из кальки. Каждый из вышеперечисленных способов нанесения краски на бумагу выполняется на ватмане. После просушки из бумаги вырезаются квадратики размером 10х10 см.

Используемые материалы: тушь, гуашь, акварель, темпера, масло, кисти, щётки, трафареты, баллончики с краской и т.д.

Критерии оценки: разнообразие техник, разнообразие тона, колористическое единство, культура подачи.

РАЗДЕЛ 3 Рельефы (фактуры) из бумаги, создаваемые без применения инструментов.

В практических занятиях используется бумага разных сортов и подручные материалы. Примеры тактильных технологий трансформации бумажных материалов (упражнений, выполняемых из бумаги без применения инструментов).

1. Технология «Лоскутки». Для этого упражнения подходит любая тонкая бумага. Технология этого приёма основана на формировании рельефной композиции с помощью маленьких кусочков бумаги произвольной или заданной формы, разорванных руками и наклеенных на фон в определённом порядке. Последовательность технологических операций: 1) Подготовить (нарвать руками) необходимое количество кусочков бумаги небольших размеров-5х5, 5х10 мм произвольной конфигурации. 2) Разложить детали по схеме изображения на подготовленное поле- основу композиции. 3) Выполнить фиксацию всех деталей лоскутков на поле согласно общей технологии- в один слой или несколько, с просветами или плотно. Использовать клей ПВА, резиновый клей, клей «Момент», клеящий карандаш.

2. Технология «Шарики». Суть этого приёма состоит в формировании рельефного изображения с помощью большого количества бумажных шариков разного размера фиксированных в один или несколько слоёв. Бумажный материал для этого нужен более тонкий, мягкий, чтобы быстрее и легче скатывался в маленькие шарики диаметром 2-5 мм. Последовательность технологических операций: 1) Изготовить достаточное количество заготовок-шариков определённых размеров согласно задуманной рельефной композиции. 2) Разложить шарики на основу, уточнить плотность рядов укладки заготовок. 3) После утверждения варианта все детали последовательно приклеить на основу клеем (ПВА, «Момент»), плотно прижимая их к поверхности. 4) Детали-шарики наклеивают в один или несколько слоёв, создавая сложно- рельефные, ступенчатые поверхности. Чем мельче шарики, тем качественнее рельеф.

3. Технология «Верёвочки». Технологическая идея приёма состоит в создании рельефных поверхностей верёвочными деталями разного диаметра, длины и способа их фиксации. Для этого лучше всего использовать кальку, либо гофрированную

бумагу. Последовательность технологических операций: 1) Разорвать бумагу на узкие полоски шириной 10-12 мм и длиной до 200 мм. 2) Свернуть их в аккуратные верёвочки равномерно скручивая бумагу по всей длине. 3) Подготовив определённое количество деталей, приклеить их к основе по утверждённой схеме рельефа. Существует несколько способов использования верёвочных деталей в рельефных композициях. 1) Наклеивание верёвочек плашмя с изгибами по всей длине. Верёвочкой можно создавать рельефное пятно произвольной или заданной конфигурации. 2) Перекручивание нескольких верёвочек в единый жгут. 3) Формирование рельефа с помощью воздушных петель в заданном ритме. 4) Моделирование рельефной поверхности верёвочными деталями разной длины и диаметра на торец перпендикулярно плоскости.

Примеры упражнений с использованием подручных материалов. Для выполнения этого задания можно использовать любые подручные материалы из металла (гвозди, кнопки), кожи, дерева и т.д. Так же можно использовать различные крупы (рис, горох, пшено). Все эти материалы можно компоновать и закреплять на основу в произвольном или заданном ритме. В качестве подручных материалов можно использовать готовые рельефы, например, упаковку от конфет, гофрокартон, различные сетки, ткань и др.

2 СЕМЕСТР

РАЗДЕЛ 4. Рельефы (фактуры) из бумаги, создаваемые с использованием режущих инструментов.

После знакомства с бумажными и другими материалами, их свойствами, технологическими особенностями, выполнив серию учебных упражнений без применения инструментов, учащиеся осваивают основные приёмы трансформации листовых бумаг с помощью мерительных и режущих инструментов (линейка, циркуль, циркульный резак, нож и др.). Применение инструментов значительно расширяет возможность для творческого развития учащихся и приобретения профессиональных и практических навыков в макетировании и формотворчестве. Существуют основные технологические группы рельефных поверхностей, моделируемые с помощью различных инструментов: 1) Выполненные из одной выкройки, т.е. единого листа бумаги на базе технологий: надрезов по

рисунку с последующим складированием плоскости по линиям сгибов (гармончатые, складчатые, шатровые поверхности; совмещение надрезов с разрезами и отгибами отдельных элементов; надрезов, разрезов, отгибов и вырезов некоторой части изображения; тиснения. 2) Составленные из отдельных деталей: комбинаторно-модульные элементы по одному из вышеописанных в пункте 1 приёмов трансформации с последующей фиксацией их в заданном порядке на композиционном поле; многослойная наклейка друг на друга равных или отличающихся размерами подобных деталей; торцевая фиксация плоскостей с просветом между собой или без них; полосы равных или разных размеров (по ширине, длине), с предварительным изгибом и трансформацией по контуру рисунка; параллельными линиями ритмично; перекруткой полос по всей длине, плетением их между собой и т. д.

По количеству слоёв рельефы бывают: однослойные, двухслойные, многослойные.

По отношению к плоскости фона различают поверхности: низкорельефные (тиснение, надрезы со смещением по линии изображения); высокорельефные – барельефы и горельефы (шатровые, крупноскладчатые и гармончатые, торцевые и т. д.); контррельефные, т.е. заглублённые выпуклостями внутрь, относительно плоскости композиции.

Практическое задание: Выполнение рельефных складчатых структур.

Методическая цель: приобретение практических навыков композиционно-пластического моделирования сложной рельефной поверхности на базе графической композиции и строго заданного технологического принципа формообразования из единого листа бумаги.

Общие требования:

1. Для выполнения задания необходимы определённые сорта бумаги: ватман, чертёжная либо пастельная с лёгким оттенком холодного или тёплого цвета.
2. Формат учебных образцов определяется учебными задачами: 100х100мм, 120х120мм, диаметр 100-120мм. Высота или глубина рельефов задаётся в пределах 15-20мм.

3. Модульный элемент комбинаторно-модульной структуры должен быть повторён по горизонтали и по вертикали не менее трёх раз.

4. Необходимо соблюдать соответствие выбранного бумажного материала масштабу и сложности модульного элемента, а также габаритам всей композиции в целом.

5. Инструменты: линейка металлическая, угольник, циркуль, циркульный резак, нож, ножницы. Рабочая плоскость – ватман, толстый картон. Клеи – «Момент», ПВА, резиновый.

Это упражнение построено на одной из самых распространённых технологий трансформации бумаги, имитирует способ создания рельефной поверхности промышленным путём (штамповка, литье, вытяжка).

Ход работы над заданием:

1. Подобрать определённые сорта бумаги.
2. Разработать варианты графических композиций будущих поверхностей.
3. Выполнить пробные рельефы из разных бумаг, отличающихся по толщине, фактуре, цвету.
4. Выбрав сорт бумаги для основного задания, наметить графическое изображение тонкой карандашной линией с двух сторон.
5. Сделать все необходимые надрезы с обеих сторон и затем мягкой резинкой убрать карандашную разметку
6. Согнуть бумагу по линиям надрезов композиционной схемы и сформировать характер рельефной поверхности.
7. Полученный рельеф закрепить на поверхности картона используя клей.

РАЗДЕЛ 5. Объёмные фигуры, полученные из рельефов и многогранники.

Цели и задачи этого задания аналогичны предыдущим, но здесь студенты учатся компоновать и собирать объекты из отдельных элементов и модулей с помощью клея: из плоских частей;

из самостоятельных элементов по заранее подготовленным выкройкам и схемам.

Например: шары из пятигранников, из пятигранников и шестигранников, из гармончатых рельефов, из лепестков.

Навыки, полученные в ходе выполнения этого задания, пригодятся будущим графическим дизайнерам в разработке и создании упаковок, а средовым дизайнерам для создания малых архитектурных форм и рекламных установок.

РАЗДЕЛ 6. Создание макета.

Для специальности «Графический дизайн» разрабатывается серия упаковок с использованием полученных навыков по созданию фактур и объёмных конструкций. Студенты специальности «Средовой дизайн» выполняют макет интерьера в заданном масштабе по выбранным чертежам, или макет (полумакет) здания. Здесь опыт создания рельефов пригодится для передачи фактуры, имитации различных видов поверхностей, а навыки, полученные при выполнении объёмных конструкций, пригодятся для макетирования сложных архитектурных элементов.

Еремеева Т.И.

«Флэш-анимация в дипломном проектировании продуктов графического дизайна»

Как показывает практика, дизайнерам-графикам часто приходится выполнять заказы по разработке анимированных заставок, баннеров, роликов. Эта технология может выступать и как альтернатива традиционной технологии разработки презентаций на основе PowerPoint, т.к. с помощью Flash можно создавать слайд-шоу.

Кроме того, Flash-анимация, может достаточно эффективно применяться для разработки различных дидактических средств. Используя эту технологию в сочетании с другими средствами веб-разработки можно готовить обучающие ролики, интерактивные учебные пособия, разнообразные обучающие конструкторы, электронные учебники.

В процессе обучения студенты осваивают программы PowerPoint, Adobe Flash, создают презентации и GIF-анимации средствами растровой графики Adobe Photoshop, а также учатся готовить ролики для публикации в сети Интернет. С помощью полученных знаний они разрабатывают заставки к Web-страницам и мультимедийным презентациям, рекламные

баннеры, сенсорные карты, анимационные ролики, предназначенные для повышения эстетической привлекательности Web-страниц, анимационные фильмы и мультимедийные презентации.

Изучение Flash-технологии само по себе вызывает интерес у обучающихся, и время от времени привлекает их внимание как экспериментальная форма дипломного проектирования.

Хотя предметно-цикловая комиссия художественного училища всегда идёт навстречу устремлениям студентов и даёт им шанс проявить себя, в каждом конкретном случае решается вопрос о целесообразности эксперимента. Имеется ли интересная идея? Достаточно ли мотивация и степень готовности дипломника много работать? А также, есть руководитель проекта, необходим ли консультант? И, если всё складывается удачно, начинается творческий процесс с вопросов: для чего, для кого, как...

Варианты технического задания для анимационного ролика в рамках подготовки и презентации дипломного проекта:

- Ролик иллюстрирует речь дипломника на защите;
- Ролик снят по теме дипломного проекта и является мультимедийным фоном для защиты;
- Ролик является самостоятельным проектом коммерческой, социальной, образовательной или художественной направленности и презентуется на защите отдельно.

Варианты технического исполнения:

- Ролик из фотографий, flash-анимация, видеосъемка, синтез средств.
- Графические редакторы для монтажа:
- Любой. Рекомендуются Flash.

Этапы выполнения задания:

1. Определение темы и концепции фильма;
2. Создание литературного сценария (художественное описание фильма или тезисная структура сюжета);
3. Поиск графического языка, образа персонажей и пространственной среды;
4. Графическое решение и выбор шрифта;
5. Создание раскадровки;

6. Составление списка требуемых кадров (сколько нужно крупных, средних, общих планов и деталей);

7. Съёмочный процесс;

8. Обработка и монтаж отснятого материала;

9. Озвучивание.

Структура фильма:

Ролик должен иметь титульный слайд, оформленный по подобию титульного листа, собственно фильм, заключительный слайд с указанием автора фильма, названия, руководителя.

Возможные темы дипломных работ с использованием анимации и видеофильмов:

- Дизайн-проект с применением средств компьютерного моделирования, анимации;
- Создание короткометражного анимационного фильма;
- Разработка рекламного ролика;
- Разработка оформления для Web-сайтов;
- Разработка анимационной презентации;
- Разработка концептуального мультфильма Net-арта.

Не так давно с анимационными программами учащиеся знакомились только на факультативе. Сейчас дизайнеры осваивают Adobe Flash как обязательный компонент обучения. Это уже требование времени. Всё меняется очень быстро, стремительно развиваются мультимедийные формы и технологии, растёт востребованность специалистов в новых областях коммуникативного дизайна. И учебное заведение призвано гибко реагировать на изменения в профессиональной сфере и на рынке труда.

Еськов В.Д.

Ретроспективный аспект дизайн-образования в России

Аннотация Дизайн как форма художественного проектирования привлекает все большее внимание специалистов в различных областях. Оптимальная взаимосвязь функциональности и эстетичности в утилитарном объекте является имманентно присущим дизайну свойством.

Ключевые слова Дизайн; художественное проектирование; дизайн-средства; промышленная эстетика

Проблема внутреннего роста и самоопределения отечественных вузов неразрывно связана с проблемой повышения статуса вузовского образования и приведения его в соответствие современной мировой культуре и уровню развития профессиональной культуры. Эти проблемы как основополагающие фиксируются в исследованиях и публикациях на протяжении последних двух десятилетий. Их решение требует комплексного подхода, обновления, как теории, так и методики образовательного процесса.

Изменения, постоянно происходящие в культуре, приводят к изменениям в традициях оформления ее материального воплощения. В связи с этим деятельность дизайнера можно рассматривать, как процесс приведения предметно-пространственного мира окружающего человека к системе, адекватной культурным изменениям. Эпоха постиндустриализма во всех технологически развитых странах глубоко изменяют сущность дизайна, качественно расширяя его границы и возможности. Дизайн становится дизайном среды и дизайном человеческого опыта, дизайном социального контекста. Предмет дизайна расширяется до проектирования события, конструирования стилей жизни.

Проектирование – это творческая деятельность по преобразованию субъектом существующего объекта в соответствии с представлением о том, «как должно быть», протекающая в идеальной и реальной сфере и имеющая прагматичный, конкретно – материальный результат. Процесс проектирования можно условно разделить на два этапа – рождение замысла и его воплощение.

Первый этап представлен мыслительным процессом, который называют проектным. Проектное мышление предполагает изначальную ориентацию на воплощение обдумываемой идеи, творческого замысла по трансформации существующего фрагмента действительности, и на разработку системы действий, позволяющих их осуществить. Творчество – создание нового на основе репродуктивной базы.

Второй этап - воплощение замысла, на котором большое значение приобретает репродуктивная основа, те умения и навыки, которыми должен обладать проектировщик.

Результаты проектирования могут быть разными по значимости. Так, они могут носить локальный характер, касаясь лишь ограниченного круга людей, являющихся носителем определенного вида деятельности. Результаты проектирования приобретают глобальный характер в том случае, когда их значимость выходит за рамки конкретной профессиональной сферы, когда они становятся общезначимыми. Глобальный характер носят результаты проектирования в архитектуре и дизайне, так как потребителем предметно - пространственной среды может быть любой человек, независимо от его профессиональной принадлежности [1].

В контексте дизайнерского образования значение указанных проблем усиливается, так как современные исследования свидетельствуют о том, что в XXI веке будет меняться статус проектной культуры, разновидностью которой является дизайн. Так, английский исследователь Брюс Арчер, говорит о том, что навыки проектирования универсальны, являются востребованными в жизни любого цивилизованного человека, поэтому требуют освоения на уровне средней школы. Этой тенденции соответствует организация системы образования, направленная на формирование навыков проектного мышления [2].

Обновление теории и методики обучения дизайнеров не означает отказа от существующих традиций. Современное дизайнерское образование должно отражать традиции и опыт, накопленный в течение всей его истории.

Дизайнерское образование закладывалось в области изобразительного искусства, художественной, следовательно, гуманитарной культуры. Так как искусство по своей сущности глубоко социально, то естественно, что в критические периоды развития общества, социальные, эстетические и этические установки получают особое звучание в творчестве. Технократическая культура, набиравшая силу к началу XX века, не спешила вобрать в себя ценности гуманизма. Она диктовала свои ценности: приоритет разума над чувствами, техники над искусством, функции над формой. Модернистские установки общественного сознания выразились в функциональной направленности дизайна 1920-30-х годов. Отражение этих

процессов можно найти в педагогических концепциях художников-новаторов.

Представление о проектировании в 1920-е гг. характеризуют идеологизация, пафос, абсолютизация несбыточных идей, что характерно в целом для этой эпохи. Дизайнеры являлись людьми, активно участвующими в построении нового общества на руинах старого, решали важную социальную задачу. Проектирование призвано было также выполнять задачу формирования нового человека, так как господствовала убежденность в том, что тотальное изменение предметно-пространственного окружения приведет в конечном итоге к коренному изменению человека в желаемом направлении.

В России к началу 1920-х годов в системе художественного образования обозначился ряд требований:

- во-первых, «объективизация» системы обучения художественным дисциплинам;
- во-вторых, сближение различных видов искусств и разработка методики их преподавания;
- в-третьих, сближение материальной культуры с массовым индустриальным производством, исходя из конкретных условий эпохи.

В Советской России была осуществлена реорганизация всей системы художественного образования. Академическая система обучения была заменена новой, которая сочетала в себе принципы взаимоотношений мастера (преподавателя) и подмастерьев (учеников). Основной идеей их создания был отход от академических методов обучения, введение новой системы организации индивидуальных мастерских.

Обучение строилось «от общего художественно-пластического образования, через специальное художественное к профессиональному образованию», где формировался новый вид проектно-художественной деятельности, получивший позже название «дизайн». Здесь в ходе подготовки первого отечественного отряда дипломированных дизайнеров («инженеров-художников») шел сложный процесс поиска и уточнения сферы и профиля новой деятельности, уяснения роли дизайнера в формировании этой сферы творчества, метода дизайн-проектирования.

Тем самым закладывался единый фундамент художественных средств формообразования для «инженеров-художников» всех отраслей промышленности.

В основе преподавания лежал следующий метод обучения – проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследования с позиции научных и технологических знаний. Считалось, что чисто художественная подготовка не может принести положительных результатов.

Принципиально новый этап развития дизайна датируется 1960-90-ми годами. Его начало характеризуется безусловным интересом к наследию 1920-х годов. Это время возрождения художественного конструирования. Большое внимание уделялось разработке новой концептуальной базы дизайнерской деятельности, обоснованию ее новых видов, органично отвечающих современным требованиям.

Пристальное внимание было обращено на функциональные и эстетические качества предметов народного потребления. Пожалуй, можно сказать, что именно в то время дизайн получил самый массовый заказ за весь период своего существования в нашей стране.

Значительно изменился внешний вид периодических изданий. Во многом этот процесс происходит под влиянием западноевропейской школы графического дизайна. Белое пространство признается одним из сильнейших средств выразительности, малогабаритный набор – признаком стиля. Многие новые издания создаются по необычной методике – с первоначальной разработкой модульной сетки. Однако подобное «оживление» продолжалось сравнительно недолго. 1970-е годы практически прервали заказ производства и бытовой сферы на профессиональный дизайн. Это было время критической реакции на авангард первой (1910-1920 годы) и второй волны (1950-1960 годы).

Огромный научный потенциал был также накоплен и в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им В. И. Мухомой. В конце 1980-х – начале 1990-х годов появление предприятий частных форм собственности, развитие отношений конкуренции, с одной стороны, и коммерциализация прессы, с другой, возродили российскую

рекламу как одно из важнейших средств массовой коммуникации. Появились чисто рекламные издания («Центр Plus», «Экстра М» и др.) и многочисленные рекламные агентства.

В связи с этим в значительной степени повысился интерес к дизайну вообще, и к графическому дизайну, в частности. Однако общие тенденции развития данного вида деятельности привели к тому, что дизайн воспринимался исключительно в узко прикладном значении данного термина либо как промышленный, либо как графический дизайн, - все так же лишенный единой концептуальности, которая была традиционна для российского дизайна в тот период.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что система высшего образования должна последовательно переходить в новое качественное состояние, требующее глубокого осмысления принципов и методов обучения, и воплощения их в учебных программах, во взаимоотношениях преподавателей и учащихся, организации образовательного пространства и образовательного процесса.

Список литературы

1. Архипов, А.Е. Маркетинговые коммуникации в эпоху глобализации и унификации / А.Е. Архипов, Е.Н. Таскаев // Российское предпринимательство. – 2011. - №1 (выпуск 2). – С. 90 – 93.
2. Нюренбергер, Л.Б. Возможности использования дискурсного подхода в маркетинговых коммуникациях организации / Л.Б. Нюренбергер, Э.Н. Климова // Вестник Алтайского государственного аграрного университета. – 2011. – №12. – С. 134 – 138.

Панченко О.В.

Принципы восприятия дизайна

Аннотация. В статье говорится о принципах восприятия продуктов дизайна, которые дают необходимую информацию для проектирования и проектного исследования. Качественный дизайн невозможен без целого набора практических навыков, теоретических знаний и понимания законов, по которым строится взаимодействие создаваемого объекта и пользователя.

Ключевые слова: дизайн; художественное проектирование; дизайн-средства; исследования, принцип восприятия.

Все художники и дизайнеры должны быть немного психологами. Создавая портрет человека на холсте, мастер понимает его духовный мир, проникает в его мысли и ощущает настроение. Проектируя макет здания, отвечающего всем современным тенденциям, автор чувствует потребности людей, угадывает их желания. Выбирая творческий путь, необходимо понимать психологию восприятия объектов дизайна людьми. Потому что над чем бы ни велась работа – над рекламной кампанией, фирменным стилем, журналом, книгой, произведением искусства, видеоигрой или новой моделью техники – перед нами встают задачи, актуальные в любом виде дизайна.

Глубокий процесс исследования принципов восприятия продуктов дизайна дает необходимую информацию для проектирования - не только о том, как сделать так, чтобы было красиво, но и о том, как сделать так, чтобы создаваемые формы и образы воспринимались зрителем или пользователем определённым образом ещё на подсознательном уровне. Это способствует созданию умного дизайна, когда наличие каждого элемента, каждой линии чем-либо обосновано. Дизайн-проектирование невозможно без понимания психологии восприятия.

Исследования показывают, что эстетически привлекательные изделия кажутся удобнее и проще в использовании, чем предметы вызывающие визуальную дисгармонию. Внешний вид продукта влияет на отношение к нему потребителя. Гармонично спроектированные товары имеют свойство вызывать положительное отношение к ним. Они делают своих потребителей толерантными к проблемам, которые могут возникнуть при их использовании. Когда человек видит два предмета с одинаковым назначением, ему обычно кажется, что с красивым предметом проще и удобнее обращаться, чем с менее красивым, хотя в действительности, все может быть и наоборот. Красивые вещи реже подлежат утилизации, несмотря на потерю их актуальности со временем. Поэтому при проектировании дизайнеры должны учитывать

эффект влияния эстетичности предмета на его восприятие пользователем.

Не менее ценно для потребителя качественное свойство объекта, благодаря которому его физические характеристики влияют на его функции. Например, предмет спроектирован таким образом, что неправильное его использование исключено. Если заменить дверную ручку плоской пластиной, то дверь перестанут дергать «на себя», просто потому, что нет возможности взяться за ручку. Есть бытовые предметы, которые содержат острые или режущие элементы, в этом случае при разработке стоит учитывать и физиологию, и психологию целевой аудитории, чтобы избежать возможности неправильного использования этого изделия.

Понимание принципа, по которому люди воспринимают визуальные и физические ограничители необходимо как для проектирования пространства, так и для проектирования визуальных коммуникаций. Если с физическими ограничителями, такими как шлагбаум, лежащий полицейский или другими устройствами, устанавливающими границы диапазона возможных действий, современный пользователь хорошо знаком. То психологические ограничители, которые не создают физической преграды, требуют более тщательного исследования. Их изображают, используя ассоциативные принципы восприятия человеком окружающего мира. Например, условные изображения молнии, черепа или знака радиации являются для нас психологическими ограничителями немного по разным причинам. При виде таких объектов, как молния, которые имеют острые углы, у человека активизируется миндалина мозжечка, отвечающая за эмоции, в том числе и за страх. Вид заостренных объектов сильнее активизируют области мозга, связанные с ассоциативной обработкой информации. Изображение черепа мы воспринимаем как опасность, благодаря сложившимся стандартным стереотипам. На подсознательном и эмоциональном уровнях оно вызывает ассоциацию со смертью. Универсальные тематические модели и формы, возникшие в результате естественных предубеждений, работают в данном случае как архетипы. Обозначение радиации – это условное изображение, которое имеет слабое отношение к понятию и визуально никак не связано с данным определением, его просто

необходимо запомнить. Размещая информацию о каких-либо ограничениях, дизайнер должен понимать, по какому принципу она будет усваиваться.

Для лучшего распознавания и вспоминания объектов и средств управления дизайнеры часто применяют язык символов, условных обозначений, схем и пиктограмм. Графические представления снижают информационную нагрузку, экономят место, и делают значки и элементы управления понятными во всех культурах, на всех языках. Некоторые знаки мы воспринимаем по принципу подобия, когда они визуальны аналогичны действиям или объектам. Например, дорожные знаки «падающие камни» и «поворот на право». Другой вид графического представления мы распознаем по принципу примеров, когда мы видим изображения вещей, которые служат примером или ассоциацией с действием. Стилизованное изображение самолета обозначает место нахождения аэропорта, а значок с вилкой и ножом указывает на заведение общественного питания. Более высокий уровень абстрактного мышления нужен нам для восприятия символов, которые изображают действия, объекты или идеи. Например, «висячий замок» совсем не похож на механизм, блокирующий дверь автомобиля, а гендерные символы отличаются от изображений мужчины и женщины. Хотелось бы рассмотреть еще один вид визуального посыла – это условные изображения. Они, как правило, не связаны с действием или объектом. Мы распознаем их потому, что они находятся в нашей памяти. К таким символам относится известный всем значок, обозначающий процесс «сортировки» или знак «транспортировка жидкости». Выполняя работу по созданию подобных знаков, необходимо обращать внимание не только на эстетическую сторону изображения. Помимо того, что знак должен быть легко узнаваемым, лаконичным по графике и иметь однозначное трактование своего смысла, нужно понимать по какому принципу восприятия люди будут его распознавать.

Современные графические дизайнеры в своих работах часто используют абстрактные формы, которые могут быть простыми и сложными по своей пластике, иметь компактный или активный силуэт, могут быть наполнены различными типами фактур. Используя подобное средство графического языка,

необходимо учитывать принцип восприятия неоднозначных форм. Людям свойственно в любой абстрактной форме распознавать понятные изобразительные элементы. Мы обращаем внимание на облако, если оно похоже на зайчика, узоры инея на стекле кажутся нам сказочными лесами, а на карте Италии мы видим сапог. Это говорит о том, что люди стремятся интерпретировать неоднозначные образы как простые, завершенные и понятные, а не сложные и незаконченные. Стремление воспринимать и вспоминать образы в упрощенном виде, показывает, что человек использует когнитивные ресурсы для перевода или перекодирования образов в более простые формы. Поэтому, если образы проще изначально, когнитивных ресурсов требуется меньше. Простые образы легче воспринимать и запоминать. По возможности, нужно уменьшать количество сложных элементов в дизайне. И обязательно проверять не спрятались ли в сложных абстрактных формах или текстах простые изобразительные образы, противоречащие смыслу вашего информационного посыла.

В графической композиции существует такое понятие как направление движения взгляда. Глаз всегда интуитивно ищет доминантный элемент, с которого начинается процесс визуального усваивания информации. По какому принципу мы выбираем этот элемент? Как определяем основное и второстепенное, что считаем фигурой, а что автоматически воспринимается нами как фон? Во-первых, пропорциональное соотношение фигуры и фона непосредственно влияет на восприятие элемента как фигуры или как фона. Глаз воспринимает элементы фигуры как объект внимания, а фон – как неразличимые элементы заднего плана. Во-вторых, есть ориентиры, позволяющие определить, какой из элементов данной композиции будет восприниматься фигурой, а какой – фоном. Фигуры имеют определенную форму, расположены на переднем плане, размещены ниже линии горизонта. Соответственно, признаки, определяющие фон, противоположны: бесформенный силуэт или неопределенная форма, смещение на дальний план, расположение выше линии горизонта. В нестабильном соотношении «фигура-фон» взаимосвязь не однозначна. Классическим примером для подобных отношений является ваза Рубина. Такой дизайн

применяется в случае, когда два или несколько изображений одинаково важны. Применяя принцип восприятия фигуры и фона, можно устанавливать приоритет, следуя которому зритель будет усваивать информацию.

Сложно быть экспертом во всех областях жизнедеятельности человека, но качественный дизайн невозможен без целого набора практических навыков, теоретических знаний и понимания законов психологии, по которым строится взаимодействие создаваемого объекта и пользователя.

Список литературы

1. Семенов, О.Г. Детская школа дизайна как современная модель дизайн образования / О.Г. Семенов, Н.В. Кошман, Е.В. Лисецкая // Дизайн образование 2011. Опыт, инновации, перспективы. Материалы Международной научно-практической конференции 24-26 февраля 2011 г.- Новосибирск: изд-во НГПУ, 2011. – С. 47-48.
2. Архипов, А.Е., Системный дизайн: дискурсивно-эволюционный аспект формирования / А.Е. Архипов, В.Д. Еськов // European social science journal. – 2013. – №3.
3. Туэмлоу, Э., Графический дизайн. Фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи / Э. Туэмлоу. – М.: Астрель, 2006. – 290 с.
4. Лидвелл, У. Универсальные принципы дизайна [Текст]: пер. с англ. / У. Лидвелл, К. Холден, Д. Батлер – СПб.: Питер, 2014. – 272 с.

**О проблеме качества студенческих работ по
академическим дисциплинам на специальности
«Дизайн» в художественном училище**

Аннотация. В статье освещаются проблемы подготовки дизайнера в современных условиях, креативного, современно мыслящего, успешно конкурирующего на рынке труда. Занятия рисунком и живописью в процессе подготовки студента-дизайнера призваны формировать те качества будущего специалиста, которые помогут ему спроектировать эстетически совершенный объект.

Ключевые слова: дизайн; академические дисциплины; творческие способности; художественное воспитание.

Подготовка студентов творческих направлений – очень тонкий и сложный процесс, находящийся на грани искусства и науки. Наука и искусство в образовании очень тесно связаны друг с другом, хотя отвечают за разные стороны развития человечества. Как важно, чтобы в этом процессе участвовали преподаватели, ясно осознающие необходимость сохранения достижений академической школы, и в то же время готовые мотивировать студентов на творческие поиски, на новые формы выражения пластических образов.

Преподавателю нужно суметь научить будущего художника балансировать между чувственным и рациональным, научным и художественным, профессионально - грамотным и творческим. Знание основных закономерностей, правил своей профессии и развитие творческих способностей являются базовой основой подготовки будущего специалиста в сфере искусства, будь то дизайнер или живописец. Общий подход к художественному воспитанию роднит обе профессии. Для того, чтобы справляться с задачей художественного воспитания, а это, как уже сказано, развитие творческих способностей и передача знаний, умений и навыков, позволяющих реализовать эти способности в профессиональной деятельности, преподавателю мало самому быть хорошо образованным специалистом, надо, чтобы он обладал интуицией, утонченным восприятием учеников. От личности педагога, не умаляя творческих способностей ученика, зависит очень много, если не все. Это

мое твердое убеждение, что никакая материально-техническая база, никакие самые лучшие условия не помогут воспитать художника, если педагог – не творец, в разных пониманиях этого, в том числе и с точки зрения педагогики. Поэтому между художником и преподавателем нельзя ставить знак «равно». К сожалению, развитие одной стороны индивидуальности ведет к недостаточному совершенству другой. За исключением редких случаев, этот антагонизм существует.

Дизайнеры и живописцы так же развивают разные грани своей художественной натуры, но, чтобы профессиональный успех состоялся, предпочтительно, чтобы эти грани развивались сбалансированно, и с учетом приоритетов каждой специальности. Проблема состоит в том, что обычно преподаватели академических дисциплин, преподающих на специальности «Живопись», преподают и у дизайнеров и, как правило, по той же программе, предъявляя те же требования к объему и уровню знаний. Но надо помнить о том, что овладеть рисунком и живописью для живописца, – значит овладеть инструментом воплощения творческих замыслов. Для дизайнера – это только два из многих инструментов создания проекта. У меня часто возникает вопрос на академических просмотрах, почему уровень качества результатов работ студентов – дизайнеров ниже, чем студентов живописцев по рисунку и живописи. Меня убеждали, что для дизайнеров это «нормально, на большее они не способны». Почему? Мы принимаем ребят по конкурсу, рейтинг абитуриентов высок, количество часов по программе одинаковое, где происходит сбой? Недостаточность внимания со стороны студентов – дизайнеров к академическим предметам? Может быть, меняет ситуацию с качеством нежелание студентов заниматься дополнительно столько, сколько это делают студенты – живописцы? Может быть, отсутствует единый язык общения студента-дизайнера и преподавателя-станковиста? Может быть образовательная программа студента-дизайнера перенасыщена учебными дисциплинами, что, впрочем, естественно? Сегодня подготовить дизайнера, креативного, современно мыслящего, применяющего самые передовые достижения науки и братьев по цеху, вследствие, успешно конкурирующего на рынке труда, очень непросто. Но, оправданны ли жертвы по ограничению

возможностей у студентов-дизайнеров «покопаться» в натуре? Вопросов много, но проблема остро назрела и её нужно решать. Коллектив озадачен, начаты поиски путей её решения.

Основным видом учебных заданий по рисунку и живописи студентов – дизайнеров в НГХУ является этюд с натуры, в начале обучения карандашом и водорастворимыми красками, далее мы разрешаем выбирать мягкие материалы и любую живописную технику: акварель, гуашь, темпера или масло. Студентам-дизайнерам, в отличие от студентов-живописцев, в программу по академическим дисциплинам, наряду с длительными постановками на внимательное изучение натуры и овладение рисовальным и живописным мастерством, мы включили, чётко объяснив им этапы их исполнения и задачи на каждом этапе, достаточно короткие, грамотно сформулированные задания, исполняемые плоскостно, когда фоны изображаются локальными заливками, а объём предметов трактуется в два-три тона или цвета, одним цветом в два-три тона: свет, тень и полутон. Это им позволяет делать то же самое в своих проектах.

Уметь изображать форму минимальным количеством средств очень важно для дизайнеров, это позволяет свободно и быстро исполнять эскизы. Выполнение законченных академических работ является тоже ценной частью программы подготовки дизайнеров. Они полезны для развития эстетического вкуса, постановки руки, оттачивания глазомера, выработки терпения и усидчивости, поэтому несколько таких заданий мы в программе оставили. И еще, я считаю, что работа с натуры для дизайнеров должна чередоваться с заданиями по памяти и по представлению. И мне кажется очень важным, чтобы педагог-живописец был в курсе событий, происходящих на занятиях по проектированию, интересовался мнением педагогов-дизайнеров о значении живописи в образовании дизайнера. Считаю также очень важным моментом овладение самим преподавателем-станковистом новыми знаниями, которые помогут общаться в процессе обучения с молодыми людьми, выбравшими для себя смежную профессию.

Занятия живописью в процессе подготовки студента-дизайнера призваны формировать те качества будущего специалиста, которые помогут ему спроектировать эстетически

совершенный объект. Но учитывать, что, кроме этого, другие учебные дисциплины занимаются не менее важными составляющими проекта: конструктивной, технологической, функциональной, эргономической, экономической и даже социальной.

Занятия по искусству, будь то – живопись, графика, скульптура или дизайн-проект, немыслимы без создания особой, эмоциональной атмосферы увлеченности. Она достигается путем живого слова преподавателя, его диалогов со студентами, музыки, зрительных образов, красивых постановок и просто художественной среды. Все это является составными элементами эмоционального настроения для изобразительного искусства. Эмоции побуждают человека к активности, а в педагогическом аспекте творчество – это повышенная активность ученика, в результате которой он открывает много нового для себя в своих возможностях, в познании мира. Приобщение студентов к наблюдению, к сопереживанию, развитие умения любоваться, восхищаться, чувствовать, т.е. эмоциональное вхождение в тему, общение по поводу искусства – это самые важные минуты творческого занятия.

Список литературы:

1. Алинова, М.Ш. Теоретические основы профессиональной компетенции будущих дизайнеров / М.Ш. Алинова, Д.Н. Сейтмолдинов // Материалы конференции. СГУ им. Шаккарима, 2006
2. Каган, М.С. Дизайн как вид художественного творчества. Эстетическая ценность и художественная конструирование / М.С. Каган // Труды ВНИИТЭ, Техническая эстетика. – 1973. – Вып. 6
3. Мырзаканов, М.С. Аспекты профессиональной подготовки дизайнеров / М.С. Мырзаканов, И.М. Цхай. // Педагогический вестник Казахстана – Павлодар. – 2006. – №1
4. Ягодина, Н.С. Управление качеством обучения в учреждении профессионального образования / Н.С. Ягодина // Материалы международной научно-практической конференции. НГПУ – 2010

Искусство графики в шрифтовых композициях

Умение грамотно обращаться со шрифтом является незаменимым навыком для будущего дизайнера. Для глубокого понимания основ графики построения букв, грамотного применения конкретного шрифта в конкретной ситуации необходимо иметь представление и о возникновении шрифтовой графики, и об историческом пути развития шрифта и о мировых тенденциях дальнейшего развития.

Шрифт является не только средством передачи информации, но является носителем эстетических критериев, произведением графического искусства.

Обучение учащихся начинается с простейших упражнений, которые укрепляют мышцы руки, делают ее движения более свободными, уверенными и точными. Одновременно с первыми, почти механическими упражнениями, ученики получают информацию, связанную с вопросами искусства графики [Рис.1]. Полученные знания и приобретенные в упражнениях навыки письма дают возможность усложнять задания, вносить в них элементы творчества.

Шрифтовая композиция, подобно музыке, может танцевать, прыгать, скакать галопом, а может ползти, тянуться, делать паузы. Искусству шрифта знакомы такие понятия, как престо (быстро), анданте (умеренно), фортиссимо (очень громко), пиано (тихо)

Принципы графики пронизывают весь курс шрифта, графическая организация имеет место в каждой практической работе студентов.

Пространственное ощущение линии, штриха и фона зависит от начертания, от формы шрифтового знака. Буква, как элемент графической композиции, может быть весомой, пластичной, ощутимо лежащей на поверхности листа, и она может иметь глубину, уходящую за эту поверхность. Она может быть линией, бегущей по бумаге, и плоскостью, равноценной плоскости фона.

Современный графический дизайнер должен хорошо знать средства художественного выражения в графике, технику и приемы работы, чтобы его творческая мысль не была скованна

понятием о графике, появившемся у него только в результате изучения истории искусств.

Хорошее знание графических законов, приемов и техник позволит умело решать проблемы, встающие у дизайнера в процессе работы над шрифтовой композицией [Рис. 2,3,4].

Тут все важно: как текст будет уложен на странице, как поставлен в отношениях к тому, что осталось пустым. «Силовые поля должны работать на поверхности, включать ее в ситуацию. Единое напряжение должно быть. Чтобы надпись невозможно было подвинуть, сдуть, смахнуть» [1, стр.167]

Вследствие своего лаконизма шрифт, как черно-белая графика обычно понимается просто как искусство сочетания черного и белого. В ней «есть только черное и белое, линии разной толщины, пятна разной формы, переходы одной формы в другую, контрасты...» [3, т.2, стр. 51]

Изучение и применение законов черно-белой графики в шрифтовых работах дает студентам возможность шрифтовыми средствами создавать законченные композиции. К выразительным средствам черно-белой графики в шрифтовых композициях относятся линия, пятно, штрих и различные фактурные решения, выполненные их различными сочетаниями.

Форма и контрформа. Эта практическая работа по своим выразительным свойствам близка к графике пятна и силуэту. Основным изобразительным элементом в данной шрифтовой работе являются черные и белые пятна (буквы). Пятновая графика условна «Она двухмерна. Она не имеет глубины и не пытается ее создать. Изобразительные свойства плоскости (черной и белой) выявляются здесь в полной мере. Плоскость и только плоскость работает здесь на изображение» [1, стр.65].

Внутри- и междубуквенные пробелы участвуют в построении графического образа и художник, решая шрифтовые композиции, должен постоянно соизмерять форму и контрформу. Плотное расположение букв может усилить белое и одновременно усилит просветы внутри знаков. Можно установить такое расстояние между буквами, чтобы внутри- и междубуквенные пробелы оказались в гармоническом согласии. Белое – не пассивный фон для изображения; белое и графические знаки должны равноправно взаимодействовать в плоскости. «меня абрис буквы интересует не более того, что

делается у нее внутри. Мне важно, чтобы белое было складным, чтобы у него был свой собственный ритм, своя гармония, и она была так же хороша, как изображение» [2, стр. 168].

Решая композиционно-изобразительные задачи в этой практической работе, студенты вплотную подходят к проектированию логотипов.

Градации белого. В этой практической работе единственным выразительным элементом шрифтовой композиции является линия. «Линия точная в одну толщину и одного напряжения, вьется, словно нитка, обозначая преимущественно контур и кое-что внутри силуэта», – так описывает графическое изображение, выполненное А. Матиссом, А.М. Лаптев [4, стр.77].

С помощью линии студенты учатся определять границы форм, создавая различные градации белого: белое плотное, белое полупрозрачное, белое воздушное [Рис.8]. Выполняя эту работу, учащиеся стараются избежать схематичности, невыразительной «проволочности». Отказываясь от ненужных линий, студенты стараются добиться максимальной выразительности своей работы.

Фактура шрифтового знака. Линия призвана определять границы форм. Задача фактуры передать тон, объем и «движение» формы. В определенной степени линия тоже может выразить объем и «движение» формы, но не так выразительно. Поэтому художнику-шрифтовику важно хорошо владеть средствами фактурного изображения.

В природе фактуры заложены эстетические возможности выразительности. Работая с этим заданием, студенты убеждаются, что фактура может быть приятной и неприятной, радующей и отталкивающей. Мы можем сказать, что фактура «корявая», «колючая», «мягкая», «жесткая», «нежная», «беспокойная», «монотонная» и т. д.

Пятно туши на бумаге может восприниматься как плотная темная масса, давящая на воздушное пространство бумаги, а может восприниматься дырой зияющей пустотой в плотной поверхности бумаги. В этом явлении – основа существования графики.

Чтобы создать ту или иную фактуру, соответствующую замыслу шрифтовой композиции, студенты должны решить

вопросы технических способов получения нужной фактуры: перо, мягкая или жесткая кисть, тампон или оттиснутая на бумаге окрашенная ткань и т. д. [Рис. 6,7,12,13].

Все формы шрифта создаются не только для книги. Шрифт входит в архитектуру, в прикладное и декоративное искусство, в рекламу, он создает этикетку, афишу и т. д. Поэтому шрифт может и должен рассматриваться не только как обязательный элемент печатной формы, но и как самостоятельный вид графического искусства.

В практической работе, в композиции недостаточно точно написать требуемый шрифт. Законченная шрифтовая работа должна полностью соответствовать всем законам графического искусства.

Используя буквы и слова, учащиеся пытаются в своих композициях выявить пластические, ритмические тонкости и вариации, создать художественный образ [Рис. 12,13].

Слияние удобочитаемости, красоты и выразительности шрифта разбирается с учащимися, подтверждается примерами из классического наследия искусства шрифта и закрепляется в практических работах и упражнениях. Глядя на работы своих товарищей одного практического задания, студенты убеждаются, что, используя одни и те же элементы, один и тот же шрифт, можно получить бесконечное множество разных по своему образному звучанию композиций.

Учащиеся должны хорошо ориентироваться в обширном и противоречивом материале современных шрифтов, в законах графического искусства, определиться со своими симпатиями и предпочтениями, но не на основе чисто вкусового, поверхностного суждения по принципу «нравится – не нравится», а на основе свободного владения разнообразием графики шрифтов, чувством пропорции, равновесия, ритма и других средств художественного выражения, ощущением стилевых принципов сегодняшнего этапа развития искусства шрифта [Рис. 9,10,11].

Как раздел графики, шрифт, подчиняется всем законам графического искусства. Без знаний этих законов невозможно построить убедительную шрифтовую композицию.

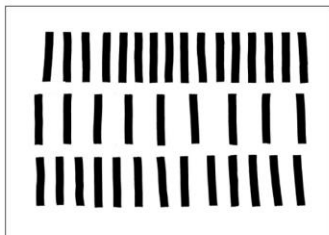
Методика преподавания шрифтов, согласно которой с начала обучения происходит знакомство с техническими

вопросами, а позже с художественными, мне кажется, неправильна. Программа построена так, что оба эти аспекта – утилитарный и художественный, как неразрывное целое, присутствуют в каждом упражнении, в каждой практической работе учащегося.

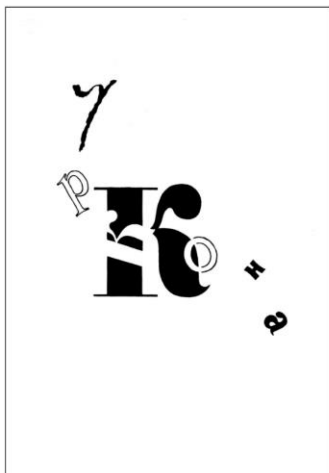
Литература

1. Бесчастнов, Н.П. Черно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. – М., 2005
2. Невлер, Л. Как меня консультировал художник Ганнушкин / Л. Невлер. – М.: Советская графика, 1977
3. Фаворский, В.А. О графике как основе книжного искусства / В.А. Фаворский. – М., 1961
4. Лаптев, А.М. Рисунок пером / А.М. Лаптев. – М., 1962

1



2



1. Зырянова Л.
Тренировочное упражнение.
Разное расстояние между
изобразительными элементами
формирует белое разной плотности

2. Лотышев А.
Композиция из разных по характеру
шрифтовых знаков

3



4

3. Кариекина Л., 4. Реусова А.
Славянская письменность.
Полуустав, вязь и скоропись создают
различные по характеру фактуры,
которые органично воспринимаются
в одной композиции

5



6



5. Форма и контрформа
Студенческая работа
6. Хавруцкая Е.
Фактурное решение шрифтового знака
7. Герасимова Д.
Фактурным может быть
не только шрифтовой знак,
но и задний план композиции
8. Скороход С.
Градации белого



7



8

9



10



11



12



13

Используя навыки, полученные в практических работах, студенты создают самостоятельные шрифтовые композиции.

9. Использование формы и контрформы в композиции
Студенческая работа

10. Глухонько Н.
Композиционное решение

11. Монограмма
Студенческая работа.

12. Раскрытие образа слова
Студенческая работа

13. Графитный карандаш, заточенный определенным образом может быть хорошим инструментом для реализации композиционного замысла
Студенческая работа

14. Денисенко Т.
Раскрытие образа слова



14

РАЗДЕЛ 5. ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО, ОБЩЕГО ГУМАНИТАРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ЦИКЛОВ»

Книжина И.Н.

Профессиональная направленность в обучении иностранному языку студентов художественного училища

Отличительной особенностью содержания обучения в среднем профессиональном образовании является ее ориентация на формирование навыков профессионального общения будущего специалиста. Профессиональная направленность обучения иностранному языку означает вовлечение студентов в ситуации профессионального общения, предметное содержание которых обусловлено спецификой и содержанием предстоящей профессиональной деятельности. Создание мотивированных ситуаций общения активизирует учебно-познавательную деятельность студентов по осваиваемой специальности, делает обучение иностранному языку лично значимым за счет реальной перспективы использования полученных знаний, умений и навыков. Владение иностранным языком необходимо, чтобы быть конкурентоспособной личностью на рынке труда. Отсюда вытекают и требования по применению новых технологий при изучении английского языка с целью подготовки студентов СПО в определенной сфере, в том числе в сфере искусства и культуры. В этой связи возникает необходимость связывать обучение иностранным языкам с будущей профессией студента.

В художественных училищах, относящихся к сфере культуры и искусства, очень важно строить программу по обучению иностранному языку с учетом профессиональной направленности. Творческое начало является неотъемлемой частью учебной деятельности студентов художественного училища, которые в учебных работах выражают свои мысли и чувства, личное отношение к предложенной теме.

Профессиональная направленность в обучении студентов иностранному языку играет большую роль в повышении их мотивации и осуществляется в процессе речевой деятельности: чтения и устной речи. Важно, чтобы студенты овладели профессиональной лексикой. Преподавателю необходимо провести отбор лексического материала с учетом специализации. Знание специальной лексики необходимо для чтения текстов по специальности. К тому же задания, связанные с творческой деятельностью, вызывают интерес у студентов и стимулируют их личностный подход к той или иной работе. Уже на первом курсе студенты выполняют творческие задания, связанные с их будущей профессией. В качестве примера можно привести практическое задание «Искусство в городе», задача которого заключается в том, чтобы студенты выписали слова и выражения об искусстве из двух текстов о Москве и Санкт-Петербурге с последующим чтением их вслух. Это задание формирует умение грамотно работать с тематической лексикой, не забывая о фонетике, а также осуществляет индивидуальный подход к выполнению поставленной задачи, поскольку каждый студент работает самостоятельно. В целях реализации компетентностного подхода в образовательном процессе необходимо проведение занятий с использованием активных и интерактивных форм обучения. Форма ролевой игры способствует усвоению новых знаний, способствует развитию умения работать в коллективе. Например, в рамках темы «Город» можно провести тематический урок-экскурсию «Исторический центр города» в форме ролевой игры, где студенты являются экскурсоводами, а преподаватель – членом туристической группы, подобное занятие целесообразно провести на улице по заданному маршруту. Студенты увлеченно подбирают материал на иностранном языке, связанный с определенным объектом. Экскурсия несет большой познавательный заряд, так как иногородние студенты узнают много нового о городе, в котором учатся. Знакомство с архитектурными и историческими памятниками, посвященными героям гражданской и Великой Отечественной войны, дает студентам возможность по-новому увидеть город, в котором они живут и учатся. Профессиональная направленность в обучении продолжается на втором и третьем курсах. В рабочей программе

второго курса представлены темы «Лицо человека», «Тело человека», «Внешность», «Характер». Работа с лексикой по данной тематике неизменно вызывает интерес у студентов, так как в ходе своей учебной деятельности они изучают строение лица и тела человека, на дисциплине «Живопись» работают над этюдами фигуры человека, пишут портреты, выполняют рисунки человека. Освоив лексический минимум, студентам необходимо выполнить практическое задание, которое заключается в письменном описании внешности человека, изображенном на репродукции картины. Рекомендация преподавателя – в конце описания внешности сформулировать свое мнение о данной картине. В ходе изучения темы «Внешность человека» студенты учатся использовать различные грамматические конструкции, связанные с этой тематикой. Им предлагаются мини-рассказы «Моя племянница», «Мой внук» (на русском языке), которые необходимо перевести на английский язык, используя как можно больше прилагательных типа «светловолосый», «длинноногий». Для дальнейшего закрепления лексики и грамматических конструкций по данной теме студентам дается задание подготовить рассказ об одном из членов семьи или друге. В качестве еще одной формы проведения занятия на иностранном языке можно выбрать страноведческую викторину, например, по теме «Великобритания»: студенты делятся на группы, соответственно четырем странам Соединенного королевства. Каждая группа получает карточки с информацией по странам, которые даются вразброс. Необходимо собрать информацию о своей стране и рассказать о ней. Студенты увлеченно, взаимодействуют друг с другом. Такой вид работы способствует не только усвоениям знаний, но и дает возможность студентам проявить свою творческую активность, реализовать на практике свои умения и навыки.

Третий курс – заключительный этап в изучении иностранного языка. Большое значение приобретает индивидуальная работа студентов в процессе подготовки лексического и грамматического материала. Тематика третьего курса связывается с художественными музеями и галереями Москвы, Санкт-Петербурга и Лондона, с творчеством английских художников. Результатом работы над

тематическими текстами являются устные сообщения, которые студенты готовят самостоятельно, используя различные источники: книги, справочники, альбомы, сеть Интернет. Студенты учатся описанию – анализу картины на иностранном языке, в дальнейшем, выбрав картину по желанию, делают ее устное описание. Становятся участниками ролевой игры, где они являются экскурсоводами музеев России и Великобритании.

Немаловажную роль в обучении иностранному языку играет атмосфера, в которой проходят занятия. Оформление кабинета иностранного языка необходимо выполнять с привлечением студентов, при этом учитывая специфику и содержание предстоящей профессиональной деятельности. Студенты специальности «Дизайн» могут выполнить макеты достопримечательностей Англии, например, Биг Бен, лондонское колесо обозрения, Тауэрский мост. Студенты специальности «Живопись» могут выполнить художественное оформление кабинета. Подобная работа, помимо мотивации к изучению иностранного языка, выполняет и функции интеграции со специальными дисциплинами с целью получения дополнительных профессиональных знаний и формирования профессионально значимых качеств личности.

Литвиненко О.В.

Формирование коммуникативной компетентности в рамках парадигмы гуманистической педагогики

Теоретическая разработка идей гуманизма в обучении и воспитании прошла длительный путь от мировоззрения отдельных исследователей до воплощения в современном образовательном процессе, ориентированном именно на гуманистическую парадигму, признающую человека высшей ценностью. Можно выделить следующие направления современной отечественной гуманистической педагогической теории и практики: во-первых, это «педагогика сотрудничества» (Ш. А. Амонашвили); во-вторых, «педагогика ненасилия» (В. А. Ситаров, В. Г. Маралов); в-третьих, «диалоговая педагогика» (М. М. Бахтин и А. А. Ухтомский); в-четвертых, «педагогика успеха» (Е. И. Казакова, А. П. Тряпицына; в-пятых, «педагогика

свободы» (О. С. Газман) [5]. Думается, что на сегодняшний день колоссальное значение приобретает вопрос именно практической реализации идей уникальности и свободы личности, поддержки, сотрудничества, терпимости, взаимоуважения, личностной активности и самореализации.

Одним из условий личностной самореализации и базовым элементом культуры современного человека является коммуникативная компетентность. Единого определения термина не сложилось. Под коммуникативной компетентностью обычно понимается способность устанавливать и поддерживать необходимые контакты с другими людьми. В состав компетентности включают совокупность знаний, умений и навыков, обеспечивающих эффективное общение [3]. Третьякова В.С. и Игнатенко А.А. в качестве структурных элементов коммуникативной компетентности выделяют: ценностное отношение к языку, потребность осознавать и понимать социальную и психологическую сторону коммуникативных событий, готовность организовывать свое речевое поведение в этих событиях в соответствии с нормами и закономерностями общественной жизни [7].

Представляется целесообразным рассмотреть коммуникативной компетентности с помощью сложившегося в литературе выделения сторон общения: коммуникативной, перцептивной и интерактивной. Умения межличностной коммуникации - это умения передавать информацию с помощью вербальных и невербальных средств, навыки активного слушания, а также владение технологиями обратной связи в говорении и слушании; умения межличностной перцепции – заключаются в умении адекватно, без искажений, нестереотипно воспринимать других людей, понимать их эмоциональное состояние, проявлять эмпатию, способность к рефлексии; интерактивные умения включают в себя умения организовать оптимально совместную деятельность, организаторские умения, навыки предотвращения и разрешения конфликтов через сотрудничество.

Коммуникативная компетентность как составляющая часть общепрофессиональной компетентности педагога является необходимым условием успешной преподавательской деятельности. Педагог, идеально знающий свой предмет, но

коммуникативно некомпетентный, не может считаться профессионалом. Действующие федеральные государственные образовательные стандарты среднего профессионального образования по специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям) и по специальности 54.02.05 Живопись (по видам) предусматривают получение педагогической квалификации. Выпускники смогут работать в детских школах искусств, других организациях дополнительного образования, общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях. В связи с этим особую актуальность приобретает формирование умений работать в коллективе, обеспечивать его сплочение, эффективно общаться с коллегами, руководством. Эти умения формируются как на профильных, так и на общих гуманитарных и социально-экономических дисциплинах в условиях непосредственного взаимодействия с педагогами и группой. К сожалению, как отмечает Панфилова А.А., «развитие коммуникативной компетентности в авторитарном обществе, да практически и в демократическом, ранее не было востребовано, поэтому большинство людей, в том числе многие учителя и преподаватели образовательных учреждений, остались коммуникативно неграмотными [6, с.19]. Коммуникативная компетентность учащихся напрямую зависит от коммуникативной компетентности учителей, так как личный пример – один из наиболее эффективных методов воспитания. «Пример как метод воспитания заключен в убедительном образце для подражания, то есть это личность, образцу жизни, манере поведения и поступкам которой стремятся следовать другие» [4].

Формированию коммуникативных навыков студентов способствуют следующие подходы к организации педагогического процесса преподавателями:

- 1.Ориентация на модель активного взаимодействия
2. Тщательная подготовка всех стадий педагогического общения (начиная с моделирования предстоящего общения и заканчивая анализом осуществленной технологии общения [1].
- 3.Использование коммуникативных приёмов, способствующих установлению оптимального педагогического общения (создание на занятии атмосферы уважения, одобрения,

поддержки, сотрудничества, поощрение устных ответов, недопущение действий со стороны отдельных студентов, подавляющих творческую активность товарищей на занятии и прочее).

4. Готовность следовать гуманистической концепции в процессе общения с учениками, коллегами и руководством образовательного учреждения.

Формирование коммуникативной компетентности в процессе обучения и воспитания во многом зависит и от того, насколько педагог готов использовать в своей деятельности активные и интерактивные методы обучения. Разбор кейсов, выполнение тренинговых упражнений, ролевые и деловые игры, проведение дискуссий и другие современные методы обучения способствуют формированию навыков продуктивного общения, развитию умений аргументировать свою точку зрения, точно формулировать и излагать свои мысли, дают возможность усовершенствовать рефлексивные навыки и получить обратную связь. Значительный развивающий потенциал заложен в применении активных и интерактивных методов обучения преподавателями психолого-педагогических учебных курсов и дисциплин. О необходимости сознательного формирования у будущих специалистов навыков эффективного общения свидетельствует включение во ФГОС УД «Психология общения». Представляется, что в рамках изучения этой дисциплины использование активных и интерактивных методов обучения обязательно: общение – это особый вид деятельности, а научиться что-либо делать без практики невозможно. Думается, что проблем с теоретической подготовкой у педагога к такому уроку возникнуть не должно: на сегодняшний день проблем с литературой по психологии, предлагающей упражнения для отработки навыков эффективного общения нет. В некоторых учебниках по психологии общения уже разработаны практические задания, ролевые и деловые игры, тренинговые упражнения, нацеленные на коммуникативный практикум [6]. Определенные трудности может вызвать практическое воплощение такого урока в жизнь. Например, включение в общую деятельность студентов с явными коммуникативными затруднениями: таким студентам участие в играх и тренинговых упражнениях может принести большую

пользу, но они, как правило, меньше всего хотят в них участвовать. Преодоление подобной проблемы возможно путём создания общих правил гуманного взаимодействия на таких интерактивных уроках. Правила целесообразно создать и записать в начале изучения дисциплины вместе со студентами, так они не будут вызывать отторжения. Кроме того, педагогу стоит помнить, что занятия проходят в учебной, а не в психологической группе, и некоторые студенты оказываются не готовыми обсуждать личные вопросы (имея на это законное право) или реагируют предельно эмоционально. В этом вопросе от педагога требуется особый такт и эмпатия, разработка разнообразных способов контроля знаний и умений учащихся и четкая разработка критериев оценивания.

С введением гуманистической парадигмы обучения возрастает роль не просто «активных методов обучения и усвоения материала», но меняется сама методология проведения учебных занятий (лекций, семинаров, практических занятий) [2].

Перед педагогами, формирующими коммуникативную культуры будущих специалистов, стоят такие задачи как: поиск новых форм и методов обучения, соответствующих гуманистической парадигме в педагогике; совершенствование собственной коммуникативной компетентности.

Список литературы

1. Кан-Калик, В.А. Учителю о педагогическом общении / В.А. Кан-Калик. – М.: Просвещение, 1987. – 190 с.
2. Корнеев, С. С. Гуманистическая парадигма в системе высшего образования / С.С. Корнеев // Сибирский педагогический журнал, 2011, №7.URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gumanisticheskaya-paradigma-v-sisteme-vysshego-obrazovaniya> (дата обращения: 13.05.2016).
3. Крылов, А. А. Психология: учеб. пособие для вузов / А.А. Крылов. – М.: Проспект, 2009.
4. Реан, А.А. Психология и педагогика: учебник для вузов. А.А. Реан, Н.В. Бордовская, С.И. Розум. – СПб., 2000. – 245 с.
5. Романюк, Л. В. Гуманистическая педагогика/ Л.В. Романюк // ЗПУ, 2012, №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gumanisticheskaya-pedagogika> (дата обращения: 13.05.2016).

6. Психология общения: учебник для студ. учреждений сред. проф. образования / А.П. Панфилова. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр Академия, 214 с.
7. Третьякова, В.С., Коммуникативная компетентность будущего педагога: понятие, сущность и структура / В.С. Третьякова, А.А. Игнатенко // Вестник ЧГПУ, 2012, №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-kompetentnost-buduschego-pedagoga-ponyatie-suschnost-i-struktura> (дата обращения: 13.05.2016).

Вотяковская О.В.

Использование объектов изобразительного искусства на занятиях истории в учреждениях среднего профессионального образования в сфере культуры и искусства

Современные образовательные стандарты и программы в учреждениях среднего профессионального образования в сфере культуры и искусства предъявляют определенные требования к выпускникам. Профессиональная образовательная программа Новосибирского государственного художественного училища (НГХУ) требует от будущих преподавателей в области живописи и дизайна формирования общих компетенций, включающих в себя способность организовывать собственную деятельность; решать проблемы; осуществлять поиск, анализ и оценку информации; заниматься самообразованием. Все эти компетенции приобретаются в процессе освоения обучающимися НГХУ учебной дисциплины «История».

Большую роль в изучении истории в НГХУ играет использование наглядности. Данный метод в педагогике существует давно и подробно освещен в психолого-педагогической литературе.

Наглядность – это свойство, выражающее степень доступности и понятности психических образов объектов познания для познающего субъекта. В процессе создания образа восприятия объекта наряду с ощущением участвуют память и мышление. Образ воспринимаемого объекта является наглядным только тогда, когда человек анализирует и осмысливает объект,

соотносит его с уже имеющимися у него знаниями. Наглядный образ возникает не сам по себе, а в результате активной познавательной деятельности человека.

Наглядные методы обучения имеют возможность показать развитие явлений, их динамику, сообщать учебную информацию определенными дозами и управлять индивидуальным процессом усвоения знаний. Они стимулируют познавательные интересы учащихся, при определенных условиях создают повышенное эмоциональное отношение учащихся к учебной работе, обеспечивают разностороннее формирование образов, способствуют прочному усвоению знаний, пониманию связи научных знаний с жизнью.

Классическим аргументом за наглядное обучение является указание на то, что это естественный способ обучения, т.е. такой, который отвечает основным, прирожденным свойствам человеческой природы. Использование наглядных средств в обучении всегда носило массовый характер. Согласно психологическим исследованиям, не зависимо от возраста информация, воспринятая с помощью зрительных анализаторов, становится более осмысленной и лучше сохраняется в памяти.

Современные образовательные программы требуют и от преподавателя новых методов и подходов к изучению предмета.

На занятиях истории в НГХУ используются все известные средства наглядности: исторические картины, карты, портреты, фотографии, фильмы, схемы, таблицы и другие. Замечено, что наибольшую заинтересованность обучающихся НГХУ из всех существующих средств наглядности, вызывают объекты изобразительного искусства, так как в процессе освоения программы студенты изучают «Композицию и анализ произведений изобразительного искусства», «Историю искусств», выполняют задания по «Композиции» на историческую тему.

Все большую популярность у учителей и методистов приобретает проблемный подход в изучении истории. С применением наглядности этот подход становится наиболее эффективным. Стержнем методической конструкции данного подхода является проблема, т.е. вопрос, содержащий внутреннее противоречие. В процессе решения проблемы обучающийся выполняет определенный содержанием алгоритм учебных

действий, изучает необходимый объем материала. Проблемные вопросы выносятся на практические занятия, где ставятся задачи, помогающие освоить материал и сформировать умения: дать обобщенную картину содержания исторического события; сформулировать исходное противоречие, из которого будет выведена проблема; сформулировать саму проблему; мотивировать обучающихся к ее решению.

Рассмотрим на конкретных примерах, как это может реализоваться практически.

Для определения исходного противоречия могут применяться такие средства изобразительной наглядности, как исторические картины и фотографии в сочетании с текстом.

При изучении темы «Первая русская революция» обучающимся предлагается проанализировать картину И.Е. Репина «17 октября 1905 г.» (Рисунок 1) и документ Манифест от 17 октября 1905 г. «Об усовершенствовании государственного порядка» и сформулировать проблемный вопрос: какие изменения произошли в российском обществе с принятием манифеста?



Рисунок 1.

В ходе изучения темы «Борьба за всеобщую грамотность» обучающимся предлагается анализ документа 1920 г. о создании Всероссийской чрезвычайной комиссии по ликвидации безграмотности в РСФСР и фотография 1921 г. «Занятие красноармейцев в школе ликбеза» (Рисунок 2). Формулируется вопрос: как изменилась жизнь российского общества после революции?



Рисунок 2.

Возможно выявление исходного противоречия и обоснование проблемы с использованием таких объектов изобразительного искусства, как плакат и карикатура.

Например, при изучении темы «Гражданская война в России» для формулирования исходного противоречия используются плакаты Белой Армии и Красной Армии периода Гражданской войны в России (Рисунок 3, 4). Обучающимся предлагается анализ плакатов при ответе на вопрос: каковы главные идеи той и другой стороны?



Рисунок 3



Рисунок 4.

При изучении темы «Холодная война» обучающиеся анализируют советские карикатуры пятидесятих-семидесятих годов XX века (Рисунок 5, 6) и отвечают на проблемный вопрос: в чем суть противостояния СССР и США?

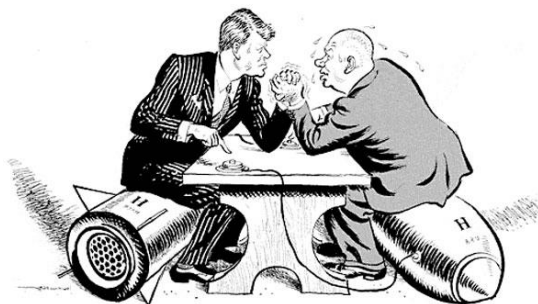


Рисунок 5.



Рисунок 6.

Таким образом, проблемный подход с применением объектов изобразительного искусства становится наиболее эффективным в обучении истории, так как у обучающихся наблюдается интерес к предмету, к определенным периодам, к отдельным темам.

Лучшим показателем эффективности обучения истории в НГХУ, является создание обучающимися специальности

«Живопись» семестровых и дипломных работ на историческую тему, таких как:

Чальникова А. «Философский пароход». 3 курс, 2016 г. (Рисунок 7);

Власов В. «Отечество». Дипломная работа, 2014г. (Рисунок 8).



Рисунок 7.



Рисунок 8.

Список использованной литературы

1. Абдулаев, Э.Н. Наглядность и проблемный подход в обучении истории / Э.Н. Абдулаев // Преподавание истории в школе. – 2008. – №1. – с. 23-26.
2. Голуб, Б.А. Основы общей дидактики: учеб. пособие для студ. пед. Вузов / Б.А. Голуб – М.: ВЛАДОС, 1999. – . 96 с.
3. Загвязинский, В.И. Теория обучения: Современная интерпретация: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / В.И. Загвязинский. – 2-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – с. 192
4. Занков, Л.В. Наглядность и активизация учащихся в обучении / Л.В. Занков: Учпедгиз. – М., 1960
5. Короткова, М.В. Наглядность на уроках истории: практ. пособие для учителей / М.В. Короткова. – М.: ВЛАДОС, 2000. – 176 с.
6. Короткова, М.В. Методика обучения истории в схемах, таблицах, описаниях: практ. пособие для учителей / М.В. Короткова, М.Т. Студеникин. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 192 с.
7. Никифоров, Д.Н. Наглядность в преподавании истории / Д.Н. Никифоров. – М.: Просвещение, 1964, – 326 с.

РАЗДЕЛ 6. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ягодина Н.С.

Актуальные проблемы художественного образования детей в детских художественных школах и школах искусств Новосибирской области

Художественно-эстетическое воспитание в современных условиях рассматривается как одно из средств духовно-нравственного, культурного развития личности. **Сейчас Россия переживает кризис воспитания: нарушились традиции. Поэтому важно возродить преемственность поколений, сформировать нравственные устои, патриотические настроения.** «Художественное образование – это процесс овладения человеком художественной культуры своего народа и человечества, это один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, её духовности, творческой индивидуальности, интеллектуальности и эмоционального богатства». Такое полное и всестороннее определение роли искусства в педагогическом процессе даёт министерство культуры. Художественное образование в России имеет свои корни, а также занимает достойное место в культурном мировом опыте. Осуществляется оно в том числе и в большей степени, через систему дополнительного образования, ДХШ и ДШИ. В маленьких городах, поселках и деревнях школа искусств является почти единственным центром культурной жизни территории, поэтому роль системной ДШИ в ситуации наших дней нужно давно пересмотреть. В крупных городах школы искусств будут не только очагом предпрофессиональной подготовки, но и выступать мостом между культурными традициями народов, как населяющих Россию, так и заезжающих из других стран, формировать культурное мировоззрение у детей и подростков с помощью всестороннего изучения и творческого усвоения искусств различных стран и людей в целом. Таким образом, система ДШИ всей своей деятельностью должна быть направлена на подготовку людей с

энергичным творческим потенциалом, готовых к созданию чего-то нового, интеллектуальной творческой среды, способной поменять лицо страны и снабдить ее высокую конкурентоспособность.

Традиционный подход к художественному образованию заключается в существовании учебных требований, которым нужно соответствовать и которые следует выполнять. Это способствует освоению определенных профессиональных навыков. Но сегодня такая методика, такой подход не являются актуальными. Многие современные педагоги считают, **что нагрузка в обучении должна быть минимальной, а дети от процесса должны получать только радость и удовольствие.**

Очень часто дети идут в Детскую школу искусств не для того, чтобы в будущем выбрать своей профессией хореографию, музыку или художественное творчество, а потому что привели родители или от скуки. Редко у детей 7-8 лет прослеживается четкая мотивация обучения. Закономерным является уход таких детей из школы, по причине «скучно и неинтересно». Задачей преподавателя является вовлечение ребят в творческую деятельность. Необходимо сказать и **о личности педагога, демонстрирующего любовь к детям и к своей профессии.** Педагог должен обладать не только профессиональными навыками и умениями, но и определённым нравственным потенциалом, любить детей и свою профессию. Иначе в деле не помогут ни материально-техническая база, ни другие важные условия.

Я считаю, что определяя принципиальность пути, академическая программа школы дает возможность каждому преподавателю в сотворчестве с учеником идти самостоятельно, интерпретируя базовые положения и порождая новый опыт.

С точки зрения коллектива НГХУ, являющимся приверженцем академической школы, можно сказать, что едва ли не самое слабое звено в системе начального художественного образования в городе и области - преподавание **КОМПОЗИЦИИ.** Главному умению для художника во все времена - умению мыслить, сочинять, то есть заниматься композицией, учат мало. Занятия по композиции зачастую принесены в жертву конкурсам. Часто идет замена программных заданий выполнением работ с сомнительной тематикой.

Установка административных структур на количественный показатель «лауреатов», «дипломантов» подменяет качество образования. В некоторых школах произошла подмена станковой жанровой композиции поверхностной работой в области декоративно-прикладного искусства.

Для успешных занятий по композиции, когда предлагается создать самостоятельно работу, будь то станковую, ассоциативную, декоративную, ребёнку необходимо иметь определённый запас знаний, накопить и сохранить в памяти то увиденное, что его окружает, пропустить его через своё внутреннее понимание. Педагог обязан ознакомить ученика со всеми возможностями выразительных средств при создании композиции, также как педагог-музыкант обучает нотной грамоте и гармониям своего ученика.

Требуется серьезное отношение и к предмету **ИСТОРИЯ ИСКУССТВ** Формирование культуры подрастающего поколения невозможно без обращения к художественным ценностям накопленным обществом в процессе своего существования. Таким образом, становится очевидна необходимость изучения основ истории искусств. Для того чтобы наиболее полно понять искусство определенной эпохи необходимо ориентироваться в искусствоведческой терминологии. Знать и понимать суть каждого из видов искусств. Только в случае владения категориально – понятийной системой человек сможет наиболее полно осознать эстетическую ценность памятников искусства.

С абитуриентами НГХУ при проведении собеседований выясняется, что очень многие не владеют элементарными знаниями основ истории искусства, не знают выдающихся художников российского и мирового уровней, не имеют понятия об их творчестве и мировых тенденциях в изобразительном искусстве. На занятиях по истории изобразительного искусства в школах проводятся беседы, в которых они знакомятся с искусствами. Но для лучшего запоминания нужно использовать презентации, репродукции, аудио и видео и др. С ростом развития технического прогресса в учебном процессе широко используются возможности новых форм подачи учебного материала. Современный этап развития системы дополнительного образования во многом ориентирован на

режим инновационного развития. Проявляется он во **внедрении инновационных технологий в образовательном процессе**. Современное занятие невозможно представить без ресурсов Интернет, которые позволяют проводить виртуальные экскурсии по залам музеев и галерей, увидеть своими глазами технологический процесс народных промыслов, вести диалог с искусствоведами, художниками, скульпторами, архитекторами. Ресурсы Интернет дают безграничные возможности для организации обучения на современном уровне (к слову о материально-техническом обеспечении). Деятельность преподавателя по внедрению инноваций в учебный процесс связана с огромным количеством трудностей, преодоление которых требует высокой квалификации, желанием меняться.

Сочетание традиционных и инновационных подходов в обучении, особенно является актуальным в художественных дисциплинах. Существующая ныне система ДХШ и ДШИ основывается на устоявшихся образовательных программах, которые были разработаны почти век назад, это непосредственно приводит к противоречию уровня предлагаемых услуг ожиданиям потребителей. При этом на сегодняшний день горизонты развития, современные технологии, способы художественного самовыражения раскрывают новые стороны академических и других искусств, **преподавание изобразительного искусства значительно расширило свои границы: кино, дизайн (графический, средовой, медиа-, предметный, WEB-), арт-дизайн, анимация, сценография, фотография, цветоведение, макетирование, 3D-моделирование** и многое другое. Из всего этого следует, что на сегодняшний день невозможно решать педагогические проблемы устаревшими методами и становится ясно, что развитие творчески - активной, художественно грамотной личности невозможно, если её развивать только старыми способами. Поэтому так важны сегодня поиски новых резервов, методик. Для разрешения этих проблемных вопросов рекомендуются следующие альтернативы: увеличение списка учебных предметов на основе вариативности и регионального компонента, проведение анкетирования с целью выявления наиболее актуальных дисциплин по разнообразным видам

творчества, исключения непопулярных (в ДХШ, в отличие от ДМШ - это возможно.).

Художественная школа, предоставляет детям возможность попробовать себя в различных видах деятельности, ориентирует на выбор профессии и способствует появлению индивидуальной, профессиональной направленности. Школы хотели бы видеть своих выпускников интеллектуальными, творческими, стремящимися к познанию людьми, обладающими навыками общей культуры, саморазвития, самообразования.

Раскрыв потенциальные способности и попробовав их реализовать еще в школьные годы, выпускник будет лучше подготовлен к реальной жизни в обществе, научиться добиваться поставленной цели, выбирая цивилизованные, нравственные средства ее достижения. Уверена, что каждый преподаватель старается сделать процесс обучения более интересным, творчески насыщенным, увлекательным, познавательным, что в конечном итоге приведёт к высоким результатам сформированности общих и специальных способностей детей.

В Новосибирской области в системе дополнительного образования детей функционируют 92 школы. Из них семь художественных школ (ДХШ №1, №2, №3, г. Новосибирск; Бердская ДХШ «Весна», Линеvская ДХШ, Краснообская ДХШ, Куйбышевская ДШИ).

В пятидесяти пяти детских школах искусств области и города есть художественные отделения. НГХУ тесно сотрудничает практически со всеми учреждениями. Активно включаются в план деятельности методического кабинета НГХУ такие школы как:

МБУДО Детская художественная школа «Весна» г. Бердск
МКУДО «Линеvская детская художественная школа
Искитимского района Новосибирской области
МБУДО «Детская художественная школа р.п. Краснообск»
МКУДО «Маслянинская детская школа искусств»
МБУДО «Кольцовская детская школа искусств»
МБУДО «Детская художественная школа Куйбышевского
района «
МБУДО «Детская школа искусств Карасукского района»
МБУДО «Детская школа искусств г. Искитима»

МБУДО города Новосибирска «Детская художественная школа №1»

МБУДО города Новосибирска «Детская художественная школа № 2»

МБУДО города Новосибирска «Детская художественная школа № 3 «Снегири»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 29»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 30»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 25»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 23»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 20»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 14»

МБУДО города Новосибирска «Детская школа искусств № 16»

Формы сотрудничества разнообразны:

- Ежегодные творческие состязания детей и подростков, организованные НГХУ (ГЗ и СИЦ): Областная детская художественная выставка; выставка – конкурс «Хрусталик»; отборочные туры международных, всероссийских, межрегиональных детских конкурсов (Дельфийские игры, «Мой восход», «Спасибо деду за Победу» и др.)

- Ежегодные областные выставки творческих работ преподавателей ДХШ и ДШИ

- Курсы повышения преподавателей ДХШ и ДШИ в дни школьных каникул.

- Консультативная и методическая помощь преподавателям ДХШ и ДШИ в течение учебного года.

- Летние творческие профильные смены для одаренных детей и др.

Участие специалистов НГХУ в качестве экспертов в Главной аттестационной комиссии, профессиональный анализ итогов ежегодных областных выставок и конкурсов, позволяет отметить следующее:

- идет увеличение контингента учащихся художественных отделений

- художественные школы и художественные отделения школ искусств, в основном, укомплектованы педагогическими кадрами, наблюдается приток молодых специалистов

- заметна стабильность преподавательского состава

- высок творческий потенциал преподавателей

- учреждения, демонстрирующие высокий уровень реализации образовательных программ (МБУДО ДХШ «Весна» г. Бердск, ДХШ №1, № 2, ДШИ № 25, №30 и др.) являются площадками для педагогической практики студентов НГХУ.

Однако, анализ деятельности ДХШ и художественных отделений ДШИ выявил ряд проблем:

Основной костяк преподавательского состава представлен выпускниками педагогического университета, областного колледжа культуры и искусства, приезжими преподавателями из Казахстана, Кемерово, к сожалению, меньшую часть составляют выпускники художественного училища, ввиду малого набора и выпуска и ориентацией на поступление в столичные вузы страны, поскольку крепкая академическая база, полученная в училище, позволяет это сделать. Не секрет, что во многих учебных заведениях не дается или дается не в полной мере методика преподавания рисунка, живописи, композиции, что и создает сложность в реализации предпрофессиональных образовательных программ.

Путем поиска и привлечения опытных специалистов (в том числе и выпускников НГХУ) решены данные вопросы в МБУДО ДХШ «Весна» г.Бердска, ДХШ п.Краснообск и некоторых др. Методический кабинет имеет положительный результат решения проблемы качества обучения в ДХШ, ДШИ в стенах художественного училища в результате реализации всех направлений деятельности кабинета.

Считаем необходимым продолжать:

- *организацию и проведение профильных курсов повышения квалификации

- *организацию выездных пленэров для преподавателей под руководством членов Союза художников России.

- *организацию творческих и методических выставок

- * издание рекомендаций, методических пособий

В системе дополнительного образования Новосибирской области выделяются такие формы работы с одаренными детьми во время школьных каникул, как **профильные творческие смены**. В летние каникулы далеко не все родители могут предоставить своему ребёнку полноценный, правильно организованный отдых и богатство всех социальных контактов, ролей и возможностей. Коллективом НГХУ с 2012 года

реализуется проект «Палитра» организации летней творческой смены для одаренных детей, предусматривающий углубленное занятие художественно-проектной деятельностью, а также нацеленный на комплексное воздействие на личность ребенка через его включение в активную познавательную и практическую творческую деятельность.

В ходе реализации данного проекта решаются следующие задачи:

- создание условий для развития творческих и эмоциональных качеств учащихся, для личностной и социальной реализации молодых дарований;
- объединение усилий учреждений культуры и искусства города и области в целях совершенствования комплекса базовых умений и навыков детей, способов художественного мышления в различных областях художественно-изобразительной деятельности;
- поиск и апробация новых форм работы с одаренными детьми в условиях летней творческой смены.

В 2018 году творческая смена для одаренных детей была проведена в августе. Участниками данной смены стали 25 обучающихся ДХШ и ДШИ. Педагоги НГХУ постарались создать среду для творческой самореализации одаренных детей путем проведения различных мастер-классов, увлекательных занятий: «наброски на пленэре», «стилизация растительных мотивов» и др., организацией и проведением активных форм межличностных взаимодействий между учащимися и педагогами и т.д.). Оптимальный режим творческой деятельности и отдыха детей, который был создан в период творческой смены способствовал более глубокому погружению учащихся в творческую деятельность, развитию творческих способностей детей, мотивации детей к профессиональной, художественно-проектной деятельности, выявлению творческого потенциала. В 2019 году планируется проведение очередной творческой смены для одаренных детей, ставшая уже традиционной и являющаяся показателем достижения успешности и результативности школ в реализации создания полноценной развивающей среды для одаренных детей. Более качественное бюджетное финансирование летней творческой

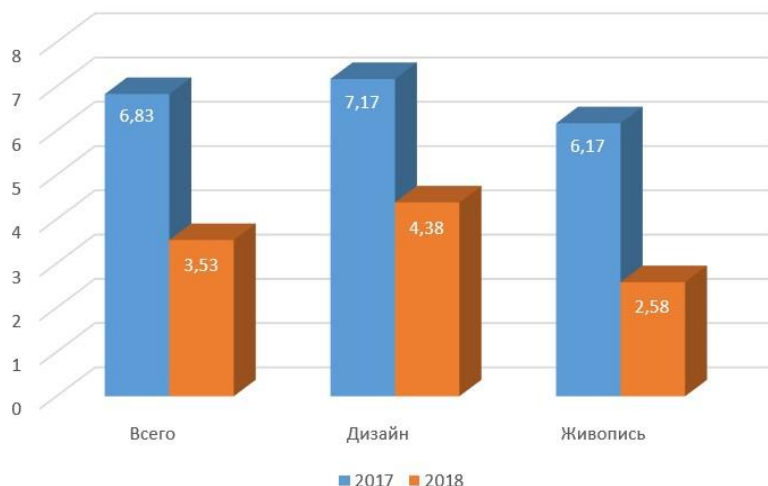
смены будет способствовать реализации психолого-педагогических, художественно-проектных методик.

При анализе ситуации, связанной с ежегодной приемной кампанией в НГХУ можно сделать следующие выводы:

Экзаменационная комиссия, оценивая работы абитуриентов, отметила в целом достаточно высокий уровень подготовки поступающих абитуриентов, а также максимальный процент поступивших, обучавшихся на разноуровневых подготовительных курсах при НГХУ. Большую роль при подготовке абитуриентов сыграли индивидуальные консультации, проводившиеся в течение всего учебного года ведущими преподавателями училища, постоянная планомерная работа методического кабинета в области повышения уровня художественного образования в области.



Конкурс, чел./место



Падение конкурса обусловлено объективными причинами: увеличение количества бюджетных мест с 36 до 80.

Аналитическая информация о поступивших в НГХУ абитуриентах 2018 г.

Субъекты РФ		Базовое художественное образование поступивших абитуриентов	
Алтайский край			
г. Барнаул	1	ДХШ г. Норильск	1
Заринский район	1	ДШИ г. Мирный	1
С. Майма	1	ДХШ г. Новокузнецка	1
Иркутская область		ДШИ г. Абакан	1
г. Иркутск	1	ДШИ г. Черногорск	1
Хакасия		ДХШ г. Усть-Каменогорск	1
г. Абакан	1	ДХШ г. Мариинск	1
г. Черногорск	1	Майминская ДХШ	1
САХА Якутия		ДХШ г. Заринск	
г. Мирный	1		
Республика Казахстан			
г. Усть-Каменогорск	1		

Кемеровская область		Всего:	9
г. Мариинск	1		
Всего: 9			
г. Новосибирск, Новосибирская область			
г. Новосибирск	47	Базовое художественное образование поступивших абитуриентов	
Новосибирская область		ДХШ № 1	5
	24	г. Бердск ДХШ «Весна»	5
Новосибирский район -		ДХШ № 2	1
с.Ленинское	1	Линёвская ДХШ	1
- р.п. Кольцово	2	ДХШ г. Краснообск	4
- п. Садовый	1	ДШИ р.п. Маслянино	2
- р.п. Краснообск	4	ДШИ № 17	2
		ДШИ № 4	1
		ДХШ № 3 «Снегири»	1
Венгеровский район (с.Меньшиково)	1	ДШИ№ 28	2
		ДШИ № 24 «Триумф»	1
		ДШИ г. Искитим	1
Мошковский район (р.п. Мошково)	1	Ордынская ДШИ	-
		ДШИ р.п. Чистоозёрное	-
		ДШИ № 20	1
Маслянинский район	2	ДШИ г. Оби	3
- р.п. Маслянино		ДШИ г. Кольцово	1
- с. Мамоново		ДШИ Куйбышевского р.	-
		ДШИ № 30	1
Искитимский район р.п. Линёво	1	ГШИ № 29	-
		ДШИ № 21	1
		ДШИ № 18	-
г. Обь	3	ДШИ № 14	-
г. Бердск	7	ДШИ № 16	1
г. Искитим	1	Колыванская ДШИ	-
		ДШИ Коченёвского р-на	-
		ДШИ с. Раздольное	1
		НГХУ (1 курс)	2
		НГАХА	1
		НГПУ (институт искусств, 2 курса)	1
Всего: 71			

В ходе нашего сотрудничества и профессионального общения на «круглых столах» семинаров и конференций были определены наиболее значимые проблемы в деятельности ДХШ И ДШИ в их числе:

- нехватка финансирования;
- слабая материально-техническая база учреждения;
- отсутствие кадров, низкая заработная плата преподавателей;
- проблема мотивации учащихся;
- недостаточно эффективная работа по привлечению детей в школу;
- приоритет культурно-массовой работы и досуга.

Первые две проблемы тесно взаимосвязаны, нехватка финансирования определяет слабую материально-техническую базу школы, нужда в расширении учебных площадей. Другой важной проблемой является нехватка квалифицированных кадров, что связано с низкой заработной платой. Многие преподаватели совмещают работу в нескольких ДШИ и других учреждениях культуры из-за нехватки денежных средств. Кроме того, проблема нехватки площадей и отсутствия преподавателей также связаны - школе нужны педагоги по ряду направлений, однако разместить новые классы нигде.

Две следующие проблемы связаны между собой, в настоящее время у некоторых учащихся наблюдаются проблемы с мотивацией. Это определено тем, что детьми и их родителями дополнительное образование воспринимается как общее развитие и полезный досуг, без дальнейшего развития. В настоящее время в школе проводится недостаточно эффективная работа по привлечению детей в школу. Мало публикаций в СМИ, отсутствует реклама услуг учреждения, сайты школ малоизвестны и малоинформативны для посетителей, школы почти совсем не представлены в социальных сетях. В настоящее время на деятельность учреждений влияет экономическая нестабильность, доходы населения снижаются, родители урезают расходы не первой необходимости, в их число попадают затраты на дополнительное образование детей, которые могут быть отложены «до лучших времен». Одной из современных тенденций в деятельности детских школ искусств является смещение акцента с художественно-эстетического,

творческого, интеллектуального развития учащихся на организацию культурно-массовой работы и досуга. Учащиеся и творческие коллективы школы постоянно привлекаются к организации культурно-массовых выступлений по разным поводам (выставки на День города, в воинских частях, домах инвалидов и т.д.), что негативно влияет на реализацию программ, отвлекает детей от основного учебного процесса.

Чтобы проверить качество работы ДШИ сейчас есть некоторые признаки: ДШИ независимо от других учреждений, либо совместно с другими организациями дополнительного образования обязаны проводить не маленькое количество мероприятий творчества; поступление в школу искусств обучающихся не должно уменьшаться по сравнению с другими годами и отчисленных должно быть как можно меньше; демонстрация результатов обучения талантливых детей на различных конкурсах, мероприятиях, выставках, фестивалях и т.д.; усовершенствование обучения, принятие новых технологий и дисциплин; соотношение качества выпускников требованиям; высокий уровень преподавателей и обучения; разработка авторских методик. На мой взгляд, необходимо создавать и другие критерии, над чем придется в ближайшее время поработать.

Чтобы проконтролировать результаты деятельности школ нужны ежегодные проверки мониторинга деятельности. Если государство выдвигает требования к уровню образования и собирается вкладываться имущественно, финансово и др. способами, то оно должно и мониторить эффективность вложенных средств, а мы готовы поработать, оказать помощь в создании анкеты для ежегодного мониторинга деятельности ДХШ и ДШИ.

Если в дальнейшем большинство проблем будет исправлено, то развитие ДШИ приведет к большим изменениям культурного обогащения населения: концепция ДШИ будет вмещать общее образование, профессиональное и будет воспитывать у молодого поколения чувства эстетики, художественную культуру и терпимость к творчеству других народностей, формировать нравственность, учить порядочности, достоинству, патриотизму. Все это позитивно скажется на творческом воображении и фантазии обучающихся, слушателей

и зрителей. Общеобразовательные школы и школы искусств должны непосредственно соотноситься, интегрироваться (речь здесь не идет о смене ведомственной принадлежности) и смотреться целостно в плане образовательных программ, дополнять друг друга.

Осознавая, что достижения обозначенных в Концептуальных целях имеют трудный и многоэтапный процесс, вовлекающий государственные и коллективные структуры, коллективы организаций культуры и образования, растущее и зрелое население страны, отличается ряд общих условий ее реализации, среди которых:

- управленческая ответственность и компетентность в вопросах культуры и образования на разных уровнях управления;
- высокий профессионализм в творческой и образовательной деятельности, совмещенный с личностной духовной потребностью;
- академизм и инновационность в развитии системы образования в области искусств.

Только при наличии таких базовых условий образование в области искусств сможет реализовать свое комплексное воздействие на человека (эстетическое, психологическое, интеллектуальное), сформировать особый тип мышления, во многом определяющий будущее человечества.

Анализируя систему управления ДХШ И ДШИ я могу сказать, что на сегодняшний день, несмотря на эффективную деятельность школ искусств в целом, качественное оказание образовательных услуг населению, хорошо налаженную систему мотивации работников, создание в коллективах благоприятного морально-психологического климата и т.д., в организационной системе управления назрела необходимость существенных перемен в связи с тем, что квалифицированный менеджмент среднего и нижнего уровня практически отсутствует, так как должностей заведующих методическими отделами и заведующих отделениями в штатном расписании не предусмотрено, поэтому данные обязанности преподаватели выполняют на добровольных началах.

Это слабое звено в системе управления ДХШ и ДШИ, на которое следует обратить внимание, так как значимость данных

структур на сегодняшний день очень низкая, что делает организационную структуру управления неэффективной. Также необходимо оптимизировать систему управления: ввести заместителя директора по административно-хозяйственной работе с правильным делегированием полномочий, наличием нормативных документов, эффективным планированием, координацией и контролем.

Вопрос увеличения охвата детей в раннем возрасте, в соответствии с Методическими рекомендациями Минобрнауки, сложно решить из-за отсутствия условий для проведения занятий с детьми раннего возраста. В ДХШ, как правило, нет специальных условий для таких детей. Очень трудно обеспечить требования Роспотребнадзора в части обеспечения медицинским обслуживанием, горячим питанием и др. В частности не предусмотрены кабинеты, где были бы оборудованы рабочие места росто-возрастной мебелью в соответствии с СанПиН.

В связи с увеличением количества детей, растет проблема и с увеличением педагогической нагрузки на преподавателей. Напряженный труд, низкая заработная плата работников культуры и неизбежное старение коллектива приводит к оттоку кадров. Молодые и амбициозные специалисты находят себе более высокооплачиваемую работу и комфортные условия для проживания в больших развивающихся городах.

Администрации ДХШ и ДШИ предпринимают много усилий для удержания преподавательских кадров. Создаются условия труда, отвечающие самым последним требованиям. Действует целая система стимулирования работников. Привлекаются молодые специалисты, выпускники СУЗов и ВУЗов, приглашаются на работу внешние совместители. Проблема с высококвалифицированными и талантливыми кадрами порождает следующий вопрос - выявление одаренных учеников.

Обучение в области культуры и искусства предусматривает взращивание талантов, о чем многократно прописано в различных документах, но если в музыкальной школе педагог на индивидуальных занятиях может выделить одаренного ученика, то обучение в художественной школе предусматривает групповые занятия. Вопрос, на каком этапе и по каким критериям проводить отбор? И как в столь юном

возрасте поделить детей на способных и не очень? Как к этому отнесутся родители при формировании предпрофессиональной подготовки для более сильных детей и групп общеразвивающей подготовки для рядового ребенка? Как уязвимая детская психика воспримет момент перевода из одной группы в другую? Только в старших классах, в результате постоянной работы становится определенно-понятно одаренный ребенок или старательный.

Все эти проблемы еще предстоит решать ДХШ в ближайшие годы.

Но, обязательно, при взаимодействии со средними профессиональными и высшими профессиональными образовательными учреждениями соответствующего профиля с целью совместного выявления и дальнейшего профессионального становления одаренных детей, обеспечения возможности восполнения недостающих кадровых ресурсов, получения консультаций по вопросам реализации образовательных программ, использования передовых образовательных технологий, осуществления повышения квалификации педагогических работников на регулярной основе.

Библиографический список:

1. Богоявленская, Д. Б. Одаренность: теория и практика / Д. Б. Богоявленская, М. Е. Богоявленская // МКО «Педагогические системы. Одаренные дети». – М., 2008. – С. 3–20.
2. Национальная образовательная инициатива "Наша новая школа" (утв. Президентом РФ от 4 февраля 2010 г. N Пр-271) [Электронный ресурс]. – URL: http://uozato.ucoz.com/docs/nasha_novaja_shkola.pdf. (дата обращения: 26.02.2019).
3. Аналитические справки приемной комиссии ГАПОУ «Новосибирское государственное художественное училище» за 2016, 2017, 2018 годы

Ягодина Н.С.

**Возможности художественного училища в
работе с одаренными детьми**

**«... Вот вышел сеятель сеять;
И когда он сеял, иное упало при дороге, и
налетели птицы и поклевали то;
Иное упало на места каменистые, где
немного было земли, и скоро взошло, потому
что земля была неглубока;
Когда же взошло солнце, увяло и, как не
имело корня, засохло;
Иное упало в терние, и выросло терние и
заглушило его;**

**Иное упало на добрую землю и принесло
плод... »
(Библейская притча)**

В искусстве, или в творчестве не бывает никаких гарантий. Для успеха нужно, чтобы совпало слишком много признаков, как говорится в нужное время в нужном месте. Человеку с творческим складом ума легче достичь успеха в любом деле. Дел у нашего государства и общества много, нужны перспективные творческие люди, способные достичь высоких результатов.

Природа на таланты не так щедра, как хотелось бы, но и природа, же и наградила каждого из нас возможностью развиваться. И начинать такое развитие надо заранее, до того как человек получил профессию. Подготовка художника так же, как и музыканта, танцора, спортсмена или изобретателя – длительный процесс и начинать ее нужно как можно раньше.

Наше училище (колледж) относится к ведомству культуры. В сфере художественного образования министерства культуры давно прижилась и эффективно действует трехуровневая система: школа искусств – училище (колледж) – институт (академия).

В Новосибирской области создан ресурсный центр по работе с одаренными детьми на базе музыкального колледжа имени Мурова, но пока он работает только с юными

музыкантами. Есть у нас федеральные учреждения: специальная музыкальная школа и хореографическое училище, где реализуются интегрированные программы (т.е. лицей + профессиональное образовательное учреждение), музыкантов и танцоров готовят они, причем весьма успешно. Что же касается юных художников, то их выявляем и развиваем мы, художественное училище.

Методический кабинет училища организует конкурсы, выставки и олимпиады. Это:

- ежегодная детская областная (через 2 года – межрегиональная детская выставка) в художественном музее;
- ежегодная выставка – конкурс «Хрусталик»;
- творческая смена юных художников в ДОЛ;
- дни открытых дверей;
- консультации ведущих преподавателей для абитуриентов в т.ч. и дистанционные;

Работаем с семью художественными школами и 55-ю художественными отделениями школ искусств Новосибирской области, а их у нас в области 92.

Мы уверены, что не должно быть насильственного принуждения к занятиям творчеством «У тебя – талант! Ты должен его реализовать!» Нельзя чрезмерно перегружать успешного обучающегося, растаскивая его по конкурсам и олимпиадам в интересах образовательного учреждения. Надо сказать, что если выпускник школы, поступил в училище, значит уже показал выдающиеся способности - 7 человек на место (а было и выше) говорит о высоком уровне поступающих. Для того, чтобы к нам абитуриенты пришли с хорошей базой, мы начинаем с ними работать гораздо раньше, опосредованно, через педагогов.

Потому – что по нашему твердому мнению: если встретился на пути у юного художника – учитель с большой буквы, мастер, личность, - значит состоится творческий путь. И дело не в условиях, не в материальной базе. Дело в личностях. Необходимо напомнить, что работа преподавателя с успешными учениками - это сложный и постоянный процесс. Он требует от преподавателей крепких, постоянно обновляющихся знаний, личного творческого роста. Училище делает немало для того,

чтобы преподаватели художественных школ постоянно профессионально развивались:

- курсы повышения квалификации 2 раза в год в дни школьных каникул;

- областные педчтения, семинары;

- выставки творческих работ преподавателей;

- совместные пленеры и т.п.

- консультации и педагогическая помощь преподавателям в т.ч. экспертиза программ и методических разработок;

- издание методической литературы и авторских программ, распространение опыта наиболее интересных методик.

Личность может воспитывать только личность.

Эффективность работы преподавателей повышается, если осуществляется индивидуальный, персонифицированный подход.

Педагогам нужно найти оптимальную форму методики работы, ориентируясь на возможность группы в целом и на интересы каждого студента, стараться разнообразить образовательную программу новыми дисциплинами, широко использовать нетрадиционные материалы и техники, а также создавать благоприятную, доброжелательную обстановку.

Очень распространено мнение о том, что одаренные дети – это те, кто лучше всех учится. А как, быть с теми, кто неважно учится, но обладает творческим складом ума. Творческих людей отличает неспособность приспосабливаться к общепринятому. И это создает трудности в их обучении. К нам поступают дети после 9 - го класса, а значит надо тесно работать с родителями студентов, искать помощи и поддержки и у них тоже. К нам поступают и совершенно взрослые люди, уже имеющие профессию и четко осознающие цели своего обучения у нас. Все это требует постоянного роста мастерства, педагогической гибкости, умения отказаться от того, что еще вчера казалось творческой находкой, а сегодня уже не работает.

С одаренными студентами работать очень нелегко: всякая регламентация плохо укладывается в сознании студентов со сверхмотивацией, стремлением к высоким достижениям. Студенты с высоким творческим потенциалом, как правило, неудобны, особенно неопытным педагогам. Нередко

встречаются среди творчески одаренных студентов протестность, тревожность, разрушительность, нестабильность, эмоциональная непредсказуемость и даже враждебность к нормам, и если педагог не замечает признаки эмоционального неблагополучия, значит он не может оказать своевременные помощь и поддержку.

В работе с одаренными студентами нужно избегать двух крайностей:

–возведения его на пьедестал, подчеркивания его особых прав;

–с другой стороны публичного принижения достоинства или игнорирования успехов во время борьбы со «звездностью».

Образовательные стандарты, жестко ориентированы на освоение профессионального минимума знаний, компетенций – и это не совсем благоприятно для одаренных студентов. Уметь корректировать особенности таких студентов в направлении развития социальной позитивности задача первой очереди педагога и решать ее нужно с высокой ответственностью за результат. Как измерить успех студента?

На просмотрах, по результатам внутренних конкурсов, внешних конкурсов различного уровня, портфолио и др.

И всячески поощрять, и поддерживать с помощью различных благотворительных фондов, именных стипендий, творческих поездок, экскурсий и др.

Библиография:

1. Асмолов, А. Г. Дополнительное образование как зона ближайшего развития в России: от традиционной педагогики к педагогике развития // Стенограмма межрегионального совещания-семинара по проблеме «Повышение уровня управления развитием дополнительного образования детей.– Петрозаводск, 13–15 марта 2015.
2. Богоявленская, Д. Б. Одаренность: теория и практика / Д. Б. Богоявленская, М. Е. Богоявленская // МКО «Педагогические системы. Одаренные дети». – М., 2008. – С. 3–20.

Сведения об авторах

Барсуков Евгений Георгиевич, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Творческого Союза художников

Богданова Яна Георгиевна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза художников России

Вальвачева Екатерина Владимировна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Творческого Союза Художников

Вотьяковская Ольга Вадимовна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Еремеева Татьяна Ивановна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза художников России, член Союза дизайнеров России

Еськов Вячеслав Дмитриевич, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза дизайнеров России

Кашеваров Сергей Иосифович, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Творческого Союза художников, член Союза дизайнеров России

Книжина Инна Наумовна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Кожина Мария Александровна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Литвиненко Ольга Викторовна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Милова Ольга Валентиновна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза художников России

Николаенко Оксана Николаевна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Творческого Союза Художников

Олейник Федор Степанович, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Панченко Ольга Владимировна, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза дизайнеров России

Петренко Сергей Дмитриевич, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Подкопаев Вячеслав Владимирович, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Хандрыкин Виктор Петрович, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза художников России

Чирва Василий Павлович, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Чирва Дмитрий Васильевич, преподаватель Новосибирского государственного художественного училища (колледжа)

Ягодина Нина Степановна, директор Новосибирского государственного художественного училища (колледжа), член Союза дизайнеров России