ждающихся совместными со студентами критическими просмотрами, становится очевидным, что у студентов заметно возросла скорость реакции восприятия поставленных задач и их эффективного выполнения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Изаксон, А. Гризайль / А. Изаксон // Художник. – N 7 – 1962 г. – с.61-62.
2. Селивонец, И. Н. Значение техники гризайль на начальном этапе обучения живописным техникам / И.Н. Селивонец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/263-esteticheskoe-obrazovanie/6613-znachenie-tehniki-grizayl.html> – Дата доступа: 14.03.2018г.
3. Беда, Г. В. Живопись / Г. В. Беда. — М.: Просвещение, 1986.— 192 с.

В ПОИСКАХ ПОНИМАНИЯ ПРОСТРАНСТВА И ФОРМЫ: ДИСЦИПЛИНА «АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРА

IN SEARCH OF UNDERSTANDING SPACES AND FORM. ACADEMIC DRAWING IN TEACHING DESIGN STUDENTS

О. Е. ГОПИЕНКО

V. Y. HAPIYENKA

Белорусский государственный университет
Минск, Республика Беларусь
Belarusian State University
Minsk, Republic of Belarus
gopienko@bsu.by

В статье показана роль академического рисунка как учебной дисциплины в системе подготовки дизайнеров. Рассмотрены методики обучения академическому рисунку в исторической ретроспективе с учетом их направленности на формирование навыков проектирования и развитие проектного мышления.

Ключевые слова: академический рисунок; учебный процесс; методические принципы; формирование навыков; проектное мышление.

The article reveals the role of academic drawing as an academic discipline in teaching design students. It considers the historical overview of drawing teaching methods, taking into account the formation of design skills and the project thinking development.

Keywords: academic drawing; educational process; methodological principles; formation of skills; project thinking.

В современном мире изобразительное искусство прочно связано с элитарными видами деятельности человека. Учиться и заниматься искусством считается престижным и свидетельствует о проявлении особой утонченности натуры, претендующей на сверхуникальность. Но так было не всегда.

Вплоть до эпохи Возрождения художники приравнивались к ремесленникам, обучение же этому ремеслу было отшлифовано тысячелетиями. Как пишет О.В. Чернышёв, ещё «за 400 лет до нашей эры в Греции существовали и активно действовали все необходимые условия и предпосылки для достижения высокой степени совершенства не только в искусстве в целом, но и непосредственно в области развития самого рисунка» [8, с. 61]. Практикующий мастер набирал смысленных помощников для ведения бизнеса сообразно своим доходам. Учениками могли стать обычные слуги вследствие естественных жизненных обстоятельств, когда наиболее одаренный подмастерье заменял учителя сначала на примитивных технических работах, а затем переходил ко все более сложным и ответственным поручениям по выполнению заказа. Однако с возрастанием интереса к античности, с расцветом всех сфер гуманитарного и технического направлений стали появляться специальные мастерские (в Италии они назывались *bottega*), в которых талантливых юношей обучали секретам художественного ремесла. «В боттегах придерживались издавна установленной системы обучения, которая состояла из трех последовательных стадий. Сначала ученики приобретали технические навыки правильного рисования. Для этого они выполняли множество рисунков-копий, образцами для которых служили произведения искусства мастеров местной школы и та коллекция старых рисунков, которая обычно хранилась в боттеге. Затем шло рисование с рельефных предметов (всевозможных гипсовых моделей) и со скульптуры, что помогало овладеть искусством верной передачи объема и правильного построения ракурса. И только потом шел наиболее важный этап обучения, доступный при известном техническом мастерстве и опыте, – рисование с натуры» [3, с. 9-10].

Долгий путь обучения приучал молодого художника доверяться не только природному таланту, но и тому умению, которое вырабатывалось упорным каждодневным трудом, постоянным общением с лучшими произведениями старого и современного ему искусства. Прилежание и обучение должны были привести к тому, чтобы «рука, благодаря многолетнему труду и упражнению, обладала легкостью и способностью правильно рисовать и выражать любую созданную природой вещь пером, стилем, углем, карандашом или чем-либо другим» [1. с. 88].

Практика копирования рисунков как первоначальная ступень обучения существовала на протяжении всего Возрождения. Чаще всего образцом для копирования служили рисунки самого мастера или рисунки других художников, хранившиеся в его коллекции. Копирование рисунков преследовало двойную цель: изучение различных технических приемов и приучение глаза к правильной манере изображения, к гармоническим пропорциям и изяществу, выработанным лучшими мастерами прошлого.

С 16-го века сначала в Италии, а затем и во всей Европе, постепенно появляются специализированные художественные заведения. Эти школы, названные «академиями» по аналогии с первой античной Академией Платона, изначально существовали под покровительством меценатов. В их стенах методично складывались академические принципы искусства, которые стремились к широкому использованию ренессансного наследия, призывая наряду с этим к изучению природы. Однако натура должна была перерабатываться и облагораживаться в соответствии с идеалами и канонами красоты, которые провозглашались в искусстве Высокого Возрождения.

Большим прорывом в области образования явилось то, что в стенах «академий» преподавали не только практические, но и теоретические предметы: перспективу, анатомию, историю, мифологию, рисование с античных слепков и живопись. Вместо цеховой выучки у отдельных художников ученик получал возможность обучаться основам теории и практики по единой разработанной педагогической системе, закрепляющей художественный опыт прошлого. На протяжении нескольких сот лет шла трансформация, можно сказать, эволюция в методике преподавания академического рисунка и академической живописи. «Отобранные в наследии прошлого традиции, признанные классическими, были переработаны в систему правил, по которым предписывалось создавать картины и скульптуры. Практически это выражалось в повторе и комбинировании формальных приёмов, признанных «наилучшими» в произведениях разных эпох. В результате главным творческим методом становится эклектика: академические произведения прямо «цитировали» отдельные фигуры или целые группы, предметы или куски пейзажа из знаменитых, часто разновременных, творений великих мастеров прошлого» [4. с. 16].

Всевозможные характеристики и методики художественного образования не появились в одночасье, а формировались в результате продолжительных дискуссий художников и преподавателей. Из лучших побуждений следованию идеалу было утверждено салонное, внешне красивое, «приглаженное», но лишенное острого жизненного содержания и духовной наполненности искусство.

Справедливости ради надо сказать, что «опыт Болонской академии способствовал более широкой организации в XVII—XIX вв. академий «изящных искусств» (танца, драматического искусства, музыки), которые положили начало формированию принципов систематического образования и обучения искусству, передачи накопленного опыта в сфере профессионального мастерства, овладения классическим наследием и национальными традициями. Некоторые из этих академий преобразовались в театры, консерватории, высшие учебные заведения художественного, типа» [9, с. 123]. То есть создавались учебные заведения, которые и по сей день являются гарантами высокого уровня образования в различных областях.

XIX век стал временем наиболее яркого проявления академизма с его уже устоявшимися правилами обучения. В ходе своего развития во второй половине XIX века российская академическая живопись включила в себя элементы романтической и реалистической традиций.

Процессы, охватывающие все духовные стороны жизни общества, не оставили в стороне академическую школу. Это время важных открытий в области науки, когда человеческая мысль подошла, кажется, к разгадке многих тайн природы и готова была укротить стихии. XIX век — это век промышленной революции, век электричества, век железных дорог и массового тиражирования. Уже были построены первые прообразы современных станков с числовым программным управлением, созданы беспроводной телеграфа, телефона, радио, возникла фотографии и т. д. Научных открытий совершилось столько, что трудно детально их отследить.

Все это, без сомнения, влияло на все сферы культуры и искусства — и в недрах академий и параллельно их образовательным системам шли процессы смещения и замещения влияния академической школы. Индустриализация производства, все более растущее влияние массового тиражированного продукта давало развитие нормативно-ремесленной ветви искусства, «обслуживающей сугубо утилитарные потребности в рисунке в самых различных видах предметно-преобразующей деятельности» [8, с. 72]. Но в то же время, как мы знаем, на заре формирования дизайн-деятельности как профессиональной отрасли в общественной жизни изобразительная составляющая опиралась на лучшие традиции академической школы рисования. С расширением производства, с увеличением числа специалистов в области «декоративной привлекательности» расширяется диапазон методов преподавания. В этот период широко применяется один из известных методов, опирающийся на механическое срисовывание «по клеточкам», в арсенале которого имеется ряд популярных до сих пор приемов. Однако «очевидно, что это

не имеет никакого отношения к решению художественных задач. <...> Именно по этой причине еще Леонардо да Винчи находил достаточные основания критиковать «метод завесы» как вредный для воспитания художника» [8, с. 78] и предупреждал, что «это изобретение следует порицать у тех, кто не умеет ни самостоятельно рисовать, ни рассуждать собственным умом, так как при такой лени они являются губителями своего ума и никогда не смогут создать ни одной хорошей вещи без этой помощи» [6, с. 182].

Обобщая краткий исторический обзор, можно сказать, что и до сегодняшнего дня сохраняется существенное различие в подходах к художественному образованию в разных учреждениях образования. Оно проявляется в целях и задачах, которые стоят перед учащимися. А нередко задачей студента является точное копирование объектов, и целью – овладение набором приемов передачи «похожести» природы. Для таких учащихся идеальным считается изображение, приближающееся к фотографической точности. При определенном усердии это приводит к увеличению числа приемов и техник и для неискушенного зрителя создает иллюзию мастерства рисунка, являясь лишь имитацией творчества. В таких случаях если и идет речь о мастерстве, то только о мастерстве копирования без владения методами моделирования объектов. И при необходимости создать композицию (постановку) по воображению ученик испытывает серьезные трудности, так как не владеет методом анализа формы и пространства, их взаимодействия и взаимовлияния.

Можно лишь вскользь коснуться новейших тенденций и появлений студий, обучающих «свободному рисунку», «раскрепощающих» сознание, пропагандирующих творческий подход к природе и действительности. Такой подход основан на индивидуальном восприятии и трактовке форм, давая полное право автору на собственную интерпретацию. «Критерии становятся уделом субъективизма: «нравится - не нравится». Оппозиции добра и зла, «хорошего» и «плохого», «художественного» и «бездарного» снимаются; на их месте водворяется новая пара: «интересное - неинтересное». Злое, плохое и бездарное, таким образом, получают шанс состояться в качестве «интересного»» [5, с. 8].

Понятие академизма в рисунке необходимо разделять, во-первых, как историческую эпоху и, во-вторых, как направление школы. Рисунки старых мастеров прошлых столетий навсегда останутся достоянием общечеловеческой культуры и проявлением вершин художественного мастерства и поэтической мысли. Но что касается методов преподавания, то «в учебных заведениях, готовивших художников с прикладной направленностью, при обучении рисунку складывалась своя специфика – академический

рисунок был непосредственно связан с процессом проектирования и способствовал формированию знаний, умений, навыков, приспособленных для передачи проектных идей» [2].

«Цели были различны, но многовековой опыт искусства и художественной педагогики показал, что для достижения этих целей использовался академический рисунок. Отличительной особенностью рисунка как учебной дисциплины является то, что в процессе обучения студенты получают как общехудожественную подготовку – основу для профессионального самосовершенствования, так и практически овладевают рисунком, что позволяет решать конкретные изобразительные задачи» [7].

Проведя краткий обзор зарождения и развития рисунка как отдельного вида искусства, можно говорить о его безусловном влиянии на специальное образование будущих дизайнеров, так как академический рисунок как раз-таки подразумевает осмысленную деятельность, которая является хорошим средством для формирования у молодого человека грамотного видения и художественного отображения реальных объектов и прекрасным инструментом для создания «творимых» объектов. В процессе освоения предмета учащийся сталкивается с необходимостью композиционного и пространственного мышления, он вынужден проводить фильтрацию визуальной информации, её анализ, что развивает художественный вкус. Задания по рисунку даже на первых этапах – выбор точки зрения, определение формата, анализ отношений объектов между собой и соотношение всей группы постановки к размеру формата — влияют на формирование проектного мышления.

«Умение рисовать является одним из важнейших условий свободы творчества. А чтобы достичь свободного выражения идей средствами рисунка студентам необходимо освоить ряд методических положений, относящихся к выполнению академического рисунка» [7].

Основополагающим методом выполнения академического рисунка является конструктивный анализ формы изображаемого объекта. Это метод прохождения рассуждения от общего к частному, выделение и выявление деталей и частей, которые подчинены общей идее и задаче. Этот метод позволяет студенту изначально мысленно прорисовывать свою работу, т.е. подвигает к активному оперированию образами. Усвоению навыков мыслительной и графической деятельности способствуют короткие зарисовки или наброски. Неуклонное соблюдение учебного процесса и регулярное выполнение этих коротких заданий позволяет выработать профессиональное внимание и наблюдательность, умение кратко и лаконично выразить свою идею.

Таким образом, методические положения, применяемые в академическом рисунке, хорошо ложатся на основные положения в подходе к дизайн-проектированию.

«Задача педагога – научить студентов правильно использовать изобразительные средства рисунка, научить видеть и оценивать перспективу форм, научить работать отношениями... Определение пропорциональных отношений – одно из важнейших действий рисующего. А в дизайне вопрос отношений – один из главных» [7].

Хочется добавить, что в рисунке как ни в одном другом виде изобразительного искусства гармонично сочетается необходимый баланс технических навыков и художественной образности. Живопись может удивлять обилием и изощренностью цветовых сочетаний, не касаясь реальности как таковой. То же можно отнести и к любого рода художественным композициям: в чистом проявлении композиция раскрывает свои законы в беспредметном пространстве формальных образов. Скульптура может поражать причудливостью форм, не прибегая к реалистичности. И только академический рисунок (имеются в виду и все те произведения, в основании которых такой рисунок заложен) утешает зрителя гармонией природных законов в сочетании с авторской интерпретацией действительности, в мягком послыше восхищения природы, ее совершенства и красоты. Хороший рисунок является фиксацией профессиональной состоятельности и радости сопричастности бытия со творчеству Природы.

Методика рисунка, направленная на позитивное восприятие мира, является прочным фундаментом для самостоятельного творчества дизайнера, ориентированного на нестандартные решения в проектной деятельности. Рисунок – это «корни», позволяющие автору устоять перед волнами «культурных» революций и не потерять собственный взгляд и авторскую позицию. Мы живем во время «свободного» творчества, игнорирующего академический подход, однако обучение рисунку не теряет своей актуальности и является обязательным звеном в системе подготовки специалиста-дизайнера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: / Дж. Вазари. – Т.1. – М.: Искусство, 1956. — с. 634.
2. Горелов, М. В. Рисунок как инструмент проектного мышления: на примере МГХПУ им. С. Г. Строганова: дис. ... канд. искусствоведения / М.В. Горелов [Электронный ресурс]. – М., 2006. — 168 с. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/tech-estetika/risunok-kak-instrument-proektnogo-myshlenija.html> – Дата доступа: 12.02.18.

3. Дажина, В.Д. Микеланджело: Рисунок в его творчестве / В.Д. Дажина. — М.: Искусство, 1987 — 216 с.
4. Искусство: Современная иллюстрированная энциклопедия. / Под ред. проф. Горкина А.П. — М.: Росмэн, 2007. — 312 с.
5. Николаева, О.А. Современная культура и православие / О.А. Николаева // Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999 — 279 с.
6. Ростовцев, Н.Н. История методов обучения рисования: Зарубеж. школа рисунка / Н.Н. Ростовцев. — М.: Просвещение, 1981. — 192с.
7. Савинов, А. М. Методические принципы академического рисунка при подготовке дизайнеров / А.М. Савинов [Электронный ресурс] // Концепт: Научно-методический электронный журнал. — 2014. — № S6. — С. 76–80. Режим доступа: URL: <http://e-koncept.ru/2014/14571.htm>. — Дата доступа: 30.01.18.
8. Чернышев, О.В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О.В. Чернышев. — Минск: ПроPILEI, 2006. — 280 с.
9. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.

ДИСЦИПЛИНА «ШРИФТ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ДИЗАЙНЕРА

TEACHING FONTS TO DESIGN STUDENTS

Л. А. СТРИЖАК

L. A. STRYZNAK

Белорусский государственный университет

Минск, Республика Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Republic of Belarus

larisa.strij@gmail.com

Изучение шрифтов является важной составляющей подготовки дизайнеров. Дисциплина включает как теоретические знания по истории письменности и основных этапах её развития, так и практические навыки овладения графическими видами письма. В статье предложена авторская система обучения шрифтам в рамках подготовки специалистов в области коммуникативного дизайна.

Ключевые слова: пиктографическое письмо; буква; графический знак; буквенно-звуковое письмо; слоговое письмо; идеографическое письмо.

Teaching fonts is essential for future designers. The discipline includes both theoretical knowledge of the writing history and the main stages of its development, as well as practical skills in mastering graphic types of writing.