

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ РИСОВАНИЯ ПОРТРЕТА

В статье раскрывается проблема развития профессиональных умений и навыков в учебном рисунке, в частности, процесс изображения портрета и передачи зрительного образа, изображаемой натуры. Публикация рассматривает научно-методические аспекты подготовки специалистов в высших учебных заведениях художественного профиля.

Ключевые слова: портрет, образ, пространство, форма, выразительность, пропорции.

Постижение портретного образа человека требует достаточно высокого уровня осмысления приобретенных умений и навыков рисования и нахождения выразительных средств изображения, соответствующих новому содержанию образных задач. Все это требует теоретического обоснования методики обучения профессиональному рисованию портрета с учетом выявленных пробелов в сфере образования пространственных представлений о сложных пластических взаимодействиях объемных форм, а также о гармоничности эмоционально-образных технико-аналитических начал в профессиональном рисовании.

Еще в тридцатые годы прошлого века известный советский график П. Я. Павлинов сформулировал психологические особенности процесса рисования, который состоит из нескольких этапов: рассматривания предмета, образования в сознании образа этого предмета, придумывания изобразительной формы этого представления и реализации ее техническими средствами на бумаге. Соответственно этому возможны следующие виды ошибок: ошибки ясного представления качества изобразительной поверхности, ошибки рассматривания предмета и образования представления, ошибки технического овладения средствами изображения [1].

Этот тезис нашел свое дальнейшее развитие у Н. Э. Радлова. В частности, он считал, что, воспринимая трехмерный объемный предмет для рисования на двухмерной плоскости листа бумаги, у художника есть выбор.

1. Мысленно воспринимать натуру как уже расположенной на плоскости, т. е. лишив ее пространственной глубины, и сравнивать тогда эту воображаемую плоскость с фактической плоскостью рисунка.

2. Мысленно представлять нарисованное на бумаге как бы существующим в пространстве, имеющим глубину и рельеф, и, таким образом, сравниваем воображаемое пространственное построение с объективно-пространственной натурой. «Общим признаком в первом случае была плоскость, во втором — пространственность, трехмерность этих двух сравниваемых объектов» [2, с. 8]. В целом, автор рассматривает два способа рисования — плоскостное и объемное.

В научных трудах замечательного художника и авторитетного ученого в области изобразительного искусства Н. Н. Волкова теоретически обоснованы

три принципиальных положения о процессе рисования с натуры:

1) в процесс рисования входит не только восприятие модели, но и восприятие рисунка;

2) развитое восприятие рисунка особенно важно для создания реалистического рисунка, важно по смыслу реалистического рисунка;

3) восприятие предмета и восприятие рисунка различны по своей природе, и поэтому нельзя ни восприятие предмета подменять восприятием рисунка, ни восприятие рисунка подменять восприятием предмета. Такая подмена губительна и для общей теории восприятия, и для практики обучения рисунку» [3, с. 35].

Портретный образ рождается через убедительный показ обобщенных, но совершенно конкретных деталей, где единичное передается во всей сложности, многогранности и подчиненности образному замыслу портретной композиции. Для правдивого портретного образа важен не только портретируемый сам по себе, но и то, насколько он способен удовлетворить потребности художника, в том числе и эстетические. Поэтому портретный образ включает в себя эстетическую оценку, логическое построение, научный расчет, воображение, обобщение.

Обобщение в рисовании представляет собой динамический процесс, складывающийся первоначально в ощущении, восприятии, представлении, воображении. В качестве непосредственного материала для формирования обобщения выступают различные уровни сравнения, сопоставления, типизации явлений действительности, самих изобразительных действий, а также графического материала.

Известно, что любая модель используется для получения таких данных об оригинале, которые либо затруднительно, либо невозможно получить путем непосредственного восприятия натуры. Для того чтобы мысленная модель могла выполнить эту задачу, она должна быть не только сходной с оригиналом, но и отличной от него. Именно первоначальный замысел и отвечает этим требованиям, поэтому формирование пространственного представления у студентов следует рассматривать и как одну из первостепенных целей обучения, и как собственно средство обучения.

Система развивающего обучения включает создание определенного эмоционального настроя с помощью использования наглядных и технических

средств. Важным стимулом изобразительной деятельности рисующих является прямая и косвенная подсказка, которая по своему содержанию может излагаться в форме теоретического знания или указания на конкретные способы изобразительных действий.

В процессе рисования портрета познаются зрительные образы изображаемых людей, расширяется представление о предстоящих изобразительных действиях. Изображая конкретных людей, рисующие переходят к обобщенным представлениям о пространственном строении головы в целом, познают изобразительные и выразительные возможности различных графических материалов, постигают эстетическую ценность диалектического взаимодействия содержания и формы.

Далее встает вопрос о формировании «расширенного» видения студентов, что достигается, например, при использовании в процессе рисования с натуры художественно-образных сопоставлений, сравнений, которые, обладая эмоционально-образными особенностями познавательной деятельности, стимулируют целесообразную деятельность художника.

Известно, что образное сопоставление в процессе формирования замысла обуславливает динамику сопоставляемых элементов, определяет выразительность самого результата сопоставления — становление портретного образа. Его собственное направление предполагает движение от сопоставления внешнего качества натуры, явления к внутреннему. В любом сопоставлении предполагается выявление нового представления о портретируемом, его качеств. При этом с развитием восприятия характер ассоциативных сравнений становится более индивидуальным, более утонченным — ясно прочитывающиеся внешние сопоставления качественно переходят во внутренние, психологические. Чем более широким, богатым и многообразным становится отражение индивидуальных качеств портретируемого, тем больше возможностей для выражения оценочного отношения о нем. Отсюда вытекают и основные предпосылки для создания портретного образа, в котором отражается полнота и богатство чувственно-единичного и вместе с тем передается обобщенное представление о портретируемом.

Художественно-образное познание — это особое, творческое познание, когда через изменения, экспериментирование раскрываются сущность и потенциальные возможности натуры. Такое познание характеризуется целенаправленным восприятием натуры, включением поисковой активности и использованием результатов анализа. При этом оно является воплощением специфических изобразительных знаний, умений, навыков, всей творческой деятельности художника, базирующихся на знании научных законов и накопленного изобразительного опыта в портретном искусстве. Для художественно-образного познания в учебном рисовании портрета характерны несколько фаз развития.

Первая, подготовительная фаза направлена на формирование эмоционально-образного восприятия. Художнику необходимо видеть модель через условный язык изобразительного искусства, что позволяет сформировать представления, необходимые для формирования художественного замысла. Это требует особого восприятия, обусловленного конкретной изобразительной задачей и общими закономерностями творческого процесса. Здесь акцентируются художественно-образное восприятие, специальные умения и навыки, а также технические возможности художественных материалов.

Во второй, поисковой фазе установление и образование связей происходит на основе образного осмысления и формирования представления. В отличие от аналитического мышления, направленного на познание объективных закономерных связей, образное осмысление направлено на изменение, преобразование и создание новой, более эмоциональной реальности. Такое мышление базируется на познании и эмоциональной оценке, образуя своеобразный синтез эмоциональных и рациональных начал, интегрирующую работу всех психических и мыслительных процессов в их гармоничном взаимодействии.

В третьей, исполнительной фазе художник определяет в объекте изображения не привычную схему, а индивидуальные возможности раскрытия личностного представления о материальном воплощении умозрительного образа графическими средствами. Рассматривает различные стороны модели, анализирует выразительные качества с позиции их технического воплощения. При этом владение графическим материалом и техникой не только ограничивает восприятие, но и значительно влияет на его характер уже с новых позиций. Художник формирует умозрительный образ исходя из своих возможностей и понимания процесса технического воплощения в конкретном материале. Поэтому проблема переосмысления художниками натурной постановки и перевода ее в область представлений является достаточно сложной.

Формирование представления, достаточного для изображения, включает одновременное развитие таких качеств мыслительного процесса, как широта ассоциативного ряда, нестандартность сопоставляемых единиц, последовательность и целостность восприятия, которые развиваются в том случае, если они включают в себя конкретные способы достижения конечных результатов. В начале работы над портретом, решая задачу выбора точки зрения на модель, художник сопровождает этот этап работы кратковременными набросками и зарисовками, способствующими композиционному решению, а также выявлению пластической характеристики изображаемого.

На этом этапе рисующий еще не имеет дело с собственно аналитическими основами изображения, такими как анатомия, перспектива и т. д., однако представление о натуре и будущем портрете формируется самым активным способом. Все составные элементы композиции (ритм, равновесие, характер и выразительность силуэта, тонового пятна) в конечном итоге подчиняются решению становящегося образа. Художники-практики утверждают, что при работе с натуры надо уметь предвидеть, т. е. предварительно уже знать то, что ты должен увидеть в натуре, тогда увидишь в ней самое главное (П. И. Павлинов).

Как показывают исследования Е. И. Игнатьева по психологии изобразительной деятельности, представление о модели, полученное при ее восприятии, оказывается недостаточно полным без фиксации адекватного образа на изобразительной плоскости [4]. Поэтому становление зрительного образа происходит во взаимодействии с анализом художественных материалов и выбором композиционных форм его реализации на изобразительной плоскости, что представляет собой постепенное приближение к познанию образной сущности изображаемой модели.

Богатство образа модели определяется богатством ощущений, получаемых от его восприятия, и анализа

всей изобразительной системы. Н. Н. Волков установил, что модель, изображенная на листе бумаги, сама не действует на наш взгляд, действует именно изображение модели, т. е. линии и тоновые пятна. Именно поэтому восприятие объема и пространства в работе не может опираться лишь на предметный опыт, ибо образ изображаемой натуры базируется не на полной совокупности ощущений. В связи с этим процесс восприятия должен корректироваться в соответствии с законами изобразительного, графического языка, суть которого заключается в его условности [3]. Таким образом, материализованный образ строится на основе знакового восприятия натуры, эта условность направляет реакцию художника на выявление тоновых характеристик портретируемого для последующего выражения впечатления графическим языком.

Итак, весь процесс учебного рисования портрета складывается из двух взаимосвязанных сторон: формирования художественно-образного представления о сущностных характеристиках портретируемого и развития технико-аналитической грамоты.

Отсюда следует, что, воспринимая сложный образ человека как объект для изображения, художник мысленно упрощает себе «технический» процесс реализации этого образа в материале, вследствие чего у него сохраняется необходимый запас активности для работы над образной характеристикой модели.

Прежде всего, в учебных постановках студенту необходимо видеть смысл композиционной составляющей, в него могут быть включены: задачи постановки, композиционные варианты, ритмический порядок, пластическое решение и т.д. Импульсом к пониманию логики рисования, а также его осмысленного освоения является словесный анализ объекта изображения, а также четкая установка преподавателя. Это вызывает у студентов определенную мысль, идею решения, получающую затем умозрительную характеристику в представлении.

Далее замысел-представление, эстетически оцениваясь, оформляется в художественно-конкретную форму. Здесь существенную роль играет выбор материала, сочетание разнообразных графических средств с разнообразием приемов изображения в зависимости от конкретных задач рисования, что предполагает выявление в натуре главного, существенного, характерного. Такой анализ вызывает потребность определенной логической последовательности в учебном рисовании, когда четко представляются общие пропорциональные и тоновые отношения, средства выражения, основные этапы работы. Однако это не исключает в практической работе непосредственно на формате некоторых изменений умозрительных представлений, поскольку «технические» особенности рисования вносят в него свои коррективы.

Несмотря на это, в основе создания портретного образа лежит взаимодействие восприятия модели и восприятия становящегося изображения на листе бумаги, а также соответственно взаимодействие представлений о натуре (задаче изображения) с представлением о хорошем рисунке (Н. Н. Волков). Основная задача рисования в каждой учебной постановке будет заключаться в том, чтобы в процессе реализации сформированного представления «открывать» соответствующие ему приемы и методы, способствующие решению поставленной задачи. При этом важно определить меру сложности художественных и технико-аналитических элементов в каждой учебной постановке, обеспечивающих макси-

мальную активность студентов в овладении изобразительной грамотой. Грамотность академического рисунка определяется не только знанием определенных законов, техники изображения, но также и выразительностью рисунка, что предполагает, прежде всего, обобщенное эстетическое представление о модели. Следовательно, процесс рисования портрета включает в себя не только познание технико-аналитических закономерностей, но, прежде всего, формирование у студентов достаточно полного представления как о модели, так и о наиболее целесообразных изобразительных действиях.

В процессе рисования портрета технико-аналитическая сторона изображения рассматривается как необходимое средство для выражения оценочного представления о портретируемом. Именно в творческом процессе художник сознательно преодолевает трудности, связанные с недостаточными техническими умениями. Возможности приобретения изобразительной грамоты здесь значительно расширяются, важно только обеспечить этот процесс проблемными ситуациями познавательного характера, т. е. ситуациями, когда художнику предоставляется возможность стать «сооткрывателем истины» путем собственных умозаключений.

Профессиональные умения рисования предполагают не только последовательное восприятие модели для рисования, образование подвижных пространственных представлений, но и формирование умений и навыков, а также последовательных изобразительных действий. Все зрительные оценки, мыслительные операции, пространственные представления воплощаются в рисунке посредством конкретных изобразительных действий художника, посредством конкретных технических умений и навыков рисования. Именно посредством технических средств рисования художник передает тончайшую нюансировку эмоционального и образного содержания модели. В этом процессе наблюдается взаимодействие пространственных представлений о модели с возможностями материализации этих представлений в процессе практического рисования.

Следует подчеркнуть, что рисование головы человека начинается с поиска композиционных решений, выявления наиболее выразительной точки зрения, наиболее полно раскрывающей характер портретируемого.

В этом процессе действуют все основные закономерности композиции и прежде всего — «контрасты». Как известно, любой элемент рисунка (линия, тень, форма, величина, фактура и др.) имеет противоположные стороны и взаимодействует с ними: линии горизонтальные с вертикальными, тень со светом, объем — с пространственной паузой (плоскостью). В рисунке особо выделяется тоновой контраст, когда на светлом фоне темное пятно смотрится еще темнее и наоборот. Тональные отношения рассматриваются нами как отдельное художественное средство, но одновременно они являются и композиционным элементом.

В академическом рисунке акцентами являются изображения объемности отдельных частей. Эти элементы или части рисунка с акцентом какого-либо качества, например объемности, как бы объединяют вокруг себя элементы с относительно слабым выражением этого качества по убывающей к периферии рисунка и, наоборот, нарастающей к акценту.

Кроме этого, необходимым фактором успешного развития профессиональных умений рисования являются адекватные педагогические условия, спо-

собствующие наиболее благоприятному освоению всех изобразительных компетенций. Педагогические условия определяются конкретной педагогической системой, конкретной организационно-педагогической формой, в которой эти условия будут целенаправленно создаваться. В нашем исследовании педагогические условия рассматриваются применительно к мотивации творческой самореализации художника.

Важнейшим педагогическим условием успешного развития профессиональных умений является мотивация к обучению, т. е. у студентов необходимо активизировать внутренние побуждения к обучению. Работа в этом направлении определяется взаимодействием систем воспитания и обучения и применяется во всех формах изобразительной деятельности.

Результаты учебной деятельности могут представлять двоякую ценность: как собственная конечная цель деятельности и как средство удовлетворения личных утилитарных и нравственных потребностей. Известно, что качественные изменения личности становятся реальными тогда, когда переход от направленных действий к самостоятельным осуществляется последовательно, когда непосредственная помощь педагога со временем становится более обобщенной, менее детализированной, когда знания, умения и навыки успешно применяются в новых условиях, не сходных с хорошо известными ранее

или вообще отличными от прежних (Т. С. Костюк, Н. А. Менчинская) [5, с. 119].

Библиографический список

1. Павлинов, П. Я. Графическая грамота / П. Я. Павлинов. — 2-е изд. — М. : Учпедгиз, 1953. — 86 с.
2. Психологические исследования представлений и воображения / Отв. ред. Е. И. Игнатьев. — М. : Академия пед. наук РСФСР, 1956. — 248 с. — (Труды Института психологии).
3. Волков, Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. — М. : Академия пед. наук РСФСР, 1950. — 508 с.
4. Игнатьев, Е. И. О некоторых особенностях изучения представления и воображения / Е. И. Игнатьев // Известия АПН РСФСР. — 1956. — Вып. 76. — С. 3–17.
5. Костюк, Т. С. Избранные педагогические труды / Т. С. Костюк. — М. : Наука, 1988. — 385 с.
6. Голосай, А. В. Развитие профессиональных умений рисования портрета : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : защищена 29.11.13 : утв. 19.05.14. / А. В. Голосай. — М., 2014. — 136 с.

ГОЛОСАЙ Александр Викторович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства.

Адрес для переписки: al3745@mail.ru

Статья поступила в редакцию 27.02.2015 г.

© А. В. Голосай

Книжная полка

Современные методы преподавания для студентов инженерных направлений : моногр. / А. М. Бабичев [и др.] ; под общ. ред. О. Н. Долининой. — Саратов : Сарат. гос. техн. ун-т, 2014. — 179 с. — ISBN 978-5-7433-2680-8.

Монография содержит обзор современных методов преподавания в высших учебных заведениях для студентов технического (инженерного) профиля. Проанализированы современные подходы к электронному обучению (e-learning), описаны возможности повышения эффективности преподавания сложных технических дисциплин с помощью организации удаленных лабораторных работ. Особое внимание уделяется использованию современных информационных технологий для преподавания дисциплин в рамках магистерской подготовки по мехатронике. Книга обобщает опыт, полученный в рамках выполнения проекта TEMPUS. Проект финансируется при поддержке Европейской комиссии. Содержание данной публикации является предметом ответственности авторов и не отражает точку зрения Европейской комиссии. Издание предназначено для руководителей образовательного процесса технических университетов, преподавателей вузов, аспирантов, магистрантов.

Бахмутский, А. Е. Педагогика. Учебник для вузов. Стандарт третьего поколения / А. Е. Бахмутский, Н. А. Вершинина, Е. Н. Глубокова. — СПб. : Питер, 2013. — 304. — ISBN 978-5-496-00028-4.

Данный учебник написан авторским коллективом кафедры педагогики РГПУ им. А. И. Герцена под руководством доктора педагогических наук, профессора А. П. Тряпицыной. В нем раскрыты основные разделы базовой дисциплины «Педагогика», состоящей из следующих курсов: «История педагогической мысли и образования», «Педагогика школы», «Решение профессиональных задач». В книге дается исчерпывающая информация по основным категориям педагогики: обучению, воспитанию, образованию. Учебник «Педагогика», предназначенный для студентов бакалавриата, полностью соответствует требованиям Федерального государственного образовательного стандарта третьего поколения, в разработке которого принимали участие авторы этого учебника. Допущено учебно-методическим объединением по направлениям педагогического образования в качестве учебника по направлению 050100 «Педагогическое образование».

ПОВЫШЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ ГРАМОТЫ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЖИВОПИСИ У СТУДЕНТОВ НАЧАЛЬНЫХ КУРСОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗОВ

В статье рассматривается значение междисциплинарных связей между предметами живопись и композиция, а также выделяется важность такого аспекта в повышении композиционной грамоты, как развитие чувства ритма. Предлагается проведение занятий по живописи у студентов начальных курсов художественных специальностей с включением задач, направленных на развитие чувства ритма.

Ключевые слова: живопись, композиция, чувство ритма, ритм.

Постоянно повышающиеся требования к профессиональному уровню будущих художников-педагогов требуют комплексной подготовки специалистов, свободно владеющих не только специальными умениями и навыками, высокой эстетической и художественной культурой. Известно что, композиционная грамотность является важнейшей составляющей творческого процесса. Именно композиционной организацией картинной плоскости достигается цельность восприятия и выразительность в любом изображении. Содержание любого учебного живописного изображения, ее идея неразрывно связаны с форматом картины, ритмом, симметрией, асимметрией, соразмерностью, контрастами и т.д.

Для методики обучения живописной композиции огромное значение имеет осмысление опыта педагогической деятельности и творческой работы выдающихся российских художников и педагогов П. П. Чистякова, Д. Н. Кардовского, Е. А. Кибрика, В. А. Фаворского, К. Ф. Юона, Н. Н. Волкова, Е. В. Шорохова, считавших основной целью обучения изобразительному искусству развитие у обучающихся гибкости композиционного мышления.

Несмотря на исследовательский интерес современных ученых к многогранной проблеме композиционного построения, все-таки определенные ее кардинальные вопросы остаются еще не решенными.

В этом контексте следует подчеркнуть, что процесс совершенствования композиционной грамоты неразрывно связан с процессом развития творческих способностей — и этот процесс управляемый и формирующий личность художника. А. В. Петровский пишет: «Способность, не существует вне конкретной деятельности человека, а формирование ее происходит в условиях обучения и воспитания» [1].

Важнейшим компонентом существования композиции является ритмическая составляющая живописного изображения. Известно, что ритмические закономерности достаточно обстоятельно изучаются в музыковедении, танцах, поэтике, архитектуре и других творческих областях [2].

Своеобразие ритма в живописи, прежде всего, проявляется в конфликте трехмерного восприятия предметов изображения и двухмерности изобража-

емой плоскости. Изображение мы обозреваем с различных точек зрения и направлений [3].

Линейный ритм, чередование величин и акцентов по одному направлению легко оценить. Но если действие картины разворачивается не линейно, если внутренняя структура имеет более сложное строение? Тогда возникает вопрос о критериях оценки ритмичности картины.

Оценки «ритмично», «неритмично» по отношению к живописи основаны на необъяснимом для авторов «чувстве ритма». Исходя из этого чувства происходит выбор того или иного качества изобразительных средств, для выражения идеи, замысла композиции [4].

Выбор формата будущей живописной композиции — в нем уже заложено ритмическое чередование — чередование горизонтали и вертикали, и если формат приближается к квадрату, то ритмически он более спокойный; если вытянутый, то внутренняя структура его более динамична.

Соотношение изображения к формату, это тоже своего рода ритм, т.к. наше восприятие отделяет предметы от фона, в этом случае ритм спокойный тогда, когда изображение соразмерно формату, когда ему не слишком тесно и не слишком свободно в формате. Если происходит конфликт этих двух величин (или затерянность, или вытеснение), то изменяется восприятие ритма, он становится беспокойным.

Цвет-тональное решение живописной работы так же определяется ритмом светлотных и цветовых отношений; если они сближены, т.е. интервалы между цвето-тональными градациями не велики, то композиция будет восприниматься более спокойно и наоборот.

Силовые линии, они пронизывают любую живописную работу. Линии присутствуют как сами по себе, так и в силуэте цветовых пятен, из которых организуется живописное полотно и воссоздается предметный мир. Силовые линии активно участвуют в ритмической организации. Меняя свое направление, размер, интенсивность, пластику, они так же замедляют или ускоряют восприятие зрителя.

Линия, пятно, цветовое, тональное, фактурное — элементы живописного произведения, которые мы

можем воспринять как цельное произведение, лишь когда они находятся в определенном соотношении, взаимосвязи, т.е. в ритме.

Ритм пронизывает всю живописную работу, ритмической организации подчиняется весь арсенал композиционных средств, которые выбирает художник для выражения своего замысла.

Так называемое «чувство ритма», «ритмичность» — отнюдь не является каким-то необъяснимым и необычайным «шестым чувством». Название это образное, и обозначает оно умение человека устанавливать и воспринимать соотношения отдельных моментов движения, образующих законченное органическое целое, то есть умение создавать, выявлять и воспринимать «ритм». В основном это умение сводится к учету конкретных ритмических соотношений, в которых протекает какой-либо процесс (бытовой, трудовой или творческий). Несомненно, что чем полнее человек осознал смысл и воспринял содержание данного процесса, тем легче ему воспринять конкретные ритмические соотношения, то есть раскрыть и воспринять ритм, присущий данному процессу.

Но в работе над выявлением своего замысла человек часто встречается с целым рядом препятствий, возникающих или на почве присущих ему органических недостатков, или вследствие неразвитости навыков к работе с данным материалом.

Развитие чувства ритма у студентов художественных направлений целесообразно осуществлять на начальных курсах обучения, так как именно в этот период происходит освоение дисциплин по основам теории композиции. Студенты знакомятся с законами композиции и возможностями их применения в различных видах изобразительной деятельности.

Так же необходимым условием развития чувства ритма, является активное участие в творческой деятельности.

Именно в процессе творчества наступает момент, когда вычленение и осознание ритмических соотношений представляет собой осознанную задачу. Продуманная последовательность таких заданий и упражнений в порядке постепенного их усложнения обеспечит целенаправленное понимание ритмических закономерностей.

Безусловно, повышение композиционной грамоты обучаемых соотносится с требованиями к практическим занятиям.

Поскольку развитие чувства ритма связано с развитием чувствительности зрительного анализатора, а занятия по живописи носят приоритетно практический характер — наглядный показ образцов живописных произведений, колористических схем, работа с натуры являются принципиально важным условием.

Теоретическая часть должна включать в себя сведения о понятии ритма, его видах, проявлениях в живописи, закономерности ритмических построений и т.д.

Огромно значение имеет наличие межпредметных связей (включение материала по рисунку, композиции, цветоведению, колористике, воздушной и линейной перспективе). Сейчас обучение проводится в основном параллельно по нескольким дисциплинам, что создает определенные трудности в работе обучаемых, которые, приступая к изображению не в состоянии правильно расположить предметы

на изобразительной плоскости, т.к. не умеют еще достаточно хорошо рисовать, не обладают чувством равновесия, ритма и формата.

Подача материала в виде схем — упражнений, максимально сжатых, схематичных, позволяет развивать образное мышление и развивать чувствительность зрительного анализатора (зрительное восприятие и зрительную память) (сравнивать, находить ритмы) задания, содержащие в себе виды ритмических построений. При этом необходимо проводить связь схемы с ее реальным применением. Н. В. Рождественская отмечает, что чувство ритма проявляется через образное мышление. Представление материала в схемах с указанием связей позволит развивать образное мышление. Схематизация учебной информации позволит сократить периоды длительного удерживания внимания, а значит, будет способствовать более полному ее восприятию студентами. Но подавая материал в схемах, необходимо проведение связи между схемой и способом применения этой схемы в живописной работе.

Важным этапом для повышения композиционной грамоты студентов на занятиях по живописи являются мотивационные установки преподавателя, направленные на выявление скрытых ритмических взаимодействий в учебной постановке.

Очень важно найти последовательный переход от выполнения формального задания по композиции к композиции в формате [5]. Намеченные на этапе форэскиза композиционные связи, образующие композиционные узлы и паузы, необходимо перенести на этап подготовительного рисунка. И в процессе работы в цвете учитывать те композиционные связи, которые намечались в процессе поисковой работы. Выбор цветового решения так же должен исходить из задачи, которую диктует композиция. Если ритмически композиция плавная, спокойная, или, напротив, ритм прерывистый и напряженный, то и колорит должен выразить характер живописной композиции. В ходе практической деятельности студентам приходится систематизировать и синтезировать информацию, касающуюся закономерности ритмических построений, применяя ее в процессе работы над живописным решением натюрморта.

Библиографический список

1. Педагогика профессионального образования : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е. П. Белозерцев [и др.] ; под. ред. В. А. Саластенина. — М., 2004. — 368 с.
2. Теплов, Б. М. Избранные труды : в 2 т. / Б. М. Теплов. — М. : Педагогика, 1981. — Т. 1. — 328 с.
3. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. — М. : Советский художник, 1988. — 588 с.
4. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. — М. : Искусство. — 1975. — 263 с.
5. Шорохов, Е. В. Композиция / Е. В. Шорохов. — М. : Просвещение, 1986. — 207 с.

КОСТИКОВА Светлана Геннадьевна, аспирантка, старший преподаватель кафедры академической живописи и рисунка.

Адрес для переписки: svetik-kostikova@mail.ru

Статья поступила в редакцию 05.12.2014 г.

© С. Г. Костикова

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ С ПОЗИЦИЙ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА

В статье рассматриваются теоретические основы обучения композиции студентов-дизайнеров. Автор раскрывает понятие, сущность и особенности композиции в дизайне. Теория композиции рассматривается в качестве фундаментальной основы профессиональной подготовки компетентного специалиста в области дизайна.

Ключевые слова: композиция, композиция в дизайне, обучение композиции, профессиональные компетенции, компетентный подход.

Подготовка высокопрофессионального компетентного специалиста является актуальной проблемой современного профессионального образования в свете новых социально-экономических требований общества. Компетентностный подход к подготовке студентов-дизайнеров направлен на формирование готовности к осуществлению успешной профессиональной деятельности в области дизайна в условиях современных требований профессиональной сферы, состоит в формировании профессиональных компетенций, которое осуществляется в процессе системного усвоения студентами конкретизированного теоретического и практического учебного материала. Профессиональные компетенции в дизайне — это способность будущего дизайнера успешно решать определенный комплекс профессиональных задач на основе единства художественно-теоретических знаний, профессионального опыта, способностей успешно применять практические умения и навыки в художественно-проектной деятельности. В профессиональной подготовке в области дизайна особое значение придается теории композиции как фундаментальной основе композиционно-художественной подготовки, определяющей содержание обучения композиции в дизайне. Теория композиции является важной основой дизайнерского проектирования, поскольку отражает закономерности строения форм в дизайне и средства достижения гармонической целостности его объектов. В связи с этим возникает необходимость рассмотреть понятие композиция в дизайне.

«Композиция в дизайне — построение произведения дизайнерского искусства, расположение и связь его частей, обусловленные их компоновкой, отвечающей художественному замыслу, отражающему эмоционально-чувственные ожидания потребителя дизайнерского продукта» [1, с. 35]. Исходя из этого, композиция в дизайне характеризуется компоновкой, выступающей условием положительного восприятия произведения потенциальным потребителем. Таким образом, подчеркивается функция композиции, состоящая в необходимости соответствия ожиданиям потребителя и привлечении его внимания к дизайнерскому продукту.

Многими исследователями в области дизайна композиция рассматривается как наука о построении художественного произведения, средствах выражения его идеи и достижения гармонического единства структуры, формы и внешнего вида изделия. Так, В. Казаринова, М. Федоров в своей статье «О композиции» пишут: «Наукой, которая дает художнику-конструктору профессиональные средства создания целостных по замыслу и гармоничных по форме промышленных изделий, является теория композиции... Гармония форм достигается характерным для данного предмета строем композиции, правильным соотношением элементов композиции по отношению к главному элементу целого» [2, с. 2]. Из этого следует, что теория композиции наделяет дизайнера профессиональными средствами создания целостных и гармоничных объектов дизайна. При этом достижение гармонии зависит от композиционного строя объекта дизайна, соотношения его частей.

Для определения теоретической основы композиционной подготовки компетентных специалистов в области дизайна нами были рассмотрены научные материалы, обстоятельные труды по теории и практике композиции, разработанные на сегодняшний день. Теоретические и методические разработки в художественном проектировании по отдельным вопросам и проблемам композиции отражены в работах ученых ВНИИТЭ. К первым основательным трудам в области композиции промышленных изделий и художественного конструирования относятся учебно-методические издания и публикации Г. Б. Минервина, Б. В. Нешумова, Ю. С. Сомова, которые занимались исследованием категорий композиции в дизайне. Сущность закономерностей композиции рассматривалась А. Д. Гончаровым, А. С. Котляровым, Г. И. Панкسنновым. Современными фундаментальными разработками в области композиции в дизайне являются труды А. А. Барташевича, И. Б. Ветровой, А. Е. Голубевой, А. П. Ермолаева, К. К. Крючковой, В. И. Лесняка, Е. И. Рузовой, В. Б. Устина, О. В. Чернышева и др. Исследователи теории композиции к композиционным закономерностям относят: законы единства, соподчинения, равновесия, видоизменения, соразмерения, взаимосвязанные с прин-

ципами композиции и реализующиеся с их помощью. Согласно П. А. Кудину, Б.Ф. Ломову, А. А. Митькину, закон единства раскрывается при помощи «принципов функциональности и структурности; закон соподчинения с помощью принципов масштабности и контрастности; закон равновесия реализуется при помощи принципов симметричности и тектоничности; закон видоизменения — на основе принципов пластичности и тональности; закон соразмерения — с помощью принципов ритмичности и пропорциональности» [3, с. 207 — 209]. К законам композиции ученые относят также закон новизны, который проявляется в неповторимости, свежести художественно-образного решения композиции. Новизна привлекает и обладает способностью удерживать внимание зрителя, обеспечивая интерес к новому объекту, в связи с этим выступает одним из основных требований к объектам дизайна. Законы и принципы композиции раскрываются при помощи средств композиции. При этом, как подчеркивает В. Б. Устин, художественные средства, используемые для решения тех или иных композиционных задач, должны быть использованы «с учетом достижения максимума выразительности композиции» [4, с. 9]. Выразительность определяется как эмоциональное качество композиции, достигаемое оптимальным соответствием содержания и формы произведения. Художественная выразительность произведений дизайна достигается средствами композиции, которые можно условно разделить на художественные средства построения композиции (графические и пластические) и средства гармонизации композиции. К художественным средствам относятся: точка, линия, пятно, цвет, текстура, фактура, рельеф, плоскость, объем, пространство, материал, свет. К средствам гармонизации — контраст и нюанс, статика и динамика, метр и ритм, пропорции, масштаб.

Знание основных законов, принципов и средств композиции дает возможность их сознательного использования и эффективного применения в художественно-творческой и проектной деятельности. В этом состоит их значимость для профессиональной подготовки в области дизайна. В связи с этим необходимо рассмотреть понятия и особенности основных законов, принципов и средств композиции в дизайне.

Единство (целостность) — явление, проявляющееся в природе, в тех или иных областях знаний, а также в искусстве, в том числе в дизайне. Основной особенностью закона единства является взаимосвязанность частей целого, единство в многообразии, передача идеи произведения в едином художественно-образном решении. Функциональность — один из принципов закона единства — заключается во взаимодействии функций всех частей композиции и определяется основным назначением объекта дизайна. Некоторые исследователи выделяют принцип рациональности, который, по сути, является отражением принципа функциональности, поскольку условием его реализации является соответствие формы функциональному назначению продукта дизайна. Структурность — второй принцип закона единства, проявляется во взаимодействии структур всех частей композиции и определяется внутренним строением художественной формы, взаимосвязью частей целого. Закон единства является основным интегральным законом композиции, достижение которого происходит за счет реализации законов соподчинения, равновесия, видоизменения, соразмерения.

Закон соподчинения проявляется в объединении элементов, составляющих композицию вокруг главного. Соподчиненность, как правило, основанная на различии, характеризуется упорядоченностью различных элементов, составляющих композицию. Из этого следует, что соподчиненность направлена на упорядочение процесса восприятия. Реализация закона соподчинения обеспечивает определенную иерархию зон внимания, задает последовательность восприятия композиции. Масштабность и контрастность — основные принципы закона соподчинения, через которые он реализуется. Масштабность определяется соотношением и соподчинением всех размеров элементов композиции; контрастность — совокупностью и соподчинением всех противопоставлений элементов композиции. Композиционными средствами реализации принципов масштабности и контрастности являются масштаб и контраст. Масштаб — соотношение и соответствие размеров элементов композиции по отношению к целому. Контраст определяется существенным различием по тем или иным признакам элементов композиции, их резким противопоставлением. Масштаб и контраст обладают значительной степенью психологического воздействия на зрителя при восприятии произведения. Контраст в композиции смягчается, нейтрализуется при помощи композиционного средства — нюанс, который характеризуется незначительным различием, более плавными переходами, большим сходством, нежели различием. Оптимальное использование этих средств композиции способствует достижению максимального эффекта при восприятии произведения дизайна.

Закон равновесия композиции проявляется в уравновешенности частей и целого относительно пространственных осей. Различают физическую и зрительную виды устойчивости. Физическая устойчивость проявляется в механической устойчивости частей композиции, зрительный баланс — равновесие, достигаемое путем оптимального взаимного расположения элементов композиции с различным визуальным весом. Уравновешенная в целом композиция обеспечивает баланс всей системы и устойчивость внимания зрителя, что является необходимым условием для произведений дизайна. Закон равновесия раскрывается через принципы симметричности и тектоничности, которые реализуются при помощи средств композиции — симметрии и тектоники. Симметрия — абсолютное или относительное равенство элементов композиции относительно точки, осей, плоскостей, создающее равновесие в композиции, — это средство, определяющее расположение главного смыслового центра композиции, объединяющее композиционные детали. Существуют зеркальная, ленточная, диагональная виды симметрии. Баланс в композиции может быть также достигнут в асимметричной композиции, которая характеризуется неравенством расположения элементов композиции относительно точки, линии или плоскости. Равновесие в такой композиции достигается оптимальным взаимным расположением элементов композиции с различным визуальным весом. Особенностью асимметричной композиции является ее способность привлекать внимание и вызывать интерес у зрителя. Это обусловлено динамическим характером и нестандартностью такой композиции. Для передачи равновесия используется статика — средство композиции, определяемое выраженным состоянием покоя и устойчивости композиции. Тектоника — второе средство реализации

закона равновесия в композиции, определяется взаимосвязью и взаимообусловленностью формы произведения, его конструкции и используемого материала, опирается на физические законы механики, теории упругости и сопротивления материалов. Тектонические связи проявляются в работе несущих и несомых частей композиции, определяя физическую и визуальную устойчивость, прочность, надежность, материальность элементов и композиции в целом. Тектоника является активным средством эмоционально-образного воздействия. В зависимости от конструктивно-художественной задачи, используется тот или иной вид тектоники: балка, изгиб, кручение, подвес, сжатие, арка и др. Выразительными, с точки зрения тектоники, являются композиции, в которых присутствует определенная степень напряженности в силовом взаимодействии работы конструкции, формы и организации используемого материала. Тектоника используется для раскрытия определенной художественно-образной задачи, для соединения элементов композиции в целое.

Закон видоизменения регулирует изменения структуры и формы композиции, определяя меру этих изменений и их согласованность. Особенностью этого закона является отражение «большого» в «малом», которое заключается в схожести частей композиции по основному признаку целого — в повторении главной идеи произведения во всех элементах формы. Это способствует возникновению доминирующего образа произведения, а также облегчает восприятие всей композиции. Особенностью видоизменения является гибкость, которая определяется способностью формы к дальнейшему развитию, при сохранении общей целостности. Пластичность и тональность являются основными принципами закона видоизменения, пластика и тон — композиционными средствами их реализации. Пластичность — это гармоничное соединение пластик всех элементов композиции в единое целое, может быть выражена динамикой — подчеркнутым состоянием движения, устремленности, активности элементов формы. Пластика, как средство композиции, характеризуется плавным перетеканием формы, линий, рельефа из одного качества в другое, она организует поверхность формы, определяя ее рельеф, глубину, светотеневые отношения. Второй принцип закона видоизменения — тональность — основан на переходах тона и света в композиции произведения. Тон является активным графическим средством воздействия художественного образа на зрителя. Различают ахроматический и хроматический (цветовой) тона. Цветовой тон имеет такие свойства, как: светлота, цвет и насыщенность. Ахроматический тон определяется переходом от белого тона до черного, включая все оттенки серого. При этом большое значение имеет характер освещения, направленность, интенсивность источника света. Пластика и тон имеют большое значение для достижения цельности и выразительности произведения дизайна.

Закон соразмерения определяется количественной мерой соотношения свойств элементов композиции и целого. Результатом согласованного соотношения размеров элементов композиции и целого является гармония, облегчающая восприятие произведения. Ритмичность и пропорциональность — композиционные принципы реализации закона соразмерения, предполагающие соответственное согласование ритмов и пропорций отдельных элементов композиции в единое ритмическое и пропорци-

ональное взаимодействие. Ритм является композиционным средством приведения различных частей целого к выразительному единству, гармонии и упорядоченности, характеризующимся убывающей или нарастающей повторяемостью элементов и интервалов. Метр — простейшее проявление ритма — чередование тождественных элементов через равные интервалы. В теории композиции встречается понятие «принцип органичности», которое, по сути, отражает природу принципа пропорциональности. Под органичностью понимается «построение композиции с учетом закономерностей формообразования, проявляющихся в природе» [4, с. 159]. В основе пропорциональности так же лежат закономерности строения форм в природе, она определяется количественными соотношениями, взаимосвязью различных свойств композиции, выражающейся в парных масштабных или пластических отношениях частей и целого. Пропорции — средство реализации принципа пропорциональности, направленное на гармонизацию композиции в дизайне, характеризующееся парным количественным соотношением тех или иных свойств элементов композиции. Различают арифметические и геометрические пропорции. Арифметические пропорции строятся на повторении элементов одного заданного размера, геометрические — на повторении подобных, но неравных размеров элементов композиции. Тот или иной вид пропорций используется в зависимости от стоящей художественно-конструктивной задачи.

Исследователи в области композиции выделяют также принцип образности, направленный на раскрытие определенного художественного замысла, идеи произведения. Образность в дизайне определяется сочетанием художественности и утилитарности, то есть соответствия назначению продукта дизайна. Образность обогащает форму, наполняя ее духовным содержанием. Основная функция образности в дизайне состоит в глубоком эмоционально-эстетическом воздействии объекта дизайна на потенциального потребителя, в привлечении его внимания и в формировании его интереса к продукту дизайна. От яркости и глубины раскрытия образа в форме зависит степень выразительности художественно-утилитарной формы. Средствами реализации принципа образности являются контраст, нюанс, масштаб, цвет, пластика, пропорции, сущность которых была раскрыта выше.

Кроме законов и принципов, различают правила композиции, которые менее устойчивы, чем законы, могут изменяться. Их функция состоит в передаче характера дизайнерского продукта. Наличие композиционного центра (доминанты) — правило композиции, определяемое ярко выраженным выделением фокусной зоны, с целью привлечения внимания к этой области композиции. Композиционный центр является «смысловым центром, ему должны быть подчинены второстепенные элементы, усиливая общее воздействие композиции на зрителя» [5, с. 43–46]. Композиционный центр может быть выделен при помощи композиционных свойств — зрительно воспринимаемых признаков формы. Г. Б. Минервин, Б. В. Нешумов к композиционным свойствам формы относят геометрический вид, положение в пространстве, величину, массу, тон, фактуру, текстуру. Геометрический вид определяется конфигурацией формы, величина — размерами элементов композиции, положение в пространстве — расположением объектов относительно пространственных осей, масса определяется количеством материала, заполняющего про-

странство геометрической формы, фактура — характером поверхности формы, текстура — структурой материала, обусловленной его природным строением. Наделяя объект теми или иными свойствами, дизайнер способен сделать его гармоничным и выразительным. Таким образом, анализ научно-методических трудов по теории композиции позволил выделить и определить сущность основных закономерностей композиции.

Нами были рассмотрены компетенции, предусматриваемые российскими и казахстанскими образовательными стандартами по направлению подготовки «Дизайн». Согласно стандартам, будущий дизайнер должен обладать профессиональными и специальными компетенциями, которые формируются в процессе обучения композиции и позволяют решать профессиональные задачи в сфере дизайнерского проектирования. Это такие компетенции, как способность использовать композицию как средство выражения художественных идей; способность использовать средства композиции в графическом дизайне и макетировании; способность использовать средства композиции для обеспечения стилевого единства; способность использовать законы формообразования и средства композиции в процессе проектирования; способность использовать средства и методы композиции для создания художественного образа в дизайне; способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения; способность синтезировать набор возможных решений задачи или подходов к выполнению дизайн-проекта; способность разрабатывать проектную идею, основанную на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи, возможные приемы гармонизации форм, структур, комплексов и систем, комплекс функциональных композиционных решений; способность к конструированию предметов, товаров, промышленных образцов, объектов.

Определение уровня становления профессиональных и специальных компетенций может осуществляться с применением системы контрольно-оценочных средств (специальные упражнения, задания, проекты), которые позволяют выявить степень усвоения знаний, приобретения умений, развития навыков и формирования способностей в области композиции.

В результате освоения профессиональных компетенций будущий дизайнер должен знать теорию композиции, основные закономерности которой нами были рассмотрены выше. Это законы, принципы, правила, виды композиции, свойства формы, художественные выразительные средства построения композиции; средства гармонизации художественной формы; композиционные методы и приемы. В результате освоения теории композиции бу-

дущий дизайнер должен уметь использовать и варьировать художественные средства построения композиции, средства гармонизации художественной формы; создавать формы, рационально обоснованные, производящие яркое впечатление и имеющие четко выраженный образный характер; выполнять макеты, передающие художественно-творческий замысел; выбирать рациональную технику проектной подачи для воплощения творческих замыслов. Будущий дизайнер должен владеть навыками композиционного формообразования, создания композиции, выражающей «тему», используя образные (ассоциативные) средства; навыками построения выразительной композиции; средствами, приемами и методами графического и пластического моделирования формы; навыками стилизации, преобразования цвета. Таким образом, можно сделать вывод о том, что теория композиции лежит в основе становления профессиональных компетенций студентов-дизайнеров, поскольку в результате изучения композиции обучающийся должен знать основы композиции в дизайне, типологию композиционных средств, приемов и методов, их взаимодействие; уметь решать основные типы проектных задач в профессиональной деятельности.

Библиографический список

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник [Текст] / Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М. : Архитектура-С, 2004. — 288 с.
2. Казаринова, В. О композиции. Основные категории и закономерности / В. Казаринова, М. Федоров // Техническая эстетика, 1965. — № 12. — С. 2–7.
3. Кучерова, А. В. Композиция как компонент профессионального становления студентов на занятиях по основам дизайна / А. В. Кучерова // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. — 2010. — № 6 (92). — С. 207–209.
4. Устин, В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы формообразования в дизайнерском творчестве [Текст] / В. Б. Устин : учеб. пособие. — 2-е изд., уточн. и доп. — М. : АСТ: Астрель, 2007. — 239 с.
5. Салханова, Ж. Р. Композиционные основы дизайнерской деятельности // Наука и образование — 2007 : материалы 5-й Междуна. науч.-практ. конф., 3–15 января 2007 г. — Днепропетровск, 2007. — С. 43–46.

САЛХАНОВА Жанар Рахатовна, соискатель по кафедре изобразительного искусства и методики его преподавания.

Адрес для переписки: Zhanna_izo@mail.ru

Статья поступила в редакцию 19.01.2015 г.

© Ж. Р. Салханова

Книжная полка

Яковлева, Т. П. Становление ценностно-личностной ориентации будущего учителя математики : моногр. / Т. П. Яковлева. — Петропавловск-Камчатский : КамГУ им. Витуса Беринга, 2013. — 220 с. — ISBN 978-5-7968-0501-5.

Монография посвящена актуальной проблеме профессионального образования. Представлены теоретико-практические аспекты становления ценностно-личностной ориентации будущего учителя математики. В основу разработки педагогических условий рассматриваемого процесса положены принципы гуманизации и гуманитаризации, теории личностно-ориентированного образования, позволяющие подойти к решению данной проблемы конструктивно. Научная публикация адресована преподавателям вузов, исследователям.