



ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И ART-МЕНЕДЖМЕНТА



ВЕСТНИК

ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

VII

Сборник материалов
интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
дизайнеров к профессиональной деятельности»



Донецк
2016

ДОНЕЦКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ГОУ ВПО «ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И ART-МЕНЕДЖМЕНТА



ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ответственный редактор А. В. Трошкин

Основан в 2011 году

Выпуск 7

Сборник материалов
VII интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
дизайнеров к профессиональной деятельности»

Донецк
ГОУ ВПО «ДонНУ»
2016

Вестник дизайнерского образования: материалы VII интернет-конференции «Формирование целостной готовности будущих дизайнеров к профессиональной деятельности» / отв. ред. А. В. Трошкин. – Донецк : ГОУ ВПО «ДонНУ», 2016. – Вып. 7. – 138 с.

Сборник содержит материалы студенческой интернет-конференции. Предложен широкий спектр актуальных проблем психолого-педагогической подготовки будущих дизайнеров. Большое внимание уделено раскрытию сути дизайна, его месту в обществе и современному развитию образования, освещены проблемы некоторых стилей и направлений искусства, которые могут рассматриваться как средства в решении задач эстетического воспитания будущих специалистов. Представлены творческие работы студентов и преподавателей. Материалы конференции печатаются языком оригинала в авторской редакции.

Для преподавателей, аспирантов, студентов факультетов и отделений дизайна и всех специалистов, интересующихся теоретическими и практическими вопросами дизайнерского образования.

*Рекомендовано к печати решением ученого совета кафедры
дизайна и арт-менеджмента ДонНУ. Протокол № 7*

Редакционная коллегия:

А. В. Трошкин – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и арт-менеджмента ДонНУ, ответственный редактор проекта;

Ю. Ю. Трошкина – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ;

Г. А. Тышкевич – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ;

Ю. Ф. Петрушкин – заслуженный художник Украины, профессор кафедры

дизайна и арт-менеджмента ДонНУ;

Д. М. Мальцева – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ;

А. Г. Троянов – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ;

В. В. Гринько – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмент ДонНУ;

Н. А. Гурова – ассистент кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ.

Авторы опубликованных материалов, научные руководители несут ответственность за подбор, точность приведённых фактов, цитат, статистических данных, собственных имён и других сведений. Взгляды авторов могут не совпадать со взглядами редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

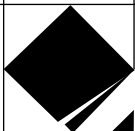
СЕКЦИЯ 1

Абубекерова К. Н., Гурова Н. А. МИНИМАЛИЗМ В ДИЗАЙНЕ И WEB-ДИЗАЙНЕ	7
Андреева А. В., Трошкина Ю. Ю. МНОГОСЛОЙНАЯ АКВАРЕЛЬ КАК ОДИН ИЗ ПРИЕМОВ ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ	13
Бретаус Д. Ю., Трошкина Ю. Ю. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ ОДНОСЛОЙНОЙ ЖИВОПИСИ	18
Ведяев Э. С., Троянов А. Г. ГРАФФИТИ. СТИЛИ И ВИДЫ	22
Диденко О. М., Петрушкин Ю. Ф. РАЗРАБОТКА НАГЛЯДНЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ КАЛЛИГРАФИЧЕСКИХ ЗНАКОВ	30
Домашенко Д. В., Трошкин А. В. МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД РИСУНКОМ	37
Испанова Н. В., Гринько В. В. РАЗРАБОТКА УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ЖИВОПИСИ	43
Кизилова Е. А., Трошкина Ю. Ю. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА В ВУЗЕ	51
Коновалова Д. А., Трошкин А. В. ДИЗАЙН-РАЗРАБОТКА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА	58
Лесконог М. М., Гурова Н. А. 3D-ВИЗУАЛИЗАЦИЯ И МОДЕЛИРОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ	62
Малярская К. С., Трошкина Ю.Ю. ДИЗАЙН ЭЛЕМЕНТОВ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ	68
Москва В. А., Тышкевич Г.А. ЧТО ТАКОЕ ДИЗАЙН И ЗАЧЕМ ОН НУЖЕН?	70
Муромцева А. Ю., Гринько В. В. АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СНИЖЕНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ УЧЕБНЫХ И НАУЧНЫХ ВИДОВ ИЗДАНИЙ К ПОСЛЕДУЮЩЕЙ РАБОТЕ НАД ВЁРСТКОЙ И ОФОРМЛЕНИЕМ	73

Федоренко В. А. Мальцева Д. М. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОСПИТАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ НАВЫКОВ	78
Чаленко А. В. Гурова Н. А. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В WEB-ДИЗАЙНЕ	81
Черникова Я. С., Троянов А. Г. НАТЮРМОРТ В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ	86
Шевцов А. О., Трошкин А. В. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫПОЛНЕНИЯ НАТЮРМОРТА В ГРАФИКЕ	92
Урбанович О. А., Мальцева Д. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДОВ СВОБОДНОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ	102
Юрченко В. О., Троянов А. Г. ЖИВОПИСНАЯ РОСПИСЬ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ	105
ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ СТУДЕНТОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ	109

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕЛОСТНОЙ ГОТОВНОСТИ
БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Материалы VII интернет-конференции



УДК 7.012.038:004

К. Абубекерова, Н. А. Гурова

МИНИМАЛИЗМ В ДИЗАЙНЕ И WEB-ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена минимализму как одному из наиболее широко используемых стилей в современном дизайне. Его предыстория, основные признаки и правила, а также использование в графическом дизайне и web-дизайне. Концепция простоты форм и цвета в минимализме как самый действенный способ влияния на выбор пользователя в пользу данной стилистики, а также нарастающий интерес к данному течению в дизайне.

Ключевые слова: дизайн, web-дизайн, минимализм, типографика, эргономика, композиция, структура, сайт, контент, графический элемент.

Актуальность. Дизайнеры часто пытаются пойти дальше первичных функциональных требований метода, использования, потребности, ассоциации и эстетики, они стремятся к более сжатой формулировке: точность, простота. В такой формулировке мы находим эстетическое удовлетворение, подобное восхищению логарифмической спиралью моллюска наутилуса, легкостью полета чайки, силой узлового ствола дерева, цветом заката. Свойство вещи вызывать своей простотой подобные чувства может быть названо элегантностью. Когда мы говорим об элегантном решении, то имеем в виду превращение сложного в простое [1].

«Простота», «минимализм», «лаконизм» – своеобразные лозунги дня. Публикации о дизайнерских разработках, особенно в сфере интернета и одежды, наполнены этими терминами. Каким образом можно объяснить, что «минимализм» и «лаконизм» стали настоящим трендом в современном дизайне? Отсутствие времени на восприятие сложного рисунка как раз и является той теорией, объясняющей актуальность простого в современном дизайне. Жизнь в XXI веке стала намного динамичнее и разнообразнее. Люди перенасыщены эмоциями и впечатлениями, они привыкли к тому, что все необходимо делать быстро и с минимальными, в том числе и трудовыми, издержками. Воздействие простых форм извне не опасно для человека, поскольку его восприятие подготовлено благодаря наличию архетипов – тех же простых форм, генетически передаваемых на уровне коллективного бессознательного. Поэтому данное воздействие универсально, оно не детерминировано социальными, знаковыми и иными культурными обстоятельствами [5].

Цель работы – изучить отобранный материал и систематизировать его, доказать актуальность «простоты» в современном дизайне.

Стремление к идеальному всегда начинается с удаления лишнего, именно поэтому минимализм, по нашему мнению, является в настоящее время одним из самых востребованных направлений во всевозможных сферах – от строительства до музыки. Структура минимализма использует относительно простой элегантный дизайн. Красота структуры определяется и выявляется игрой с освещением, использованием основных геометрических форм как контуров и направляющих. Для минимализма характерна простота форм и компонентов, природные текстуры и натуральные цветовые сочетания.

Истоки минимализма

Минимализм в его различных вариантах входит в моду периодически. Стремление к нему возникает, как правило, на рубеже эпох, когда художественные ценности предыдущей эпохи отменяются, и им на смену приходят новые. В такие периоды человек обычно испытывает ощущение усталости, настроения декаданса, тогда и возникает эта тяга к простым, чистым формам и решениям. Так возрождается мода на минимализм [10].

По нашему мнению, важным будет рассмотрение истоков зарождения минимализма в историческом ракурсе. Предпосылки минимализма можно увидеть в конструктивизме 1920-х годов. Большое влияние на возникновение и формирование минимализма оказала художественная группа «Стиль» (нидерл. De Stijl) – общество художников, образованное в Лейдене в 1917 г. Согласно программе группы De Stijl художественное произведение должно иметь рационально-утилитаристский акцент – разработано трезво, ясно и энергично, в «инженерной чистоте и конкретности». При применении этих принципов в архитектуре и дизайне выявилось общефункциональное правило: постройка выражалась как пластический образ, как бы вздымающийся над землей. Эстетический пуризм группы «Стиль» оказал огромное влияние на архитектуру XX столетия, и прежде всего, через Баухаус. Особенно проявилось оно в работах Вальтера Гропиуса, Миса ван дер Роэ, Ле Корбюзье, Эриха Мендельсона, Бруно Таута.

Однако основное влияние на возникновение этого стиля оказали японская архитектура и дизайн, чьи тенденции проникли в Западный мир после Второй мировой войны. Пресыщенность декоративными элементами, новые технологии, новый взгляд на мир и новые философские и религиозные течения требовали отображения в архитектуре и дизайне.

Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ принял девизом своего творчества «Меньше – значит больше» (Лучше меньше да лучше), тем самым описав основной принцип минимализма. Его идеи подхватил конструктор Бакминстер Фуллер, чьим кредо стало «делать больше с меньшими затратами» [3].

В наше время минимализм – это скорее мироощущение. Осознание общечеловеческой возможности глобальной экологической катастрофы породило тенденцию сознательного отказа от излишеств, возврата к традиционным экологически чистым материалам – дереву, бетону, стеклу, металлу. А ускорение ритма современной жизни, избыток впечатлений и информации привели к небывало-

му спросу на «успокаивающие интерьеры», во многом заимствованные у Востока [10].

Минимализм в дизайне

Итак, что же такое минимализм непосредственно в графическом дизайне? Это упрощение композиции, использование свободного пространства в своих работах, акцент только на главных деталях и их выделение, простое преподнесение тематики, условий, продукции.

Эргономика

Минимализм затрагивает такие критерии, как эргономика, т. е. использование меньшего для создания нужной композиции, соблюдение соотношений между элементами тематики (например, два и более разных элементов в иллюстрации), творческой работы (например, графическое исполнение нескольких товаров одного производителя в одном материале) и т. д.

Если говорить доступно, то это правильное и простое использование только нужного. Убирая всё лишнее (или не внося его вовсе), мы получаем свободное пространство. Правильная постановка свободного пространства в работе и даёт эргономичность, не отвлекает и концентрирует на нужном.

Использование цвета

Цвет в минималистских графических работах мы считаем, является важным критерием, а именно цвет способствует восприятию. Часто для одной работы используется 1–2 основных цвета и несколько оттенков выбранных цветов. Чаще используются белый, чёрный, серый и жёлтый цвета, а также их множество оттенков. Но это не есть правило, никто не ограничивает использовать только классические цвета.

Типографика

Типографика также довольно важный критерий минималистского дизайна. Тут выбор шрифтовых гарнитур зависит от тематики или назначения работы. Шрифт должен быть осмысленным, визуально доступным и не нести в себе зрительную нагрузку. Желательно использовать не более 2–3 шрифтовых гарнитур (к примеру: 1. заголовок, 2. текст, 3. выноски и копирайты; или 1. название, 2. слоган, 3. текст.).

Вообще использование типографики непосредственно в минимализме (графического дизайна) довольно гибкое, можно выбрать нестандартный шрифт, сделать акцент в виде увеличения необходимого текста, отступов и т. д. Но в этом случае основное состоит в правильном подборе тематики и заключении текста в композиции.

Главное, по нашему мнению – ограничиться в количестве шрифтовых гарнитур, правильное позиционирование текста в работе (размещение, положение, отступы, соотношение к другим элементам).

Стоит отметить, что композиция без лишних элементов (только нужное), использование свободного пространства, выбор цвета, исходя из тематики или условий работы, меньше пёстрых цветов (лучше использовать строгие или мягкие цвета/тона/оттенки), меньшее количество цветов, подходящие к тематике или условиям работы шрифтовая гарнитура, меньшее количества используемых шрифтов, придание акцента шрифту (размер, отступы, позиционирование и размещение, соотношение с другими элементами), правильное положение элементов и выделение важных деталей. У минималистского направление нет стандартов, главное – избежание лишнего, использование меньшего и сохранение функциональности, т.е. простая работа с нужным эффектом (подача рекламы, иллюстрация, обложка и т.д.). Характерная особенность минималистского дизайна в том, что в нем все предельно просто и понятно. Для мгновенной передачи визуального сообщения используется только самое необходимое, никакие дополнительные средства не требуются [6].

Немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ о минимализме в дизайне говорил так: less is more, что на русский язык можно перевести как «меньше – значит больше»

Минимализм в веб-дизайне

За последние несколько лет web-дизайн был потрясен новыми стилевыми тенденциями, которые приходили и быстро уходили. Одна из тенденций, кото-рая никуда не уходила и всегда актуальна в дизайне – минимализм. Так происходит, потому что минимализм – это не просто стиль, а скорее концептуальный взгляд на положение вещей в этом мире.

С середины 2000-х годов отголоски минимал-арта начали появляться в сфере сайтостроения. Появились более крупные полосы «негативного пространства», объем контента уменьшился, цветовая палитра ограничилась. Компанию Google часто называют пионером минимализма в данной сфере.

Простой дизайн, выставляющий напоказ в первую очередь контент, а потом уже все остальное. Простые двойные линейки над и под некоторыми областями помогают разделить содержимое без ущерба для дизайна.

Простая типографика и скупое использование цвета делают дизайн приятным и минималистичным. Простая навигация и графика создают ощущение минимализма. Графические элементы достаточно большие, чтобы не вносить сумятицу в макет [8].

1. Плоский дизайн. В нем нет теней, трехмерных эффектов, градиентов. Для того чтобы акцентировать внимание на какой-то части текста, используются яркие цвета и жирные шрифты.

2. Эффект пустого пространства. Настолько удачное решение, что многие воспринимают его как должное. Если на странице остается, лишь нужное поле, все внимание пользователя концентрируется только на нем.

3. Суженный выбор действий пользователя. Еще один ловкий прием, избавляющий посетителя сайта от раздумий.

4. Простая навигация. Именно она «включает» все остальные преимущества и делает сайт по-настоящему удобным и любимым посетителями. Запутанное навигационное меню не нравится никому.

Созданные согласно этим принципам сайты практически всегда выглядят аккуратными и отлично организованными, пользоваться ими легко и приятно. Минимализм – это стиль, который работает [9].

Полезно вспомнить минимализм Кэрролла: не следует резать макет «наугад», стоит подумать о потребностях пользователей и сделать их пути по лендингу настолько простыми и приятными, насколько это возможно.

Следует помнить, что минималистский дизайн сам по себе, без акцента на интересы и потребности аудитории, не приведет к действительно качественному пользовательскому опыту. Отличный пример юзабилити – Windows 8 [8].

Вывод

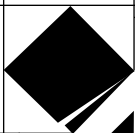
Исходя из результатов нашего анализа источников, можно сделать вывод, что в дизайне понятие минимализм характеризуется простотой, ясностью и лаконичностью композиции. Дизайнеры, работающие в стиле минимализм, отвергают практически все классические приемы творчества тем самым создают свой неповторимый и пользующийся успехом в дизайн сообществе. Считается, что истоки минимализма лежат в конструктивизме и функционализме. Из конструктивизма минимализм позаимствовал лаконичность и монолитность, а из функционализма – соответствие каждого элемента максимальному количеству выполняемых функций. Дизайн в стиле минимализм требует выбора минимального количества рабочих цветов и графических элементов. Распространенными комбинациями не всегда являются вариации с использованием светлых, нейтральных тонов, таких как серые и белые оттенки. Все зависит от банального соответствия содержания и формы.

Действительно, простота в современном дизайне является актуальным явлением, более того, «минимализм» становится настоящим трендом во всех направлениях современного дизайна. Потребность в простоте объясняется желанием людей видеть дизайнерские вещи наиболее простыми и естественными, понятными и легкими для восприятия.

Список литературы:

1. Герчук, Ю. История графики и искусства книги / Ю. Герчук. – М. : Аспект-пресс, 2000.
2. Масорова, Н. Н. Философия дизайна: социально-антропологические проблемы : автореф. дисс. ... д-р филос. наук / Масорова Надежда Никаноровна ; Уральская государственная архитектурно-художественная академия. – Екатеринбург, 2001.
3. Папанек, В. Как обстоит дело. Что такое дизайн? / В. Папанек // Дизайн для реального мира / В. Папанек. – М., 2004. – Гл. 1. – С. 16–31.

4. Design.jofo.ru // Последние записи design / Лента друзей / Архив / Минимализм в графическом дизайне – Режим доступа к журн. : <http://design.jofo.ru/498813.html>.
5. Evenless.ru // Стиль в архитектуре, интерьере и дизайне / Минимализм / Что такое минимализм? – Режим доступа к журн. : <http://evenless.ru>.
6. Idealdomik.ru // Уютный дом / Создание интерьера / Благородство минимализма – Режим доступа к журн. : <http://www.idealdomik.ru/uyutnyi-dom/sozdanie-interera/blagorodstvo-minimalizma.html>.
7. Ip-design.ru// Информация / Всегда актуальный стиль минимализм в web-дизайне – дизайне – Режим доступа к журн. : <http://ip-design.ru/articles/473-vsegdaaktualnyu-stil-minimalizm-v-veb-dizayne>.
8. Getclientsnow.ru // Рубрики: Дизайн / Минимализм в дизайне – Режим доступа к журн. : <http://getclientsnow.ru/minimalizm-v-dizajne>.
9. Lpgenerator.ru // Истоки минимализма в web – дизайне – Режим доступа к журн. : <http://lpgenerator.ru/blog/2015/07/24/istoki-minimalizma-v-veb-dizajne>.
10. Stilys. Com // Архитектурные стили / Минимализм – Режим доступа к журн.: <http://stilys.com/styles/minimalism>.
11. Taby27.ru // Студентам и аспирантам / Все по философии дизайна и теории дизайна / Сдача работ по философии дизайна: 2007 / Эстетические категории в философии современного дизайна / Актуальность простого в современном дизайне на примере творчества Дениса Симачева – Режим доступа к журн. : http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/aestetika_design/473.html.



УДК 75.021.32-035.676.332.006-3

А. В. Андреева, Ю. Ю. Трошкина

МНОГОСЛОЙНАЯ АКВАРЕЛЬ КАК ОДИН ИЗ ПРИЕМОВ ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ

Статья посвящена изучению классической техники живописи - лессировке на примере работ мастеров Италии, Франции, Англии XVII–XIX веков, русских мастеров: М. А. Врубеля, И. Е. Репина, В. И. Сурикова и других художников XIX века. В исследовании анализируется понятие «лессировка», различные техники исполнения, такие как многослойная акварель. Акцентируется внимание на методе работы П. Ф. Соколова, где можно увидеть бесконечное количество лессировок.

Ключевые слова: лессировка, акварель, колорит, комбинация, натурализм, многослойная акварель, тональность.

Актуальность обусловлена необходимостью изучения данной техники с целью понять живописную ценность лессировки и оценить значимость ее приемов для современного изобразительного искусства.

Объект исследования – содержание и процесс обучения техникам живописи.

Предмет – технология акварельной живописи (многослойная живопись, лессировка).

Цель работы – исследовать основы классической техники акварельной живописи.

Методы исследования: описание, анализ, синтез, исторический, культурологический, стилистический методы. Теоретической основой представленной работы выступили научные труды по живописи, затрагивающие изучение вопроса о технике лессировки.

История развития акварели.

Акварель – интереснейшая живописная техника, использующая специальные краски, которые при растворении в воде образуют прозрачные слои и позволяют за счёт этого создавать эффект лёгкости, воздушности и тонких цветовых переходов. Акварель совмещает особенности живописи (богатство тона, построение формы и пространства цветом) и графики (активная роль бумаги в построении изображения, отсутствие специфической рельефности мазка, характерного для живописной поверхности). Чаще всего именно эта техника используется в учебном процессе. Однако для освоения ее требуется длительная и кропотливая подготовка.

На наш взгляд, классическая многослойная акварель сегодня оказалась практически везде забыта и продолжает существовать лишь в Анг-

лии. Между тем, отличаясь силой тона, она по своим изобразительным возможностям во многом превосходит тяжелую, несколько глухую живопись маслом. Известно немало великолепных работ XV–XVII веков, принадлежащих кисти Рубенса, Дюрера, Гольбейна, голландских и фламандских художников. Во второй половине XVIII века началось мощное развитие английской школы акварельной живописи, которая по сей день считается самой выдающейся. Акварель стала широко применяться, прежде всего, в пейзажной живописи, так как быстрота работы акварели позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность её колорита облегчает передачу атмосферных явлений.

К середине XIX века школы акварельной живописи появились практически во всех странах Европы, включая Россию. Тогда же повсеместно распространилась техника плотного, многослойного рисования акварелью по сухой бумаге. Эта манера строится на звучных контрастах света и тени, цвета и белого фона бумаги, появляются рефлексии и цветные тени. В России в этой манере работали Карл и Александр Брюлловы и А. А. Иванов. Своеобразна техника портретной акварели П. Ф. Соколова с виртуозной моделировкой форм мелкими штрихами, точками и широкими цветовыми заливками. Работы А. Бонуа, В. Верещагина, И. Крамского и сейчас являются значимым элементом экспозиции Третьяковской галереи – их мастерство работы с акварелью вызывает истинное восхищение. В XIX в. к акварели обращаются художники разных стран и школ: Э. Делакруа, О. Домье, П. Гаварни, А. Менцель, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель; продолжается расцвет английской школы (У. Тёрнер, Дж. С. Котмен, Р. Бонингтон, У. Кэллоу и др.). Из современных акварелистов этой школы можно выделить Д. Ярди, Д. Белами – их мастерство передачи света в акварели завораживает. Акварельная живопись России достигла исключительного расцвета в последние десятилетия XIX и первые два десятилетия XX века. К сожалению, в XX веке эта акварельная техника была почти забыта, отчасти это было связано с тем, что многие новые краски, введённые в широкое употребление акварелистами середины века, оказались весьма недолговечными и быстро выцветавшими.

Сегодня, при внимательном и требовательном отношении к материалам, которыми работаешь и соблюдении технологии живописи, получаются произведения, способные прожить столетия. Современные художники стремятся возродить технику, приемы, жанры русской классической многослойной акварели. Классическая акварель, благодаря усилиям С. Н. Андрияки, успешно возрождается. Мастер акварельной живописи – народный художник России С. Н. Андрияка, входящий в рейтинговую двадцатку лучших художников мира, основал в Москве школу и академию акварели. Акварельная живопись в классическом исполнении, не смотря на всю сложность исполнения (исправить, дописать в процессе работы нельзя) вполне может конкурировать по насыщенности сюжета с масляной живописью, имея свои неоспоримые плюсы. В Москве регулярно проходят выставки С. Н. Андрияки и преподавателей его школы. Данные выставки пользуются большим успехом. Уже можно с уверенностью

говорить, что такая сложная техника, как классическая многослойная акварель, получила второе дыхание и успешно возрождается.

Классический способ техники акварельной живописи.

Классический способ, который в некоторых искусствоведческих работах называют «нарочитым», не свойственным акварельной живописи, активно применялся акварелистами XIX века в портретной живописи при моделировке лица, при изображении тканей, интерьеров, на отдельных участках фона и иногда в пейзаже. В настоящее время этот способ никто практически не применяет, очевидно из-за его трудоемкости. В начале XIX века способ широко применяли такие мастера, как П. Ф. Соколов, К. П. Брюллов, В. И. Гау и многие известные и неизвестные художники. Данным способом в основном выполнялись миниатюрные акварельные портреты, но есть также и сюжетные сцены, и интерьеры.

Обобщая опыт великих мастеров акварельной живописи можно представить последовательность работы таким образом.

1. На лист акварельной хорошо проклеенной бумаги с небольшой зернистостью нанести строгий неяркий рисунок твердым карандашом достаточно подробно.

2. На изображаемый предмет или объект нанести общий цветовой фон, соответствующий светлым участкам, за исключением бликов и светлых пятен, где бумага должна оставаться пока не тронутой цветом.

3. После высыхания первого слоя нанести последовательно друг на друга следующие слои-заливки, начиная со светлых полутонов и заканчивая самыми темными участками, собственными и падающими тенями. Края отдельных слоев-заливок не должны быть размыты. Каждый последующий слой нужно наносить на хорошо просушенный предыдущий. Таким образом изображение доводится до неполной степени законченности, когда можно еще нанести примерно 1–2 слоя.

4. Острым кончиком тонкой кисти (возможно, это современные № 1, 2) на поверхность просохшего изображения или какой-то его части нанести штриховой слой акварели, аналогичный карандашному или первому рисунку. Этот слой смягчает резкие края отдельных заливок, моделирует форму, доводит изображение до законченного состояния по светлоте и цветовой насыщенности и создает ощущение материальности изображаемого. Наносимый штриховой слой, в котором штрихи могут пересекаться, накладываясь друг на друга, может быть как одного цвета (обобщающего), так и разных цветов, в зависимости от состоящих перед художником задач. Например, художники XIX века при моделировке лица на предварительный золотистый тон в светлых местах наносили розоватые штрихи, а в темных – синеватые. Обобщая можно сказать, что достоинство такого приема заключалось в его особой пластической выразительности, что позволяло «не замылить» форму и не сделать ее грубой. Это требовало большого мастерства.

Соколов П. Ф.

Соколов Петр Федорович – (1791, Москва – 3(15).8.1848, с. Старый Мерчик, Харьковская губ.) живописец, акварелист, литограф, портретист, родоначальник жанра русского акварельного портрета с натуры, вытеснившего в 1820–40-х гг. портретную миниатюру. Его акварельные портреты для нас – своеобразные окна в минувшее, через которые в XXI век смотрят давно покинувшие мир люди – светские красавицы и блестящие офицеры, писатели и художники, музыканты и государственные деятели, представители Высочайшего двора, генералы, участники Отечественной войны 1812 года, декабристы, чиновники, кавалерственные дамы, фрейлины, щеголи. Он портретировал столь многих, что в лицах, им представ ленных, оживают целые страницы этого периода истории России. Он создал более пятисот произведений, хранящихся в больших и малых музеях России и частных коллекциях [5].

Лучшие произведения П. Ф. Соколова не имеют себе равных. Его имя неразрывно связано с пушкинской эпохой. Без его рисунков и акварелей, невозможно представить себе портретную галерею современников поэта.

Акварельные портреты заказывались всеми членами царствующего дома, аристократами, великосветскими красавицами, высшими военными чинами, министрами, дипломатами, всеми сколько-нибудь состоятельными людьми. Иметь свою домашнюю коллекцию акварелей до 1917 года считалось признаком хорошего тона и благосостояния. В ту пору было принято заказывать графические портреты близких, друзей, родных [4]. Такие портреты сопровождали владельцев и в путешествиях, и дома, их вешали на стену или ставили на стол.

Необыкновенным успехом пользовались его «свадебные» портреты. Забавным свидетельством тому служат слова одного из заказчиков: «...Мы теперь без вас, Петр Федорович, не можем обойтись как без попа, если же не благословите вашей талантливой рукой, то и брак считается недействительным» [4].

Брюллов К. П.

Творчество К. П. Брюллова стало вершиной позднего русского романтизма, когда чувство гармонической цельности и красоты мира сменилось ощущением трагизма и конфликтности жизни, интересом к сильным страстям, необычным темам и ситуациям. На первый план вновь выдвигается историческая картина, но теперь её главная тема – не борьба героев, как в классицизме, а судьбы огромных человеческих масс. В своем центральном произведении «Последний день Помпеи» (1830–1833) Брюллов соединил драматизм действия, романтические эффекты освещения и скульптурную, классически совершенную пластику фигур [1]. Картина принесла художнику огромную известность как в России, так и в Европе. Выдающийся мастер как парадного, так и камерного портрета, Брюллов совершил в своём творчестве показательную для эпохи романтизма эволюцию – от радостного приятия жизни ранних произведений («Всадница», 1832) до усложнённого психологизма поздних («Автопортрет», 1848), предвосхитив достижения мастеров второй половины века, например,

таких как И. Е. Репин («Портрет М. П. Мусоргского», 1881). Брюллов оказал огромное влияние на русских художников, среди которых у него было множество последователей и подражателей.

Вывод

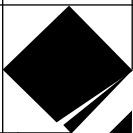
Рассмотрев специфику многослойной живописной техники, мы заключили, что акварелист должен обладать развитым чувством цвета, знать возможности различных сортов бумаги и особенности акварельных красок.

Французский художник Э. Делакруа писал: «То, что даёт тонкость и блеск живописи на белой бумаге, без сомнения, есть прозрачность, заключающаяся в существе белой бумаги. Свет, пронизывающий нанесённую на белую поверхность краску, – даже в самых густых тенях – создаёт блеск и особую светимость акварели. Прелесть этой живописи ещё и в мягкости, естественности переходов одного цвета в другой, безграничном разнообразии тончайших оттенков».

Однако кажущиеся простота и легкость, с какой художник профессионал создаёт картины в этой технике, обманчива. Акварельная живопись требует мастерства владения кистью, умения безошибочно положить на поверхность краску – от широкой смелой заливки до чёткого завершающего мазка.

Список литературы:

1. Брук, Я. В. Брюллов / Я. В. Брук М. : Издательство Изобразительное искусство, 1973.
2. Сидоров, А. А. Рисунки старых мастеров / А. А. Сидоров. М. : Издательство Академии наук СССР, 1956.
3. Соколов, П. П. Воспоминания / П. П. Соколов; ред., вступ. ст. и примеч. Э. Голлербаха. – Л. : Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии Истории материальной культуры, 1930.
4. Смирнова-Россет, А. А. Дневник. Воспоминания / А. А. Смирнова-Россет. – М. : Наука, 1989.
5. Соколов, А. П. Петр Федорович Соколов. Основатель портретной акварельной живописи в России / А. П. Соколов // Русская старина. – 1882, – Март. – С. 638.
6. Турчин, В. С. Портретист Петр Соколов / В. С. Турчин // Петр Федорович Соколов. 1791–1848. Русский камерный портрет / сост. А. Карнаухова. – М. : Государственный музей А. С. Пушкина, 2003.
7. Чижова, И. Б. Блистательный Петербург в акварелях П. Ф. Соколова / И. Б. Чижова. – СПб. : Виква, 1999.



УДК 378.147.091.31-059.1:7.012

Д. Ю. Бретаус, Ю. Ю. Трошкина

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ ОДНОСЛОЙНОЙ ЖИВОПИСИ

В статье рассматривается индивидуализация обучения студентов как одно из приоритетных направлений модернизации образования в художественных вузах. Наиболее характерные особенности индивидуального стиля учебно-творческой деятельности личности проявляются на занятиях по дисциплинам профессионального блока подготовки дизайнеров. Предпринимается попытка проанализировать возможность повышения уровня художественно-творческой подготовки студентов дизайнеров в процессе освоения техники «Однослойная акварельная живопись».

Ключевые слова: индивидуализация, педагогическое взаимодействие, художественно-творческая подготовка, однослойная акварельная живопись.

В последние годы обучение в вузе все чаще рассматривается совместная учебная деятельность преподавателя и студентов. Эффективность этой деятельности определяется мерой самостоятельности студента в учебном процессе. В этой связи особо важное значение придается индивидуализации учебного процесса и эффективности педагогического взаимодействия. Все это является одним из приоритетных направлений модернизации высшего образования [3].

Индивидуализация обучения в вузе – это учет в процессе обучения индивидуальных особенностей студентов, позволяющий создать благоприятные условия для реализации потенциальных возможностей студентов будущих дизайнеров и активизации их самостоятельной работы. Важнейшим условием индивидуализации обучения в вузах художественного направления является уровень художественно-творческой подготовки студентов и индивидуальное своеобразие личности [7]. На основе наблюдений за образовательной деятельностью студентов в процессе обучения живописи мы констатировали средний уровень художественно-творческой подготовки студентов, недостаточное владение основами изобразительной грамоты, слабую самоорганизацию, поверхностный характер профессиональных мотивов. Индивидуальное своеобразие личности определяет наиболее типичный темп деятельности и характеризует способность личности с точки зрения ее «вхождения» в активную деятельность приступать к решению творческих задач без «раскачки»

и осуществлять учебно-творческую деятельность на высоком подъеме своих интеллектуальных и физических сил (или, наоборот, в низком темпе и без достаточного подъема). Наиболее характерные особенности индивидуального стиля учебно-творческой деятельности личности проявляются на занятиях по дисциплинам профессионального блока подготовки дизайнеров. Интегративная характеристика наиболее устойчиво проявляющихся, доминирующих мотивов деятельности, особенностей развития интеллектуальных, мировоззренческих, нравственных, коммуникативных, эстетических и регулятивных качеств личности находит свое выражение на занятиях по живописи. Повышению уровня подготовки студентов будущих дизайнеров в значительной степени способствует квалифицированное руководство процессом обучения, которое состоит в целенаправленном прямом и косвенном побуждении студентов к активной, разносторонней деятельности и создании для этого необходимых условий, определяющих осуществление индивидуального подхода в процессе учебно-творческой деятельности и реализации положительной мотивации субъектов. Используются методы стимулирования самостоятельной работы студентов с учетом индивидуального уровня художественно-творческой подготовки.

Профессиональные знания и умения в живописи как науке – это знания истории и теории изобразительного искусства, связанные со становлением живописи; знания о технологии живописи, о материалах живописи и их свойствах; знания о технических приемах живописи; знания закономерностей изображения и умения применять их в работе. Именно акварельная живопись выполняет значительную роль в профессиональной подготовке в вузе. Дизайнерское проектирование не может состояться без изучения комплекса сопутствующих дисциплин. Предметы общехудожественной подготовки вырабатывают культуру визуального восприятия и пространственного мышления будущего специалиста, выполняют служебную и творческую роль в осуществлении профессиональной деятельности.

Мы предприняли попытку проанализировать возможность повышения уровня художественно-творческой подготовки студентов дизайнеров в процессе освоения техники «Однослойная акварельная живопись». Студентам были перечислены различные способы исполнения заданий.

Перечислим некоторые из них.

Однослойная акварель «по сухому». Работа пишется одним слоем по сухому листу и, как правило, в одно-два касания. Это позволяет сохранить чистоту цветов на изображении. По мере необходимости можно «включить» краску другого оттенка или цвета в нанесенный, но еще не высохший слой [6].

Однослойный метод «сухим – по сухому» более прозрачен и воздушен, чем лессировка, но не имеет красоты мокрых переливов, достигаемых техникой *Alla Prima*. Однако в отличие от последней, без особых сложностей позволяет выполнять мазки нужной формы и тональности, обеспечивать необходимый контроль над краской. Используемые в работе цвета во избежание возникновения грязи желательно продумывать и готовить заранее, в самом

начале сеанса живописи, чтобы беспрепятственно их наносить на лист. В данной технике удобно работать, заранее наметив контуры рисунка, так как нет возможности внести корректировку дополнительными слоями краски. Этот метод хорошо подходит для графических изображений, так как мазки на сухой бумаге сохраняют свою четкость. Кроме того, такую акварель можно писать как за один сеанс, так и за несколько (при фрагментарной работе) с перерывами по мере необходимости.

Другой способ исполнения однослойной акварели – «мокрым посухому» – заключается в том, что каждый мазок наносится рядом с предыдущим, захватывая его, пока тот еще не просох. Благодаря этому образуется естественное смешение оттенков и мягкий переход между ними. Для усиления цвета можно влить кистью необходимую краску в еще не просохший мазок. Работать надо достаточно быстро, чтобы закрыть весь лист до того, как подсохнут ранее нанесенные мазки. Это позволяет создать красивые живописные переливы, а сухая поверхность бумаги способствует достаточному контролю над текучестью и очертаниями мазков.

Работа однослойным способом возможна и по частям. Она ведётся небольшими мазками (мозаичное письмо) малой кистью, мазок к мазку. Эта работа требует соответствующей подготовки и умения, так как при сложении изображения из множества мазков и цветowych пятен трудно сохранить цельность и колорит произведения. В работе применяют как лессировочные, так и корпусные краски.

Одно из условий успешного осуществления индивидуализации обучения в процессе выполнения заданий по живописи связано с идеями педагогического сотрудничества. Один из главных стимулов обучения – это отношения, которые складываются в учебном процессе, как между студентами, так и между студентами и преподавателями. Опытные учителя стараются создать у каждого студента деловое настроение, дать добрый совет, проявить чуткость, оказать моральную поддержку: Индивидуализация обучения – это модель, в которой преподаватель взаимодействует напрямую с обучаемым. Главным его достоинством является возможность адаптации содержания, методов и темпов учебной деятельности к индивидуальным особенностям студентов, что позволяет выбирать для каждого из них наиболее оптимальный перспективный план учебно-творческих заданий.

В нашем случае в процессе работы студенту предоставляется выбор уровня сложности, так как сами задания разрабатывались с учетом разных возможностей студентов. Огромное значение в индивидуализированном обучении по дисциплине играют вариативные индивидуальные задания. Импровизируя, создавая, определяя что-то по-своему, человек проявляет себя и открывается новому опыту. Индивидуализированное обучение в живописной деятельности должно принципиально исходить из возможностей получения вариативных результатов познания, содержание которых зависит от содержания процесса их достижения и влияния студента на его ход [8]. Студент в образовании получает

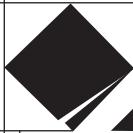
возможность направить работу по тому или иному руслу, приведя, разумеется, весомые аргументы в пользу предлагаемого направления дальнейшей деятельности. Все это и помогает студенту раскрыть свою личность в образовательном процессе, проявить свои художественные способности и творческую активность.

Вывод

Процесс профессионального самоопределения будущих дизайнеров только тогда достигает своей цели, когда активизируется и интенсифицируется процесс саморазвития личности с учетом индивидуальных характеристик. Осознанное желание совершенствования себя как в общечеловеческом, так и профессиональном плане – базовая опора для решения проблемы систематического повышения художественно-творческого уровня.

Список литературы:

1. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1981.
2. Гинецинский, В. И. Основы теоретической педагогики: учеб. пособие / В. И. Гинецинский. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1992. – 154 с.
3. Зеер, Э. Ф. Психология профессионального образования: учеб. пособие / Э. Ф. Зеер. – М.: Изд-во Моск. псих.-соц. ин-та; Воронеж: НПО МОДЭК, 2003. – 480 с.
4. Кузин, В. С. Психология живописи: учебное пособие для вузов / В. С. Кузин. – М.: ООО Издательский дом «Оникс 21 век», 2005.
5. Петрунева, Р. М. Индивидуально-ориентированная организация учебного процесса: иллюзия и реальность, Р.М. Петрунева // Высшее образование в России. – 2011.– № 5. – С. 65–70.
6. Ревякин, П. П. Техника акварельной живописи / П. П.Ревякин. – Издательство: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. – 1959
7. Росина, Н. Л. Индивидуализация вузовского обучения: проблемы и возможности / Н.Л. Росина // Высшее образование в России. – 2011. – № 10. – С. 123–128
8. Сазонов, Б. А. Индивидуально-ориентированная организация учебного процесса как условие модернизации высшего образования / Б. А. Сазонов // Высшее образование в России. – 2011.– № 4. – С. 10–24.



УДК 7.047

Э. С. Ведяев, А. Г. Троянов

ГРАФФИТИ. СТИЛИ И ВИДЫ

В статье рассматривается появление и развитие граффити. В современном мире, когда предметом искусства может стать любой объект, до сих пор не утихли споры о том, является ли граффити искусством, или только проявлением молодёжной субкультуры. Термин «граффити» первоначально применялся для классификации, как правило, запрещенного законом вида искусства. Сегодня граффити ассоциируется в первую очередь с альтернативной формой городской культуры. В то же время граффити все чаще вторгается в иные пласты культуры.

Ключевые слова: каллиграфия, шрифт, письмо, перо, рукопись, материал, знаки, искусство, написание, тушь, книга, развитие, вид, элементы, рука, бумага, каллиграфист.

Актуальность работы обусловлена неослабевающим вниманием к техническим и творческим возможностям графического искусства.

Многие граффитчики (райтеры) сегодня говорят о том, что граффити якобы умирает – старые его ценности, которые касаются оригинальности, утрачены. Это не совсем так. Мы считаем, что удожественные проблемы усложняются вместе с самой культурой. Граффити стало более широким художественным явлением и понимается сегодня как искусство. Во многом такое положение вещей является следствием мирового бума последних десяти лет на наличие легально санкционированных пространств для граффити.

Современные «райтеры» (мастера граффити) подняли возможности спреда до уровня, равнозначному кисти. С точки зрения безграничных креативных возможностей граффити сегодня поднимает свои стандарты.

Объект исследования – современная молодежная художественная культура.

Предмет исследования – стили и сюжеты граффити.

Цель – анализ искусства граффити, направленный на выявление сюжетной специфики работ райтеров.

Достижение поставленной цели предполагает решение таких задач:
определить понятие граффити;
рассмотреть ведущие стили граффити;
проследить характер использования возможностей граффити в дизайне современных интерьеров.

Методы исследования: исторический, описательный, стилистический и сравнительный анализ.

Граффити как искусство

Граффити (от англ. graffiti – в археологии любые процарапанные на какой-либо поверхности рисунки или буквы; от итал. graffiare – царапать) Так обозначаются произведения субкультуры, представляющие собой в основном крупноформатные изображения на стенах общественных зданий, сооружений, транспорта, выполненные с помощью разного рода пульверизаторов, аэрозольных баллончиков с краской. Отсюда другое название «пульверизаторное искусство» – Spray-art. Его происхождение связывают с массовым появлением граффити в 70-е гг. на вагонах нью-йоркского метро, а затем и на стенах общественных зданий, магазинных жалюзи. Первыми авторами граффити были в основном молодые безработные художники этнических меньшинств, прежде всего, пуэрториканцы, поэтому в первых граффити проявились некоторые стилистические черты латиноамериканского народного искусства, а самым фактом появления на поверхностях, не предназначенных для этого, их авторы выражали протест против своего бесправного положения. К началу 80-х гг. сформировалось целое направление почти профессиональных мастеров граффити. Некоторые из них перенесли свою технику на холст и стали выставляться в галереях Нью-Йорка, а вскоре граффити появились и в Европе.

На наш взгляд, многое из граффити выявляет высокий уровень фантазии их авторов. Тематика изображений бывает социально заостренной, но чаще – повседневной. Нередко авторы граффити просто стремятся проявить свое «Я», показать техническое умение изображать. В 90-е гг. мелкие торговцы («цветных» районов Нью-Йорка (особенно распространено в Ист-Виллидже) стали привлекать мастеров граффити для создания реклам на жалюзи и внешних стенах своих магазинчиков, лавок, кафе. Исходя из этимологии термина, к жанру граффити можно отнести и распространенные во всем мире надписи и примитивные рисунки, как правило, нецензурно-эротического содержания в общественных туалетах старого образца. Они являются своего рода «кардиограммой» бессознательного самой низовой части общества и, естественно, не могут быть исключены из современной пост-культуры.

Граффити появилось на свет в Нью-Йорке в конце 60-х гг., когда тинейджер из Вашингтона Хайтс по имени Деметривс впервые начал выводить творческий псевдоним ТАКІ и номер своей улицы 183 на стенах и станциях подземки по всему Манхэттену. Примеру ТАКІ последовали другие. С разрастанием этой идеи особую важность заняла читаемость тэга. Так начались эксперименты со шрифтами. Но на этом этапе художники старались достичь максимальной читаемости тэга. По-настоящему борьба развернулась, когда они открыли для себя подземку Нью-Йорка. Место было что надо. Разукрашенные хитрыми буквосплетениями составы мчались туда-сюда, унося чьи-то имена.

Краска постепенно стала просачиваться внутрь вагонов. Теперь уже выбор локации уступает в важности и первостепенности самому письму. Появляются радикальные стили. Трудночитаемые тэги привлекали всё большее внимание.

Некто Stay High и кое-кто ещё стали выписывать свои имена на внешности поездов тонкими вытянутыми белыми буквами во всю длину и ширину вагона, что делало их непохожими. Открытие толстых колпачков привело к созданию подлинных шедевров. Так парень Super Kool заметил, что замена узеньких колпачков аэрозольных баллонов на пузатые позволит ему «покрывать» большие поверхности широкими размашистыми «мазками». Super Kool с баллоном жёлтого и розового и fatcap (ом) отправился на территорию парка подвижных составов и выписал своё имя. Получились жирные розовые буквы в жёлтом окаймлении. Работа – простая, но в то же время это был самый цветной и выразительный кусок в мире Граффити, созданный в рамках subway system.

Мы видим, что следующая революция в стиле произошла, когда бруклинский мастер Pistol 1 впервые нарисовал 3D. Работа состояла из самого имени и красно-белой с голубым окантовкой. Такое цветовое решение создавало эффект трехмерного изображения. Нью-Йорк бредил повторением подвига. И некоторое время спустя каждый делал 3D со своими штрихами. Начались «стилевые войны». Как только культура заявила о себе в полный голос, был снят документальный фильм «Style Wars» (1984), написаны книги. Сразу после этого граффити попало в Норвегию. Оно повально увлекло все новых и новых тинэйджеров, но мода прошла, и остались только те, кто действительно двигал культуру граффити много-много лет: Raid, Sean, Ray2. Некоторые из них пытались контактировать с художниками из Швеции и Дании. В результате в 1990 выросло новое поколение граффитчиков. Среди них – Mast. Этот парень пришёл в граффити через своих друзей и тут же заявил о себе словом «DARK». В 1992 он образовал собственную группу под названием «TSC» (в честь датского ресторана).

Слово граффити происходит от итальянского graffito, т.е. нацарапанный. Иным уличным художникам такая этимология уже не по нутру. Не так давно скретчи (нацарапанные надписи, в основном делались в метро) были модным атрибутом граффити в России. Но их время прошло.

Граффити, каким мы знаем его сегодня, зародилось в Нью-Йорке как часть хип-хоп-культуры. Отсюда, кстати, и обилие хип-хоповских словечек в сленге нынешних граффитчиков. Родоначальники жанра использовали самые обычные маркеры и аэрозоли, которые нередко «заимствовали» у зазевавшихся продавцов в магазине. Немало рабочих инструментов изготавливалось собственноручно. В ход шло буквально все: от специальных составов для подкраски обуви до штампельной краски. В качестве корпуса обычно использовался отслуживший свое баллончик из-под дезодоранта.

Сколько существует граффити, столько оно подвергается гонениям. Стоящие на страже закона и порядка твердят одно: роспись муниципального имущества, при всей (эстетической) ценности этой самой росписи, представляет серьезную угрозу обществу. Нотациями дело не ограничивается. Немало граффитчиков поплатились за свое творчество внушительными штрафами, кое-кто оказался в тюрьме. Во многих мегаполисах уличным художникам в свое время отвели так называемые «законные стены и дворы», но это оказалось пригодно только

в рамках констестов (соревнований). Закрепить же за собой стену и ходить рисовать на ней, периодически закатывая предыдущие работы валиком, никто не сможет, ведь такое противоречит самой концепции граффити – опасного, уличного, дерзкого искусства. Сейчас художники стараются быть более скрытными и редко общаются с журналистами. Даже в граффити-тусовке мало кто знает друг друга лично. А в то время как правоохранительные органы представляют себе типичного уличного художника как «потерянного» подростка из малоимущей семьи, которому ничего в этой жизни не светит, все больше граффитчиков находят себя в рекламе, компьютерном дизайне, музыке.

Виды и стили граффити

Как и у любого искусства, у граффити есть свои стили и направления.

Tagging. Именно с этого вида можно начать отсчёт истории граффити, хотя в настоящее время tagging является лишь его приложением. Tag – подпись райтера, его прозвище, которое выполняется им с использованием одного цвета. Это неотъемлемая часть граффити, под всеми работами tag обязательно проставляется.

Writing. Надписи в стиле граффити в привычном смысле этого слова, рисунки, выполняемые райтерами в различных стилях на стенах (вагонах).

Bombing (с англ. бомба, бомбить). Это экстремальный вид граффити, обычно рисуется на разных видах транспорта. Изначально это было метро, но современные реалии заставили бомберов переключиться на наземные поезда (хотя это тоже связано с риском). Для бомбинга обычно важно не качество кусков, а количество и скорость, поэтому они рисуют очень быстро и небрежно.

Bombing. Обычно рисуется на транспорте и в очень быстром темпе. В настоящее время бомберы используют для своих целей наземные поезда. Бомбинг ставит своей целью создание не качественных граффити, а большого количества рисунков, сделанных за очень короткое время.

Street-Art (Стрит-Арт). Один из видов graffiti, нанесение на здания и другие объекты городского пейзажа рисунков и надписей с помощью аэрозольной краски. Уличное искусство, направленное на то, чтобы взаимодействовать с толпой, а не только засветить своё имя. Это искусство намного ближе к простым людям, призвано шокировать, удивлять их, заставлять задуматься над чем-то или просто не давать скучать по дороге на работу. Используется всё: от трафаретов, наклеек, баллонов и плакатов до приклеенных на стены совершенно неожиданных предметов.

Scratching (Scrabbing). Наравне с Tagging, является одним из «дополнений» граффити. Выполняются с использованием точильного камня на стёклах в транспорте.

Throw up. Самый простой стиль, предпочитаемый бомберами, для которых приоритетом в работе является не качество, а скорость выполнения. Зачастую его также практикуют новички. Зародился в Нью-Йорке. Этот стиль представляет собой кривые линии букв, закрасенных внутри определённым цветом. Первый цвет – контур, второй – заливка: в throw up используется всего

два цвета, преимущественно чёрный и белый, либо чёрный и серебристый. Основное условие здесь – контрастность цветов и их сочетаемость друг с другом.

Blockbusters. Этот стиль также относят к простым. Родиной стиля считается Лос-Анджелес. Blockbusters характеризуется большими и широкими буквами, которые могут быть нарисованы с помощью только одного цвета. Считается, что его использовали в первую очередь для разграничения зон влияния уличные группировки. Граффити выполняется, как правило, командой, где каждый участник делает свою работу. По завершении, каждый из участников прописывает под рисунком свои теги (подпись райтера).

Динамичные стили. Сюда включают все направления, которые существовали в 80-е годы XX века в Нью-Йорке. Использовались при росписи вагонов поездов, отсюда ярко выраженная динамика форм, наблюдать которую следует в движении.

Wild style (дикий стиль граффити). Очень трудный для чтения стиль, является своеобразной вершиной мастерства райтера. Для создания граффити в «диком» стиле важно уметь не только правильно подбирать контуры, но и грамотно смешивать цвета.

Computer Roc style. В этом стиле буквы разделены, представляя собой разные фрагменты, повернутые под определенным градусом. Создает эффект калейдоскопа.

Messiah style. Здесь буквы словно написаны на отдельных листах, наложенных один на другой. Стиль несколько агрессивный.

Камуфляжный стиль. В этом стиле причудливым образом соединяются различные цвета и переплетаются буквы (loop). Динамичный и эмоциональный стиль.

Трёхмерные, объёмные изображения букв, на воспроизведение которых способны не все райтеры. Был придуман райтером DAİM'ом, рисующим в одной из самых известных команд под названием FX Cru.

Character (англ. Character – характер). Рисунки – карикатуры или комиксы. Здесь часто выделяется типичная для комиксов рамка с речью персонажа. Этот стиль предпочитают райтеры, имеющие художественные способности.

Bubble (англ. bubble – пузырь). Все буквы похожи на дутые мыльные пузыри, готовые лопнуть. В этом стиле используется два или три цвета. Пользуется популярностью у новичков.

Граффити в интерьере

Для любого современного человека в эпоху информации и интернет ясно, что граффити в интерьере – это интересный и реальный вариант оформления своего жилья. Сейчас по всемирной сети бродит очень много зарубежных фотографий с необычными, интересными сюжетами, которые действительно оправдывают мнение, что граффити это яркое, необычное искусство.

В плане креативности и соответствия времени у граффити-художников большая фора перед художниками-классиками. Но, конечно, у людей, которые смотрят со стороны на это ремесло, особенно когда они заинтересовались.

Граффити – это подход к созданию и размещению рисунка. Подход не ограниченный рамками, а наоборот, четко нацеленный на то, чтобы выдвигаться за рамки и создавать нечто абсолютно новое, и в плане сюжета, и в плане техники, и в плане качества реализации. Граффити – как возможность свободно творить, не сковываясь ограничениями времени, места, недостаточности ресурсов. Граффити – как подлинно свободное искусство.

И мы задаем вопрос, нужен ли такой подход в интерьере? Не всегда. Конечно, кто-то хочет создать экстравагантный интерьер в квартире, и если он пригласит профессионального граффити-художника, то серьезно выиграет в идеях и вдохновении.

Но, по нашему опыту, обычно люди хотят внести только кусочек буйной энергии граффити в свой интерьер, так, чтобы это было контролируемо и в меру. Конечно, это уже скорее имитация, а не искусство, но в этом случае всё равно выигрывают обе стороны. Хозяева пустых стен получают рисунок по своей мерке, а художник получает спонсорский взнос на свободные изыскания в настоящем искусстве!

Благодаря неприхотливому материалу, возможности нанесения рисунка почти на любую поверхность и геометрию, граффити даёт очень большие возможности для оформления интерьера квартиры и дома, введения в «пустые» места нового смысла и значения, причем на любом этапе строительства.

И мы делаем вывод, что граффити – это мощный инструмент для оформления интерьера, если только понять его силы, вдохновиться, возможностями, мобильностью, универсальностью сюжета – идеи сразу сами найдут вас!

Причина потрясающих возможностей граффити в аэрозоли. У аэрозольной краски есть особые свойства, которые резко выводят ее вперед в сравнении с обычными красками. По яркости цвета, технологичности, по удобству создания рисунков в первую очередь на улице.

Спрей-краска готова к применению сразу после покупки, мало весит, наносится быстро и моментально сохнет. Струя воздуха легко переносит краску, в том числе на рельефные поверхности, в труднодоступные места. Покрасить в граффити трубы, вентиляционные короба, батареи – никаких проблем. Всё просто и удобно (конечно, при советуемом навыке).

Звучит как нечто само собой разумеющееся, но сравните, например, с акриловой краской. На 10 квадратных метров нужно купить 5 кг материала, руками смешать в нужной пропорции, разбавить, угадать с количеством колера. Только после этого можно наносить краску кистью, и это будет гораздо медленнее чем аэрозолью даже на идеально ровной поверхности, не говоря о фактурной поверхности. Всё это затраты времени и усилий.

Граффити позволяет быстро и качественно создавать большие яркие работы, творить на одном дыхании, при этом применяя эффекты плавного, аэрозольного перехода цветов, недоступного кисти.

Трудность применения граффити в интерьере заключается в том, что детали меньше сантиметра сделать аэрозолью невозможно. Довольно широкий

факаел распыления за момент передает множество краски на стену, и спокойно поработать над мелкими деталями таким инструментом не получится.

Именно поэтому мы не ограничиваем себя применением аэрозоли. Именно поэтому граффити для нас – философия смелого подхода к созданию и размещению рисунка, позволяющая использовать в своей работе и кисть, и маркер, и аэрограф, умело сочетая их с классическими баллончиками граффити.

Как мы уже упоминали, важное преимущество граффити – это его универсальность. Рисунок может быть и ярким, и строгим, в собранной цветовой гамме. Сюжет может быть и детским, и серьезным, осмысленным. Формат рисунка также может быть от малого до полностью покрывающего все стены помещения.

По нашему опыту, чаще всего граффити размещается в детской комнате. Яркая спрей-краска и графичный стиль идеально подходят для создания детских рисунков, перенесения любимых персонажей на стену. Также сейчас популярно на стенах детской размещать рисунки на тему экстремальных видов спорта или хип-хопа. В таком случае идеальный сюжет – классический уличный граффити, шрифт, или всяческие стрелочки и значки вроде наклеек, как будто отклеенных от сноуборда.

Далее по популярности идут либо хозяйственные помещения, такие как гараж (в частном доме), коридор, лестничный холл, либо интерьеры помещений, специально созданных для отдыха: бильярдная, спортзал, домашний кинотеатр.

Объединяет эти помещения возможность создания неформальной обстановки и отсутствие сложившихся строгих стереотипов по поводу того, как такие интерьеры должны выглядеть. Это те интерьеры, где мы можем позволить себе освободиться от шаблонов, позволить себе немного «поиграть» с дизайном интерьера, передать интерьеру дух свободы и эпатажа, родственной граффити.

Вывод

Стиль и техника граффити как особого вида городского «андеграундового» искусства постоянно развиваются и совершенствуются. Каждая страна вносила нечто новое и свежее в это искусство. Но после того, как рисунки со стен города переместились на стены музеев, галерей и памятников архитектуры, встал вопрос о вандализме и провокационной сути граффити. В это же время отдельные работы писателей начинают выставляться в тех же музеях и становятся предметом повышенного спроса среди богатых коллекционеров.

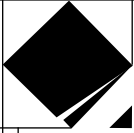
Граффити, в принципе, невозможно контролировать или искоренить путем наложения на него запретов. Поэтому как форма искусства и средство выражения взглядов оно гибко, всеохватывающе и свободно от цензуры. Это своего рода анонимный визуальный диалог писателя с другими членами общества. Авторы граффити, как правило, скрываются за псевдонимами, прозвищами, кодами и символами.

Более настойчивые в своих желаниях «засветиться» оригиналы или просто умеющие красиво распылять струи добиваются привлекательности своих

tag'ов. Их стараниями мы обязаны тому, что в нынешней молодежной культуре граффити занимает далеко не последнее место. Их творения используются в клипах, оформлении клубов, дискотек и журналов (порой отнюдь не молодежных!). Широко известные в узких кругах роллеры предпочитают видеть свои рампы (специальные тумбы для совершенствования катания) раскрашенными в граффити. В Германии, Дании, Норвегии и ряде других стран существуют пункты граффитчиков, где они выполняют работу на заказ, начиная от расписывания автотранспорта и кончая оформлением частных увеселительных заведений. Впрочем, редко кому удаётся прожить только на это, поэтому все где-то работают, и уличная живопись остаётся для большинства хобби. Разрисовывать ночные клубы или делать декорации для видео-клипов – это, конечно, неплохо. Но место всякого настоящего мастера граффити, прежде всего, на улице. Против коммерциализации выступают и многие «старые» художники, считающие, что граффити, родившись как crime art – противозаконное искусство – не имеет права вступать с законом в деловые отношения. Но многие новые команды, не считаясь с идеологией, целиком переходят на заказные работы.

Список литературы:

1. Graffiti-art [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://megamanok.narod.ru>.
2. Graphitic. История граффити [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://graphitic.ru/articles/3033>.
3. Graffiti Zone [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://graffitizone.ru/articles/article-11>.
4. Slogos.ru. Понятие и определение граффити [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.slogos.ru/story/graffiti.html>.
5. История появления граффити <http://moikompas.ru/compas/graffiti>.
6. Медведева, О. П. Искусство граффити / О. П. Медведева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005.
7. Основные направления изобразительного искусства XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://20century-art.ru/postmodernizm/graffiti.tpl>.



УДК 003.077:031.091.33-028.22

О. М. Диденко, Ю. Ф. Петрушкин

РАЗРАБОТКА НАГЛЯДНЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ КАЛЛИГРАФИЧЕСКИХ ЗНАКОВ

В статье рассматривается появление и развитие каллиграфии, изучение шрифтовой культуры, овладение различными видами каллиграфических перьев, даны рекомендации по подготовке инструментов и использованию материалов, применяя свои первоначальные навыки и более сложные приемы работы. Анализируются яркие примеры готического, европейского и русского шрифта, шрифтовой композиции. В процессе исследования выделяются увлекательные истоки искусства каллиграфии и особенности каллиграфии в нашей жизни.

Ключевые слова: каллиграфия, шрифт, письмо, перо, рукопись, материал, знаки, искусство, написание, тушь, книга, развитие, вид, элементы, рука, бумага, каллиграфист.

Актуальность обучения каллиграфическому письму обуславливается, прежде всего, тем, что мы живем в эпоху прогресса и бурного потока информации, становятся интересными темы рукописных шрифтов. Применение шрифтов в современном мире занимает важную роль в нашей жизни. Позволяет людям тонко чувствовать прекрасное.

Каллиграфия ценится особенно высоко как искусство сообщить графическому знаку эмоционально-символическое значение, передать в нем как сущность слова, так и мысль и чувства каллиграфа. Она является доступной для многих видов искусства. Для занятий нужны не только бумага, тушь и кисточка, а также внутренняя тишина, расслабленное состояние и сосредоточенность. Каллиграфы учат, что надо думать о понятии, которое переносится на бумагу. Так энергия каллиграфа материализует образ. Занятия каллиграфией служат источником положительных эмоций и дают несомненный психотерапевтический эффект, способствуя релаксации и достижению внутренней гармонии.

Объект исследования – процесс разработки различных видов шрифтов.

Предмет исследования – разработка наглядных методических материалов каллиграфических знаков.

Цель – разработать наглядные методические материалы каллиграфических знаков для формирования навыков в каллиграфии

Методы исследования: анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

История возникновения каллиграфии как вида искусства

Каллиграфия (от греч. *kallos* – красота и *graphein* – писать) – искусство красивого письма. Современное определение каллиграфии звучит следующим образом: «искусство оформления знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере». История письменности – это история эволюции эстетических понятий, развивающихся в рамках технических навыков, скорости передачи информации и материальных ограничений человека, времени и пространства. Стиль письма, обычно описываемый как шрифт, рука или алфавит.

Самые первые варианты каллиграфического письма были вытеснены на камне и выдавливались в глине, и лишь через большой отрезок времени появились первые письменные знаки. Самыми первыми перьями были перья из тростника, а в XVII веке появилось стальное перо. Во времена, когда еще не существовало книгопечатания в основном благодаря каллиграфии делалась организация знаков текста и графическое оформление книг. Набор для письма состоит из бумаги, пера и туши. Каллиграфией можно заниматься на различных поверхностях (папирус, бумага, шелк, пергамент) и разными инструментами (кисть, перо птичье и металлическое). Первыми перьями стали перья из тростника. Также для каллиграфии может быть использована авторучка с пастой различных цветов, акварель, гуашь, чернила, баллончик с краской (для граффити), пастель, уголь и многое другое. Современная каллиграфия довольно разнообразна – от бытовых рукописных надписей на открытках до высокого искусства, в котором экспрессия написанного рукой знака не всегда рождает четкие буквенные формы. Классическая каллиграфия значительно отличается от шрифтовых работ и нестандартных рукописных форм, хотя каллиграф должен уметь делать и то, и другое; буквы сложились в такие формы исторически, но при этом они текучи и спонтанны и всегда рождаются в момент письма.

Сейчас каллиграфия существует в основном в форме пригласительных открыток и свадебных поздравлений, а также в граффити, шрифтах и рукописных логотипах, в религиозном искусстве, графическом дизайне, в высеченных надписях на камнях и в исторических документах. А также каллиграфию используют на телевидении в качестве оформления, в различных характеристиках, свидетельствах о рождении и в других документах, где предполагается писать от руки.

История развития шрифтов. Готическое письмо

Готическое письмо пришло на смену ранее применявшемуся почерку – каролингскому минускулу. Первые образцы готического письма встречаются в Италии в X веке, в других странах Западной Европы – в конце XI века. Господство готического письма в книгах отмечается с XII века в Германии, Франции и других странах, пользующихся латинской письменностью. Различают четыре вида готического письма:

1. текстура – острое письмо;
2. фрактура – острое письмо с ломаными очертаниями;

3. швабахер – ломаное письмо с округленными очертаниями некоторых букв;

4. кругло-готическое – переходный вид письма от готического к гуманистическому письму (в подражание римским монументальным надписям) эпохи Возрождения.

В Германии готический шрифт применялся наряду с латинским типографским шрифтом антиква. В современных немецких изданиях готический шрифт имеет ограниченное применение. В строке текста четко определилась горизонтальная линия излома. Окружности почти полностью исчезли. Межстрочное, межсловное и межбуквенное расстояния уменьшились. Плоскость письма прерывалась только междустрочным расстоянием и живым рисунком инициалов. Для сохранения равного расстояния между штрихами букв стали применять лигатуры – соединение левых и правых основных штрихов соседних букв. Характерной особенностью готических текстов также является отсутствие прописных букв (инициалы и заглавные буквы, рисовались отдельно и по форме могли сильно отличаться от текстового шрифта).

Развитие Готического стиля привело к раздвоению стиливых форм шрифта в Европе. В Северной Европе широкое применение получили Текстура, Швабахер, Фрактура, в Южной Европе – Ротунда, Готическая антиква: во всей Европе – Бастарда. Интересно, что средневековые писцы не пользовались термином Готическое письмо, а классифицировали различные виды письма по дукту, в зависимости от их характера и целевого назначения.

Русское письмо

Древнерусское письмо – кириллица. Древнерусскими называют все рукописные и первопечатные шрифты со времени их возникновения и вплоть до образования новой графики гражданского письма и гражданского шрифта конца XVII – начала XVIII века. Создателями славянской азбуки были братья Кирилл (Константин) и Мефодий, уроженцы г. Солуни (Солоники) в Македонии. Славянский язык был их родным, воспитание и образование они получили греческое.

Заслуга Константина Философа (имя Кирилл он принял незадолго до смерти) состоит в том, что он впервые создал азбуку с четкой и ясной графикой знаков, положив в основу греческое унциальное письмо и дополнив ее буквами, обозначающими специфические звуки славянского языка (шипящие, свистящие и йотированные). Он расставил буквы в определенной последовательности, придав им и цифровое значение. Буквами кириллицы в течение многих веков обозначались простые и многозначные цифры. Новая азбука, передававшая все особенности живой речи, очень скоро получила широчайшее распространение не только в церковнославянских книгах, но и в светском, деловом и обычном письме. Все это говорит о немалой степени грамотности русских людей того времени. Одним из самых интересных направлений в декоративном использовании славянского устава является вязь. Первые точно датированные памятни-

ки у русских относят к концу XIV века. Именно на русской почве искусство вязи достигло такого расцвета, что может по праву считаться уникальным вкладом русского искусства в мировую культуру.

Несколько фактов о вязи.

1. Русская вязь действительно уникальна. Эта техника не представлена ни в какой иной европейской письменной традиции включая латинскую и греческую – традиционно принятые как источники европейской письменности вообще.

2. Бурное развитие и совершенствование титульной вязи пришлось на исторический период двоеверия и с никонианским расколом стремительно приходит в упадок, оставаясь по сей день лишь в книжной культуре староверов.

3. На всем протяжении своего развития вязь эволюционировала в сторону компактности, увеличения соотношения высоты и ширины букв и фактически уходит к XVII веку от линейности чтения, а к XVIII веку превращается фактически в тайнопись.

4. Как система письменности вязь имеет практически неограниченное число вариантов сопряжения букв (лигатур). По этой причине она до сих пор не оцифрована, да и просто познать ее в полном объеме – задача Великая.

5. Вязь принято связывать исключительно с церковно-славянской письменной традицией. Но стоит учитывать, что иных источников мы просто не имеем. За столетия поле было старательно зачищено, особенно после Никона и при Романовых.

Английское письмо

Родиной современной каллиграфии суждено было стать Англии. У ее истоков стоял Уильям Моррис (1834–1896). Природа не поскупилась щедро одарить этого человека. Издатель, писатель, художник, теоретик искусства – все счастливо сочеталось в одной личности. Будучи студентом, выполнил несколько богато орнаментированных рукописных книг.

В 1893 году Моррис издал важнейший теоретический труд «The ideal book» (Идеальная книга. Лондон), оказавший благотворное влияние на каллиграфов и типографов всего мира. Завороженный силой рукописных шедевров художник много и самоотверженно работал. Тщательное изучение рукописей помогло Джонсону вновь открыть основные принципы каллиграфии: формы и характер букв во многом зависят от пера, ширина штриха обусловлена углом, под которым инструмент расположен к строке, косой срез пера позволяет делать не только широкие и самые тонкие штрихи. Неумолимый исследователь, Джонсон восстановил, как правильно подготовить для письма птичьи и тростниковые перья, дал рецепты приготовления светостойких чернил, проводил опыты по обработке кожи для писания. Множество забытых технических приемов и фактов вновь стали достоянием каллиграфов. Искусство каллиграфии чрезвычайно популярно и по сей день в Англии.

Эстетика искусства шрифта

С эстетикой искусства шрифта связано множество интересных замечаний, остроумных афоризмов. Шрифт как средство коммуникации, сущность прекрасного, экспрессивность в жизни.

Алфавит – это средство общения между людьми, такая зримая форма языка, действие которой не ограничивается временем и пространством. В основе алфавита лежит система знаков, посредством которых фиксируются мысли, представления и впечатления; письменная информация доступна как для передачи другим людям, так и для накапливания в удобной для последующего использования форме. Здесь буквы не что иное, как зримая форма звуков, знаки алфавита прошли путь исторического развития, каждый знак имеет то или иное фонетическое значение. Видимая форма языка, когда изложенная на бумаге мысль приобретает большую значимость, чем высказанная устно, заслуживает внимания нашего социалистического общества не только как средство передачи информации, но и в качестве эстетической формы. Каллиграфисты делают все, чтобы донести до нас смысл написанного. Общая эстетика исследует общие эстетические явления, их структуру и структурные закономерности. Важность исторического подхода естественным образом вытекает из того обстоятельства, что сам наш алфавит есть не что иное, как исторически сложившаяся система знаков. Выдающиеся достижения палеографии: расшифровка иероглифов, угаритской клинописи, письменности народа майя и других алфавитов исчезнувших культур стали вехами развития исторической науки. Любой каллиграфист опирается на творчество предшественников, наследуя – сознательно или бессознательно – их дело. Без знания истории шрифта не может существовать никакой серьезной эстетики его искусства. Однако если обратиться к произведениям китайского, японского или мусульманского каллиграфического письма, то, даже не понимая значения этих надписей, испытываешь высокое эстетическое чувство. Несколько тысячелетий назад люди стали обращать внимание на эстетическую сторону шрифта в обычной переписке.

Шрифт – чувствительное и красноречивое средство выражения. В нем могут найти свое отражение духовные устремления, главные черты характера целой эпохи и отдельного человека. Шрифт нельзя считать всего лишь средством для передачи текста, нужно вглядываться в его формы, чтобы познать дух, стремления и чувства, которые он выражает.

Вывод

Каллиграфия, как жанр изобразительного искусства, издавна почиталась высшим художественным достижением и занимала место, недоступное никаким другим искусствам. Еще с древних времен последователи искусств считали каллиграфию «благороднейшим из изящных искусств». Эта гибкость выразительных средств в руках писца принимает различные изящные линии, которые в свою очередь, могут превратиться в бесконечное множество узоров, создавая поразительный зрительный эффект.

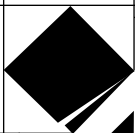
При определении места искусства шрифта в эстетическом освоении действительности нужно исходить из специфики шрифта как визуальной системы знаков. Существование шрифта в качестве материального образа с потенциальными эстетическими свойствами приближает его к прикладному искусству.

Красота и величие каллиграфии не могут не затронуть зрителя. Богатая по смыслу, абстрактная по композиции каллиграфия не знает языковых или национальных барьеров. Как отмечал персидский литератор XVI века Кади Ахмад: «Если кто-то, независимо от того, умеет он читать или нет, видит красиво выведенные строки, он получает наслаждение от одного их только вида».

Список литературы:

1. Беспощадный, П. Г. «Каменная книга» : стихи, поэмы / П. Г. Беспощадный ; ред. Г. Л. Щуров. – Дн. : Донбасс, 1970.
2. Богдеско, И. Т. Каллиграфия / И. Т. Богдеско. – СПб. : Агат, 2005.
3. Вольченко, С. Г. Самоучитель полного курса каллиграфии и скорописи. Отдел 1, Элементарный. / С. Г. Вольченко. – 4-е доп. – Мг. : Скоропечатная и литография Я. Н. Подземского, 1893.
4. Виллу, Т. Современный шрифт / Т. Виллу. – М. : Книга, 1966.
5. Жорж, Ж. История письменности и книгопечатания / Ж. Жорж. – М. : АСТ, Астрель, 2005.
6. Иерусалимский, А. М. Художественные шрифты и их построение. Руководство по начертанию каллиграфических надписей и шрифтов для чертежей, диаграмм, плакатов, книжных украшений и пр. / А. М. Иерусалимский. – Х.: Униздат, 1930.
7. Истрин, В. А. Развитие письма / В. А. Истрин. – М.: Академия наук СССР, 1961.
8. Кликушин, Г. Ф. Декоративные шрифты: для художественно-оформительских работ / Г. Ф. Кликушин. – Мн. : Полымя, 1987.
9. Кликушин, Г. Ф. Шрифты для художников оформителей / Г. Ф. Кликушин. – 2-е изд. перераб. и доп. – Мн. : Полымя, 1984.
10. Каллиграфия / ru.knowledgr.com-новые знания [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.knowledgr.com/00036108/Каллиграфия>.
11. Капр, А. Эстетика искусства шрифта / А. Капр. – М. : Книга по требованию, 1979.
12. Кауч, М. Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма / М. Кауч. – М. : Белфакс, 2000.
13. Каллиграфия. Рукописный шрифт [Электронный ресурс] / U.A. Klochkova, E. M. Kupcov, M. A. Borisov, Z. G. Kalinina, P. O. Kuz'min. – Режим доступа: <http://vk.com/calliclub>.
14. Левочкин, И. В. Основы русской палеографии / И. В. Левочкин. – М. : «Кругъ», 2003.
15. Ловягин, С. Н. Рисуем пером : методические указания / С. Н. Ловягин. – М. : Интегральный курс начального образования, 1995. – Выпуск № 3.

16. Луковенко, Б. А. Рисунок пером / Б. А. Луковенко. – М. : Изобразительное искусство, 2000.
17. Международная выставка каллиграфии / История европейской каллиграфии [Электронный ресурс] / А. Ю. Шабуров; Л. И. Куланина; О. М. Шабурова; Л. Г.Савилова; Л. П. Царикова; А. Борщевский; А. В. Лебедев; П. В Ревенко; А. П. Фёдорова – Конгрессно-выставочный центр «Сокольники». – Режим доступа: <http://calligraphyexpo.com/rus/AboutCalligraphy/Writing/FromTheDepthOfAges.aspx?ItemID=1413>



УДК 741.02:7.041.2

Д. В. Домашенко, А. В. Трошкин

МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД РИСУНКОМ

Статья посвящена изучению академического рисунка и построению гипсовой головы. В исследовании анализируется правильная компоновка предмета на листе, правильное построение гипсовой головы. Раскрывается методическая последовательность работы над рисунком.

Ключевые слова: композиционное размещение, свет и тень, объемно-конструктивное построение, форма.

Актуальность темы обусловлена тем, что процесс создания длительного рисунка очень сложен, и обучающийся, не имеющий достаточного опыта работы, часто оказывается в большом затруднении, обычно начинает добросовестно срисовывать все, что видит, внимательно копирует подробности внешней формы, увлекается деталями, думая, что они дадут сходство с натурой.

Многие студенты, рисуя, не соблюдают методической последовательности в работе, сразу берутся за решение сложных задач, что приводит их к неудаче. Такие студенты считают, что раз они усвоили методическую последовательность работы над рисунком вазы, натюрморта, то повторять все это на примере рисунка головы уже не нужно. Между тем методическая последовательность работы над рисунком головы имеет свои особенности и нюансы, о которых должен знать рисующий. Для усвоения учебного материала ему необходимо четко представлять, что конкретно он должен сделать на данном этапе работы, на каких моментах построения изображения ему необходимо сосредоточить особое внимание.

Объект исследования – процесс изображения античной гипсовой головы.

Предмет исследования – приемы и методы поэтапного выполнения академического рисунка.

Цель работы – получение знаний умений и навыков основ изобразительной грамоты (построение, уточнение форм, теней).

Методы исследования. В академическом рисунке художника образ играет существенную роль. Развитие образного восприятия, творческого подхода к рисованию с натуры является базисом реалистичного рисунка. Курс академического рисунка ставит своей целью не только развитие художественного вкуса и образного мышления у студентов, но и овладение разнообразными методами анализа натуры.

Необходимо подчеркнуть, что образный метод сравнений очень точен, в этом его неоспоримое преимущество перед другими.

Характеристика академического рисунка

Академический рисунок – это изображение различных предметов, это основа изобразительного искусства, это систематические знания по физике, геометрии, это жизнь, которая застыла на бумаге. Не зря в художественных институтах на обучение академическому рисунку уходят годы. К счастью, сегодня арт-студии и художественные школы предлагают получить профессиональные знания в максимально короткие сроки.

На наш взгляд курсы академического рисунка рассчитаны на любителей искусств разных возрастов, и что самое главное – совсем не обязательно иметь художественную одаренность или навыки рисования: большинство учеников начинают свой путь по стезе творчества, не имея никаких представлений о рисовании, но желая научиться этому искусству. Другими словами, курсы графики и академического рисунка отлично подходят для начинающих.

Чему учат на уроках академического рисунка:

- законам перспективы;
- умению компоновать предметы на листе бумаги;
- способности передавать конструктивное и пропорциональное построение;
- правильно расставлять светотени и передавать бумаге фактуру предметов.

Этапы выполнения академического рисунка

1. Композиционное размещение на фронтальной плоскости бумаги.
2. Конструктивное построение предмета, в то же время светотень должна четко прослеживаться и гармонично распределяться в композиции.
3. Исходя из конструкции предметов, ученик должен находить границы полутонов, каждый из которых занимает свой участок плоскости.
4. Тени и конструкция предметов прорисовываются одновременно, поэтому картина на любой стадии проработки должна выглядеть как завершенное произведение.
5. Тени и конструкция предметов прорисовываются одновременно, поэтому изображение на любой стадии проработки должно выглядеть как завершенное произведение
6. От большого к малому. Изначально делается набросок и прорисовка крупных предметов, плавно переходя к деталям.
7. От общего к частному и опять к общему. Обязательное обобщение.

Мы считаем, что академический рисунок карандашом подразумевает использование карандашей различной мягкости и твердости. В зависимости от стадии завершенности рисунка используют карандаши: Т, ТМ, М, 2М. Мягкие грифели рекомендуются для набросков изображений, а также для светотеневой прорисовки объемов предмета и заполнения фона. В работе над сложными

проектами вначале рекомендуется использовать твердые грифели, которые также применяют для конечного моделирования рисунка.

Построение геометрических форм

Для того чтобы научиться верно изображать предметы с натуры на фронтальной плоскости, необходимо иметь представление об их форме, объеме и конструкции. Эти сведения помогут в дальнейшем решать учебные задачи при работе над рисунком, позволят лучше понять и разобраться в строении предметных форм при изображении. В противном случае студенты могут перейти к механическому и бездумному копированию натуральных предметов.

Главная задача при обучении рисунку – научиться правильно видеть объемную форму предмета и уметь ее логически последовательно изображать на плоскости листа бумаги. Для этого рассмотрим более детально строение предметов.

В физической природе невозможно представить какое-либо тело, имеющее абстрактную форму, например пустоту. Не отвлекаясь на подобного рода объекты, перейдем к предметам реальным, окружающим нас повсюду, включая формы живой природы. Под формой предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Всякий предмет или объект в природе, от микрочастиц до гигантских космических тел, имеет определенную форму, и форма человеческого тела здесь не исключение. Следовательно, любой предмет есть форма, а форма подразумевает объем.

Эти два понятия – форма и объем – неразрывно взаимосвязаны, составляют единое целое и раздельно в природе не существуют. Для примера возьмем плоский предмет – лист бумаги, внешний вид которого характеризуют плоские очертания прямоугольной или обрывистой формы. Его объем будет определяться толщиной сечения, каким бы оно ни было тонким. Разумеется, этот пример применительно к рассматриваемой конкретной теме не совсем удачен. Было бы лучше, если бы лист бумаги был скомкан или ему была бы придана другая объемная форма. В этом случае предмет выглядел бы более выразительно. Возьмем книгу, внешние очертания которой при первоначальном рассмотрении имеют ту же форму, что и лист бумаги. Однако толщина книги вместе с общей площадью создают ее объем, делая этот пример более наглядным.

Объем предмета – это трехмерная величина, которая ограничена в пространстве различными по форме поверхностями (любые предметы имеют высоту, ширину и длину, даже в относительном их измерении).

Осмысливая внешние очертания предметов, необходимо также осмыслить и сущность их внутреннего строения, конструкцию формы и связь отдельных элементов, составляющих ту или иную форму. Конструкция предмета, как правило, определяет характер его формы. В учебном рисунке понятие конструкции формы приобретает особое значение с точки зрения ее простран-

ственной организации, геометрической структуры, внешнего пластического строения, материала и ее функционального назначения. Это позволяет студентам более осознанно подходить к работе над рисунком.

Геометрическая основа конструкции простых предметов очевидна, сложнее разглядеть ее в живых формах. На черепахах животных есть сложные формы, которые имеют скрытую геометрическую основу, что значительно упрощает понимание структурной и конструктивной сущности этих предметов. От структуры строения предмета во многом зависят приемы построения его формы на плоскости. Поэтому, анализируя форму предмета, как бы она ни была сложна на первый взгляд, прежде всего необходимо проникнуть в сущность его внутреннего строения, не отвлекаясь на мелкие детали, мешающие понять геометрическую основу его конструкции. Это позволит студентам получить более полную информацию о предмете и осознанно выполнить рисунок. Только после этого можно приступить к решению изобразительных задач и свободно, уверенно рисовать как с натуры, так и по воображению, что чрезвычайно важно для профессиональной творческой деятельности.

Любая форма состоит из плоских фигур: прямоугольников, треугольников, ромбов, трапеций и других многоугольников, которые ограничивают ее от окружающего пространства. Задача заключается в том, чтобы правильно понять, как эти поверхности сочетаются между собой, образуя форму. Для правильного ее изображения студентам необходимо научиться рисовать такие фигуры в перспективе, чтобы без особого труда выделять на плоскости объемные тела, ограниченные этими плоскими фигурами. Плоские геометрические фигуры служат основой понимания конструктивного построения объемных тел. Так, например, квадрат дает представление о построении куба, прямоугольник – о построении призмы параллелепипеда, треугольник – пирамиды, трапеция – усеченного конуса, круг представляется шаром, цилиндром и конусом, а эллипсовидные фигуры – шарообразными (яйцевидными) формами.

Закон света и теней

Зрительное восприятие формы предметов и их изображения в учебном рисунке в значительной мере определяется пониманием закономерностей светотени. Эти закономерности легко проследить и понять, наблюдая за окружающими нас предметами, освещенными как естественным, так и искусственным светом. Благодаря источнику света человек способен зрительно воспринимать и различать те или иные формы освещенных поверхностей предметов в пространстве. Но для того чтобы серьезно овладеть тональным рисунком, необходимо хорошо освоить закономерности светотени. Не зная законов распределения света на форме предмета, студенты будут бездумно срисовывать лишь видимые пятна без понимания истинных причин, из-за чего рисунки будут менее выразительными и убедительными.

Законы освещения имеют свои точные научные определения, как и законы перспективы и анатомии. Поэтому свет, как физическое явление, имеет опре-

деленные законы распространения в пространстве и на поверхности предметов, которые необходимо знать каждому рисовальщику. Степень освещенности поверхности предметов зависит от характера источника света (яркий или слабый), расстояния от поверхности предмета до источника света, а также от угла падения луча света на поверхность. Кроме того, степень освещенности поверхности предмета зависит и от расстояния между изображаемым предметом и рисовальщиком, которое обусловлено пространственной световоздушной средой. Чем больше расстояние, тем слабее освещенность, аналогично тому, как это происходит на открытом пространстве (в степи, на море), где яркий свет или яркое пятно по мере его удаления при всей его яркости будет ослабевать.

Наиболее сложными по форме предметами являются те, которые сочетают в себе различные геометрические формы. К ним, как правило, относятся сложные тела вращения. Например, глиняный горшок, выполненный на гончарном круге, представляет собой шар, сочетающийся с цилиндром или конусом. Здесь нижний корпус есть шар, а горловина – цилиндр или конус. Подставка основания шара представляет собой усеченный конус с определенной толщиной плашки. При анализе конструкций различных предметов очень важно приучить себя видеть в них совокупность геометрических тел, соединенных между собой в различных сочетаниях.

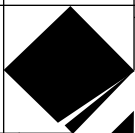
Вывод

В этой статье раскрываются некоторые понятия академического рисунка. Мы показали, что изображение различных предметов – это основа изобразительного искусства, это систематические знания по физике, геометрии, это жизнь, которая застыла на бумаге, что предмет не только в жизни имеет форму, объем, тени и т. д., но и на бумаге это необходимо показывать. Раскрыты ключевые основы рисунка, благодаря которым обучающемуся будет легче научиться рисовать, моделировать форму, объем. Предложена поэтапность выполнения академического рисунка, соблюдение которой поможет приблизиться к желаемым результатам.

Список литературы:

1. Авсиян, О. А. *Натура и рисование по представлению* / О. А. Авсиян. – М. : Изобразительное искусство, 1985.
2. Баммес, Г. *Изображение фигуры человека : пособие для художников, преподавателей и учащихся* / Г. Баммес. – М. : Сварог и К, 1999.
3. Дмитриева, Н. А. *Античное искусство* / Н. А. Дмитриева, И. М. Акимова. – М. : Детская литература, 1988.
4. Кузин, В. С. *Рисунок. Наброски и зарисовки* / В. С. Кузин. – М. : Академия, 2004.
5. Претте, М. К. *Капальдо Альфонсо. Творчество и выражение. Курс художественного воспитания* / М. К. Претте. – М. : Советский художник, 1985.

6. Ростовцев, Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе / Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1980.
7. Ростовцев, Н. Учебный рисунок : учебник для учащихся педучилищ по спец. 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства» / Н. Ростовцев – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1985.
8. Советы мастеров. Живопись и графика : сборник / сост. и авт. примеч. А. С. Зайцева. – 2. изд. – Л. : Художник РСФСР, 1979.
9. Соловьёва, Б. Искусство рисунка / Б. Л. Соловьёва. – Л. : Искусство, 1989.
10. Шаров, В. С. Академическое обучение изобразительному искусству / В. С. Шаров. – М. : Эксмо, 2013.
11. Школа изобразительного искусства / М. Г. Манизер [и др.]. – М. : Искусство, 1965.



УДК 37.091.3:75

Н. В. Испанова, В. В. Гринько

РАЗРАБОТКА УЧЕБНО–МЕТОДИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ЖИВОПИСИ

Статья посвящена основам живописи, истории развития натюрморта. Рассматривается живописный прием письма кистью и мастихином. Основное внимание уделяется поэтапности выполнения натюрморта масляными красками.

Ключевые слова: эскиз, набросок, масляные краски, живопись, натюрморт.

Актуальность выбранной темы обусловлена широким распространением в настоящее время выполнения натюрморта маслом.

Объект исследования – натюрморт как жанр изобразительного искусства.

Предмет исследования – этапы выполнения натюрморта из предметов быта.

Цель – обобщить теоретический и практический опыт работы масляными красками и мастихином.

Методы исследования, теоретические, описательные, практические, анализ, синтез.

На основе наблюдений за образовательной деятельностью студентов в процессе обучения живописи мы констатировали средний уровень художественно-творческой подготовки студентов, недостаточное владение основами изобразительной грамоты, слабую самоорганизацию, поверхностный характер профессиональных мотивов. В этой связи, особо важное значение придается изучению процесса методической последовательности работы и эффективности педагогического взаимодействия. Все это является одним из приоритетных направлений высшего образования. Нами был выбран натюрморт для обобщения навыков и знаний в живописи, для освоения приёмов методической последовательности которые дают возможность получить хороший учебный результат.

Натюрморт (фр. *nature morte*; итал. *natura morta*, букв. – мёртвая природа), жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), который посвящён изображению окружающих человека вещей, размещённых, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Специальная орга-

низация мотива (так называемая постановка) – один из основных компонентов образной системы жанра натюрморта [1].

Кроме неодушевленных предметов (например, предметов домашнего обихода) в натюрморте изображают объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращённые в вещь: рыбу на столе, цветы в букете и т. п. Дополняя основной мотив, в натюрморт может входить изображение людей, животных, птиц, насекомых. Изображение вещей в натюрморте имеет самостоятельное художественное значение, хотя в процессе развития он нередко служит выражению символического содержания, решению декоративных задач или точной фиксации предметного мира и т. п. Вместе с тем натюрморт может характеризовать не только вещи сами по себе, но и социальное положение, содержание и образ жизни их владельца, порождать многочисленные ассоциации и социальные аналогии.

Мы знаем, что натюрмортные мотивы как детали композиций встречаются уже в искусстве Древнего Востока и античности, с натюрмортом отчасти сопоставимы некоторые явления в средневековом искусстве Дальнего Востока (например, так называемый жанр «цветы-птицы»), но рождение натюрморта как самостоятельного жанра происходит в новое время, когда в творчестве итальянских и особенно нидерландских мастеров Возрождения развивается внимание к материальному миру, к его конкретно-чувственному изображению. Историю натюрморта как жанра станковой живописи, и в частности его типа «*trompe l'oeil*» (так называемая обманка), открывает иллюзионистически точно воссоздающий предметы «Натюрморт» итальянца Якопо де Барбари (1504). Распространение жанра натюрморт приходится на вторую половину XVI – начало XVII вв., чему способствовали характерные для этой эпохи естественнонаучные склонности, интерес искусства к быту и частной жизни человека, а также само развитие методов художественного освоения мира (работы нидерландца П. Артсена, фламандца Я. Брейгеля Бархатного и др.).

Эпоха расцвета натюрморта – XVII в. Многообразие его типов и форм в это время связано с развитием национальных реалистических школ живописи. В Италии и Испании подъёму натюрморта во многом способствовало творчество Караваджо и его последователей. Излюбленными темами натюрморта были цветы, овощи и фрукты, дары моря, кухонная утварь и т. п. (П. П. Бонци, М. Кампидольо, Дж. Рекко, Дж. Б. Руопполо, Э. Баскенис и др.). Испанскому натюрморту свойственны возвышенная строгость и особая значительность изображения вещей (Х. Санчес Котан, Ф. Сурбаран, А. Переда и др.). Интерес к бытовому характеру вещей, интимность, нередко демократизм образов ярко проявились в голландском натюрморте. Для него характерны особое внимание к передаче световой среды, разнообразной фактуры материалов, тонкость тональных отношений и цветового строя – от изысканно скромного колорита «монохромных завтраков» В. Хеды и П. Класа до напряжённо-контрастных, колористически эффектных композиций В. Калфа («десерты»). Голландский натюрморт отличает обилие различных типов этого жанра: «рыбы» (А. Бей-

рен), «цветы и фрукты» (Я. Д. де Хем), «битая дичь» (Я. Венике, М. Хондекутер), аллегорический натюрморт «vanitas» («суета сует») и др. Фламандский натюрморт (главным образом «рынки», «лавки», «цветы и фрукты») выделяется размахом и одновременно декоративностью композиций: это гимны плодородию и изобилию (Ф. Снейдерс, Я. Фейт). В XVII в. развивается также немецкий (Г. Флегель, К. Паудис) и французский (Л. Божен) натюрморт. С конца XVII в. во французском натюрморте восторжествовали декоративные тенденции придворного искусства («цветы» Ж. Б. Моннуайе и его школы, охотничий натюрморт А. Ф. Депорта и Ж. Б. Удри). На этом фоне подлинной человечностью и демократизмом выделяются произведения одного из самых значительных мастеров французского натюрморта – Ж. Б. С. Шардена, отмеченные строгостью и свободой композиций, тонкостью колористических решений. В середине XVIII в. в период окончательного сложения академической иерархии жанров возник термин «nature morte», который отразил пренебрежительное отношение к этому жанру сторонников академизма, отдававших предпочтение жанрам, областью которых была «живая натура» (исторический жанр, портрет и др.) [14].

В XIX в. судьбы натюрморта определяли ведущие мастера живописи, работавшие во многих жанрах и вовлекавшие натюрморт в борьбу эстетических взглядов и художественных идей (Ф. Гойя в Испании, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане во Франции). Среди мастеров XIX в., специализировавшихся в этом жанре, выделяются также А. Фантен-Латур (Франция) и У. Харнет (США). Новый подъём натюрморта был связан с выступлением мастеров постимпрессионизма, для которых мир вещей становится одной из основных тем (П. Сезанн, В. ван Гог). С начала XX в. натюрморт является своего рода творческой лабораторией живописи. Во Франции мастера фовизма (А. Матисс и др.) идут по пути обострённого выявления эмоциональных и декоративно-экспрессивных возможностей цвета и фактуры, а представители кубизма (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис и др.), используя заложенные в специфике натюрморта художественно-аналитические возможности, стремятся утвердить новые способы передачи пространства и формы. Натюрморт привлекает и мастеров других течений (А. Канольдт в Германии, Дж. Моранди в Италии, Ш. Лукьян в Румынии, Б. Кубишта и Э. Филла в Чехии и др.). Социальные тенденции в натюрморте XX в. представлены творчеством Д. Риверы и Д. Сикейроса в Мексике,

В русском искусстве натюрморт появился в XVIII в. вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передать предметный мир («обманки» Г. Н. Теплова, П. Г. Богомолова, Т. Ульянова и др.). Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер. Его некоторый подъём в первой половине XIX в. (Ф. П. Толстой, школа А. Г. Венецианова, И. Т. Хруцкий) связан с желанием увидеть прекрасное в малом и обыденном. Во второй половине XIX в. к натюрморту этюдного характера лишь изредка обращались И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Д. Polenov, И. И. Левитан; подсобное значение натюрморта в художественной системе

передвижников следовало из их представления о главенствующей роли сюжетно-тематической картины. Самостоятельное значение натюрморта-этюда возрастает на рубеже XIX и XX вв. (М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов). Расцвет русского натюрморта приходится на начало XX в. К его лучшим образцам относятся импрессионистические работы К. А. Коровина, И. Э. Грабаря; тонко обыгрывающие историко-бытовой характер вещей произведения художников «Мира искусства» (А. Я. Головин и др.); остро декоративные образы П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна и других живописцев круга «Голубой розы»; яркие, пронизанные полнотой бытия натюрморты мастеров «Бубнового валета» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, В. В. Рождественский, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, Н. С. Гончарова). Советский натюрморт, развиваясь в русле искусства социалистического реализма, обогащается новым содержанием. В 20–30-х гг. он включает и философское осмысление современности в обострённых по композиции произведениях (К. С. Петров-Водкин), и тематических «революционных» натюрмортах (Ф. С. Богородский и др.), и попытки вновь осязаемо обрести отвергнутую так называемыми беспредметниками «вещь» через эксперименты в области цвета и фактуры (Д. П. Штеренберг, Н. И. Альтман), и полнокровное воссоздание красочного богатства и многообразия предметного мира (А. М. Герасимов, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, М. С. Сарьян, А. А. Осмеркин и др.), а также поиски тонкой колористической гармонии, поэтизацию мира вещей (В. В. Лебедев, Н. А. Тырса и др.). В 40–50-х гг. значительно многообразнее по манере натюрморты, отражающие существенные особенности современной эпохи, создали П. В. Кузнецов, Ю. И. Пименов и др. В 60–70-х гг. в натюрморте активно работают П. П. Кончаловский, В. Б. Эльконик, В. Ф. Стожаров, А. Ю. Никич. Среди мастеров натюрморта в союзных республиках выделяются А. Акопян в Армении, Т. Ф. Нариманбеков в Азербайджане, Л. Свемп и Л. Эндзелина в Латвии, Н. И. Кормашов в Эстонии. Тяготение к повышенной «предметности» изображения, эстетизация окружающего человека мира вещей обусловили интерес к натюрморту молодых художников 70-х – начала 80-х гг. (Я. Г. Анманис, А. И. Ахальцев, О. В. Булгакова, М. В. Лейс и др.) [6].

Материалы и принадлежности для масляной живописи

На наш взгляд основные принадлежности для масляной живописи не многочисленны. В период обучения художнику-любителю потребуется мольберт, холст или иная основа. В этюднике хранятся масляные краски, а также необходимые инструменты и вспомогательные средства.

В этой связи мольберт является обязательной принадлежностью художника, пишущего масляными красками, так как он служит устойчивой и надёжной подставкой, на которой в вертикальном положении прочно закрепляется холст. Мольберты снабжены системой, позволяющей регулировать их высоту и наклон, а также механизмом для зажима подрамника или доски.

Палитра. Невозможно себе представить работу художника, пишущего масляными красками, без палитры, которая выполняет одновременно несколько функций. На палитре размещают небольшие порции масляных красок тех цветов и в том количестве, которые необходимы для создания конкретной работы. Палитра также используется для смешивания красок во время работы, которые в дальнейшем наносятся на основу. Кроме того, на палитру крепятся специальные бачки, в которых содержится льняное масло и терпентин – разбавители масляных красок.

Разбавители масляной краски. Льняное масло и терпентин – вещества, которые обязательно должны находиться в этюднике художника. Они служат для разбавления масляных красок. Существует и другой разбавитель – скипидар, который используют для очистки кистей и палитры.

Мастихин – один из основных инструментов, применяемых в масляной живописи. Для того чтобы выработать правильные навыки его использования, следует для начала выбрать мастихин среднего размера с округлым лезвием.

Холст. В качестве основы для живописи масляными красками чаще всего используется холст, соответствующим образом подготовленный и натянутый на подрамник. Наиболее подходящим является холст среднего качества и средней зернистости, изготовленный из обычного льна.

Кисть является главным инструментом. Кистью художник смешивает краски и наносит на холст. Используют обычно кисти двух видов: с закругленным волосным кончиком и плоским. Каждый вид должен быть представлен тремя размерами: большого, среднего и малого.

Масляные краски выпускаются в тубиках разного объема. Чаще всего используются маленькие тубики по 15–20 мл [20].

Выполнение натюрморта масляными красками

Поэтапность выполнения работы

Замысел

Начало любой творческой работы предвяет замысел. Замысел обычно фиксируется в небольшом эскизе. Детали не прорисовываются, но впечатления от эскиза должно быть таким же как от законченного рисунка.

Эскиз

Делаем эскиз очень маленьким, только чтобы разместить светлую, темную и среднюю область картины. Они могут варьировать по размеру. Идея состоит в том, чтобы увидеть картину в миниатюре. Сделаем несколько вариантов, пока не найдем лучший дизайн, не беспокоясь о деталях.

Цветовые отношения

Работа над цветовыми соотношениями заключается не в механическом перенесении натюрморта на холст, а в поисках сочетаний цветовых тонов, которые в общей совокупности создадут необходимое впечатление формы, освещения и пространства. И конечно, в решение цветовых соотношений настоящий художник всегда вкладывает свое чувство образа того, что он изо-

бражает. С этим также связано стремление художника подчинить цветовые сочетания общему колориту работы. Художник свободен, например, усилить общую яркость цвета, или, наоборот, предпочесть более сдержанную гамму, сделать преобладающими теплые или холодные тона, светлые или темные, писать небольшими мазками, передавая тончайшие оттенки цвета, или придерживаться широкой, обобщенной манеры письма и т. д.

Раскрытие холста

Для выполнения натюрморта мы используем фанеру размером 50×60 см, предварительно покрытую двумя слоями акрилового грунта. Затем фанеру покрываем слоем «тройника» для хорошей цепкости холста и краски. Избавляемся от белого фона. Для этого смешиваем краску, приближенную к цвету фона постановки, с «тройником». Консистенция краски должна быть не жидкая, чтобы сквозь нее не просвечивалась рабочая поверхность. Закрашиваем нашу фанеру краской, затемняя и добавляя более теплый (холодный) цвет краски в тех местах, где этого требует рисунок. С помощью тампона из куска ткани добиваемся интересных цветовых переходов фона. Ничего страшного, если мазки будут видны, это даже хорошо, поскольку создает дополнительную фактуру, именно то, что и является преимуществом масляной живописи. Даем работе немного подсохнуть.

Рисунок кистью и мастихином на холсте

Когда фон будет готов приступаем к нанесению основных объектов нашей картины. Для этого мастихином намечаем расположение объектов натюрморта, наносим линии стола. Сначала нужно весь натюрморт прописать жидко разведенными красками, примерно определить цвета предметов и их отношения по светлоте затем переходить уже к более густому письму.

Исполняя натюрморт, необходимо очень внимательно следить за поверхностью тоновых различий между отдельными частями: фоном, предметами, за изменением цвета по форме. Метод сравнения является основой для поиска цветовых отношений. Писать надо отдельными мазками так, чтобы каждый мазок составлял гармоничный переход, соответствующих изгибу формы и освещению, должен быть крупным или мелким, пастозными или лессировочным.

При этом работу нужно все время вести целиком, переходя от одного предмета на другой, а не так, чтобы закончить полностью одну какую-либо часть и затем приступать к следующей.

Проработка деталей

Глядя на нашу работу, определяем главное и второстепенное. Нельзя допустить, чтобы все детали были выполнены одинаково. Ощущение цельности и завершенности возникает, когда детали различаются по значению и степени сделанности.

Завершающий этап

На завершающей стадии изображение приводится к целостному виду. Здесь уместны и лессировки, и пастозный мазок. В завершающей стадии необходимо сосредотачиваться на изображении, натура теперь нужна как справка, по которой проверяют верность цветового решения [18].

Можно доводить свою работу, если это входит в ваш замысел, до любой степени детализации, но не забывайте все время проверять, не разрушаете ли вы целостности впечатления отдельными подробностями.

Обобщение, уточнение цветовых отношений, соподчинение деталей

В конце работы возвращаемся к целостному восприятию натюрморта, уточняем цветовые отношения и касания. Чтобы добиться цельности и завершенности работы, возвращаемся к главным деталям и более внимательно их прорабатываем. Везде должно быть строгое соподчинение деталей. Иногда, после отдельной прописки деталей, при цельном восприятии, хочется внести небольшие изменения, что-то обобщить, исправить. Это надо делать свободно и легко, чтобы работа смотрелась лёгкой и «не замученной» [19].

Вывод

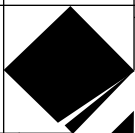
Сделав теоретический анализ, мы сделаны следующие выводы.

- Искусство натюрморта имеет свою прекрасную и давнюю историю.
- Художественные приемы, применяемые в живописи маслом, очень богаты и разнообразны. Современная живопись маслом дает возможность написать оригинальные картины и сделать творчество художника почти бессмертным.
- Техника и последовательность письма масляными красками основаны на использовании широкой шкалы материалов и пособий, причем производство самих масляных красок не является особо сложным.
- Масляная живопись достаточно долговечна и при бережном отношении может храниться века. Художники, выполняющие картины маслом, могут добиться на холсте максимальной глубины тона, насыщенности цвета.
- В натюрморте художник пытается ограниченными средствами передать многоцветие окружающих его предметов, стремится в каждой мазке отразить пульсацию жизни, свое настроение, свое видение окружающего мира.

Список литературы:

1. Авсиян, О. А. Натура и рисование по представлению / О. А. Авсиян. – М. : Изобразительное искусство, 1985.
2. Баммес, Г. Изображение фигуры человека : пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – М. : Сварог и К, 1999.
3. Дмитриева, Н. А. Античное искусство / Н. А. Дмитриева, И. М. Акимова. – М. : Детская литература, 1988.
4. Кузин, В. С. Рисунок. наброски и зарисовки / В. С. Кузин. – М. : Академия, 2004.
5. Претте, М. К. Капальдо Альфонсо. Творчество и выражение. Курс художественного воспитания / М. К. Претте. – М. : Советский художник, 1985.
6. Ростовцев, Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе / Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1980.

7. Ростовцев, Н. Учебный рисунок : учебник для учащихся педучилищ по спец. 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства» / Н. Ростовцев – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1985.
8. Советы мастеров. Живопись и графика : сборник / сост. и авт. примеч. А. С. Зайцева. – 2. изд. – Л. : Художник РСФСР, 1979.
9. Соловьёва, Б. Искусство рисунка / Б. Л. Соловьёва. – Л. : Искусство, 1989.
10. Шаров, В. С. Академическое обучение изобразительному искусству / В. С. Шаров. – М. : Эксмо, 2013.
11. Школа изобразительного искусства / М. Г. Манизер [и др.]. – М. : Искусство, 1965.



УДК 378.147.015.31:75

Е. А. Кизилова, Ю. Ю. Трошкина

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА В ВУЗЕ

В статье рассматривается проблема развития эстетической культуры личности студента путем усвоения эстетических ценностей, введения их в образовательный процесс. Все это предполагает не только расширение кругозора, развитие художественных навыков и умений, но и организацию человеческих чувств, развитие культуры восприятия произведений изобразительного искусства на примере творчества И. К. Айвазовского.

Ключевые слова: эстетическое развитие личности, художественная культура, живописная манера.

Развитие эстетической культуры студентов предполагает не только воспитание активного эстетически-эмоционального отношения к учебе, к познавательной деятельности и формирование соответствующих навыков и умений, но и воспитание эстетически-творческого отношения к будущему труду, к профессии. Однако для того, чтобы творческая деятельность носила характер новизны, оригинальности или даже уникальности, кроме творческих мотивов, способностей, знаний, профессиональных навыков необходимым является эстетическое развитие личности студента в процессе обучения.

В последнее время все большее значение в развитии художественной культуры общества начинает приобретать эстетический субъект. Его эстетические взгляды, вкусы, интересы, активность в отношении к художественным ценностям и их освоении становятся важными факторами прогресса общества и самого искусства. Источником же активности как человека, так и социальной группы в художественной сфере является эстетическая позиция [11].

Учебный процесс в современном вузе направлен не столько на приобретение знаний, умение применять их на практике, сколько на самосовершенствование, само – развитие, самопознание обучающихся. Все это возможно осуществить, преобразуя процесс обучения в поиск форм, средств и приемов творческого самовыражения студента. Приобретаемое студентами при этом знание характеризуется не столько количеством известных фактов, сколько умением их находить и применять в профессиональной деятельности. Поэтому «современный образовательный процесс должен заключаться не просто в передаче

обучающимся предметных знаний, которые имеют отдаленную перспективу их использования, а в демонстрации применения этого знания для решения актуальных профессиональных проблем, а также создания условий для самостоятельного решения студентами таких проблем в процессе обучения» [8]. Справедливо утверждение многих ученых о том, что компетентность проявляется, прежде всего, в деятельности, поэтому «формирование компетентностей осуществляется в ходе учебного процесса через освоение знаний, приобретение умений и развитие личностных качеств, необходимых для выполнения определенного вида деятельности» [8].

Развитие эстетической культуры предполагает усвоение эстетических ценностей, введение их в образовательный процесс. Это предполагает не только расширение кругозора, развитие художественных навыков и умений, но и организацию человеческих чувств, развитие способностей правильно воспринимать явления красоты.

Для этого помимо знаний основ эстетической культуры студент должен владеть сведениями из области теории и истории того или вида искусства. Такое обогащение непосредственных впечатлений от восприятия произведений искусства усилит эмоциональность, а восприятие станет более осмысленным.

Культура восприятия эстетического содержания произведений искусства характеризуется необходимым объемом навыков «прочтения» произведения изобразительного искусства, а так же суммой необходимых аналитических умений, активизирующих художественно-образное мышление. Художественно-образное мышление проявляется как умение воспринимать произведение изобразительного искусства, размышлять о нем через выразительные средства данного вида искусства. Необходимо соединить все это в единую систему восприятия, связать воедино авторский замысел и средства выразительности, которыми художник пользуется для его раскрытия. Художественные произведения очень часто воспринимаются и оцениваются студентами упрощенно и описываются неинтересно и мало эмоционально.

Искусство познавательно само по себе, оно способно передавать знания отличным от всех других форм познания методом – художественно, через красоту.

Образование и художественный процесс имеют общие основания: протекают в форме творческого диалога – отношения, исцеляют человеческую душу и возвращают в человеке духовность и эстетическую культуру.

Образовательная роль произведения изобразительного искусства переживается человеком как важное жизненное событие, как погружение в мир искусства посредством сотворчества.

Эффективность образовательных возможностей искусства доказывает анализ художественных творений мастеров живописи.

Для примера было выбрано творчество И. К. Айвазовского.

Был рассмотрен вклад художника в искусство и особенности его творчества. Была предпринята попытка понять культурную ценность и оценить его

художественное наследие с современной точки зрения. Были проанализированы несколько картин художника.

Айвазовский И. К. является художником-маринистом, и поэтому мы решили начать анализ его творчества с раскрытия термина «маринизм». К концу первой половины XIX века в рамках русского романтического пейзажа выделилось течение – маринизм. Основоположителем данного жанра в русской живописи был Иван Константинович Айвазовский. В XIX столетии морская стихия влекла к себе художников многих стран.

И. К. Айвазовский внес существенный вклад в развитие романтического пейзажа. Картина, изображающая море, называется Мариной, а художник, пишущий морскую стихию, именуется маринистом. Мудрые люди говорили, что человек никогда не устанет смотреть на воду и огонь. Вечно меняющееся море, то спокойное, то взволнованное, его изменчивый цвет, необузданная стихия – все это стало главной темой в творчестве Айвазовского. Имя Ивана Константиновича Айвазовского – одно из самых популярных в русском искусстве. Знаменитый маринист оставил поистине огромное наследие. Большинство картин Айвазовского посвящено морю: то спокойному и тихому в ярких лучах заходящего солнца или в сиянии лунного света, то бурному и неистовующему.

Собственная живописная манера Айвазовского складывается уже к 40-м годам XIX века. Он отходит от строгих классических правил построения картины, умело использует опыт Максима Воробьева, Клода Лоррена и создает красочные картины, в которых переданы различные эффекты воды и пены, теплые золотистые тона побережья.

Студентами был произведен анализ некоторых картин Айвазовского.

Живопись Айвазовского 40–50-х годов отмечена сильным воздействием романтических традиций К. П. Брюллова, сказавшихся не только на живописном мастерстве, но и на самом понимании искусства и на мировосприятии Айвазовского. Подобно Брюллову, он стремится к созданию грандиозных красочных полотен, могущих прославить русское искусство. С Брюлловым Айвазовского роднит блестящее живописное мастерство, виртуозная техника, быстрота и смелость исполнения. Очень ярко это отразилось в одной из ранних батальных картин «Чесменский бой», написанной им в 1848 году, посвященной выдающемуся морскому сражению.

Пафос этого донесения, гордость выдающимся подвигом русских моряков, радость достигнутой победы прекрасно передал Айвазовский в своей картине. При первом взгляде на неё нас охватывает чувство радостного волнения как от праздничного зрелища – блестящего фейерверка. И только при детальном рассмотрении картины становится понятной её сюжетная сторона. Бой изображен в ночное время. В глубине бухты видны горящие корабли турецкого флота, один из них – в момент взрыва. Охваченные огнем и дымом, в воздух летят обломки корабля, превратившегося в огромный пылающий костер. А сбоку, на переднем плане, темным силуэтом висится флагман русского флота, к которому, салютуя, подходит шлюпка с командой лейтенанта Ильина, взорвавшего

свой брандер среди турецкой флотилии. А если подойти ближе к картине, мы различим на воде обломки турецких судов с группами матросов, взывающих о помощи, и другие детали.

В картине «Девятый вал» Айвазовский изобразил раннее утро после бурной ночи. Первые лучи солнца освещают бушующий океан и громадный «девятый вал», готовый обрушиться на группу людей, ищущих спасение на обломках мачт. Зритель сразу же может представить, какая страшная гроза прошла ночью, какое бедствие терпел экипаж корабля и как гибли моряки. Айвазовский нашел точные средства для изображения величия, мощи и красоты морской стихии. Несмотря на драматизм сюжета, картина не оставляет мрачного впечатления, наоборот, она полна света и воздуха и вся пронизана лучами солнца, сообщающими ей оптимистический характер. Этому в значительной степени способствует колористический строй картины. Она написана самыми яркими красками палитры. Колорит ее включает широкую гамму оттенков желтого, оранжевого, розового и лилового цветов в небе в сочетании с зеленым, синим и фиолетовым – в воде. Яркая, мажорная красочная гамма картины звучит радостным гимном мужеству людей, побеждающих слепые силы страшной, но прекрасной в своем грозном величии стихии.

В 1873 году Айвазовский создал выдающуюся картину «Радуга». В сюжете этой картины – буря на море и корабль, гибнущий у скалистого берега, – нет ничего необычного для творчества Айвазовского. Но ее красочная гамма, живописное выполнение были явлением совершенно новым в русской живописи семидесятых годов. Изображая эту бурю, Айвазовский показал ее так, будто он сам находится среди бушующих волн. Ураганный ветер срывает водяную пыль с их гребней. Как бы сквозь мчащийся вихрь едва заметны силуэт тонущего корабля и неясные очертания скалистого берега. Тучи на небе растворились в прозрачной влажной пелене. Сквозь этот хаос пробился поток солнечного света, лег радугой на воду, сообщив колориту картины многокрасочную расцветку. Вся картина написана тончайшими оттенками голубых, зеленых, розовых и лиловых красок. Этими же тонами, чуть усиленными в цвете, передана и сама радуга. Она мерцает едва уловимым миражем. От этого радуга приобрела ту прозрачность, мягкость и чистоту цвета, которая нас всегда восхищает и чарует в природе. Картина «Радуга» была новой, более высокой ступенью в творчестве Айвазовского [6].

Проанализировав творчество Айвазовского, студентами был обоснован неопенимый вклад художника-мариниста в мировое изобразительное искусство. Были отмечены его поразительные способности в выражении красоты окружающего мира, тонкости эмоционального переживания состояний морской стихии посредством живописи и ее выразительных средств. Замечательные полотна И. К. Айвазовского украшают многие музеи мира. Но поистине картинная галерея в Феодосии была и остается сокровищницей его творений: в ней выставлено более 400 картин художника. Каждая картина несет в себе заряд жизненной силы и созидательной мощи изобразительного искусства.

Пример осмысления и анализа творчества Айвазовского показал эффективность и всесторонность воздействия искусства на личность студента, раскрыл возможность усвоения духовного богатства художественной культуры.

Поскольку взаимодействие индивида с искусством осуществляется в определенной культурной среде и само выступает в качестве составного элемента культурного процесса, то, мы думаем, искусство здесь предстает не только со стороны своих внутренних закономерностей (как творческий процесс отражения и преобразования действительности художником), а и в своем общественном функционировании в системе культуры, т.е. как художественная культура общества.

Художественная культура личности развивается прежде всего под воздействием искусства, но оценивается не только способностью человека к глубокому переживанию искусства, но и степенью влияния искусства на социальную активность самого человека. Искусство формирует гуманистические идеалы и побуждает к их практической реализации. В этом смысле показателем высокой художественной культуры личности выступает стремление к осуществлению человеческого в человеке.

Мы думаем, что подлинная задача художественного развития человека – это его способность к саморазвитию, в результате которого он превращается в субъекта культурно-исторического процесса и в качестве такого с необходимостью самоформирует художественно-творческое отношение к миру.

В практическом обучении искусству мир художественной культуры открывается во всем объеме. У человека возникает не только общий интерес к искусству, но появляются потенциальные возможности приобщения к различным его направлениям и формам, будь то классическое искусство древности или народное искусство, искусство авангарда или современное реалистическое искусство. Человек, приобщенный к искусству, владеет «ключом», открывающим ему мир искусств. Конечно, эти потенциальные возможности не гарантируют всеобъемлющего художественного развития личности, но обеспечивают ее универсальное художественное развитие.

Освоение фундаментального слоя художественной культуры – это не заучивание каких-то сведений о художниках и произведениях, а освоение навыков понимания искусства, работы с книгой, сосредоточенного художественного восприятия и пр.

Подлинное освоение художественного наследия прошлого, как и создание новых художественных ценностей, возможно лишь при условии самобытного восприятия мира.

Взаимоотношения личности с искусством многоплановы, неоднозначны. В современную эпоху изменяется образ жизни человека, изменяется и характер потребления искусства, способ его бытования. Проблема обращения человека к искусству – проблема самопознания человека, его готовность к этому. Участие психолого-эмоциональной сферы здесь имеет огромное значение. Во-первых, потому, что совершенствование, обогащение этой сферы непосредственно

сказывается на целостном развитии личности; во-вторых, в силу объективно существующей психофизиологической потребности в эмоциональном насыщении.

Конечно, не каждый контакт с искусством затрагивает глубокие личностные основы человека, вызывает интенсивные переживания. Но переживание, повышение тонуса всей эмоциональной жизни личности происходит практически при каждой встрече человека с художественными ценностями.

Выводы:

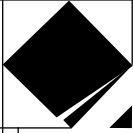
Таким образом, приобщение студентов к миру художественной культуры через анализ явлений искусства, изучение дисциплин художественно-эстетического цикла, обучение традиционным видам искусства гарантирует установку, во-первых, на восприятие произведений искусства, во-вторых, на художественно-творческое освоение окружающего мира и формирование эстетической культуры. Это нам представляется особенно важным, поскольку именно культура художественного восприятия обуславливает реальное воздействие искусства в самом широком масштабе.

Разносторонний и многоуровневый процесс взаимодействия художественной культуры общества и формирование эстетической позиции личности, по нашему мнению, – один из важнейших факторов духовного обновления общества, всемерной активизации его интеллектуального и культурного потенциала, подъема инициативности деятельности и самостоятельности мышления, богатства чувств и высокой нравственности.

Список литературы:

1. 50 биографий мастеров русского искусства / А. Ф. Дмитриенко [и др.]. – Л. : Аврора, 1971.
2. Александров, В. Н. История русского искусства: краткий справочник школьника / В. Н. Александров. – Минск : Харвест, 2004.
3. Выготский, Л. С. Педагогическая психология. – М., 1999. – 539. – с. 7.
4. Давыдов В. В. О понятии развивающего обучения // Педагогика. 1995. – № 1. – С. 20–39;
5. Долгополов, И. В. Мастера и шедевры / И. В. Долгополов. – М. : Изобразительное Искусство, 1987.
6. История искусства. Библиотека школьника / авт.-сост. А. А. Воронников [и др.]. – Минск: Литература, 1997.
7. Каргапольцев, С. М. К вопросу о духовной центрации индивидуального бытия /С. М. Каргапольцев //Актуальные проблемы педагогической теории и практики: Труды кафедры общей педагогики Оренбургского государственного университета. – Вып. 1. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2005. – С. 4–13.
8. Компетентностно-ориентированные задания в системе высшего образования / Шехонин А. А., Тарлыков В. А., Клещева И. В., Богоутдинова А. Ш., Будько М. Б., Будько М. Ю., Вознесенская А. О., Забодалова Л. А., Надточий Л. А., Орлова О. Ю. – Спб. : НИУИТМО, 2014. – 98 с. (с. 16)

9. Мальцева, Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. Часть 4. / Ф. С. Мальцева. – М. : Издательский дом «Искусство», 2002.
10. Мамардашвили, М. К. Картезианские размышления / М. К. Мамардашвили. – М.: Издательская группа «Прогресс»; «Культура», 1993. – 352.
11. Мелик-Пашаев, А. А. Формирование эстетической позиции как условие развития творческих способностей детей / А. А. Мелик-Пашаев, З. Н. Новлянская // Новые исследования в психологии. – № 1 (26). – М. : Педагогика, 1982. – С. 55–60.
12. Севастьянов, М. А. Методологические и общетеоретические проблемы гуманитарной культуры / М. А. Севастьянов // Труды МГТА: электронный журнал: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-255776.html>



УДК 7.12:005.7

Д. А. Коновалова, А. В. Трошкин

ДИЗАЙН-РАЗРАБОТКА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И ART-МЕНЕДЖМЕНТА

Статья посвящена истории возникновения фирменного стиля, его понимание, и применения. В процессе работы были рассмотрены несколько вариантов применения фирменного стиля.

Ключевые слова: фирменный стиль, логотип, товар, клеймо, брендинг, товарный знак.

Актуальность исследования обусловлена значимостью и даже необходимостью наличия у научного заведения собственного логотипа и, соответственно, фирменного стиля для успешного конкурентирования в визуальном пространстве, привлечения новых студентов.

Фирменный стиль и, прежде всего, логотип нужны компании для того, чтобы посредством индивидуальности и единства графических и других констант выделиться среди конкурентов, стать узнаваемым (идентификация) и хорошо запоминаемым. Из-за хорошей узнаваемости уменьшается количество средств, потраченных на рекламные кампании. Наличие хорошего фирменного стиля значительно повышает эффективность рекламы [6].

Именно через фирменный стиль происходит узнавание той или иной фирмы на рынке, именно через фирменный стиль покупатель выделяет товары или услуги как принадлежащие той или иной фирме, отделяет их от предложений конкурентов. Поэтому если у фирмы не сформирован фирменный стиль, то и опознать ее на рынке будет невозможно, сколько бы денег ни тратилось на рекламу. Без цветового, графического, словесного единства реклама, упаковка товара и сам товар обречены на то, что они не будут восприниматься потребителем как принадлежащие данной фирме.

Объект исследования – процесс разработки фирменного стиля кафедры дизайна и art-менеджмента.

Предмет исследования – разработка логотипа и фирменного стиля кафедры дизайна и art-менеджмента.

Цель – создание единого фирменного стиля и его основных элементов, которые будут выделяться в городской рекламе.

Методы исследования, теоретические, описательные, практические, анализ, синтез.

Для реализации данной цели были поставлены следующие задачи:

- узнать историю возникновения и развития фирменного стиля;

- выявить этапы разработки фирменного стиля;
- разработать фирменный стиль для кафедры дизайна и art-менеджмента.

В повседневной жизни мы постоянно сталкиваемся с тысячами логотипов. Они встречаются на практически любом товаре (пищевые продукты, промышленные: от автомобилей до бумаги). На любой упаковке можно найти логотип производителя. Большинство печатных изданий (журналы, газеты) имеют свой уникальный логотип, благодаря которому это издание отличимо от остальных.

Мы считаем, что необходимо рассмотреть исторические предпосылки возникновения фирменного стиля со времен античности. Именно в это время появляются первые системы обозначения принадлежности товаров (по сути прообразы современных логотипов) – клейма. Археологи находят клейма на античных амфорах и художественных изделиях, относящихся к VII–VI вв. до н. э. Клеймение уже в те времена становится постоянной практикой.

Однако мы видим, что фирменный стиль в современном понимании возникает намного позднее. В начале XX в. в немецкой компании AEG (всемирный электротехнический концерн) на должность художественного директора назначается знаменитый архитектор и художник Петер Беренс. Беренс подходит к вопросу системно. Проектируется не только продукция, но и сферы производства и сбыта: производственные корпуса, выставочные павильоны, упаковка, транспорт, деловая документация, реклама и многое другое. В результате компания AEG достигает монопольного положения на рынке (в тот момент), а структура фирменного стиля, созданный Петером Беренсом становится образцовой и используется дизайнерами вплоть до настоящего времени.

Спустя 30 лет на арену промышленного дизайна выходит еще один фирменный стиль итальянской компании Оливетти, специализирующейся на выпуске конторского оборудования и названной именем её основателя. Помимо самого Ниццолли над фирменным стилем компании трудилась целая группа высокопрофессиональных дизайнеров. В середине прошлого века стиль Оливетти считался самым передовым в мировом дизайне.

Отличительной особенностью фирменного стиля Оливетти было то, что стилистической точки зрения вся продукция компании выглядела по-разному, и тем не менее за счёт всех остальных сторон проявления свой деятельности компания смогла сформировать у своих потребителей единый и целостный образ.

Вслед за фирменным стилем Оливетти возникает совершенно противоположный по зрительному восприятию стиль компании Браун, который получил название «экономный».

Историческая значимость фирменного стиля Браун заключается в том, что в его основу были положены настоящие маркетинговые исследования, специально проведённые разработчиками стиля. Айхлер и Брауны (сыновья основателя компании) проанализировали рынок, конкурентов, составили подробный портрет целевой аудитории и её образа жизни. По сути, они первыми

перекинули мостик от дизайна к смежным отраслям коммерческой деятельности: маркетингу, рекламе, пиару и пр. [4].

К концу XX века мы прослеживаем кардинальную перестройку промышленных предприятий, изменяется их базовая структура на основе новых технологий. Фирменный стиль распадается на отдельные фрагменты, которые обслуживают остаточные уголки прежней индустриальной эпохи. А внутри новых корпораций фирменный стиль эволюционирует в брендинг.

Бренд несёт в себе идеальный набор характеристик товара: вербальный и графический образ продукта, максимально соответствующий ценностям целевой аудитории. Брендинг – это совершенно иной взгляд на продажи. Вот почему формирование бренда невозможно посредством создания «старого фирменного стиля». Здесь нужен другой подход, другая дизайн-программа.

Понятие фирменного стиля зародилось относительно недавно, ему еще нет и сотни лет. Еще в древности искусные мастера помечали свою продукцию личным клеймом, которое условно можно трактовать как логотип.

Мы обратимся к более древней истории. Слово «бренд» происходит от латинского brand – клеймо, тавро или от скандинавского brandr – жечь, выжигать. Первоначально клеймили или таврили лошадей, коров и свиней скотоводы. Это было необходимо для того, чтобы не перепутать свою скотину с чужой и уличить воров. Метка или клеймо определенного рисунка выжигалась на шкуре животного раскаленным железом и оставалась на нем пожизненно. Отсюда – «тугра», личный знак государственных деятелей стран Востока.

В дальнейшем клейма стали ставить на своих товарах самые искусные ремесленники, беря на себя ответственность за качество своей продукции. Справедливости ради стоит напомнить, что клеймили также рабов, беглых каторжников и женщин легкого поведения, поэтому в русском языке слово клеймо имеет и негативный оттенок.

В средневековье клейма стали принадлежностью уже цеховых артелей. И уже в эпоху научно-технической революции с общим ростом численности населения и развитием рыночных отношений стало совершенно очевидно, что недостаточно выпускать качественную продукцию. Необходимо ее выделять среди конкурентов при помощи целого ряда устойчивых элементов, из которых стал формироваться фирменный стиль. В постиндустриальную эпоху сфера услуг заняла позицию не менее прочную, чем производственная сфера. А для организаций, оказывающих услуги, уже в начале своего существования наличие фирменного стиля является жизненно необходимым.

Среди основных функций фирменного стиля выделяют:

- идентификацию;
- доверие;
- рекламу.

Основными носителями фирменного стиля являются:

- печатная реклама фирмы: плакаты, листовки, проспекты, буклеты, каталоги, календари;

- сувенирная реклама: пакеты, авторучки, настольные приборы, сувенирная поздравительная открытка;
- элементы делопроизводства: фирменные бланки, фирменные папки, фирменные конверты;
- документы и удостоверения: пропуска, визитные карточки;
- элементы служебных интерьеров: панно на стенах, настенные календари.

Нередко весь интерьер оформляется в фирменных цветах.

Другие носители: фирменная упаковочная бумага, ярлыки, пригласительные билеты, фирменная одежда сотрудников, изображение на бортах транспортных средств фирмы [3, с. 89].

Вывод

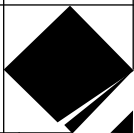
Под понятием «фирменный стиль» мы понимаем: набор цветовых, графических, словесных, типографских, дизайнерских постоянных элементов (констант), обеспечивающих визуальное и смысловое единство товаров (услуг), всей исходящей от фирмы информации, ее внутреннего и внешнего оформления. Именно этим понятием мы будем пользоваться при разработке фирменного стиля кафедры дизайна и агт-менеджмента (ДизАМ).

На наш взгляд, основными функциями фирменного стиля являются: доверие, идентификация и эффективность рекламы. Постоянные элементы фирменного стиля экономят время потребителя, упрощают для него процесс совершения покупки или потребления услуг и вызывают положительные эмоции, ассоциирующиеся с именем и образом предприятия (в нашем случае кафедры ДизАМ).

Мы считаем, что фирменный стиль важен не только для предприятий, действующих в условиях конкурентного рынка, но и для предприятий-олигополистов. Он может повышать производительность труда и ответственность работников за качество.

Список литературы:

1. Арнольд, Н. Тринадцатый нож в спину российской рекламе и public relations / Н. Арнольд. – М. : Топ-медиа, 2004.
2. Борисов, Б. Л. «Технологии рекламы и PR» / Б. Л. Борисов. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001.
3. Бреслав, Г. Э. Цветопсихология и цветолечение / Г. Э. Бреслав. – СПб. : Б.С.К., 2000.
4. Гермонова Л. Ю. Эффективная реклама в России. Практика и рекомендации. Практика бизнеса. М. : Гелла-принт», 2002.
5. Гольман, И. А. Практика рекламы / И. А. Гольман, Н. С. Добробабенко, Новосибирск : СП Интербук, 1991.
6. Добробабенко, Н. С. Фирменный стиль: принципы разработки / Н. С. Добробабенко. – М. : Инфра-М, 1999.



УДК 004.9:7.012

М. М. Лесконог, Н. А. Гурова

3D-ВИЗУАЛИЗАЦИЯ И МОДЕЛИРОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена одной из самых востребованных технологий в области дизайна в современном мире.

Ключевые слова: 3D-программы, 3D-визуализация, 3D-моделирование.

Актуальность выбранной темы заключается в том, что благодаря современным достижениям, использование 3D-технологий дает неограниченные возможности в визуализации, воссоздании совершенно любого объекта, места. В наше время 3D-визуализация является невероятно полезным и незаменимым инструментом для дизайнеров интерьера, архитекторов, гейм-дизайнеров, ювелиров, инженеров и т. д. Это позволяет им работать со множеством стилей дизайна, что делает дизайн интерьеров, персонажей, зданий и любых конструкций и предметов доступными к просмотру перед их воплощением в реальность с помощью различных эскизов и набросков. Визуализация является ключом к успеху в современном мире. 3D-визуализация является наиболее важным методом, используемым для проектирования.

Цель работы – определить, в чем востребованность 3D-технологий, определить понятия «3D-моделирование» и «визуализация», а также их способы реализации и сферы применения.

Трехмерная графика или 3D-моделирование – компьютерная графика, сочетающая в себе приемы и инструменты, необходимые для создания объемных объектов в трехмерном пространстве. Под приемами мы понимаем способы формирования трехмерного графического объекта: расчет его параметров, черчение «скелета» или объемной недетализированной формы, выдавливание, наращивание и вырезание деталей и т. д. А под инструментами – профессиональные программы для 3D-моделирования. В первую очередь SolidWork, ProEngineering, 3D MAX, а также другие программы для объемной визуализации предметов и пространства.

Объемный рендеринг, визуализация – это создание двухмерного растрового изображения на основе построенной 3D-модели. По своей сути, это максимально реалистичное изображение объемного графического объекта.

Области применения 3D-моделирования очень широки и востребованы.

Реклама и маркетинг

Трехмерная графика незаменима для презентации будущего изделия. Для того чтобы приступить к производству, необходимо нарисовать, а затем создать 3D-модель объекта.

А уже на основе 3D-модели, с помощью технологий быстрого прототипирования (3D-печать, фрезеровка, литье силиконовых форм и т.д.), создается реалистичный прототип (образец) будущего изделия. После рендеринга (3D-визуализации), полученное изображение можно использовать при разработке дизайна упаковки или при создании наружной рекламы, POS-материалов и дизайна выставочных стендов.

Городское планирование

С помощью трехмерной графики достигается максимально реалистичное моделирование городской архитектуры и ландшафтов с минимальными затратами. Визуализация архитектуры зданий и ландшафтного оформления дает возможность инвесторам и архитекторам ощутить эффект присутствия в спроектированном пространстве, что позволяет объективно оценить достоинства проекта и устранить недостатки.

Промышленность

Современное производство невозможно представить без производственного моделирования продукции. С появлением 3D-технологий производители получили возможность значительной экономии материалов и уменьшения финансовых затрат на инженерное проектирование. С помощью 3D-моделирования дизайнеры-графики создают трехмерные изображения деталей и объектов, которые в дальнейшем можно использовать для создания пресс-форм и прототипов объекта.

Компьютерные игры

Технология 3D при создании компьютерных игр используется уже более десяти лет. В профессиональных программах опытные специалисты вручную прорисовывают трехмерные ландшафты, модели героев, анимируют созданные 3D-объекты и персонажи, а также создают концепт-арты (концепт-дизайны).

Кинематограф

Вся современная киноиндустрия ориентируется на кино в формате 3D. Для подобных съемок используются специальные камеры, способные снимать в 3D-формате. Кроме того, с помощью трехмерной графики для киноиндустрии создаются отдельные объекты и полноценные ландшафты.

Архитектура и дизайн интерьеров

Технология 3D-моделирования в архитектуре давно зарекомендовала себя с наилучшей стороны. Сегодня создание трехмерной модели здания является незаменимым атрибутом проектирования. На основании 3D-модели можно очертания здания, так и детализированную сборную модель будущего строения.

Что же касается дизайна интерьеров, то с помощью технологии 3D-моделирования заказчик может увидеть, как будет выглядеть его жилище или офисное помещение после проведения ремонта. Трехмерная модель дизайна дома

или квартиры позволяет практически фотореалистично представить себе будущее оформление, внести нужные коррективы, поменять мебель, или же ее расположение.

Анимация

С помощью 3D-графики можно создать анимированного персонажа, «заставить» его двигаться, а также, путем проектирования сложных анимационных сцен, создать полноценный анимированный видеоролик.

Мы считаем, что 3D-визуализация не ограничивает воображение пользователя, предлагая большие возможности для творчества. В трехмерной компьютерной графике 3D-моделированием является процедура разработки 3D-модели с использованием специализированного программного обеспечения.

Это процесс создания каркасной модели, которая представляет собой трехмерный объект. Этот объект может быть живым или неодушевленным. 3D-модель создается с помощью множества точек в 3D-пространстве, которые связаны в различные геометрические данные, такие как линии и изогнутые поверхности.

Трехмерные модели создаются с использованием четырех популярных методов.

- Полигональное моделирование. Многие трехмерные модели создаются как текстурированные полигональные модели. Полигональное моделирование представляет собой метод создания 3D-модели методом пересечения отрезков через точки в 3D-пространстве.

- Моделирование с помощью примитивов. Это самый простой способ моделирования трехмерных объектов. Используя геометрические примитивы, такие как цилиндры, конусы, кубы и шары, создаются сложные 3D-модели.

- NURBS моделирование. NURBS (Non-uniform rational B-spline) – метод моделирования, который можно найти в популярных программах, таких как Maya и 3Ds max. Разработчик может создать точную, гладкую поверхность 3D-моделей с помощью этой техники моделирования, в отличие от полигональных методов моделирования, которые могут лишь приблизиться к точным изогнутым поверхностям с использованием многочисленных полигонов.

- Моделирование с помощью Zbrush. Этот метод в данный момент является наиболее молодым и перспективным. С его помощью создаются сложнейшие 3D-модели с миллионами полигонов и с очень высокой детализацией. На данный момент этот метод используют ведущие студии в производстве 3D-моделей современных фильмов и игр.

Полное создание 3D-сцен включает в себя:

- дизайн;
- 3D-моделирование;
- рендер с высоким разрешением.

Это могут быть:

- персонажи;
- органические формы;
- объекты для 3D-печати;

- окружение (environments);
- визуализация и индустриальный дизайн;
- визуализация и превизуализация:
- транспорта;
- интерьеров;
- экстерьеров;
- индустриальных строений;
- различных изделий;
- полная архитектурная визуализация;
- анимация и VFX.

Этапы разработки 3D-модели.

Важным, на наш взгляд, является выделение этапов при разработке 3D-моделировании. А именно:

1. Моделирование или создание геометрии модели

Речь идет о создании трехмерной геометрической модели, без учета физических свойств объекта. В качестве приемов используется:

- выдавливание;
- модификаторы;
- полигональное моделирование;
- вращение.

2. Текстурирование объекта

Уровень реалистичности будущей модели напрямую зависит от выбора материалов при создании текстур. Профессиональные программы для работы с трехмерной графикой практически не ограничены в возможностях для создания реалистичной картинке.

3. Выставление света и точки наблюдения

Один из самых сложных этапов при создании 3D-модели. Ведь именно от выбора тона света, уровня яркости, резкости и глубины теней напрямую зависит реалистичное восприятие изображения. Кроме того, необходимо выбрать точку наблюдения за объектом. Это может быть вид с высоты птичьего полета или масштабирование пространства с достижением эффекта присутствия в нем путем выбора вида на объект с высоты человеческого роста.

4. 3D-визуализация или рендеринг

Завершающий этап 3D-моделирования. Он заключается в детализации настроек отображения 3D-модели, т.е. в добавлении графических спецэффектов, таких как блики, туман, сияние и т.д. В случае видео-рендеринга определяются точные параметры 3D-анимации персонажей, деталей, ландшафтов и т.п. (время цветовых перепадов, свечения и др.).

На этом же этапе детализируются настройки визуализации: подбирается нужное количество кадров в секунду и расширение итогового видео (например: DivX, AVI, Cinepak, Indeo, MPEG-1, MPEG-4, MPEG-2, WMV и т.п.). В случае необходимости получить двухмерное растровое изображение, определяется формат и разрешение изображения, в основном – JPEG, TIFF или RAW.

5. Постпродакшн

Обработка снятых изображений и видео с помощью медиа-редакторов: Adobe Photoshop, Adobe Premier Pro (или Final Cut Pro/Sony Vegas), GarageBand, Imovie, Adobe After Effects Pro, Adobe Illustrator, Samplitude, SoundForge, Wavelab и др. Постпродакшн заключается в придании медиа-файлам оригинальных визуальных эффектов, цель которых – взбудоражить сознание потенциального потребителя: впечатлить, вызвать интерес и запомниться на долго!

Вывод

Вышеизложенное позволяет сделать выводы, что в современном мире использование 3D-технологий дает неограниченные возможности в визуализации, в воссоздании совершенно любого объекта, места. 3D-визуализация является невероятно полезным и незаменимым инструментом для дизайнеров интерьера, архитекторов, гейм-дизайнеров, ювелиров, инженеров и т.д. Это позволяет, на наш взгляд, работать дизайнерам со множеством стилей дизайна, что делает дизайн интерьеров, персонажей, зданий и любых конструкций и предметов доступным к просмотру перед их воплощением в реальность с помощью различных эскизов и набросков.

Трехмерная графика или 3D-моделирование – компьютерная графика, сочетающая в себе приемы и инструменты, необходимые для создания объемных объектов в трехмерном пространстве является необходимостью современного социума.

Объемный рендеринг, визуализация – это создание двухмерного растрового изображения на основе построенной 3D-модели, максимально реалистичного изображения объемного графического объекта вошло прочно в нашу реальность.

Области применения 3D-моделирования очень широки и востребованы: реклама и маркетинг, городское планирование, промышленность, компьютерные игры, кинематограф, архитектура и дизайн интерьеров, а также анимация.

3D-визуализация не ограничивает воображение пользователя, предлагая большие возможности для творчества, а значительно расширяет.

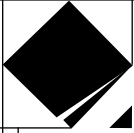
В трехмерной компьютерной графике 3D-моделированием является процедура разработки 3D-модели с использованием специализированного программного обеспечения. Трехмерные модели создаются с использованием четырех популярных методов: полигонального моделирования, моделирования с помощью примитивов, NURBS-моделирования, моделирования с помощью Zbrush.

В современном мире 3D-визуализация является наиболее важным методом, используемым для проектирования, а специалисты по владению этими программами очень востребованны.

Список литературы:

1. Брайан, Л. Смит. Архитектурная визуализация в 3Ds Max. Autodesk 3D Studio Max/ Смит Л. Брайан. – М. : Вильямс, 2006.

2. Визуализация и 3D-моделирование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://3Dartist.org.ua/portfolio-2/3D-vizualizatsiya-interera.html>.
3. Кассон, Р. Реалистичная архитектурная визуализация с помощью 3Ds Max & Mental Ray / Р. Кассон, Д. Кардосо. – Киев : МК-Пресс, 2008.
4. Лебедев А. Планировка пространства и дизайн помещений на компьютере / А. Лебедев. – СПб. : Питер, 2011.
5. Лебедев, А. Стильный дизайн помещений. Основы дизайнерского искусства и создание проектов на компьютере / А. Лебедев – М. : ИТ-Пресс, 2007.
6. Пекарев, Л. Д. 3Ds Max для архитекторов и дизайнеров интерьера и ландшафта / Л. Д. Пекарев. – СПб. : БХВ-Петербург, 2011.
7. Плаксин А. Mental Ray. Мастерство визуализации в Autodesk 3Ds Max / А. Плаксин, А. Лобанов. – М.: ДМК Пресс, 2012.
8. Ратнер, П. Трехмерное моделирование и анимация человека / П. Ратнер – М. : ДИАЛЕКТИКА, 2005.
9. 3D-моделирование и визуализация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://koloro.ua/3D-modelirovanie-i-vizualizaciya.html>.



УДК 7.012.038.532

К. С. Малярская, Ю. Ю. Трошкина

ДИЗАЙН ЭЛЕМЕНТОВ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

В современном мире происходит увеличение значимости цифровой информации и электронных носителей, популярность печатных изданий и традиционных книг стремительно падает. Все большее развитие приобретают электронные книги, мультимедийные проекты, в основе которых лежат интерактивные элементы и цифровые иллюстрации. Процессы модернизации и глобализации в обществе способствуют переосмыслению выразительных средств графики и изобразительного искусства в целом. Не смотря на это, современная традиционная печатная книга продолжает оставаться самоценной, она активно развивается в различных стилевых направлениях. Классическая иллюстрация насыщается смелыми экспериментами в сочетании с традиционными приемами.

Мы считаем, что иллюстрация – это основа книжной графики. Этот термин происходит от латинского *illustrare*, что значит освещать, проливать свет, объяснять. Само же слово *illustratio* означает живое описание, наглядное изображение. Иллюстрация – наглядный рисунок, поясняющий текст книги, конкретизирующий художественный образ автора, конечно, наиболее заметная часть книжной графики. Именно иллюстрация более всего привлекает внимание читателей, чаще всего изучается исследователями. Книжная графика отражает действительность через образное, наглядное воспроизведение ее зримых форм, передает облик предметов и явлений окружающего мира. В свою очередь, книжная графика – составная часть книжного издания [6].

Процесс создания иллюстраций, исходя из нашего опыта выполнения практических заданий по графике, – долговременное, кропотливое занятие, предполагающее тщательное изучение текста, его переосмысление и внимательное воплощение в графические композиции. Изображение должно соответствовать смыслу, дополнять его, чтобы чтение книги было более увлекательным.

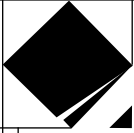
Мы считаем, что в процессе создания визуального образа осваиваются основы художественной грамотности, изобразительного ремесла, где изучение того, как управлять «инструментальным оборудованием», является необходимым шагом, который приведет к появлению законченного изображения. Но это только первый шаг. Каким бы хорошим не было владение выбранной техникой, успех вряд ли достигим, если не принимать во внимание способ, которым художник решает извечную проблему содержания и формы художественного произведения.

Интересными и запоминающимися становятся эксперименты студентов по иллюстрированию в процессе самостоятельного творческого поиска. В нем наиболее полно и всесторонне проявляется деятельная творческая сторона будущего дизайнера. Вместе с тем в процессе художественного творчества осуществляется особенно интенсивное освоение эстетических ценностей, общее развитие творящей личности. Для специалистов художественного направления развитие профессиональных качеств неразрывно связано с самостоятельной творческой деятельностью. К основным принципам оформительского искусства в области книжной графики мы относим: опору на идейный замысел автора книги, создание художественного образа с привлечением элементов новизны и оригинальности. Проектный подход в выполнении иллюстраций позволит будущим дизайнерам в дальнейшей творческой работе выйти на профессиональный уровень самостоятельного выполнения авторского проекта оформления книги.

Действительно, в современном мире трудно привлечь внимание обычными визуальными образами, используя классические техники и материалы. Мы думаем, очень важно использовать творческий и нестандартный подход в поиске выразительности. Иллюстрация существует сейчас в очень разных проявлениях, но в любом новаторстве нужны базовые знания. Книга прошла большой исторический путь к виду, к которому мы привыкли теперь. Иллюстрация не просто добавление к тексту, а художественное произведение своего времени.

Список литературы:

1. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция. / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1981.
2. Бесчастнов, Н. П. Портретная графика. / Н. П. Бесчастнов. – М. : ВЛАДОС, 2006.
3. Большаков, М. В. Декор и орнамент в книге. / М. В. Большаков. – М. : Книга, 1990.
4. Бореев, Ю. Б. Эстетика. / Ю. Б. Бореев. – М. : Политиздат, 1975.
5. Варбанец Н. В. Иоганн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. / Н. В. Варбанец. – М.: Книга, 1980.
6. Вибер, Ж. Живопись и ее средства. / Ж. Вибер. – Академия художеств, 1961.
7. Водчиц, С. С. Эстетика пропорций в дизайне. Система книжных пропорций. / С.С. Водчиц. – М. : Техносфера, 2005.
8. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. / Ю. Я. Герчук. – М. : Учебная литература, 1998.



УДК 7.012:167.1

В. А. Москва, Г. А. Тышкевич

ЧТО ТАКОЕ ДИЗАЙН И ЗАЧЕМ ОН НУЖЕН?

Информационные технологии изменили пространство современного мира, сделав его глобальным и интерактивным. Мы видим как создаются и интенсивно развиваются прогрессивные формы коммуникативных технологий, изменяются проектные модели и системы. Именно дизайн является той сферой деятельности, цель которой – определение формальных качеств предметов, производимых человеком. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство. Проектная работа дизайнера начинается с анализа функций будущего дизайн-объекта, целей и задач дизайнерских разработок.

Предметом исследования данной публикации является дизайн-объект в системе современной коммуникации в условиях постиндустриального общества.

Человеческая деятельность осуществляется в пространстве и времени, в социальном окружении, имеет материальную и идеальную формы выражения. Материальная вещь, как правило – физический объект, имеет пространственную структуру, характеризующуюся формой, размером, положением в пространстве, определенным порядком формообразования элементов. Методологи дизайна многократно обращались к проблемам исследования функций дизайна. Так, в авторитетном издании ВНИИТЭ «Методика художественного конструирования» описана типология функций дизайн-объекта, основанного на «целостном и обобщенном представлении о человеческой деятельности, как системе, включающей в себя вещь» [5, с. 37]. Авторы исследуют функции дизайна с позиций: преобразования предметной среды, взаимодействия и объединения частей системы предметного мира в единое целое. Функция интеграции выражает все функции дизайн-объекта по отношению к потребителю. Авторы утверждают, что «вещь фокусирует смыслы, традиции, ценности, материалы и формы того мира, в котором живут люди» [5, с. 46]. Интегративная функция соотносит вещь с культурными, коммуникативными моделями социума. Потребитель – конечное звено этой системы отношений. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которые обусловлены его жизнедеятельностью. Считается, что в более широком смысле он призван не только к художественному конструированию, но и должен участвовать в решении более широких со-

циально-технических проблем функционирования производства, потребления, существования людей в предметной среде, путем рационального построения ее визуальных и функциональных свойств.

Под словом design литература XXI века понимает и стиль, и проект, и проектирование и собственно дизайн – профессиональную деятельность, наряду с архитектурой или инженерным проектированием. Красивый, уютный дом – это мечта каждого человека. Будь ли это квартира в городе или коттедж за городом, не столь важно, самое главное – это соответствие внутренней атмосферы и практичности. Гармонию, соответствующую мировоззрению человека с окружающей действительностью задает именно дизайн интерьера, создающий не только уютную обстановку, но и показывающий отношение человека к жизни в целом. Данное пространство должно отображать все предпочтения и идеи, ведь дизайн – это не что иное, как отражение внутренних и внешних качеств личности.

Люди считают, что имеют свои собственные, индивидуальные предпочтения, однако это не так. Мы смотрим телевизор, читаем журналы по интерьеру, ходим на выставки, и думаем, что именно эти знания и являются нашим истинным вкусом хотя мы собираем из каждой области понемногу и формируем знания, часто не умея применить их на практике. В действительности грамотное и профессиональное создание интерьера состоит из решений эстетических, функциональных, технических и финансовых задач. Молодой дизайнер должен учесть и грамотно сочетать и разработать взаимодействие этих четырех аспектов. Разработка дизайна интерьера всегда строится на основе творческих идей и определенных замыслов вокруг этой идеи. Идея не видна и не уловима посторонним взглядом, ее невозможно найти в результате завершённой работы, но все же она является фундаментальной основой для создания красивого интерьера. Хорошо развитая фантазия, виденье обычных незатейливых предметов, которые создадут ту самую неповторимую атмосферу, – это и отличает дизайнера от обычного человека.

Творческая личность не только обладает знаниями, но и умеет правильно их применить, сделать это с присущим ему профессионализмом.

Основные категории объекта дизайна

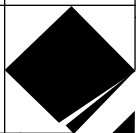
- образ – идеальное представление об объекте, художественно-образная модель;
- функция – работа, которую должно выполнять изделие, а так же знаковая и ценностная роль вещи;
- морфология – строение, структура, форма изделия, организованная в соответствии с его функцией, воплощающая замысел дизайнера;
- технологическая форма – форма, воплощенная в способе промышленного производства вещи – объекта, дизайн-проектирования;
- эстетическая ценность – особое значение объекта, восприятие, чувственное переживание и оценка степени соответствия объекта эстетическому идеалу субъекта.

Материальный объект – как правило, утилитарная вещь, главная системная функция которой – удовлетворение тех или иных потребностей человека. Проектируя данную функцию, дизайнер воссоздает в дизайн-объекте образ человеческого действия. В современных проектных условиях товарного перепроизводства, высокой конкурентной среды вопрос изначальной функции объекта дизайна безусловен. Эта функция рассматривается с позиции идеального выполнения. Эргономика вещи, также обязательное условие производства продукта. Поиски эмоционального посыла, графических средств, обеспечивающих меру выразительности, приводят дизайнера к анализу выразительных возможностей графических техник, приемов, к формированию новых технологий проектной деятельности. В данном случае речь идет о проектной работе графического дизайнера и его арсенале изобразительных средств. «Традиционные графические приемы и техники, ушедшие на второй план в момент расширения компьютерных технологий, вновь стали востребованными» за счет экспрессивности, неординарности, особой формы выразительности [8].

Новые условия современного технологичного производства расширили диапазон проектной деятельности дизайнера. В проектировании дизайн-объекта или его информационного, рекламного образа необходимо учитывать ведущие функции дизайна в коммуникации – идентификацию и формирование эмоциональных связей с потребителем. Дизайнеру необходимо понимать коммуникативную функцию дизайна в многофакторном процессе установления и поддержания контактов между производителем и потребителем и соотносить проектную работу этим целям.

Список литературы

1. Дональд, А. Норман. Дизайн привычных вещей / Норман А. Дональд. – М. : Вильямс, 2006.
2. Лавреньев, А. Н. История дизайна / А. Н. Лавреньев. – М. : Гардарики, 2007.
3. Суджич, Д. Язык вещей / Пер. с англ. / Д. Суджич – М. : StrelkaPress, 2013. – 240 с.
4. Бергер, Дж. Искусство видеть / Пер. с англ. / Дж. Бергер. – СПб: Клаудберри, 2012. – 184 с.
5. Методика художественного конструирования / М. : ВНИИТЭ, 1978. – 336 с.
6. Питерс, Т. Основы. Дизайн / Т. Питерс – СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2006. – 160 с.
7. Бодрийар Ж. Система вещей. / Ж. Бодрийар ; пер. Зенкина С. – М. : Рудомино, 1999. – 220 с.
8. Желондиевская, Л. В. Эмоции графики / Л. В. Желондиевская, Е. С. Чуканова – М. : Квадрига, 2009. – 96 с.



УДК 655.25:37.091.8-044.325

А. Ю. Муромцева, В. В. Гинько

АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СНИЖЕНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ УЧЕБНЫХ И НАУЧНЫХ ВИДОВ ИЗДАНИЙ К ПОСЛЕДУЮЩЕЙ РАБОТЕ НАД ВЁРСТКОЙ И ОФОРМЛЕНИЕМ

В статье рассматривается проблема снижения культуры набора и качественной подготовки текста и нетекстовых элементов к последующей вёрстке на примере учебных и научных изданий. Рассматриваются причины этого явления, и приводятся примеры наиболее типичных ошибок.

Ключевые слова: компьютерный набор, вёрстка, технические правила набора, текст, формулы, таблицы.

Актуальность данной темы заключается в необходимости повышения и обеспечения качества выпускаемых изданий учебного и научного профиля, роста уровня профессионализма соответствующих специалистов.

Объект исследования – учебные и научные издания

Предмет исследования – набор отдельных элементов издания и качество оформления текста.

Цель – анализ и поиск путей повышения качества подготовки учебной и научной литературы к дальнейшей работе над вёрсткой.

Достижение цели предполагает решение следующих задач:

- изучение материалов по техническим правилам набора, методам и приёмам ручного набора;
- адаптация правил и инструкций, действующих во времена ручного набора, к современным технологиям;
- применение правил и требований к набору и подготовка к дальнейшей работе над изданием.

Методы исследования: изучение специальной литературы, анализ изданий с точки зрения качества набора и подачи информации.

Возникновение настольных издательских систем произошло сравнительно недавно, а стремительное и качественное развитие соответствующего программного обеспечения для процесса допечатной подготовки изданий особенно активно в последние годы. Это гораздо упростило и ускорило процесс подготовки к печати, вместе с тем исчезло чёткое разделение обязанностей специалистов, работающих над подготовкой макета. Нередко в малых типографиях цифровой печати функции, начиная от набора и заканчивая спуском полос, выполняет один человек. Благодаря современным программам и вёрстку, и оформление выполняет

непосредственно дизайнер. Такое понятие как «верстальщик» утрачивает своё первоначальное значение. Кроме того, требования нынешних работодателей всё больше тяготеют к предпочтению «многопрофильных» специалистов: не просто верстальщик, а дизайнер-верстальщик, который не только сможет текст сверстать, но и выполнить оформление издания, с нуля разработать макет, сетку, набор стилей; не просто веб-дизайнер, а дизайнер-программист, который не только в фотошопе нарисует красивую картинку, но и сверстает всё это и обеспечит поддержку и работу сайта.

Конечно же, повышаются требования к специалистам, но вместе с тем «всемуелость», к сожалению, не «повсеместна», а самое главное, «невсекачественна». При всём развитии технического прогресса, избытии информации качество не всегда соответствует требуемому уровню.

В данном случае качество не подразумевает полиграфическое исполнение издания, не затрагивается и тема его художественного оформления. Речь идёт о качестве подготовки текста и различных нетекстовых элементов издания на стадии допечатной подготовки, а точнее, о проблемах качества их набора. Для учебных и научных видов изданий это особенно актуально, так как обилие различного вида подачи информации (текстовая, формульная, табличная и т. д.) требует и её соответствующего оформления. Здесь на первое место выходит не художественно-оформительская часть, а оформление самого массива информации и это оформление должно подчиняться соответствующим правилам, которые не должны вызывать разночтений.

Основные правила набора со времён разработки техинструкций 1983 г. и выхода справочников Гиленсона и Шульмейстера никто не отменял, они актуальны и сегодня, и переход от ручного набора к компьютерным настольным издательским системам вовсе не повод их игнорировать или забывать. Они легко могут быть применены к современным технологиям компьютерного набора и вёрстки. Произошла лишь смена орудия труда: на смену металлического набора пришел компьютерный [7]. Технологические инструкции складывались на протяжении длительного времени с опорой на накопленный культурно-исторический опыт, а также на практику и научный опыт специалистов различных стран [7]. Их соблюдение помогает оформить информацию в соответствии с её предназначением. Они разграничивают и систематизируют использование различных видов специальных символов, знаков, массивов единообразной информации, а правила вёрстки обеспечивают удобочитаемость, усвоение материала и экономию использования площади печатного листа.

Конечно же, нужно принимать во внимание и современные тенденции в оформлении, возможности печати, и здесь вполне возможны нюансы, но не абсолютный произвол, ничем не оправданный. Если рекомендация набирать подрисуночные подписи и текст в таблицах уменьшенным по сравнению с основным текстом кеглем вполне оправдана для изданий, где больший объём занимает основной текст, то для изданий в таблицах и схемах могут быть корректировки

в соответствии с видом и объемом информации. Но это больше касается уже непосредственно процесса вёрстки, зависящей от характера издания.

В наборе же правила довольно строги и есть общая культура набора различных элементов текста и информации, интерпретировать которые «по-своему», «по-дизайнерски» уже не получится. Здесь либо знаешь правила и применяешь их, либо не знаешь, но оправданий их незнания, исходя из девиза «такова концепция», быть не может. Ни одна концепция и оригинальное художественное оформление не оправдывают корявый и некачественный набор. Это особо актуально для учебных и научных изданий, культура набора которых в последнее время часто не соответствует требованиям.

Проанализируем причины снижения качественного уровня набора.

Во-первых, это неподготовленность соответствующих специалистов. Вышеуказанная «многопрофильность» не даёт порой возможности охватить одному человеку весь спектр элементов, составляющих работу по подготовке издания, тем более такую скрупулёзную часть, как грамотный набор отдельных единиц информации. Во-вторых, дизайнеры, которые занимаются книжной вёрсткой, порой слишком увлечены оформительской частью и мало уделяют внимания рутинной работе, которая, однако, некачественно выполненная, перечеркивает всю прочую «красоту» издания. Дизайнеры-самоучки, которых в последнее время становится всё больше, порой вовсе не интересуются подобными вопросами, а обилие и доступность различной информации, (что, казалось бы, должно помогать) действует совершенно противоположным образом. При анализе можно столкнуться с тем, что большая её часть порой совершенно не соответствует требованиям и вводит в заблуждение (различные справочники, своды правил, в которых содержится «выдуманная» ложная информация), а неспособность отфильтровывать правильную информацию от неправильной приводит к совершенно необоснованным искажениям в понимании материала. Более осмотнительное и внимательное отношение к информации должно перечеркнуть принцип «так написано в интернете».

Немаловажен и вопрос сотрудничества дизайнера с корректорами и редакторами, особенно при подготовке различных элементов издания (спец. символы, различные виды формул (математические, химические, структурные), таблицы, схемы) к вёрстке.

В научных изданиях (особенно в научной периодике), издаваемых малыми тиражами, ситуация с набором особенно плачевна, т. к. авторы зачастую вовсе не прибегают к помощи специалистов, а набирают и верстают своими силами. Автора заботит исключительно содержательная часть своей работы (что совершенно справедливо), а на качество исполнения оформления порой закрываются глаза.

В основном плохим набором грешат малые издательства, а также издания, которые готовят к печати некомпетентные специалисты.

Почему же так важна проблема качественного набора именно в учебных и научных изданиях. Анализ любого вопроса книгоиздания должен в той или

иной мере затрагивать тему потребителя, т. е. читателя. Адресность и целевая составляющая книги важна на всех этапах подготовки и производства: кому предназначена (читательский адрес не зря является одной из составляющих выходных сведений книги и указывается на титульной странице), для чего (огромная разница между, например, непринуждённым чтением лёгкого романа и вдумчивым, скрупулёзным анализом специализированной научной книги, или изучением нового материала учебной литературы), каким условиям использования соответствует (карманные дорожные варианты некоторых изданий и дорогие подарочные книги).

В нашем случае учебная и научная литература имеет конкретную адресность. Оформление учебной литературы должно помогать правильному пониманию и усвоению материала. В учебниках с неграмотно набранными формулами этого достичь невозможно. В научных изданиях это может привести к искажению смысла и неверному пониманию информации. Замена специальных символов, имеющих своё индивидуальное предназначение, сходными по написанию (например, цифры 0 или буквы о в верхнем и нижнем индексах вместо символа % (процент), сочетания →, ← вместо стрелок, буква € вместо символа € и др.) и их ошибочное применение в тексте могут вызвать затруднения в правильной интерпретации изложенного материала.

Приведём краткий список наиболее распространённых ошибок в наборе:

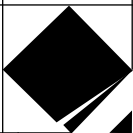
- неверное употребление различных видов кавычек в русскоязычном тексте;
- недопустимая взаимозамена дефисов и тире, а также путаница при их употреблении;
- неверное употребление пробелов при наборе знаков процента (%), температурных шкал (°C, °F), номера (№) с относящимися к ним цифрами;
- неправильное расположение знака сноски при сочетании со знаками препинания и скобками;
- употребление точек после заголовков и рубрик, не идущих в подбор с текстом.

Вывод

Грамотный набор составляет основу для дальнейшей работы над оформлением книги, а также формирует культуру внешнего вида издания. Современные возможности позволяют ускорить и упростить процесс создания макета, но для того чтобы «обучить» и подготовить соответствующую программу для работы с конкретным текстом, не достаточно только владеть этой программой как пользователь, нужно знать основы и правила работы с текстом, вёрсткой, знать и уметь применять соответствующие правила. Прекрасное владение ПО еще не гарантирует качественный продукт. Программа – это лишь инструмент, а рукопись – сырьё в руках дизайнера, и от его грамотности, знаний и умений зависит конечный результат.

Список литературы:

1. Добкин С. Ф. Оформление книги. Редактору и автору / С. Ф. Добкин. – 2-е изд. перераб. и доп. – М. : Книга, 1985.
2. Вигдорчик В. А. Ручной набор : справочник / В. А. Вигдорчик. – М. : Книга, 1985.
3. Вильберг Г. П., Форсман Ф. Азбука книжного дизайна / Г. П. Вильберг, Ф. Форсман. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, 2003.
4. Герчук Е. Ю. Архитектура книги / Е. Ю. Герчук. – М. : ИндексМаркет, 2011.
5. Гиленсон П. Г. Справочник технического редактора / П. Г. Гиленсон. – М. : Книга, 1972.
6. Гиленсон П. Г. Справочник художественного и технического редакторов / П. Г. Гиленсон. – М. : Книга, 1988. – 532 с.
7. Петров К. Е. Послесловие к статье из журнала «Полиграфия» № 1 за 1996 г. / К. Е. Петров // Типографский компьютерный набор и вёрстка : справочник / К. Е. Петров. – М. : Петров К. Е., 2013. – Гл. 2. – С. 107–130.
8. Феличи Дж. Типографика: шрифт, вёрстка, дизайн / Дж. Феличи ; пер. с англ. и коммент. С. И. Пономаренко. – СПб. : БХВ-Петербург, 2004.
9. Шкаев А. В. Настольные издательские системы : справочник / А. В. Шкаев. – М. : Радио и связь, 1994.
10. Шульмейстер М. В. Ручной набор / М. В. Шульмейстер. – М. : Книга, 1967.



УДК 37.013.43:392.3
В. А. Федоренко, Д. М. Мальцева

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОСПИТАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ НАВЫКОВ

Проблемы формирования профессиональной культуры будущих специалистов в высшей школе приобретают сегодня первостепенное значение, ибо культура выступает мощным фактором социального развития. Решение проблемы исследования подвело нас к необходимости рассмотрения основ формирования культурных навыков личности.

В настоящее время система образования оказалась поставленной в принципиально новые условия: экономические, политические, духовные, культурные. Заметно повысилась социальная роль образования: от его направленности и эффективности сегодня во многом зависят перспективы развития человечества.

Здесь уместно привести высказывание известного российского философа Н. А. Бердяева: «Величие народа, его вклад в историю человечества определяется не могуществом государства, не развитием экономики, а духовной культурой» [1].

Приоритетную роль в развитии социальных и личностных качеств будущих специалистов в профессиональном образовательном процессе играет культура, которая является основой любого образовательного и воспитательного процесса. Именно она формирует такие важные для молодежи качества, как способность к деятельности, созиданию, творчеству. Особые требования общество предъявляет к качеству профессиональной подготовки дизайнеров, деятельность которых связана со специфической сферой по разработке предметно-пространственной среды, с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, эстетических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействия с человеком и самим обществом.

Мы обращаемся к проблеме воспитания культурных навыков личности, при этом опираемся на исследование Макаренко А.С.

Большая заслуга Макаренко А.С. заключается в том, что он продвинул вопрос о воспитании культурных навыков, указав ряд глубоко обоснованных и успешно проверенных на практике методов воспитания. Воспитание в коллективе и через коллектив – это центральная идея его педагогической системы, красной нитью проходящая через всю педагогическую деятельность и все его педагогические высказывания.

Макаренко считал, что воздействовать на отдельную личность можно действуя на коллектив, членом которого является эта личность. Это

положение он назвал «Принципом параллельного действия». В этом принципе реализуется требование коллектива – «один за всех и все за одного». «Принцип параллельного действия» не исключает, однако, применения «принципа индивидуального действия» – прямого, непосредственного воздействия педагога на отдельного воспитанника.

Макаренко правильно считал, что трудолюбие и способность к труду не даны человеку от природы, а воспитываются в нем. Он считал, что труд должен быть творческим, радостным, сознательным, основной формой проявления личности и заложенных в ней возможностей. Правильно поставленная цель, это 90% успеха. Цель диктует нам средства и методику ее достижения.

Большое внимание, мы думаем, следует уделять воспитанию культурных навыков в семье. На самом деле семья не только обязана как можно раньше начать культурное воспитание, но имеет для этого в своем распоряжении большие возможности, которые и обязана использовать как можно лучше.

Культурное воспитание в семье – дело нетрудное, но это справедливо только в том случае, если родители понимают, что культура необходима всей семье, а не только ребенку. В той семье, где сами родители не читают газет, книг, не бывают в театре или кино, не интересуются выставками, музеями, разумеется, очень трудно культурно воспитывать ребёнка. В этом случае, как бы родители ни старались, в их стараниях будет много неискренного и искусственного. И, наоборот, в той семье, в которой сами родители живут активной культурной жизнью, где газета и книга составляют необходимую принадлежность быта, где вопросы театра и кино задавают всех за живое, там культурное воспитание будет эффективным. Культура и духовность в последние годы становится полем битвы за умы молодежи. «Антикультура» стала инструментом международной политики. Поэтому исследование процессов формирования культурно-мировоззренческой позиции студентов-дизайнеров, их культурных навыков является актуальной проблемой.

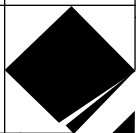
Культурно-мировоззренческая позиция студентов формируется еще до поступления в вуз. В период обучения в вузе культурное саморазвитие происходит не только на занятиях, но и в свободное время студентов.

В настоящее время культурный уровень студентов – одна из наиболее острых проблем современного высшего образования. Важность этой проблемы в области подготовки студентов-дизайнеров отмечают многие исследователи [2, 3]. Высшая школа должна взять на себя ответственность за воспитание всесторонне развитой личности дизайнера, обладающего не только профессиональной компетентностью, но и широким кругозором, критическим мышлением, стремлением к положительному преобразованию мира, высокими моральными принципами, духовными ценностями и культурными навыками.

Список литературы:

1. Бердяев, Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. / Н. А. Бердяев. – М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2004. – С. 32.

2. Бортников, С. Д., Пойдина, Т. В. Формирование профессиональных компетенция на основе культурологического подхода в дизайн-образовании / С. Д. Бортников, Т. В. Пойдина. – Мир науки, культуры, образования. 2009. – № 7–1. – С. 159–161.
3. Бояшова, Е. П., Грязнов В. В. Об особенностях творческой культуры личности студентов-дизайнеров на начальном этапе обучения / Е. П. Бояшова, В. В. Грязнов. // Современное машиностроение. Наука и образование. – 2013. – № 3. – С. 57–64.
4. Макаренко, А. С. Методика организации воспитательного процесса // А. С. Макаренко. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1950. – 108 с. – [371 М 151].
5. Макаренко, А. С. Избранные произведения: В 3-х т. Редкол.: Н. Д. Ярмаченко (пред.) и др. – Изд. 2-е, испр. – К. : Рад. шк., 1985. – 574 с. 1 том. Педагогическая поэма
6. Матвеева, Т. В. Формирование профессиональной культуры дизайнера в образовательном процессе вуза средствами композиции / Т. В. Матвеева. – Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. – Выпуск № 37, том 14.



УДК 7.012:004

А. В. Чаленко, Н. А. Гурова

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В WEB-ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена изучению современных тенденций в web-дизайне. Обозначены основные принципы построения и внешнего вида сайтов, а также их использование в верстке сайтов.

Ключевые слова: стиль метро, типографика, кастомизированные иллюстрации, синемаграфика, адаптивный дизайн.

Актуальность – повышение интереса к веб-технологиям, их стремительное развитие, выход на новый качественный уровень в представлении информации ставят перед дизайнерами задачи соотношения технологичности и эстетики в разработке веб-сайтов, поднимают вопрос об определении направлений в веб-дизайне.

Веб-дизайн постоянно меняется и совершенствуется под воздействием всевозможных факторов. Одни тенденции сменяют другие, но единичные из них задают направление для развития определяющих стилей.

Проблема стиля в веб-дизайне рассмотрена в книге Клонингера К. «Свежие стили Web-дизайна. Как сделать из вашего сайта «конфетку» [1]. В работе изложены концепции авторских стилей в сети интернет, проблемы стилевой неоднородности в веб-дизайне. В контексте данной проблемы интерес представляет научная работа автора «Веб-сайт как объект графического дизайна» [2].

Учитывая большое количество исследований можно сказать, что проблема направлений и стилей в веб-дизайне является актуальной, но недостаточно изученной.

Цель работы – анализ современных тенденций и стилей в веб-дизайне.

Постоянное и стремительное развитие информационного пространства, веб-технологий ведет к развитию веб-дизайна: изменению тенденций, способов подачи контента и взаимодействия с пользователем.

Несмотря на избыток информации о направлениях веб-дизайна, разобраться в том, какой дизайн визуально устарел, а какой является трендом, непросто. Для этого, на наш взгляд, необходимо рассмотреть историю веб-дизайна, историю визуальных направлений последних лет и выделить их ключевые отличительные признаки.

Рассматриваемый нами период определен временным промежутком с начала нового тысячелетия по настоящее время, позволяет увидеть основные тенденции в оформлении веб-информации.

Мы считаем важным изучение первой половины 2000-х годов, которые характеризуются взлетом технологий CSS (каскадные таблицы стилей) и JavaScript, Flash. Каскадные таблицы стилей позволили дизайнерам отделить контент сайта от веб-дизайна. В этот период появилась возможность управлять внешним видом всего сайта независимо от контента каждой страницы. Применение JavaScript позволяло реализовывать визуальные эффекты, обрабатывать данные. Выпадающее меню стало популярным решением навигации. Пользователи получили возможность создавать и оформлять профили, дневники, фотоальбомы. С помощью технологии Flash дизайнеры могли внедрять в ресурс эффективную анимацию.

В конце 2000-х особенностью дизайна является интерактивный контент и веб-приложения. Веб-дизайнеры используют JavaScript и XML (AJAX). Дизайн больше сосредоточен на оформлении контента, чем на продаже товаров. Социальные сайты пытаются привлечь пользователей и дать им возможность делиться своим контентом. Основными трендами стали: большие блоки для поиска, визуальные категории, картинки для авторов, иконки и визуальные подсказки, иллюстрации в постах блогов, эффект акварельных красок, рукописные тексты, ретро и винтажный стиль, органические текстуры и фотографические фоны, значки, ленты. Так же этот период характерен тенденциями мобильных веб-приложений. Разрабатываются версии сайтов для мобильных устройств, которые содержат только основные элементы страниц. Навигация минимальна и включает только основные разделы сайтов.

В начале нового десятилетия значительноновились направления веб-дизайна, всемирная паутина предоставила современным дизайнерам огромные возможности для своего творчества.

Мы обращаем внимание, что в 2010 году в качестве новинки использовались укрупнённые логотипы, заполняющие собой весь экран. Главная идея заключалась в том, чтобы заголовок запоминался посетителями. Использовался рисованный дизайн. Наброски дополняли основные элементы дизайна. Рублёные шрифты, одностраничные сайты, также можно отнести к новшествам. Главной задачей одностраничных сайтов являлось предоставление информации о чём-то или о ком-то, через вовлечение других ресурсов – блога и профилей в социальных сетях. В 2010 веб-дизайнеры пользовались крупными иллюстрациями для привлечения посетителей, экспериментировали с различными экранными заставками [3].

Веб-сайты отличались обилием свободного пространства, но при этом удивляли явным типологическим разнообразием и неожиданными цветовыми схемами.

Неожиданными тенденциями в 2011 году стало использование CSS3 и HTML5. Среди CSS3-новшеств – сглаженные углы, выпадающие мега-меню, анимированные кнопки, сложносоставные бэкграунды, эффекты тени от плашек и текста, прозрачные изображения и многое другое. Растущая популярность планшетов и смартфонов вынудила веб-дизайнеров приспосабливаться к новым стандартам. Появилась возможность разрабатывать сайты, кодировка которых

предусматривает распознавание устройств, применяемых пользователями для просмотра ресурсов, и адаптацию к ним. Для привлечения внимания аудитории использовались крупномасштабные изображения, в высоком разрешении во весь сайт [4].

В 2013–2014 годах основными тенденциями являлись флэт, анимация, параллакс и типографика. Довольно часто можно было видеть параллакс-скроллинг сайта. Сайты, на которых контент «собирается» и отображается по мере прокрутки. Ко всему этому прикручивается анимация. Правильная анимация помогает взаимодействовать с сайтом и не отвлекает. В 2014 актуальным стало использование видео в качестве бэкграунда. Сайты становились всё более адаптивными под различные устройства. Типографика стала главным приемом многих сайтов.

Если говорить о современной веб-моде, то в 2014–2015 годах наметились несколько модных дизайнерских тенденций, которые уверенными шагами движутся в будущее. В последнее время всё больше используется «новый язык разработки» – стиль «метро». Новая концепция нацелена на изменение логики построения операционной системы и приложений, а также на улучшение взаимодействия между пользователем и электронным устройством.

Основные принципы построения и внешнего вида такого интерфейса позаимствованы из информационной системы транспортных узлов США. Шрифты и все графические элементы этой системы отвечают вполне конкретным требованиям: высокая читабельность, отличное визуальное восприятие информации, отсутствие отвлекающих деталей, чистое и четкое представление всех элементов [5].

Важным, по нашему мнению, является выделение принципов данного стиля. Основной принцип – фокусировать внимание пользователя на контенте. Работая с электронным устройством, пользователь может захотеть быстро выполнить какие-либо свои задачи. Основная цель интерфейса – сориентировать его в любом удобном месте в любое время.

Второй принцип – это шрифты и их атрибуты. Размер, стиль и их расположение может о многом рассказать. Иногда визуальное впечатление от надписи может быть гораздо сильнее, чем сама информационная составляющая. При разработке шрифтов особое внимание было уделено читабельности. Целью разработки данных шрифтов было то, что пользователь может воспринимать информацию с одного взгляда, не вчитываясь в смысл написанного. Кроме этого, шрифты останутся разборчивым даже при маленьком кегле и, что особо подчеркивает компания, они остались довольно-таки привлекательными.

Третий принцип – интерфейс должен быть динамичным и сосредотачивать внимание на движении. Идея состоит в том, что сама конструкция и внешний вид интерфейса должны поощрять пользователя и давать ему понять, что есть еще другие возможности и дополнительная информация.

Четвертый принцип. В концепции метро дизайна важная роль отводится анимации интерфейса. Интерфейс должен отвлекать и развлекать пользователя.

Интересные анимированные переходы и формы имеют очень хороший опыт взаимодействия [5].

Microsoft советует отойти от копирования объектов и эффектов реального мира в виртуальный. Вместо этого он предлагает более активно использовать возможности, предоставляемые виртуальным миром. Поэтому в интерфейсах в стиле метро осуществляется переход к иконографии и инфографии – это пятый принцип.

Подход инфографии заключается в том, что элемент меню должен не только обеспечить переход к разделу приложения, а еще и предоставить необходимую информацию, связанную с этим приложением: текущее состояние, новые уведомления, другую информацию. При этом, для пользователя главное меню является не только пуском, но и завершающей информацией, и полной доской объявлений, которая поможет ему ориентироваться [5].

С 2014 года в моду вошли большие фоновые изображения высокого качества. Поскольку практически все любят красивые картинки, этот тренд стойко удерживает свои позиции, и в 2015 году изображения используются всё так же активно, а кроме этого увеличились в размерах и стали еще выше качеством.

Мы видим, что мода на плоский дизайн по-прежнему сохраняется и в 2015 году. Этот чистый, легкий дизайн позволяет сайтам выглядеть очень современно. Основные признаки тренда: огромные белые пространства, большие кнопки, четкий шрифт. Плоский дизайн исключает тени, градиенты и любые другие графические средства, которые делают элементы объемными. Эти особенности дизайна позволяют быстро загружать сайты на любых устройствах, в том числе и мобильных. Становится лучше визуальная иерархия, используются более красивые и уникальные шрифты, а со стороны веб-дизайнеров делаются достаточно сильные заявления [6].

Одним из основных трендов 2015–2016 годов становятся кастомизированные иллюстрации и фото, иллюстрации, рисованные вручную. Специально для каждого заказчика создаются иконки и иллюстрации. Всё это позволяет и сайту, и самой компании приобрести яркую индивидуальность [6].

Возросшие скорости позволяют всё более активно использовать видео. Короткий ролик способен привлечь и «зацепить» всех посетителей просматривающих сайт. Также, используется заикненное видео, которое движется само по себе и его запросто можно использовать в качестве фона.

Еще одно модное веяние – дизайн крупными блоками, уложенными в сетку наподобие коллажа. Он позволяет быстро и наглядно представить имеющийся на сайте товар или продемонстрировать образцы своей работы. Правильно спланированная сетка может сделать навигацию на сайте очень удобной [6].

Самым главным трендом 2015–2016 годов является адаптивный дизайн. По данным компании Google количество пользователей, которые заходят в интернет именно с мобильных устройств, уже к концу 2014 года выросло до 50%.

Поэтому все большую актуальность приобретают мобильные сайты, одинаково хорошо адаптирующиеся под смартфоны, телефоны, планшеты и про-

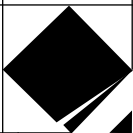
чие гаджеты. Большие кнопки, доступное меню, удобно расположенная информация – всё это располагает к себе пользователей и задерживает их на таком сайте максимально долго [6].

Вывод

Вышеизложенное позволяет сделать выводы, что интернет-пространство постоянно меняется и развивается, в индустрии веб-дизайна все направлено на привлечение внимания пользователей и на максимально быстрое получение информации. Появившиеся тенденции, которые свойственны веб-дизайну в ближайшем будущем, будут связаны с развитием различных мобильных устройств, технологий и стандартов для них, уникальностью и адаптивностью сайтов. Эти тенденции будут наращивать свое присутствие в современном веб-дизайне и станут более устойчивыми.

Список литературы:

1. Клонингер К. Свежие стили Web-дизайна. Как сделать из вашего сайта «конфетку» / К. Клонингер; Пер. с англ. – М. : ДМК Пресс, 2002. – 224 с.
2. Бородаев Д. Веб-сайт как объект графического дизайна. Монография / Д. Бородаев. – Х. : Септима ЛТД, 2006. – 288 с.
3. Тенденции веб-дизайна в 2010 году. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.coolwebmasters.com/web-design/348-web-design-trends-for-2010.html>
4. Тренды веб-дизайна 2011/12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://planet-design.com.ua/2011/12/30/tendencii-v-veb-dizajne-2011-2012>.
5. Обзор нового стиля метро. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ogamzina.com/blog/9-obzor-novogo-stilya-metro>.
6. 10 основных трендов в веб-дизайне 2015-2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://partizzan.ru/10-osnovnyh-trendov-v-veb-dizajne-2015-2016>.



УДК 7.049.6:75.021.32-035.676.332.006.3

Я. С. Черникова, А. Г. Троянов

НАТЮРМОРТ В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Статья посвящена изучению одной из особенностей акварельной техники «Алла Прима» в жанре натюрморта. В исследовании анализируется пошаговое выполнение рисунка по методологическим дисциплинам.

Ключевые слова: изобразительное искусство, жанр, натюрморт, акварель.

Актуальность обусловлена необходимостью расширить и углубить знания о сущности живописи. Выбор темы задан востребованностью принципов.

Объект исследования – особенности жанра натюрморт.

Предмет – техника однослойной акварельной живописи.

Цель работы – более глубоко изучить технику «Алла Прима» в натюрмортном жанре.

Методы исследования: описание, анализ, синтез, исторический, компаративный (сравнительный), культурологический, стилистический.

Техника «Алла Прима» или техника прямой живописи

Живопись (от рус. живо и писать) – вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, живописных полотен, наиболее полно и жизнеподобно отражающих действительность. Произведение искусства, выполненное красками (масляными, temperными, акварельными, гуашевыми и др.), нанесенными на какую-либо твердую поверхность, называется живописью. Главное выразительное средство живописи – цвет, его способность вызывать различные чувства, ассоциации, усиливает эмоциональность изображения. Необходимый для живописи цвет художник обычно составляет на палитре, а затем превращает краску в цвет на плоскости картины, создавая цветовой порядок – колорит.

По характеру цветовых сочетаний он может быть теплым и холодным, веселым и грустным, спокойным и напряженным, светлым и темным.

Образы живописи очень наглядны и убедительны. Живопись способна передавать на плоскости объем и пространство, природу, раскрывать сложный мир человеческих чувств и характеров, воплощать общечеловеческие идеи, события исторического прошлого, мифологические образы и полет фантазии.

Сущность живописного подхода заключается в изображении объекта во взаимосвязи с окружающей его пространственной световоздушной

средой, в тонкой градации тональных переходов. Многообразие объектов и событий окружающего мира, пристальный интерес к ним художников привели к возникновению на протяжении XVII–XX вв. жанров живописи: портрета, натюрморта, пейзажа, анималистического, бытового (жанровая живопись), мифологического, исторического, батального жанров. В произведениях живописи может встречаться сочетание жанров или их элементов. Например, натюрморт или пейзаж могут удачно дополнять портретное изображение. По техническим приемам и используемым материалам живопись можно разделить на следующие виды: масляная, темперная, восковая (энкаустика), эмаль, клеевая, водяными красками по сырой штукатурке (фреска) и др.

Мы видим, что живопись может быть однослойной, выполняемой сразу, и многослойной, включающей подмалевки и лессировки, наносимые на просохший красочный слой прозрачные и полупрозрачные слои краски. Этим достигаются тончайшие нюансы и оттенки цвета.

Важными средствами художественной выразительности в живописи являются кроме цвета (колорита) пятно и характер мазка, обработка красочной поверхности (фактура), показывающие тончайшие изменения тона в зависимости от освещения, рефлексы, появляющиеся от взаимодействия лежащих рядом цветов. Построение объема и пространства в живописи связано с линейной и воздушной перспективой, пространственными свойствами теплых и холодных цветов, светотеневой моделировкой формы, передачей общего цветового тона полотна. Для создания картины кроме цвета необходимы хороший рисунок и выразительная композиция.

Художник, как правило, начинает работу над полотном с поиска наиболее удачного решения в эскизах. Затем в многочисленных живописных этюдах с натуры он прорабатывает необходимые элементы композиции. Работа над картиной может начинаться с выполнения рисунка композиции кистью, подмалевка и непосредственно написания полотна теми или иными живописными средствами. Причем даже подготовительные эскизы и этюды порой имеют самостоятельное художественное значение, особенно если принадлежат кисти известного живописца. Живопись очень древнее искусство, прошедшее на протяжении многих веков эволюцию от наскальных росписей палеолита до новейших течений живописи XX в. Живопись обладает широким кругом возможностей воплощения замысла от реализма до абстракционизма. Огромные духовные сокровища накоплены в ходе ее развития.

На наш взгляд акварель – самая распространенная водяная краска, готовится из тончайшего красочного порошка, частицы которого связываются клеящим веществом (гуммиарабиком, вишневым клеем), растворяющимся в воде. Для работы краску обильно смачивают водой и, когда она размягчится, концом чистой кисти переносят на палитру или на пробный лист бумаги с отогнутыми краями. Здесь к красочной массе добавляют нужное количество чистой воды и тщательно перемешивают для получения однородной смеси определенной густоты и цвета. Жидкую красочную смесь обычно готовят для

окраски больших фигур и светлых частей предмета, а густую – при завершении работы для обводки, усиления цвета и изображения затененных частей предмета. Говоря о густоте краски, следует однако подчеркнуть основное свойство акварели – ее прозрачность. Светоносная поверхность белой бумаги пронизывает своими отраженными лучами тонкий красочный слой и насыщает его светом и трепетом. Густой красочный слой, закрывая путь световым лучам к бумаге, выглядит глухим, мрачноватым. Мы на практике видим, что злоупотребление густыми красками приводит к появлению серости и цветового однообразия.

Для изучения техники акварели нужна круглая мягкая колонковая или беличьё кисть среднего размера. Ее гибкий волос образует коническую форму с острым концом. Такой кистью можно окрашивать большие фигуры, работая всей массой волоса, и изображать маленькие детали концом кисти. Прерывая работу, кисть кладут на специальную подставку или на край стола, чтобы не загрязнить рабочее место. Категорически запрещается оставлять кисть в банке с водой, где волос ее загибается и расходится в разные стороны, теряя коническую форму. По окончании работы кисть следует тщательно вымыть, волос отжать и пригладить пальцами, чтобы придать ему заостренную коническую форму.

Особенность и приёмы техники «Алла Прима»

В живописи есть такое понятие, как Алла Прима (Alla Prima). С итальянского это можно перевести как «В один присест». Название говорит само за себя. Данная техника живописи подразумевает под собой быстрое создание картины. То есть художник должен выполнить полностью завершённую картину за один подход.

Художники, которые пишут масляными красками и акварелью, зачастую применяют совершенно иной способ создания картины. Краски наносятся слой за слоем. Каждый новый слой должен полностью просохнуть и только потом уже можно наносить следующий слой. В этой же технике всё совершается наоборот, и работа Алла Прима завершается задолго до того, когда краска просохнет. Это даёт дополнительные возможности художнику. Развиваются такие вещи, как быстрота художественного мышления и восприятия. Принятие быстрых решений, которые необходимы для того, чтобы создать максимальную выразительность произведения в очень короткий срок.

Считается, что первым применил технику Алла Прима художник Франс Халс (голландский художник XVII века). Обширную практику Алла Прим приобрела с появлением импрессионистов. Техника быстрой живописи была как нельзя кстати для стиля импрессионизм.

Натюрморт как жанр изобразительного искусства

Натюрморт – один из жанров изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, фруктов, овощей, цветов и т. п. Мы считаем,

что задача художника, изображающего натюрморт, – передать колористическую красоту окружающих человека предметов, их объемную и материальную сущность, а также выразить свое отношение к изображаемым предметам.

Как самостоятельный жанр в искусстве натюрморт появился на рубеже XVI–XVII вв. в Голландии и Фландрии и с тех пор используется многими художниками для передачи непосредственной связи искусства с жизнью и бытом людей. Это время художников, прославивших себя в жанре натюрморта, П. Класа, В. Хеды, А. Бейерена, В. Кальфа, Снейдерса и др. Натюрморт – наиболее любимый жанр и в искусстве многих современных художников. Натюрморты пишут на пленэре, в интерьере, простые и сложные постановки, традиционные и остросовременно аранжированные наборы предметов из повседневного обихода человека.

Мы можем проследить, как в натюрморте художники стремятся показывать мир вещей, красоту их форм, красок, пропорций, запечатлеть свое отношение к этим вещам. При этом в натюрмортах отражается человек, его интересы, культурный уровень и сама жизнь.

Составление натюрморта предполагает умение изображать форму различных предметов, используя светотень, перспективу, законы цвета.

Основной составления натюрморта является такой подбор предметов, при котором общее содержание и тема его выражены наиболее четко.

Существует несколько видов натюрмортов:

- сюжетно-тематический;
- учебный;
- учебно-творческий;
- творческий.

Натюрморты различают по:

- колориту (теплый, холодный);
- цвету (сближенные, контрастные);
- освещенности (прямое освещение, боковое освещение, против света);
- месту расположения (натюрморт в интерьере, в пейзаже);
- времени исполнения (краткосрочный – «нашлепок» и долговременный – многочасовые постановки);
- постановке учебной задачи (реалистичный, декоративный и т. д.).

Натюрморт в пейзаже (на пленэре) может быть двух типов: один – составленный в соответствии с избранной темой, другой – естественный, «случайный». Он может быть как самостоятельным, так и являться составной частью жанровой картины или пейзажа. Нередко пейзаж или жанровая сцена сами лишь дополняют натюрморт.

Натюрморт в интерьере предполагает расположение предметов в окружении большого пространства, где объекты натюрморта находятся в сюжетном соподчинении с интерьером.

Сюжетно-тематический натюрморт подразумевает объединение предметов темой, сюжетом.

Учебный натюрморт. В нем, как в сюжетно-тематическом, необходимо согласовать предметы по размеру, тону, цвету и фактуре, раскрыть конструктивные особенности предметов, изучить пропорции и выявить закономерности пластики различных форм. Учебный натюрморт носит также название академический или, как говорили выше, постановочный. Учебный натюрморт отличается от творческого строгой постановкой цели: дать ученикам основы изобразительной грамоты, способствовать активизации их познавательных способностей и приобщать к самостоятельной творческой работе.

В декоративном натюрморте основной задачей является выявление декоративных качеств природы, создание общего впечатления нарядности «Декоративный натюрморт не есть точное изображение природы, а размышление по поводу данной природы: это отбор и запечатление самого характерного, отказ от всего случайного, подчинение строя натюрморта конкретной задаче художника».

Основной принцип решения декоративного натюрморта является превращение пространственной глубины изображения в условное плоскостное пространство. В то же время возможно использование нескольких планов, которые необходимо располагать в пределах небольшой глубины. Учебная задача, стоящая перед студентом в процессе работы над декоративным натюрмортом, состоит в том, чтобы «выявить характерное, наиболее выразительное качество и усилить в его декоративной переработке, в декоративном решении натюрморта вы должны постараться увидеть характерное в нем и на этом построить переработку».

Декоративный натюрморт дает возможность развития у будущих дизайнеров архитектурной среды чувство цветовой гармонии, ритма, количественной и качественной соразмерности цветовых плоскостей в зависимости от их интенсивности, светлоты и фактурности, и в целом активизирует творческие силы студентов.

Мы считаем, что важную роль в композиции постановки натюрморта играет освещение – искусственное или естественное. Свет может быть боковым, направленным или рассеянным (из окна или с общим освещением). При освещении натюрморта направленным светом спереди или сбоку у предметов появляется контрастная светотень, при этом для выделения первого (или главного) плана можно закрыть часть света, попадающего на задний план.

При освещении натюрморта из окна (если предметы поставлены на подоконник) будет силуэтное решение темного на светлом, и часть цвета будет пропадать, если решать натюрморт в цвете. Тональная разница у предметов заметнее при рассеянном свете.

Вывод

Изучив различные источники, которые касаются истории возникновения и дальнейшего развития методов обучения рисованию, можно сказать, что на протяжении многих лет методика претерпевала множество изменений,

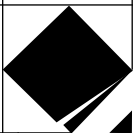
и до сего времени авторы различных подходов пытаются внести свою лепту в наше образование. Как говорится, все мнения могут применяться на практике, но с нашей точки зрения, все-таки лучшим методом является метод рисования с натуры.

На наш взгляд на занятиях рисования с натуры ученик не должен лукавить, выдумывать, сочинять. Он должен откликаться своими переживаниями на то, что его волнует в данной натуре, но выражать это в своем рисунке грамотно. Развивающееся пространственное и образное мышление во время работы с натуры заставляет ученика по-новому видеть и воспринимать окружающий мир, по-новому его отображать в своих работах. Расширение научного кругозора студента позволяет ему смелее и увереннее оперировать имеющимися знаниями, умениями и навыками.

Роль наглядных пособий на уроках изобразительного искусства очень велика. Без наглядности люди не смогут в полной мере осознать и усвоить даваемый им материал.

Список литературы:

1. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1984.
2. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986.
3. Кирилло, А. А. Учителю об изобразительных материалах / А. А. Кирилло. – М. : Просвещение, 1971.
4. Ковалев, Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Ковалев. – Киев : Вища школа, 1989.
5. Одноралов, Н. В. Материалы об изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. – М. : Просвещение, 1988.



УДК 76:7.049.6:7.02

А. О. Шевцов, А. В. Трошкин

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫПОЛНЕНИЯ НАТЮРМОРТА В ГРАФИКЕ

Статья посвящена изучению технологии особенностей выполнения натюрморта в графике, так как графические рисунки становятся более популярными, многие молодые дизайнеры и художники выбирают именно этот художественный жанр.

Ключевые слова: искусство, графика, художественность, стиль, штрих, XVIII век, сангина, отмывка, композиция, гуашь, акварель, техника, натюрморт.

Актуальность статьи обусловлена неослабевающим вниманием современных художников-графиков, декораторов и дизайнеров именно к графическому рисунку, так как это очень востребовано и красиво. Также многие стремятся освоить изобразительный язык графики, ее выразительные возможности штриха, линии, пятна и точки. И в самой графике много направлений, но мы рассмотрим некоторые из них.

Объект исследования – графика как вид изобразительного искусства.

Предмет исследования – графические материалы, элементы изобразительного языка графики.

Цель – изучение истории возникновения и технологических возможностей графики как вида изобразительного искусства.

Методы исследования: анализ литературных источников, анализ иллюстративного материала, выполнение поисковых эскизов.

История развития графики

История графики как вида искусств насчитывает уже несколько тысяч лет [1]. Графика – самое древнее из всех изобразительных искусств. Первые графические изображения возникли на самых ранних стадиях развития человеческого общества – в эпоху неолита и в бронзовом веке. В наскальных изображениях и античной вазописи изображались линии и силуэты, являющиеся одним из самых древних видов графических работ.

Ещё до того, как древний человек обратился к опытам в скульптуре и живописи, он создал первые рисунки, положившие начало искусству графики. Эти дошедшие до нас изображения обычно выцарапаны на скалах, стенах пещер, костяных пластинках. Такие изображения сохранились на предметах быта, на оружии [6]. Рисунки эти не только фиксировали какие-либо события, окружающий мир, но долгое время слу-

жили средством общения между людьми, заменяя собой письменность. Так, с помощью различных изображений первобытный человек излагал свою мысль. В такого рода рисунках (криптограммах) содержались определённые понятия и повествования. Постепенно, с развитием речи, такие рисунки стали обозначать не только фразы, но отдельные слоги, звуки. Начертание их менялось, пока не приняло вид знакомых нам букв [10]. Длительное время графические изображения почти не имели самостоятельного значения и являлись украшением тех или иных предметов.

С появлением письменности графика стала шире применяться в рукописных книгах, пергаментах, грамотах для украшения и разъяснения текста. Да и само создание шрифтов – большое искусство. Достаточно посмотреть, например, на древнеславянские рукописи, чтобы понять, что над ними трудились настоящие художники [16]. Искусство рукописи, или каллиграфии, получило необычайно широкое развитие в Китае. Способов тиражирования графических изображений человек долгое время не знал, и все произведения создавались в единственном экземпляре. Огромный вклад в развитие графики внесли Альберт Дюрер, Франсиско Гойя, Гюстав Доре, Китагава Утамаро, Хиросиге Андо, Хокусай Кацусика. Поэтому так важно знать историю, культуру графики, ее выразительные средства и способы их использования в целях сохранения древних традиций, а также для создания художественного шедевра, аналогов которого нет в мире.

Виды графики

На наш взгляд графике не достаточно уделяется внимания в научно-педагогических исследованиях. Мы предлагаем начать с рассмотрения семантики этого явления. Графика (от гр. *grapho* – пишу, рисую) – вид изобразительного искусства, который связан с изображением на плоскости. Графика объединяет рисунок, как самостоятельную область, и различные виды печатной графики: гравюру на дереве (ксилографию), гравюру на металле (офорт), литографию, линогравюру, гравюру на картоне и др. [17].

Рисунок относится к уникальной графике, потому что каждый рисунок является единственным в своем роде. Произведения печатной графики могут воспроизводиться (тиражироваться) во многих равноценных экземплярах – эстампах [4].

Каждый оттиск является оригиналом, а не копией произведения.

Рисунок является основной всех видов графики и других видов изобразительного искусства. Как правило, графическое изображение выполняется на листе бумаги. Художнику порой достаточно очень простых средств – графитного карандаша или шариковой ручки, чтобы выполнить графический рисунок. В других случаях он использует для создания своих произведений сложные приспособления: печатный станок, литографические камни, резцы (штихели) для линолеума или дерева и многое другое. Термин «графика» первоначально употреблялся применительно только к письму и каллиграфии. Искусство шриф-

та с давних времен было связано с графикой. Новое значение и понимание она получила в конце XIX – в начале XX вв., когда графика определилась как самостоятельный вид искусства. Язык графики и главные его выразительные средства – это линия, штрих, контур, пятно и тон. Активно участвует в создании общего впечатления от произведения графики белый лист бумаги. Добиться выразительного рисунка можно даже при использовании только черного цвета. Именно поэтому графику часто называют искусством черного и белого. Однако это не исключает применение в графике цвета [20].

Границы между графикой и живописью очень подвижны, например, технику акварели, пастели, а иногда и гуаши относят то в один, то в другой вид искусства, в зависимости от того, в какой степени используют цвет, что преобладает в произведении – линии или пятно, какого его назначение.

Одним из отличительных признаков графики является особое отношение изображаемого предмета к пространству. Чистый белый фон листа, не занятый изображениями, и даже проступающий под красочным слоем фона бумаги условно воспринимаются как пространство. Особенно наглядно можно увидеть в книжной графике, когда изображение, помещенное на чистую страницу, воспринимается расположенным в пространстве интерьера, улицы, пейзажа в соответствии с текстом, а не на снежном поле [14].

Художественно-выразительные достоинства графики заключаются в лаконизме, емкости образов, концентрации, строгом отборе графических средств. Некоторая недосказанность, условное обозначение предмета, как бы намек на него, составляют особую ценность графического изображения, они рассчитаны на активную работу воображения зрителя.

В этой связи не только тщательно прорисованные графические листы, но и беглые наброски, зарисовки с натуры, эскизы композиции имеют самостоятельную художественную ценность [8].

Графике доступны разнообразные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр и др.) и практически неограниченные возможности для изображения и образного истолкования мира.

По назначению различаются станковая, книжная и газетно-журнальная, прикладная графика и плакат.

Произведения станковой графики можно увидеть на выставках. Это, как правило, рисунки, имеющие самостоятельное значение, а также печатная графика. Графические листы легко переносимы, они могут быть предназначены не только для выставки, но и для украшения интерьеров жилых и общественных зданий. Специфическими видами являются в станковой графике – лубок, а в газетно-журнальной – карикатура.

Художественное оформление газет и журналов строится на основе связи с текстом, так же как и в книжной графике, и выдерживается в едином стиле в рамках одного типа издания.

Важнейшей областью является книжная графика. В древних рукописных книгах рисунки выполнялись и раскрашивались вручную. Они назывались

миниатюрами. Книжная графика не просто часть издательского дела или средство для передачи знаний, она является частью культуры [5].

Элементы изобразительного языка графики

По нашему мнению, невозможно рассматривать графику без анализа выразительных средств. Линия, как средство передачи изображения, появилась в начале зарождения рисунка. Она является основным графическим элементом. С помощью линии определяются границы форм, плоскостей. Она отделяет изображаемую форму от окружающего её пространства. Но линия служит не только изображению, но и выражению. Она выявляет не только границы форм, но и чувства, переживания художника. Линия считается самым специфическим графическим способом изображения и выражения [2].

Если мы соединим две точки и пойдем по этому отрезку, мы получим линию, которая может продолжаться до бесконечности. Линия приобрела все качества точки и штриха, но стала более осмысленной. Она имеет различные характеристики, типы: тонкая, прямая, толстая, кривая, изящная, волнистая, стремительная, резкая, легкая, воздушная. Выражение мудрецов: «Все течет, все изменяется» – в полной мере можно отнести к поведению линии.

Роль линейных изображений в истории трудно переоценить. Само же понимание графической линии в культуре, теоретическое осознание и обоснование этого произошло лишь на рубеже XIX–XX веков, вместе с признанием графики как особого вида изобразительного искусства. С этого времени начинается теория графики как самостоятельного вида искусства, где линии отведено значительное место.

Высочайшей культурой графической линии обладал выдающийся художник XX века П. Пикассо. Из русских мастеров графики, прекрасно владеющих линией, можно назвать Н. В. Кузьмина, А. М. Лаптева, В. М. Копашевича, Т. А. Мавринца, В. Д. Григорьева. Линейный способ изображения и сегодня является активной формой работы в искусстве, входит в различные методики обучения рисунку в учебных заведениях.

Линейная графика – чрезвычайно сложная изобразительная техника, так как минимум средств не означает отказ от максимума выразительности. При всей условности линейной графики выразительность и жизненность являются необходимыми качествами [18].

Мы считаем, что штрих можно не выделять как одно из выразительных средств графики так как вполне его возможно отнести к линии. Однако не рассмотреть его нельзя. Штрих – это еще одно средство графического изображения, укороченная линия, которая может быть совсем короткой, тонкой, едва заметной или плотной и широкой. В зависимости от силы нажима карандаша или пера с тушью штрих может быть темным, светлым, мягким или жестким. Штрих, как и точка, способен выполнять несколько функций. Штрих в изображениях всегда соседствует с линией и редко применяется самостоятельно. Изображения, где доминирует штрих называются штрихованием.

Если линия признана главным образом, определять границы форм, то задача штриха – передача тона, фактуры, объема и «движения» формы. Линия тоже в определенной степени может выражать объем и «движение» формы, но не так убедительно, как штрих. Чтобы освежить применение штриха в творчестве художников, достаточно назвать эти имена: Рембрандт, А. Ватто, А. Дюрер, В. Ван-Гог, Н. С. Самокиш, г. Дюре, М. А. Врубель.

Штрих лепит форму предметов, как бы высекая ее из фона. Его используют в светотеневом рисунке для выявления формы и объема предмета и передачи светлотных отношений. Перекрещивающиеся в разных направлениях или расположенные рядом штрихи создают штриховое тональное пятно, чем чаще и гуще положены штрихи, тем более проявляется сила тона. Это говорит о богатстве возможностей штриха и о разнообразии приемов его использования. Разными штрихами и разными соотношениями в их тональности можно передать ощущения многоцветности, не смотря только на черный и белый цвет [7].

Точечные изображения строятся на основе точек разной величины, но одинаковой конфигурации. Как правило, это след от точечного прикосновения пером, кистью и другими художественными инструментами к поверхности.

В изобразительном искусстве использование точки как средства художественного выражения не имеет такого распространения, как использование линии, пятна или штриха. Однако это не означает, что точечное изображение вообще редкое явление. Трудоемкость нанесения точек на поверхность без особых специальных приспособлений действительно сужает границы их применения, но особая, ни с чем не сравнимая точечная фактура всегда притягивала мастеров графики.

В наиболее чистом виде использование точки можно увидеть в офорте. Смена тональностей в изображении достигается за счет различной величины, плотностей расположения и формы точек. Техники работы точками имеют в своем активе великолепные образы, представляющие интерес не только для современных мастеров офорта, но и для всех художников, использующих графические приемы.

В настоящее время точечная техника широко применяется в графике как при комбинации техники, так и в чистом виде. В искусстве точка широко используется венграмми и поляками. Прекрасные примеры есть в графике Дьюлы Левиуса, использующего точку в основном для передачи объема с определенной фактурой. Думается, что ближайшее десятилетие даст нам еще более интересные работы с использованием точки, так как число художников-графиков, работающих в этой технике, растет [13].

В пятновой графике основным изобразительным элементом являются черные и белые пятна. В крайнем выражении пятновая графика приходит к искусству силуэта – черный силуэт на белом фоне или белый силуэт на черном фоне. Пятновая графика не менее, а может быть, даже более условна, чем линейная. Она двухмерна. Она не имеет глубины и не пытается ее создать. Изобразительные возможности плоскости выявляются здесь в полной мере. Здесь рабо-

тает на изображение плоскость, и только плоскость. Сочетание различных по конфигурации пятен, плоскостей определяет изобразительные формы.

Художественный язык черно-белый пятновой графики строже, сдержаннее, чем язык других графических техник. Однако условность и лаконичность средств выражения никогда не являлись препятствием для художника, не мешали ему добиваться острого ощущения жизни и художественной правды.

Если мы говорим, что черно-белую графику иногда называют искусством черного и белого, то пятновое графическое исполнение наиболее полно соответствует этому. Центральной фигурой среди художников, в совершенстве владевших искусством пятновой черно-белой графики, является Феликс Валлотон. «Он отбрасывает линии, уничтожает контуры, игнорирует действительные очертания фигур, сливая их в белые и черные плоскости» [19].

Черное пятно при кажущейся непластичности и малой оперативности выражения может выявлять бесконечное разнообразие состояний. Искусство силуэта имеет древнюю историю и восходит к профильным фигурам на сосудах Древней Греции. Наивысший подъем интереса к искусству силуэта среди художников относится к концу XIX – началу XX века. В этот период они плодотворно занимались силуэтными изображениями в графике.

Техника работы в пятновой графике и силуэте непроста. Только развитое чувство острого видения природы может дать хороший результат [3].

Графические материалы

Очень большую роль в учебном процессе, по нашему мнению, необходимо уделять изучению разнообразных художественных материалов. Графические материалы принято разделять на «сухие» и «мокрые». Использование различных материалов и техник открывает перед художником неожиданные возможности в передаче фактуры объекта, его характера, собственного отношения к нему.

Чрезвычайно полезна работа над рисунком в технике «отмывка». Отмывкой называется акварельная работа одним цветом по сырому (тушь, соус, акварель). При длительной работе в этой технике целесообразно сначала легкими штрихами карандаша нанести основное построение рисунка. После чего, начиная с самых светлых мест, постепенно нагружать рисунок, усиливая тон. Но эту технику можно очень успешно применять и в быстрых набросках одной кистью без первоначального рисунка карандашом. Такая работа развивает способность видеть общую форму, чувство тона, отбирать нужные моменты из жизни, что очень важно для серьезной творческой работы.

В процессе работы весьма полезно чередовать различные техники. Долговременные рисунки разбавлять быстрыми зарисовками, карандашную технику – отмывкой либо техникой угля, что развивает скорость рисования, чувство пространства, а также художественный вкус [9].

Пастель (*pastello* происходит от итал. *pasta* – тесто или паста). Пастелью называют художественные материалы для рисования. Пастель выпускается

в виде цветных мелков или карандашей без оправы, имеющих форму брусков с круглым или квадратным сечением. Пастельные мелки спрессованы из тонко размолотой смеси, в которую входили три ингредиента: красящий пигмент, минеральный наполнитель (мел или особый сорт глины) и связующее (в большинстве случаев – гуммиарабик). Пастель имеет более тысячи шестисот оттенков. Пастель применяется и в графике, и в живописи. Пастель часто называют живописным рисунком. Она действительно прошла долгий путь от рисунка тремя цветами до полноценной живописной техники, популярной в эпоху барокко и столь любимой импрессионистами. Сегодня в распоряжении пастелистов сотни цветов и оттенков, позволяющих создавать удивительно проникновенные произведения в различных жанрах.

XVIII век – расцвет пастели. Пастель становится самостоятельной техникой и получает особую популярность во Франции, где её использовали такие известные художники, как Буше, Латур, Шарден, Грёз, Лиотар, Делакруа. Выдающимся пастелистом была итальянская художница Розальба Каррьерра. Затем классицизм решительно отвергает пастель, как технику слишком нежную, бледную и лишенную решительности линий.

Сангина (фр. *sanguine* от лат. *sanguis*) – материал для рисования, изготавливаемый преимущественно в виде палочек из каолина и оксидов железа. Цветовая гамма сангины колеблется от коричневого до близкого к красному. С её помощью хорошо передаются тона обнажённого человеческого тела, поэтому выполненные сангиной портреты выглядят очень естественно. Во время работы сангину можно смачивать и тем самым разнообразить толщину и плотность штриха, а неудачные линии легко удалять. Сангина хороша при технике «гризайль» (выполнение работы в различных оттенках одного цвета).

Техника рисунка с натуры с помощью сангины известна начиная с эпохи Возрождения. В это время в Европе употреблялась натуральная сангина минерального происхождения («красный мел»). Современная сангина – искусственная.

Соус – графический материал, полученный в результате прессования сажи или угольного порошка с добавлением растительного клея.

Сангина – палочки из очищенной глины-каолина со специальными добавками, дающие разнообразные красно-коричневые оттенки. Пастель – цветные палочки мела.

Уголь в искусстве – материал для рисования. Изготавливается из подвергнутой обжигу тонких веток или обструганных палочек липы, ивы и др. деревьев. В XIX в. получил распространение твёрдый «прессованный уголь» (из угольного порошка, с добавлением клея). Широко употребляемый для создания самостоятельных рисунков и подготовительных набросков уголь, как материал, привлекает художников бархатистостью фактуры штриха, возможностью сочетать линию и тональные эффекты в едином художественном решении.

Фломастер (слово происходит от торговой марки «Flo-Master») – инструмент для письма и рисования при помощи краски, стекающей из резервуара

к наконечнику из пористого материала (нейлон или войлок). В Европу был привезён из Японии немецкой фирмой «Edding» в 1960 году. 17 марта 1960 года в Японии поступили в продажу разноцветные фломастеры. Фломастерами называют несколько видов пишущих принадлежностей: перманентные маркеры, смывающиеся маркеры для досок, текст-выделители, капиллярные ручки и, собственно, фломастеры. Различаются они составом красящего вещества, формой и назначением. Не существует общего термина для обозначения фломастера, в разных странах для этого часто используются имена брендов [15].

Карандаш (от тюркских *karadaş* карандаш) – чёрный камень – инструмент в виде стержня, изготавливаемого из пишущего материала (угля, графита, сухих красок и т. п.) применяемый для письма, рисования, черчения. Часто, в целях удобства, пишущий стержень карандаша вставляется в специальную оправу.

Чёрный и коричневые карандаши (из набора цветных карандашей) – обладают большим диапазоном тона. Пригодны как для линейных, так и для тоновых композиций.

Тушь черная (нем. *tusche*) – краска, приготовленная из сажи. Тушь бывает жидкая, концентрированная и сухая в виде палочек или плиток. Черная тушь высокого качества имеет густой чёрный цвет, легко сходит с пера или с рейсфедера. Существует еще так называемая цветная тушь (особая разновидность жидких красок) употребляется крайне редко.

Акварель – графический материал, особенностью и достоинством которого являются прозрачность, чистота и насыщенность цвета. Акварелью можно работать как по сухой, так и по сырой бумаге. Прием «по сырому» дает интересные и неожиданные фактурные эффекты.

Гуашь, темпера – кроющие краски. При работе этими материалами необходимо помнить об их особенностях. Гуаши свойственно сильное высветление, создающее сложность в подборе тона. Темпера интенсивнее гуаши, дает матовую бархатистую поверхность, после высыхания не растворяется водой. При работе гуашью и темперой рекомендуется избегать многократного наложения одного слоя краски на другой, так как при высыхании краска растрескивается и осыпается [11].

Натюрморт

Натюрморт - один из жанров изобразительного искусства, главным образом используемый в процессе обучения изобразительной грамоте. Натюрморт – один из жанров изобразительного искусства, главным образом живописи. В натюрморте изображаются только обиходные, т. е. повседневные, обыденные вещи, неодушевленные предметы. Это может быть различная еда, т. е. пища, посуда, книги, статуэтки и т. п. Все живое, естественное, природное становится в натюрморте неодушевленным, мертвым (франц. *nature morte* – букв. мертвая натура) и приравнивается к вещам. Так, чтобы стать предметом натюрморта, плоды и фрукты должны быть сорваны, звери и птицы – убиты, рыбы, морские животные – выловлены, цветы – срезаны. Вещи в натюрморте целенаправленно

сгруппированы в единой среде, образуя мир искусственной реальности, в той или иной степени преобразенной человеком. Художник не изображает вещи «с натуры», как они расположены в интерьере, а предварительно компоует их в соответствии со смысловой и художественной задачей.

В натюрморте вещи показаны в неподвижном состоянии, они пребывают в условном вневременном пространстве. Вещи даны как бы крупным планом, они увиденны вблизи и рассмотрены в деталях. Композиция укрупняет малую «величину» вещей в натюрморте, вырывает их из обычного функционального контекста. Будучи произвольно, сознательно скомпонованный, натюрморт всегда содержит в себе некое сообщение, тайное письмо (криптограмму). Вещи превращаются в символы. Значения этих символов, содержание сообщений отличается большим разнообразием, но чаще всего носит мировоззренческий и даже философский характер [16].

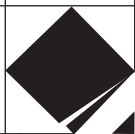
Вывод

Сделав теоретический анализ, мы заключили, что графика является древним видом искусства. Древний человек создал первые рисунки, положившие начало искусству графики. Такие изображения сохранились на предметах быта, на оружии. Также мы ознакомились с существующими видами графики: гравюра на дереве (ксилография), гравюра на металле (офорт), литография, линогравюра, гравюра на картоне и др. Рассмотрели элементы изобразительного языка графики: линией, штрихом, линейной графикой, пятном и т. д. А также были рассмотрены графические материалы: соус, акварель, тушь, гуашь, карандаш, сангина, уголь, пастель, шариковая ручка, которые требуют более тщательной практической проработки в учебном процессе дизайнеров. Остановились на натюрморте – как одном из жанров изобразительного искусства наиболее тщательно используемом в процессе обучения изобразительной грамоте. В натюрморте изображаются только обиходные, т. е. повседневные, обыденные вещи, неодушевленные предметы. В натюрморте вещи показаны в неподвижном состоянии, они пребывают в условном вневременном пространстве. Вещи даны как бы крупным планом, они увиденны вблизи и рассмотрены в деталях. Композиция укрупняет малую «величину» вещей в натюрморте, вырывает их из обычного функционального контекста, что позволяет обучающимся тщательно штудировать их внешнюю форму, материальность, пространственное расположение и др.

Список литературы:

1. Бесчастнов, Н. П. История графики : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н. П. Бесчастнов. – М. : Владос, 2009.
2. Визер, В. Черно-белая графика : учеб. пособие / В. Визер. – СПб. : Питер, 2011.
3. Денисов, В. С. Восприятие цвета. Часть I / В. С. Денисов, М. В. Глазова. – М. : Эксмо, 2008.

4. Земсков, А. И. Электронные библиотеки [Электронный ресурс] : [интерактив. учеб. комплекс] / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. – М. : ГПНТБ России, 2001. – 1 электрон. диск (CD-ROM, WH-516).
5. Звонцов, В. М. Основы понимания графики : практическое пособие / В. М. Звонцова. – М. : Академия Художеств СССР, 1963.
6. Кирцер, Ю. М. Учитесь рисовать : практическое пособие / Ю. М. Кирцер. – М. : Высшая школа, 2011.
7. Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка : учебник / Н. Г. Ли. – М. : Эксмо, 2009.
8. Лушников, В. В. Рисунок. Портрет : учебно-методическое пособие / В. В. Лушников. – М. : Владис. 2006.
9. Морозов, Е. Техники изобразительного искусства : пособие по художественному самообразованию / Е. Морозов. – М. : ЭКСМО. 2010.
10. Никодими, Г. Б. Основы графики : практическое пособие/ Г. Б. Никодими. пер. с итал. Г. И. Семеновй. : Эксмо, 2011.
11. Одноралов, Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. – М. : Просвещение, 2010.
12. Пучков, А. С. Методика работы над натюрмортом : учебное пособие для студентов / А. С. Пучков, А. В. Триселев. – М. : Просвещение, 2012.
13. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика преподавания : учебно-методическое пособие для студентов / Н. М. Сокольникова. – М. : Академия. 2009.
14. Стародуб, К. И. Рисунок и живопись: то реалистического изображения к условно-стилизованному : учебное пособие / К. И. Стародуб – Ростов н /Д. : Феникс, 2009.
15. Фаворский, В. С. О графике как основе книжного искусства / В. С. Фаворский // Искусство книги : пособие для студентов. – М. : Академия. 2010.
16. Электронное издание «Графические материалы» [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые, граф. , зв. дан. (4464 байт). Оптический диск ООО «Сигма», лицензия МПТР ВАф №117-542 от 12. 11. 2009.
17. Энциклопедический словарь юного художника / Н. Н. Платонова, В. Д. Сянюков. – М. , Педагогика, 2009.



УДК 37.013

О. А. Урбанович, Д. М. Мальцева

СВОБОДНОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Современная педагогика творчески развивает идеи свободного воспитания Ж.-Ж. Руссо и Л. Н. Толстого. Принципы природосообразности, самосовершенствования, развития своей внутренней природы остаются неоспоримыми, однако, в концепциях лично ориентированного воспитания преодолевается негативизм по отношению к воспитательным системам. Лично ориентированное воспитание обращено к таким воспитательным механизмам, которые не искажают, а, наоборот, стимулируют процесс самопознания, саморазвития, обретения исковой внутренней свободы. Странники свободного воспитания считают, что выбор своего жизненного пути – естественное право самого личности. Человек не должен чувствовать принуждения.

Идея свободного воспитания занимает особое место в истории педагогической мысли. На этом фоне актуализируется обращение к моделям образования и воспитания, приоритет в которых отдаётся самоопределению человека, а в основу положены уважение его интересов, потребностей, желаний. Метод воспитания – это способ педагогического воздействия, посредством которого осуществляется целенаправленное формирование духовных, этических, эстетических и физических качеств личности. Методы воспитания применяются в комплексе. Нельзя, используя один метод, воспитать гармонично развитую личность. В основе педагогической деятельности находится целеполагание, соответственно, идет отбор и использование системы методов воспитания. А. С. Макаренко называл методы воспитания «инструментами прикосновения к личности», поэтому, выбирая их, необходимо учитывать возрастные и психологические особенности, а также состояние здоровья учащегося.

Традиционный педагогический опыт (Я. А. Коменский, И. Г. Песталлоцци, Ж.-Ж. Руссо, Л. Н. Толстой, К. Д. Ушинский, В. А. Сухомлинский) развивали идею применения ненасильственных (гуманных) методов воздействия на воспитанника. Сухомлинский В. А. отмечал: «Я не из пальца высосал ту истину, что наших детей можно воспитывать только добром, только лаской, без наказаний. И если в массовом масштабе, во всех школах сделать это невозможно, то не потому, что воспитание без наказания невозможно, а потому, что многие учителя не умеют воспитывать без наказаний. Если вы хотите, чтобы в нашей стране не было преступников – воспитывайте детей без наказаний»

Принципы, на которых была основана педагогическая система В. А. Сухомлинского следующие:

- доверие к воспитуемым,
- учение без принуждения,
- воспитание без наказаний,
- сотрудничество младшего и старшего поколений,
- творческий труд и нравственная свобода,
- возможность выбора поступка, линии поведения, образа жизни,
- принятие ответственности за свой выбор.

В современном обществе прочно утвердилось мнение о том, что превалировать должно, все-таки, поощрение, как более гуманное и эффективное. Доказано, что вера в свои силы, стремление к успеху, достижениям более плодотворны, чем страх перед наказанием. Следовательно, для эффективного воспитания педагогу необходимо сформировать стимулирующую атмосферу – среду, внутри которой можно добиться развития личности, формирования понимания правильного поведения, коммуникации, закрепления у человека нравственных норм и установок, которые направлены на развитие деловой и творческой инициативы, реализация индивидуальных возможностей, появление обстановки доброжелательности и защищенности. Странники идей свободного воспитания верят, что дети рождаются свободными существами, и главная задача взрослых, по их мнению, воспитывая ребенка без принуждения, помочь ему сохранить его свободу. Они убеждены, что все люди сами всегда тянутся к лучшему, если, конечно, им создать благоприятные условия. По их мнению, воспитуемый не должен чувствовать унижения и принуждения. Выбор своего жизненного пути – естественное право самого воспитанника. Свобода – независимость, отсутствие стеснений и ограничений, связывающих общественно-политическую жизнь и деятельность коллектива, всего общества или его членов.

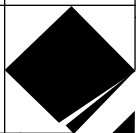
Свободное воспитание – направление в педагогической теории и практике, рассматривающее воспитание как помощь природе личности, естественно развивающейся в процессе освоения окружающего мира и свободно самоопределяющейся в нём. Свободное воспитание отличается от традиционного, как правило, большей осознанностью и, самое главное – большим уважением к личности человека. Идея свободного воспитания занимает особое место в истории педагогической мысли. На протяжении веков теоретики и практики воспитания искали возможности воплощения не авторитарного, ненасильственного воздействия на подрастающее поколение. Перспективы выживания планеты и человеческой цивилизации становятся педагогической областью, ученые связывают их с изменением способа жизни человека, стиля его общения с другими людьми, характера труда, т.е., с изменением типа личности.

Таким образом, идея свободного воспитания стала ключевой для многих педагогов-новаторов, которые стремились к тому, чтобы развитие человека шло в соответствии с принципом ненасилия и свободы. Такое воспитание было направлено, прежде всего, на формирование свободной личности в свободном об-

ществе, доказательством тому могут служить теоретические и практические работы Ж.-Ж. Руссо, М. Монтессори, В. А. Сухомлинского и др. Изученная нами проблема ненасильственного воспитания позволила сделать такой вывод: тема помогает определить направления по ненасильственному воспитанию. Мы считаем, что преподавателю важно использовать методы свободного воспитания в процессе общения и обучения студентов на занятиях художественно-практической направленности.

Список литературы:

1. Амонашвили, Ш. А. Размышления о гуманной педагогике // Ш. А. Амонашвили. – М., 1996.
2. Образова, Л. В. Гуманистическая педагогика и школа Германии к XIX – начала XX века (1870– 1933). // Л. В. Образова. – Пятигорск, 2004.
3. Валеев, А.А. Теория свободного воспитания: Философский аспект // А. А. Валеев. – Современные проблемы науки и образования. – М., 2006.
4. Сухомлинский, В. А. Сердце отдаю детям. // В. А. Сухомлинский. – Киев. 1972. 243с.
5. Козлов, Н. И. Теория и практика свободного воспитания [Электронный ресурс] / Н.И. Козлов. – Режим доступа: http://www.psychologos.ru/articles/view/teoriya_i_praktika_svobodnogo_vospitaniya.



УДК 75.052

В. О. Юрченко, А. Г. Троянов

ЖИВОПИСНАЯ РОСПИСЬ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена одному из величественных видов искусства – монументально-декоративной росписи. В процессе работы были рассмотрены техники монументально-декоративной росписи, особенности и порядок их выполнения

Ключевые слова: монументально-декоративная роспись, эскиз, картон, фреска, мозаика, витраж, сграффито, энкаустика, батик.

Актуальность выбранной темы заключается в необходимости включения в современный образовательный процесс монументально-декоративной живописи, обоснования его значения для формирования творческой личности человека.

Мы считаем что, актуальность выбранной темы заключается в необходимости включения в современный образовательный процесс монументально-декоративной росписи, обоснования его значения для формирования творческой личности человека.

Монументально-декоративная роспись – это особый вид искусства, обладающий своей спецификой, которая обусловлена его включенностью в общий процесс создания архитектурного произведения. Она является полноправным и зачастую очень важным этапом всего архитектурного творчества, своеобразным смысловым и эстетическим завершением архитектурного сооружения как объекта художественной культуры.

Возможностью обогатить, «очеловечить» архитектуру при помощи монументально-декоративного искусства люди пользовались на протяжении всей истории культуры. Это стало особенно актуально сегодня, когда в обществе наблюдается определенный кризис эстетических идей, ценностных приоритетов и нравственных установок.

На наш взгляд современное профессиональное монументально-декоративное искусство, с его опорой на общенациональные, ментальные особенности страны и общегосударственные, общенародные ценности общества в целом, становится все более актуальным.

Объект исследования – процесс разработки эскизов для монументально-декоративной росписи.

Предмет исследования – понятие «минимализм», в монументально-декоративной технике.

Цель работы – изучить технику исполнения росписи и сравнить ее различными техниками монументально-декоративного искусства.

Методы: анализ литературы, изучение работ аналогов, описание.

Монументальной росписью называется живопись, непосредственно связанная с архитектурой. Базой для нее служат плоские и сферические поверхности наружных и внутренних стен здания, потолков, сводов и других его частей. Она состоит из орнаментов, арабесок и картин [8, с. 279].

Монументально-декоративное искусство отличается разнообразием материалов и техник. Некоторые из них, такие как фреска, мозаика, витраж, энкаустика, сграффито, витражная живопись и темпера, восходят к глубокой древности, имеют установившиеся традиции приёмов.

По характеру содержания и образного строя различают произведения живописи, обладающие качествами монументальности, являющиеся важнейшей доминантой архитектурного ансамбля, и монументально-декоративные росписи, лишь декорирующие поверхность стен, перекрытий, фасадов, которые как бы «растворяются» в архитектуре.

Монументальная роспись приобретает цельность и законченность лишь во взаимодействии со всеми составляющими архитектурного ансамбля [1].

В основе монументально-декоративного произведения лежит единство с архитектурным пространством. Само собой разумеется, что монументальное произведение не обязательно должно быть огромных размеров, его размеры вытекают в основном из соображений цельности и целесообразности архитектурного ансамбля и соответствуют архитектурным масштабам [3, с. 50].

На наш взгляд декоративность монументальной живописи является одной из существенных черт ее специфики. Эта функция вытекает из того неперемного условия, что монументальная живопись – это в широком смысле роспись архитектурных поверхностей. Она находится в неразрывной связи с данным архитектурным пространством и специально рассчитана на него. Это вовсе не значит, что роспись должна решаться непременно плоскостно-орнаментально и условно, но зато из этого следует, что в решении той или иной монументальной композиции монументалист должен учитывать условия восприятия ее зрителем, а условия эти диктуются архитектурными особенностями помещения. В отличие от станковой картины при восприятии монументальной композиции надо рассчитывать на множество точек зрения [2, с. 104].

Монументально-декоративная роспись – род живописи, относящийся к монументальному искусству. К ней относятся произведения, непосредственно связанные с архитектурными сооружениями, помещенные на стены, потолки, своды, реже – на полы, а также все виды росписей по штукатурке: это фреска, энкаустика, темперная, масляная живопись, мозаика, написанные на холсте живописные панно, специально приспособленные для определенного места в архитектуре, а также витражи, сграффито, майолика и другие формы плоскостно-живописного декора в архитектуре [4].

Монументальную роспись называют также монументально-декоративной живописью, или живописным декором, что подчеркивает специальное декора-

тивное назначение росписей. В зависимости от своей функции произведения монументальной живописи решаются в объемно-пространственном или плоско-декоративном ключе [6].

Вывод

Мы считаем, что монументально-декоративная роспись – это особый вид искусства, обладающий своей спецификой, которая обусловлена его включенностью в общий процесс создания архитектурного произведения. Она является полноправным и зачастую очень важным этапом всего архитектурного творчества, своеобразным смысловым и эстетическим завершением архитектурного сооружения как объекта художественной культуры.

Включенность монументально-декоративной росписи в архитектуру диктует не столько большие размеры изображения, сколько его социальную направленность, нацеленность на возникновение диалога между архитектурным произведением и зрителем.

Рождение архитектурного сооружения и его живописного и скульптурного декора (фресок, лепных фризов, плафонов всего, вплоть до арматуры: люстры, решетки и т.д.) – единого по стилю с этим сооружением является результатом не только содружества архитектора, скульптора, мозаичиста. Монументальное произведение, прежде всего, является порождением самого общества, объединенного единством социальных интересов. Одно то, что всякий монумент – явление общественное, ставит перед этим искусством задачи отображения основных общественных явлений.

Список литературы

1. Аган, Дж. К. История итальянского искусства. Том 1 / Дж. К. Аган ; пер. с итал. Г. П. Смирнова. – М. : Радуга, 1990.
2. Академия художеств СССР. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство / гл. ред. Ф. Ф. Федоровский [и др.]. – М. : Академии художеств СССР. – 1951.
3. Аксенов, Ю. Г. Рисунок и живопись. Том 1 / Ю. Г. Аксенов, Р. М. Закин. – М. : Искусство, 1961.
4. Алехин, А. Д. Когда начинается художник / А. Д. Алехин. – М. : Просвещение, Владос, 1994.
5. Безопасность при работе с краской [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://handimade.ru/krasim/secret/bezopasnost.htm>.
6. Боссом, М. Искусство энкаустики. Как рисовать воском / М. Боссом ; пер. с англ. У. Сапциной. – М. : Кристина – Новый венк, 2006.
7. Бэрд, Х. Мозаика лучшие идеи / Х. Бэрд ; пер. с англ. И. Крупичевой. – М. : Эскмо, 2008.
8. Валериус, С. С. Монументальная живопись. Современные проблемы / С. С. Валериус. – М. : Искусство, 1979.

9. Вибер, Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер. – М. : Издательство академии художеств СССР, 1961.
10. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1985.
11. Гильман, Р. А. Художественная роспись тканей / Р. А. Гильман. – М. : Владос, 2005.
12. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих ; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. – М. : АСТ, 1998.
13. Давыдов, С. Батик. Техника. Приемы. Изделия / С. Давыдов. – М. : АСТ-Пресс, 2005.
14. Дерибере, М. Цвет в деятельности человека / М. Дерибере. – М. : Стройиздат, 1964.
15. Духалин К. П. Виды изобразительного искусства / К. П. Духалин, Ф. И. Егоров. – Л. : Учпедгиз, 1959.

**ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ
СТУДЕНТОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ**



Лесконог Максим

студент 4 курса, «Момент», 55×37,5, комп. графика, 2016 г.



Лесконог Максим

студент 4 курса, «Форма», 58×41, комп. графика, 2016 г.



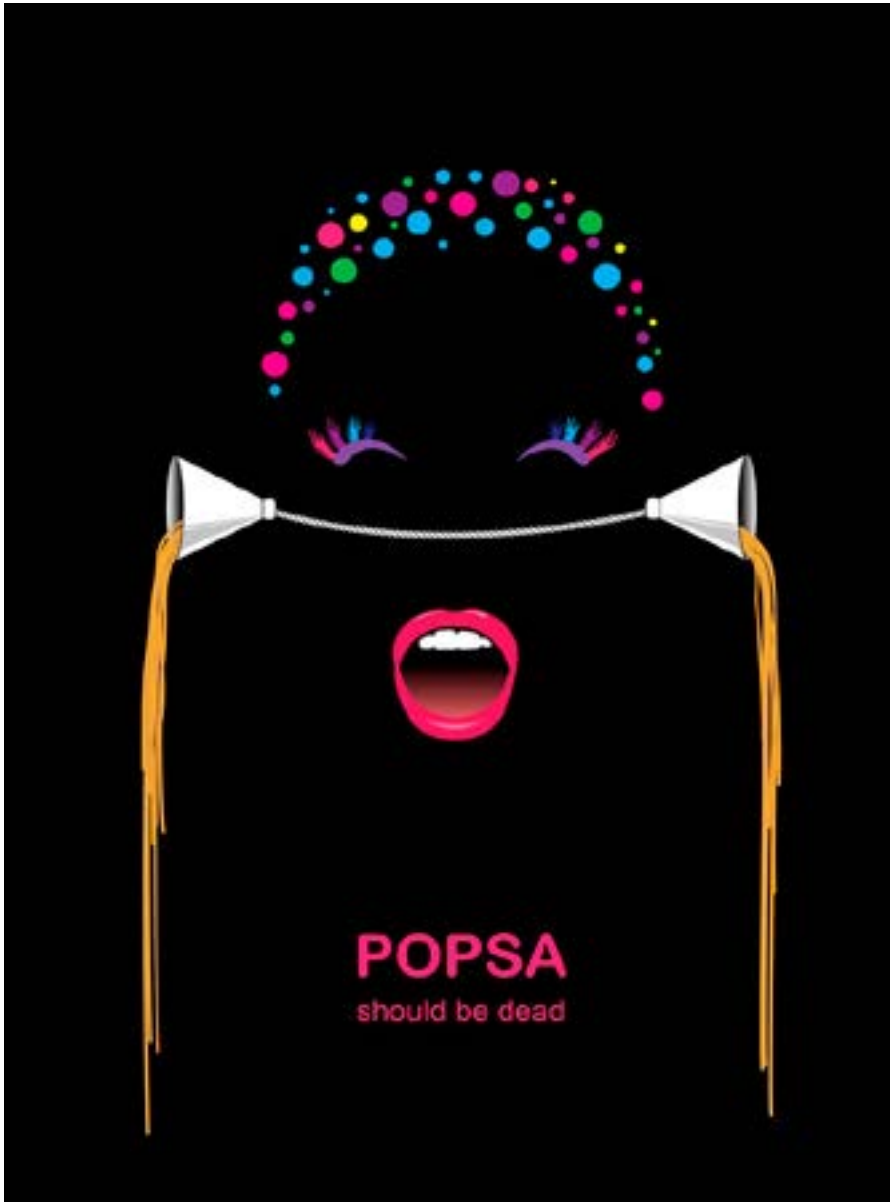
Чаленко Настя

студентка 4 курса, «Завод», 40×60, комп. графика 2015 г.



Урбанович Ольга

студентка 3 курса, 46×32, «Maroon 5», комп.графика, 2016 г.



Муромцева Анастасия

студентка з/о ВО, «Popsa» 55×37,5, комп. графика, 2016 г.



Юрченко Виктория

студентка 5 курса, «Натиорморт», 60 × 40 см, техника, 2016 г.



Бычкова Вера

студентка 1 курса «Стремление» 40x60 см. техника 2016 г.



Сушко Виктория

студентка 5 курса, «Море внутри меня», 60×40 см, техника 2016 г.



Испанова Надежда

студентка 5 курса, «Открытие тайн лета 1», 60×40 см, техника 2015 г.



Андреева Анастасия

студентка 4 курса, «Игра судьбами», 44×54, комп. графика, 2016 г.



Коновалова Диана

студентка 5 курса, «Энергосберегающая супрематическая диета», 60×40 см, техника, 2015 г.



Кизилова Катя

студентка 4 курса, «Момент», 55×37,5, комп. графика 2016 г.



Абубекерова Карина

студентка 5 курса, «Не все так, как кажется», 60×40 см, техника 2016 г.



Диденко Оксана

студентка 5 курса, «Вечер на двоих», 28×21 см, техника, 2016 г.



Назарчук Элина

студентка 3 курса, «Серж Танкан», 56×43, комп. графика, 2016 г.



Ведяев Эдуард

студент 4 курса, «Остановиться? Никогда!!!», 40×30, комп. графика, 2016 г.



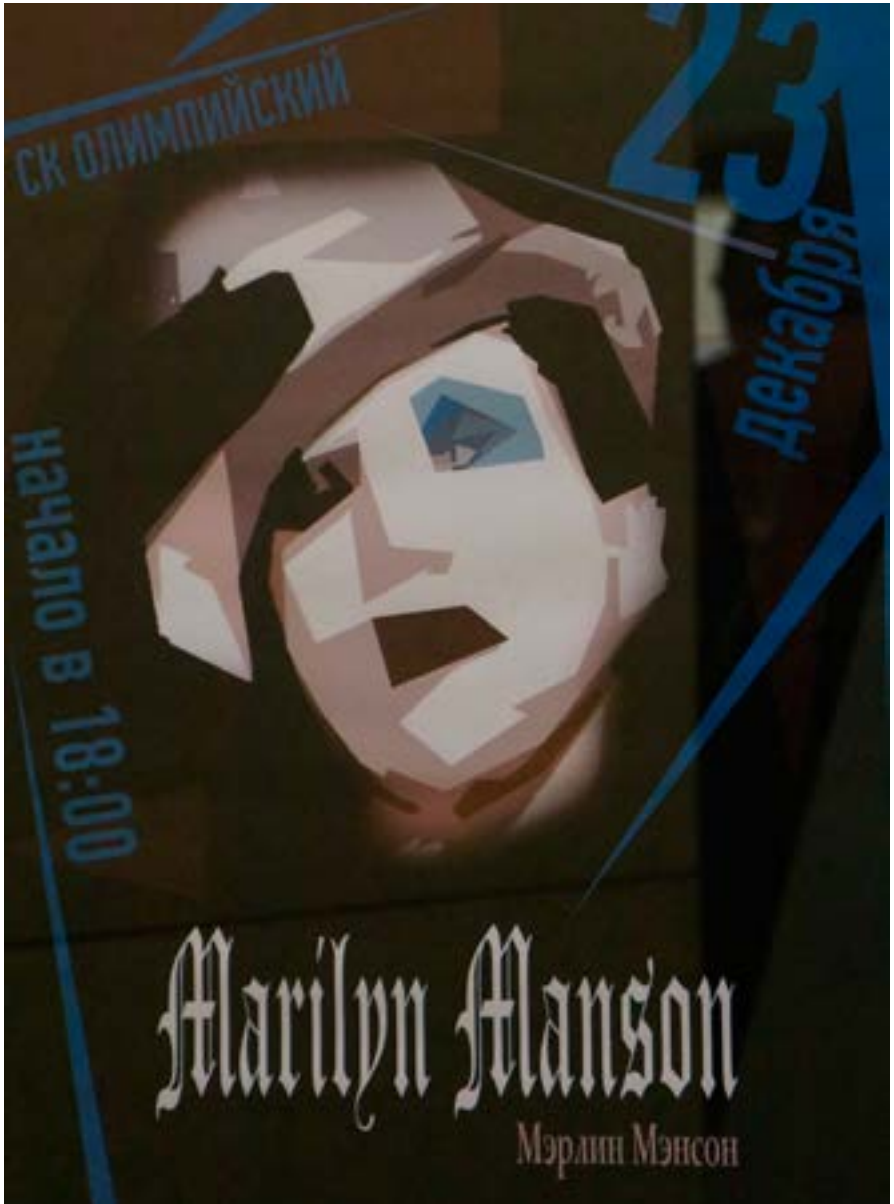
Емец Татьяна

студентка 5 курса, «Привязанность», 30×30, инсталляция, 2016 г.



Гайдамака Людмила

«Fashion art», 27×39, коллаж, 2016 г.



Назарчук Элина

студентка 3 курса, «Мерилин Мэнсон», 56×43, комп. графика, 2016 г.



Гринько В. В.

«Реквием», 50×70, комп. графика, 2016 г.



Гринько В. В.

«Дорога к храму», 50×70, комп. графика 2016 г.



Гринько В. В.

«Донецк-аэропорт», 50×70, комп. графика, 2016 г.



Гринько В. В.

«Донецк вечерний», 50×70, комп. графика 2016 г.



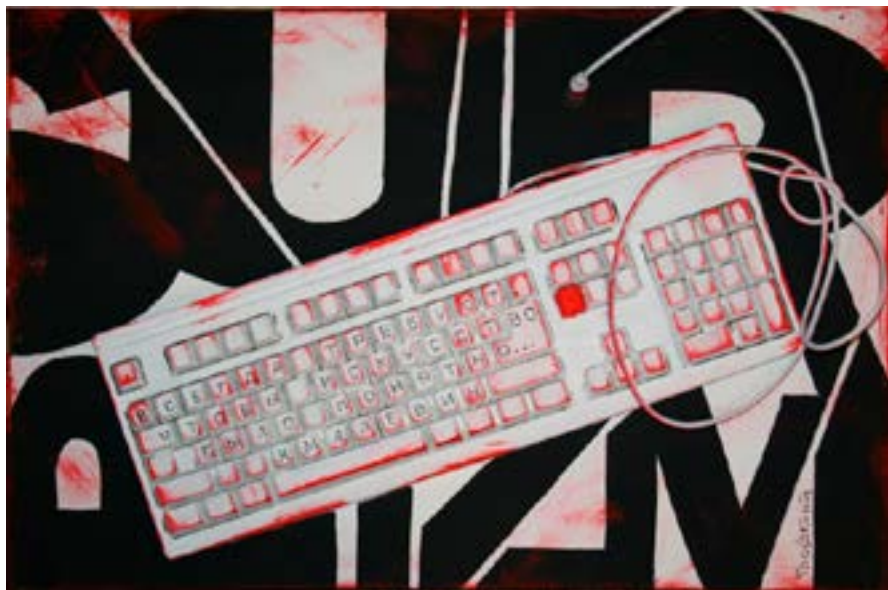
Трошкина Ю. Ю.

Диптих «Символы Донецка», 70×30, акрил, 2016 г.



Трошкина Ю.Ю.

«Донецк супрематический» 60x60 акрил 2016 г.



Трошкина Ю. Ю.

«Клавиатура Малевича», 40×60, объектная живопись, 2016 г.

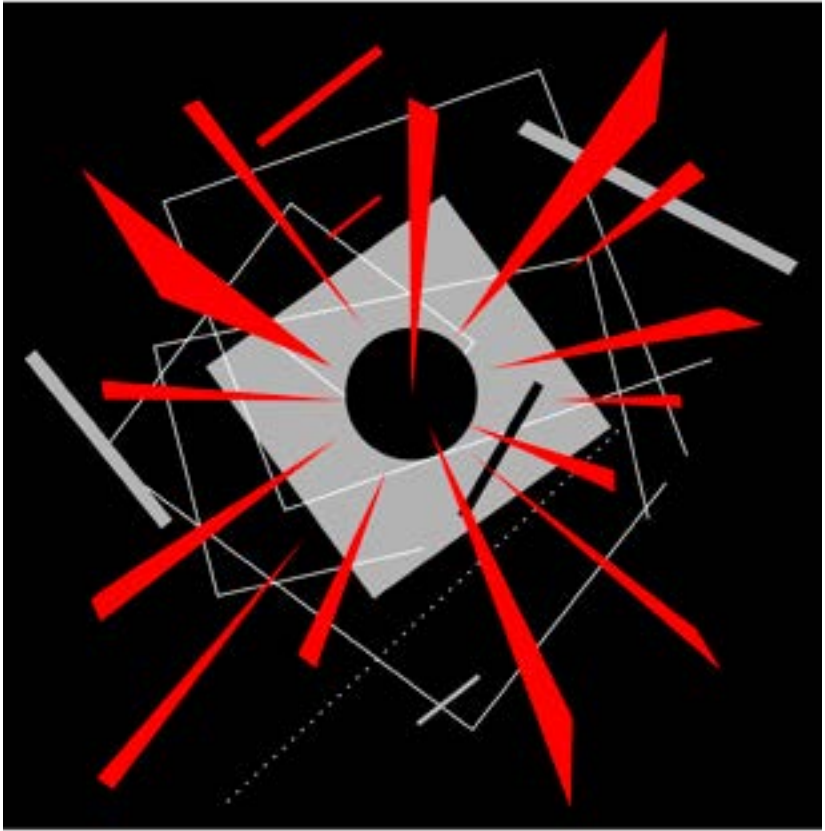


Трошкин А. В.

«Динамика супрематизма», 40×60 см, техника, 2002 г.



Трошкин А.В.
«Забей», 70×30 см, техника, 2016 г.



Гурова Н. А.

«Динамика супрематизма», 21×60, комп. графика, 2016 г.



Гурова Н. А.
«Пространство без времени», 42×30 см, техника, 2016 г.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Преподаватели

1. А. В. Трошкин – кандидат педагогических наук, доцент, ведущий кафедрой дизайна и art-менеджмента ДонНУ;
2. Ю. Ф. Петрушкин – заслуженный художник Украины, доцент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ;
3. Г. А. Тышкевич – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ;
4. Д. М. Мальцева – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ;
5. В. В. Гринько – старший преподаватель кафедры дизайна и art-менеджмента;
6. А. Г. Троянов – старший преподаватель кафедры дизайна и art-менеджмента;
7. Ю. Ю. Трошкина – старший преподаватель кафедры дизайна и art-менеджмента;
8. Н. А. Гурова – ассистент кафедры дизайна и art-менеджмента

Студенты

1. К. О. Аубукерова – студентка 5 курса «Магистры»
2. А. В. Андреева – студентка 4 курса группы «ПОДy-14А»
3. Д. Ю. Брегаус – студентка 4 курса группы «ПОДy-14А»
4. Э. С. Ведяев – студент 4 курса группы «ПОД-12А»
5. А. В. Чаленко – студентка 4 курса группы «ПОД-12А»
6. О. М. Диденко – студентка 5 курса группы «Магистры»
7. Д. В. Домашенко – студентка 4 курса группы «ПОДy-14А»
8. Н. В. Испанова – студентка 5 курса группы «Магистры»
9. Е. А. Кизилова – студентка 4 курса группы «ПОД-12А»
10. М. М. Лесконог – студентка 4 курса группы «ПОД-12А»
11. К. С. Малярская – студентка 5 курса группы «Магистры»
12. В. А. Москва – студентка 4 курса группы «ПОД-12А»
13. А. Ю. Муромцева – студентка 1 курса группы «Бакалавры»
14. В. А. Федоренко – студентка 3 курса группы «ПОДy-13А»
15. Я. С. Черникова – студентка 4 курса группы «ПОДy-14А»
16. А. О. Шевцов – студентка 4 курса группы «ПОДy-14А»
17. О. А. Урбанович – студентка 3 курса группы «ПОДy-13А»
18. В. О. Юрченко – студентка 5 курса группы «Магистры»

ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Основан в 2011 году

Выпуск 7

Сборник материалов
VII интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
дизайнеров к профессиональной деятельности»

Технический редактор А. Ю. Муромцева
Дизайн В. В. Гринько

Подписано в печать 2016 г. Формат 60×84/16.

Печать лазерная. Усл. печ. л. 8,02.

Тираж 50 экз. Заказ № _____