

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Белокур А.С.

РОЛЬ ГРАФИКИ В РАЗВИТИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ УМЕНИЙ*

Аннотация: Методику развития творческих способностей и изобразительных умений студентов необходимо создавать на истории развития отечественной графики. И реализовать через поэтапное развитие профессиональных умений студентов, отслеживание и коррекцию данного процесса и основывать на систематическом пополнении теоретических знаний по художественной культуре, психологии творчества, теории рисунка, композиции, что способствует формированию потребности в развитии профессионально значимых умений.

Ключевые слова: графика, изобразительные умения, упражнения.

Умения – это элементы деятельности, позволяющие что-либо делать с высоким качеством, например, точно и правильно выполнять какое-либо действие, в целом представляют собой сознательно контролируемые части деятельности.

Упражнение это способ систематической и эффективной отработки умения или навыка путем ритмично повторяющихся умственных действий, манипуляции, практических операций.

Графика 1) изображение на бумаге – гравюра, акварель, карандашный рисунок; 2) вид искусства.

Рисунок – черта, линия, внешний абрис. В изобразительном искусстве означает ясное, четкое и выразительное изображение формы.

Ощущение – это наиболее простая форма отражения действительности, которая заключается в отражении отдельных свойств предметов и явлений (цвет, форма и т.п.)

Чувства – это то или иное отношение человека к действительности, к тому, что он познает и делает.

Наблюдение – это преднамеренное, целенаправленное восприятие предметов и явлений действительности.

Успешность деятельности зависит от качества и количества приобретенных знаний, которые на практике реализуются через выработанные умения и навыки. Теоретические знания студентов ХГФ претворяются в жизнь посредством изобразительных умений. Их сохранение и дальнейшее развитие является необходимым условием качественного осуществления и успешности профессиональной и творческой деятельности студентов.

От уровня формирования изобразительных умений художника зависит качество рисунка. Любое изображение, выполненное студентом, а также непрерывная практика служат качественными и количественными показателями становления его профессиональных умений.

Непременным условием эффективного развития умений выступает осознанность индивидом данного процесса. Способность оценить степень развития собственных умений и внести коррективы в процесс их совершенствования через конструктивный анализ выполненного рисунка, с аргументированным объяснением положительных и отрицательных качеств работы, считается важнейшим показателем успешного развития профессиональных умений.

Назовем психофизиологические истоки становления и развития умения, а также необходимые понятия и наиболее распространенные их определения.

Термин «умение» подразумевает способность человека произвести какое-либо действие на основе ранее полученного опыта с применением определенных приемов и способов.

Умения – это элементы деятельности, позволяющие что-либо делать с высоким качеством, например, точно и правильно выполнять какое-либо действие, в целом представляют собой сознательно контролируемые части деятельности.

Осуществление умения возможно через систему психических и практических действий, основанную на имеющихся у субъекта знаниях и навыках, реализуемую в такой последовательности: отбор необходимых знаний, выделение первостепенных свойств, на основе которых определяется система

* © Белокур А.С.

преобразований, реализация преобразований, контроль результатов, корректировка процесса осуществления умения.

Умениям свойственны два различных уровня способа действия. Первый – элементарный, более низкий по сравнению с навыком уровень выполнения действия. Применительно к портрету это может быть видение характерных пропорций лица и отображение их в рисунке. Далее это умение доводится до автоматизма и переходит в навык, благодаря чему студент не заостряет свое внимание на передаче пропорций и ведет работу в целом, стремясь к выполнению грамотного и убедительного рисунка.

Высшей ступенью умения определять характерные пропорции является создание выразительного портретного образа, где пропорции лица и тела человека становятся неотъемлемым его элементом и средством раскрытия внутреннего мира портретируемого (например, «Портрет Никколо Паганини» Э.Делакруа или «Женский портрет» А.Модильяни). В этом случае умение можно охарактеризовать как мастерство.

В отличие от навыка умение никогда не реализуется без активного участия мышления. Значит, использование приемов, активизирующих мыслительные процессы студентов в ходе выполнения графического портрета, будет способствовать эффективному развитию их профессиональных умений. «Активизация интеллектуальной деятельности в умениях происходит как раз в те моменты, когда изменяются условия деятельности, возникают нестандартные ситуации, требующие оперативного принятия разумных решений. Управление умениями на уровне центральной нервной системы осуществляется более высокими анатомофизиологическими инстанциями, чем управление навыком, т.е. на уровне коры головного мозга». (5 с. 77)

Развитие умения представляет собой направленное, закономерное изменение, в результате которого у него появляются новые качества.

Профессиональные умения студентов совершенствуются на занятиях: они приобретают новые качественные и количественные характеристики в ходе работы над учебным заданием при условии использования педагогом специальных методических приемов, упражнений и средств воздействия.

Они заключаются в том, что на начальном этапе студент знакомится с теоретическими знаниями, составляющими основу развития каждого умения. Постепенно знания трансформируются в практические умения, что первоначально не носит осознанного характера, поэтому проходит недостаточно эффективно. Большое количество ошибок в работах студентов объясняется малым опытом практического применения умения.

На промежуточном этапе студент производит на довольно высоком уровне отдельные операции, являющиеся слагаемыми каждого умения. Но отсутствует понимание необходимости развития умения в целом, в единстве с другими умениями. Ошибки в рисунках возможны из-за чрезмерной концентрации на отдельных участках работы, без учета сочетания их с целым.

Заключительный этап характеризуется реализацией умения на высоком уровне и его творческим использованием при выполнении работ.

Основным средством формирования, закрепления и дальнейшего совершенствования умений выступают систематические упражнения, частота и число которых определяется исследователем с учетом индивидуальности студента. Упражнение, по существу, есть единственный способ систематической и эффективной отработки умения или навыка путем ритмично повторяющихся умственных действий, манипуляции, практических операций... Функция метода упражнения заключается в том, чтобы трансформировать часть знаний учащихся в умения и навыки, обеспечить ему возможность умелого практического действия, воспроизводящей и творческой деятельности. (8 с. 121)

Упражнения делятся на воспроизводящие и творческие. Воспроизводящие способствуют выработке и закреплению навыка или умения, творческие – совершенствованию способностей.

Способности развиваются в условиях усвоения знаний, умений. Легкость и быстрота приобретения знаний, умений и навыков обуславливается наличием способностей. В психологии выделяют общие и специальные способности. Общие – необходимы для любой деятельности человека (интеллект, память), а специальные – проявляются в ее специфических видах (музыка, изобразительное искусство). Методику развития творческих способностей и изобразительных умений студентов, предполагающую использование элементов педагогического моделирования, на наш взгляд, необходимо создавать на истории развития отечественной графики. И реализовать через поэтапное развитие профессиональных умений студентов, отслеживание и коррекцию данного процесса и основывать на систематическом пополнении теоретических знаний по художественной культуре, психологии творчества, теории рисунка, композиции, что способствует формированию потребности в развитии профессионально значимых умений. Учебные и творческие задания по выполнению графического образа предполагают решение изобразительных (создание постановки, выбор точки зрения, материала, выполнение компо-

зиционных поисков, тональное решение портрета, целостность рисунка) и творческих задач (техника исполнения и образ, приемы выявления характерных черт модели, поиск выразительного графического языка, формирование творческого мышления и видения реальности, развитие способности генерировать в себе творческие идеи и т.д.) А это почти невозможно без знания и внимательного анализа истории развития отечественной графики.

Слово «графика» имеет два значения: 1) то, что сделано на бумаге – гравюра, акварель, карандашный рисунок; 2) вид искусства, который в начале XX в. охотно противопоставляли «живому рисунку».

Изображения К.А.Сомова или О.Бердслея были собственно графикой, т.е. отличались предельной законченностью: делая виньетку или иллюстрацию для журнала, Сомов стирал резинкой или замазывал белилами любые следы предварительной подготовки, например карандашного наброска, добиваясь впечатления чернобелого «знака». Но в то время В.И.Шухаев, рисуя с натуры мартышку или антилопу, наоборот, подчеркивал «не более как черновой» характер рисунка, всемерно выявляя его становление, ход, даже «затачивал» сангинный стержень на бумаге тут же, рядом с четко «вылепленной» фигуркой зверя, и рисунок становился похож на подготовительные студии старых мастеров.

Многие рисовальщики, например, М.В.Добужинский, использовали в натурном рисунке отдельные приемы графики. Однако в 1910е гг. в листах не только Василия Шухаева, но и Бориса Григорьева такие приемы все более отторгались рисунком. «Рисунки Григорьева— не графика,— писал Н.Э. Радлов,— ибо графика— это мертвая, графическая линия, ее чеканность— окаменелость трупа». Но «зрелый XX век» (наступление которого многие связывают с 1910ми гг.) совершенно изменил отношение художников к рисунку и графике. Противостояние рисунка, осознанного как ход, как процесс, произведениям графики, воспринимаемой как законченный знак, необратимо снималось, приводя к своеобразному сочетанию длящегося хода рисования и получающегося в результате неподвижного знака.

Из западноевропейских художников это наиболее отчетливо проявилось у А.Матисса— настоящего классика рисунка XX в. Его линия— особенно в изображении обнаженной натуры— остается живой и подвижной на всем протяжении. Но одновременно она и найдена, обретена, ибо легла на бумагу каждой своей частью или даже точкой. В рисунке заложен внутренний парадокс. Перовая линия легка и нескованна, но в результате она должна отлиться в обобщенную формулу натуры. «Страница написана: никакие исправления невозможны,— писал А.Матисс,— и если она не удалась, то нужно начать все вновь, как это бывает в акробатике». Упоминание об акробатике не случайно: в соединении проскальзывающего движения линии и получавшегося в его итоге формулызнака присутствует впечатление чуда, удачи— и неудавшиеся листы у Матисса неизменно летели в корзину.

Из русских мастеров такие приемы намечались у позднего Серова. Известно, что, сделав живой набросок с натуры, Валентин Серов нередко накладывал на него лист, полупрозрачный, как калька, и, обведя наиболее важные линии, продолжал работу на новом листе. Затем этот прием повторялся, в результате чего рисунок все более приближался к обобщенному знаку (промежуточные листы немедленно уничтожались).

Разумеется, метод не был универсальным. Таким виртуозам рисунка, как Борис Григорьев, совершенно не нужно было калькировать свои зарисовки и уничтожать промежуточные листы. В конце 1910— начале 1920х гг. его манера отточилась как бритва, причем, в отличие от рисунков Матисса, остро подвижные и плотно впечатанные элементы рисунка отчетливо разделились, ложась на поверхность листа как будто бы рядом друг с другом.

Глядя на портрет И.М.Москвина (в роли капитана Снегирева из «Братьев Карамазовых», 1923), мы не можем оторваться от глаз артиста, окруженных гротескными переплетениями напористожестких линий. Однако рядом— но никогда не сливаясь с этими линиями— недвижно лежащие пепельносерые «хлопья» теней на лице. По ощущению художника, эти мрачные тени— своего рода «земля», которая и рождает российские «земляные таланты» (так Борис Григорьев в ту пору воспринимал Москвина).

Разделенность подвижнолинейных и неподвижнотоновых частей рисунка была очевидной и во многих изображениях обнаженной натуры. В «Натурщице» Н.А.Тырсы (1915, ГТГ) линия, обходящая женскую фигуру, не сливается с тоном тушевки. Градации листа напоминают отливы на металлических формах. Н.Н.Пунин писал о «металлобронзовом стиле» этих листов. Тени и линии воспринимаешь как графические «строительные материалы». Пунин говорил об этих рисунках (7 с. 243) как о своеобразных художественных организмах, способных к независимому существованию среди других предметов реальности. Форма рисунков Тырсы «не столько: намечена, «поймана», сколько сделана, взята, взята обеими руками и поставлена в мир для жизни».

Однако позднее разделения подвижных и неподвижных элементов рисунка становились менее явными. В прославленных «балеринах» В.В.Лебедева 1920х гг. эти элементы, как и в рисунках Матисса, неразделимо сливаются. На одном из лучших листов (1927, ГРМ), где танцовщица повернута к нам спи-

ной, с правой ногой, поставленной на носок за левую, ее ноги стройно возносятся над точкой опоры, над ними — разлет белоснежной пачки, еще выше — чуткая, «слышащая» спина и не менее «слышащий» поворот головы. Однако «лепестки» жемчужных мазков, которые изображают фигуру, везде неотделимо прилегают к бумаге, напоминая мазки в китайских рисунках тушью, одновременно и стекающе-плавкие и сплавленные вместе с бумажным листом.

Во второй половине столетия (если говорить только о русском искусстве) так будут рисовать и А.Т.Зверев, и Ю.С.Злотников. У первого (несмотря на «кружащий» рисуночный темп) преобладает впечатление «графикознака». В нарисованном Зверевым портрете Марселя Марсо (1950е гг.) фигура сдвинута к стороне листа, по которому она, как кажется, «проходит лишь краем». Однако на этом краю — мгновение остановки. Прежде чем выйти из поля нашего зрения, артист словно замер, погруженный в себя, прислушиваясь к своему положению в мире.

Не то в наброске Злотникова с играющего Святослава Рихтера (1980). Напористые, ломкие штрихи зарисовки и здесь вполне не сдвигаемы на листе, припечатаны к нему каждым своим изгибом и точкой. Однако еще ясней — впечатление потока штрихов, летящих по диагонали вверх. Рихтер во время трудного выступления, увязший в лавине звуков, темно нависший над нотной страницей. Капризная пляска штрихов, за которой — взметенное состояние исполнителя.

Именно это взаимопроникновение рисунка и графики (при бесконечном разнообразии форм) утвердилось в искусстве XX в. Так рисовали Марк Шагал, Пабло Пикассо, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, Владимир Татлин. В основе лежало переживание потока времени (в том числе и творческого потока), получившее в XX столетии небывалую остроту. Художникам хотелось включиться в течение времени, отразить его ритмы в неостановимой текучести рисуночной линии. Такое уже было у мастеров романтизма или импрессионизма, воспроизводивших мир как движение, как поток. Однако в XX в. этот поток оказался способным взорвать даже зримую цельность реальности, чего еще не было ни у романтиков, ни у импрессионистов. Возникла потребность зацепиться за его неподвижное дно хотя бы якорем творческого приема, или, как говорил Борис Григорьев, «увековечить» его ход в несдвигаемо прочной линиизнаке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кузин В.С. Психология: учебник. – М.: Агар, 1997. – 304 с.
2. Кузин В.С. Наброски и зарисовки. – М.: Академия, 2004. – 230 с.
3. Молева Н.М., Белютин Ю.М. Русская художественная школа первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1967.
4. Природа искусства и механизмы художественной деятельности / Под ред. А.И.Илиади. – Л.: Издво ЛГУ, 1975. – 206 с.
5. Психология процессов художественного творчества / Под ред. Б.С.Мейлаха и Н.А.Хренова. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1980. – 284 с.
6. Живопись. Композиция. Хрестоматия. /Сост. Н.Н.Ростовцев, С.Е.Игнатъев, Е.В.Игнатъев. М.: Просвещение, 1989. 205 с.
7. Русская графика от А до Я. М.: СЛОВО/SLOVO, 2002.288с.
8. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школа рисунка. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с.

A. Belocur

THE ROLE OF GRAPHICS IN THE DEVELOPMENT OF VISUAL SKILLS

Abstract: The methods of creative and descriptive skills development should be based on the history of native graphic arts development, and should be realised through the step-by-step training of professional skills of students, tracking and correction of this process. The students should regularly enrich their theoretical knowledge of artistic culture, creation psychology, theory of drawing, composition - this will form the demand for professionally meaningful skills development.

Key words: graphics, graphic skills, drills