

# МОЛОДІЖНИЙ ЕКО-ПРОЕКТ У ФОРМАТІ МІЖНАРОДНОЇ ТРИСНАЛЕ ДИЗАЙН-ГРАФІКИ „4-й БЛОК”

Гладун О.Д.

Черкаський національний університет

*Анотація.* Розглянуто молодіжний еко-проект (номінація шостої триснале екологічного плакату „4-й Блок”) та визначено його роль з огляду на актуальні завдання сучасного мистецтва.

*Ключові слова.* молодіжний еко-проект, „4-й Блок”, відеоарт, О. Векленко.

*Annotation.* Gladun O. Молодежный эко-проект в формате Международной триеннале дизайн-графики „4-й Блок”. Рассмотрен молодежный эко-проект (номінация шестой триеннале экологического плаката „4-й Блок”) с учетом актуальных задач современного искусства и определена его роль.

*Ключевые слова.* молодежный эко-проект, „4-й Блок”, видеоарт, О. Векленко.

*Annotation.* Gladun O. The youth eco-projekt in the framework of the International triennial of the graphics design „The 4<sup>th</sup> Block”. The youth eco-projekt (nomination of the sixth triennial of the ecological poster „The 4<sup>th</sup> Block”) deals with the actual tasks of the contemporary art and determined its role.

*Key words.* The youth eco-projekt, „The 4<sup>th</sup> Block”, videoart, O. Veklenko.

**Постановка проблеми.** Глобальна соціальна криза, коли людство опинилося на межі двох можливостей – вижити або загинути, спонукає до перегляду сформованої системи цінностей „суспільство – природа”. Однією із суперечностей даної системи є наявність безмежних потреб розвитку суспільства і обмежених можливостей природи. Ситуація, що склалася, обумовлює необхідність глибинної трансформації усіх форм мислення – переходу від корпоративної, блокової свідомості, до розуміння єдності соціальної та духовно-культурної практики і на основі цього прогнозування та творення майбутнього. Наявний стан речей потребує пошуку нових шляхів, одним із яких є продовження напряму розвідок, започаткованих постмодернізмом, їх розгортання на базі нових соціокультурних та технічних надбань.

**Аналіз досліджень і публікацій.** За 15 років існування Міжнародної екологічної триснале дизайн-графіки „4-й Блок” (1991 – 2006) накопичився значний публікаційний матеріал, присвячений безпосередньо „4-му Блоку” та екологічним негараздам, які порушуються в його контексті (інформація в Інтернет, вступні статті до каталогів, мистецтвознавчі рефлексії). Враховуючи постановку завдання – популяризацію проекту, дані публікації у своїй більшості носять репрезентативний характер. З мистецтвознавчим аналізом

певних позицій виступають С. Серов, Л. Савицька, С. Рибалко, О. Гладун та ін. Для вирішення завдань статті – вивчення феномену молодіжного еко-проекту (нової номінації шостої екологічної триєнале „4-й Блок”, 2006 р.) в контексті завдань сучасного мистецтва, спираємось на теоретичні засади В. Бичкова (некласична естетика), П. Родькіна (комунікативність сучасного мистецтва), Т. Орлової (культурологічні інтенції сучасності), В. Даниленка (складові сучасного дизайну) та ін.

**Результати дослідження.** У XXI столітті почуття відповідальності за планету виникло як реакція на екологічну катастрофу, як бажання зберегти себе, культуру, цивілізацію. Розглядаючи дизайнерську проектність з позицій пріоритетів суспільства XXI століття, В. Даниленко доповнює визначення дизайну як такої художньо-проектної діяльності, котра спрямована на формування гармонійного з природним штучного середовища, яка мінімізує, а в ідеалі унеможливує завдання шкоди природі та культурі [1, с. 16].

Сьогодні за умов екологічної катастрофи виключно важливого значення набула екологічна активність суспільства як форма діяльності суб'єктів, що спрямована на гармонізацію взаємодії людини і природи. Екологічна активність особистості орієнтована як на цілі суспільства, так і на власну самореалізацію. Вона є соціальною умовою і засобом здійснення глобальних „суперзавдань” – гармонізації взаємодії суспільства і природи.

На початку нового тисячоліття у дизайні процес екологічної пріоритетності набув форм спрямованого руху. Так, у форматі Міжнародної триєнале екологічного плаката „4-й Блок”, що проводиться у Харкові з 1991 року, відчувається намагання не просто привернути увагу світової спільноти до питань екології, а виробити новий якісний підхід до самої проблеми існування людини, де найвищим сенсом буття є людина – поза її життям губиться всякий зміст.

У роботах, представлених в різних проектах триєнале (1991 – 2006), відображено особисте ставлення авторів до глобальних екологічних проблем. Порушуючи їх у візуальному просторі „4-го Блоку”, вони формують підмурівок

у створенні нового якісного рівня проблеми. Змістивши наголос зі споживчих суспільних установок у сторону світотворчих, оргкомітет намагається консолідувати духовний потенціал активних творчих особистостей в єдиний потік, який би посилив розуміння того, що зв'язок людини і природи виходить за межі збереження навколишнього середовища і складає специфічно людський спосіб буття й життєдіяльності. Така ситуація визначила спектр творчих пошуків учасників триєнале, де кожен автор мав відповісти на запитання: „Бути чи не бути?“, яке ще ніколи не стояло так гостро.

Однак, відчуваючи певну відокремленість мистецтва плакату від масового споживача, у форматі шостої триєнале (2006) виникла ідея створення нової номінації – молодіжного еко-проекту. Дана номінація – це пропозиція організаторів „4-го Блоку” молодим колегам засобами відеоарту розпочати спільний пошук нових дизайнерських підходів і творчих задумів у межах екологічної тематики. На думку О. Севериної (куратора молодіжного проекту) – це своєрідний соціальний тест:

- Чи відчуває молоде покоління біль Чорнобиля?
- Що знає про цю трагедію та її наслідки?

О. Северина відзначає: „Сьогодні життя плаката замикається у колі професіоналів. Плакати частіше створюються дизайнерами для дизайнерів, або для невеликих аудиторій, а плакатне мистецтво поступово стає раритетом. Можливо, настав час шукати нові мистецькі форми, щоб творчість художників-дизайнерів залишалася не тільки в експозиційних залах, а й мала більш соціально значиму, помітну для суспільства позицію, особливо якщо йдеться про таку загальнолюдську проблему як екологія?”

Ровесникам аварії на ЧАЕС (двадцятилітній молоді) було запропоновано „відповісти”, що означає для них поняття „екологія”, як зрозуміти й осмислити в її контексті досвід Чорнобиля та якою має бути нова візуальна мова.

Варто пояснити, якщо образотворче мистецтво оперує символами і знаками опосередковано, то графічний дизайн працює з ними напрямки. Класичне мистецтво завжди було просякнуте етикою, а концепція сучасного мистецтва –

утвердити естетичний, чистий, а тому **екологічний підхід** у створенні культурного простору (П. Родькін). Раніше, виконуючи роль „обслуговуючого персоналу” (вжиткової графіки), графічний дизайн не опікувався проблемами „великого мистецтва”. Однак з глобальною комунікацією культури, останній, співпадаючи за своєю структурною основою із засобами масової комунікації, починає активно впливати, більш того, формувати нове мистецьке поле – відеоарт, який, у свою чергу, поступово впливає на класичні образотворчі різновиди, захоплюючи та вводячи їх до нового синтезу мистецтв.

У зв'язку з цим, „засвоєння уроків Чорнобиля”, тобто, результати молодіжного еко-проекту, слід сприймати як спробу створення нової візуальної системи символів і знаків в контексті нових завдань актуального мистецтва – від розкриття сенсу, до його трансляції. Такі зрушення можливі лише завдяки специфіці сучасної візуальної комунікації. Жоден мистецький різновид на сьогодні не є пристосованим до подібних зрушень у сприйнятті буття. Саме цим пояснюється апеляція „4-го Блоку” до відеоарту, який збільшує концептуально-проектні можливості творчості, де більше ступенів свободи набуває продуктивна уява, розширюється фантазія, „зміцнюється особистісно-вольова домінанта художніх експериментів” (Т. Орлова).

У намаганні перемогти інертність суспільства, учасники проекту зайнялися формуванням іншої реальності, що стала синтезом між максимально високим ступенем абстрагування і конкретністю, навіть натуралістичністю імітативних моделей, де зливаються свідомість з реальністю, думка з відчуттям. Завдяки відеоарту долається дискретність предметів реального світу, виявляється їх проникливість і можливість сумішатися.

Основним завданням еко-проекту можна вважати розвиток екологічної активності студентської молоді як креативної діяльності у формах візуальної образотворчості, що формально відбулася через злиття та взаємовплив різних медіа. Змістовний рівень проекту – розширення середовища існування триенале, надання їй нових ступенів свободи, рухливості, гнучкості та, що головне, пошук ідеалу повного багатовимірного всесвіту, який має існувати

виключно за законами гармонії. Досліджуючи культурологічні інтенції сучасності, Т. Орлова відзначає, що „неабиякі можливості відкриває світ віртуальних реальностей для розвитку інтелектуальної інтуїції” [3, с.224]. Таким чином, завданням еко-проекту, крім розвитку екологічної свідомості, став інтуїтивний пошук нових нетрадиційних підходів до вирішення екологічних проблем засобами мистецтва.

Якщо розглядати тематичний діапазон молодіжного еко-проекту, то він є доволі широким: від утвердження цінностей природи до необхідності збереження духовної культури; це своєрідні філософські роздуми про сутність життя молодої людини, її місце й роль в екосистемі планети, відчуття власної відповідальності за руйнівні наслідки техногенної ідеології, бажання усіх примирити. У знаках радіаційного забруднення, в самому слові „Чорнобиль”, що уже давно перетворилося на місткий бренд, звучить не відчай, не розгубленість – звучить бажання жити.

Презентація проекту, основна частина якого була розгорнута у підвалі елітного будинку в Харкові, сприймається символом перемоги над системою, над стихією, над ангажованою свідомістю. У новій номінації немає протиставлення людина-природа, проте є намагання відшукати новітні форми, нову мистецьку мову, адекватну часу – часу глобальних змін цивілізаційних орієнтирів. Молодь змогла висловити своє, на наш погляд, досить толерантне відношення до наслідків чорнобильської трагедії й представити власне розуміння сучасних екологічних та морально-етичних проблем.

У студентських еко-проектах, що є вельми естетичними, прослідковуються дві основні тенденції: світотворча (гармонійна) та застережна, що реалізована через розкриття образу трагедії. Такі роботи, знаходячи відгук у глядача, справляють величезний вплив на психіку, викликають потужну емоційну реакцію. Повертаючи людину до жаху пережитих подій, вони мають візуальне активне переконання. Але є й такі, що пропонують локальні вирішення проблеми (метаморфози з контейнерами для сміття, нанесення символіки анти-СНДу на білизну, перетворення відходів в арт-об’єкти тощо).

Втім, хочеться наголосити, що головною цінністю і метою молодіжного проекту стали не самі артефакти, завершені твори, а процес їх створення і перетворення в ході сприйняття.

Молодіжний еко-проект продемонстрував, що візуальне мистецтво здатне синтезувати загальні переживання, завдяки власній комунікативності йому легше розпочати програму гуманізації та екологізації людського середовища (як зовнішнього так і внутрішнього), де вирішення глобальних екологічних проблем залежить від колективного розуму, від зорієнтованої у майбутнє життєстверджуючої енергії молоді.

Як реакція на катастрофи й альтернатива технократичному мисленню, що глибоко укорінилося в усіх сферах людської діяльності, молодіжна номінація „4-го Блоку” є напрочуд цікавою, внутрішньо-оптимістичною, високоенергетичною з розмаїттям формальних підходів та сенсових вирішень. На прикладі студентських проектів, ще раз переконуємося, що футурологічні прогнози щодо розвитку сучасного мистецтва, де екологічна складова має бути пріоритетною, набувають продуктивності за умови їх щільного альянсу з новітнім художнім пошуком. У сучасній культурі перспективи мистецького новаторства нічим не обмежені, тому прогностична функція мистецтва навряд чи може бути забезпечена апеляцією до класичних методів.

Молодіжний еко-проект – це принципово нове мистецьке явище, що містить у собі цілий ряд інших: арт-проекти, екологічні акції, інсталяції, art-books, хеппенінги, флеш-анімації, кінематографічні та анімаційні проекти і передбачає активні форми їх опанування.

### **Висновки.**

1. Двадцята річниця аварії на ЧАЕС стимулювала художню творчість до переосмислення наслідків трагедії, що призвело до нових образотворчих експериментів та адекватних часу вирішень. Одним із таких став молодіжний еко-проект – нова номінація триєнале „4-го Блоку”. Завдяки студентським проектам було продемонстровано, що творчі можливості людини значною мірою залежать від різноманітності засобів креативної діяльності; очевидно, що

саме сучасні візуальні інформаційні технології і створюваний на їх основі відеоарт, відкривають для творчого розвитку молоді найбільші перспективи.

2. Спираючись на вищезазначене, уявляється коректним твердження, що даний еко-проект став для молоді одним із засобів освоєння світу та торування власних стежок, які згодом можуть привести і до нових шляхів у мистецтві. Останній забезпечує різноманіття впливу на глядача, провокує його до активної взаємодії, формує загальну екологічну свідомість, покликану спонукати особистість до конкретної практики – збереження й поліпшення стану зовнішнього і внутрішнього світів.

**Подальші дослідження** планується провести у напрямку вивчення місця і ролі графічного дизайну в новому синтезі сучасних мистецтв.

#### *Література:*

1. Даниленко В. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія.* – Х.: Колорит, 2005. – 244 с.: іл. – Бібліографія: С.227-229.
2. Орлова Т. *Образний синтез в умовах зсгreen – культури // Філософські обрії.* – 2003. – № 10. – С.217-228.
3. Орлова Т. *Метамистецтво в контексті культурологічних інтенцій сучасності // Мистецтвознавство України. Зб. наукових праць. Ред. кол.: А.Чебикін та ін.* – К., СДП Крайчук В.П., 2004. – Вип. 4. – С. 248-261.
4. 4-й Блок. *Триснаєле – 97 – Харків: Матеріали симпозіуму / Упоряд. Л. Савицька, О. Векленко, під заг. ред. О. Галушки.* – Х., 2000. – 56 с.
5. [www.4block.com](http://www.4block.com)
6. [www.livejournal.com/community/design\\_books/](http://www.livejournal.com/community/design_books/)
7. [www.prdesign.ru/design1.html](http://www.prdesign.ru/design1.html)

## **ЕЛЕМЕНТИ ТВОРЧОСТІ В АКАДЕМІЧНОМУ РИСУНКУ**

**Головатий С.С.**

**Криворізький державний педагогічний університет**

*Анотація.* У статті автор заперечує спрощене або викривлене використання поняття „творчий підхід” в навчальній практиці, яке часом перетворюється на китатизм чогось модного і модернового в сьогоденному фаховому викладацтві. В пропонованому матеріалі доводиться нелогічність протиставлення творчості навчання, тому що останнє навчає художній мові, за допомогою якої реалізується творчість.

*Ключові слова.* Образотворча грамота, рисунок, тон, форма, творчий компонент.

*Анотация.* Головатий С.С. Элементы творчества в академическом рисунке. В статье автор отрицает упрощенное или искривленное использование понятия „творческий подход” в учебной практике, которое подчас превращается в подобие чего-то модного и модернового в сегодняшнем профессиональном преподавании. В предлагаемом материале доказывается нелогичность противопоставления творчества обучению, потому что последнее учит художественному языку, с помощью которого реализуется творчество.

*Ключевые слова.* Изобразительная грамота, рисунок, тон, форма, творческий компонент.

*Annotation.* In the article an author denies the simplified or distorted use of concept „creative approach” in educational practice, which at times grows into similarity something stylish and modern in today's professional teaching. Illogicality of contrasting of creation to teaching is proved in the offered material, because the last teaches to the artistic language, which creation will be realized by.

*Key words.* The graphic letter, figure, tone, the form, creative component

саме сучасні візуальні інформаційні технології і створюваний на їх основі відеоарт, відкривають для творчого розвитку молоді найбільші перспективи.

2. Спираючись на вищезазначене, уявляється коректним твердження, що даний еко-проект став для молоді одним із засобів освоєння світу та торування власних стежок, які згодом можуть привести і до нових шляхів у мистецтві. Останній забезпечує різноманіття впливу на глядача, провокує його до активної взаємодії, формує загальну екологічну свідомість, покликану спонукати особистість до конкретної практики – збереження й поліпшення стану зовнішнього і внутрішнього світів.

Подальші дослідження планується провести у напрямку вивчення місця і ролі графічного дизайну в новому синтезі сучасних мистецтв.

#### Література:

1. Даниленко В. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія.* – Х.: Колорит, 2005. – 244 с.: іл. – Бібліографія: С.227-229.
2. Орлова Т. *Образний синтез в умовах зсгreen – культури // Філософські обрії.* – 2003. – № 10. – С.217-228.
3. Орлова Т. *Метамистецтво в контексті культурологічних інтенцій сучасності // Мистецтвознавство України. Зб. наукових праць. Ред. кол.: А.Чебикін та ін. – К., СДП Крайчук В.П., 2004. – Вип. 4. – С. 248-261.*
4. 4-й Блок. *Триснале – 97 – Харків: Матеріали симпозиуму / Упоряд. Л. Савицька, О. Векленко, під заг. ред. О. Галушки.* – Х., 2000. – 56 с.
5. [www.4block.com](http://www.4block.com)
6. [www.livejournal.com/community/design\\_books/](http://www.livejournal.com/community/design_books/)
7. [www.prdesign.ru/design1.html](http://www.prdesign.ru/design1.html)

## ЕЛЕМЕНТИ ТВОРЧОСТІ В АКАДЕМІЧНОМУ РИСУНКУ

Головатий С.С.

Криворізький державний педагогічний університет

**Анотація.** У статті автор заперечує спрощене або викривлене використання поняття „творчий підхід” в навчальній практиці, яке часом перетворюється на китатизм чогось модного і модернового в сьогоденному фаховому викладацтві. В пропонованому матеріалі доводиться нелогічність протиставлення творчості навчанню, тому що останнє навчає художній мові, за допомогою котрої реалізується творчість.

**Ключові слова.** Образотворча грамота, рисунок, тон, форма, творчий компонент.

**Анотация.** Головатий С.С. Элементы творчества в академическом рисунке. В статье автор отрицает упрощенное или искривленное использование понятия „творческий подход” в учебной практике, которое подчас превращается в подобие чего-то модного и модернового в сегодняшнем профессиональном преподавании. В предлагаемом материале доказывается нелогичность противопоставления творчества обучению, потому что последнее учит художественному языку, с помощью которого реализуется творчество.

**Ключевые слова.** Изобразительная грамота, рисунок, тон, форма, творческий компонент.

**Annotation.** In the article an author denies the simplified or distorted use of concept „creative approach” in educational practice, which at times grows into similarity something stylish and modern in today's professional teaching. Illogicality of contrasting of creation to teaching is proved in the offered material, because the last teaches to the artistic language, which creation will be realized by.

**Key words.** The graphic letter, figure, tone, the form, creative component

**Постановка проблеми.** Мабуть, не існує в світі абсолютного однозначного засобу, за допомогою якого можна було б навчити творчості, інакше вже б давно були створені прекрасні рецепти з цього приводу великими майстрами минулого. Тому автор пропонує на прикладі звичайної учбової постановки в самих загальних рисах, з залученням відомих знань і особистого досвіду довести, що фактор „творчість” не треба шукати в якихось таємних сховищах. Саме поняття „творчість” проникає в наше життя кожної хвилини і реалізується у всьому, що нас оточує. Прикладом тому – поезія О.С.Пушкіна і останні роботи Т.Н.Яблонської. Вдумливе ставлення до справи, уважна, з любов'ю й інтересом виконана робота з залученням накопичених знань завжди містить в собі паростки особистого, нестандартного вирішення поставленої задачі. Це й буде початком творчого підходу в житті, навчанні і в художній діяльності. Так вважає автор.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Спеціальних робіт, присвячених вихованню творчих здібностей в процесі навчання академічному рисунку майже нема. Однак ця тема в тій чи іншій формі проглядається в педагогічній практиці великих майстрів. Відомо, що П.П.Чистяков ставив в академії спеціальні постановки „на образ”. Його учень Д.М.Кардовський залишив велику педагогічну спадщину з художньої освіти як теорії, так і на практиці. Особливе місце займає великий колектив художників, що одержали художню освіту в майстерні Д.Н.Кардовського і працювали під талановитим керівництвом доцента К.Н.Корнілова. Багато корисного вкладено в друковані твори з теорії та методики викладання образотворчого мистецтва М.С.Радолова, О.М.Соловйова, М.М.Волокова, В.А.Фаворського, К.Ф.Юона та ін. Педагогічний спадок видатних майстрів не є застиглою схемою. В діяльності подальших поколінь він продовжує жити і розвиватися у відповідності з новими вимогами часу.

**Мета статті** – звернути увагу художників-педагогів на те, що творчість – це не тільки формоутворення. Творчість завжди була і залишається духовним джерелом. Розвинене почуття прекрасного у навколишньому світі було і буде

постійним засобом пошуку гармонії в реальному житті, що дасть змогу віднайти в мистецтві адекватну форму її відтворення.

**Результати дослідження.** Любителі мистецтва, а також учні художньо-навчальних закладів, роками навчаючись у цих закладах, довго не можуть усвідомити, що зображення і натура – це далеко не тотожні поняття. Рисунок – це переклад трьохвимірної дійсності на двохвимірну площину. Протягом століть людство створювало різноманітні системи для зручнопочитуваного способу перекладу реальних об'ємів і простору на плоску поверхню. Спочатку це були стихійні малюнки на стінах печер. Потім запанували жорсткі канони стародавніх єгиптян, вавілонців і асирійців. Далі з'явилися канони давніх греків, які були більш наближені до людського сприйняття. Потім було Середньовіччя, а за ним – італійський Ренесанс з його всесвітніми досягненнями на мистецькій ниві. Так поступово сформувались закономірності та привила щодо художньої творчості у вигляді трактатів. Згодом з'явилось чимало різноманітних посібників та методичних досліджень, призначених для їх використання в школах, училищах та вищих навчальних закладах. Ці посібники присвячені проблемам рисунку, живопису, композиції, декоративно-ужитковим мистецтвам та ін. Але з усіх проблематичних питань навчання образотворчому мистецтву проблеми композиції (творчості) залишились найменш з'ясованими.

Наприклад, у двадятих роках минулого століття постало питання про навчальний рисунок і роль в ньому композиційного (творчого) елементу. Частина викладачів вважала, що навчальне малювання може обійтись без творчого підходу, тому що, мовляв, академічне малювання передбачає перш за все вивчення форм натури згідно з типовою програмою. Інші викладачі думали інакше. Так, П.Я.Павлінов бачив різницю між художнім і нехудожнім зображенням у тому, що художнє зображення має бути скомпонованим. Такої ж думки дотримувався художник-педагог В.А.Фаворський, котрий вважав, що рисувальник під час вибору точки зору (тобто до початку процесу малювання) уявно „компоує” майбутнє зображення. А художник-педагог М.П.Кримов був

упевнений, що під час роботи над пейзажним мотивом з природи нема ані найменшого сенсу якимось чином міняти цю саму природу, користуючись правом митця „підправляти”, або удосконалювати її. За його переконанням природні зв'язки до такої міри щільні й органічні, що найменше вторгнення до їх межі може привести до втрати головного – гармонії.

Протягом багатьох століть образотворча навчальна практика накопичила чималий досвід щодо співставлення суто природних форм природи в зображенні з елементами вольових рішень автора. Нажаль, у наш час на цю тему може знайтися чимало думок спекулятивного характеру. Деякі педагоги-художники віддають беззаперечну перевагу, так би мовити, „творчому” підходу в навчальному процесі. Вони стверджують, що копіювання природи привчає учнів до пасивного малювання, позбавленого ознак творчості. Але ці педагоги ніколи не в змозі пояснити студентам, що ж таке є творчий підхід. Вони просто закликають до творчості в навчальних роботах, не копіювати природу, але не вказують шляхів і напрямків творчого пошуку. Підсумком такого „творчого” навчання є некерована стихія, коли учні починають малювати навмання, не відаючи ні про яку конкретну мету, тобто без свідомості програм. Такі рішення у результаті призводять до остаточного нівелювання процесу навчання і взагалі до профанації художньої освіти. Яскравою ілюстрацією модернових новацій в художньо-освітній справі можна вважати експерименти у ВХУТЕІНі та ВХУТЕМАСі у післяреволюційний період в Росії.

За спогадами А.О.Рилова, котрий в ті поки викладав у вищезазначеному закладі, вся система навчання, починаючи з наборів учнів і закінчуючи програмами, була докорінно змінена на користь вільному художеству через посередництво індивідуальних майстерень, котрі згодом були замінені колективним методом викладання. Але ці зміни страждали одним недоліком: вони перш за все ставили за головну мету виховання художника-творця, не даючи при цьому учням академічної художньої грамоти. До того ж у навчальному закладі на той час було засилля художників-педагогів лівого напрямку, котрі вороже ставились до традиційної академічної системи. Замість

сталої, перевіреної часом програми на світ з'являлась величезна кількість новонароджених програм „лівого спрямування”, в яких однією з головних задач було покінчити з Академією так, щоб і духу її не залишилося у навчальному закладі. Це був період знищення школи образотворчого мистецтва, яка за роки свого існування виховала блискучу плеяду художників вищого гатунку.

А між іншим навіть в старій Академії існувала думка про шкідливість бездумного копіювання природи. Так, високоосвічена людина свого часу, друг і однодумець Д.Дідро Д.Голіцин писав у 1766 році: „Безумовне слідування документально відновлюваним подробицям обмежує уяву живописця або скульптора, такий метод роботи виявляє найсуворіше поневолення і може розглядатися як посередність”. Логічність попередньої думки підтверджується і доповнюється вибірковим принципом „покращення природи”, який передбачав свідому розумову діяльність учнів в процесі малювання. Переконливим фактом у зазначеному контексті є академічна практика ставити учбові постановки з рисунку за біблійними, свангельськими або міфологічними сюжетами. Учні мусли малювати природу, часом доповнюючи своє зображення необхідним антуражем і середовищем. Все це вимагало від них прийняття самостійного рішення, творчої фантазії, знання історичних та біблійних подій.

Таким чином, проблеми розвитку творчих здібностей під час натурального малювання на є виключно новітньою ідеєю.

В наші часи, як уже згадувалось раніше, деякі художники-викладачі проблему творчого ставлення до учбової роботи вирішують дещо спрощено. В програмах дитячих художніх шкіл можна прочитати, що рисунок натюрморту з природи має бути *умовним*. І ця порада повторюється від одного завдання до іншого. Ніяких пояснень щодо „умовності” рисунка нема. До того ж мова йде всього-на-всього про дитячу школу, котра мусить преш за все залучати дітей до збагаченого сприйняття світу, і в разі такої розвиненості у подальшому, на інших рівнях ускладнювати фахові задачі в тому числі і різноманітними „умовностями”.

Здорова реалістична школа вимагає перш за усе наукового підходу до навчального процесу. Але науковість має уживатись з людяним, а саме емоційним ставлення до зображуваного. Інакше кажучи, емоції повинні бути розумними, керованими нашим інтелектом.

Звернемось до практики. Вибір точки зору відносно природи вже є не що інше, як „маленький творчий акт”. Учень, вибираючи точку зору, розмірковує над вибором. Він мусить співставляти свій вибір з тією конкретно-навчальною задачею, яку перед ним поставив учитель в своїй настанові.

Наступна задача – пошук і вирішення головної пластичної ідеї майбутнього зображення засобом невеличких замальовок-ескізів. Цим вирішується формат зображення і головна композиційна ідея. Вирішивши її, учень починає роботу над оригіналом. Початок роботи вимагає абстрагування від конкретних форм природи. Відставивши від себе планшет, студент повинен уявити у форматі головний пластичний мотив постановки. Легкими лініями широко намічається вся маса майбутнього зображення з урахуваннями загальної конфігурації природи і її руху. Якщо передбачається зображення з фоном, що одразу ж потрібно враховувати і цю обставину. На цьому етапі учні схильні перебільшувати розмір зображення, забуваючи про так зване „повітря”, яким має бути оточене зображення.

В цей час викладач мусить постійно нагадувати учням, щоб вони не поспішали переходити до „точного” малювання, тобто до по предметного змальовування окремих частин природи. Замість цього пропонується приблизне уточнення великих мас з подальшим розчленуванням загальної маси на відносно менші, куди входять життєподібні форми з урахуванням певних напрямків і рухів.

По мірі з'ясування пропорційних співвідношень великих і малих мас, відбувається поступовий перехід від стадії мас до конструкції форм. І на цьому етапі необхідно стримувати рисувальників від бажання працювати над розробкою живих форм. Замість цього потрібно „конструювати” зображувані

форми, дивлячись на природу і рисунок не окремо, а у співставленні до цілісної форми з урахуванням загального руху великої форми.

На цьому етапі виявляється, що більшість учнів нездатна абстрагуватись від реальних форм природи, які вони спостерігають. Майже всі вони готові копіювати те, що бачить око. Але ще П.П.Чистяков зазначав, що ми маємо зображувати те, що бачить наше око і те, що ми знаємо про зображуваний об'єкт.

Таким чином, малювання з природи не є елементарним копіюванням видимих форм, як це робить фотоапарат. Процес зображення, як бачимо, являє собою акт відтворення на двохвимірній поверхні тривимірної природи за допомогою вироблених століттями законів і правил образотворчої грамоти, які потрібно вивчати. Розробляти конструктивну основу видимих форм означає самостійно *створювати нову якість* того, що є живим прототипом, створеним природою. Природа і її образ в мистецтві – це різні речі. Тому ті, хто вважає малювання з природи натуралізмом, неправі. Вони або не розуміють, що таке є відтворення образу в процесі натурального малювання, або навмисне викривляють істину. Натуралізмом можна вважати тільки пасивне і бездумне змальовування зовнішніх ознак, які сприймаються оком. Таке малювання П.П.Чистяков називав малюванням лише одними очима.

В тих же випадках, коли зображення виникає на основі конструктивної побудови, яка спирається на об'єктивні знання зображуваного предмету чи групи предметів, це зображення *створюється* конкретним автором, і являє собою його особистий твір з його особистим тлумаченням цієї природи. Один відомий художник-педагог досить образно визначив процес малювання з природи. Він казав: „Щоб намалювати живу природу, треба її спочатку омертвити, а потім оживити“. „Омертвити“ в його контексті означало створити досить жорстку конструктивну основу зображуваної природи.

Після з'ясування конструкції починається плавний перехід від об'ємної схеми (конструкції) до пошуку пластичної виразності об'єкта. Ці якості містяться в самій природі. Але, як це не дивно, учні „не бачать“ усіх красот, які

особлює в собі пластика. Пластична досконалість несе в собі перш за все красу руху, анатомічну основу і пропорційні співвідношення окремих частин і цілого. Зразу ж зазначимо, що поняття пластики, оцінки її якостей, віддання переваг художниками у різні часи було неоднаковим. Тому такими різними були, наприклад, художні канони, а також зображення людей у різних авторів: скажімо, у П.Рубенса і у А.Дюрера. Ця обставина є свідомством відтворення в художніх творах особистого ставлення авторів до тих чи інших явищ життя. Це є одна з багатьох ознак, за якими ми визначаємо того чи іншого автора.

Для формування поняття пластики викладачам необхідно прикладати багато зусиль. Навчальні роботи студентів, як правило, страждають „дерев'яністю”, незграбністю, відсутністю живості. Причина цих негараздів одна – сприймання природи частками. Студенти видивляються в природі окремі фрагменти, не співставляючи їх один з одним і в цілому. Поняття „велика форма” включає до себе крім пропорцій, об'ємів і руху також пластику, яка в першу чергу виявляється в живих формах і в значній мірі обумовлена анатомією. Між іншим, треба застерегти, що лише одна анатомія пластики не дасть. Якщо студент не виконає начерків, в тому числі начерків на тему руху та характеру, то знання анатомії як такої дадуть можливість йому замість живої природи зобразити мумію, де будуть всі м'язи, кістки, але не буде живої пластики живого тіла, тобто не буде живості.

З усього сказаного постає запитання: чи доцільно такий складний і всебічний процес пошуку композиції, конструювання, пластики, вивчення анатомії, перспективи, пропорцій та руху називати елементарним натуралізмом (антипод творчого)? Здається, ні! Таке аналітичне малювання привчає молодих людей до розумової діяльності. Не розумового мистецтва взагалі ніколи не було. Про це свідчить вся історія світового мистецтва.

Але необхідно нагадати, що не варто плутати мистецтво як таке з процесом навчання мистецтву. Згадаємо для прикладу музичне навчання і професійну музичну діяльність. Це далеко не одне і теж. Доцільно також підкреслити, що однієї системи знань мало. Необхідне творче ставлення до накопичених знань.

Інакше кажучи, необхідна робота, в котрій переважаючим стимулом має бути *інтерес*. Як казав А.Франс, щоб перетравити знання, треба поглинати їх з апетитом, не просто малювати з натури, а радіти натурі. Особливість мистецтва полягає саме в тому, що воно дає не тільки знання, але і свіжий погляд, неочікуване бачення звичного, відомого нам. Прикладів для ілюстрування останньої тези можна навести багато. Згадаємо пейзажі російського художника О.К.Саврасова. В якості мотивів для своїх поетичних творів він використовував зовсім прості і невігядливі куточки рідної землі. І у своїх учнів він виховував чуттєве ставлення до природи, вбачаючи саме в поетичному настрої ключ і джерело художньої творчості. З цією метою кожної весни він відправляв учнів пейзажної майстерні, керівником якої він був, на етюди. Саме в природі митець бачив безмежне джерело форм і настроїв, які сприяли б збудженню поетичної фантазії майбутніх фахівців.

Повертаючись до академічного рисунку, слід зазначити, що пошуком конструкції та живої пластики справа не завершується. Виразним засобом вирішення учбової роботи є тон. Перш за все не можна на тон дивитися (особливо в учбовій практиці) як на декоративне оздоблення. Мова йде про використання тону як засобу передачі на двохвимірній поверхні об'ємів і простору. Мистецька спадщина залишила нам багатий арсенал використання в зображенні лінії і тону. Оскільки навчання має носити усвідомлений характер, використання тону в навчальному рисунку повинно бути також усвідомленим. Це означає для учнів, що тон є будівельним матеріалом форми. Тому в його використанні має бути жорстка дисципліна і відповідальність. Кожна ділянка зображення мусить бути співвіднесена з метою і намірами автора. По-перше, тон пояснює форму, по-друге – за допомогою тону і перспективи вирішуються просторові плани, по-третє – тоном в сполученні з конкретними технічними прийомами передається матеріальність зображуваних предметів. І в четвертих – за допомогою тону вирішується режисюра всього зображення. Продумані акценти, пом'якшення та узагальнення дають можливість упорядкувати роботу таким чином, що вона буде зручно і вірно сприйматися глядачем.

Окремо необхідно нагадати про роль лінії в зображенні. Зазвичай цьому елементу студенти не надають належної уваги. Тому лінія в їх рисунках часто густо виглядає як випадковий елемент, що не несе в собі ніякої образної ваги. А між іншим, в зразках класичного мистецтва лінія відігравала визначну роль як пластичний та формотворчий фактор.

Учні мусять усвідомити, що лінії в природі не існує, але в зображенні нею необхідно користуватися. Тільки треба засвоїти, що лінія в зображенні має бути „живою”. Живість лінії не є щось загадкове. Лінія з одного боку показує нам край форми, а з іншого – пояснює глядачу складність цього краю. Це означає, що лінія мусить показувати різні плани, одні з яких виходять вперед, а інші відходять вглиб. Цим і пояснюється різноманітна акцентованість „живих” ліній. Треба слідкувати, щоб „просторова” лінія не випадала з рисуночного колориту і не відривалась від об’єму, котрий вона собою організує. Тому така лінія має в певних місцях органічно входити в тон, а в інших – виходити з нього, щоб дати видимий характер форм там, де тон не в змозі виконати цю функцію.

**Висновки.** На завершення скажемо, що рисунок лежить в основі всіх видів образотворчого мистецтва. Він мусить стати фактором, що забезпечує успішне художнє творення. Засвоюються основи образотворчої грамоти найбільш плідно у процесі творчого вивчення дійсності. Не слід розділяти проеси, що взаємно збагачують один одного, оскільки життя (натура) є єдиним джерелом художніх замислів, а роль рисунка можна визначити переш за все як засіб пізнання світу.

#### *Література:*

1. Малев Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств 18 века. – М.: Искусство, 1956, с.76.
2. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – с.157.
3. Овсянко-Кузиковский Д.Н. Вопросы психологии творчества. –СПБ, 1902.
4. Раппопорт М. Художественное представление и художественный образ. // Эстетические очерки. – Вып.3. – М.: Музыка, 1973.
5. Фаворский В.А. Содержание формы. // Декоративное искусство СССР.- 1965. - №1.
6. Фаворский В.А. О Композиции. // Творчество.- 1967.- №1-2.
7. Школа изобразительного искусства. – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР.- 1963.- Вып.7.
8. Эстетическая направленность в подготовке художников-педагогов. Сб. трудов. – М., 1973.