

12. Реан А., Бордовская Н., Розум С. Психология и педагогика // СПб.: Питер, 2000. 432 с.
13. Скороходова Н. Ю. Психология ведения урока. СПб.: Речь, 2002.
14. Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. 450 с.
15. Юнг К. Аналитическая психология // История зарубежной психологии. / Под ред. П. Гальперина, А. Ждан. М., 1986.
16. *Hobbes Thomas Leviathan* / T. Hobbes. — downloaded from <http://infomotions.com/etexts/philosophy/1600–1699/hobbes-leviathan-66.htm>
17. *Stoneley Peter. Consumerism and American Girls' Literature* / P. Stoneley. — Cambridge University Press, 2003. p. 1–11.
18. *Turgeon Wendy. A Mirror of Aesthetic Education* / W. Turgeon. – The journal of philosophy for children. Volume 15. №2. p. 21–25.

REFERENCES

1. *Vygotskij L. S. Myshlenie i rech'* // Sob. soch: V 6 t. T.2. M., 1982.
2. *Gusserl' E. Krizis evropejskih nauk i transcendental'naja fenomenologija* / E. Gusserl'. SPb.: «Vladimir Dal'», 2004. 400 s.
3. *Dudina M. N. Filosofskaja propedeutika, ili Filosofii vse vozrasty pokorny*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2000. 428 s.
4. *D'jachenko M. I., Kandybovich L. A. Psihologija vysshej shkoly*. Minsk, 1993.
5. *Leont'ev A. N. Potrebnosti, motivy i emocii*. M., 1971. 316 s.
6. *Majers D. Social'naja psihologija*. SPb.: Prajm-Evroznak, 2002. 512 s.
7. *Markova A. K., Matis T. A., Orlov A. B. Formirovanie motivacii uchenija*. M.: Prosveshchenie, 1990, 192 s.
8. *Maslou A. Motivacija i lichnost'*. SPb.: Piter, 2008. S. 68–103.
9. *Nemov R. S. Psihologija*. M.: Prosveshchenie; VLADOS, 1995. S. 390–427.
10. *Osipova I. Formirovanie uchebnoj motivacii shkol'nikov* // Luchshie stranicy pedagogicheskoy pressy. 2004. №1. S. 76.
11. *Psihologicheskaja enciklopedija. 2-e izdanie* // Pod redakciej R. Korsini, A. Auferbaha. SPb.: Piter, 2006. 1096 s.
12. *Rean A., Bordovskaja N., Rozum S. Psihologija i pedagogika*. SPb.: Piter, 2000. 432 s.
13. *Skorohodova N. Ju. Psihologija vedenija uroka*. SPb: Rech', 2002.
14. *Hajdegger M. Bytie i vremja*. SPb.: Nauka, 2006. 450 s.
15. *Jung K. Analiticheskaja psihologija* // Istorija zarubezhnoj psihologija. / Pod red. P. Gal'perina, A. Zhdan. M., 1986.
16. *Hobbes Thomas Leviathan* / T. Hobbes. — downloaded from <http://infomotions.com/etexts/philosophy/1600–1699/hobbes-leviathan-66.htm>
17. *Stoneley Peter. Consumerism and American Girls' Literature* / P. Stoneley. Cambridge University Press, 2003. p. 1–11.
18. *Turgeon Wendy. A Mirror of Aesthetic Education* / W. Turgeon. The journal of philosophy for children. Volume 15. № 2. p. 21–25.

Д. Н. Гевейлер

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКАМ И ДИЗАЙНЕРАМ

Обосновывается дифференцированный подход к преподаванию учебной дисциплины «живопись» при обучении студентов разных художественных специальностей — живописцев и дизайнеров, сравнивается чувственный и рациональный подход к цвету, анализируется роль цветового решения в зависимости от задач создания произведений живописи и проектирования.

Ключевые слова: рациональный подход, цветовое решение, задачи проектирования, чувственный подход, дифференцированный подход.

D. Geveiler

SIMILARITY AND DIFFERENCE IN TEACHING PAINTING TO ARTISTS AND DESIGNERS

A differential approach to teaching the course "Painting" to students majoring in different spheres of art — painting and design — is presented. A sensual and rational approach to color are compared, and the role of color interpretation is analyzed according to the objectives of creating paintings and projects.

Keywords: differential approach, sensual approach, rational approach, color interpretation, objectives of projects.

Для успешной работы преподавателя-живописца, работающего со студентами-дизайнерами, желательно осознавать, что особенности преподавания живописи для них обусловлены принципиальными различиями между специальностями «дизайн» и «живопись». Определить, каковы эти различия, а также в чем заключается возможное сходство в обучении и профессиональной деятельности дизайнеров и живописцев, — задача этой статьи.

Разделение на различные узкие специализации профессии «художник» происходит в течение многих веков, хотя отдельные яркие индивидуальности могли совмещать в одном лице скульптора, живописца и архитектора, как, например, Микеланджело. Кроме того, некоторые великие деятели прекрасно занимались как искусством, так и наукой. Леонардо да Винчи был выдающимся художником и ученым, достигшим успеха в разных научных областях. Ньютон был гениальным физиком и богословом. Гете и Ломоносов добились равновеликих успехов в искусстве и науке. Яркие представители человечества доказали, что можно прекрасно сочетать в себе качества, присущие разным областям профессиональной деятельности.

Синтез разных специальностей стал особенностью нашего времени. Познания и опыт работы в самых разных областях позволяют добиваться успеха на любом профессиональном поприще и чувствовать себя социально защищенным человеком. Узкая специализация дает нередко преимущество в ближайшем будущем, но в долгосрочной перспективе она сужает профессиональный кругозор и не способствует гармоничному развитию человека.

Художник находится в пространстве между социальной жизнью современного ему общества и фундаментальным понятием вселенской гармонии, которое по влиянию на дух людей сродни религии. Он призван служить мостом между первозданной красотой природы и мировоззрением своих современников. Художник — это не только человек, который создает изображения, но и мыслитель, способный нестандартно мыслить и видеть возвышенное в обыденных вещах, прекрасное в привычном окружении. Он наблюдает окружающий мир, анализирует его, обобщает свои впечатления, используя контуры, цвет и объем всем известных предметов реальности, доступной нашему глазу, создает изображение, нередко очень похожее на эту реальность, но создаваемое по своей логике, отличной от логики реального пространства.

Исторически сложилась такая ситуация, когда для исполнения сложных заказов привлекались как художники, так и другие специалисты. Появились люди, которые координировали эту работу, совмещая в себе познания и опыт в разных областях с организаторскими способностями — как правило, это были выдающиеся художники, архитекторы, инженеры. Впоследствии социально-экономическая ситуация второй половины XIX века в Европе сформировала такое явление, как дизайн.

Дизайнер ограничен техническим заданием своего проекта и традиционной или современной интерпретацией этого проекта в работах других дизайнеров, в остальном же он, по сути дела, создает то, чего не было до него — придумывает новый предмет или целый ансамбль предметов. Но в целом

работа как живописца, так и дизайнера является художественным творчеством, их роднит общий подход к созидательной деятельности, в основе которой — привнесение в создаваемые человеком объекты эстетики, согласующейся с гармонией окружающего мира. В книге «Живописная грамота. Основы пейзажа» В. Визер пишет: «И. Кант, обращаясь к проблеме художественного творчества, говорил о двух способах познания действительности — дискурсивном и интуитивном. Их взаимодействие является необходимым условием творческой работы. При отсутствии интуиции, яркого воображения у человека нет возможности создавать художественные произведения, но это также невозможно и при отсутствии активной логической деятельности рассудка, образования, мастерства» [1, с. 2]. Развитие творческого начала и знание основных закономерностей и правил своей профессии являются основой хорошей подготовки каждого будущего специалиста в сфере художественного образования, будь то дизайнер или живописец.

В деятельности дизайнера нестандартное мышление в рамках технического задания, как правило, предшествующего проекту, является если не главным, то равным по значению созданию изображения самого будущего проекта. Условия технического задания во многом сужают возможность субъективного, творческого самовыражения. Кроме того, проект решает много задач, и эстетическая составляющая является только частью работы дизайнера. Для дизайнеров обучение живописи второстепенно по отношению к их основному предмету — проектированию. Дизайнеры работают над своими проектами графическими материалами на бумаге или создают их в электронном виде: на компьютере или на специальном устройстве для ввода графической информации. Компьютер предлагает свой готовый набор цветов, как маркеры и карандаши, и большинство дизайнеров используют эту палитру в проектировании. Раньше, до появления компьютеров, цвета создавались дизайнерами вручную, как правило, акварелью или гуашью, а в настоящее время большинство дизайнеров отказалось от такого подхода. Некоторые из них пишут красками «для души» в свободное от основной работы время.

Для живописцев дисциплина «живопись» является основной, потому что служит обучению изобразительному языку, на котором будут создаваться их произведения.

Обе профессии роднят общий подход к художественному воспитанию, к формированию творческой личности. Выдающийся педагог «Баухауза» И. Иттен в «Искусстве формы» пишет: «Воспитание — отважное предприятие и особенно это проявляется в художественном воспитании, поскольку здесь речь идет о творческом начале в человеке» [4, с. 30]. Слова И. Иттена одинаково справедливы в отношении как подготовки студентов-живописцев, так и студентов-дизайнеров.

Задача художественного воспитания заключается в том, чтобы развить творческие способности ученика и дать ему знания, умения и навыки, позволяющие реализовать эти способности в его профессиональной деятельности. Творческие способности являются следствием природных данных каждого человека и, чтобы верно распознать эти данные, недостаточно педагогу быть самому хорошо образованным специалистом: желательно, чтобы он обладал утонченным восприятием людей, мог интуитивно чувствовать их скрытую натуру. Поэтому между мастером в какой-то профессии и преподавателем, обучающим этой профессии, в редких случаях допустимо ставить знак равенства, поскольку, к сожалению, развитие одной стороны индивидуальности нередко ведет к недостаточному совершенству другой. То же самое происходит в случае с дизайнером и живописцем — они развивают разные грани своей художественной натуры. Для профессионального успеха предпочтительно, чтобы эти грани развивались сбалансированно, но с учетом приоритетов каждой специальности.

Для живописца очень важно овладеть рисунком и живописью, поскольку это — инструменты воплощения его творческих замыслов на плоскости. Для дизайнера, напротив, рисунок и живопись — это всего лишь два из многих инструментов создания проекта, которым желательно овладеть, но несовершенное рисование все равно позволяет многим дизайнерам успешно работать. То же самое с живописью: дизайнеры, как

правило, знакомятся с живописью в художественной школе или на стадии подготовки к экзаменам в институт, а дальше в институте живопись — это для них один из многих второстепенных предметов, поскольку доминирует проектирование по выбранной специальности, после института большинство дизайнеров, как правило, не занимаются живописью.

Творческие профессии, к которым относятся живопись и дизайн, во многом очень противоречивы. Пары противоположных понятий — или диалектические пары — создают творческий коридор, по которому движется художник. Равновесие в этих диалектических парах позволяет художнику развиваться профессионально и творчески, оставаясь востребованным в обществе. Любые крайности тормозят развитие и делают художника как профессиональным, так и социальным изгоем. Равновесие между свободой творчества и социальным заказом, между замыслом и возможностями материалов, в которых создается произведение, между бесконечностью работы над замыслом и временными рамками каждого проекта — все это обеспечивает успех художнику. Единство всех художественных специальностей базируется на общих понятиях — творчество, красота, мера, природа, человек. Каждое из этих понятий, преломляясь в деятельности отдельного художника, становится двойственным и наполняется противоречиями.

Творчество, с одной стороны, — отсутствие шаблонов и свобода самовыражения, с другой, — традиции, нормы, правила, законы искусства, ограничивающие везде эту свободу и навязывающие бесконечное количество штампов. Красота, с одной стороны, — совершенство природных объектов в их бесконечных изменчивых проявлениях, с другой, — трансформация этих объектов через сознание человека в его произведения, где она становится спорным понятием. Даже само восприятие красоты двойственно. Человек с неразвитым чувством прекрасного духовно слеп перед совершенными произведениями искусства, не замечает красоты в привычных для него местах и предметах.

Мера, с одной стороны, — безупречность математических расчётов, золотое сечение в

пропорциях, цветовая гармония и соизмеримость различных частей созерцаемых нами объектов, с другой, — появление цветовых сочетаний, пропорций и новых силуэтов, которые пленяют нас своей свежестью, новизной и оригинальностью, разрушая привычные понятия меры.

В искусстве человек является в трёх ипостасях — как автор произведения, как изображение в произведении и как зритель этого произведения. И везде он двойственен: автор разрывается между полётом своей духовной творческой индивидуальности и несовершенством воплощения замысла в физическом мире. Человек, изображенный в произведении, — не человек как таковой, а его отражение, преломление через сознание, мастерство и состояние как духовное, так и физическое конкретного автора. Зритель реагирует на произведение, руководствуясь своим непосредственным восприятием и бесконечными штампами общепринятого мнения, традиций и сравнивая впечатления от произведения с образом реального мира, что делает его восприятие противоречивым и неоднозначным в оценках и критериях.

Профессии «живопись» и «дизайн» в их сходстве и различии также подчиняются развитию в коридоре подобных диалектических пар, являясь профессиями, объединёнными общей профессией «художник».

Формирование художника — сложный и порой противоречивый процесс, в котором возможны как неожиданные подъёмы, так и труднообъяснимые упадки. Здесь далеко не всё поддаётся логическому объяснению и вписывается в рамки различных теорий и методик. Подготовка студентов-живописцев и студентов-дизайнеров имеет множество точек соприкосновения в базовых ценностях художественного образования, а различается в требованиях к овладению профессиями «живописец» и «дизайнер».

Подготовка студентов в сфере искусства, например, живописцев, и на грани искусства и науки, как в подготовке дизайнеров, требует понимания разделения их влияния на формирование человека — об этом пишут М. О. Сурина и А. А. Сурина в «Истории образования и цветодидактики» [5, с.37]. Они справедливо утверждают, что, отвечая за разные стороны развития человека, наука

и искусство, тем не менее, взаимосвязаны в образовании.

Баланс рационального и чувственного, научного и художественного, профессионально грамотного и творческого позволяет развивать индивидуальность студента.

При обучении живописи желательно рассматривать два основных аспекта: во-первых, это овладение ремеслом живописца, которое подразумевает освоение живописной школы, во-вторых, это развитие творческих способностей, что даст возможность свободе самовыражения будущего художника. Равновесие этих двух аспектов обучения было бы правильно считать главной задачей преподавателя-живописца, работающего как со студентами-живописцами, так и со студентами-дизайнерами.

Целесообразно сравнить, как организовано обучение живописи в старейшем художественном учебном заведении в России, готовящем живописцев, — Институте живописи, скульптуры и архитектуры (ИЖСА) им. И. Е. Репина (прославленной Академии художеств) и в Политехническом университете (СПбГПУ), где в условиях технического вуза с 2000 года готовят промышленных дизайнеров.

Основным видом учебных заданий по живописи в ИЖСА им. И. Е. Репина является этюд с натуры, в СПбГПУ работа с натуры чередуется с заданиями по памяти и по представлению. Основным объектом изучения и наблюдения в ИЖСА им. И. Е. Репина является человек, в СПбГПУ — натюрморт. Обучение живописи в ИЖСА им. И. Е. Репина направлено на воспитание художника-живописца, в СПбГПУ — служит формированию общей художественной культуры и расширяет профессиональный арсенал дизайнера для успешной работы над проектом.

Важно, чтобы педагог-живописец был в курсе событий, происходящих на занятиях проектированием, интересовался мнением педагогов-дизайнеров о значении живописи в образовании дизайнера. Занятия живописью в процессе подготовки студента-дизайнера призваны формировать те качества будущего специалиста, которые помогут ему спроектировать эстетически совершенный объект. Но

учитывать, что, кроме этого, другие учебные дисциплины занимаются не менее важными составляющими проекта: экономической, социальной, эргономической, конструктивной, технологической и функциональной.

Цветовая гармония и динамичность исполнения наиболее важны при обучении студентов-дизайнеров живописи. Это будет во многом общая, но достаточная для студентов-дизайнеров подготовка по живописи. Важно сознательно обозначить для студентов-дизайнеров особенности, присущие именно подготовке художников-живописцев, такие, как разработка цветового пятна, касаний, законченность в академическом её понимании. Законченность, понимаемая как длительная отделка, и внимательность в исполнении деталей не может быть особенно важна для студентов-дизайнеров. Их надо просто знакомить с живописью, но настаивать, чтобы они доводили свои работы до той законченности, которая принята при обучении студентов-живописцев в Академии художеств, в большинстве случаев не целесообразно. Для студентов-дизайнеров законченность правильнее понимать как решение задачи по цельной организации листа [7]. Исключение может быть сделано для отдельных, особенно увлечённых живописью студентов-дизайнеров, которые желают в дополнительное время совершенствоваться в этой дисциплине; как правило, это происходит на старших курсах.

Студентам-дизайнерам, в отличие от студентов-живописцев, не нужны многочисленные длительные постановки на внимательное изучение натуры и овладение живописным мастерством. Вполне достаточно коротких, грамотно сформулированных заданий; можно провести одну длительную постановку для ознакомления с ведением живописной академической студии, чётко объяснив им этапы её исполнения и задачи на каждом этапе.

Важной частью подготовки студента-дизайнера к свободному исполнению эскизов к проектам является живопись преимущественно акварелью. Принято считать акварель одной из самых сложных живописных техник, но при этом она имеет ряд преимуществ, главные из которых — это

её чрезвычайная эффектность, сложность живописной фактуры и возможность очень динамичной манеры исполнения, которая заставляет очень расчётливо вести работу, продумывая всё наперёд, потому как исправления крайне нежелательны. Акварель призвана облегчить переход студентов на профессиональный дизайнерский инструмент, на профессиональные маркеры (их насчитывается по тону и цвету более двухсот оттенков), работа над эскизами маркерами по технике исполнения во многом похожа на акварель. В акварели также, как и при работе маркерами, нет рельефной живописной фактуры, фактически отсутствует толщина красочного слоя и не применяются для высветления белила, что позволяет максимально эффектно использовать оптические свойства белой бумаги. Важно и то, что, поскольку вода быстро высыхает, работать акварелью нужно очень энергично, ведя работу преимущественно от светлых тонов к тёмным, так как исправления, как правило, возможны только перекрытием светлой краски более тёмной краской, что также происходит при работе маркерами.

При безусловном доминировании композиции на первом и втором курсах и проектирования, начиная с третьего, для усиления междисциплинарных связей целесообразно, чтобы программа по живописи для студентов-дизайнеров была подчинена задачам курса композиции и проектирования. В этой связи программа первого и второго курсов может быть целиком построена на живописи акварелью, подготавливая студентов к работе над эскизами к проектам, а начиная с третьего курса, можно разрешить выбирать любую живописную технику: акварель, гуашь, темпера, акрил, пастель или масло. Для студентов-дизайнеров полезно введение в программу заданий по живописи, исполненных плоскостно, когда фоны изображаются локальными заливками, а объём предметов трактуется в два-три цвета, или даже одним цветом в два-три тона: свет, тень и полутон. Это им позволяет делать потом то же самое в своих проектах. Минимальным количеством средств изображать форму очень важно для дизайнеров, это позволяет свободно исполнять эскизы,

сосредоточившись на том, что изображается, быстро отображая свои мысли на бумаге, не отвлекаясь на борьбу с несовершенством исполнения. Важно уметь плоскостно изображать мелкие детали — такие, как орнамент на одежде или морщинки на лице.

Владение таким графическим исполнением, безусловно, необходимо студентам-дизайнерам при создании их проектов. Желательно, чтобы каждой учебной живописной работе предшествовало исполнение многочисленных поисковых эскизов к ней, которые потом полноправно выставляются наравне с самой работой, чтобы было ясно видно, как студент пришёл к тому или иному цветовому и тональному решению.

Выполнение законченных академических работ является тоже ценной частью программы живописной подготовки дизайнеров. Они полезны для развития эстетического вкуса, постановки руки, оттачивания глазомера, выработки терпения и усидчивости. Хотя, в условиях подготовки дизайнеров в вузе, желательно, чтобы студенты занимались длительными постановками на старших курсах. Они на динамичных, коротких заданиях первых лет обучения должны постараться подготовиться к выполнению как самих проектов, так и эскизов к ним.

Основным учебным заданием по живописи у студентов-дизайнеров является натюрморт. Натюрморт позволяет удобно устроиться студентам во время работы: предметы неподвижны, освещение не меняется. Работая над натюрмортом, студенты не зависят от непредсказуемости погоды, как это бывает при работе над пейзажем, не зависят от подвижности натурщика. Натюрморт позволяет работать над его изображением как угодно долго, начинать новый лист в случае неудачи, бесконечно исправлять, добиваясь нужного качества. При этом, что важно, контакт между студентом и педагогом осуществляется очень просто, поскольку в поле зрения — как объект изображения, так и само изображение: их легко сравнивать, приходя к общему мнению.

При работе над пейзажем, наоборот, переменчивость погодных условий, непостоянство освещения и общее неудобство работы позволяют студенту раскрыть себя

с необычной стороны, проявить свои новые живописные качества, как-то неожиданно творчески раскрыться. Работа над пейзажем в условиях пленэра, конечно, в гораздо большей степени нужна студентам-живописцам, но и для студентов-дизайнеров несколько ознакомительных занятий на пленэре были бы очень полезны. Можно считать, что и несколько занятий, потраченных на изображение интерьера и экстерьера, не будут бесполезными: они очень дисциплинируют и заставляют мыслить крупными объёмами, позволяя достаточно точно и внимательно изучить перспективные сокращения, которые в натюрморте присутствуют минимально.

Работа над изображением живой модели является основой живописной подготовки студентов-живописцев, а для студентов-дизайнеров она интересна с точки зрения общего развития и проявления новых, индивидуальных качеств студентов. Некоторые из них могут неожиданно раскрыться как портретисты, когда они достаточно точно будут брать характер модели, вплоть до шаржа. Кроме того, это возможность для них попробовать изобразить такую сложную форму, как голова и фигура человека, попытаться определить её стороны и пластику. Можно провести одну постановку с обнажённой моделью, потому как сложное изменение цвета в тени и полутоне нигде так изысканно и выразительно не проявляется, как в этом задании.

Но всё же, как бы ни были интересны все вышеперечисленные задания, они должны быть второстепенны по отношению к натюрморту. Натюрморт в живописи и гипсовые фигуры в рисунке — это те базовые задания, которые позволяют наиболее полноценно и качественно провести занятия по этим дисциплинам в часы, отведенные образовательными стандартами для студентов-дизайнеров.

В основе программы обучения живописи для студентов-дизайнеров желательно, чтобы доминировали короткие, динамичные постановки на гармонию. Выработка достаточно ясного понимания у студентов, почему одно изображение гармонично, а другое нет — является главной задачей этой программы.

Теоретические знания о цвете, которые студенты-дизайнеры получают из курса цветоведения, по возможности не должны опережать чувственное восприятие цвета, воспитываемое живописью. И. Иттен справедливо пишет в «Искусстве цвета»: «После того, как ученики сумеют осознать свои собственные предпочтения, с ними можно провести занятия с элементарными упражнениями по освоению семи цветовых контрастов, а затем — занятия по изучению контраста форм. И здесь тоже выяснится, что для некоторых из них освоение одних контрастов будет идти легко и без усилий, а других — тяжело, с большим трудом. Необходимо, чтобы каждый ученик получил представление об основных, основополагающих законах в овладении цветом. Он может их принять или отвергнуть, но при этом он получит естественный стимул для новых творческих поисков» [3, с.27]. Важно, что теоретические занятия по изучению объективных цветовых закономерностей и упражнения по освоению семи цветовых контрастов, по методике И. Иттена, следуют после того, как ученики осознают свои собственные цветовые предпочтения. Это позволяет не сковывать их образованием, как часто бывает, когда начинают учиться люди, ещё не осознавшие свои творческие склонности. Желательно, пробудив их художественную натуру на практических занятиях живописью, нанизывать на неё, как на некий стержень индивидуальности, новые знания, необходимые для её развития.

Разобраться в своих творческих предпочтениях, в индивидуальном цветоощущении, понять, какая трактовка в изображении формы цветом ему ближе, студент может на практических занятиях живописью. Здесь, большей частью интуитивно, он познает, как цвет разлит в окружающем мире, и чувствует свой, только ему свойственный язык передачи природных закономерностей на плоскости. И. Иттен пишет в «Искусстве цвета»: «Формирование художника должно исходить из его субъективной предрасположенности к определенной цветовой гамме и формам» [3, с. 45]. Это абсолютно справедливо, но надо заметить, что и развитие уже сформировавшегося художника связано

с изменением его предрасположенности к определённой цветовой гамме и формам. Даже в отдельных произведениях одного художника нередко можно видеть разные цветовые решения и разное отношение к форме. Отсутствие шаблонов — главный закон творчества. Он не вписывается ни в какие рамки и всегда готов разрушить или опровергнуть любые упорядоченные схемы. Понимание этого поможет сегодняшним студентам-дизайнерам не только раскрыть и развить свои способности, но и двигаться вперед всю свою будущую жизнь в профессии. Вечный и прекрасный мир цвета помогает познать живопись. Дизайнер, создавая новые предметы, должен по возможности чувствовать, насколько они будут органичны в этом мире. Грамотное и мудрое преподавание живописи призвано помочь им в этом.

Из вышеизложенного нами можно сделать следующие выводы: о сходстве преподавания живописи художникам и дизайнерам.

1. В обоих случаях в основе — художественное творчество и созидательная деятельность, направленные на постижение эстетики окружающего мира.

2. Налицо общий подход к художественному воспитанию и к развитию творческого начала в студентах.

3. Оба подхода базируются на единых понятиях: красота, творчество, мера, природа, человек.

4. Умение создать цветовую гармонию и изобразить свой замысел или свои наблюдения, используя цвет, является основой обоих подходов.

5. Развитие эстетического вкуса, профессиональная постановка руки и глазомера, выработка терпения и усидчивости — задачи обоих подходов.

Различие преподавания живописи художникам и дизайнерам заключается в следующем.

1. Разное количество академических часов в соответствии с государственным образовательным стандартом.

2. Основной вид заданий для студентов-живописцев — этюд с натуры, для студентов-дизайнеров — задания с натуры чередуются с заданиями по памяти и по представлению.

3. У студентов-живописцев основной объект изучения и наблюдения — человек, у студентов-дизайнеров — натюрморт.

4. Занятия живописью являются основной деятельностью для студентов-живописцев и преследуют цель — воспитание художника-живописца; для студентов-дизайнеров они являются второстепенными при доминировании проектирования, их цель — формирование общей художественной культуры и расширение возможностей при работе над изображением объектов дизайна и цветовым решением проектов.

5. Студенты-живописцы пишут, как правило, длительные учебные постановки с более сложной трактовкой и, как следствие, более законченные; в основе обучения студентов-дизайнеров короткие динамичные постановки на создание цветовой гармонии;

6. Основная техника исполнения для студентов-дизайнеров — масло на холсте, для студентов-живописцев — акварель на бумаге.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Визер В. В. Живописная грамота. Основы пейзажа: Учебник. СПб.: Питер, 2006. 192 с.
2. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. 123 с.
3. Иттен Иоханнес. Искусство цвета: альбом / Пер. с нем. Л. Монахова. 3-е изд. М.: 2004. 95 с.
4. Иттен Иоханнес. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе и других школах: Альбом. М., 2006. 135 с.
5. Сурина М. О. История образования и цветодидактики: История систем и методов обучения цвету / М. О. Сурина, А. А. Сурин. Ростов-н/ Д: Издательский центр «МарТ», 2003. 352 с.

REFERENCES

1. Vizer V. V. Zhivopisnaja gramota. Osnovy pejzazha: Uchebnik. SPb.: Piter, 2006. 192 s.
2. Zhegin L. F. Jazyk zhivopisnogo proizvedenija. (Uslovnost' drevnego iskusstva) M.: Iskusstvo, 1970. 123 s..

3. *Itten Johannes*. Искусство цвета: Ал'бом / Пер. с нем. Л. Монаяова. 3-е изд. М.: Издател' D. Aronov, 2004. 95 с.
4. *Itten Johannes*. Искусство формы: Мой forkurs v Bauhauze i drugih shkolah: ал'бом. М.: Издател' D. Aronov, 2006. 135 с.
5. *Surina M. O.* Istorija obrazovanija i cvetodidaktiki: Istorija sistem i metodov obuchenija cvetu/ M. O. Surina, A. A. Surin. Rostov-n/ D: Izdatel'skij centr «MarT», 2003. 352 с.

П. Д. Дрон

ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СПОРТИВНОГО СПОНСОРСТВА И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КЁРЛИНГА В РОССИИ

Статья посвящена вопросам развития спортивного спонсорства в России. Автор предоставляет оригинальный материал, иллюстрирующий степень зрелости спортивного спонсорства в различных регионах страны. На основании анализа практики спонсорской деятельности, а также научных исследований, посвященных данной тематике, автор выявляет проблемы, препятствующие ее развитию. В статье предлагается система мер, которые, по мнению автора, будут способствовать реализации потенциала спонсорства как важнейшего источника финансирования физкультуры и спорта, в частности — клубов кёрлинга.

Ключевые слова: кёрлинг, спонсорство, спортивный клуб.

P. Dron

THE PAPER DEVOTES TO PROBLEMS OF SPORTS SPONSORSHIP DEVELOPMENT IN RUSSIA

The author gives an original matter illustrating the sponsorship's degree of maturity in various regions of the country. The problems blocking of Russian sports sponsorship's development have analyzed in terms of investigation its practice and scientific works. A system of measures for a help to realization of the sponsorship's potential is suggested by author and one of the most important source among their number are curling clubs.

Key words: curling, sponsorship, sports club.

Решительный переход России к рыночной экономике в определенный момент негативно сказался на деятельности многих спортивных организаций и спортивных клубов, которые ранее полностью финансировались государством и профсоюзами. В то же время несомненно, что перспективы развития спорта в России могут быть интересны бизнесу. Аналитики Российской ассоциации производителей спортивной индустрии предполагают, что отечественный рынок спорта в ближайшие годы будет одним из самых динамичных в мире. По прогнозам экспертов, рост спортивного рынка на 2000–2015 годы в США составит 14%, в Европейском союзе — 42%, а в России — 300% [16]. И действительно, в течение последних лет

в стране фиксируются качественные сдвиги в спортивной сфере — «строятся новые спортивные сооружения, возвращаются в Россию именитые тренеры, идет поток инвестиций и кадров, растет интерес бизнеса к спорту» [1, с. 34]. Но вопросы финансирования спорта по-прежнему актуальны.

С приходом новых социально-экономических реалий система государственного финансирования уже не могла в полной мере служить развитию современного спорта. Сегодня источники финансирования российского спорта диверсифицированы (государственные и муниципальные бюджеты, средства государственных компаний, средства частных компаний, личные вложения энтузиастов и др.).