

ХАРЬКОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА

ХАРЬКОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА

ОПЫТ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ

В ХХПИ

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ, ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
И ТЕХНИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
СЕРИЯ „ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЕ“

ХАРЬКОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА

ОПЫТ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ
В ХАРЬКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ
ИНСТИТУТЕ

МОСКВА 1992

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
БИБЛИОТЕКИ ДИЗАЙНЕРА**

Л.А. Кузьмичев
(гл. редактор)
О.И. Генисаретский
В.М. Мунипов
В.Ф. Сидоренко

Настоящее издание продолжает серию научно-методических работ, посвященных творческим портретам школ дизайнерского образования. Предыдущие издания серии — „Уральская школа дизайна“ (1989), „Ленинградская школа дизайна“ (1990), „Московская школа дизайна“ (1991).

Четвертый выпуск — о Харьковской школе дизайна: проанализирована история становления, рассматриваются педагогические концепции и методики системы подготовки промышленных дизайнеров и дизайнеров-графиков. Книга богато иллюстрирована учебными работами и проектами студентов вуза.

Как и предыдущие выпуски серии, настоящее издание предназначено для преподавателей дизайнерских учебных заведений, студентов, аспирантов, специалистов в области теории и методики дизайна, слушателей курсов повышения квалификации дизайнеров и инженеров-конструкторов; оно адресует также широкому кругу специалистов, связанных с дизайнерским проектированием или интересующихся дизайном.

СОСТАВИТЕЛИ

А.В. Бойчук, В.Я. Даниленко,
А.Г. Устинов

АВТОРЫ

А.П. Бляхер, А.В. Бойчук,
С.В. Вергунов, В.Я. Даниленко,
В.Н. Голобородько, Т.В. Костенко,
В.И. Лесняк, С.В. Рыбин,
В.Ф. Сидоренко, А.Г. Устинов,
В.Я. Шевченко, И.С. Шмалько,
О.А. Юрченко

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аронов, В.Ф. Сидоренко,
А.Г. Устинов (отв. редактор)

ХУДОЖНИКИ

Г.М. Бунина, С.И. Серов

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ. <i>В.Ф. Сидоренко, А.Г. Устинов</i>	5
<hr/>	
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПЛАТФОРМА ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА. <i>В.Я. Даниленко</i>	
<hr/>	
УСЛОВИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕГИОНЕ	8
СОЗДАНИЕ ХХПИ – КАЧЕСТВЕННО НОВЫЙ ЭТАП В ЭВОЛЮЦИИ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА	18
<hr/>	
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРСКИХ КАДРОВ В ХХПИ. <i>А.В. Бойчук</i>	
<hr/>	
СТРАТЕГИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ	
Разработка стратегии	21
Воспитание восприимчивости к проектной культуре	22
Формирование профессионального мышления	24
Взаимосвязь обучения с практикой	25
ОРГАНИЗАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА	
Общие принципы построения	27
Учебный план и инфраструктура кафедры дизайна	28
Содержание и организация основных этапов обучения	29
Переход к новой структуре обучения	31
<hr/>	
МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НА ФАКУЛЬТЕТЕ „ДИЗАЙН“	
<hr/>	
КУРС РИСУНКА КАК ПЛАТФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. <i>С.В. Рыбин</i>	34
ИНЖЕНЕРНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРОВ. <i>В.Н. Голобородько</i>	36
ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ. <i>В.Я. Даниленко</i>	
„Основы формообразования“	38
„Основы проектной графики и графический дизайн“	45
ПРОФИЛИРУЮЩАЯ ДИСЦИПЛИНА „ПРОЕКТИРОВАНИЕ“. <i>В.Я. Даниленко</i>	
Становление дисциплины	45
Методика „проектирования отдельной вещи“	46
Методика комплексного проектирования	50
Вспомогательные методики проектирования	56
Графическое моделирование	59
Макетирование	60
Дипломный проект – итог учебного проектирования	62
Интервью вчерашнего студента. Опыт саморефлексии. <i>С.В. Вергунов</i>	67

МЕТОДИКА ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ-ГРАФИКОВ И ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА. *В.И. Лесняк*

74

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ
ДИЗАЙНА ПЛАКАТА, КНИГИ И СТАНКОВОЙ ГРАФИКИ. *А.П. Бляхер, В.Я. Шевченко,
О.А. Юрченко*

Пропедевтический курс

96

Методика обучения по курсу „Оформление и иллюстрация книги“

98

Методика обучения по специализации „Плакат“

99

Методика обучения по специализации „Станковая графика“

99

Обеспечивающие дисциплины на кафедре графики

100

Дипломное проектирование

101

ОРГАНИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ НЕПРЕРЫВНОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

НАЧАЛЬНОЕ ЗВЕНО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ. *А.В. Бойчук,
И.С. Шмалько*

106

КУРСЫ ПЕРЕПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ ДЛЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ
ПО ОСНОВАМ ДИЗАЙНА. *Т.В. Костенко*

107

ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ. *А.В. Бойчук*

114

ПРИЛОЖЕНИЕ. Перечень педагогических трудов преподавателей ХХПИ

116

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагая читателю очередной выпуск серии „Дизайн-образование“, хотелось бы начать с того, что галерея портретов Школ дизайна фиксирует сегодняшнее их состояние. Разумеется, методически анализируя его, мы не можем обойтись без рассмотрения истории становления Школ и обычно посвящаем ей довольно много места (тем более, что эти исторические очерки интересны и в общекультурном смысле), а прослеживая тенденции развития, излагаем их концептуальные основы и наброски новых планов. Однако жизнь идет, и развитие Школ продолжается уже в период подготовки и издания материалов (достаточно упомянуть о переходе дизайнерских вузов на шестилетний срок обучения). И это в какой-то степени меняет облик наших „портретируемых“. Однако, если это действительно Школа (с большой буквы), то это значит, что она сложилась и при всех изменениях сохраняет свое неповторимо индивидуальное лицо.

Любую Школу можно представить как сложный организм, жизнедеятельность которого обусловлена, с одной стороны, системой сложившихся в ней культурных, педагогических, нравственных, организационных и других традиций, а с другой — системой продуктивных связей с внешней по отношению к Школе средой. Традиции обеспечивают генетическую устойчивость этого организма, система внешних связей — его функционирование и развитие, а характер того и другого определяет специфичность, „особость“ Школы.

По истокам традиций Харьковский художественно-промышленный институт (ХХПИ) сродни старейшим нашим вузам такого профиля — МВХПУ (б. Строгановское) и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Эти истоки — во второй половине XVIII века, когда были заложены основы профессионального художественного образования на Украине, включавшие, в частности, и местные традиции художественной культуры. Но главное, что следует отметить в отношении системы традиций, — это традиция взаимопроникновения художественного и инженерно-технического образования, сложившаяся в Харькове в конце XIX — начале XX века. Внешне это проявлялось в направленности художественной школы, созданной М.Д. Раевской-Ивановой (школа оказалась предтечей ХХПИ), на промышленное искусство и в развитой системе архитектурных и графических (рисунок, черчение) дисциплин в Харьковском технологическом институте. Но гораздо важнее та база, на которой все это осуществлялось — глубинная гуманитарная, художественная и инженерная культура, характерная для центра Левобережной Украины того периода. В университете, основанном в Харькове в 1805 году В.Н. Каразиным, учеником самого Григория Сковороды, были образованы классы рисования, живописи и архитектуры. Харьковская художественная школа развивалась под непосредственным руководством нашей классической Российской Академии художеств. Наконец, Харьковский технологический институт на рубеже XIX–XX веков, в период бурного роста отечественной промышленности, оказался в авангарде технической культуры своего времени. И выражалось это не только в достижениях „чистой“ технической мысли, но и в восприятии этим институтом художественных аспектов образования, а также в гуманитарной направленности ряда теоретических работ профессорско-преподавательского состава: именно в Харь-

кове начала XX века были развиты серьезные теоретические концепции эстетики техники. Работы в этом направлении профессором института В. Кирпичева и Л. Косякина являются классическими для теории и методики инженерного дизайна. Высокая инженерная культура и осмысление инженерии в предмете эстетики, безусловно, отразились и на конструктивистской архитектуре Харькова 20-х годов нашего столетия, и на проникновении в город этого времени идеологии „производственников“, и на характере промышленной продукции периода индустриализации (30-е годы).

Это наследие, подробно рассмотренное в первом разделе настоящего издания, так или иначе, открыто или в скрытом виде, было воспринято организованным в 1962 году Харьковским художественно-промышленным институтом и достойно сохраняется и развивается сегодня.

О наследовании традиций технической культуры говорят, в частности, и достаточно высокий инженерный уровень представленных студенческих проектов, и некоторый „технический“ оттенок образной трактовки в ряде этих проектов, и наличие сильной кафедры инженерных дисциплин в институте (в то время как в МВХПУ, например, такой кафедры вообще нет), и длительные периоды сотрудничества дизайнерского факультета ХХПИ с инженерными вузами города (в частности, с Харьковским авиационным институтом) и т. д.

И все это отнюдь не в ущерб традициям художественной педагогики. Несмотря на первоначальные противоречия и даже конфронтацию между преподавателями вновь созданного факультета промышленного искусства и преподавателями рисунка, живописи, скульптуры, воспитанными на академических традициях и до этого переломом готовившими художников-станковистов социалистического реализма, время позволило найти компромисс, сохранить классический характер общехудожественных дисциплин, хотя и несколько модернизированный под влиянием дизайнерской специализации.

Можно констатировать, таким образом, что ХХПИ возник и существует на основательном фундаменте художественной и технической культур. Культуры эти оказались заведомо взаимосвязаны, по крайней мере идеологически. Это сгладило противоречивость технических и художественных начал дизайнерского образования, на преодоление которой тратится столько усилий в наших дизайнерских вузах, и позволило сконцентрировать внимание педагогов Харьковского института на других аспектах образования.

Аспекты эти обусловлены, главным образом, той культурной и экономической средой, в которой существует институт. Левобережная Украина, столицей которой является Харьков, — регион с исключительно развитой промышленностью (как и сама его столица). Это обстоятельство с самого начала облегчило практические связи факультета промышленного искусства ХХПИ с конструкторскими организациями, НИИ и промышленными предприятиями самого разного профиля — от тяжелого, сельскохозяйственного и транспортного машиностроения до приборостроения и производства предметов культурно-бытового назначения. Отсюда — разнообразие тематики учебного проектирования и реалистичность дипломных проектов, целый ряд которых зарегистрирован в качестве промышленных образцов, а некоторые внедрены в производство. С другой стороны, как своеобразная реакция на антиэстетизм нашей промышленной продукции, на факультете выработались и сравнительно свободное отношение к форме, и особая, „живописная“ проектная графика.

В учебно-методическом плане ХХПИ связан со всеми ведущими отечественными вузами художественно-промышленного профиля (МВХПУ, ЛВХПУ, Белорусским театраль-

но-художественным институтом, Львовским институтом декоративно-прикладного искусства и другими). Но отличительной чертой его дизайнерского факультета является длительное содружество с Высшей школой промышленного формообразования в городе Галле (бывш. ГДР), выразившееся в стажировке немецких студентов в Харькове и украинских — в Галле, регулярных творческих встречах преподавателей, организации выставок студенческих работ того и другого института и т. д. Это сотрудничество оказалось плодотворным для обеих сторон. Оно повлияло на педагогику Харьковской школы дизайна, внутренне связав ее с традициями, восходящими к педагогике Баухауза, и с современными тенденциями немецких дизайнерских школ, опирающихся на технологическую культуру нашего времени, и в целом послужило расширению творческого кругозора преподавателей и студентов.

Открытость Харьковской школы для таких влияний, ее непосредственная включенность если не в западную, то, по крайней мере, в восточно-европейскую идеологию дизайнерского образования, и ряд других внутренних и внешних факторов определили одну из основных, на наш взгляд, особенностей школы — экспериментальную направленность педагогики. Эксперименты, осуществленные и осуществляемые дизайнерским факультетом ХХПИ, касаются как методики обучения, так и его структуры. Начались они деятельностью заведующего кафедрой художественного конструирования В.К. Белика по организации специфически-дизайнерского пропедевтического курса, пересмотру курсов рисунка и живописи, особой трактовке курса учебного проектирования. Экспериментом следует считать и попытку совместного дипломного проектирования студентами ХХПИ и Харьковского авиационного института, давшую в свое время ряд уникальных проектных решений в области дизайна транспорта.

Эксперименты и новации продолжают и в настоящее время. В масштабе института показателен возврат к станковому искусству — живописи и графике, с организацией соответствующих кафедр. Возврат этот, насколько можно судить, проходит отнюдь не под знаком социалистического реализма и даже академизма (хотя последователи того и другого в составе кафедр есть): студентам позволяются поиски в любых направлениях современного искусства. Такая атмосфера относительной свободы дает свои плоды и в области графики (плакат, типографика, книжная иллюстрация), и в области дизайн-графики, где традиционные педагогические темы (например, изучение классических шрифтов) сочетаются с пафосом авангардных поисков средств графической выразительности. Достаточно своеобразно развивается и курс колористики (общий для всех творческих кафедр).

Что касается кафедры дизайна, то и здесь продолжают поиски новых путей композиционной пропедевтики, включающие освоение художественных возможностей материалов и их сочетаний, трансформации „ретро“-объектов, а также попытки создания некоего физического пространства, побуждающего к композиционному творчеству. Один из результатов такого подхода в практике проектной педагогики — концепция „перспективной морфологии“, предусматривающая прогноз потребительских, технических и прочих свойств объекта.

В ряду педагогических экспериментов кафедры важно отметить поиски путей воплощения в дизайне мотивов украинского национального искусства и народного дизайна. Эти поиски в наше время, характеризующее активным интересом дизайнеров к образно-художественным сторонам своего творчества, а также к истокам проектной культуры, особенно знаменательны.

К числу педагогических экспериментов следует отнести также создание студенческих дизайн-групп, которые вместе с педагогами выполняют емкие проекты в течение 2–3 лет и завершают их хозяйственным проектом.

Но самое значительное экспериментальное начинание последнего времени — это организация дизайнерского образования по схеме „вертикальных бригад-мастерских“, где студенты обучаются на базе общей художественной и формально-композиционной пропедевтики по одному из четырех направлений: инженерный дизайн, концептуальный дизайн, арт-дизайн и футуродизайн. Пока нельзя предсказать результат этого эксперимента, есть и некоторые сомнения, например, в вопросе о трудоустройстве выпускников, „зараженных“ футуродизайном или концептуализмом. Но профессиональное значение такого хода трудно, пожалуй, переоценить, и на этом стоит остановиться несколько подробнее.

Указанные направления в практике дизайна являются, с одной стороны, областями деятельности: дизайнер может вписаться в русло развития искусств (разных — изобразительных, декоративно-прикладных, театра, кинематографа и т. п.), и тогда его стезя — арт-дизайн, может включиться в институты, занятые прогнозированием (в нашей стране существующие в самом зачаточном состоянии), и тогда он развивает дизайн с позиций футурологии (или футурологию в предмете дизайна). Но с другой стороны, и принятые в ХХПИ другие направления могут быть обозначены как жанры в искусстве дизайна.

Проблема жанра слабо разработана в искусствоведении (даже в такой области, как литературоведение, где она наиболее важна) и совершенно не разработана в теории дизайна. Между тем, для практики дизайна и сферы дизайнерского образования она становится все более актуальной. Расширяя сферу своего влияния, дизайн разветвляется на все большее количество специальностей и специализаций, но учебные заведения не могут охватить весь их диапазон и вынуждены ограничиваться довольно грубой типологией дизайн-деятельности (индустриал-дизайн, графический дизайн, дизайн мебели и все, ибо другие специальности включаются в дизайн не прямо: дизайн интерьеров — через архитектуру, дизайн тканей — через декоративное искусство и т. д.). Главное заключается в том, что дизайн все больше осознает свою общекультурную роль, свой статус искусства, способного выразить гуманистические идеи своими же средствами. Но в искусстве одна и та же общая идея может быть выражена в разных формах и в разных жанрах. Отсюда закономерно обращение к жанру и в дизайне, пусть даже это обращение пока не только не обосновано теоретически, но и не осознано. Здесь практика, как это часто бывает, опережает теорию. Обращение дизайнерского образования к „направлениям обучения“, а на самом деле — жанрам (указанные выше направления в ХХПИ, системный, экологический и эргономический дизайн в ЛВХПУ) означает поворот от обслуживания отраслей промышленности к собственному внутреннему содержанию дизайна как искусства.

Таков логический и естественный результат экспериментального характера деятельности преподавателей дизайнерского факультета ХХПИ.

В кратком предисловии к объемному коллективному методическому труду невозможно дать полную характеристику этой школы — мы остановились лишь на основных моментах. Детали педагогических концепций, принятых в ХХПИ методик, подходов к дизайн-образованию и т. п. читатель найдет в самом содержании издания.

Структура издания тоже отражает специфику института, выстраиваясь соответственно его основным подразделениям.

Книга начинается с достаточно подробного описания не столько истории, сколько условий становления Харьковской школы дизайна, ее культурной платформы. Следующие два раздела посвящены деятельности кафедры промышленного искусства. В первом из них излагаются принципиальные основы сложившейся на кафедре к настоящему времени дизайнерской педагогики — формирование у студентов профессионального мышления, его взаимосвязи с проектной культурой нашего времени и практической направленности. Дается анализ учебного плана кафедры и связанной с ним организационной инфраструктуры, а также описание этапов обучения. Заключается раздел обоснованием перехода к новой, экспериментальной структуре обучения дизайну по схеме „вертикальных бригад-мастерских“. Следующий раздел — подробное описание методики образования, сложившейся на кафедре общехудожественной подготовки (курс рисунка), композиционной пропедевтики, обучения проектной графике, инженерно-технической подготовки. Большая часть раздела посвящена характеристике основной учебной дисциплины — проектирования. При этом отдельно рассматривается методика обучения проектированию вещей и их комплексов. Обращаем внимание читателя на то, что авторы стремились подробно проиллюстрировать этот раздел, руководствуясь идеей дать не только текстовую методику дизайн-образования, но и „методику в иллюстрациях“.

В процессе работы над настоящим изданием возникла идея проследить развитие отдельного студента с момента поступления в институт до его окончания и, по возможности, его деятельность после окончания. Эта идея реализована в завершающей раздел статье „Интервью вчерашнего студента“, необычной по стилю для методических материалов, но ценной как раз своей методической „антифрагментарностью“.

Без преувеличения можно сказать, что сильной стороной Харьковского художественно-промышленного института является графика — как станковая и плакатная, так и дизайн-графика. Поэтому следующий раздел посвящен методике обучения этим художественным специализациям.

Наконец, одна из наиболее актуальных проблем, стоящих перед отечественным дизайнерским образованием, — организация системы непрерывного дизайн-образования. ХХПИ вплотную занят решением этой проблемы. Она, как известно, замыкается в некий порочный круг: очевидно, например, что нужно начинать дизайнерское воспитание с общеобразовательной школы, но педагогические вузы не готовят учителей по нашей специальности, а не готовят потому, что нет ни преподавателей, могущих обучить таких учителей, ни учебников и пособий, а написать их некому за неимением педагогического опыта, и так далее, по кругу. Преподаватели ХХПИ пытаются хоть как-то разомкнуть этот круг, организовав одновременно курсы по подготовке учителей рисования и черчения к преподаванию основ дизайна и детскую студию дизайна при одной из средних школ Харькова. Проблеме непрерывного образования, в том числе одному из завершающих звеньев системы — факультету повышения квалификации дизайнеров (или переквалификации инженеров), действующему в ХХПИ, посвящен специальный раздел.

Составители и авторы настоящего издания надеются, что содержащиеся в нем материалы окажутся полезными не только преподавателям дизайна на всех направлениях и уровнях системы дизайн-образования, но и студентам-дизайнерам, и студентам инженерных вузов, и инженерам, стремящимся приобрести квалификацию в области дизайна, и всем другим читателям, желающим приобщиться к замечательной области культуры — дизайну.

УСЛОВИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕГИОНЕ

Харьков был основан в 1655 году переселенцами из Правобережной Украины, которые заселили в середине XVII века обширные территории, называвшиеся до этого „Диким полем“. Переселенцы жили слободами, отчего и местность, занятая ими, получила название Слободской Украины, центром которой стал Харьков. Вместе с переселенцами сюда пришло народное искусство Украины. От его корней стало питаться и прикладное профессиональное изобразительное искусство этого края.

Организационным толчком к началу его развития послужило открытие в 1768 году при Харьковском коллегииуме „новоприбавочных классов“, включавших подготовку по рисованию и живописи. Затем харьковская художественная школа прошла сложный путь, представляя собой явление одновременно украинской и русской художественной культуры. Возникнув в городе, где особенно сильно переплетались их взаимные влияния, она опиралась на местные художественные традиции и с самого начала (со второй половины XVIII века) приобщалась к системе Российской Академии художеств.

Ряд воспитанников харьковской художественной школы стали известными художниками, архитекторами. Сотни людей, имен которых мы не знаем, получили начальное образование в местной художественной школе и работали здесь же в различных ремесленных мастерских и на промышленных предприятиях.

Количество последних в Харькове быстро возрастало. К концу XIX века он стал одним из крупных центров промышленности Российской империи. В 1871 году в Харькове действовало 79 фабрик и заводов, в 1889 году их насчитывалось уже 259. За период с 1871 по 1889 годы только в области машиностроения и металлообработки количество предприятий увеличилось с 12 до 59*. В 1899 году в Харьковской губернии было зарегистрировано 1046 промышленных заведений**.

В конце XIX столетия в Российской империи капитализм особенно активно набирал силу в Южном промышленном районе. Именно сюда устремлялись потоки капиталов из других губерний, Западной Европы, Америки, откуда перевозились целые заводы, — начиналась эпоха бурного роста производств.

Развитие Харькова во многом было связано с возникновением в Донбассе и Криворожье каменноугольной, железорудной и металлургической промышленности. Это обусловило и формирование ведущих отраслей харьковской промышленности — машиностроения и металлообработки. Машиностроение в Харькове начиналось с производства земледельческих машин и орудий, так как земледелие было

*Нариси історії Харківської обласної партійної організації. Харків, Прапор, 1970, с. 9.

**А. Гнедич, С. Аксенов. Обзор фабрично-заводской промышленности Харьковской губернии. Вып. 1. Харьков, 1899, с. 9.

широко развито в крае. Ведущими предприятиями, которые производили, сельскохозяйственные машины, были заводы западноевропейских предпринимателей, главным образом германских, наиболее мощным из которых являлся завод товарищества „Гельферих-Саде“. Второй по времени возникновения крупной машиностроительной отраслью стало паровозостроение. Харьковский паровозостроительный завод, построенный Русским паровозостроительным и механическим обществом, был сдан в эксплуатацию в 1897 году и уже через два года выпустил паровозов больше каждого из восьми ведущих тогда в этой отрасли заводов России*.

Крупными отраслями машиностроения в предреволюционном Харькове стали также производство горно-шахтного оборудования (завод „Фон Дитмар“) и машиностроение, возникновение которого связано с эвакуацией в Харьков из Риги в 1915 году завода германской Всеобщей компании электричества (АЕГ).

В начале нашего века на перечисленных машиностроительных предприятиях выпускались также станки и другое промышленное оборудование, а более мелкая продукция производилась многочисленными средними и малыми заводами.

После революции и гражданской войны основная масса старых предприятий была восстановлена. Начиная со второй половины 20-х годов в городе появились новые машиностроительные отрасли: самолетостроение, тракторостроение, турбогенераторостроение и некоторые другие. В 20—30-е годы в Харькове работало одно из лучших отечественных самолетостроительных конструкторских бюро, спроектировавшее самолеты, которые производились серийно и были на протяжении ряда лет наиболее распространенными в гражданской авиации СССР.

В довоенный период темпы роста объема промышленной продукции Харькова уступали только темпам Москвы, равнялись темпам Ленинграда и вдвое превышали уральские. Харьковский электромеханический завод в годы первых пятилеток выпускал 33% всей машиностроительной продукции страны; тракторный завод за неполные 10 предвоенных лет дал стране 220 тыс. тракторов**; главную часть продукции горного машиностроения страна получала от харьковского завода „Свет шахтера“; здесь зародилась такая отрасль отечественной промышленности, как велосипедостроение.

Харьков издавна был и торгово-финансовым центром. Еще в 1867 году здесь была открыта биржа, учреждены управление фабричного округа, ряд банков и торговых контор. К концу XIX века крупнейшие банки Южного промышленного района были сосредоточены в Харькове. Став к этому времени крупным промышленным, торговым и художественным центром, город продолжал развиваться довольно быстрыми, по сравнению с другими регионами страны, темпами.

На этом историческом фоне и происходило становление художественно-промышленного образования. Путь его нельзя назвать гладким. Попытаемся рассмотреть становление художественно-промышленного образования в Харькове, соотнося его с другими составляющими культуры — музейным и выставочным делом, художественной критикой и творческой практикой.

Развитие художественно-промышленного образования в

*Я.С. Розенфельд, К.И. Клименко. История машиностроения в СССР (с первой половины XIX века до наших дней). М., Изд-во АН СССР, 1961.

**П.И. Змага. Машиностроительная промышленность Харькова за 40 лет. Прилож. к „Блокноту агитатора“ № 19. Харьков, 1957, с. 13, 49.



Основательница художественно-промышленной школы в Харькове М.Д. Раевская-Иванова. 1883 г.

В.Л. Кирпичев — директор Харьковского технологического института. 90-е годы XIX в.

Харькове в конце XIX—начале XX веков связано главным образом с деятельностью двух учебных заведений — частной школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой и Харьковского технологического института.

Истоки профессионального художественно-промышленного образования в регионе восходят к 1869 году, когда была открыта третья в России — после училищ Строганова в Москве и Штиглица в Петербурге — школа Марии Дмитриевны Раевской-Ивановой. В течение 27 лет работы школы обучение в ней прошли около 900 человек. На конкурсах в Академии художеств И.Н. Крамской и П.П. Чистяков выделяли учеников школы Раевской-Ивановой и ее метод преподавания, так как он был созвучен их педагогической системе. Комиссия Академии признала полезным распространить этот метод среди учителей рисования, как наилучший. Критик В.В. Стасов, говоря об отчете Академии за 1875—1876 годы, отмечал: „Одними из самых утешительных страниц отчета Академии художеств являются, как и в прежние годы, те, которые сообщают сведения о харьковской школе рисования и живописи, основанной и содержащей на частные средства М.Д. Раевской-Ивановой“*.

Хотя это учебное заведение официально именовалось школой рисования, по сути своей оно было художественно-промышленным, и появление такового именно в Харькове было исторически обусловлено: ведь он стал к концу прошлого века одним из крупнейших в России центров промышленности.

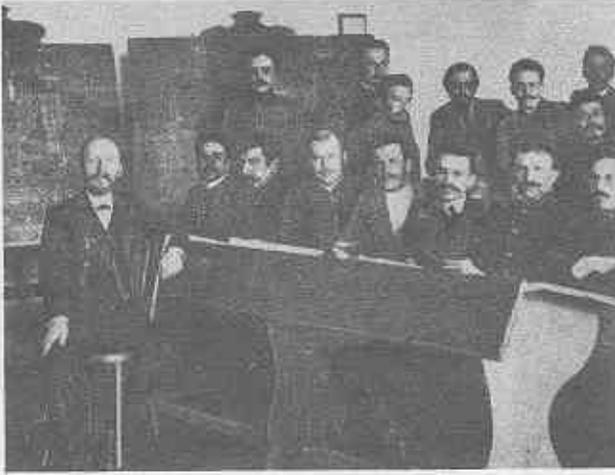
Работы учеников школы не раз высоко отмечались на всероссийском уровне. Так, например, на Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года школа получила серебряную медаль** (бронзовую — московское Строгановское училище, а на первое место выдвинулась тогда Петербургская рисовальная школа Общества поощрения художеств). На Втором съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию в 1895—1896 годах программа харьковской школы и успехи ее учеников были также высоко оценены***.

За открытие и ведение школы ее основательница — первая в России дипломированная женщина-художник — была удостоена Академией художеств звания ее Почетного Воль-

*В.В. Стасов. Собр. соч., т. II. СПб., 1894, с. 388.

**Отчет Харьковской школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой за весеннее полугодие 1896 года. Харьков, 1897, с.8.

***Отчет Харьковской школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой за 1895 год. Харьков, 1896, с. 2.



Харьковский технологический институт. Курс инженерной графики проф. П. Мухачева. Фото 1910 г.

ного Общника и получила Высочайшую награду. Еще до открытия школы, на Парижской выставке 1867 года, писатель Д.В. Григорович познакомил художницу с лучшими рисовальными школами Европы. Она посетила многие французские и немецкие школы рисования с целью понять то направление в их организации, которое вызывалось потребностями времени. Открытая ею школа была сориентирована как учебное заведение, которое должно было иметь и художественное, и техническое значение для одного из больших промышленных центров России.

Одним из основных принципов школы была ее общедоступность: не имеющие средств обучались бесплатно. Она дала первоначальную подготовку многим будущим художникам и содействовала распространению художественного образования в массах: „...Школа должна быть рассадником художественного образования в самом широком смысле этого слова: из дилетантов образуются серьезные любители искусства, а где нет любителей, там не может быть и художников“, — говорила основательница школы*.

Кроме общехудожественной подготовки по классам рисования, живописи, лепки, композиции, анатомии (остеологии и миологии), истории искусств ученики получали подготовку в специальных классах. К ней относились: живопись по фарфору, живопись театральных декораций, живопись по бархату и атласу, тиснение по коже, писание по коже, выжигание по дереву, черчение частей машин и архитектурное черчение. Заметный след в деятельности школы оставили преподаватели общехудожественных дисциплин М.Д. Раевская-Иванова, П.К. Крюков, М.Р. Пестриков. Занятия по специальным предметам наиболее эффективно проходили у А.П. Романенко — талантливой выпускницы школы, которая вела класс живописи по фарфору. Для ведения курса „Черчение частей машин“ приглашались преподаватели Харьковского технологического института, которые строили учебный процесс на основе программы, действовавшей в нем.

Программа обучения ремесленников (в школе работали воскресные классы для них) предусматривала такую профилизацию: в качестве домашнего задания столяру предлагалось рисовать „части мебели, или целые предметы, или какие-нибудь резные украшения, которые его заинтересуют“.

* Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой с 1869 года по 1894 и отчеты школы за 1893 год. Харьков, 1894, с. 16.

кузнецу или слесарю — „железные или чугунные решетки, фонарные столбы, консоли“*.

Обращалось серьезное внимание на обеспечение занятий учебными пособиями. В годы расцвета школа обладала значительным учебно-методическим материалом — множеством геометрических тел, гипсов, ваз, манекенов, различных моделей, картин, рисунков, эстампов и пр. „Особенное внимание было обращено на рисунки художественно-промышленных изделий и орнаментов, которые собраны в большие альбомы по эпохам, народностям и стилям“**. Тщательно изучались славянские и прежде всего украинские орнаменты.

В конце прошлого века в России возрос интерес к выражению национальных черт в произведениях художественной промышленности (это было характерно не только для России, но и для всех европейских культур, развивавшихся в конце XIX века в русле национального романтизма — одного из разветвлений стиля модерн). Была проведена большая работа по сбору древнерусских орнаментов, что отразилось на исполнении художественно-промышленных изделий, и именно работы в „русском стиле“, мало знакомом Западу, были замечены как яркое явление на европейском горизонте. Орнамент тогда, как известно, служил чуть ли не главенствующим средством выразительности в изделиях художественной промышленности.

Своеобразие работы с орнаментом в школе Раевской-Ивановой заключалось в том, что обучение проводилось на базе переработки национальных украинских орнаментов. „Малороссия имеет свои самостоятельные художественные мотивы, — писала Раевская-Иванова. Ее вышивки, ткани, гончарные изделия заслуживают не менее внимания, чем ее песни. Собранные и сохраненные, они, увеличивая собою сокровищницу национального искусства, послужат к дальнейшему развитию нашей художественной промышленности“***. Работая над орнаментами, ученики много рисовали с натуры, в основном растения. Школа не ограничивалась

* М.Д. Раевская-Иванова. Опыт программы по преподаванию рисования в воскресных классах для ремесленников. Харьков, 1895, с. 16.

** Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования, с. 9.

*** М.Д. Раевская. Художественно-промышленный музей в Харькове. Харьков, 1883, с. 5.

Чайная чашка — часть сервиза, выполненного на фабрике Гарднера. Работа выпускника школы С. Васильковского. 1904 г.



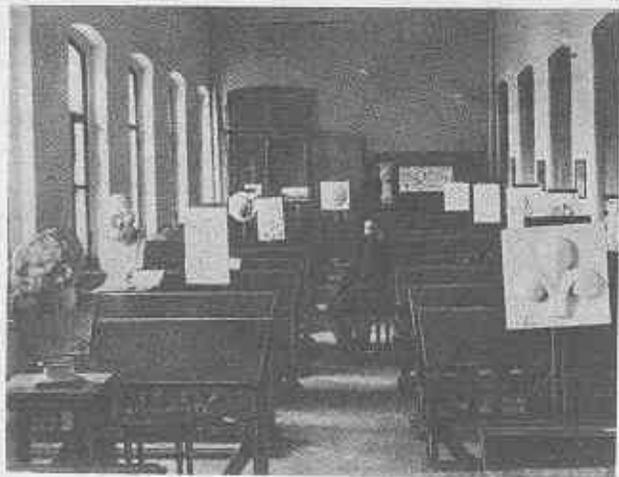
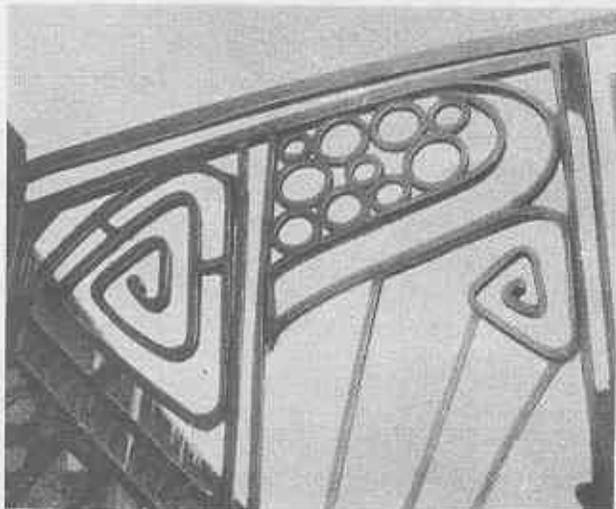
отвлеченными, сугубо учебными заданиями — принимались заказы, которые выполнялись наиболее способными учениками. Они расписывали фарфор и фаянс, сочиняли виньетки, вывески, костюмы, расписывали и выжигали столики, писали ширмы, панно и др. Исполнялись заказы в свободные от занятий часы, плата за работы поступала в пользу исполнителей.

Из стен школы вышли знаменитые впоследствии архитекторы — академики архитектуры Л.М. Браиловский и А.Н. Бекетов, художники С.И. Васильковский, М.С. Ткаченко, А.П. Романенко, К.К. Первухин и др. Мастер станковой живописи С.И. Васильковский работал также и в сфере предметно-художественного творчества. Он выполнял, например, эскизы, по которым изготовлялись чайные сервизы на фабрике Гарднера в Москве. В основе орнамента этих сервизов — украинские растительные орнаменты XVII века, собранные художником. Влияние школы Раевской-Ивановой заметно и в продукции Будянского фаянсового завода М.С. Кузнецова. Многие бывшие ученики школы становились учителями рисования в гимназиях и ремесленных училищах края. Академик архитектуры А.Н. Бекетов и классный художник I степени М.Р. Пестриков, преподававшие в школе Раевской-Ивановой, стали позднее ведущими педагогами по рисованию и архитектурному черчению в Харьковском технологическом институте.

Основная же масса учеников школы, не переходя в высшие художественные учебные заведения, ограничивалась знаниями, полученными в школе, применяя их к ремеслам. Это были лепщики, столяры, мастера по чугунному литью, граверы, литографские работники и пр. Некоторые поступали в чертежники и в помощники к архитекторам. Имена этих людей в большинстве своем неизвестны, но плоды их труда сохранились в архитектурном декоре Харькова конца XIX начала XX века — в металлических оградах, лестничных и балконных решетках, консолях, обрамлениях дверных козырьков и пр., которые отличаются богатством орнаментальных мотивов, включающих элементы местной флоры в растительных узорах.

В 1894 году основательница школы потеряла зрение, но продолжала вести дело до того времени, пока ей удалось осуществить свой давний замысел и передать школу городу, чтобы ее судьба не зависела полностью от отдельного лица. Однако, отданная городу в 1896 году, она утратила свой художественно-промышленный профиль и превратилась в

Кованые металлические ворота. Выполнены под влиянием школы М.Д. Раевской-Ивановой. Нач. XX в.



Харьковский технологический институт. Рисовательный класс. Фото 1910 г.

школу станкового искусства*, в 1912 году стала художественным училищем, после революции — художественным техникумом, затем художественным институтом, готовившим художников станковых специальностей. И хотя в 20–30-е годы среди его педагогов были люди, которых, несомненно, можно отнести к числу пионеров отечественного дизайна (В. Ермилов, Б. Косарев), институт продолжал выпускать художников-станковистов.

Зато в Харьковском технологическом институте, где художественно-проектные дисциплины вели некоторые из выпускников и бывших преподавателей школы Раевской-Ивановой (А.Н. Бекетов, М.Р. Пестриков и др.), художественному образованию будущих инженеров уделялось много внимания. Учебная программа по рисованию была схожа с программой Петербургского практического технологического института. На I курсе рисованию отводилось четыре часа в неделю. По сравнению с Киевским и Варшавским политехническими институтами, программа Харьковского технологического института включала в себя большее количество учебных часов и заданий, а сами задания отличались большей сложностью. В начале нашего века среди преподавателей рисования в институте были один академик архитектуры и три классных художника I степени. Программой по этой дисциплине предусматривалось рисование с натуры карандашом. Образцами служили преимущественно архитектурные формы античности и эпохи Возрождения. Каждый студент на I курсе должен был выполнить девять рисунков, из них три в контуре и шесть с тушевкой. В плане подготовки к архитектурному черчению первокурсник в числе обязательных работ должен был нарисовать с натуры один карниз и два античных фрагмента архитектурных форм**. На I и II курсах преподавались также архитектура, линейная перспектива, теория теней, архитектурное и

*Художественно-педагогическая сторона деятельности школы М.Д. Раевской-Ивановой подробно освещена в работе Л.Д. Соколюка „К истории художественной жизни Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII — начале XX века“. Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., Академия художеств СССР, 1987.

**Известия Харьковского технологического института императора Александра III. Харьков, 1906, с. 98.

техническое черчение*. Предмет „Архитектура“ представлял собой теоретический курс, значительная часть которого состояла из разделов по проблемам формообразования в архитектуре: „Образование поверхностей сводов“, „Купол, происхождение внутренней его поверхности, особенности этой формы“, „Формы крыш“, „Сопряжение крыш нескольких смежных строений“ и т.д.** Программа III курса включала в себя предмет „Архитектурное проектирование“, по которому студенты машиностроительных специальностей на основе теоретических знаний и практических навыков, полученных в результате занятий по перечисленным выше дисциплинам, должны были выполнить проекты двух каменных домов***.

Какое же влияние оказывало наличие в учебных программах элементов дизайнерского образования на качество подготовки инженеров? То обстоятельство, что обучение по циклу художественно-графических дисциплин велось преимущественно на классических архитектурных образцах, вовсе не означало, что в сознание студентов внедрялись и напрямую переносились на проектируемые машины только такие формы. Напротив, во множестве промышленных изделий, спроектированных харьковскими инженерами в первые десятилетия нашего века, элементы классических архитектурных форм отсутствуют. Однако дисциплины художественно-графического цикла, пусть и на образцах минувших эпох, работали на формирование визуального опыта студентов, провоцировали пробуждение особого способа мышления — с помощью графики, приводя тем самым в действие мощный потенциал зрительной системы человека как орудия творческой деятельности. Теоретический курс по проблемам формообразования в архитектуре обогащал пространственные представления будущих машиностроителей на примерах фундаментальных архитектурных форм.

Элементы дизайнерского образования, имевшие место при подготовке инженеров в Харьковском технологическом институте, не были результатом проявления каких-то случайностей или инициативных шагов отдельных энтузиастов — они представляли собой методически организованную систему подготовки, направленную на повышение художественно-проектной квалификации будущих инженеров.

Надо отметить, что кроме школы Раевской-Ивановой и Технологического института в Харькове был еще ряд начальных и средних учебных заведений, в которых преподавались основы художественно-промышленного ремесла. В 1898 году городским Обществом по распространению в народе грамотности была открыта школа, готовившая художников „по малярно-декоративному делу“. Она заимствовала многое из педагогического опыта Раевской-Ивановой. В дореволюционном Харькове 3 реальных училища и 19 технических и ремесленных школ имели в составе учебных предметов рисование и техническое черчение.

*Показательным примером, говорящим об уровне инженерной графики в институте, является лекционная деятельность профессора П.М. Мухачева. Будучи директором института, он в своих лекциях по паровозостроению сопровождал словесное изложение материала исполнением тут же, на нескольких досках, сложных машиностроительных чертежей. Делал он это одновременно правой и левой рукой, и исполнительская сторона чертежей была безукоризненной. Сведения об инженерной графике профессора П.М. Мухачева сохранились в воспоминаниях его учеников и подтверждаются фотографиями 1910 года.

**Известия Харьковского технологического института, 1905, с. 125—127.

***Известия Харьковского технологического института, с. 152.

Существенный вклад в развитие художественно-промышленного образования внесла кафедра общей истории искусств Харьковского университета и особенно деятельность ее заведующего — профессора Ф.И. Шмита, работавшего в Харькове с 1912 года. Научные интересы Ф.И. Шмита были многогранны, но наиболее активно он занимался проблемами происхождения искусства, вопросами теории и социологии искусства, которым посвящена серия его трудов. Результаты своих исследований Ф.И. Шмит использовал в лекционной деятельности: он был блестящим лектором и педагогом, популяризатором новых научных идей. Все это благотворно влияло на насыщение культурной среды, питавшей становление дизайнерского образования в Харькове.

Для того, чтобы яснее представить себе особенности формирования дизайнерского образования в Харькове, постараемся осмыслить его как одну из составляющих развития художественно-промышленной культуры региона в соотношении с музейным и выставочным делом, художественной критикой и творческой практикой.

Музейное и выставочное дело в конце XIX — начале XX веков получило в Харькове преимущественно художественно-промышленную ориентацию, активно развиваясь в этом направлении. С 1886 года здесь работал первый городской художественно-промышленный музей в России*, которая до того не имела художественно-промышленных музеев, в то время как ведущие страны Европы уже пользовались положительными результатами их деятельности. Следуя примеру западноевропейских стран, передовая русская общественность связывала задачи повышения художественного уровня изделий промышленности с организацией художественно-промышленных музеев.

Начинание Д.В. Григоровича, основавшего подобный музей в Петербурге, одними из первых подхватили общественные деятели Харькова. Энергичные действия городского головы И.О. Фесенко, преподавателя технических дисциплин С.А. Раевского, начальницы художественно-промышленной школы М.Д. Раевской-Ивановой, языковеда А.А. Потехни, художников С.И. Васильковского, Д.И. Бесперчего, П.А. Левченко, архитектора А.Н. Бекетова, а также активное содействие в Петербурге уроженцев Харькова — известного писателя и общественного деятеля Г.П. Данилевского и художественного критика А.М. Матушинского позволили довести начатое дело до конца. Была проведена пропагандистская кампания в харьковской городской прессе, где авторы публикаций призывали горожан принять участие в создании музея. Отвечая оппонентам, выступавшим против выделения средств на это, М.Д. Раевская-Иванова говорила: „... зачем толковать о том, что сначала хороший базар или мостовые, а потом уже музей? Такие речи часто служат только тормозом делу и в конце концов мы не имеем ни мостовых, ни базаров, ни музея“**. Энтузиастам удалось добиться от Городской думы выделения средств, необходимых для организации музея.

Вследствие возбужденного затем харьковскими городскими властями ходатайства в рескрипте от 1 марта 1883 года президент Академии художеств просил харьковского

*Городскими называли тогда музеи, основанные и содержащиеся на средства городских властей и предназначенные для широких масс местного населения. В России до открытия харьковского музея уже появились первые общедоступные городские музеи, но они не были художественно-промышленными, а созданные к тому времени другие художественно-промышленные музеи не были городскими.

**М.Д. Раевская. Художественно-промышленный музей в Харькове, с. 13—14.

городского голову „довести до сведения города, что правительство и Императорская академия художеств почтут священною обязанностью споспешествовать всеми средствами устройству первого городского музея в России, дабы и все прочие города, по примеру Харькова, приложили старания и средства завести у себя учреждения, столь необходимые для развития художественного вкуса в Русском обществе и поднятия нашей промышленности в тех ее отраслях, которые без искусства не могут преуспевать“*.

После нескольких лет активной подготовки музей был открыт. Первыми его экспонатами стали коллекции, переданные Эрмитажем, орнаменты, картины и статуи, присланные Академией художеств, образцы художественных ремесел, пожертвованные частными лицами**.

Придерживаться четкой линии художественно-промышленной профилизации музея оказалось не так просто. В первом проекте устава, который был составлен членом музейной комиссии Н.Н. Сабо, утверждался уклон в сторону универсализации музея. Его предполагалось составить из следующих отделов: художественного, кустарного, архитектурного, фотографического, этнографического, изделий мастерских и библиотеки. Музею отводилась роль учреждения, открытого ограниченному кругу лиц. Этот проект был подвергнут резкой критике со стороны другого члена музейной комиссии — С.А. Раевского. Он заявлял, что, во-первых, музей должен быть только художественно-промышленным, то есть заключать в себе „собрание художественных образцов, в приложении художеств к ремеслам и промышленности, имеющим наибольшее значение для нашего края“***, во-вторых, нельзя подрывать саму идею городского музея, который непременно должен быть учреждением, открытым для широких слоев населения и оказывающим „свое влияние одновременно и на производителей и на потребителей“****.

С.А. Раевский предложил изменить структуру музея, разработанную Н.Н. Сабо, которая была слишком расплывчатая. Проект, выдвинутый Раевским, предусматривал наличие в музее двух главных частей — художественной и художественно-промышленной, а также специальной библиотеки. В художественной части предполагалось разместить акварели, гравюры, скульптурные произведения и пр. В художественно-промышленной — коллекции лучших произведений художественно-промышленных производств, разделенные на следующие главные группы: история всех стилей валяния и орнамента, гончарное производство, мебель, резное, литейное и переплетное дело, декоративное искусство. Специальную библиотеку было предложено составить из изданий по искусству и художественно-промышленному делу, рисунков и снимков с изделий художественной промышленности. Для того, чтобы музей стал действительно общедоступным, проект предусматривал бесплатное посещение его „лицами всякого звания“.

Внедрить проект С.А. Раевского в жизнь без искажений не удалось (например, в музее продолжительное время су-



Полутанк-паровоз. Автор А.С. Раевский. Харьковский паровозостроительный завод, 1907 г.

ществовал этнографический отдел, многие предметы в котором не имели отношения к художественно-промышленному музею), однако в целом музей все-таки сохранял свой художественно-промышленный профиль и был доступен для широких масс местного населения. Это продолжалось и в начале XX века. Председателем музейной комиссии в те годы стал профессор Харьковского университета Д.И. Багалея, который разделял взгляды С.А. Раевского относительно главных отделов — художественного и художественно-промышленного*.

В конце прошлого и начале нынешнего века художественно-промышленный музей был самым демократичным и наиболее посещаемым музеем города, тогда как в таких промышленных центрах, как Москва и Петербург, художественно-промышленные музеи принадлежали училищам или частным лицам и на фоне крупных картинных галерей практически не были заметны.

Художественно-промышленный музей существовал до периода реорганизации харьковских музеев — января 1920 года, после чего вновь организованные музеи приняли по частям его собрание. Его работу продолжили сравнительно часто проводившиеся в Харькове 20-х годов художественно-производственные выставки: Всеукраинская художественно-промышленная выставка (1924), производственная выставка художников (1927), выставка немецкой прикладной графики (1929), Всеукраинские архитектурно-строительные выставки (1927 и 1929), выставка киноплаката (1926). К сожалению, здание, в котором размещался музей, не сохранилось, а экспонаты, попавшие в другие музеи, во время Великой Отечественной войны частью были вывезены в Германию, а частью сгорели.

Такая составная часть художественно-промышленной культуры, как художественная критика, рассматривающая проблемы предметно-художественного творчества, не проявляла себя в дореволюционном Харькове достаточно заметно. Специальных изданий не было, а в газетах статьи подобного рода встречались редко. Она более решительно заявила о себе только в 20-е годы с появлением журналов „Новая генерация“ („Новое поколение“) и „Авангард“. „Новая генерация“ был органом Лёвого фронта искусств (ЛЕФ) на Украине**, в основном литературным журналом, выходил ежемесячно с 1927 по 1930 гг. Материалы, помещаемые в нем в первые два года, напоминали ранний русский футуризм. Критика отмечала запоздалость его пози-

*Г.П. Данилевский. Доклад Харьковской городской думе по вопросу об открытии промышленно-художественного музея в г. Харькове. Харьков, 1883, с. 5.

**Современное хозяйство города Харькова (1910—1913) Вып. 1. Харьков, 1914, с. 32.

***С.А. Раевский. Мнение члена комиссии, заведующей музеем, С.А. Раевского относительно проекта устава Харьковского городского художественно-промышленного музея, составленного членом той же комиссии Н.Н. Сабо. Харьков, 1889, с. 5—6.

****Там же, с. 1.

*Д.И. Багалея, Д.П. Миллер. История города Харькова, Т. 2. Харьков, 1912, с. 845.

**В Одессе издавался журнал „Юголеф“. В 1924—1925 годах в свет вышло всего 5 его номеров.

ций, „эkleктизм“ (в нем, наряду с литературными произведениями, помещались критические статьи харьковских авторов о новой архитектуре и об оформлении быта, фотографии зарубежных и отечественных произведений архитектуры, работы Баухауза, фотоработы москвича А. Родченко и харьковчанина Д. Сотника, шрифтовая графика немецких художников, живописные работы Пикассо, Леже, Сезанна, Матисса, Баумайстера и др.) и своего рода несостоятельность: „своими лозунгами «Новая генерация» выдает определенный вексель, заявляет свое право на существование как отряд левого фронта на Украине... Вексель, выданный «Новой генерацией», пока еще не оплачивается»*.

Он так и не был оплачен, если понимать под оплатой превращение журнала в яркое явление, вносящее новую струю в искусство. Лишь незначительно возросла новизна поднимаемых в журнале проблем за последние два года его работы. Этому способствовало то, что после закрытия в 1928 году московского журнала „Новый Леф“ некоторые авторы, сотрудничавшие в нем, стали помещать свои статьи в харьковском журнале. „Нова генерація“, таким образом, в течение довольно длительного для тех лет срока издания (в свет вышло около 40 номеров) являлся как бы информационным органом левых течений, так и не став журналом с собственной характерной платформой.

Несколько более самобытным и прогрессивным был журнал „Авангард“, который вышел в свет в 1929 году тремя большими выпусками. Молодые авторы, сотрудничавшие в нем, подчас не без оснований критиковали своих старших коллег из „Новой генерації“ и некоторых других литературных и художественных группировок, существовавших в то время на Украине, за отсталость.

Интересно, что в „Авангарде“ ставилась проблема обращения искусства к „оформлению вещей“. Был опубликован большой материал, довольно подробно и полно освещающий творчество художника-производственника В. Ермилова (этот материал и явился основным источником сведений для современных исследователей его творчества). Кроме того, на страницах „Авангарда“ помещались фотографии конструктивистских работ театральных художников Харькова. В отдельных заметках излагались декларативного свойства положения о том, что молодежь должна воспользоваться своим правом и повести искусство вперед, направляя его на „оформление вещей“. Но никакой программы, показывающей, что и как надо для этого делать, в заметках не содержалось.

Рассмотрим теперь кратко творческую практику как составную часть художественно-промышленной культуры Харькова.

Ремесла и кустарные промыслы, когда-то активно влиявшие на предметно-художественное творчество Харькова, к началу XX века заметно ослабли, в то время как в других районах Украины — Приднепровье, Западной Украине, соседней Полтавщине — этот вид деятельности продолжал занимать видное место в структуре экономики. Несколько активнее развивались виды производства, которые входили в область художественной промышленности. Главным образом это относится к Будянскому фаянсовому заводу, в продукции которого использование традиционных народных мотивов сочеталось с внедрением художественных веяний 20-х годов — производством агитфаянса.

К зачаткам графического дизайна в Харькове следует отнести первые произведения промышленной графики, в основном упаковки кондитерских и табачных изделий, мыла

и пр. Выполненные на довольно высоком художественном уровне, они, однако, практически не были отмечены печатью местного своеобразия и мало чем отличались от упаковки продукции крупнейших российских фабрик. Более самобытные графические произведения появились в первые послереволюционные годы в плакате и других жанрах агитационно-массового искусства, где работали такие талантливые художники, как О. Хвостенко-Хвостов, А. Страхов, В. Ермилов, Б. Косарев, А. Маренков и др.

В 20-е годы в Харькове было много новаторов в области книжно-журнальной графики. В творчестве А. Маренкова, И. Падалки, А. Довгаля и отчасти В. Ермилова, которые разрабатывали новые на Украине принципы оформления книги, явственно прослеживается сконцентрированный опыт многих поколений украинских художников. В арсенал графических средств все шире включались и простые геометризованные формы, с помощью которых зачастую интерпретировались традиционные национальные мотивы. Проводились эксперименты в области фотографии, где отрабатывалась техника фотомонтажа (В. Ермилов) и фотографии (Д. Сотник).

Веяния „производственного искусства“ отразились в деятельности АРМУ (Ассоциация Работников Искусств Украины). Заметных произведений дизайна ассоциация, впрочем, не дала. Это направление получило развитие в Харькове в основном благодаря творчеству В. Ермилова, произведения которого экспонировались на выставках в Харькове, Киеве, Москве, Лейпциге, Кельне. В какой-то степени примыкали к „производственному искусству“ и другие харьковские художники, особенно театральные — О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицкий, Б. Косарев.

Заметным явлением в жизни Харькова 20-х годов и первой половины 30-х была архитектура. Столица Украины того времени стала одной из основных „лабораторий“, в которых формировалась молодая советская архитектура, прежде всего архитектура конструктивизма. И если во многих случаях конструктивистские проекты остались на бумаге и до реальных построек доведены не были, то в Харькове ситуация была принципиально иной: в его застройке концентрация конструктивистских зданий была очень высокой — их новые формы заметно изменили архитектурное лицо города.

Таким образом, явления, происходившие в образовании, музейно-выставочном деле и художественной критике, в художественной промышленности, „графическом дизайне“, „производственном искусстве“, архитектуре Харькова, развиваясь и испытывая взаимовлияние, создавали ту питательную среду, которая давала импульсы к формированию сферы дизайнерской деятельности. Эта среда не могла не оказывать воздействия и на художественное мышление инженеров, работавших в машиностроении.

Представителями инженерных кругов Харькова в конце прошлого и начале нынешнего веков были выдвинуты научные идеи, связанные с эстетическим осмыслением проблем техники, которые определили вектор развития дизайна в промышленности города.

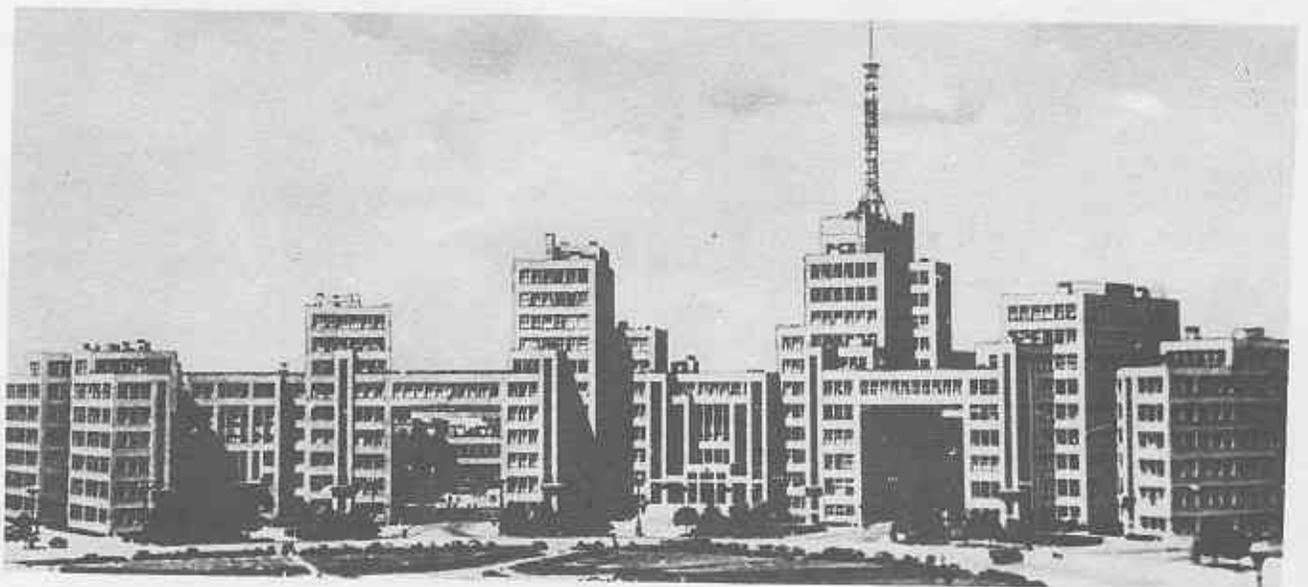
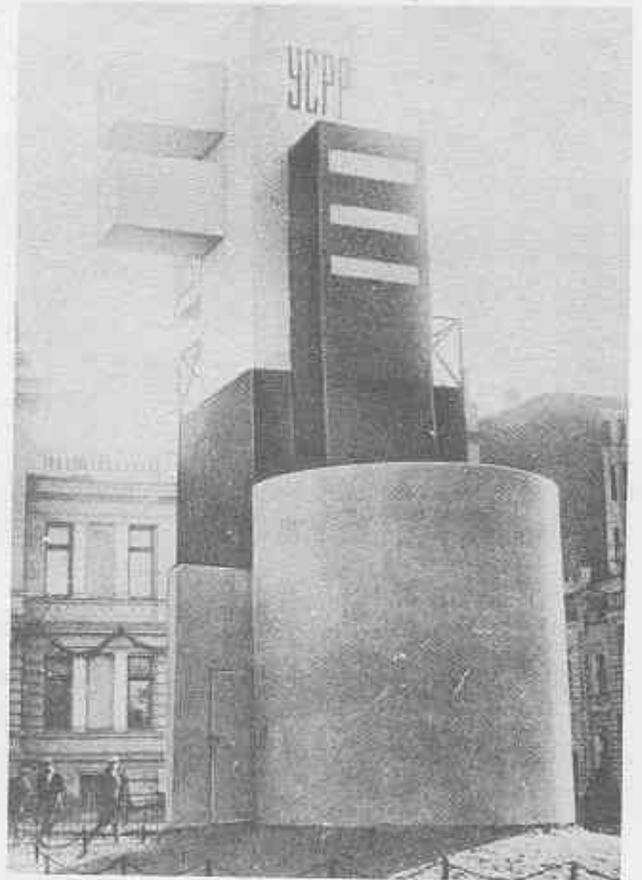
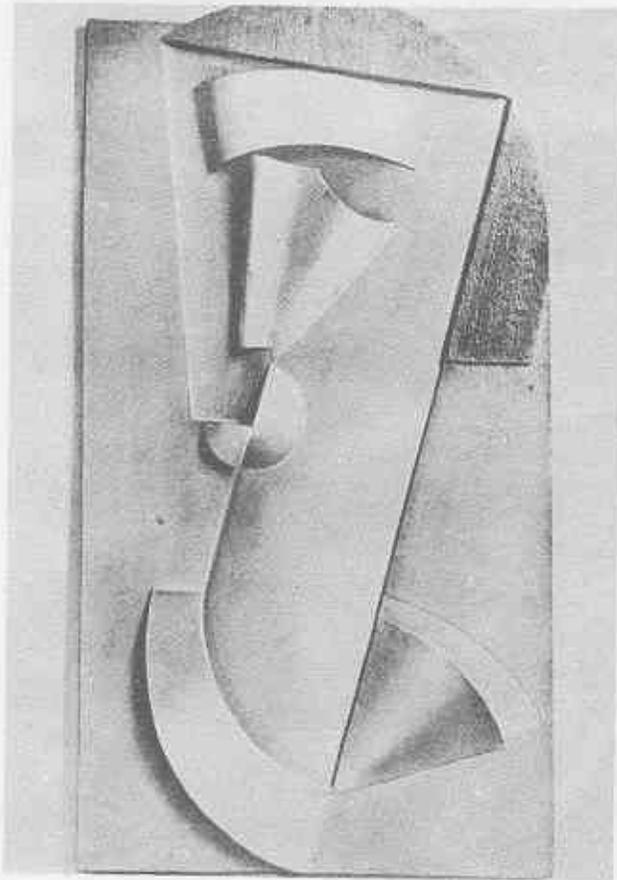
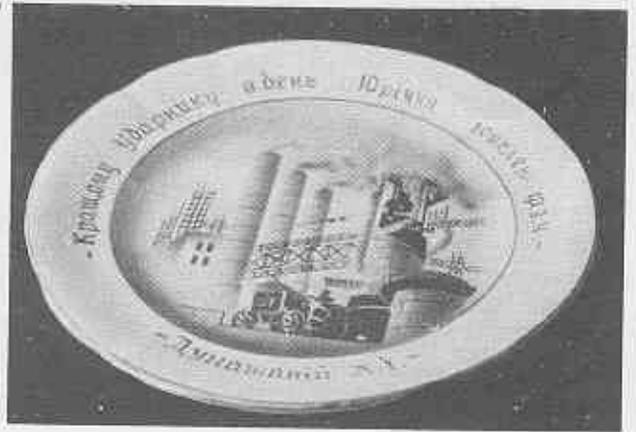
В. Ермилов — пионер дизайна на Украине. Фото 1928 г. Юбилейная тарелка. Будянский фаянсовый завод. Вторая половина 20-х годов.

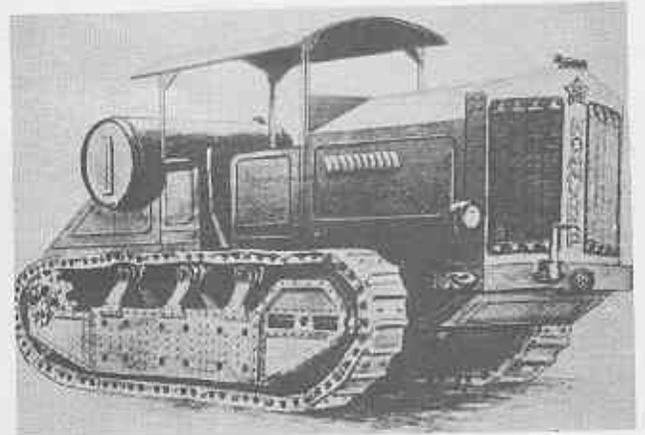
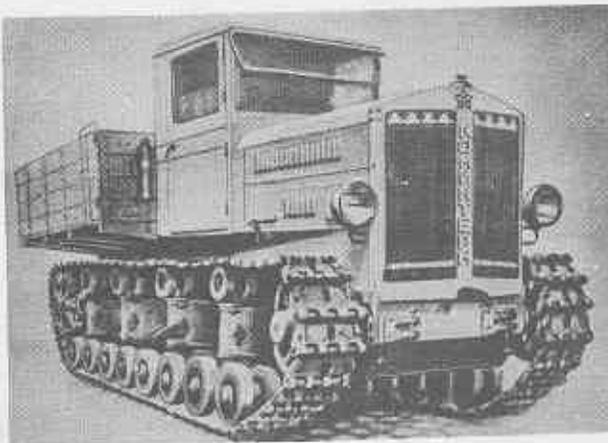
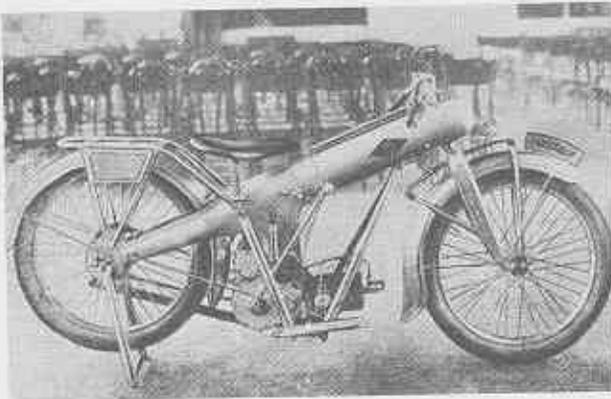
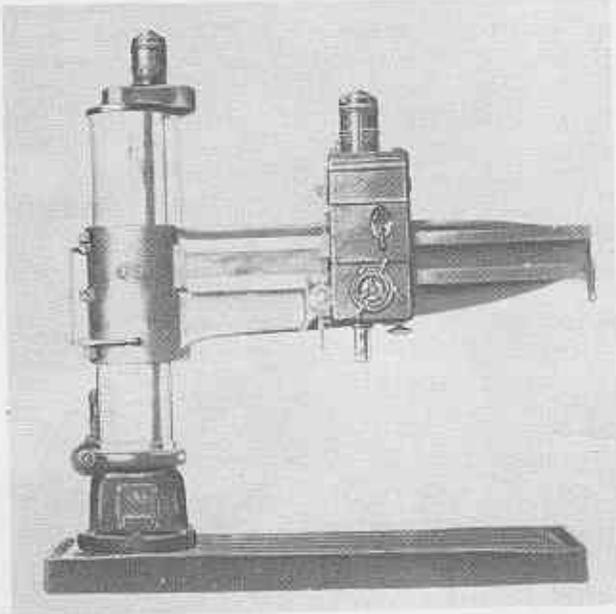
Экспериментальная композиция. Металл, дерево. В. Ермилов. 1923 г.

Трибуна-стенд „УСРР“. В. Ермилов. 1927 г.

Харьков, Дом „Госпрома“. Арх. С. Серафимов, С. Кравец, М. Фельгер. 1925–1929 годы

*В. Тренин. Тревожный сигнал друзьям. Новый Леф. 1928, № 8, с. 31.





Директор Харьковского технологического института профессор В. Кирпичев одним из первых в России обратил к проблеме красоты в технике еще в конце прошлого века. Он решительно отвергал положение о том, что произведения техники „неприменительно безобразны“ и что промышленность по мере своего развития становится все более и более несовместимой с искусством (подобная точка зрения в то время была широко распространена). Характеризуя инженерную деятельность как силу, которая должна органично включать технику в систему жизнедеятельности человека, он доказывал, что художественная сторона крайне важна почти для всех отраслей техники*.

Профессор этого института Я. Столяров развил идеи Кирпичева применительно к вопросам формообразования машин и других технических сооружений. В публикациях по истории дизайна труд Я. Столярова „Несколько слов о красоте в технике“ (1910) упоминается, как правило, в сопоставлении с книгой профессора Московского сельскохозяйственного института П. Страхова „Эстетические задачи техники“ (1906). Но если поначалу считалось, что в определении красоты технического объекта позиция Я. Столярова была аналогична позиции П. Страхова**, то позднее, при более детальном рассмотрении трудов обоих авторов, было отмечено принципиальное различие их взглядов: оба утверждали наличие красоты технических сооружений, но толковали ее с противоположных позиций***. Страхов разграничивал сферу техники и сферу эстетики, как это утвердилось в XIX веке, хотя уже не видел между ними непреодолимой пропасти, Столяров же отождествлял красоту в технике с функциональностью: „Эстетическое удовлетворение в создании инженера зависит от выраженной целесообразности объекта создания и ею измеряется. Таким образом, красота технического сооружения и целесообразность его конструкции совпадают“****. Подобное понимание красоты осмысливалось и принималось инженерной практикой в течение последующих десятилетий.

*См.: В.Л. Кирпичев. *Vivat, creat, floreat!* Киев, 1898; Десятилетие Харьковского практического технологического института. Харьков, 1895; Значение фантазии для инженеров. СПб., 1911.

**Ф. Загорский. Из истории технической эстетики в России // *Техническая эстетика*, 1968, № 3.

***Э.Г. Цыганкова. У истоков дизайна. (Машины и стили). М.: Наука, 1977.

****Я.В. Столяров. Несколько слов о красоте и технике. Харьков, 1910, с. 7.

Харьков. Здание ЦК КПБУ. Арх. Я. Штейнберг. 1930–1932 годы

Харьков. Дворец культуры железнодорожников. Арх. А. Дмитриев. 1928–1932 годы

Радиально-сверлильный станок 2А56. Харьковский станко-строительный завод. 1935 г.

Электрочайник. Харьковский электромеханический завод. 1930 г.

Мотоцикл ПЛ 1Б. Экспериментальный образец. Харьковский авиационный завод. 1935 г.

Электроутюг. Харьковский электромеханический завод. 1930 г.

Трактор „Коммунар“. Автор К. Марьин. Харьковский паровозостроительный завод. 1924 г.

Трактор „Коминтерн“. Харьковский паровозостроительный завод. 1934 г.

Харьковский инженер А. Витковский в 1904 году выступил в печати с суждениями о назначении и содержании инженерной профессии. Он отмечал, что существует нечто, без чего техническая деятельность, даже вооруженная блестящими специальными знаниями, не сможет полноценно срабатывать как часть механизма создания человеческой культуры — необходимо еще особое умение, без которого спроектированные объекты окажутся „громоздки и некрасивы“*. Как бы иллюстрируя эту точку зрения, другой харьковский инженер — Л. Косякин рассматривал вопрос повышения потребительских свойств пассажирского вагона. С учетом данных опроса пассажиров автор представил теоретическую модель нового вагона для железных дорог России, который, в случае ее реализации, отличался бы высокими эстетическими показателями.

Начиная с 20-х годов, по мере углубления дифференциации научно-технических знаний, внимание харьковских инженеров к общекультурным проблемам техники начало ослабевать. Единственным продолжателем традиций харьковской инженерной школы конца XIX — начала XX века был инженер и писатель В. Данилевский, который отстаивал интегративный взгляд на мир техники. В 20–30-х годах в Харькове вышли в свет около 15 его работ по истории техники. Они прямо не затрагивали проблем технической эстетики, но как бы ориентировали поворот мысли читателей и в эту сторону, ибо внедряли в их сознание взгляд на технику с широких общекультурных позиций.

Взлет теоретической мысли в инженерной среде Харькова, ее постоянная нацеленность на решение не только сугубо технических, но и гуманитарных проблем, дали ощутимые результаты в области проектной практики. Доказательством этому могут служить первоклассные для своего времени с дизайнерской точки зрения образцы машиностроения, которые были выпущены харьковскими заводами.

В начале нынешнего века ведущие харьковские инженеры-машиностроители уже не связывали эстетизацию машинных форм с реминисценциями мануфактурности. Профессиональные представления этих инженеров базировались на убеждении, что красота машины заключена в точности и целесообразности ее внутренней организации. Более того, уже в конце прошлого и начале нынешнего веков они в своих публикациях обращали внимание технических кругов и широкой общественности на существование некой области деятельности, которой надлежит включать технические эффекты в сферу жизнедеятельности человека на основе эстетического их осмысления, то есть как бы предвидели появление дизайна как самостоятельной профессиональной деятельности. Роль исполнителя этой деятельности возлагалась авторами публикаций на инженера.

В 30-е годы под воздействием индустриализации страны эстетические воззрения этого направления еще более окрепли в среде харьковских проектировщиков и транслировались на практику и даже в область рабочего рационализаторства.

Таким образом, опыт преподавания основ промышленного искусства, наработанный школой М.Д. Раевской-Ивановой, не исчез бесследно. Этот педагогический потенциал как бы переместился в Харьковский технологический институт, который на рубеже прошлого и нынешнего веков по своему значению для страны был сопоставим с Петербургским технологическим институтом и Московским

*А. Витковский. Несколько замечаний о практической и научной подготовке русских инженеров // *Известия Южно-русского общества технологов*, 1904, № 1, с. 25.

техническим училищем. Значимость института для развития культуры своего региона была чрезвычайно высокой, поскольку он стал центром художественного образования для инженеров-конструкторов. Именно благодаря деятельности института художественно-промышленное образование в Харькове пошло, в сущности, своим путем, так как было сконцентрировано главным образом в „техническом секторе“ художественно-промышленной культуры. Напомним, что промышленный уклон имело в Харькове и музейное дело.

Новые идеи по эстетическому осмыслению проектного творчества в период индустриализации исходили в Харькове в основном не из художественной, а из инженерно-технической среды. Источником же характерных стилевых импульсов той эпохи в значительной мере стала архитектура конструктивизма.

Форсированное развитие рационалистических тенденций стало специфической чертой становления машиностроительного дизайна в Харькове. Толчком к активизации подобного рода тенденций в послереволюционный период послужил начавшийся в Харькове в 1926 году „бум рационализации“, поднятый научно-технической прессой. Здесь он приобрел особо крупные масштабы в сравнении с другими промышленными регионами страны. Художественно-промышленная культура города и, в первую очередь, сфера становления дизайна в машиностроении не могла не испытать на себе влияние этого бума. Например, харьковские паровозы отличались от отечественных и зарубежных аналогов меньшим применением декоративистских приемов при исполнении деталей; харьковское паровозостроение оказало устойчивое сопротивление проникновению в него тенденций стилизаторства, модных в конце 30-х годов, нарочито аэродинамических форм (на Коломенском и Ворошиловградском заводах, подражая обтекаемым формам локомотива „Пенсильвания“, выполненного в США дизайнерским бюро Р. Лоуи, обычный паровоз стали прятать под надеваемый сверху колпак обтекаемой формы).

Рационалистическая концепция формообразования особенно успешно развивалась в харьковском самолетостроении: сама специфика отрасли создавала для этого благоприятные условия. Оставаясь на протяжении 20–30-х годов наиболее престижной и прогрессивной сферой харьковского машиностроения, авиационная промышленность и преобладающие в ней тенденции оказывали влияние на проектное мышление работников других отраслей. Но подражание стилю авиаторов проявлялось не в механическом копировании обтекаемых „авиационных“ форм, а на более глубинном уровне: заимствовался сам „стиль мышления“, повышающий степень целесообразности, экономичности, портативности создаваемых вещей. К тому же харьковские проектировщики самолетов сами демонстрировали примеры применения своего стиля мышления на неавиационных объектах. Например, ими был спроектирован мотоцикл, в котором бензобак служил одновременно и основной несущей рамой.

Концепция рационализма проявилась в Харькове и в других отраслях промышленности. В электромашиностроении доминировали простые геометрические формы, что отличало его продукцию от производимой отечественными заводами такого же профиля — Ярославским электромашиностроительным и, в определенной мере, ленинградским заводом „Электросила“. В горном машиностроении Харькова раньше, чем на аналогичных Горловском, Дружковском и других заводах, сложилась пространственная согласованность основных частей машин. Успехи станкостроительного дизайна были связаны с созданием гаммы радиально-сверлильных станков, где эсте-

тика рационализма проявилась в большей степени, чем в станках, производившихся в то время на ведущих отечественных заводах и многих зарубежных станкостроительных фирмах.

Итак, особенности Харькова как крупного центра машиностроения обусловили характер его вклада в становление отечественного дизайна. Успехи в художественно-оформительской и предметно-бытовой областях дизайна были не столь велики, чтобы повлиять на процесс становления дизайна в стране. На региональном же уровне взаимопроникновение новых стилеобразующих идей между художественно-оформительской, предметно-бытовой и инженерно-технической областями зарождавшегося дизайна в какой-то мере было. И именно мощно развитый в Харькове инженерно-технический потенциал, впитавший в себя сложившуюся художественно-промышленную культуру, являлся тем условием, которое позволяло Харькову идти в авангарде процесса эстетического освоения тенденций формообразования в области техники. „Рациональный стиль мышления“, бытовавший в деловых кругах города, распространялся и на другие сферы его жизни. Рационалистическим духом пропитывалось и предметно-художественное творчество.

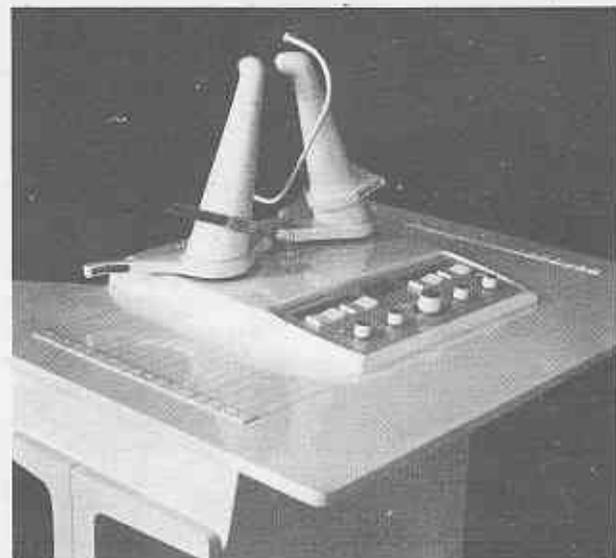
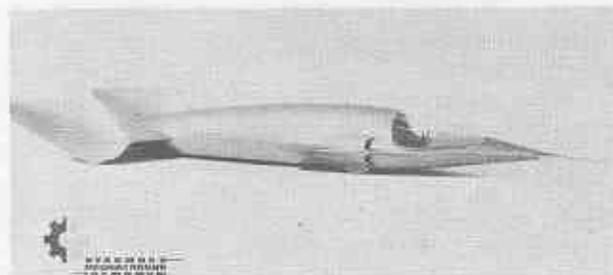
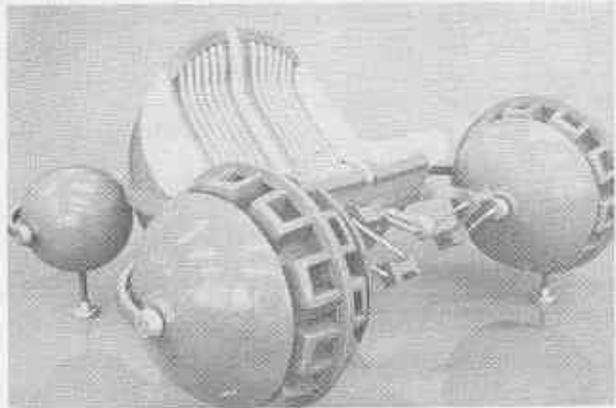
К сожалению, уровень художественной подготовки инженеров в технических учебных заведениях Харькова после Октябрьской революции заметно снизился. Преподавание общехудожественных дисциплин постепенно прекратилось. Отстранение значительной части технической интеллигенции от участия в образовательном процессе нанесло существенный урон делу формирования художественного мышления у представителей нового поколения инженеров. Внимание представителей технической интеллигенции к общекультурным проблемам, как уже отмечалось, стало ослабевать. За этим последовало и снижение художественного уровня технических объектов, создаваемых харьковскими инженерами. Хотя, конечно, после тайфуна революции в инженерном море Харькова остались „острова“ былой инженерно-художественной культуры, на которых появлялись высококлассные произведения инженерного дизайна.

Процесс разрушения всей культуры, проходивший в стране после революции, не миновал и Харькова. Он затронул все сферы жизни, в том числе сферу предметно-художественного творчества — от потерь в деле воспитания новых поколений творческой интеллигенции до разрушения в городе памятников культуры. Одним из крупных последствий этого урона явилось в Харькове то, что возродить профессиональное художественно-промышленное образование здесь в начале 60-х годов оказалось чрезвычайно трудно.

СОЗДАНИЕ ХХПИ — КАЧЕСТВЕННО НОВЫЙ ЭТАП В ЭВОЛЮЦИИ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА

Харьковский государственный художественный институт был реорганизован в Харьковский художественно-промышленный институт, где открылся факультет „Промышленное искусство“. На каких основах могло закладываться дизайнерское учебное заведение, официально учрежденное в 1962 году?

Художественный институт имел к тому времени значительный опыт в методике преподавания общехудожественных дисциплин. Она была рассчитана на подготовку живописцев, графиков, скульпторов. Технические вузы Харько-



ва уже не содержали в учебном процессе элементов дизайнерского образования, как это было в конце прошлого — начале нынешнего века в местном технологическом институте. Исключение составил архитектурный факультет строительного вуза. Педагогический потенциал архитекторов и стал питать открывшееся отделение художественного конструирования в Харьковском художественно-промышленном институте: все педагоги кафедры были архитекторами.

Становление дизайнерской специальности в стенах института, который еще вчера умел готовить только художников-станковистов, проходило не гладко, можно даже сказать, драматично. Часть педагогического состава глубоко понимала и принимала идею „внедрения искусства в производство“, в их эстетических предпочтениях вольно или невольно проявлялся дух промышленного Харькова с его рационалистической эстетикой. Другие же принимали в штыки сам факт реорганизации художественного института в художественно-промышленный, а некоторые просто связывали все эстетическое с иллюстративным станковизмом 50-х годов. В обстановке такого противостояния произошел взрыв с приходом в 1965 г. на должность проректора и заведующего кафедрой художественного конструирования В.К. Белика — человека новаторского склада. Какое влияние оказала эта незаурядная личность на развитие

Трехвальный трактор. Дипломник В. Полищук. Рук. Б.Н. Войно-Данчишек. 1972 г.

Гидроплвд. Дипломник Г. Письменный. Рук. А.М. Бондаренко. 1971 г.

Автомобиль для аэропорта. Дипломник А. Фришман. Рук. А.М. Бондаренко. 1970 г.

Сельскохозяйственный вариант микропитражного автомобиля. Дипломники Ф. Бойченко, В. Мартыняк. Рук. В.И. Ельков. 1971 г.

Рекордно-гоночный автомобиль. Совместная разработка ХХПИ и ХАДИ. Авт. со стороны ХХПИ — В. Йолтуховский, 1968 г.

Оптофор. Дипломник А. Козорезов. Рук. Г.З. Карпель. 1972 г.

дизайнерского образования в Харькове и чем показательна деятельность Белика в контексте развития отечественного дизайнерского образования того времени?

Владимир Константинович Белик начал работу в ХХПИ, имея за плечами опыт руководства художественно-промышленным техникумом в Вижнице (Западная Украина), который был преобразован им из училища художественных ремесел в техникум, приступивший к подготовке дизайнеров среднего звена для промышленности. В. Белик был сторонником радикальных по тем временам преобразований учебных программ. В ХХПИ он сразу и круто изменил учебный план пропедевтического цикла дисциплин, введя упражнения, направленные на воспитание у студента композиционного мышления при работе с промышленными формами. Значительная часть заданий предусматривала также создание формальных композиций. Перед студентами ставилась задача: основываясь на эмоциональном восприятии объекта, выразить его качества с помощью абстрактных форм. Особое внимание уделялось курсу „Архитектоника“, в рамках которого главный акцент был поставлен на формирование у студента „тектонически-образного“, по определению В. Белика, мышления дизайнера в отличие от „метафорически-образного“ мышления художника прикладного искусства. Большое внимание было уделено также внедрению в пропедевтический цикл упражнений, направленных на переосмысление студентами форм живой природы с целью преломления полученного таким путем опыта в сфере промышленного формообразования. Иными словами, закладывались методические предпосылки для полноценного внедрения бионики в подготовку дизайнера.

Профилирующая дисциплина „Проектирование“ также начала испытывать изменения. В курсовом проектировании при работе с конкретными промышленными изделиями поощрялось „свободомысле“ — предлагалось не следовать по пути улучшения прототипа, а смотреть на вещь по-новому, исходя прежде всего из анализа проблемной ситуации, которая вызывает необходимость проектирования данной вещи. Опорой формирования объемно-пространственной структуры объекта должны были служить навыки, которые студент получал в процессе освоения обновленного пропедевтического цикла дисциплин.

Предметом особой заботы В. Белика как проректора стала переработка программ обучения дизайнеров по рисунку и живописи, так как он был убежден, что нельзя обучать дизайнера общехудожественным дисциплинам, точно копируя методику подготовки станковых живописцев. Нововведения коснулись и чисто организационных аспектов учебного процесса. Например, студентам-старшекурсникам поручалось проведение занятий на младших курсах, то есть создавались предпосылки для формирования „межкурсовых“ бригад студентов с целью совместного решения учебных проектных задач.

Конечно, в начинаниях В. Белика и его сторонников были спорные моменты, некоторые их взгляды покажутся сегодня устаревшими, но главное в их деятельности оставалось позитивным: она способствовала становлению действительно дизайнерской школы.

Однако руководством института и консервативной частью педагогического состава деятельность В. Белика была принята тогда в штыки. Поднимая на щит то обстоятельство, что студенты на кафедре художественного конструирования работают над формальными композициями, занимаются формализмом, абстракционизмом и т. д., В. Белика обвинили в формализме. Началось так называемое „Дело группы Белика“, которое закончилось в 1969 году его увольнением со всеми вытекающими в то время из этого „оргвыводами“.

Деятельность „группы Белика“ продолжалась недолго — около четырех лет и вроде бы не могла оказать заметного влияния на развитие Харьковской школы дизайна. Характеризуя в целом развитие школы в 60-е годы, можно сказать, что в тот период наибольшее воздействие на программу подготовки дизайнеров оказали архитектурные методы проектирования, так как у истоков создания кафедры стояли педагоги-архитекторы — Л.Н. Винокуров, В.М. Листровой, В.Ф. Константинов, З.Д. Юдкевич, В.Н. Синебрюхов. Они транслировали в сознание студентов типичные для региональной архитектурно-художественной школы методы мышления, средства и приемы трактовки проектной идеи. Такое суждение справедливо. Но можно говорить и о том, что кратковременная вспышка преобразовательной деятельности В. Белика, направленной на формирование действительно дизайнерской методики обучения студентов, не погасла бесследно. В его нововведениях, оценивая их в общем, мы можем разглядеть сегодня контуры методик, которые параллельно складывались в то время на других отечественных кафедрах художественного конструирования и стали довольно типичными в последующие десятилетия — 70–80-е годы.

Таким образом, новаторские усилия В. Белика были для 60-х годов, времени „второго рождения дизайна“ в нашей стране, довольно прогрессивным явлением. Можно сказать, что неприятие его начинаний тогдашним руководством ХХПИ было в определенной мере закономерностью, так как отражало процесс борьбы нового со старым в отечественной художественно-промышленной школе того времени.

Что же касается кафедры художественного конструирования, то, намечая направления ее научно-методической деятельности, В. Белик предложил некоторым молодым тогда преподавателям выполнить разработки по дисциплинам „Основы композиции“, „Бионика“ и пр., что стало темами их научно-методической работы на этой кафедре на много лет вперед. Некоторые его ученики стали преподавателями кафедры в 70-е годы, и они использовали многое из того, что восприняли от В. Белика. Так что его деятельность дала довольно мощный, глубокий толчок развитию дизайнерской школы в Харькове: он заложил фундамент специфически дизайнерской методики преподавания, в отличие от имевшего тогда место в Харькове рисовально-живописно-архитектурного метода-гибрида, и активно помогал младшему поколению преподавателей полнее раскрыть свои способности к восприятию новых тенденций художественно-промышленного образования.

В дальнейшем педагогический коллектив кафедры сложился полностью из ее же выпускников. Методику Харьковской школы 70-х годов можно в целом охарактеризовать как типичную для отечественного дизайнерского образования того периода, а точнее, как „усредненную“. В молодом коллективе происходило накопление методического потенциала на основе осмысления опыта других школ с целью формирования такой системы подготовки дизайнеров, которая бы наиболее эффективно работала в условиях Харьковского региона.

Итак, создание ХХПИ явилось качественно новым этапом в эволюции Харьковской школы дизайна. Деятельность института вывела сферу художественно-промышленного образования в Харькове на новый уровень профессионализма. Вновь организованная кафедра художественного конструирования стала центром специализированного дизайнерского образования обширного региона. Его своеобразие обусловило и формирование методики подготовки специалистов, развивающейся в настоящее время и описанной ниже.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРСКИХ КАДРОВ В ХХПИ

СТРАТЕГИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Разработка стратегии

В течение всего этапа формирования Харьковской школы дизайна, вплоть до начала 80-х годов, периодически поднимался вопрос о выработке целостной долгосрочной стратегии профессиональной подготовки. Вместе с тем, попытки создать перспективную модель специалиста предпринимались отдельными педагогами не столько в силу глубокого осмысления проблемы и видения контуров ее решения, сколько под воздействием внешних и, как правило, дискретных импульсов: дискуссий в рамках конференций и выставок, знакомства с программами и практическим опытом зарубежных школ и т. п. При этом, чем активнее накапливался профессионально-методический багаж кафедры художественного конструирования, тем явственней ощущался пробел в идеологии ее дальнейшего развития.

Следование строго ограниченному художественно-образным критериям дизайнерского творчества стабилизировало методику учебного процесса, но не стимулировало формирование системного подхода к подготовке кадров. Проектная деятельность, равно как и профессиональная подготовка к ней, по-прежнему рассматривались многими педагогами под углом совершенствования прикладных художественных навыков. Главным результатом студенческой работы считалось достижение образности, композиционно-пластической и цветовой гармонии. Стратегия дизайнерской подготовки представлялась как развитие существующей программы и включение в нее новых для института методик учебного проектирования, без нарушения традиций Харьковской художественной школы. Однако, как верно подметил К. Танге, „традиция может участвовать в творчестве, но сама по себе не является созидательной силой“*.

Конфликтность ситуации, вызванная размытостью представлений о методологии дизайнерского образования и отсутствием теоретической концепции, в полной мере стала ощущаться на рубеже 70–80-х годов. Именно в этот период, преодолев барьер психологического отчуждения и набрав некоторый запас социальной защищенности (дизайн к этому времени начал получать признание как инструмент культурно-общественного развития), кафедра приходит к необходимости систематизации собственных взглядов на стратегию и тактику профессиональной подготовки.

Процесс перехода от унаследованных и заимствованных программ обучения к формированию новой модели специалиста, очищенной от наслоений академизма и оформительства, проходил не так радикально, как это виделось вначале. Поиск новых путей подготовки не отличался какими-либо экстраординарными проявлениями вроде ниспровержения предшествующих методик или отказа от художественной платформы. Более того, по сравнению со второй половиной 60-х годов, когда разгорались страсти вокруг эпатировавших многих (а ныне вполне естественных) фор-

проектов в виде отвлеченной ассоциативно-образной пластики, он проходил значительно спокойнее и внешне даже незаметно. Во всяком случае, „оргвыводов“ или запретов со стороны руководства института и общехудожественных кафедр эта деятельность не вызвала, как сейчас представляется, по той простой причине, что введение ряда новых дисциплин, курсов, экспериментальных заданий не было приведено в систему, а значит, и не грозило подрывом академических канонов вуза. Но в то же время существенно изменились в институте расстановка сил, отношение к дизайну и видение его специфики, упрочился авторитет кафедры художественного конструирования.

Диффузный характер педагогических усилий ощущался до тех пор, пока не отфильтровался методический и профессиональный опыт, пока не завершилось комплектование новой формации преподавателей из числа своих же выпускников — дизайнеров, мыслящих иными категориями проектной деятельности. Одновременно встал вопрос отбора оправдавших себя форм обучения, концентрирующих представления о творческом кредо Харьковской школы дизайна и одной из главных ее сторон — установки на развитие двух неотъемлемых качеств: своеобразия и эффективности подготовки дизайнеров. Понятно, что без выработки теоретической платформы решить эту сложную задачу не представлялось возможным. Поэтому основной упор был перенесен на исследование социокультурных, производственных и организационных особенностей регионального дизайна и затем, через раскрытие их свойств, — на формирование концепции собственного развития.

Первые же выводы подтвердили наиболее примечательную особенность школы 60-х — начала 80-х годов, а именно художественно-образный подход к решению задач промышленного дизайна. Какая бы производственная тема ни включалась в учебное проектирование, какие бы технологические условия ни предвляли разработку, доминирующими критериями оценки оставались оригинальность проектной идеи и эстетические качества ее формально-пластической и графической интерпретации. При этом требование индустриального воплощения отодвигалось на второй план. Оригинальность художественно-образного языка, обладающего множеством профессиональных уловок для достижения эффектного демонстрационного результата, богатый арсенал цветографических и объемно-пластических приемов формообразования, заложенный методикой специальных преподавательских и общехудожественных дисциплин, служили стабильным средством поддержания визуальной культуры в проектных разработках. В этих условиях программная установка на производственный заказ не только не ограничивала диапазон проектного творчества студентов, но и в определенной степени стимулировала его рост за счет привлекательности реального образа. Сказанное выше можно условно выразить схемой, в которой результирующим средством выступает формообразование, а наиболее активное воздействие на него оказывает центральный эстетический вектор.



*К. Танге. Архитектура и градостроительство. М., Стройиздат, 1978.

Начавшееся в прошлом десятилетии кардинальное обновление теоретических представлений о роли, возможностях и месте дизайна в системе культуры, отмежевание от тенденций оформительства обусловили необходимость пересмотра многих критериев нашей педагогической деятельности. В первую очередь на повестку дня встали вопросы методологии проектного творчества и формирования соответствующего типа мышления будущих специалистов. Для того, чтобы смоделировать контуры нового типа проектного мышления, а затем перейти к созданию методик его формирования, потребовалось осмыслить то, над чем ранее не приходилось глубоко задумываться. Например: „Что является прерогативой проектной культуры?“, „Как переложить программные принципы подготовки на язык доступной и эффективной методики?“, „На какой характер практической деятельности ориентировать выпускника: узкоспециальный или широкопрофильный, проектно-художественный или проектно-конструкторский, существующий или перспективный?“, „Как в условиях информационной бедности и отсутствия нормальной учебно-производственной базы обеспечить «квалитетность» дизайнерских разработок?».

Ответы на эти и ряд других вопросов частично были даны в последние годы, когда значительно усилилась научно-методическая и теоретическая работа педагогов кафедры, скоординированная единым направлением долгосрочной НИР под общим названием „Совершенствование системы и содержания подготовки специалистов в области дизайна“. В рамках этого направления определились три проблемные темы исследования: „Теоретические проблемы формообразования в дизайне (применительно к сфере профессиональной подготовки)“, „Проблемы учебной пропедевтики дизайна“, „Проблемы практической реализации принципов формообразования в курсовом и дипломном проектировании“. По темам исследования образовались рабочие группы преподавателей, каждый из которых отвечает за результат собственной НИР, вытекающей из общего направления. Отдельно выделилась тема совместного исследования с вузом-партнером из ГДР — Высшей школой промышленного формообразования в Галле (Бург Гибихенштайн)*: „Исследование проблемы содержания, выбора методов и форм подготовки дизайнеров“.

В начале 1986 года были согласованы с отделом методики художественного конструирования ВНИИТЭ темы долгосрочных исследований, но в 1988/89 годах они претерпели некоторые изменения и дополнения. Была введена комплексная научно-практическая работа по проблематике первой ступени дизайн-образования. Процесс, начавшийся с эксперимента по обучению основам дизайна в средней школе № 159 г. Харькова, стремительно вовлек в свою орбиту ряд сопутствующих проблем, главная из которых — подготовка и переподготовка педагогов для школ дизайна. Благодаря осмыслению возможных моделей начального дизайн-образования обострилось и видение воспитательных аспектов обучения. Стала более очевидной потребность внедрения двухэтапной схемы дизайн-образования: на первом — формирование творческой личности, восприимчивой к специфике проектной культуры, на втором — подготовка профессионального дизайнера.

Эта схема отражает сегодняшнее педагогическое кредо кафедры. Что же касается „идеологии“ дизайнерского обучения, то она, являясь наименее изменяемой категорией, ос-

новывается на приверженности художественным принципам творчества. Соответственно и намеченную на обозримый период стратегическую линию подготовки можно обозначить как *интегрирование в художественную платформу обучения методологии проектной деятельности*. Ее внедрение, а значит и смена критериев оценок, позволят очистить проектирование от элементов оформительства. При этом роль композиционно-образных новаций станет определяться не с позиций „эстетической самоценности“, а под углом раскрытия утилитарных достоинств проектной идеи, преобразующей не только морфологию объекта разработки, но и сам процесс обеспечиваемой им жизнедеятельности. Все более будет возрастать также значение направленного эксперимента с формой и материалом. Чередование реальных (производственных) и свободных (социокультурных, футурологических, концептуальных и пр.) проектных разработок и постепенное свертывание академической тематики составят главные методические принципы обучения. Обозначив контуры действующей в настоящее время стратегии подготовки, остановимся подробнее на ее составляющих.

Воспитание восприимчивости к проектной культуре.

Начальным этапом подготовки, как уже отмечалось, является воспитание специфического видения места и проблем материальной культуры в процессе общественного развития, приобщения студента к закономерностям проектно-художественного творчества. Являясь одним из важнейших, данный этап из-за отсутствия до последнего времени аналогичного звена в цепи непрерывного дизайн-образования существенно запаздывает. Для большинства молодежи он начинается только со студенческих скамьи. Накопленный в художественных школах и училищах эстетический тезаурус оказывается, как правило, искривленным в сторону канонизации методов изобразительного искусства. Однобокость начальной профессиональной ориентации, исключающей фактор специфики проектной культуры, приводит в последствии к неполноценности эстетического вкуса. А ведь именно он составляет „тот феномен культуры, тот духовный аппарат человека и компонент его общей конституции, который позволяет человеку... подниматься в своей способности воспринимать реальные проявления красоты“**.

Воспитание восприимчивости к проявлениям гармонии предметного мира и познанию закономерностей проектной культуры является длительным, перманентным процессом, рассчитанным на весь период начальной и основной подготовки. Дидактическая программа кафедры выделяет в нем ряд учебных циклов и дисциплин, оказывающих наиболее эффективное воздействие в плане выправления начально искаженных эстетически-ценностных ориентиров. Одним из первых „выпрямителей“ выступает учебный цикл „Основы формообразования“**. Не останавливаясь подробно на методике преподавания цикла (этому посвящен отдельный раздел настоящего издания), отметим лишь некоторые особенности воспитательных задач, обуславливающих его содержание. Прежде всего, это привитие чувства *проектной формы*, которое обеспечивается в ходе усвоения знаний о

*С 1990 года введено новое официальное название этого вуза — Высшая школа искусства и дизайна „Галле-Бург Гибихенштайн“.

*А. Каплун. Ценность культуры и ценностная мера. В сб.: Дизайн в системе культуры. М., ВНИИТЭ, 1982, 42 с.

**Этот учебный цикл введен в 1989/90 уч. году. Он объединил ранее существовавшие отдельные дисциплины: „Основы композиции“, „Основы проектирования“, „Архитектоника и комбинаторика“, „Бионика“.

природных и искусственных морфологических структурах. Методологический стержень обучения составляет здесь диалектика внутренней причинной обусловленности явлений живого и предметного мира. Определяющим же стал принцип „от абстрактного — к конкретному“.

Каждому пропедевтическому упражнению с отвлеченной плоской или объемной формой предшествует теоретический анализ, раскрывающий суть сложных эволюционных процессов материального мира и такие понятия, как „рациональность“, „гармония“, „синкретизм“ и пр. Завершается цикл серией так называемых переходных заданий, ставящих цель интегрировать возможности пропедевтики в реальное проектирование. При этом упражнения по разделам „Бионика“, „Архитектоника и комбинаторика“, „Технология материалов“ интерпретируются уже с позиций не свободного формообразования, а прикладной, проектной ценности.

Эффективным средством выработки иммунитета к аномалиям в проектной культуре стала дисциплина „История дизайна“, читаемая с 1976 года не преподавателем истории искусств, а педагогом-дизайнером выпускающей кафедры (доц. А.В. Бойчук). Программа, разработанная с учетом особенностей принятой модели подготовки дизайнеров, ориентирована не столько на усвоение фактологического материала, сколько на раскрытие механизма взаимодействия материальной и духовной культур. Историческая парадигма, демонстрируемая в виде утилитарных объектов на фоне соответствующих социокультурных условий и национальных школ дизайна, сопоставляется с аналогичными по теме проектными предложениями современных мастеров.

Это дает возможность студенту анализировать происходящие в дизайне явления сквозь призму динамики общественного развития, включиться в процесс профессионального самовоспитания на правах не только критика, но и творца. Обращение к культурным образцам индустриальной эпохи уводит студента от предубеждений о второсортности эстетики предметного мира, ведь „история промышленности и сложившееся предметное бытие промышленности являются раскрытой книгой человеческих сущностных сил, чувственно представшей перед нами человеческой психологией“*.

Определенный опыт, накопленный за последние годы, позволяет утверждать, что наибольший КПД профильной искусствоведческой дисциплины достигается в том случае, когда наглядные материалы историко-гносеологического свойства вплетаются в ткань реальных учебных и проектных задач. При этом основной акцент делается на развитие аналитически-образного мышления студента, что обеспечивается методикой системного анализа, доминирующей на протяжении всего курса обучения.

В кратком изложении его компоненты и, соответственно, этапы выглядят следующим образом:

1) социокультурный анализ (исследуются генетические аспекты материальной культуры во взаимосвязи с эволюцией предметного творчества и конкретной общественно-экономической ситуацией);

2) сравнительно-стилевой анализ (анализируется влияние стилей в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре на морфологию продуктов дизайна);

3) функционально-технологический анализ (освещаются вопросы соответствия формы изделия его назначению, оценивается конструктивная целесообразность изделий в процессе изготовления с учетом научно-технического прогресса);

4) композиционно-эстетический анализ (характеризуются потребительские качества продуктов дизайна с позиций

эстетической ценности и профессиональных приемов формообразования);

5) прогностический анализ (выстраивается воображаемая картина преобразования объектов предметного мира в процессе эволюции общественного производства).

Методика системного анализа включает проведение дискуссий-семинаров и подготовку рефератов на произвольную или заданную тему, цель которых — сопоставить собственную точку зрения студента с искусствоведческими теориями и концептуальными воззрениями Харьковской школы дизайна. Убеждаясь в диалектической зависимости всех явлений, происходящих в рамках определенной художественной программы общества, студент формирует в себе восприимчивость к проектной культуре.

Еще одним фактором, активно воздействующим на воспитание восприимчивости к проектной культуре, является освоение передового зарубежного опыта. В ХХПИ он реализуется в том числе и по линии творческого сотрудничества с вузом-партнером из г. Галле. Почти двадцатилетняя практика тесного общения педагогов и студентов двух дизайнерских кафедр позитивно сказалась на программных установках обучения, в которых категория „проектности“ прочно утвердилась как доминирующая. Профессиональное взаимодействие позволило обеим школам укрепить отдельные слабые стороны подготовки.

К примеру, дизайнеры немецкой школы заимствовали у нас методику и профессиональные приемы, активизирующие проектное мышление средствами графического моделирования. Харьковчане, в свою очередь, переместили акценты на аналитические этапы проектирования, развитие экономического мышления и рационального формообразования.

Удачной оказалась попытка „примерить на себя“ апробированный в немецком дизайне метод наглядности в научно-технической подготовке студентов. Суть его заключается в том, что преподавание механики, технологии, материаловедения и ряда других инженерных дисциплин, а также эргономики, строится на более доступном для восприятия художника-дизайнера уровне: студент познает особенности, правила и законы науки не путем заучивания формул и схем, а посредством активного эксперимента с материалом, формой, конструкцией. Эффект усваиваемости теоретических дисциплин достигается за счет включения в процесс учебного проектирования методов функционального анализа, прикладного технологического расчета, выполнения посадочных эргономических моделей-шаблонов, опытных образцов на производстве. Опыт немецких коллег показал, что привлечение студентов к выполнению реальных производственных заказов решает и важную воспитательную задачу — формирует профессиональную ответственность будущих специалистов. Реализация проектов еще на стадии обучения имеет существенный моральный, а часто и материальный стимул, способствует осознанию роли профессии дизайнера в обществе*.

Проблема воспитания восприимчивости к проектной культуре будет освещаться и в других разделах настоящего издания. Но самым тесным образом она связана еще с одной педагогической проблемой — проблемой формирования профессионального мышления дизайнера. И хотя в образовательном процессе их практически трудно отделить друг от друга, мы все же попытаемся это сделать.

*Более подробно особенности подготовки дизайнеров в школе г. Галле изложены в публикациях А. Бойчука (см. список публикаций в конце книги).

*К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 123.

Формирование профессионального мышления

Невключенность профессии дизайнера в реальный механизм формирования образа жизни долгое время накладывала негативный отпечаток на характер мышления будущего специалиста. Студенту довольно успешно прививались знания и навыки изобразительного и ремесленного свойства, объединяемые впоследствии в понятия о проектно-художественной деятельности. При этом содержание, например, понятия „проектный образ“, трактовалось во многих случаях как бы извне, повествовательно, в ущерб аналитическому, глубинному взгляду на предмет и объект разработки, их место и роль в общей системе культуры и жизнедеятельности человека. Инертность профессионального мышления, его односторонность прикрывались постулатом художественного образа, который часто на самом деле отсутствовал или неосознанно подменялся. В этом смысле нелишним будет привести высказывание патриарха Харьковской школы, академика Ф.И. Шмита, автора ряда фундаментальных работ по истории, теории и психологии искусства: „...Образы между собой связываются — по смежности, по контрасту — так называемыми ассоциациями, которые настолько сильны, что когда оживает один образ, он влечет за собою, тянет в сферу сознания целые клубки других образов, мирно дремавших где-то в области подсознательного... Если мы образы очистим от всех эмоциональных элементов, если мы образы выделим из индивидуальных ассоциаций, если мы в образах отберем все случайности и оставим только необходимое, если мы ассоциативную связь заменим связью логической, — образ превращается в понятие. Понятие, разумеется, неизмеримо истиннее, чем образ, понятие неизмеримо объективнее, чем образ, но понятие в силу этого неизмеримо дальше от практической повседневной жизни, чем образ“*.

Определенная подмена проектно-образного мышления понятийно-образным обуславливалась практически монопольным влиянием заимствованных из пограничных сфер творчества и технического проектирования архитектурно-художественных и инженерных программ подготовки. В результате формирование профессионального мышления студента на первом этапе обучения происходило по следующим, часто не сообщающимся между собой каналам:

- архитектурно-образному (направленность на усвоение основных категорий и средств композиции, развитие комбинаторного и объемно-пространственного мышления);
- скульптурно-образному (направленность на усвоение формально-стилистических приемов, развитие объемного мышления и чувства нюансной пластики);
- графически-образному (направленность на отработку ремесленных приемов и техники проектных изображений, развитие чувства „двухмерной“ формы);
- конструктивно-схематическому (направленность на усвоение типовых конструктивных, кинематических, эргономических схем и методов расчета прочностных характеристик узлов, деталей, механизмов и пр.).

При всей условности обозначения этих направлений такая четырехканальная система сохраняла свою продуктивность в режиме приверженности той модели художника-конструктора, которая ориентирована на работу по методике так называемого штучного дизайна. С переходом на модель подготовки дизайнера-универсала изменилась и программная направленность учебного процесса, ощутившего крен в сторону системного видения проектных проблем, методики дизайн-программ и комплексного проектирования.

Следует, однако, отметить, что „волна комплексности“, прокатившаяся по всем областям нашей хозяйственной и научной деятельности и не подкрепленная, как правило, производственно-экономическими условиями, также принесла свои издержки в сферу учебного дизайна. Унификация и типизация проектных предложений стали выступать едва ли не единственной атрибутикой комплексности, что вызвало массовую тенденцию к обобщенности пластически-образных решений, резко снизило степень авторской индивидуальности в трактовке формы. Метод работы по упрощенной схеме, заимствованный как из архитектурной практики последних лет, так и из чрезмерно популяризируемых требований стандартизации, негативно сказался на культурном тезаурусе студентов. Расхожим принципом стала фетишизация модуля как универсального средства формообразования. Заблуждение, возникшее в результате функционально-обезличенного подхода к проблематике образа жизни, материализовывалось в композиционные приемы, легко усваиваемые с помощью прямоугольной модульной сетки, линейки и циркуля. Коробчатые структуры стали доминировать и в объемно-пространственном моделировании, значительно сужая проектный инструментарий.

Еще одним подтверждением тому, насколько сильным является воздействие внешних, объективно-экономических обстоятельств на процесс формирования профессионального мышления будущих дизайнеров, может служить так называемый метод вторичного дизайна, возникший в нашем институте в условиях хронического дефицита макетных материалов. Его особенность состоит в том, что пластический образ выстраивается не столько из проектного замысла, сколько путем подбора уже существующих формоносителей, роль которых выполняют отработанные детали и узлы, некондиционные товары радиопромышленности и пр. Выкраиваемые из пластмассовых ведер, вентиляционных и декоративных решеток и прочих деталей элементы демонстрационного макета при их умелой подгонке создают имитацию искомой проектно-морфологической идеи, убедительной к тому же с точки зрения наглядности технологии серийного производства. Можно понять, но, наверное, нельзя полностью согласиться с таким вынужденным стилем формообразования, студенческим вариантом „хай-тека“, подменяющим осознанное проектирование игрой в проектирование. Немаловажно и то, что подобный путь — один из возможных ручейков вымывания слоя первородности культурного образца в дизайне.

Альтернативой „модульному примитивизму“ и „вторичному дизайну“ выступает разработанная на кафедре концепция *перспективной морфологии*. Она предусматривает освоение новых формотипов путем синтеза достижений технологии и организации процесса проектирования по методу *прогнозирования идей*. Такое направление позволяет значительно шире и раскованнее оперировать средствами художественно-образной выразительности, притом отражает (а главное, не искажает) стилистику первоначального авторского замысла. Девизом к нему могут служить слова О. Нимейера: „Я стою за почти неограниченную свободу пластических форм, противопоставляя ее рабскому подчинению соображениям техники и функционализму. За свободу, которая в первую очередь будит воображение, позволяет создавать новые и прекрасные формы, способные удивлять и волновать... Ясно, что эта свобода должна быть разумна“*. Опираясь на такую концепцию, студент сознательно отбрасывает конъюнктурные соображения, предпочитая

*Ф.И. Шмит. Искусство как предмет обучения. // Библиотека журнала „Путь просвещения“, вып. 7. Харьков, 1923.

*О. Нимейер. Мой опыт строительства Бразилии. М., Госстройиздат, 1963, с. 40.

вынужденным пластическим метаморфозам активный эксперимент с формой, материалом, конструкцией. В этой ситуации задел' понятийно-образного мышления, компенсирующий известный недостаток инженерных знаний, оказывается весьма полезным. Направление перспективной морфологии создало почву для роста качественно нового специалиста, а именно дизайнера-изобретателя, у которого условие социального заказа все активнее стало отождествляться с потребностью радикальных проектных преобразований, далеко выходящих за рамки стилистических нововведений. Социальный заказ обрел статус отправной категории формотворчества. Соответственно и сам дизайнер-изобретатель, сменивший дизайнера-стилиста („косметолога“), стал нуждаться в замене профессионально-методического арсенала, в утверждении более развернутого типа проектной гармонии.

Одним из таких инструментов выступил метод *двухступенчатого проектирования*, главная цель которого состоит в формировании аналитического подхода к оценке и выбору стилистических предпочтений. Последовательность этапов этого метода такова: вначале систематизируется ряд исторических образцов-аналогов по теме проекта, внешний вид которых изображается в соответствующей характеру изделия графической технике; затем, с учетом наиболее типичного изделия, осуществляется так называемая детерминация формы, в результате чего выводится основной стилеобразующий определитель. На втором этапе, усвоив алгоритм формообразования, студент предлагает свой вариант проектного решения, построенный по одной из логически закономерных схем и доведенный до нюансной проработки самой мелкой детали. Выполненные в указанной последовательности курсовые проекты бытовых светильников и радиоаппаратуры отличаются более высоким уровнем встроенности в жилую среду, более высоким качеством пластической проработки.

Приведенные выше методы относятся к числу систематизированных. Ряд других путей и принципов обучения, носящих более индивидуальный педагогический характер, такой систематизации не поддаются. Но их воздействие тоже протекает в русле общекафедральной методологии. Поэтому, если попытаться схематически выразить содержание программных установок, направленных на формирование профессионального мышления студента-дизайнера, то оно будет выглядеть следующим образом:



Схема последовательности процесса формирования профессионального мышления дизайнера

Взаимосвязь обучения с практикой

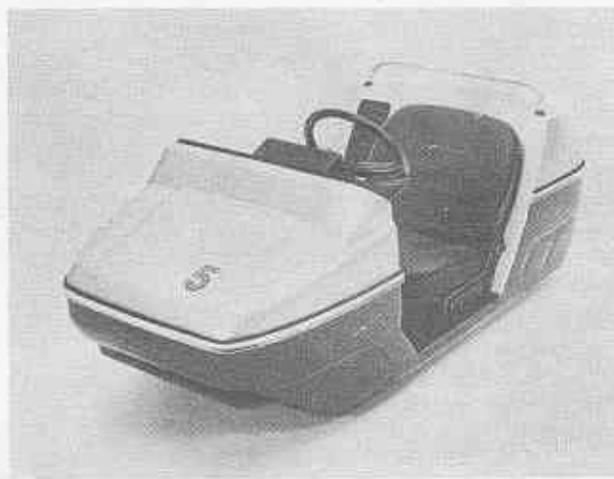
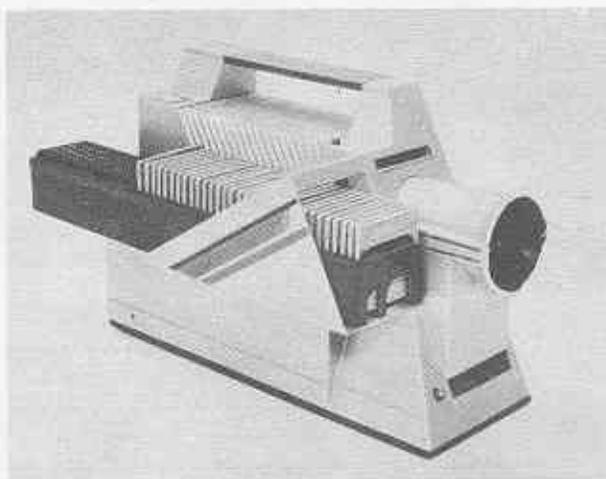
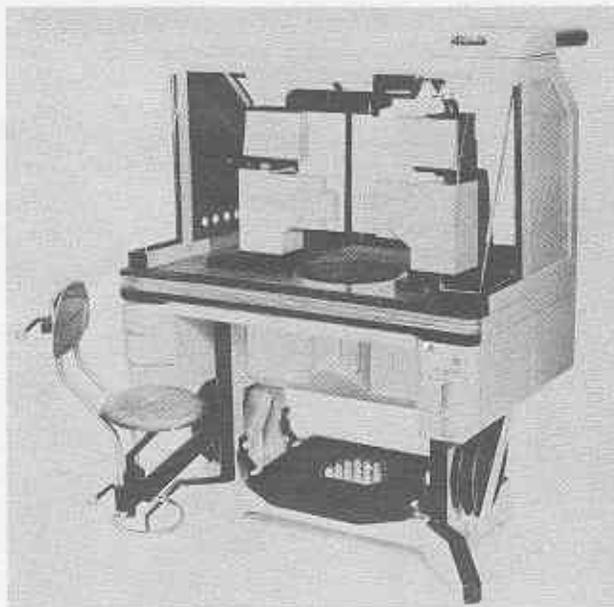
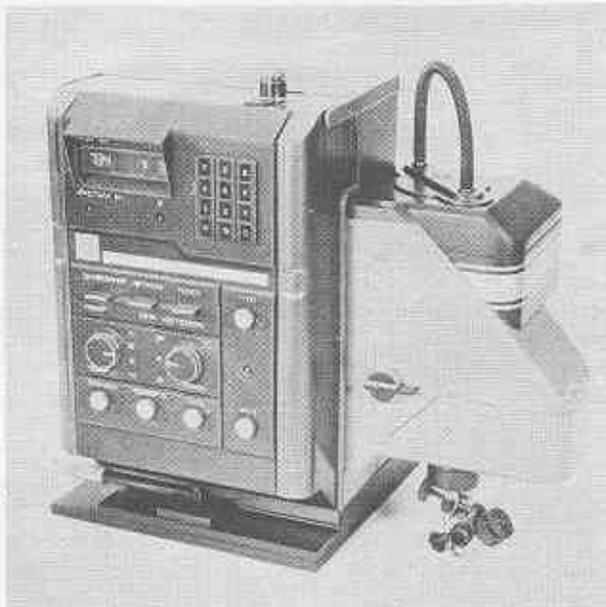
Одна из основных традиций Харьковской школы — ориентация на производственную тематику — продолжает сохраняться и сегодня. Несмотря на стратегический поворот кафедры к „опережающему“ концептуальному дизайну, разработки по заказам предприятий составляют значительную долю в курсовом и особенно дипломном проектировании. Многие из них выполняются в рамках долгосрочных договоров о творческом сотрудничестве, заключаемых, как правило, с крупными производственными объединениями республики и города. Исключение составляют гиганты Минавтопрома: „КамАЗ“, „ЕлАЗ“, „АвтоВАЗ“, для которых в ХХПИ периодически разрабатываются перспективные модели автомобилей, автокемперов, прицепов.

Особые перспективы связаны с Запорожским ПО „Коммунар“, на базе которого планируется развернуть отраслевую лабораторию автодизайна. Пока же при кафедре создан аналогичный по профилю экспериментальный участок, специализирующийся на разработке проектов автомобилей семейства „ЗАЗ“ нового поколения. Объединенные сквозной программой, студенты всех курсов решают также и текущие задачи. В их числе — модификации фурнитуры, декоративных колпаков, подголовников, бамперов, спойлеров, панелей приборов и других деталей для популярной модели ЗАЗ-1102 „Таврия“ и перспективного варианта ЗАЗ-1105. С этой целью заводом передан в распоряжение кафедры дизайнера действующий автомобиль. Свидетельством доверия между партнерами является и тот факт, что на протяжении последних лет осуществляется регулярный обмен специалистами, направление студентов и выпускников на производственную практику и место будущей трудовой деятельности.

В результате поиска новых потребительских идей неожиданно интригующий ракурс получила договорная тематика на текущие годы. Теперь в реестре разработок значатся, например, гужевые транспортные средства самого широкого назначения, за освоение которых берутся заводчане.

При наличии в этих творческих связях целого ряда минусов, обусловленных в первую очередь ограниченностью реализации творческих замыслов студентов, существуют все же и свои плюсы. Во-первых, благодаря такому сотрудничеству у кафедры сохраняется мощный канал обратной связи, позволяющей параллельно апробировать новые направления учебного проектирования. Во-вторых, предприятия-партнеры периодически оказывают поддержку материальной базы учебного процесса. В-третьих, частично решается проблема распределения молодых специалистов, в том числе и по линии целевой подготовки. В-четвертых, и это, наверное, самое главное, студент самостоятельно формирует реальные представления о характере, условиях будущей производственной деятельности и степени профессиональной ответственности. С учетом перечисленных „плюсов“ и существенно возросшей взаимной требовательности кафедры прививает наиболее успешные формы такого сотрудничества, сократив при этом до оптимального число договорных обязательств.

Переход от экстенсивных к интенсивным формам связи обучения с практикой может быть продемонстрирован на примере создания в 1986 году филиала кафедры дизайнера на производстве. Умышленно сделав ударение на слове „производство“, заметим, что, по нашему убеждению, истинным местом приложения сил дизайнера может и должно быть предприятие, специализирующееся исключительно на проектно-художественной деятельности. Не зависимый от технологических шор и узковедомственных стереотипов, имеющий возможность выбора проектной тематики дизай-



нер, безусловно, оказывается и более продуктивным. В существующих условиях такому уровню требований в определенной степени отвечают дизайн-студии, СХКБ и организации системы ВНИИТЭ, причем последние располагают не только достаточно развитой информационной и опытно-производственной базой, но и мощным научно-методическим потенциалом. Это обстоятельство сыграло решающую роль при определении Харьковского филиала ВНИИТЭ в качестве опорного производства кафедры. Фактически и до подписания официальных документов об открытии филиала кафедры, между обеими сторонами существовали тесные и регулярные контакты. ХФ ВНИИТЭ пользовался, по существу, монопольным правом подбора дизайнерских кадров из числа лучших выпускников. Институт, в свою очередь, приглашал ведущих специалистов для проведения занятий, работы в составе ГЭК, руководства практикой и дипломным проектированием. Поэтому подписание соглашения об открытии филиала кафедры формально узаконило развитие существующих связей на дальнейший период, придав им новый импульс. Показательным результатом новой формы сотрудничества явилось участие студентов и педагогов в выполнении по заказу МПС дизайн-программы „Магистраль“, серии концептуальных разработок по „банку идей“, „футуропроектов“ и пр.

В последнее время процесс связи обучения с практикой обогатился рядом новых форм, импонирующих студентам

Манипулятор для огранки бриллиантов. Заказчик СКТБ ПО „Кристалл“, г. Смоленск. НИС ХХПИ. Авторы Н.И. Соколов, М.В. Пузур, О.А. Латухов. 1990 г.

Станок для огранки бриллиантов. Заказчик СКТБ ПО „Кристалл“, г. Смоленск. НИС ХХПИ. Авторы Н.И. Соколов, С.Н. Дырда, М.В. Пузур. 1990 г.

Диaproектор. Заказчик ПО „ФЭД“, г. Харьков. НИС ХХПИ. Авторы Н.И. Соколов, Г.С. Письменный. 1985 г.

Капсула автотренажера. Заказчик СКТБ ЦК ДОСААФ, г. Харьков. НИС ХХПИ. Авторы Ф.С. Бойченко, А.В. Бойчук, В.В. Гапченко, Г.С. Письменный, Н.И. Соколов. 1980–1981 годы

своей значительно меньшей зависимостью от организационно-производственных догм. Одной из них стала совместная с педагогами работа в дизайн-студиях, функционирующих в системе областной организации Союза дизайнеров Украины. От апробированной за многие годы хозяйственной работы по линии НИСа института такая форма отличается большей мобильностью, концентрированностью усилий и, главное, наглядностью личного вклада в общий творческий результат. К примеру, только за последний год по линии дизайн-студий при участии студентов были выполнены разработки переносных и стационарных телевизоров для радиозаводов Харькова и Симферополя, ряд проектов по

транспортной тематике, а также мобильных торговых точек по заказу Харьковского горисполкома. Немаловажным является, естественно, и материальный стимул.

Форма подготовки специалистов через дизайн-студии, в том числе учебные, рассматривается кафедрой в качестве одной из основных в условиях перехода к новой, „четырёхвертикальной“ программе обучения*. Её эффективность к тому же доказана историческим опытом развития дизайна и архитектуры в 10–30-е годы, когда широко практиковалась подготовка художников-проектировщиков в персональных ателье и архитектурных бюро, руководимых известными мастерами.

Своеобразной, хотя, на первый взгляд, и не имеющей прямого отношения к вопросу связи с производством, формой обучения стало участие студентов в конкурсных разработках. Ряд проектов, выполненных по темам „Инструмент дизайнера“, „Мобильное оборудование для городской торговли“, „Экспозиционно-выставочное оборудование“, „Комплексное решение молодежного культурного центра“, были отмечены организаторами конкурсов ВНИИТЭ, Управления торговли горисполкома, Харьковской организации СД Украины, СА Украины и ГлавАПУ как победители и лауреаты. Предусмотрена также возможность участия молодых дизайнеров в международных конкурсах, на которых специализируется постоянно пополняемая группа студентов, работающих по индивидуальной программе обучения. Наиболее популярна конкурсная тематика, предлагаемая по линии ИКСИД, японского общества дизайнеров (ДЖИДА), западногерманской фирмы Втаул. Завершив разработку концептуальных предложений на темы „Огонь“, „Земля“, „Информация“, студенты кафедры включились в международный конкурс, объявленный Ge Plastics.

В свою очередь, правление Харьковской организации Союза дизайнеров Украины в целях поощрения наиболее одаренных студентов учредило ежегодный конкурс на лучшие курсовые проекты, основным критерием оценки которых является синтез трех условий: новационной проектной идеи, функциональной целесообразности и демонстрационной презентативности (включая макетную и графическую части). Работы победителей первого конкурса были отмечены денежными премиями и включены, наравне с профессиональными, в состав экспозиции областной выставки „Грани дизайна“ и всесоюзной выставки „Футуродизайн-90“. Много студенческих работ экспонировалось на выставке „Конзумента-91“ в Нюрнберге.

Участие в престижных выставках дизайна обусловило заметный всплеск творческой активности на всех курсах. Весьма поучительным для определения дальнейшей методики подготовки оказалось и сопоставление „академических“ (профессиональных) и студенческих разработок, выполненных в некоторых случаях по аналогичной тематике, но с принципиально иными авторскими подходами. Такое сравнение еще более упрочило мнение о том, что важнейшую проблему высшей школы — связь обучения с практикой — не следует рассматривать лишь как связь с реальным производством, под которым подразумеваются цеха заводов или помещения проектных учреждений. Понятие „практика“ для дизайнера выглядит гораздо шире и, безусловно, включает такие измерения, как конкурсная и выставочная деятельность, эксперимент с природными формами и индустриальными артефактами, социологические прикладные исследования, совместные разработки с представителями пограничных творческих профессий, зарубежными коллегами и т. д.

* Более подробно о новой программе рассказывается в разделе „Переход к новой структуре обучения“.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Общие принципы построения

Харьковская школа дизайна строит свою политику на принципах взаимообогащения видов проектно-художественного творчества. Кроме уже перечисленных, это условие диктуется и самой структурой обучения, образуемой четырьмя основными направлениями подготовки специалистов в ХХПИ: промышленный дизайн, графический дизайн, художественное оформление интерьеров, монументально-декоративное и изобразительное искусство. Каждое из направлений опирается на соответствующие учебно-производственные подразделения, костяк которых составляют профилирующие, выпускающие кафедры.

При очевидной методической самостоятельности этих кафедр, объединяющим фактором является общехудожественная подготовка, осуществляемая педагогами обеспечивающих кафедр — рисунка и живописи. Учебные программы на различных отделениях, особенно по дисциплине „Академическая живопись“, мало чем отличаются друг от друга. В этом также состоит одна из особенностей Харьковской школы, которая, весьма оперативно реагируя на методические новации в области промышленного и графического дизайна, сохраняет в то же время довольно устойчивые академические ориентации и критерии в преподавании художественных дисциплин. Аналогичных принципов в подготовке дизайнеров придерживаются и педагоги кафедры архитектурно-декоративной пластики, ведущие дисциплину „Скульптура“ с уклоном в канонический тип художественной деятельности.

Естественной, что такой подход неоднозначно воспринимается как преподавателями, так и студентами дизайнерского факультета. Одни видят в нем гаранта сохранности творческого потенциала школы, устойчивость которого непосредственно зависит от ремесленных навыков и уровня художественной подготовки, другие не без оснований считают, что характер изложения этих фундаментальных дисциплин должен быть в ближайшее время пересмотрен и существенно изменен с учетом профиля выпускаемых специалистов.

Думается, что в нынешней ситуации, когда система дизайнерской подготовки как в ХХПИ, так и в большинстве других вузов, продолжает оставаться половинчатой вследствие заимствования изначальных, базовых моделей обучения, наиболее приемлемым может оказаться разработанный нами вариант организации учебного процесса. Суть его заключается в реорганизации процесса обучения по принципу „вертикальных бригад-мастерских“, где общехудожественная подготовка без ущерба качеству будет методически регулироваться спецификой одного из программных направлений: „арт-дизайн“, „инженерный дизайн“, „концептуальный дизайн“, „футуродизайн“. При этом закрепленные за определенным направлением педагоги кафедры рисунка, живописи, скульптуры, обеспечивая на I–II курсах усвоение академических навыков, с III курса будут сами заинтересованы в активном творческом эксперименте и методических новациях, раскрывающих педагогический почерк мастера. Таким образом, станет сбавываться принцип „школа в школе“, где каждый уважающий себя педагог будет стремиться в рамках единого представления о Большой школе создать авторскую „мини-школу“.

Существенный всплеск активности при такой организации ожидается и со стороны еще одного обеспечивающего подразделения — кафедры инженерно-технических дисциплин

лин. В новых условиях „четырёхвертикальной подготовки“ практика преподавания технических дисциплин, во многом сегодня копирующая методику вузов, окажется просто неприемлемой. Ее сменит методика, обеспечивающая наглядность прямого, а не опосредованного, включения инженерных знаний в проектный процесс.

С целью максимального развития творческого мышления дизайнера предполагается также радикально пересмотреть программы ряда гуманитарных дисциплин, приблизив их содержание к раскрытию диалектических зависимостей между проектной культурой и формированием образа жизни, законами рыночной экономики и моделями эстетической реорганизации предметного мира. Естественно, подобные изменения повлекут за собой частичную ликвидацию межкафедральных барьеров, а значит, и предоставят большую степень свободы педагогам выпускающих кафедр в определении новых форм и методов подготовки.

Учебный план и инфраструктура кафедры дизайна

До 1990 года основным документом, регламентирующим перечень и объем всех учебных дисциплин, служил типовой учебный план. Верхняя его часть включала 16 обязательных предметов с отводимыми на них часами. Какие-либо изменения в этом блоке, где львиная доля приходилась на общественно-политические и другие гуманитарные дисциплины, не допускались. Все остальные предметы были сведены в два блока: „Специальные“ и „Дополнительные“.

Новый учебный план, рассчитанный на шестилетний период обучения, в сущности, мало изменил программу подготовки, предоставив лишь определенные права Совету института и кафедрам в выборе и перераспределении по семестрам и объему часов дисциплин, составляющих основу той или иной специализации. В результате на отделении дизайна удалось упорядочить последовательность преподавания ряда учебных предметов, сгруппировав их в циклы: „Пропедевтика формообразования“, „Теоретические и научно-методические основы дизайна“, „Проектно-графические основы дизайна“, „Инженерно-технические основы дизайна“. Соответственно упразднены в качестве самостоятельных такие дисциплины, как „Производственное обучение“, „Архитектоника и комбинаторика“, „Основы научных исследований“, „НИРС“, „Основы стандартизации и метрологии“. Тем самым кафедра свела до минимума вероятность дублирования излагаемого материала.

Основанием для подобной реорганизации явилось и то обстоятельство, что несмотря на усиление требований к подготовке дизайнеров, не произошло увеличения общего количества часов по профилю специальности. В то же время объем часов по циклу художественной подготовки заметно возрос, что еще раз свидетельствует о прочности художественной платформы дизайнерского образования в ХХПИ. В целом представление о перечне, характера и объеме дисциплин можно получить из приведенной ниже таблицы, составленной на основе нового учебного плана.

Вторая половина 80-х годов ознаменовалась активным поворотом кафедры к созданию собственной разветвленной инфраструктуры, обеспечивающей воспроизводство условий для развития Харьковской школы дизайна. Эта стратегическая задача нашла поддержку и у нового руководства института (ректор В.И. Торкатюк), стремившегося вывести вуз в более высокую министерскую категорию путем расширения внешних связей и организации новых форм подготовки. В начале упор был сделан на юридическое закрепление стабильных и довольно эффективных связей

Учебный план специальности 05.21 „Дизайн“

Наименование дисциплин	Семестр	К-во час.
<i>Гуманитарные дисциплины</i>		
Политич. история XX в., история Украины	1–2	132
Философия	3–4	132
Эстетика	5–6	132
Политэкономия	7–8	99
Советское право	9	28
Экономика, организация и планирование производства	9	57
История искусств и архитектуры	1–6	264
	9–10	
Иностранный язык	1–7	236
Физвоспитание	1–4	132
Гражданская оборона	7–8	66
	ИТОГО	1278
<i>Общехудожественные дисциплины</i>		
Рисунок	1–10	1320
Академическая живопись	1–10	660
Пластическая анатомия	1	38
Скульптура	2–6	320
Цветоведение	1–2	66
	ИТОГО	2404
<i>Инженерно-технические дисциплины</i>		
Начертательная геометрия	1–2	66
Инженерная графика	1–2	66
Основы ВТ и компьютерной графики	1, 5–6	104
Эргономика	4–6	132
Технология материалов	2	28
Прикладная механика	3–6	160
	ИТОГО	556
<i>Специальные дисциплины</i>		
Основы формообразования	1–4	264
Основы проектной графики	1–4	132
Основы моделирования	1–2	66
Основы фотографии	6–8	198
Основы методики дизайна	4–5	66
Научные основы дизайна	6	28
История дизайна	7–8	66
Проектирование	3–10	1164
Макетирование	3–8	264
Дизайн производственной среды	7–8	66
Авторское право и патентоведение	8–9	66
Прикладная психология	8	28
	ИТОГО	2408

кафедры с Харьковским филиалом ВНИИТЭ*. Открыв свой филиал на производстве, кафедра стала первым учебным подразделением в системе художественно-промышленных вузов страны, узаконившим обоюдовыгодный процесс взаимодействия обучения с практикой посредством использования такого продуктивного инструмента, каким является профессиональный опыт бывших выпускников. Преемственность взглядов на принципы и методы подготовки значительно облегчила адаптационный процесс как для студентов, получивших в ХФ ВНИИТЭ более широкие возможности для реализации своих идей, так и для ведущих специалистов филиала, вернувшихся на кафедру в новом качестве штатного педагога-совместителя.

Следующим шагом на пути интеграции обучения с практикой явилось создание на базе института системы переподготовки кадров разных уровней и направлений. Начав с курса повышения квалификации художников-оформителей (двухмесячный курс обучения), институт вскоре открыл факультет повышения квалификации для дизайнеров-производственников. С учетом трехмесячного цикла обучения, разнохарактерности базовой подготовки слушателей, представляющих к тому же практически все регионы страны, кафедрой были разработаны учебный план и программы специальных дисциплин, ориентированные на „дихотомийный“ принцип. Суть его заключается в том, что процесс обучения слушателей происходит как бы по двум вырастающим из единого методологического ствола ветвям. Одна ветвь восстанавливает и развивает профессиональные приемы и методы проектно-художественной деятельности в рамках традиционных направлений и реальных производственных задач. Другая ориентирует на перспективные методы и формы работы, обобщая передовой зарубежный и отечественный опыт и вводя специально разработанные для этой цели дисциплины и экспериментальные задания.

Принципиально новой в отечественной практике стала форма дискретной двухгодичной переподготовки учителей средних школ для преподавания в начальных классах предмета „Основы дизайна“. Ее введению предшествовала активная работа комиссии Союза дизайнеров Украины по образованию, в результате которой была создана республиканская правительственная программа „Дизайн и школа“. В соответствии с нею Харьковский художественно-промышленный институт утвержден базовым вузом республики по переподготовке преподавателей рисунка, черчения, труда, отбираемых из числа проявивших склонность к предметному творчеству. Обучение осуществляется на основе экспериментальной программы кафедры, рассчитанной на двухлетний (ежегодно по одному семестру) цикл. Характер и структурирование процесса, тематика заданий и упражнений определились в первоначальном варианте исходя из программных установок НИР „Совершенствование системы и содержания подготовки специалистов в области дизайна“.

Воспроизводству Харьковской школы призваны служить еще два подразделения, созданные после выхода постановления Совмина УССР „О развитии дизайна в республике, совершенствовании подготовки специалистов в области технической эстетики, привлечении молодежи к проектно-художественному творчеству“. Это аспирантура и дизайн-центр, методической стороной деятельности которых руководит кафедра дизайна. Таким образом, в структуре вуза возникает своеобразный „университет дизайна“, идея создания которого была в свое время изложена В.Ф. Си-

доренко* и реализована в ХХПИ в несколько ином виде. Дальнейшее развитие инфраструктуры предполагается вести путем оптимизации уже существующих форм деятельности и открытия новых. В первую очередь имеется в виду использование потенциала Харьковской организации Союза дизайнеров Украины, а именно создание учебных дизайн-студий, открытие малого предприятия по производству как проектной, так и потребительской продукции, с участием студенческой молодежи. Схематически инфраструктура кафедры дизайна выглядит следующим образом:



Содержание и организация основных этапов обучения

Как и большинство других вузов, Харьковская школа придерживается испытанной, трехэтапной структуры обучения: первый, вводный этап, посвящен основам проектно-художественного творчества, второй, самый длительный, отдан специальному (а в дидактической терминологии — „углубленному“) обучению; третий этап — дипломное (или самостоятельное) проектирование.

На вводном этапе базовым учебным циклом выступает пропедевтика формообразования, реализуемая через систему дисциплин, сгруппированных вокруг доминирующей программной установки. Длительное время таковой являлась установка на привитие элементарных профессиональных навыков и знаний работы с формой, цветом, материалом, конструкцией. При этом методологические принципы вырастали из практики академического проектирования и теории архитектурно-художественной композиции. Соответственно, стержневыми дисциплинами специализации выступали „Основы композиции“ и „Работа в материале“. Отработка профессиональных приемов по созданию графических изображений, объемных структур, цветофактурных композиций, „проникнутых состоянием художественного образа“, рассматривались как главное условие формирования проектного мышления дизайнера.

Ныне акценты пропедевтики заметно сместились в сторону экспериментального формообразования, методология которого приемлет законы и закономерности академичес-

*В 1990 году ХФ ВНИИТЭ переименован в Харьковский институт дизайна.

*В.Ф. Сидоренко. Модель опережающего образования // Техническая эстетика, 1986, № 9, с. 18–20.

кой композиции только в качестве стартового условия процесса обучения. Далее, взамен интуитивно-образному, предложен переход к логически-понятийному формообразованию, критерии которого варьируются с учетом современных особенностей проектного творчества рациональности, технологичности, экономичности и пр. Примечательной тенденцией является поворот к экспериментальному освоению перспективных технологий формообразования, в том числе безотходной, комбинаторной, модульной пластики. Методологический стержень пропедевтического обучения по-прежнему составляет диалектика причинной обусловленности явлений живого и предметного мира, но существенно изменился подход к категориям композиции, образности, к оценке архитектурных и вообще эстетических критериев формообразования. Упражнения стали носить более аналитический характер, с выраженным смысловым акцентом и передачей психофизического состояния посредством пластики, цвета, конструкции. Целевая установка на привитие ремесленно-художественных навыков сменилась установкой на овладение знаниями и навыками в области основ проектного творчества.

Второй этап, так называемое специальное обучение, включает в себя ознакомление с методами практической работы дизайнера. Здесь же — теоретическая подготовка в области гуманитарных и технических наук. Содержание учебных задач этого этапа определяется наличием двух взаимодополняемых направлений проектирования: *производственного и свободного*. В предыдущие годы доминировало производственное направление. Считалось, что курсовое проектирование, не говоря уже о дипломном, должно стремиться к стопроцентной реальной (производственной) тематике. Соответственно и характер задач сводился в основном к оформлению или модернизации изделий, без существенного изменения их конструктивно-морфологических, а следовательно и потребительских свойств. Однако даже столь незначительное „вмешательство“ студента-дизайнера в эстетику промышленных изделий, как правило, оставалось на бумаге. Неповоротливое производство отвергало большинство разработок, в том числе и „косметических“. Иллюзорность производственного, реального проектирования все отчетливее проявлялась на фоне постоянно увеличивающегося разрыва между новаторскими предложениями студентов и стагнирующей технологией. В условиях „бумажного проектирования“, прикрываемого производственным заказом, единственно честным виделся переход к постепенному освоению свободной тематики, дающей простор для различных направлений и творческих предпочтений. Методика свободного проектирования, питаемая конкурсной тематикой, заданиями из „банка социальных идей“ и не ограниченная рамками тривиальных функциональных схем, подстегнула к более активному поиску нестандартных технических решений и педагогов кафедры инженерных дисциплин. Здесь же обозначились контуры прогностического, инженерного, концептуального и иных направлений в дизайн-образовании.

Вывод студента за пределы канонизированной модели учебного проектирования обусловлен в Харьковской школе еще и особым отношением к проблеме специализации. Суть его заключается в том, что распределение студентов внутри курса с учетом как интересов кафедры, так и личных интересов обучаемых, производится не по типологическому или отраслевому принципу проектирования, а по методу подбора и решения творческой задачи. При этом специализация в ее традиционном виде (проектирование средств транспорта, товаров ширпотреба, станков, приборов, аппаратов и т. п.) на кафедре никогда структурно не вычленилась. Не привилась также весьма эффективная

в условиях немецкой школы-партнера укрупненная двух-уровневая специализация по типу: „Дизайн средств труда“ и „Дизайн производственной среды“. Причиной тому, на наш взгляд, является отсутствие объективных внешних и внутренних условий. В числе первых — неэработанная система целевых долгосрочных заявок на выпускников по отраслям производства; ко вторым прежде всего следует отнести слабо развитую, узкопрофильную учебно-экспериментальную базу обучения. Поэтому кафедрой был выбран компромиссный путь сочетания основного принципа универсализации обучения с введением специальных заданий для студентов старших курсов, работающих по индивидуальному плану подготовки.

Еще одной формой специализации, в значительной мере учитывающей наклонности и предпочтения студентов, является создание пополняемых дизайн-бригад, где студенты, проявившие склонность к определенной тематике, на протяжении 2–3 лет совместно с педагогами и сотрудниками НИСа занимаются разработкой соответствующей проектной проблемы. Участие в теме начинается с исследований по линии студенческого научно-творческого общества, затем следует подключение к НИР, и завершается работа, как правило, выполнением хозяйственного проекта с обязательным оформлением заявки на промобразец. (Для справки отметим, что с участием студентов за время существования кафедры дизайна было оформлено и получено около 300 авторских свидетельств на промобразец.) В такой последовательности со второй половины 80-х годов были разработаны и приняты к внедрению проекты: автотренажеров по заказу Харьковского СКТБ ЦК ДОСААФ, фильтропоглонительных установок для ОКБ Одесского университета, серии бутылкомоечных машин для Мелитопольского завода „Продмаш“, гаммы бытовых электронагревательных приборов по договорам с ВНИИПИМ (г. Тула) и ПО „Преобразователь“ (г. Запорожье); станков и специального оборудования для ПО „Кристалл“ (г. Смоленск) и завода резинотехнических изделий (г. Белая Церковь).

Выбранные направления развития специализации позволяют избежать чреватого профессиональной однобокостью механического разделения студентов по сферам проектирования, ориентируют на подбор наиболее актуальной и соответствующей профилю региона и возможностям вуза тематики. Таким образом, специализация в ХХПИ представляет собой вариант углубленного обучения основам профессии, принципы которого вырастают из программной модели дизайнера-универсала.

Этап дипломного проектирования является завершающим. Его цели — проверка возможностей студента и подготовка к самостоятельной профессиональной деятельности — достигаются введением формы абсолютно индивидуального обучения. На этом этапе должны раскрыться все навыки и знания, включая элементы научно-исследовательской работы, маркетинга, патентно-лицензионной деятельности. Отличительная особенность этапа — неограниченное право выбора тематики проекта (разумеется, в соответствии с профилем специальности) и методов работы над ним. Обязательное требование — полная имитация цветотекстурного решения изделия в демонстрационном макете. Примечательная тенденция дипломного проектирования — стремление студентов к комплексной тематике, реализуемой в большинстве случаев посредством дизайн-программ с использованием методики системного подхода. В остальном содержание и организация процесса обучения мало чем отличаются от общепринятой схемы, вытекающей из единой и до недавнего времени обязательной для всех художественно-промышленных вузов страны программы, разработанной еще

в 70-е годы на основе модели МВХПУ. Последнее обстоятельство, воспринимаемое как анахронизм в условиях предоставления вузам методической самостоятельности (приказ Минвуза СССР № 660 от 22.09. 1986 г.), явилось дополнительным импульсом для перехода к новой, самостоятельной разработанной структуре обучения.

Переход к новой структуре обучения

Сразу оговоримся, что переход к новой структуре обусловлен пересмотром всей модели обучения, хотя и затрагивает на сегодняшний день лишь те стороны учебного процесса, которые составляют прерогативу кафедры, а именно цикл проектирования с включенными в его орбиту обеспечивающими дисциплинами. Ожидается, что посредством внутрикафедральных реформ постепенно удастся перейти к полной реконструкции системы дизайнерского образования в ХХПИ. Такая тактика является, в известной мере, вынужденной, она исходит из реальной ситуации в институте и возможностей кафедры.

В основе новой структуры лежит принцип *персонализации обучения*. Он вытекает из многократно подтвержденного практикой стремления творческой личности к самоутверждению, достигаемому путем углубленной, индивидуально выраженной деятельности. В дизайнерской школе это выражается в том, что студент выбирает наиболее близкий ему проектно-художественный метод, а преподаватель — наиболее эффективный педагогический метод, отвечающий его собственным теоретическим воззрениям и профессиональным навыкам.

Разумеется, при существующей системе подготовки, где преобладает поточно-групповой принцип обучения, найти подход, удовлетворяющий взаимным интересам ученика и учителя, весьма затруднительно. Заметно снижает эффективность подготовки и повсеместно принятая „эстафетная“ структура организации учебного процесса: педагог (или группа педагогов) по истечении учебного года передают своих учащихся на следующий курс, фактически не неся дальнейшей ответственности за конечный результат. Принцип „эстафетной палочки“, в роли которой на всей дистанции обучения выступает студент, размывает критерии оценки и степень ответственности педагога, ущемляет естественное право будущего специалиста на участие в выборе форм, методов и субъектов обучения. Понятно, что такой подход отнюдь не стимулирует и процесс творческой соревновательности внутри школы.

Альтернативой „эстафетному“ выступает принцип *мастерских*, широко применяемый в системе Академии художеств. Обладая целым рядом преимуществ, он содержит вместе с тем существенный недостаток — монополию авторского почерка руководителя. Но если в изобразительном искусстве профессиональные приемы „маэстро“ повторяются его учениками в предельно ограниченном числе произведений, то в условиях дизайна это обстоятельство грозит перерасти в авторский штамп, в стереотип формообразования, тиражируемый в десятках тысяч изделий. Нельзя не учитывать и тот факт, что обучение по мастерским сулит студенту в лучшем случае возможность выбора педагога, но не направления подготовки, так как одному преподавателю просто не под силу освоить столь сложную задачу, обеспечив ее и теоретически и методически.

Сопоставив приведенные выше аргументы с рядом других предложений, рассмотренных в ходе специально запланированной серии внутрикафедральных методологических семинаров, удалось утвердиться в оптимальном, на наш взгляд, для нынешних условий варианте. Смысл его заклю-

чается в сочетании индивидуальной формы обучения с коллегиальным принципом руководства. Другими словами, речь идет о создании на основе доминирующего проектного метода групп студентов и педагогов. Их можно назвать учебными дизайн-студиями, мини-школами, вертикальными классами дизайна (время покажет, какой термин более приемлем). Главное же состоит в том, что каждая такая структура имеет свой ярко выраженный методологический стержень, обладает характерными задачами и средствами их решения.

Анализ организационных возможностей, а также отечественного, зарубежного и собственного опыта подсказал, что таких структур должно быть четыре. Во-первых, это числократно двум, а значит позволяет без видимого ущерба другим сторонам учебного процесса осуществлять перекройку сетки расписания, планируя лекционные и практические занятия как раздельно, так и попарно. Во-вторых, при четырехлетней длительности обучения (II–V курсы) общее количество руководителей курсового проектирования составляет 16 человек, что дает возможность задействовать практически всех педагогов кафедры, имеющих дизайнерское образование. В-третьих, и это самое важное, указанная цифра отражает количество выбранных направлений подготовки, образуемых на основе *концептуального, инженерного, футуро- и арт-дизайна*.

На момент перехода к новой структуре обучения стартовый состав педагогов по формуле „4х4“ выглядел следующим образом:

Курс	Направление			
	арт-дизайн	концепт. дизайн	инженерный дизайн	футуро-дизайн
II	В. Гапиенко	В. Ельков	Ю. Дьяченко	И. Остапенко
III	В. Ландкоф	Т. Костенко	Е. Рагулин	А. Закревский
IV	А. Александров	Ф. Бойченко	Л. Звенигородский	С. Вергунов
V	Т. Фурсова	В. Даниленко	Г. Карпель	А. Бойчук

За каждым направлением были закреплены представители кафедры инженерных дисциплин, консультирующие по техническим вопросам проектирования. Отметим, что образованные по такой схеме микроколлективы формировались добровольно, по принципу общности интересов, а также проектных и личностных предпочтений преподавателей. При этом расхожий принцип „Один за всех — все за одного“ в данном случае явился определяющим. Согласно ему, ответственность педагога за качество подготовки не ограничивается лишь годовым сроком его официального (согласно учебной нагрузке) пребывания в должности руководителя, но распространяется, следуя форме бригадного подряда, по всей „вертикали“, вплоть до защиты студентом дипломного проекта. Значительно нагляднее проявляются при такой системе эффективность выбранной методики обучения и индивидуальный вклад каждого педагога.

Нельзя, однако, не предвидеть и возможных вопросов, возникающих в связи с реформой структуры профилирующей подготовки, в частности такого: „А не приведет ли она к разделу кафедры на четыре «удельных княжества» к отходу от единой концепции подготовки?“. Воздерживаясь от категорического ответа, заметим, что этот вопрос детально дискутировался, и аргументы сложились в пользу реформы. В их числе утверждение о том, что и при „эстафетном“ принципе обучения существовала определенная индиффе-

рентность между горизонтальными структурами — курсами, не приводящая, вместе с тем, к идейным разногласиям. Все сошлись и во мнении о том, что четкость обозначения метода и программы, наглядность результата подготовки, свойственные вертикальной модели обучения, не только создадут здоровую конкуренцию между студентами и педагогами направлений, но и обогатят эмпирическое содержание единой концепции дизайн-образования.

Ряд других вопросов можно представить от лица студентов. Например: „Как учитываются желания и склонности студентов при распределении по «четырем вертикалям»?“, „Не грозит ли опасность обучаемому попасть в колею узконаправленного видения и ограниченного диапазона средств решения проектных задач?“, „Не ущемляет ли избранный педагогами директивный метод творческих возможностей и свободы выбора будущим специалистом форм обучения?“. Постараемся ответить на них, используя и высказывания самих студентов, обобщенные по материалам анкетирования, бесед, выступлений на конференциях и пр.

Желания и склонности студента к определенному типу проектного мышления при зачислении на одно из „вертикальных направлений“ учитываются в несравненно большей степени, хотя бы потому, что при существовавшей до сих пор структуре обучения эти интересы не брались во внимание вообще: студенты делились деканатом по академическим группам в алфавитном порядке, и только. Ныне идет как бы двойной учет мнений — субъективный и объективный. Студент, предварительно ознакомленный с тезисами программы, условиями и принципами „педагогической четверки“, по собственному усмотрению записывается в первоначальный список одного из направлений. В свою очередь, преподаватели, ведущие дисциплины „Основы формообразования“ и „Проектирование“, на протяжении первых трех семестров обучения посредством специальных заданий, упражнений, наконец, курсового проекта, определяют наиболее свойственный студенту метод творческого самовыражения, характер его профессиональной ориентации, а затем дают ему свои рекомендации по выбору направления. Далее взаимные предложения корректируются на заседании кафедры, и только после этого, к середине II курса, студенты распределяются по направлениям.

Условия обучения по новой структуре предусматривают возможность перевода студента с одного направления на другое, особенно на первоначальной стадии. А это значит, что свобода выбора студентом форм и методов подготовки в пределах программных установок кафедры не ущемляется. Что же касается опасности попасть под диктат того или иного проектного штампа, то она исключается введением ряда превентивных мер и уставных условий, в числе которых: коллегальность в разработке программ и учебных задач группой из четырех педагогов-дизайнеров и инженера-консультанта; активное привлечение самих студентов к разработке стратегии и тактики развития направления; право студента на мотивированный переход в другой „вертикальный класс“; соперничество за лидерство в новационном дизайне между направлениями; регулярный обмен информацией и результатами работы в ходе совместных просмотров, выставок, конкурсов; методический контроль со стороны кафедры.

Теперь кратко о том, чем обусловлен выбор именно таких направлений и каким образом планируется их организация.

Как уже отмечалось, Харьковская школа ориентирована на подготовку дизайнера-универсала, то есть на модель, отрицающую узкоотраслевую специализацию. Такая модель активно приемлет экспериментальные, аналитические, изобретательные методы проектирования в противовес стилис-

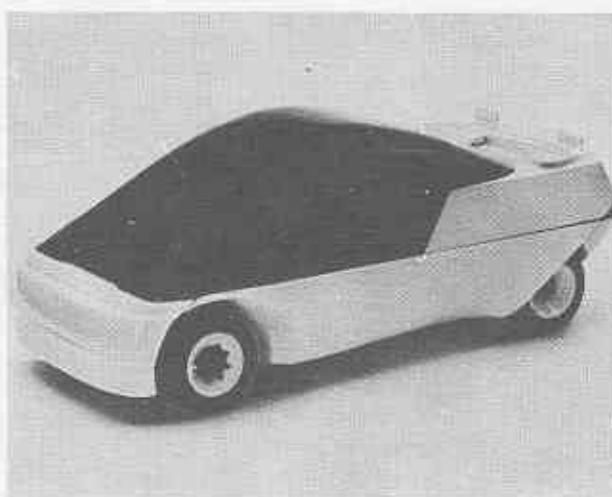
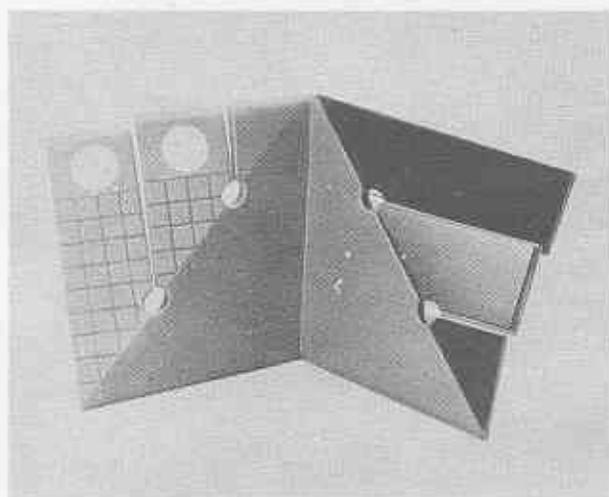
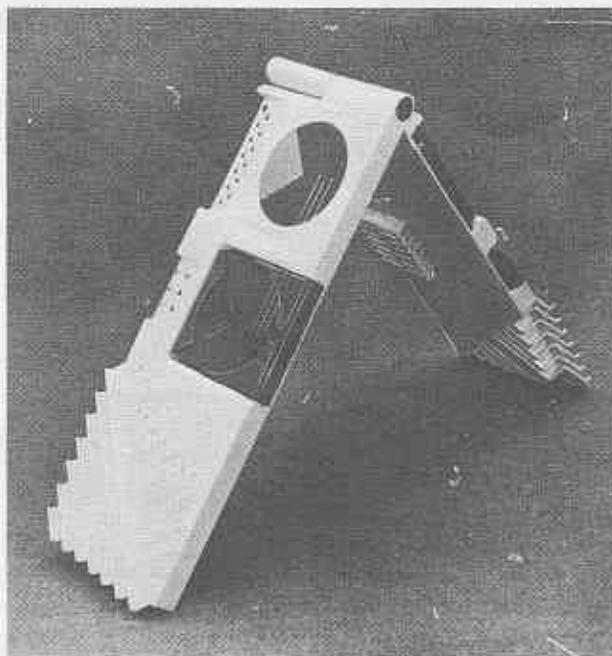
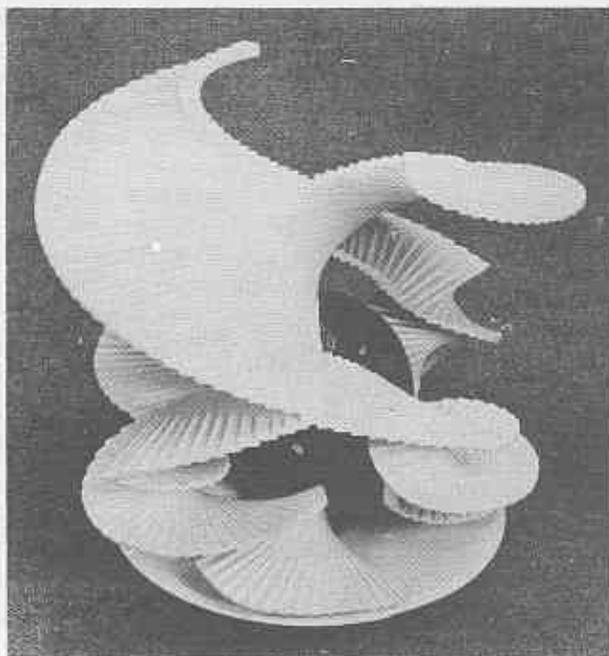
тическим. В то же время, каждому дизайнеру присуща своя, внутренняя специализация, выражаемая в приверженности тому или иному методу решения проектной задачи: одни мыслят категориями художественного образа, другие — через конструкцию, третьим свойствен теоретически обобщенный или же фантазийно-прогностический подход. Поэтому и блок „четырёх вертикалей“ строился с таким условием, чтобы обеспечить максимально широкий выбор проектных принципов, соответствующих как современным тенденциям и направлениям дизайнерской мысли, так и наиболее характерным методам их воплощения. Учебные направления, образованные на основе каждого из выбранных направлений, не отрицают, а наоборот, дополняют друг друга, обладая при этом специфическим набором выразительных приемов и средств, что делает легко сопоставимыми творческие результаты учащихся. С целью сравнения эффективности авторских методов все „четверки“ выходят на „старт“ в равных условиях. Это достигается потенциальным равновесием в начальной подготовке студентов каждой из групп, а также условием выдачи единой для всех темы проектного задания, рассчитанного на весь весенний семестр II курса. Итак, одна задача, но разные пути ее решения — это тот принцип, которому следует кафедра, реформируя структуру профильного обучения.

Для более четкого представления о методическом функционировании новой структуры обучения остановимся подробнее на одном из направлений — футуродизайне. Разработка футуропроектов в сфере дизайнерского образования, как верно замечает Д.Н. Щелкунов, — „именно тот оселок, на котором наиболее остро оттачиваются такие важнейшие черты специалиста-дизайнера, как способность неординарно мыслить, ставить и анализировать проблемы, моделировать ситуации, предвидеть потребности и, конечно же, такие черты, как творческая фантазия, художественная и социальная интуиция, способность к инновациям“*. Сравнивая это с грустной практикой отечественной дизайн-педагогике, „где в курсовом и дипломном проектировании студентов доминирует принцип проектирования „от прототипа“ и ориентация на имеющееся производство“, ввиду чего „не только не развиваются важнейшие черты дизайнера-новатора, но и атрофируется то, что дано от природы“, автор выводит очень близкий нам тезис о том, что „футуродизайн — это не завещание потомкам, а урок для современников, помогающий им делать выводы из картин гипотетического будущего и соответственно направлять свою созидательную деятельность“**.

Особенность методической постановки задач как раз и состоит в предоставлении студентам возможности создавать, а затем сопоставлять проектные футуро модели с реальными моделями организации предметного мира. Этой цели призван способствовать и специальный подбор тематики, чередующий проекты-фантазии, проекты-ориентир с упражнениями углубленного исследовательского или прикладного характера. В их числе — задания на нахождение ассоциативного образа времени в отвлеченной пластике с последующей разработкой серии новых по морфологии песочных, солнечных, механических, электронных часов и т. д. Та же тема времени может быть в дальнейшем развитии и под совершенно иным ракурсом, например с позиции эволюции художественных стилей, и завершаться попыткой создания ансамбля изделий с так называемой космической пластикой. Привлекательны также темы выражения информации неординарными средствами, психофизической релак-

*Д.Н. Щелкунов. Дизайн: к проектированию будущего// Техническая эстетика, 1989, № 11, с. 1.

**Там же.



Футуро-светильник. Дипломница В. Шумная. Рук. С.В. Вергунов. 1989 г.

Электронные часы. Студенты В. Погорельчук, Ю. Морозюк. Рук. С.В. Вергунов. 1989 г.

Музыкальная панель. Студент Ю. Морозюк. Рук. С.В. Вергунов. 1990 г.

Трансформируемый автомобиль. Студент В. Погорельчук. Рук. С.В. Вергунов

сация человека в аквазонах или внутренних пространствах пирамидальных сооружений, экологического транспорта и другие, апробированные в процессе перехода к новой структуре обучения на разных курсах. Так, методика „мягкого“ рождения и водного воспитания детей, разработанная И.Б. Чарковским, была положена в основу комплексного дипломного проекта на тему „Аквацентр“, авторы которого Ю. Мельник и А. Чернышенко предварительно прошли практику в дизайн-студии Д.А. Азрикана в Москве.

Обозначился и ряд дидактических методов, в частности метод „инверсии“, метод „контрастных переключений“ (например, от „ретро“ — к „футуро“), метод „средовой медитации“, обретающих все более системные очертания. Важным условием перехода к прогностическому проектированию явилось также оборудование экспериментальной мастерской футуродизайна, среда которой в значительной степени сама настраивает на определенный склад мышления (коллективы других „вертикальных классов“ также

оборудуют свои учебные территории в соответствии с доминирующим проектно-образным подходом). Первой официальной заявкой коллектива студентов и педагогов, работающих на этом направлении, явилось участие в выставке, приуроченной ко Всесоюзной конференции „Футуродизайн-90“. Некоторые из демонстрировавшихся там разработок включены в наглядный видеоряд настоящего издания.

Завершая разговор о переходе кафедры дизайна к новой структуре профильного обучения, заметим, что и программы и методика учебного процесса находятся пока в стадии формирования и, естественно, претерпят определенные изменения. Будут меняться стилистические ориентиры, возникать новые кумиры, работающие в том или ином профессиональном ключе, возможны перегруппировки внутри коллективов и т. п. Неизменным должно остаться главное — стремление Школы к обновлению творческих методов, к поиску собственных моделей дизайн-образования.

КУРС РИСУНКА КАК ПЛАТФОРМА
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Когда в 1962 году Харьковский художественный институт был реорганизован в художественно-промышленный, перед кафедрой рисунка, которая представляла собой хорошо сработанный, высокопрофессиональный коллектив художников-педагогов, встали новые задачи, связанные с подготовкой дизайнеров. Заведующим кафедрой в то время был один из самых интересных рисовальщиков Украины, опытный педагог, впоследствии ректор института, профессор Евгений Павлович Егоров. Работали на кафедре талантливые педагоги, ставшие также профессорами: С.М. Солодовник, В.В. Сизиков, А.В. Вяткин, В.Я. Лозовой, А.М. Константинопольский, А.В. Мартынец и др.

Начало 60-х годов, озаглавленное большим общественно-политическим подъемом, связанным с „оттепелью“, было временем переосмысления позиций в культуре, литературе, искусстве. В Харьковском институте также шли поиски новых форм, не смолкали дискуссии о путях развития изобразительного искусства и, разумеется, о том, как готовить специалистов новых специальностей, стоящих на стыке науки, техники и искусства. Было ясно, что профессия художника-дизайнера, как и художника прикладного искусства, требует других знаний, других подходов в образовательном процессе. Поскольку традиционная академическая подготовка по рисунку и живописи в производстве дизайнера выражена опосредованно, неявно, некоторые педагоги и художники были убеждены, что она неэффективна в подготовке дизайнера, поэтому рисование с натуры, „штудию“, изучение законов светотени, тона и прочее надо отменять, сохранив за рисунком вспомогательную, прикладную роль. Кроме того, новые учебные планы предусматривали сокращение учебных часов по академическому рисунку (8 в неделю вместо 12), последовало упрощение заданий на вступительных экзаменах (голова вместо обнаженной фигуры, натюрморт вместо головы), был увеличен план приема относительно прошлых лет, что связывалось с общественной потребностью в новых специалистах, и т. д. В этой непростой обстановке кафедре нужно было сориентироваться так, чтобы рисунок, оставаясь фундаментальной дисциплиной, сохранил достижения той школы, которая создавалась десятилетиями, чтобы в новых условиях, не снижая планки художественной подготовки, эффективно воздействовать на формирование мышления художников-дизайнеров.

В разработке и создании программ для новых специальностей принимали активное участие многие преподаватели кафедры; эти программы и методика шлифовались и корректировались из года в год в процессе становления и развития специальности. В настоящее время академический рисунок для студентов-дизайнеров представляет собой гибкую и комплексную дисциплину, связанную с формированием качеств, необходимых будущему дизайнеру. Процесс обучения рисунку, как процесс познания закономерностей природы и явлений жизни, включает в себя воспитание мироощущения художника-профессионала, обладающего высокой изобразительной культурой и художественным вку-

сом. Высокий уровень мастерства в рисунке, свободное владение различными видами техники и разнообразными средствами при работе с натуры, по памяти и представлению открывает перед художником-дизайнером неограниченные возможности в воплощении его творческих замыслов.

Исходя из конечной цели обучения рисунку определяется его содержание, узловыми моментами которого являются выразительное композиционное мышление, развитое в результате постоянной целеустремленности в работе над изучением изображаемого, и умение выражать конкретное пластическое содержание натуры во всем ее богатстве и цельности составляющих ее элементов (конструкция, объемная форма, пространство, среда, условия освещенности, фактура и т. п.).

Основной вид работы по овладению рисунком — рисование с натуры (длительные, краткосрочные рисунки и наброски), а также по памяти и представлению. Главным объектом изучения является человек со всем его сложным пластическим и психологическим миром. Обучение рисунку тесно связано с пластической анатомией, раскрывающей конструктивно-пластическое строение человеческого тела и механику движения всей фигуры и ее частей. Большое внимание уделяется самостоятельной работе: даются домашние задания, аналогичные, как правило, заданиям, выполняемым в аудиториях, в том объеме, который предусмотрен рабочим планом. На весь курс рисунка для художника-дизайнера выделяется 1320 академических часов; в соответствии с рабочими планами кафедры, за курс обучения он выполняет 55—56 академических заданий (рисунков), 20—25 домашних заданий, аттестуемых кафедрой. Думается, для 5 лет обучения эта цифра скорее мала, чем чрезмерна, если учесть, что в дальнейшей практической деятельности дизайнера рисования с натуры вообще уже может не быть. Именно поэтому мы настойчиво приучаем студента рисовать (и любить рисовать) с натуры: ведь он не срисовывает, а познает окружающий мир как профессионал через зрительные образы.

Академический рисунок — это едва ли не сложнейшая сфера интеллектуальной деятельности человека, поскольку предполагает глубокую аналитико-синтезирующую работу. К тому же ряд критериев этой деятельности расположен на грани чуть ли не трансцендентальной — эмоционально-духовной и эстетической. Потенциальные способности, талант студента развиваются и шлифуются в дидактически обоснованном, непрерывно усложняющемся учебном процессе. Очень важно, чтобы он получал учебные задания, адекватные его мышлению, уровню индивидуальной подготовки и т. п. Как заведомое упрощение, облегчение задачи, так и забегание вперед, чрезмерное усложнение академических заданий чреваты разрывом между накопленным опытом и практикой. Разрыв этот, между прочим, часто приводит к драматической дилемме: стоит ли вообще прилагать усилия к совершенствованию в такой далеко не простой учебной дисциплине, если в главной дисциплине специальности — проектировании — не приходится напрямую использовать ее плоды. Действительно, практика подарила немало примеров того, как студент, регулярно получающий высокие оценки по рисунку, отнюдь не всегда удовлетворяет своими успехами выпускающую кафедру, и наоборот, студенты — лидеры кафедры дизайна не всегда производят благоприятное впечатление на преподавателей кафедры рисунка. Закрывать глаза на это явление было бы неразумно. Думается, что любая, даже самая совершенная система образования (а есть ли такая?) не застрахована от парадоксов, связанных с человеческим фактором. Практический вывод — необходимость индивидуального подхода к студенту и сотрудничества в этом деле профилирующих и академических кафедр.

Каждая кафедра, начиная новый учебный год, обсуждает свои рабочие планы и строит по ним учебный процесс. Руководствуется она при этом собственным опытом, накопленным методическим материалом и тем самым пресловутым „идеалом“, который маячит перед внутренним взором педагога. Как правило, преподаватели специальных дизайнерских дисциплин не придают слишком большого значения академическому рисунку в учебном процессе, так же, как и художник-станковист не всегда с должной компетенцией оценивает специальную подготовку дизайнера. Эти естественные, на наш взгляд, противоречия, реально осознаваемые педагогами разных специальностей, не должны служить препятствием в достижении главной цели — подготовки профессионального художника-дизайнера.



Сидящая женская фигура в одежде. III курс

Рабочая программа по рисунку, детально обсужденная и на кафедре дизайна, предусматривает такую последовательность заданий.

На I курсе главный объект изучения — голова человека. Самая первая постановка, конечно, не имеет целью окончательное освоение конструктивно-пластического построения головы, пропорций и т. п. — она лишь помогает оценить уровень предварительной подготовки студента. После этого мы приступаем к изучению головы (на гипсовых слепках), ее анатомии (на известной скульптуре Гудона и череле) и, наконец, к детальному длительному рисованию (32 часа) гипсовой классической головы в конце первого семестра и головы натурщика — весной.

На II курсе основное внимание уделяется изучению фигуры человека, которое тоже начинается с рисунка анатоми-

ческого гипсового экорше. На двух длительных постановках мужской фигуры (30–32 часа) студенты изучают конструкцию и анатомическое строение человека, учатся верно передавать пропорции, характер фигуры, движение модели. Особое внимание в последнем (экзаменационном) задании первого семестра уделяется конструктивно-объемному построению формы тела. Примерно те же цели преследуются и в первой постановке второго семестра. Вторая же постановка посвящается формированию драпировок на человеческой фигуре: изучается влияние форм тела на образование складок одежды. Освоение рисунка мужской фигуры на этом этапе продолжается рисованием верхних и нижних конечностей с постижением их конструктивной структуры, а заканчивается длительной постановкой, в рисовании кото-



Обнаженная женская фигура. IV курс

рой, как сказано в нашей программе, „студенты должны показать умение начинать, вести и заканчивать рисунок“*.

В промежутках между длительными постановками обнаженной человеческой фигуры студенты получают задания, призванные развить некоторые иные умения и способности. Сложный натюрморт с гипсовыми слепками и драпировкой ставится с целью развить способность компоновать пространство рисунка, а также умение использовать различные рисовальные материалы; рисунок человеческой фигуры по

*Методические указания к выполнению заданий по дисциплине „Академический рисунок“ для студентов специализации „Художественное конструирование“. Сост. Г.М. Солодовник и С.В. Рыбин. Харьков, ХХПИ, 1989.

памяти (достаточно длительный для такого рода заданий — 8 часов) способствует развитию зрительной памяти; в рисовании интерьера также осваиваются различные материалы, но главное — умение передать в рисунке пространство.

Программа обучения рисунку на III курсе предполагает углубление знаний о человеке и методах рисования. Усложняются постановки обнаженной фигуры, прежде всего за счет усложнения движения. Преследуются цели нахождения взаимосвязи форм в сложных положениях фигуры, изучения трансформаций ее конструкции в движении, передачи пластики и характера фигуры. Вводится более сложное окружение — драпировки, различные предметы, интерьер. Задача рисования — найти пластическую взаимосвязь фигуры с предметами (подиум, стул и пр.), с интерьером.



Мужская фигура в пространственном окружении. V курс

В конце III курса появляется тема портрета — ставится поясной портрет с руками. Тема эта продолжается и на IV курсе. И если в первом задании задача ограничивается изучением элементарных основ решения портрета, то теперь студент должен достичь индивидуальной характеристики модели, а затем попытаться дать и психологическую характеристику портретируемого. Продолжается углубленное изучение человеческой фигуры — как на обнаженной, так и на одетой модели. Изучаются конструкция фигуры в сложных положениях, ее связь с окружающими предметами, драпировками, пространством. Завершается IV курс постановкой одетой фигуры в конкретном архитектурном пространстве. Длительному (40 часов) рисунку предшествует ряд предварительных набросков-эскизов.

Специфика рисования на факультете дизайна отражается

как в некоторых деталях (например, есть постановка с производственными деталями) и усиленном внимании к конструкции фигур, так и в специальных заданиях. Например, в первом семестре IV курса ставится сложный производственный натюрморт, на котором студенты изучают конструкции элементов натюрморта, их пластическую взаимосвязь; другое задание — рисунок композиции натюрморта по представлению — развивает, по мысли составителей программы, творческое мышление будущего художника-конструктора.

Обучение рисунку в ХХПИ до 1990/91 учебного года заканчивалось в первом семестре V курса тремя заданиями: портрет с элементами рабочей обстановки, группа из двух обнаженных фигур и обнаженная фигура в сложном движении, с окружающими предметами.

ИНЖЕНЕРНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРОВ

Анализируя роль и место инженерной подготовки в формировании дизайнера, полезно вспомнить структуру обучения студентов Баухауза, где наряду с теориями пространства, цвета, композиции, рисунком природных форм и моделированием заметное место отводилось естественным наукам — математике, механике, материаловедению и технологии. Сегодня, когда дизайнер стоит в самом начале процесса массового производства вещи и первым отвечает на вопрос „Какой эта вещь должна быть?“, его ответственность возрастает. Только профессионал высокого класса способен давать сегодня ответы на подобные вопросы. Составной частью профессионализма становится не просто техническая грамотность, но уже нечто большее — техническое предвидение.

В чистом виде задача подготовки такого рода специалистов в вузе вряд ли может быть решена. Механическое совмещение двух видов подготовок — художника и инженера — дорогостояще и нецелесообразно. С другой стороны, возникает соблазн осуществить инженерно-техническую подготовку по упрощенной схеме, взяв, например, за основу курс подготовки инженера-механика и выхолостив из него все, что может быть непонятно художнику. Такой подход имел место на раннем этапе формирования Харьковской школы, однако его ущербность быстро стала очевидной.

В этой связи возникла необходимость создания принципиально новой концепции инженерной подготовки, суть которой состоит в развитии у будущего дизайнера конструктивного, технологического и эргономического мышления наряду с художественным, композиционным, фантазийным и т. д. Ее методическое зерно состоит в том, что элементы общетехнической и эргономической культуры вплетаются в процесс накопления знаний по формообразованию, композиции, моделированию и т. д., а иногда и в общехудожественную подготовку. Таким образом удается поддерживать предметную связь между техническими и профилирующими дисциплинами на протяжении всего цикла обучения. Здесь уместно заметить, что в ХХПИ такого рода взаимозависимость оказалась естественной. Это обусловлено тем, что кафедра инженерно-технических дисциплин, обеспечивающая весь комплекс технической подготовки студентов-дизайнеров, сформировалась внутри кафедры художественного конструирования, а выделившись в отдельное подразделение, продолжает работать в тесном контакте с ней.

Уровень технических знаний первокурсника чаще всего совпадает с восьмилетней программой общеобразовательной школы, так как основной контингент абитуриентов — выпускники художественных училищ. К сожалению, даже

и этот уровень не всегда бывает достигнут из-за ориентированности значительной части студентов еще со школьной скамьи на гуманитарное и художественное образование, что порождало соответствующее отношение к естественным наукам. Если к тому же учесть, что вступительные экзамены в художественно-промышленные вузы проводятся только по общехудожественным и гуманитарным дисциплинам, то вполне объяснимым становится крайне низкий уровень исходных технических знаний студентов.

Это в значительной степени объясняет смещение в учебных планах основной нагрузки по техническим дисциплинам на младшие курсы, так как педагоги стремятся уже на раннем этапе подготовить студента к грамотной реализации своих творческих замыслов в проектных заданиях. В первую очередь это касается дисциплин, формирующих пространственное мышление, — „Начертательной геометрии“, „Теории теней и перспективы“, преподавание которых начинается в первом семестре. Знания, полученные студентами по этим предметам, одинаково ценны как для специального, так и для общехудожественного образования.

Другой особенностью выбранной структуры подготовки является то, что последовательность изучения технических предметов ставится в зависимость от последовательности изучения профилирующих дисциплин. Так, появление основных технологических разделов (технология пластмасс и изделий из них, технология промышленного формообразования) уже на I курсе способствует формированию „мышления в материале“, знаний о современных конструкционных и декоративных материалах, области их применения, технологичности формы и т. д. Одновременно закладывается база под изучение принципов конструирования, которые излагаются позднее, в курсе „Прикладная механика“, представляющем синтез целого ряда технических дисциплин (теоретической механики, сопротивления материалов, теории механизмов, деталей машин, приводов машин и т. д.). Причем знания, полученные в рамках этого курса, регулярно востребовываются в курсе комплексного проектирования.

Нужно подчеркнуть, однако, некоторые принципиальные особенности концепции инженерной подготовки в современном дизайнерском образовании, принятой на кафедре. Прежде всего это идея неразрывности предмета дизайна и предмета эргономики, их синтеза во имя создания гуманной среды обитания человека. Такой подход определил особое отношение к дисциплине „Эргономика“, курс которой у нас, пожалуй, наиболее полный в сравнении с другими художественно-промышленными вузами. Он охватывает три семестра (четвертый и шестой) и включает в себя три раздела: „Психофизиология человеческой деятельности“, „Эргономические принципы проектирования систем «человек — машина»“, „Эргономические принципы эксплуатации систем «человек — машина»“.

Объем теоретической части курса составил менее половины всей учебной нагрузки. Остальная часть — это практические и лабораторные работы. Реализация учебной программы повлекла за собой совершенствование лабораторной базы, повысились требования к уровню подготовки преподавательского состава. Надо сказать, что этому способствовало создание в 1989 году Советской эргономической ассоциации, членами которой являются большинство преподавателей кафедры. Членство в Ассоциации формирует внешнюю политику института. Сегодня, наряду с факультетом повышения квалификации дизайнеров, начинает работать такой же факультет для инженеров-конструкторов по эргономике и технической эстетике.

Осознание того, что качественный скачок в дизайнерском образовании сегодня невозможен без повышения

уровня компьютерной грамотности студентов, привело к созданию компьютерного класса. Это потребовало значительных затрат, однако средства, вложенные в оснащение компьютерного класса, быстро начали давать отдачу. Сегодня он включает 12 рабочих мест (13 место — преподавателя), оснащенных персональными компьютерами типа IBM-PC/AT с лазерным принтером, графопостроителем формата А3, сканером, дегитайзером, внешним манипулятором типа „мышь“. Программное обеспечение представляет собой пакет современных графических, дизайнерских и специальных программ, таких, как „Story Board“, „Promdesign“, „Dr. Genins“, „Pr. Halo“, „P. Prush“, „Scan“, „AUTOCAO“ и целого ряда других. Банк программ продолжает пополняться, в том числе и за счет собственных разработок.

Для ознакомления с возможностями компьютера и подготовки будущего пользователя служит курс „Основы вычислительной техники“. После освоения курса студенты оказываются в достаточной степени подготовленными к решению профессиональных задач в рамках дисциплины „Комплексное проектирование“. Элементы САПР изучаются студентами III курса при решении задач начертательной геометрии и перспективы. Для этого используется программа „АСАД“, а также программа, подготовленная преподавателями кафедры для отечественных машин ДВК-3. Персональные компьютеры широко используются в дипломном проектировании. Таким образом, сегодня уже можно говорить о состоявшемся цикле подготовки специалиста по одному из важнейших направлений. Здесь уместно вспомнить, что в октябре 1990 года на базе института проводилась всесоюзная конференция учебно-методического объединения руководителей дизайнерских вузов и факультетов по вопросам дизайн-образования. На одном из заседаний, проходившем в компьютерном классе института, присутствующим были продемонстрированы имевшиеся к тому моменту наработки. Результаты вызвали единодушное одобрение, а методический опыт, накопленный в этой области, рекомендовался к широкому распространению в родственных вузах.

Если говорить о комплексном проектировании как о предмете, в котором проявляются все накопленные студентом знания, в том числе и технические, то его тематика и методическая направленность строятся именно так, чтобы заставить взаимодействовать полученные навыки для решения творческих задач. В ходе проектирования происходит формирование недостающих звеньев инженерного образования студентов-дизайнеров. „Технический консультант“ здесь един в нескольких ролях. С одной стороны, он выступает в роли заказчика от производства, с другой — в роли педагога, восполняющего в индивидуальном порядке пробелы, которые неизбежны при аудиторных занятиях, и, наконец, ученого, раскрывающего горизонты современных возможностей науки, техники, технологии.

После перехода на новую структуру обучения („вертикальные“ классы по четырем специализациям дизайна) потребовалась определенная специализация и от инженерного корпуса. Так, студентам, специализирующимся в инженерном дизайне, необходимы знания новых технологий, нетрадиционных конструктивных решений, азов экономики. Выбравшим арт-дизайн потребуются знания свойств нетрадиционных для дизайна материалов — бетона, мрамора, керамики и методов создания конструкций из них.

Из сказанного видно, что концепция инженерного образования, выбранная кафедрой, не отталкивается от существующих аналогий, а стремится вывести его за рамки той скромной роли, которая обычно ему отводится в художественном вузе.

ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ

В стратегии профессиональной дизайнерской подготовки Харьковской школы 60–70-х годов преобладала установка на обучение студентов неким объективным правилам формообразования, которые, при правильном их употреблении, будут давать необходимые решения. Эта установка как бы подразумевала отождествление поиска желаемого результата с процессом нахождения идеального оптимума. За нею стоит убеждение в том, что эстетическое качество изделий механически складывается из суммы функциональных, конструктивных, технологических, социологических, эргономических, стилистических и прочих оптимумов. Данная установка была весьма привлекательна на первый взгляд, но, по сути, подразумевала существование некой единственной абсолютной истины по отношению к объекту разработки, которую и должен найти дизайнер. Такой взгляд на профессиональную дизайнерскую деятельность оставляет как бы незамеченными ценности, идущие от субъективных усилий дизайнера, от неповторимости авторского восприятия действительности. А ведь без субъективности авторской позиции не возникает и феномен художественного.

Подобного типа рассуждения привели в последние годы к смещению акцентов в педагогических установках Харьковской школы дизайна в сторону работы над созданием как можно более благоприятных условий для развития индивидуального художественного мастерства будущего дизайнера, что распространилось и на методику пропедевтики.

Цель пропедевтического цикла — подготовить студента к обучению по профилирующей дисциплине „Проектирование“. Достижению цели служит ряд дисциплин, главными из которых являются „Основы формообразования“ и „Основы проектной графики и графический дизайн“.

„Основы формообразования“

Дисциплина включает в себя лекционные занятия по основам композиции, бионике, основам моделирования, архитектонике и комбинаторике. Эти занятия направлены на обеспечение студентов теоретическими знаниями, которые обогащают их профессиональный интеллект, помогают более углубленно работать над практическими упражнениями по формообразованию. Ядром дисциплины является курс практических упражнений „Основы формообразования“. Его главная цель — привить студенту практические навыки, которые позволят в дальнейшем свободно образовывать различные формы в связи с решением встающих перед ним проектных задач.

Обозначим общую схему, которая задает принцип нарастания сложности практических упражнений, базируясь, условно говоря, на „геометрическом мировоззрении“.

Первая часть курса представляет собой последовательную практическую работу с категориями „точка“, „линия“, „поверхность“, „объем“. Во время выполнения упражнений, когда необходимо изобразить на листе бумаги разные линии (прямые, кривые, ломаные), разные варианты их сочетаний и пересечений, студент постепенно приближается к видению в последовательных положениях движущихся линий процесса образования поверхности. Он, таким образом, в своем практическом действии переходит от работы с линией к работе с поверхностью, от одномерного пространства — к двумерному. Работая затем с поверхностями, студент постепенно приближается к переходу от двумерного пространства к трехмерному. На практике это реали-

зуется в процессе выполнения ряда усложняющихся упражнений. Превращая плоскость (лист бумаги) в цилиндрическую или коническую поверхность, выполняя из него „гармошку“ и другие формы с помощью надрезов, склеиваний и пр., соединяя их между собой в разных сочетаниях, студенты переходят к работе с объемными телами. В дальнейшем задания по формообразованию предполагают работу, главным образом, с объемом.

Приведенная схема нарастания сложности упражнений достаточно фундаментальна в том смысле, что опирается на фундаментальные предметно-пространственные представления, начиная от ноль-мерного пространства и кончая трехмерным. Сам принцип нарастания сложности по этой схеме является в описываемой методике константой, а вот конкретные упражнения, формирующие каждый этап работы, и постановка учебных задач в них являются переменными и должны из года в год наполняться новым содержанием. Именно здесь, в возможности существенно изменять упражнения, содержится потенциал создания благоприятных условий для развития индивидуального художественного мастерства будущего дизайнера, о чем говорилось выше. Ведь предметная форма, с которой работают студенты в процессе освоения пропедевтического цикла, носит преимущественно неизобразительный, нефигуративный, условный, иносказательный характер, ее создание связано с тонкими сферами эмоциональной и интеллектуальной деятельности человека, а потому и не должно быть втиснуто в рамки жестких методик. Здесь на первый план должна выходить, как нам представляется, личность педагога, который вправе по своему усмотрению корректировать постановку учебных задач в зависимости от характера конкретной студенческой группы в целом и индивидуальности студентов, а также с учетом изменяющихся с течением времени представлений о дизайне. Именно взаимодействие студента с педагогом, его личные профессиональные качества, творческая интуиция, художественный вкус дают лавиную долю прироста профессионального мастерства.

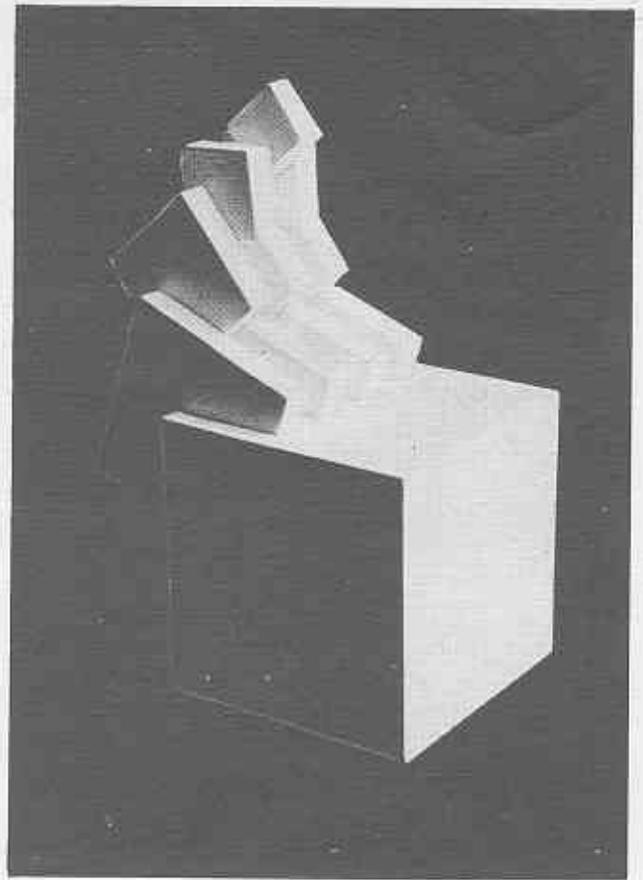
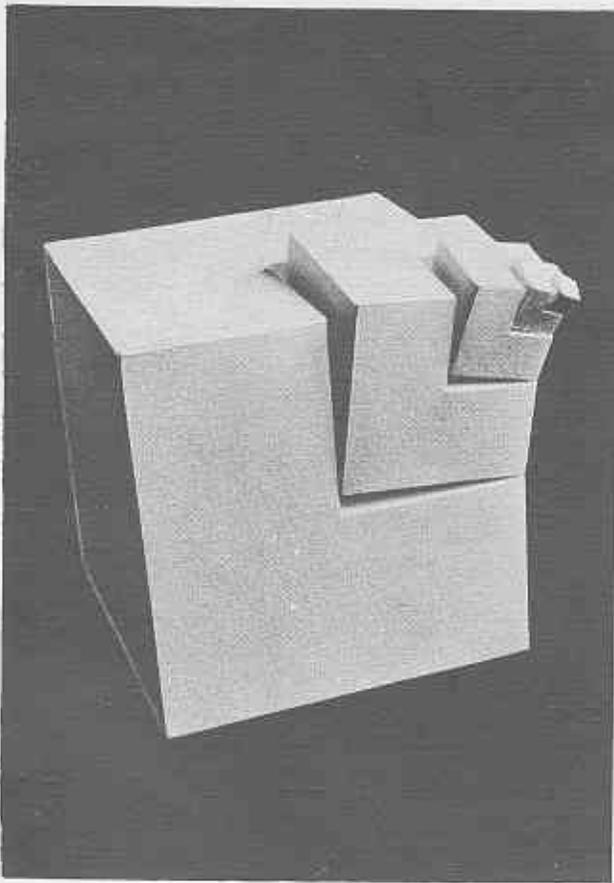
Сказанное вовсе не означает призыва к анархии в учебном процессе. Дело заключается в необходимости постоянного баланса между „педагогической мощью“ утвержденной методики и верой в силу личности педагога, способного позитивно преобразовывать методику.

Исходя из подобного рода посылок, выстраивается приведенная ниже методика практических упражнений второй и третьей части курса по дисциплине „Основы формообразования“, представляющая собой общую схему организации учебных заданий.

Если смысл первой части курса заключается в постепенном подведении студента к работе с объемными телами, то во второй части внимание сосредоточено на обучении формированию объемных тел в зависимости от задаваемых условий. При этом усваиваются фундаментальные для сферы предметно-художественной деятельности понятия, такие, как „функция“, „материал“, „среда“.

Серия упражнений, рассчитанная на построение форм в зависимости от определенных функций, включает в себя задания таких из них, как „держать“, „разветвлять“, „хранить“ и пр. Необходимо создать форму, которая вызвала бы у зрителя впечатления, соответствующие именно той функции, что задана в упражнении. В рамках этой серии студенты работают с абстрактными формами, но последнее упражнение предусматривает выполнение простого реального предмета.

При выполнении заданий по образованию форм, выявляющих свойства заданного материала, используются такие конкретные материалы, как картон, проволока, пластилин и пр. Необходимо создать формы, которые бы подчеркива-



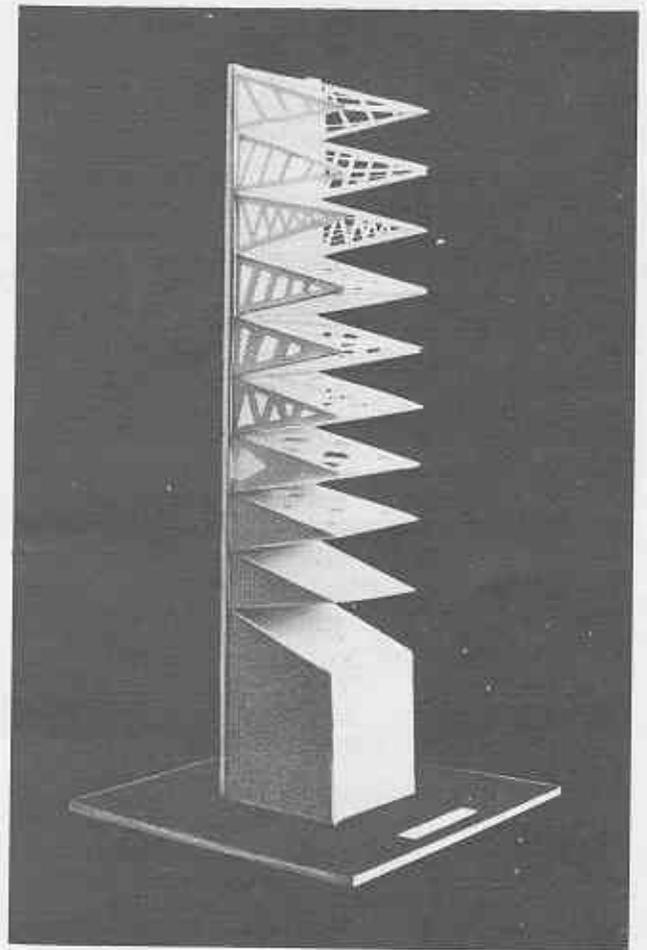
ли и выявляли свойства, характерные именно для данного материала. Работа происходит с абстрактными формами, но в последнем упражнении, как правило, выполняется реальный предмет из определенного материала, например плечики для одежды из гнутой проволоки.

Следующая серия упражнений предусматривает создание форм, которые вызвали бы ассоциации с определенной средой: бытовой или производственной, „мягкой” или „агрессивной” и пр. Допускается выполнение композиций, в состав которых могут входить реальные предметы или их элементы.

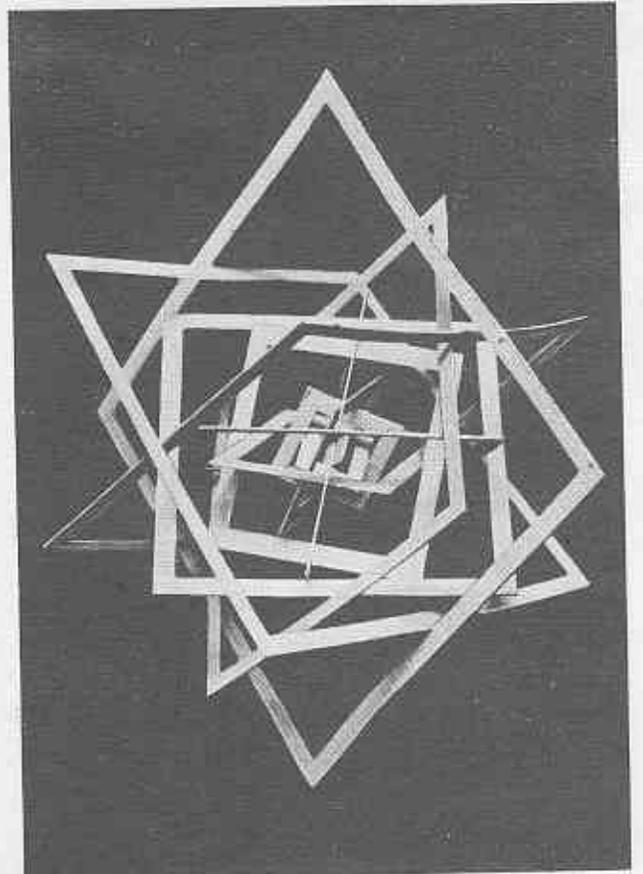
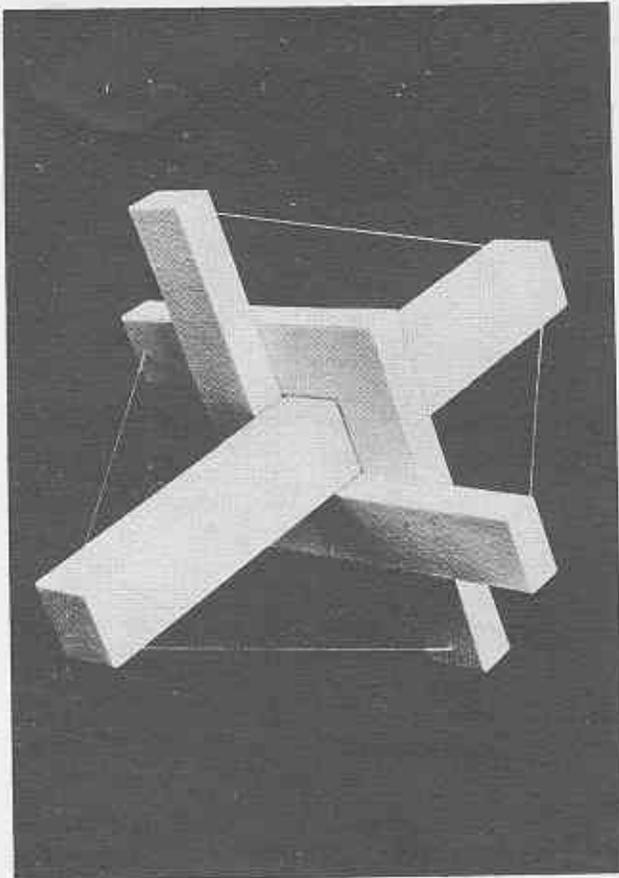
Третья часть курса практических упражнений по дисциплине „Основы формообразования” посвящена архитектонике и комбинаторике в формообразовании. Она призвана развить навыки, расширить, углубить и систематизировать знания, приобретенные студентами в процессе выполнения предыдущих упражнений. Практические упражнения по архитектонике и комбинаторике выполняются и в виде графических изображений на плоскости, и в виде объемных композиций, сделанных из бумаги.

Все упомянутые учебные задания предусматривают работу с объектами, которые не перемещаются в пространстве. Завершается же курс выполнением кинематической композиции. Это вызвано стремлением расширить представления студентов о сферах дизайнерского художественного творчества. Упражнение по созданию кинематической композиции не предполагает жесткой заданности вида движения. Для художника более важен не вид движения, а возможность достижения с его помощью эстетических результатов. Выбор материала также свободный: металл, дерево, пластмасса, гипс, картон, бумага, проволока, нитки, различные части от реальных промышленных изделий и т.д.

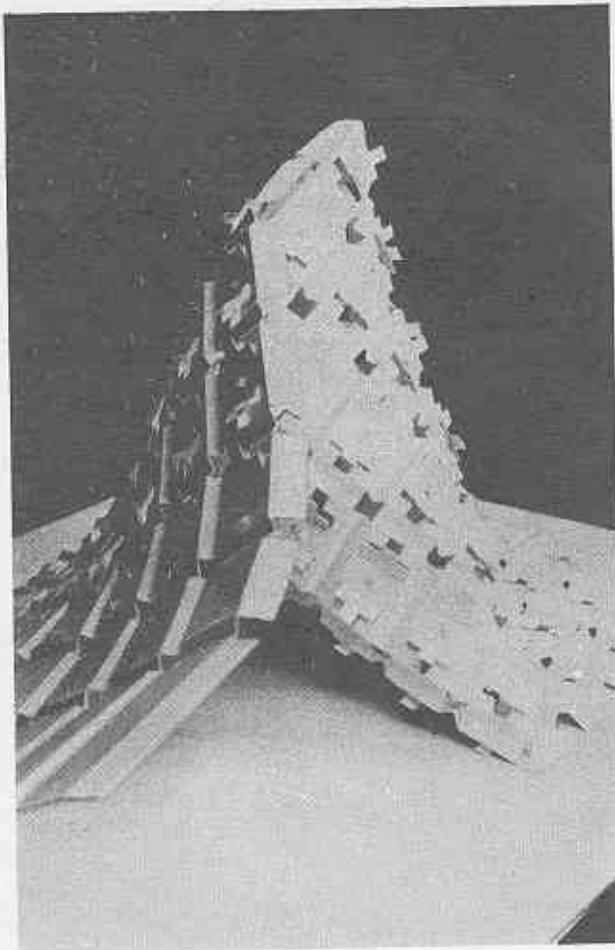
Таким образом, курс „Основы формообразования” ориентирован на привитие студенту практических навыков, которые позволят ему в дальнейшем образовывать различные формы в связи с решением проектных задач.



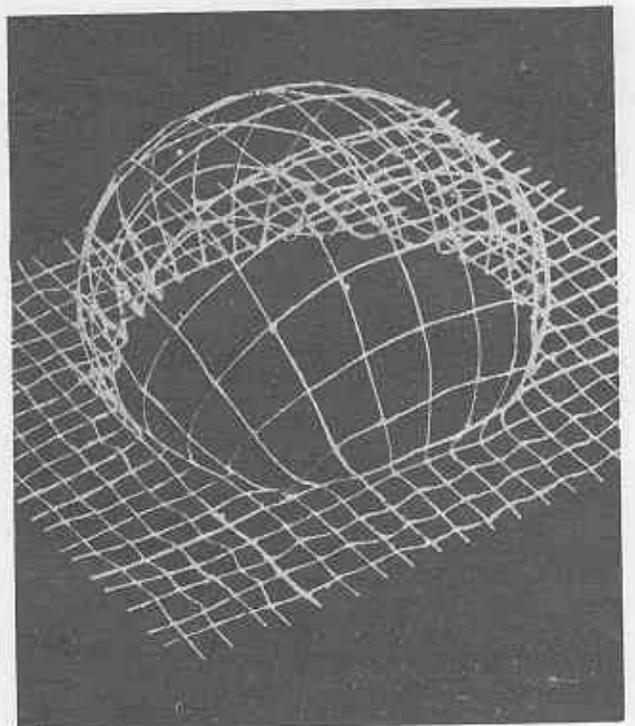
Упражнения на установление взаимосвязи между элементарными образами. I курс, 1-й семестр



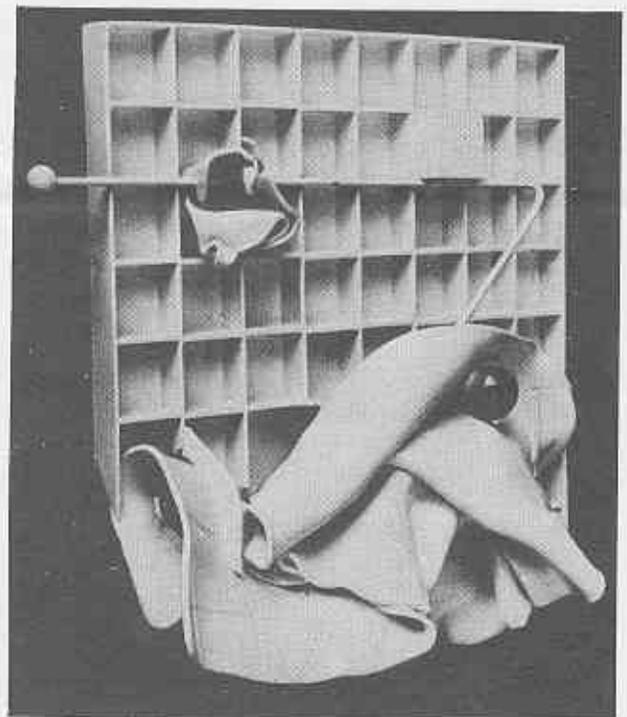
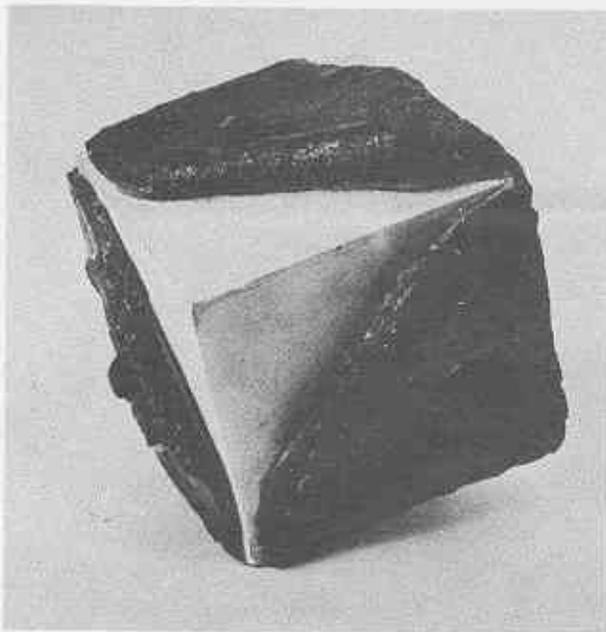
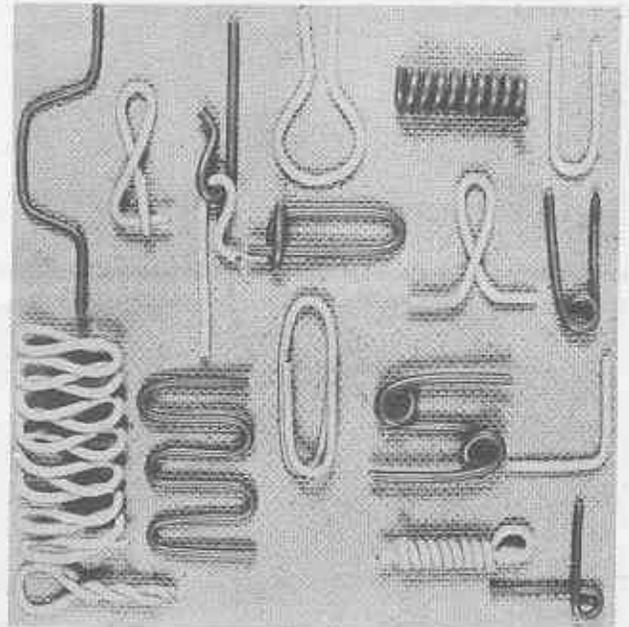
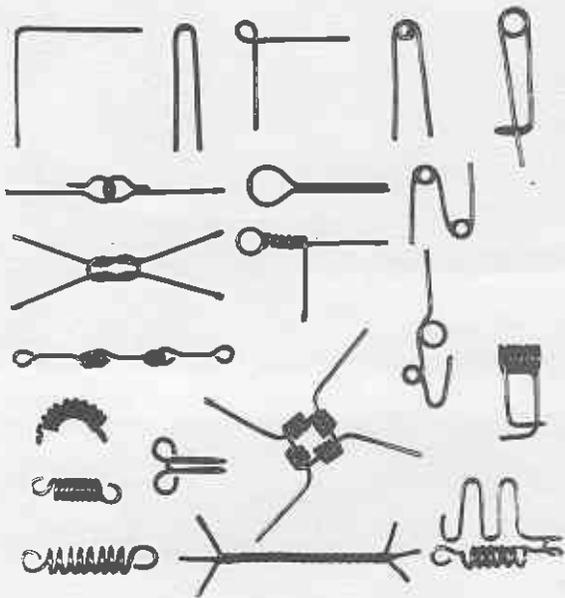
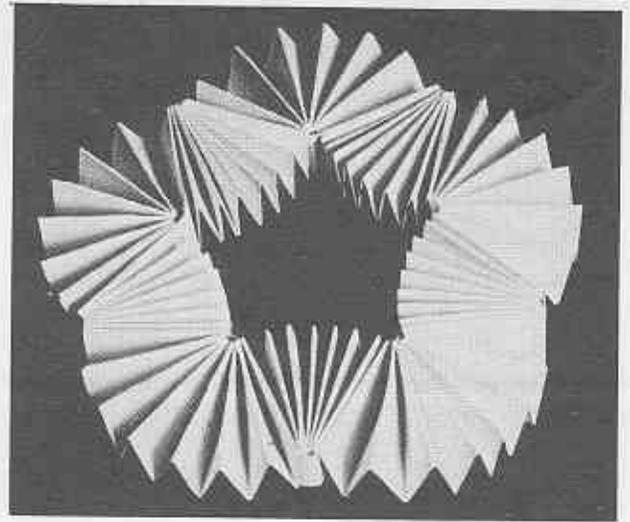
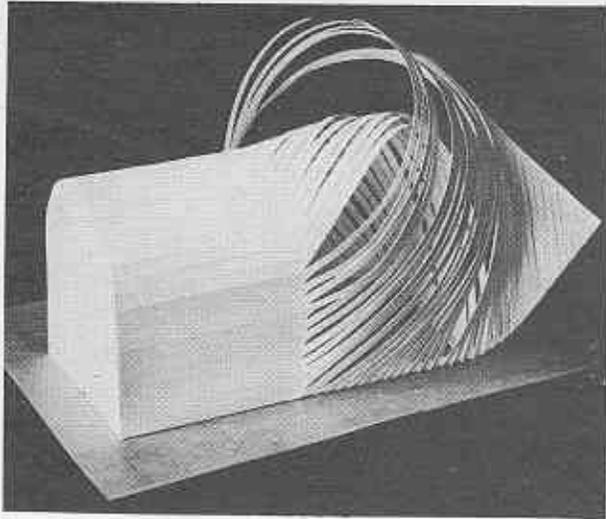
Упражнения на моделирование пространственных конструкций из элементов, работающих на сжатие или растяжение. I курс, 1-й семестр



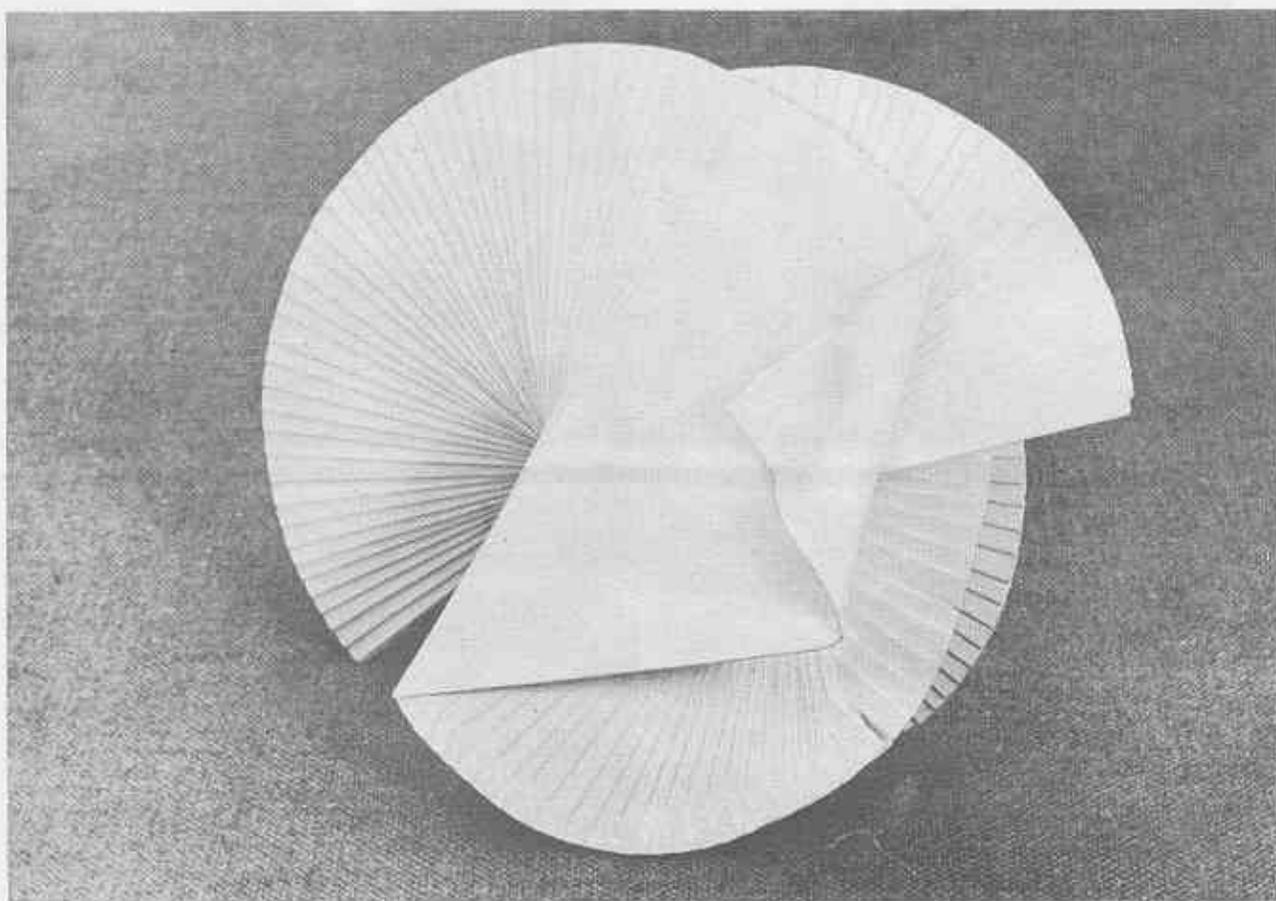
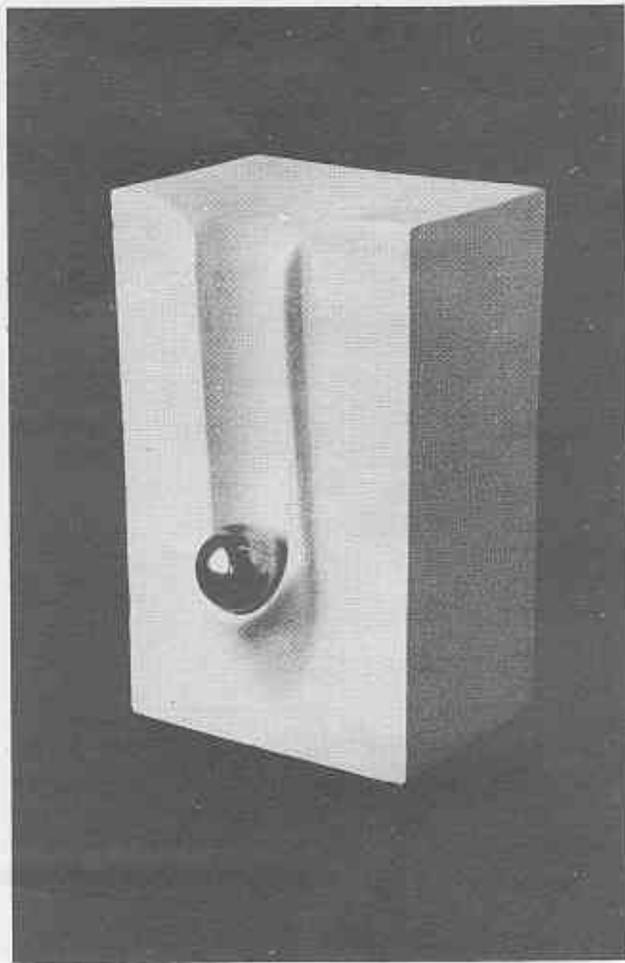
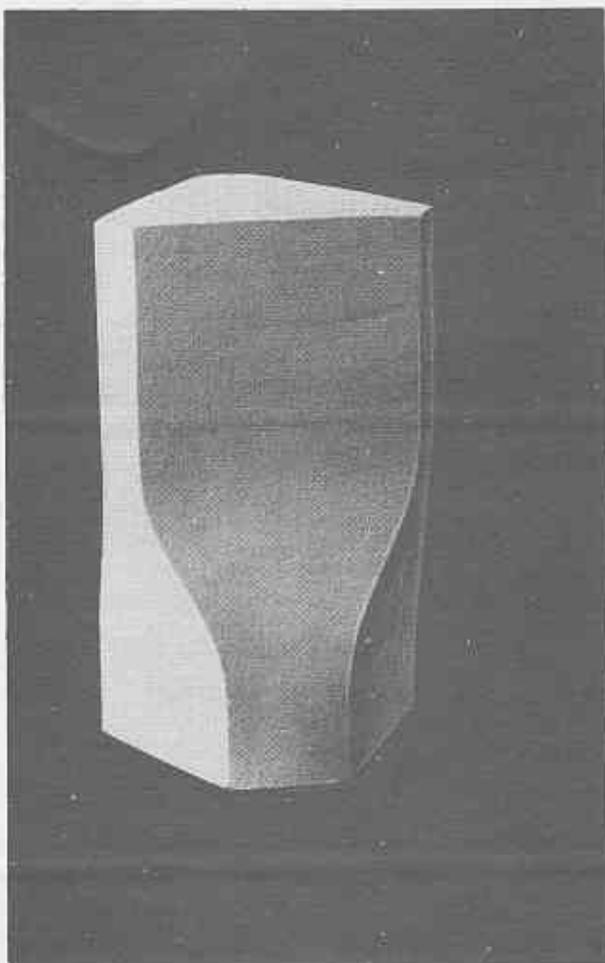
Упражнения на деформацию плоскости, позволяющую получить рельеф и объем. I курс, 1-й семестр



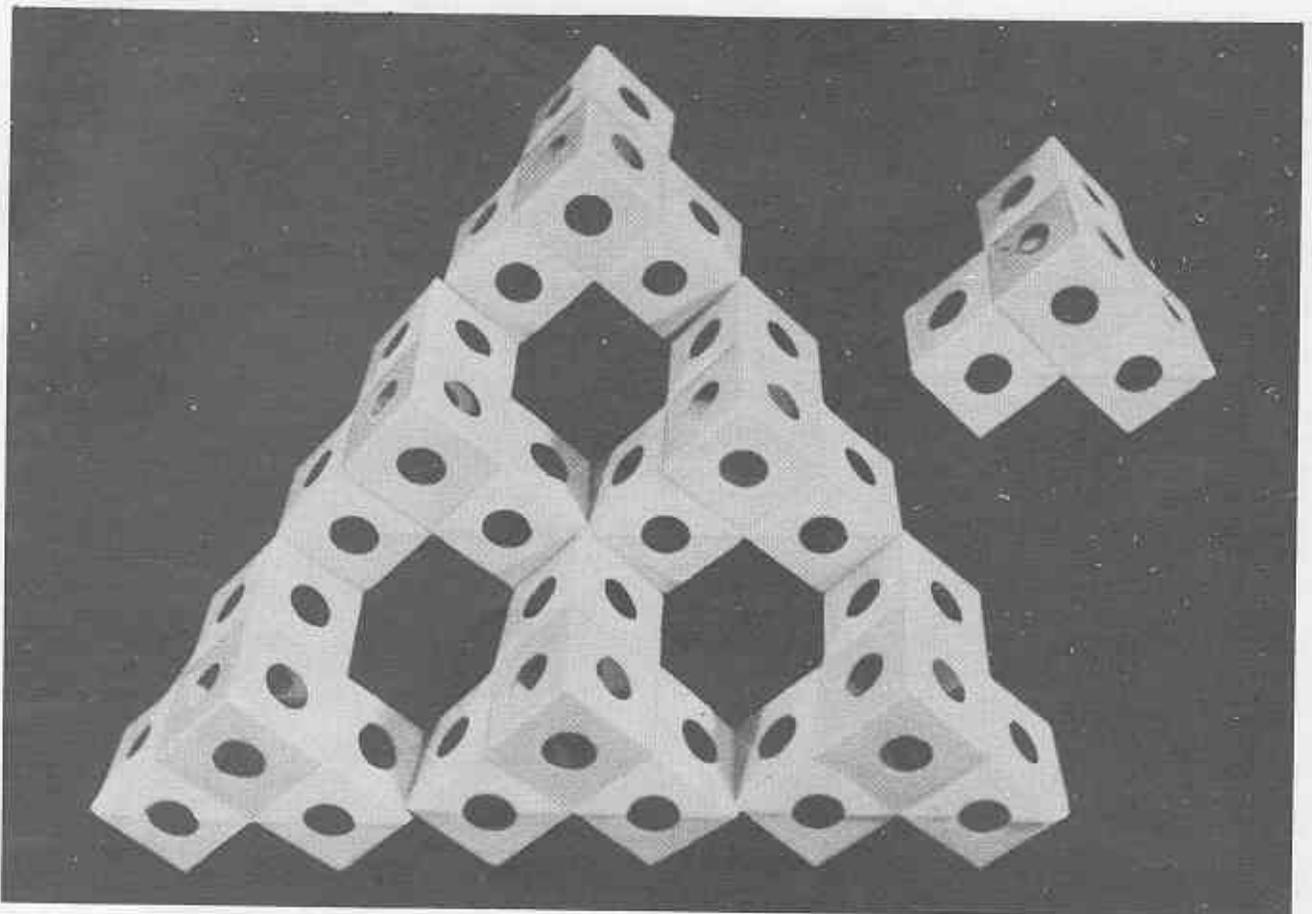
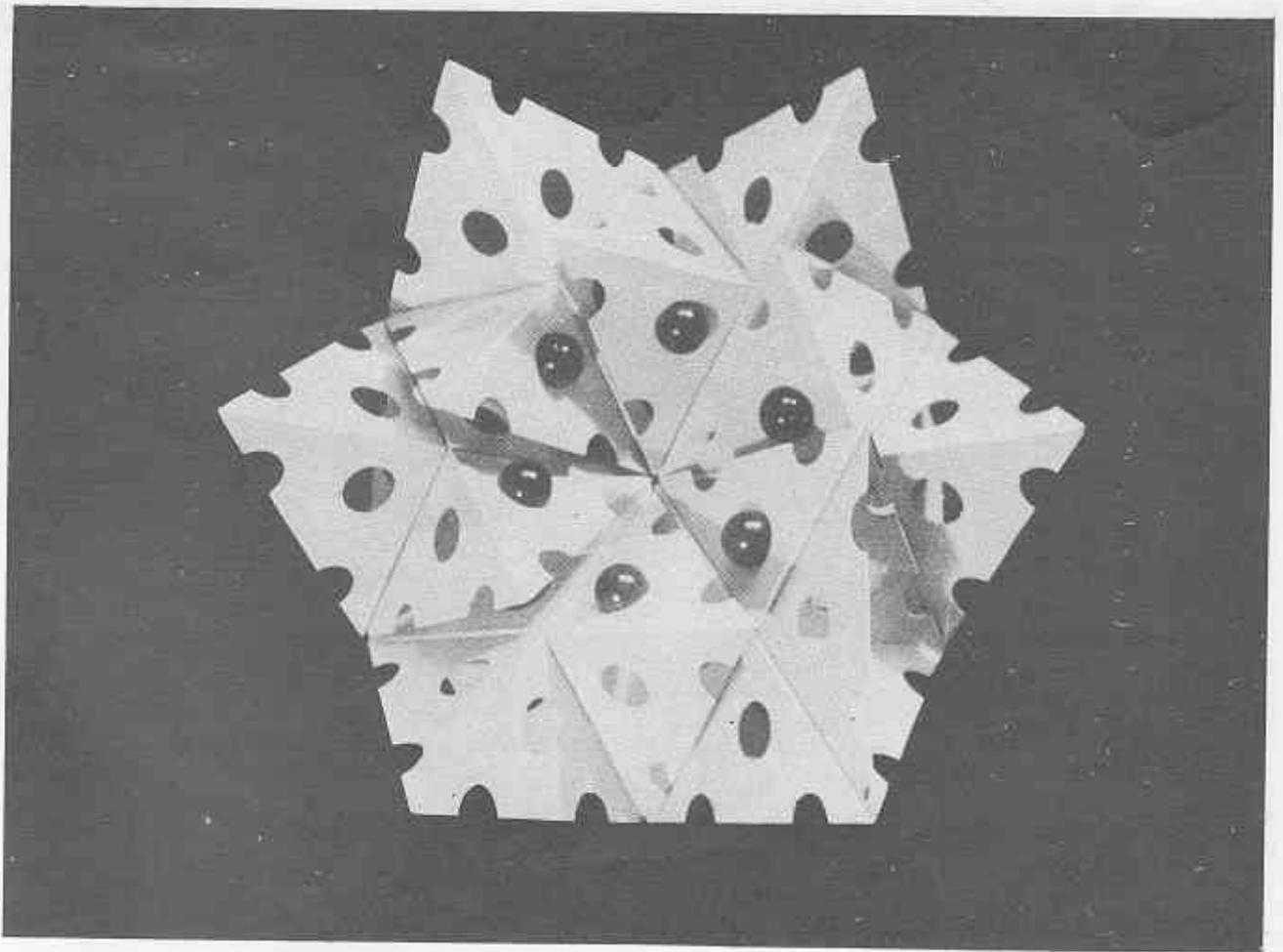
Упражнение на топологическое изменение формы (без разрывов и складок). I курс, 1-й семестр



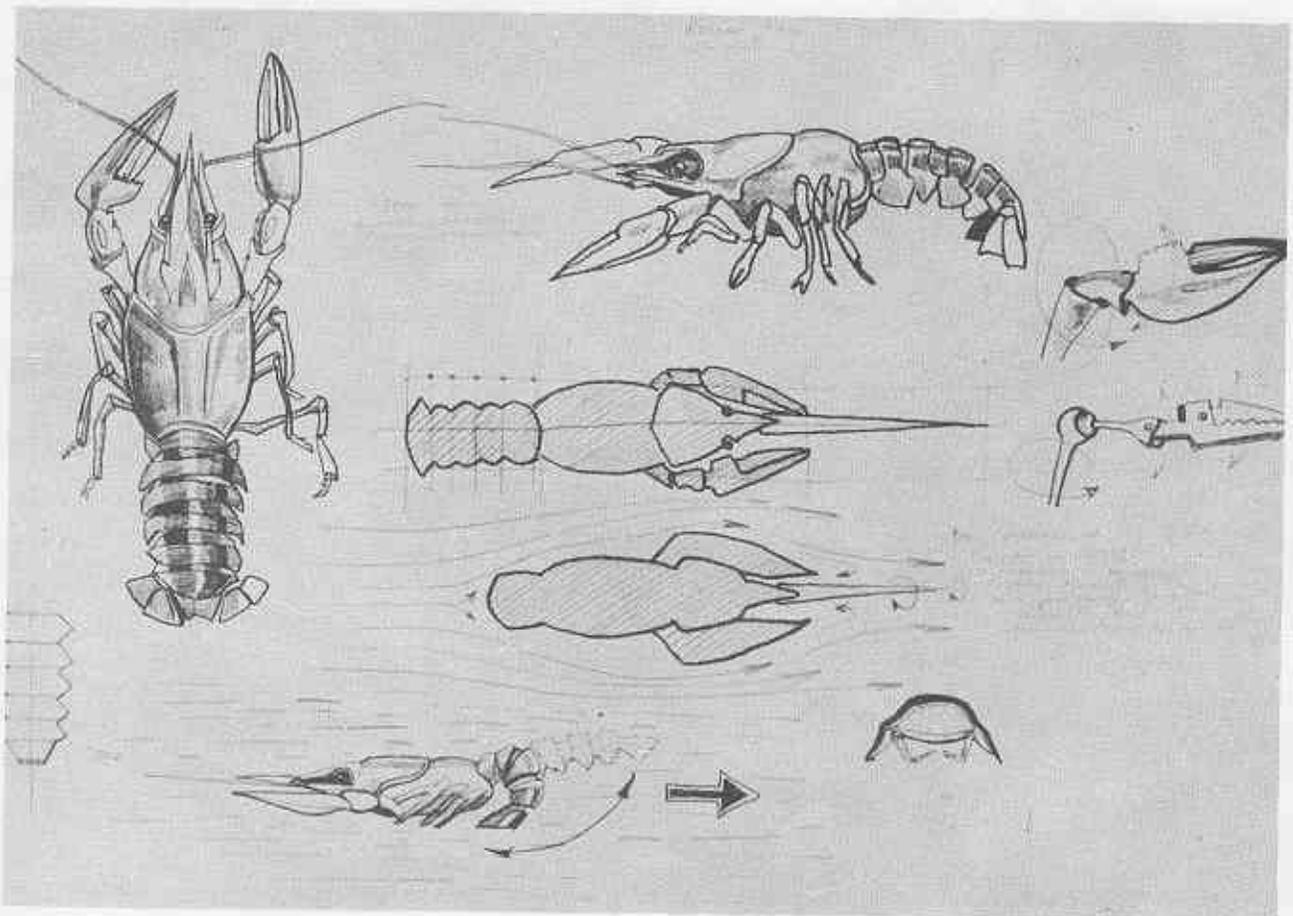
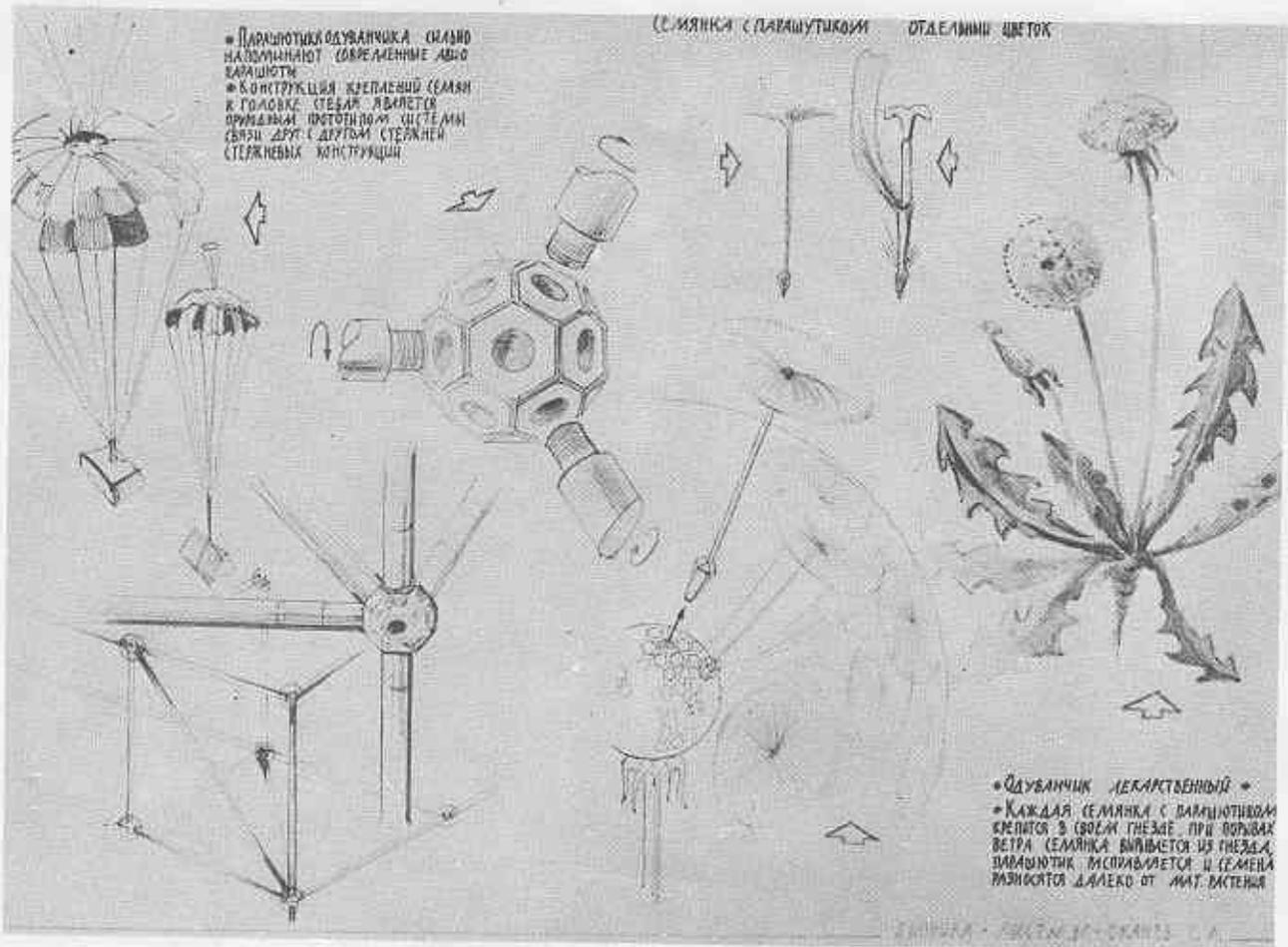
Упражнения на выявление влияния на форму материала, конструкции, технологии. I курс, 2-й семестр



Пластические композиции по курсу „Основы формобразования“



Композиции на тему комбинаторного формообразования

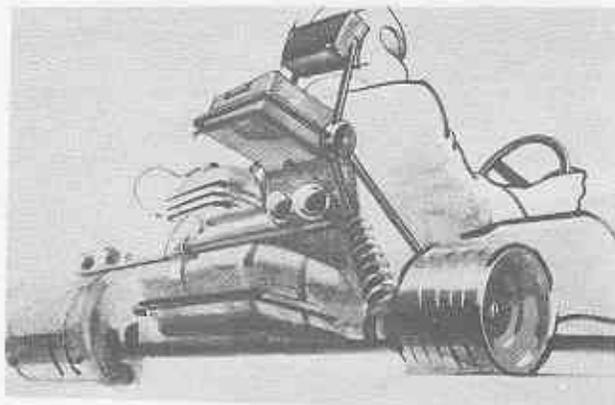


Упражнения по курсу бионики

Данный курс преследует цель подготовить студента-дизайнера к применению графических средств в процессе обучения по профилирующей дисциплине „Проектирование“. Курс состоит из двух разделов: „Основы проектной графики“ и „Графический дизайн“.

Первый раздел предполагает подготовку к выполнению графической части дизайнерского проекта. Вначале проводится цикл упражнений, развивающих „ремесленную“, если можно так сказать, сторону графического мастерства: студенты должны выполнить графические упражнения, имитирующие фактуру и цвет различных материалов — металла, пластмассы, дерева и пр. Последнее упражнение данного цикла предусматривает графическое изображение существующего промышленного изделия (например, фотоаппарата), в котором сочетаются различные материалы.

Отдельным направлением подготовки студента к выполнению графической части дизайнерского проекта является работа с разнообразными шрифтами. В ходе практических упражнений по данному направлению изучаются сведения о возникновении славянского и латинского алфавитов,



Пример проектной графики на кафедре дизайна — проект детского игрового транспорта. III курс. Студент А. Чаморсов

принципы построения букв в этих алфавитах, личные шрифты в контексте развития основных исторических стилей и основные типы современных шрифтов.

Второй раздел курса ставит своей целью сформировать у студентов представление о графическом дизайне как о художественно-проектной графической деятельности по созданию оригиналов, предназначенных для массового воспроизведения различными средствами (полиграфия, кино, телевидение и др.). Изучается графическая деятельность, обогащенная навыками проектного мышления. В состав практических упражнений по данному разделу входят задания на выполнение логотипа, товарного знака, упаковки. На старших курсах каждый студент должен разработать графическое решение сопроводительной документации к спроектированному им изделию, а также упаковку, если характер изделия того требует.

Работе над практическими упражнениями по графическому дизайну на кафедре промышленного дизайна уделяется много внимания не для того, чтобы студенты получили как бы дополнительную дизайнерскую специальность. Выполнение таких упражнений рассматривается как очень важный компонент в подготовке дизайнеров любой специальности: оно помогает студенту эффективнее осваивать современные тенденции визуальной культуры.

Становление дисциплины

Профилирующая дисциплина на кафедре дизайна ХХПИ формировалась под влиянием ряда факторов. Упомянем об основных из них, действовавших наиболее активно и стабильно.

Особенности региона развивали в местной дизайнерской школе, а значит и в сфере студенческого проектирования, тяготение к стилю „инженерного формообразования“. Сама тематика курсового и дипломного проектирования, изобилующая объектами машиностроения, настраивала мышление студентов на инженерный лад. Кроме того, в постановке учебных задач периода 60-х и первой половины 70-х годов признаком хорошего тона считалась ориентация на максимальную реалистичность конструктивно-технологической части проекта и, как следствие этого, — жесткая привязка к существовавшим возможностям технологии производства. В результате проектное мышление студентов часто следовало по стопам инженерного дизайна тех лет и ближайшего прошлого. Это с одной стороны. С другой стороны, основание дизайнерской школы на базе художественного вуза и дальнейшее развитие ее под одной крышей с общехудожественными кафедрами прежнего состава и методического направления способствовали развитию другой тенденции — стремлению искать источники методического вдохновения в том потенциале, который имели общехудожественные кафедры. Наконец, композиционной азбукой служили поначалу в основном сведения, взятые из курса архитектурной композиции.

Отметим как закономерность, что взаимодействие названных факторов не всегда приводило к органичному сплаву инженерного и художественного начал, и в результате мышление студента складывалось как бы из отдельных блоков, которые могли содержать обширные знания функционального, конструкционного, технологического порядка, навыки академического рисунка и живописи, знание приемов архитектурной композиции, однако эти разрозненные блоки не составляли органичного целого — профессионального дизайнерского мышления.

Подобное положение приводило к тому, что инженерные методы работы могли использоваться студентом сами по себе, как бы в отрыве от дизайнерского замысла, а художественно-образное начало в проектных действиях часто подменялось ловким манипулированием графическими приемами, усвоенными в процессе обучения по курсам академического рисунка и живописи. Знания основ архитектурной композиции нередко оставались мертвой теорией, которая не находила применения в практике учебного проектирования.

Усилия педагогического состава кафедры и были направлены в основном на преодоление этой разобщенности мышления, проявлявшейся в работах студентов на первых этапах становления курса „Проектирование“. В связи с этим особое внимание в учебных заданиях уделялось композиционному формообразованию, поощрялась раскованность в работе с формой, был применен метод кратковременных заданий, где разрешалось не ориентироваться на реально существующую технологию, чтобы не сковывать фантазию студентов, и т. д. Повышению уровня художественного моделирования способствовало и постепенное изменение курса архитектурной композиции в русле обучения работе с формами промышленного характера, главным образом машиностроительными.

В результате курс „Проектирование” стал ориентироваться на воспитание проектировщика-стилиста, в совершенстве владеющего навыками преобразования формы прототипа. Но такой специалист еще не способен существенно влиять на достижение нового потребительского эффекта.

Стремлением к преодолению этой односторонности и получению инструмента, который позволил бы формировать дизайнера, способного глубже проникать в проектную ситуацию и радикальнее воздействовать на объект проектирования, отмечен очередной виток развития профилирующей дисциплины в середине 70-х годов.

Начиная с этого времени в практику выполнения курсовых проектов стала внедряться методика бригадного проектирования. Принцип заключался в разработке группой студентов проекта комплексного объекта. Тематика курсовых заданий стала комплексы заводского оборудования, сложные автоматические линии, детские площадки, ансамбли изделий культурно-бытового назначения.

Методика бригадного проектирования дала ощутимые результаты, вводя в мышление студентов представления не только о дизайне отдельных вещей, но и о дизайне сложных комплексных объектов, а также об организационных проблемах функционирования дизайнерских коллективов. Благодаря этой методике был накоплен определенный опыт, который в дальнейшем, в середине 80-х годов, позволил осуществить работу над крупной дизайн-программой „Магистраль”. Однако метод дизайн-программирования не стал главенствующим в подготовке студентов по курсу „Проектирование” по ряду причин, о которых будет сказано ниже.

В настоящий момент производственная ориентация проектных задач на кафедре дизайна ХХПИ продолжает оставаться одной из основных. Подчеркнем, что в Харьковской школе темы долгосрочных учебных заданий — курсовых и дипломных проектов — в большинстве случаев являются реальными заказами предприятий. Для активизации же у студентов нестереотипного хода мысли разработана соответствующая методика краткосрочных учебных заданий. Ориентация учебного проектирования на реальные заказы предприятий обусловлена, в некоторой степени, составом преподавательского коллектива кафедры дизайна ХХПИ, основная часть которого — активно практикующие промышленные дизайнеры. Их педагогический опыт складывался под влиянием установки на тесную связь педагогической работы с практикой дизайна. Этому способствовали творческие и деловые контакты кафедры с крупнейшими промышленными предприятиями и проектными организациями Украины и других регионов страны. Стремление Харьковской школы к ориентации учебного проектирования на реальные заказы предприятий имеет, по-видимому, в основе своей традиционные представления о мастере-практике, которому предстоит в жестких условиях производства реализовать свои идеи чуть ли не собственными руками.

Метод дизайн-программирования, как уже отмечалось, не стал главенствующим направлением в подготовке студентов по курсу „Проектирование” в Харькове. И дело тут не только в том, что создать коллектив педагогов-дизайнеров, владеющих на высоком уровне методом дизайн-программирования, — нелегкая задача. Дело еще и в том, что „дизайнеры программ не востребуются практикой в силу фактически полной неизвестности метода дизайн-программирования на производстве”*. Кроме того, задача обучить студента во что бы то ни стало именно методу ди-

зайн-программирования сегодня не дотягивает до уровня „высшей цели”. Ведь в контексте повышающегося в наши дни интереса к процессу гуманизации и гуманитаризации проектной культуры системный подход в дизайне, как нам представляется, может нести уже несколько избыточную долю технократических методик проектирования предметного мира.

Разумеется, сказанное отнюдь не означает, что можно сбросить со счетов задачу формирования у студента-дизайнера навыков системного мышления. При внешне традиционных очертаниях учебное проектирование в ХХПИ преобразуется внутренне: смещаются акценты на выработку у студентов способности сохранять в процессе работы понимание, ощущение комплексности решения, развивать способность к углубленному и в то же время многоаспектному осмыслению проектной темы. Достижение цели обеспечивается также, в дополнение к традиционной вузовской форме проведения практического занятия с академической группой, индивидуальной работой педагога со студентом. В целом же отношение Харьковской школы к обучению студентов методике дизайн-программирования носит, если можно так сказать, умеренный характер. Отсутствие радикальных взглядов по этому вопросу объясняется, кроме отмеченного выше, еще и тем, что при всей своей привлекательности идея достижения опережающего дизайнерского образования за счет создания „университета дизайнера” видится не в меру грандиозным, а значит, и утопичным начинанием в условиях реальной ситуации в нашей стране.

Методика „проектирования отдельной вещи”

Кроме способности понимать объект проектирования как проблематизируемую социально-культурную ситуацию, которая моделируется системно, дизайнер должен обладать умением создавать конкретные вещи, виртуозно владеть инструментом формообразования. Эту работу кроме дизайнера не выполнит никто другой. Поэтому в начале обучения по дисциплине „Проектирование” мы стараемся как можно более плавно подхватить эстафету от пропедевтического цикла, развивая сформированные им навыки в новых для студента условиях проектирования конкретной вещи.

Основной методической задачей II курса является обеспечение успешного перехода студента от отвлеченных форм к реальной вещи. Осуществление этого перехода проводится по двум основным каналам:

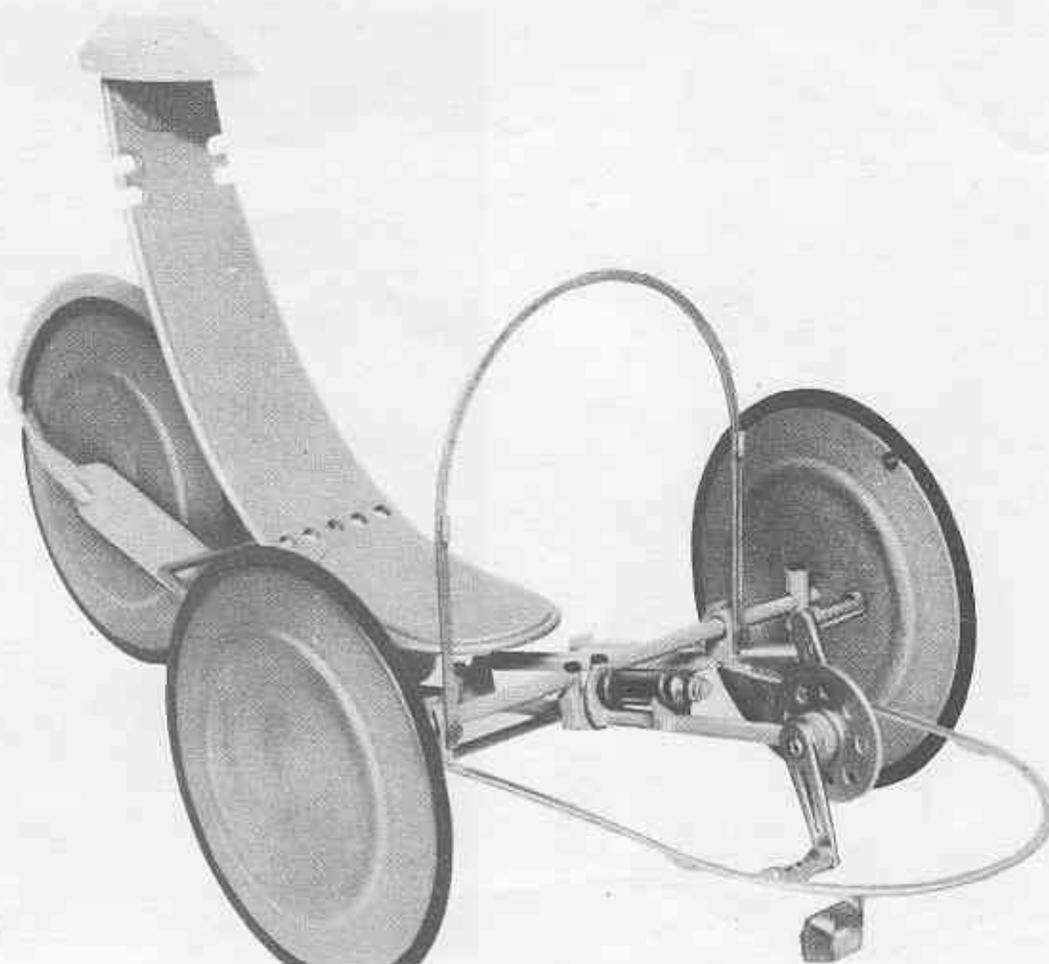
развитие представлений о художественно-образной стороне проектирования вещи;

развитие способности к проектированию реального предмета на основе осмысления его утилитарных свойств и конструктивно-технологических факторов его создания.

Традиционно сложившимися тематическими направлениями проектирования являются для первого канала „Детская игрушка”, для второго — „Ручной инструмент”. Первое направление способствует дальнейшему развитию пространственных представлений студента, связанных с художественно-образными, артистическими, иррациональными сторонами формообразования. Второе же рассчитано больше на совершенствование тех сторон проектного мышления, которые имеют в своей основе рационалистическое начало.

Следует отметить, однако, что к решению основной методической задачи II курса привлекаются и другие темы, которые зачастую являются реальными заказами промышленных предприятий региона: предметы домашнего обихода, элементы деревянной мебели, детали кузова или интерьера автомобиля и др.

*Е.Н. Лазарев. Вступая в полемику „Ученик да превзойдет учителя”. //Техническая эстетика, 1987, № 7, с. 15.

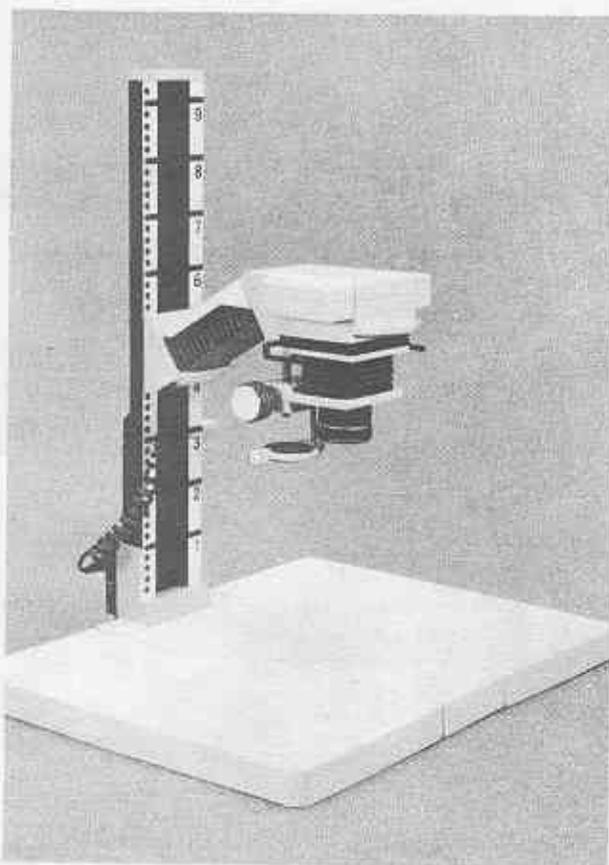


Трансформируемый велосипед. Студенты С. Вергунов и В. Петренко. Рук. Т.Н. Фурсова. 1988 г.

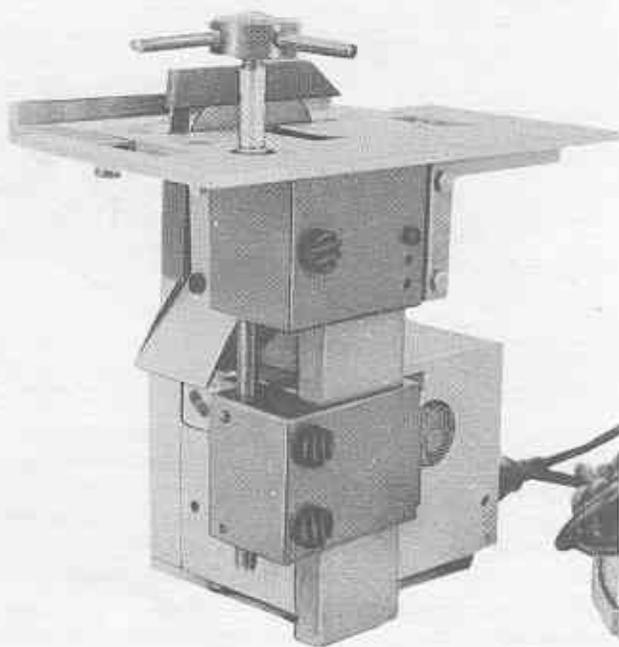
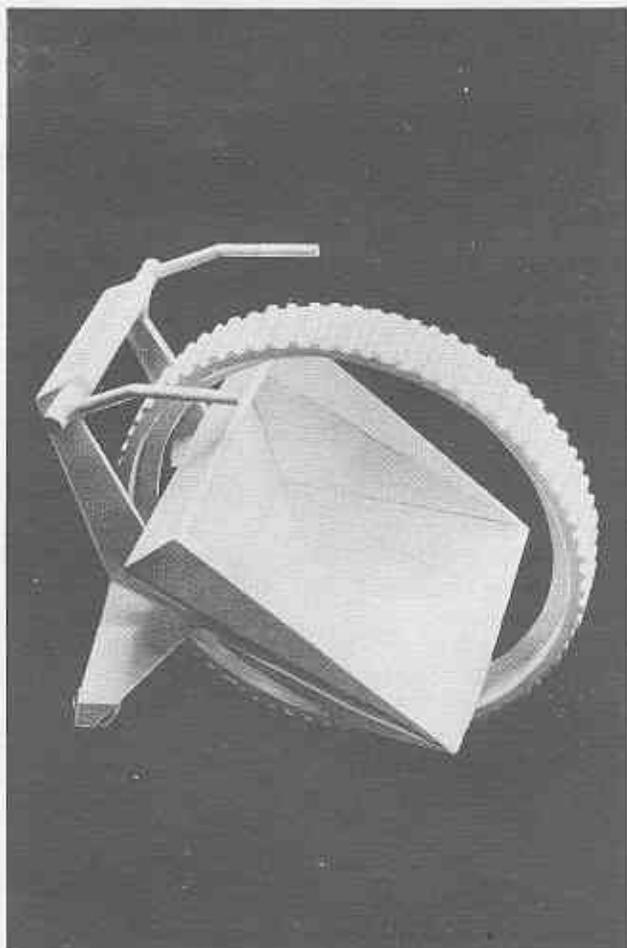
Пневмоимпульсный клепальный молоток. Студент Н. Халандовский. Рук. Т.В. Костенко. 1987 г.

Методика „проектирования отдельной вещи“ пронизывает учебный процесс по дисциплине „Проектирование“ на всех этапах обучения: студент, проектируя сложный предметный комплекс на старших курсах, должен создать в рамках этого комплекса и отдельные вещи.

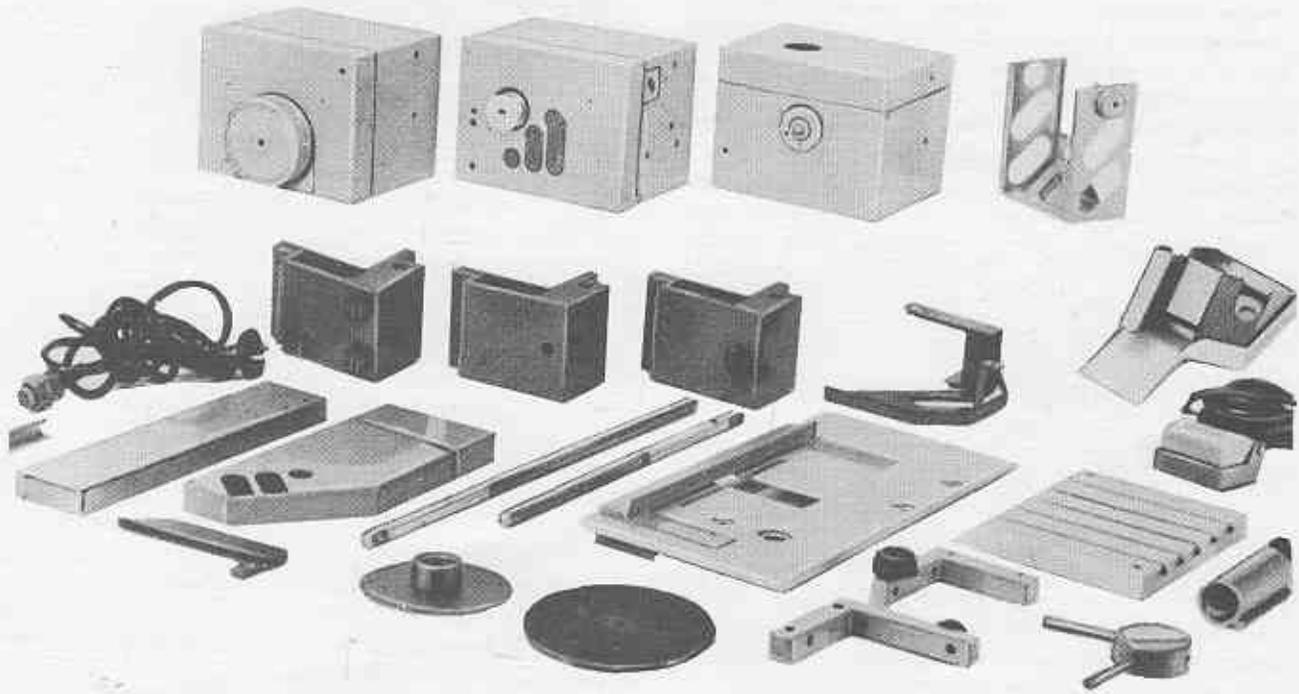
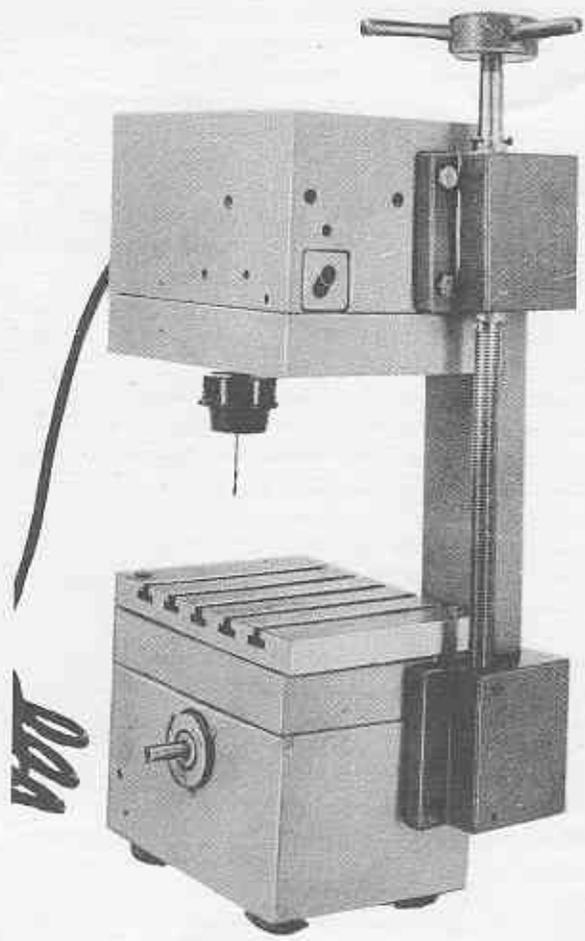
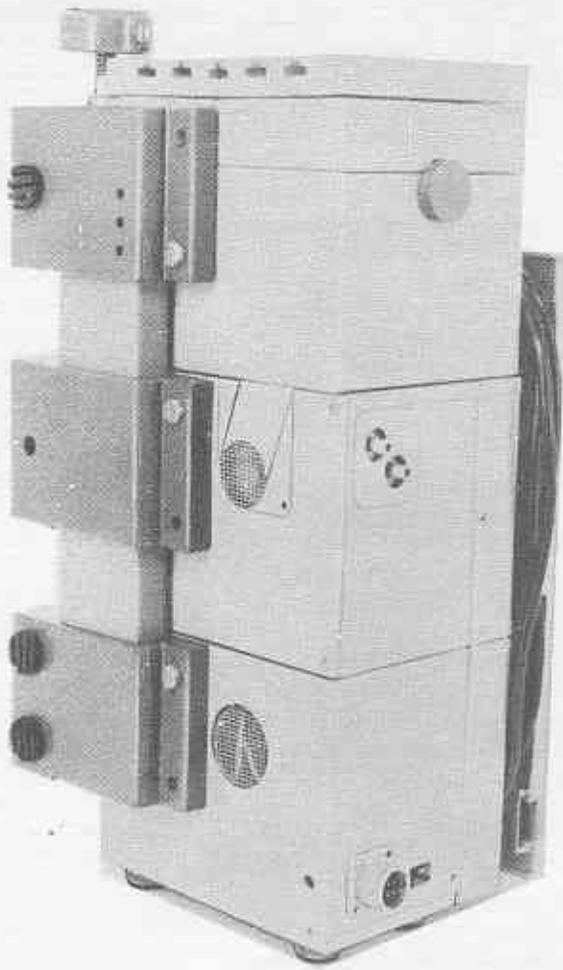
Имея определенные сильные стороны, позволяющие посвятить будущего дизайнера в профессиональные тайны работы с формой, методика „проектирования отдельной вещи“, естественно, не лишена слабых сторон. К ним относятся, в первую очередь, невозможность обучить с ее помощью проектированию крупных фрагментов предметного мира, рассмотрению их в широком социально-культурном контексте.



Фотоувеличитель „Таврия“. Студент С. Китайгора. Рук. Т.В. Костенко. 1987 г.



Трансформируемая сумка-тележка для бытовых целей. IV курс. Студент А. Кушнеревич. Рук. А.В. Бойчук. 1984 г.
Транспортная тележка для ЛПХ. III курс. Студенты Д. Прибыльнов и Н. Прибыльнова. Рук. Е.Я. Рагулин
Крупногабаритный детский конструктор. Студент А. Кушнеревич. Рук. И.В. Остапенко. 1982 г.
Универсальный бытовой станок. IV курс. Студент П. Лукьянцев. Рук. Г.З. Кариель. 1987 г.



Методика комплексного проектирования

На следующем, более сложном этапе учебной работы профилирующая дисциплина включает методику, которая позволяет привить студентам навыки моделирования комплексного объекта. При этом комплексный объект трактуется как материально-предметный состав системного объекта, обязательно соотношенный с потенциально или реально существующей системой. То есть в методике комплексного проектирования содержатся возможности перехода к системному проектированию, а точнее — элементы последнего.

Переход от проектирования отдельной вещи к комплексному проектированию осуществляется на III курсе. Студент получает возможность в течение года выполнять проектные действия, направленные на решение задачи моделирования комплексного объекта. Тематическим обеспечением решения этой задачи является следующий перечень проектных тем: изделия машиностроения (универсальный энергетический блок, снегоходы, велосипеды и пр.), комплексы радиоаппаратуры, наборы конторской мебели, универсальные кухонные машины и пр.

Методика комплексного проектирования получает дальнейшее развитие на IV курсе, реализуясь в рамках специализаций по следующим направлениям: автомобильный дизайн, проектирование производственного оборудования, дизайн городской среды, проектирование товаров культурно-бытового назначения. В качестве примера методики комплексного проектирования приведем разработку предметного оснащения праздника для харьковчан, выполненную на IV курсе в рамках специализации „Дизайн городской среды“.

Конечно, переводить на язык современного дизайна региональные духовные и эстетические ценности — дело сложное, а в некоторых областях дизайна, видимо, и неосуществимое (по крайней мере, сегодня). Нельзя не считать с тем, что „более шестидесяти лет дизайн и новая архитектура сохраняют стилевое единство, упорно сопротивляясь волнам стилизации, в том числе и в «национальном духе». В индустриальном стержне дизайна и в «большой» архитектуре, которые играют роль гаранта стилевого единства, откровенные национальные стилизации как бы наталкиваются на сопротивление и явно не срабатывают*». Вместе с тем не следует упускать из виду то обстоятельство, что в предметно-пространственной среде происходят процессы не только общестилевой интеграции, но и региональной дифференциации. В современном дизайне существуют области, расположенные на границе с декоративным искусством, с некоторыми жанрами „малой архитектуры“, которые в состоянии довольно активно осваивать региональные культурные традиции. К таким областям дизайна можно отнести проектирование некоторых объектов городской среды, в том числе предметного оснащения праздника.

Сюжет праздника включает в себя традиции народных обрядов Украины. Основной замысел заключается в том, что праздник не должен представлять собой действие „ярмарочного типа“ со всеобщим ликованием, песнями, плясками и пр. Он задуман как тихий „праздник души“, дающий человеку возможность делать то, что редко удается сделать в суете будничной жизни: обменяться воспоминаниями с кем-нибудь из жителей своего квартала, поразмышлять о прошлом и будущем, пошутить и взгрустнуть.

*С.О. Хан-Магомедов. К проблеме национального своеобразия предметно-пространственной среды // Региональные проблемы жилой среды. М., 1988. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 55, с. 34).

Основное место организации праздника — районы старого Харькова. В застройке многих из них, можно сказать, преобладают здания стиля „модерн“. Говоря об этом стиле, стоит упомянуть о том, что главным возбудителем его стал эстетизм, культ красоты, что именно в эстетизме содержалась основная причина художественных побуждений того времени. Необходимость учитывать это обстоятельство как „средовую данность“ само по себе понятно. Однако заинтересованное отношение к стилю „модерн“ было вызвано еще и тем, что на рубеже XIX—XX веков европейские культуры развивались и в русле национального романтизма (одного из ответвлений стиля „модерн“), и как раз в это же время сложился „украинский модерн“, обобщивший и вобравший в себя многовековой опыт народного искусства Украины. Поэтому использовать результаты большой работы, проведенной тогда на Украине художниками, архитекторами, искусствоведами, представлялось нам достаточно уместным в данном проектом процессе действием. Современная ситуация, когда мы имеем перед глазами безликую, „обездушенную“ городскую среду, наталкивает на мысль о том, что нынешним проектировщикам неплохо бы иметь творческие установки, которые в чем-то были бы созвучны художественным побуждениям мастеров стиля „модерн“.

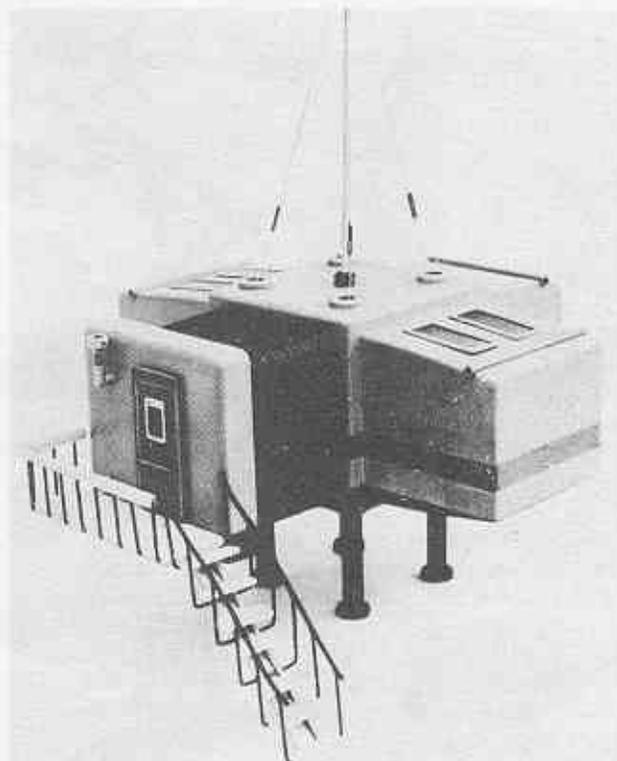
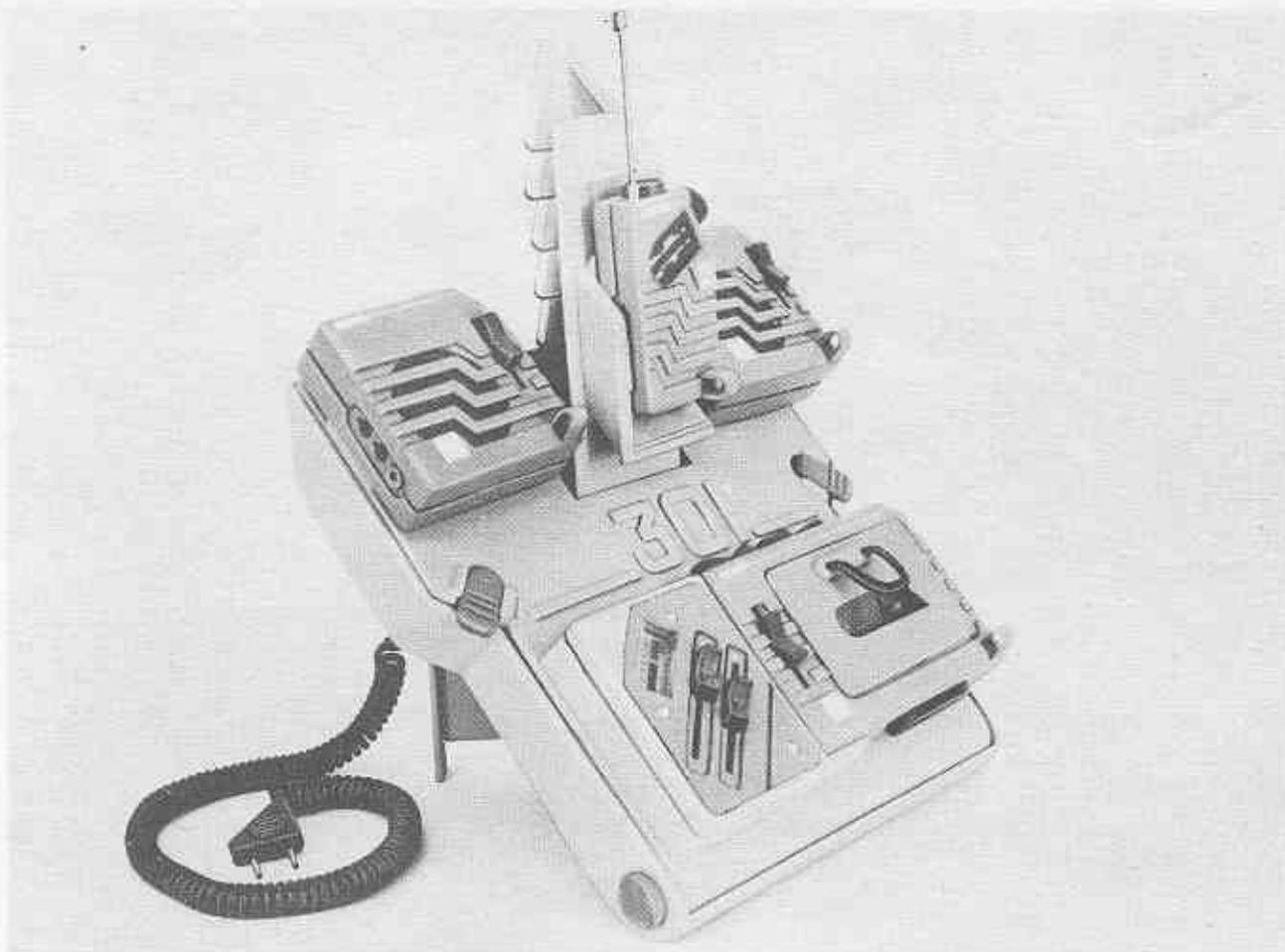
Итак, в педагогической установке „украинский модерн“ предлагается в качестве стилевого ориентира для работы по названной теме. Естественно, нельзя стиль, сложившийся в иных исторических условиях, механически переносить в сегодняшний день. Поэтому нужно попытаться, отталкиваясь от принципов формообразования „украинского модерна“, переработать его с поправкой на наше время.

Студенческие эскизные проекты охватили некоторые традиционные объекты городского дизайна — киоски, павильоны, уголки отдыха, а также нетрадиционные — транспортные средства на конной тяге, одежду обслуживающего персонала (продавца сувениров, кучера). Проекты дополнялись произведениями графического дизайна (буклетами, афишами).

Значительная часть времени была посвящена подготовительной работе — изучению регионального материала в городской научной библиотеке, где студентам была предоставлена возможность работать со старыми изданиями, отражающими историю культуры Слободской Украины, „экспедициям“ в предместья Харькова, беседам со старожилами. Принципы формообразования „украинского модерна“ изучались по альбомам с орнаментами, издававшимся в начале нынешнего столетия, и по архитектурным сооружениям города того же периода.

Основную ценность проведенной работы представляет, на наш взгляд, не столько образовательный, сколько воспитательный результат. В процессе выполнения проекта студенты с повышенным вниманием всматривались в родной город, открывая для себя многое из того, что имели перед глазами каждый день, но не замечали. Они глубже узнали культурные традиции региона, уважительнее стали относиться к ним и сделали определенные шаги в том, чтобы научиться по-дизайнерски их осмысливать. И не в форме „созерцательного“ восприятия, а в проектом процессе, сам участие в котором при такой постановке задачи вызывает сознательную заинтересованность в изучении и осмыслении регионального материала.

Естественно, что в процессе учебного проектирования по другим специализациям, которые были названы выше (автомобильный дизайн, проектирование производственного оборудования, дизайн товаров культурно-бытового назначения), в качестве стержневых встают другие педагогические задачи. Так, в автомобильной тематике формирование доминирующей задачи обусловлено сегодняшней не очень



отрадной ситуацией в отечественном автодизайне — хотя бы на эскизной стадии проектирования приблизиться к мировому уровню дизайна автомобилей.

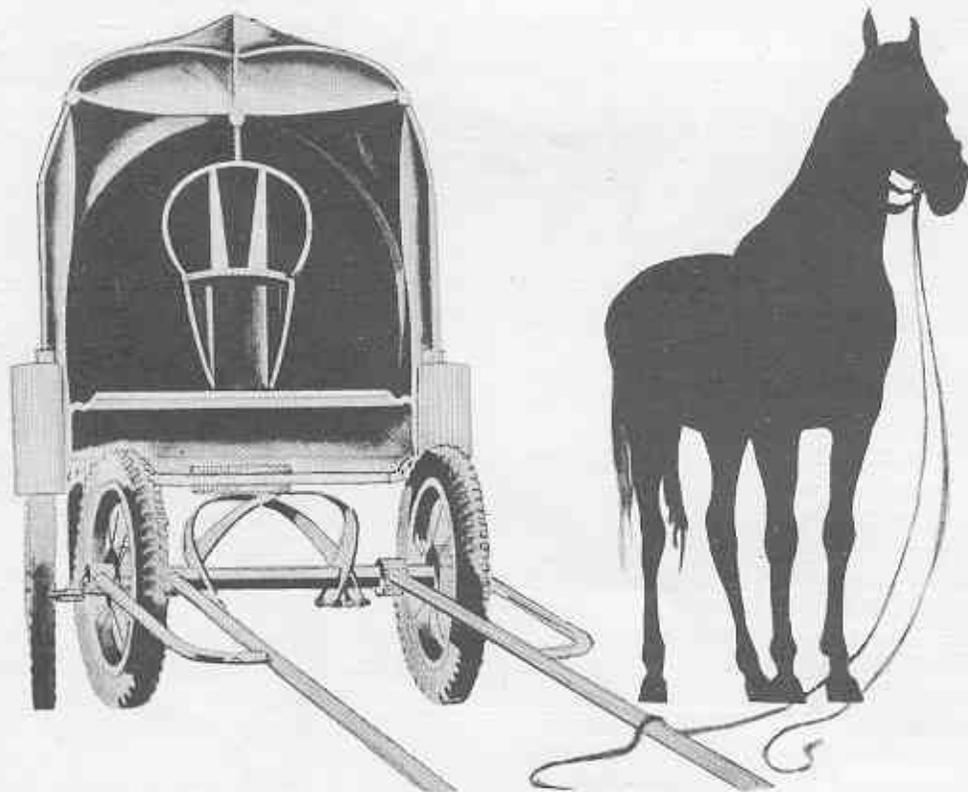
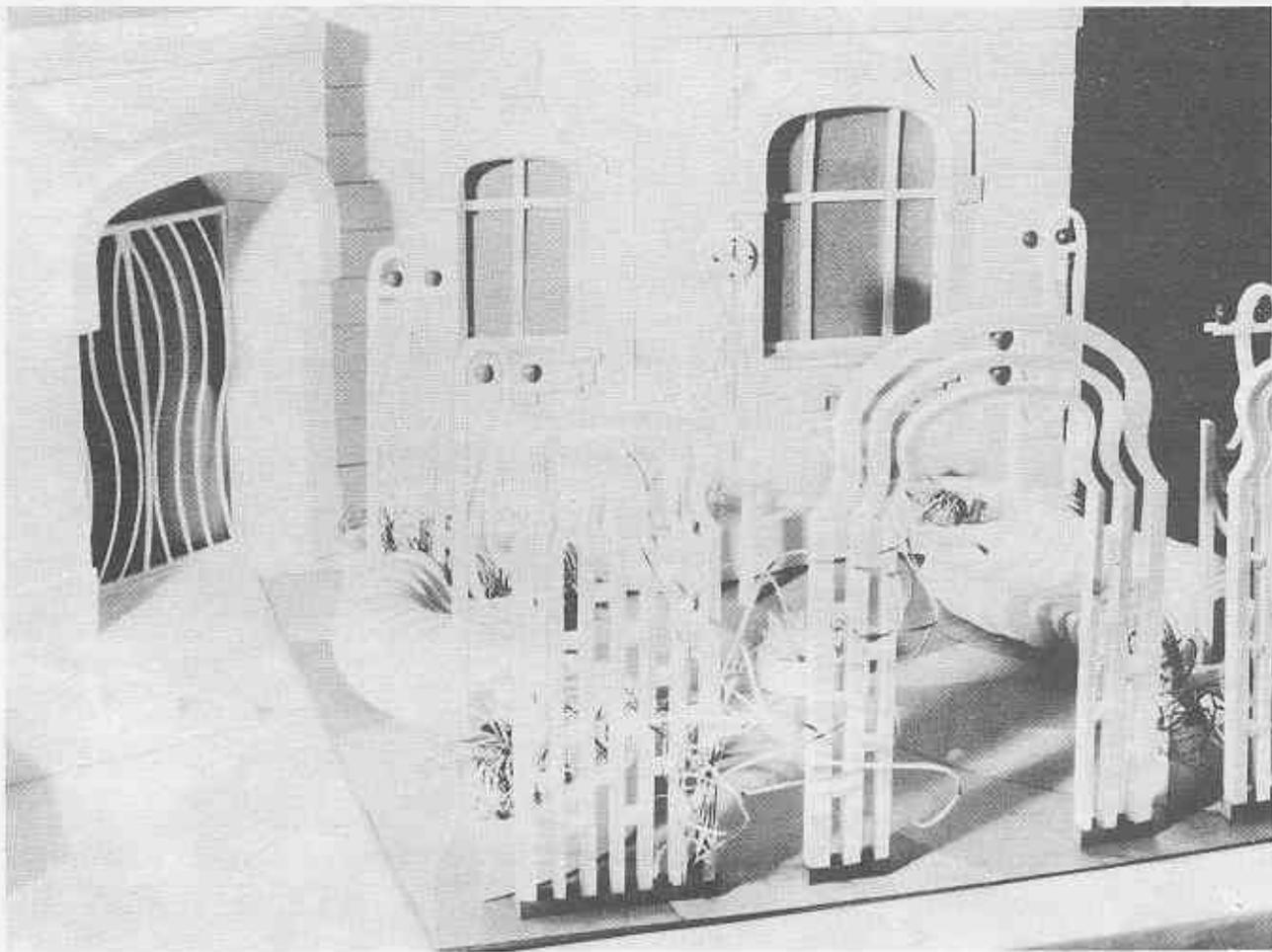
В дизайне производственного оборудования формирование педагогической задачи приобретает другой оттенок. Например, при проектировании гаммы станков студент приобретает специфические навыки и приемы дизайнерской работы производственно-технического уклона в сфере станкостроения, где отечественной проектной практикой накоплен достаточно серьезный опыт. Проектирование товаров культурно-бытового назначения характерно тем, что на первый план выходят художественные, артистические компоненты дизайнерской работы. Здесь иногда, так же, как и в работе по специализации „Дизайн городской среды“, привлекается опыт местных культурных традиций.

Методика комплексного проектирования, таким образом, оставаясь в общих чертах единой для работы по всем названным направлениям, приобретает различные варианты своего воплощения в каждом из них, что связано со сменой доминант при постановке педагогических задач.

Магнитофон. Студент И. Халандовский. Рук. Е.Я. Рагулин. 1987 г.

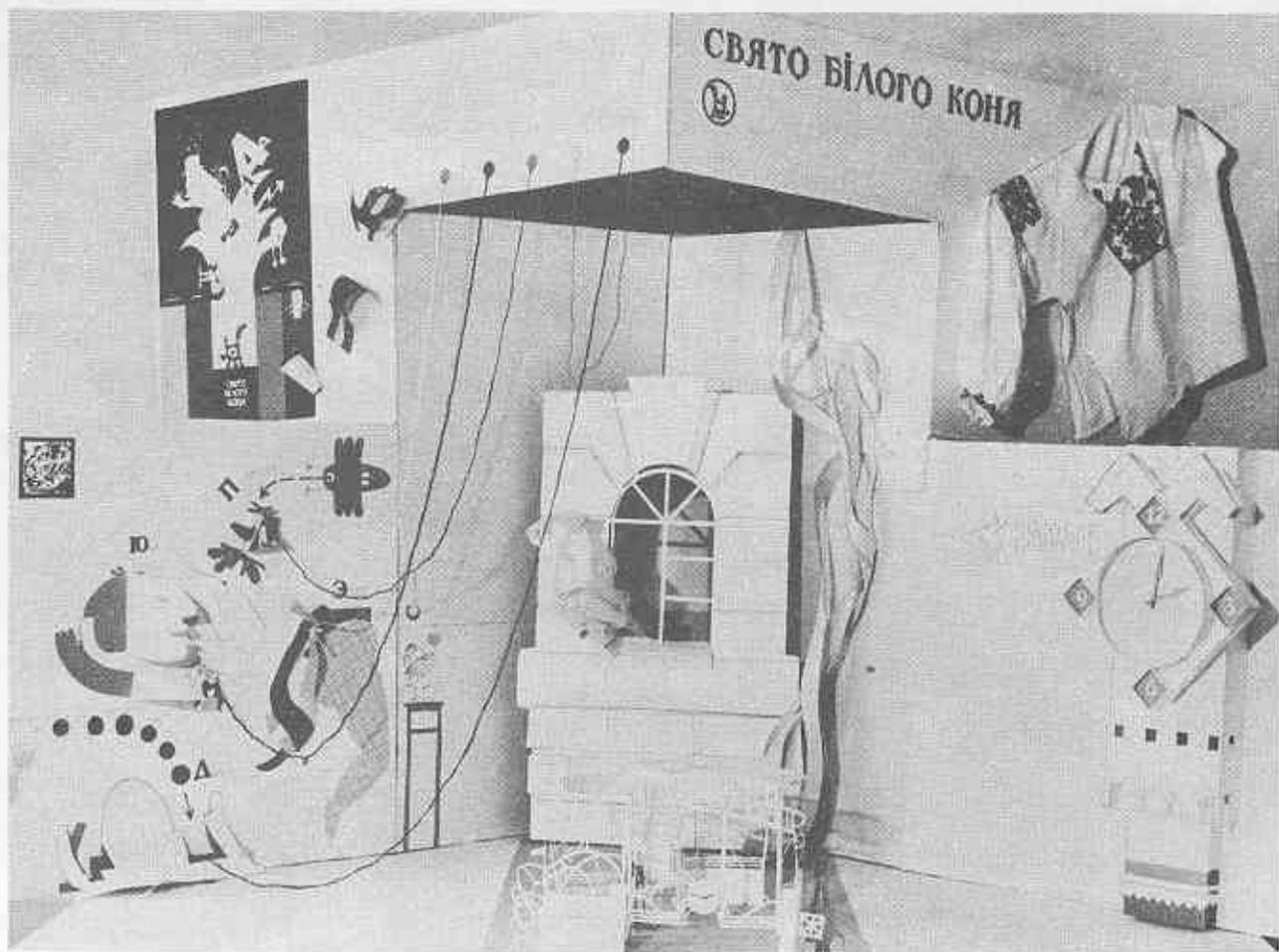
Раствороукладчик. Студент В. Мирошниченко. Рук. В.И. Ельнов. 1985 г.

Мобильный исследовательский блок. IV курс. Студент Е. Сухоруков. Рук. Ф.С. Бойченко, В.Я. Даниленко. 1983 г.



Фрагменты комплексного объекта „Предметное оснащение праздника для жителей Харькова“. Уголок отдыха. Студентка А. Фролова. Рук. В.Я. Даниленко, Ф.С. Бойченко, В.Н. Голобородько. 1990 г.

Транспортное средство на конной тяге. Студенты Д. Никишин, В. Пустильник. Рук. В.Я. Даниленко, Ф.С. Бойченко, В.Н. Голобородько. 1990 г.



Сценарий праздника. Студенти М. Байгодин, А. Хомич. Рук. В.Я. Даниленко, Ф.С. Бойченко, В.Н. Голобородько. 1990 г.

Киоски для продаж сувениров. Студент А. Хомич. Рук. В.Я. Даниленко, Ф.С. Бойченко, В.Н. Голобородько. 1990 г.



Комплексный проект трансформируемого сельскохозяйственного агрегата. Рук. А.Н. Кушнеревич, Е.Я. Рагулин.

*Мини-трактор-I. Студент С. Вергунов. 1986 г.
Мини-трактор-III. Студенты С. Вергунов, В. Лукьянцев. 1986 г*



Транспортное средство повышенной проходимости. Студент С. Вергунов. 1987 г.

Трицикл. Студенты С. Вергунов и В. Лукьянцев. 1986 г.

Вспомогательные методики проектирования

Одной из разрабатываемых кафедрой дополнительных методик, направленных на обогащение учебно-проектного процесса, является методика краткосрочных учебных заданий. Цель ее — активизировать творческое мышление студента, познакомить его с тем, что представляет собой нестандартное, нешаблонное мышление, и побудить развивать в себе свои собственные задатки к такому мышлению.

Содержание методики определяется следующими соображениями.

Со времен Аристотеля логическое мышление превозносится как единственно эффективный способ использования разума. Однако неуловимость новых идей показывает, что они совсем не обязательно рождаются в результате логического процесса. Логика направляет ход мыслей в основном по шаблонному пути. Нешаблонное же мышление, которое так необходимо в дизайнерской профессии, тесно связано с интуицией. Не случайно на широком использовании интуитивного подхода основаны методы, получающие все большее распространение при решении различных задач даже в странах, располагающих очень развитой логической вычислительной техникой.

В творчестве дизайнера интуиция, которая базируется на основе синтеза многочисленных сведений из разных областей человеческого опыта, играет очень важную роль. Для более эффективного формирования у студента интуитивного мышления необходимо вычлнить из его проектной работы элемент, относящийся к подсознанию. Надо найти возможность создавать условия, которые, не отвергая логического мышления, позволили бы понизить его относительный вес в момент решения творческой задачи.

Создать такие условия можно введением ограничений во времени, отведенном на решение поставленной задачи, во вспомогательных средствах, привлекаемых для ее решения, и в средствах выражения замысла.

Первое ограничение вынуждает не обращаться к формально-логическим построениям, которые требуют затраты времени, подталкивают к выдаче результата спонтанно, к привлечению интуитивного компонента мышления. Во втором ограничении под средствами подразумеваются источники вспомогательной информации, справочная литература и т. п. С введением такого ограничения для решающего задачу исключается возможность опираться на конкретную информацию, получаемую извне, и методично анализировать ее. Это ограничение побуждает выполняющего задание обращаться собственными знаниями, извлекать из них нужные для данного случая. Эти два ограничения взаимосвязаны, и второе, в известной мере, вытекает из первого.

Третье ограничение касается средств, при помощи которых дизайнер выражает свой замысел. Основными из них являются графика и объемное моделирование. Так же, как и второе, это ограничение отчасти определяется первым. Но одновременно с этим оно имеет известную самостоятельность, потому что не один только недостаток времени должен приводить к ограничению средств выражения идеи. Графическое изображение и объемная форма оказывают обратное воздействие на творческий замысел. Графическое изображение формы и воплощение ее в объеме при помощи минимальных средств побуждают к обобщенному, целостному видению не только формы, но и самой проектной проблемы.

Краткосрочные задания проводятся в промежутках между работой над длительным заданием (курсовым проектом). В зависимости от постановки задачи на выполнение краткосрочного задания отводится от 15 мин до 8 акад. часов. На-

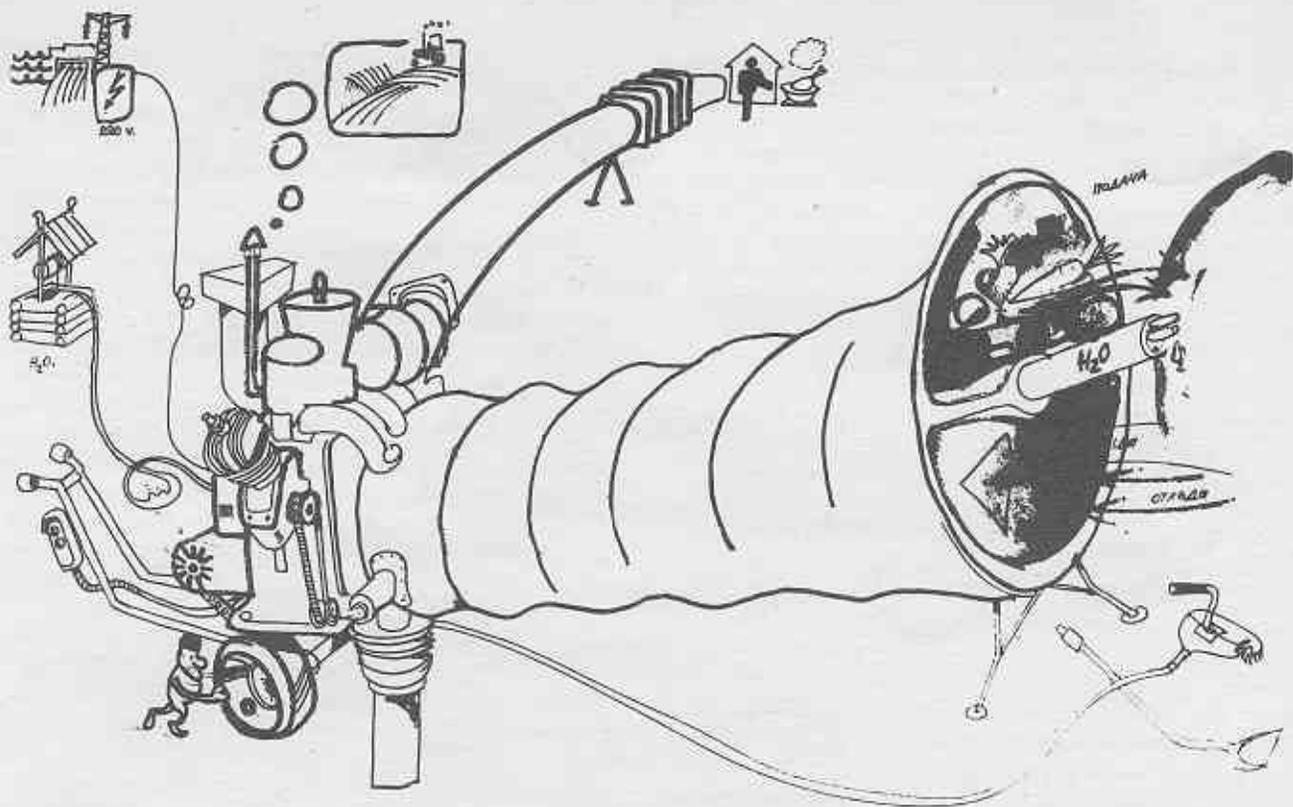
пример, в начале работы над курсовым проектом „Спортивно-игровая площадка для детей“ выполняется задание длительностью 15 мин. За этот срок необходимо вспомнить как можно больше элементов оборудования детской площадки. Затем предлагается задание на 2 акад. часа. Его целью является поиск вариантов образного решения объекта. В середине работы над тем же проектом выполняются краткосрочные задания, направленные на нахождение объемно-пространственной структуры спортивно-игровых элементов и на поиск идеи планировки площадки. Время выполнения таких заданий составляет от 4 до 8 акад. часов. Обычно в одном семестре выполняются 3–4 кратковременных задания. Они рассчитаны как на индивидуальное, так и на групповое исполнение — метод коллективной генерации идей. Перед выполнением этих заданий студентов знакомят с существующими в настоящее время методами активизации творческого поиска в проектной практике. Задания строятся с таким расчетом, чтобы создать предпосылки для продуктивного творческого мышления, чтобы уменьшить влияние факторов, сковывающих фантазию.

Краткосрочные задания имеют целью развитие навыков генерирования проектных идей и выражения их наиболее рациональными средствами. Отделять одно от другого — процесс мышления от процесса выражения его продукта художественными средствами — можно лишь условно. Дизайнер мыслит с карандашом в руках. Поэтому средства выражения первоначальной идеи должны быть пригодными для того, чтобы свободно, без задержки фиксировать возникающие в связи с темой и быстро сменяющиеся в сознании автора мысли и образы. Необходимо стремиться к уменьшению дистанции между рождением идеи в сознании проектировщика и фиксированием ее на листе бумаги или в объеме. Графические и макетные наброски не должны иметь подчеркнуто демонстрационного характера. Во время выполнения краткосрочного задания студент должен больше думать не о том, как изобразить, а о том, что изобразить. Требуется периодическое переключение от графических набросков к макетам-наброскам и наоборот. Краткосрочное задание дает возможность остро почувствовать взаимодополняемость графики и объемного моделирования. Условия некоторых заданий (уточнение проектной задачи, например) требуют использования текстовых материалов.

Краткосрочные задания, в зависимости от особенности темы проекта, дают возможность выделять для специальной проработки многие проектные составляющие — нахождение образного характера объекта, решение функциональных и эргономических задач, выявление взаимосвязей с окружающей средой, применение средств композиции и пр. В силу своей подвижности система краткосрочных заданий дает возможность оперативно реагировать на конкретную ситуацию (степень подготовленности студенческой группы, особенности темы, время, отведенное на ее решение). Методы руководства учебным проектированием в результате этого приобретают способность целенаправленного изменения и развития.

Вторая вспомогательная методика получила у нас название „Футурологический практикум «Образный дизайн»“. Основные ее задачи — развитие у студентов образного мышления, инициативы, способности к самовыражению, нетрадиционному решению проектных задач.

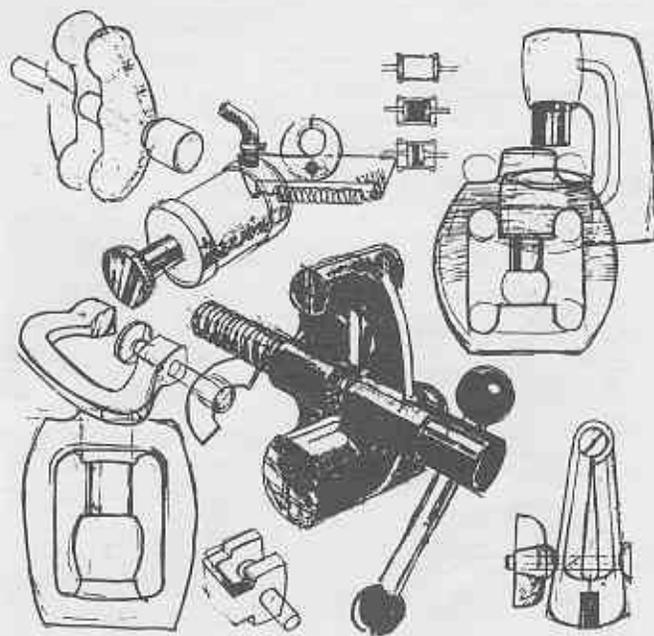
Одно из наиболее интересных заданий практикума — проект „Образ действия“. Суть его в следующем: решая какую-либо известную проблему, проектируя процесс или предмет, студент должен стремиться к нетрадиционному образному решению, то есть эстетический уровень и выразительность проектируемого объекта как бы перемещаются на первый план при сохранении других общепринятых уста-



новок: проработки вопросов технологичности, информативности формы и т. п. Основной творческий прием проектирования — интуиция и ассоциативность. Вторая установка — изделие должно быть „анимализировано“, вплоть до того, что должно быть похожим на человека или на животное. В качестве тем предлагаются такие: „Вес“, „Огонь“, „Время“, „Движение“, „Вода“, „Свет“, „Сидение“, „Перо“, „Звук“ и т. п. Дальнейшая работа уже зависит от студента. Скажем, „Вода“: студент либо спроектирует емкость для хранения воды, либо усовершенствует технологию подачи или потребления воды, либо предложит расщеплять воду, применяя ее компоненты для создания чего-то нового.

Интересной получилась разработка комплекта бытовых светильников. Выбрав тему „Свет“, студенты попытались сформулировать основную идею проекта. Их рассуждения свелись к следующему. Свет — это нечто одушевленное, он постоянно следит за вами: наблюдает, как вы работаете, чем занимаетесь, смотрит, как вы отдыхаете. В процессе работы авторы и руководитель проекта представляли себе некоего маленького шустренького человечка с мягкой кошачьей походкой, который постоянно ходит за вами, встает на носки, чтобы из-за вашего плеча увидеть, что вы делаете, подходит сбоку, опускается на колени перед вами, наблюдая за вашей работой. И, важный момент, делает это ненавязчиво — вы не тяготитесь его присутствием, вы даже расположены к нему, ведь кроме света он отдает вам часть своего тепла. Этими рассуждениями можно объяснить выбор образа светильников, их проектирование в виде объемных пиктограмм.

Интересной находкой авторов является получение основания светильников путем раскрой плоского листа. Выполняя прорезы и надрезы в листе и подвергая его дальнейшей обработке, можно получить множество различных пластиковых вариантов. Предложенный способ сулит и определенные экономические выгоды и, в частности, безотходный раскрой материала. В идеале, в качестве конструкционного материала имеется в виду некая основа, легко трансформируемая, но обладающая определенной степенью жесткости. Это позволило бы потребителю изменять внешний вид светильника соответственно своим желаниям, вести с ним „диалог“.



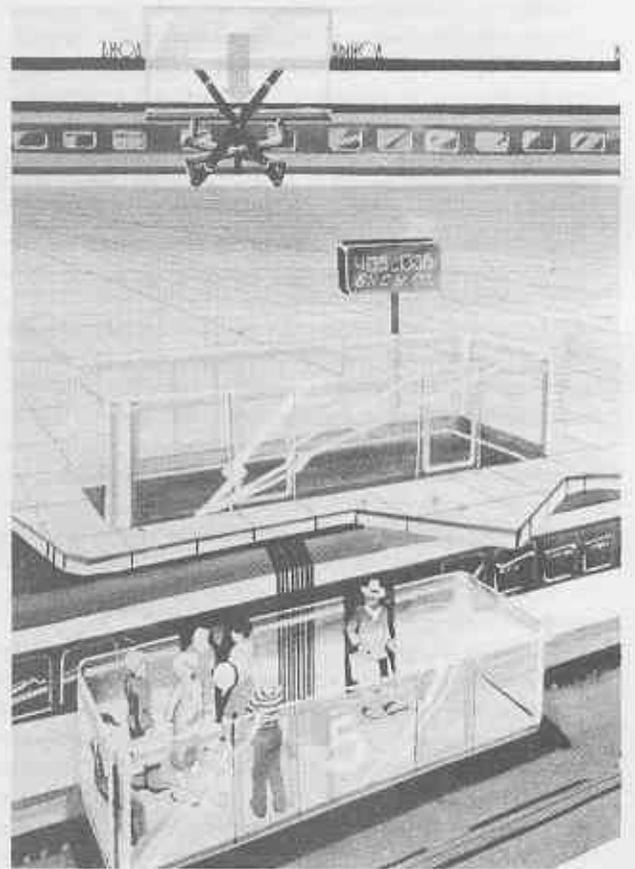
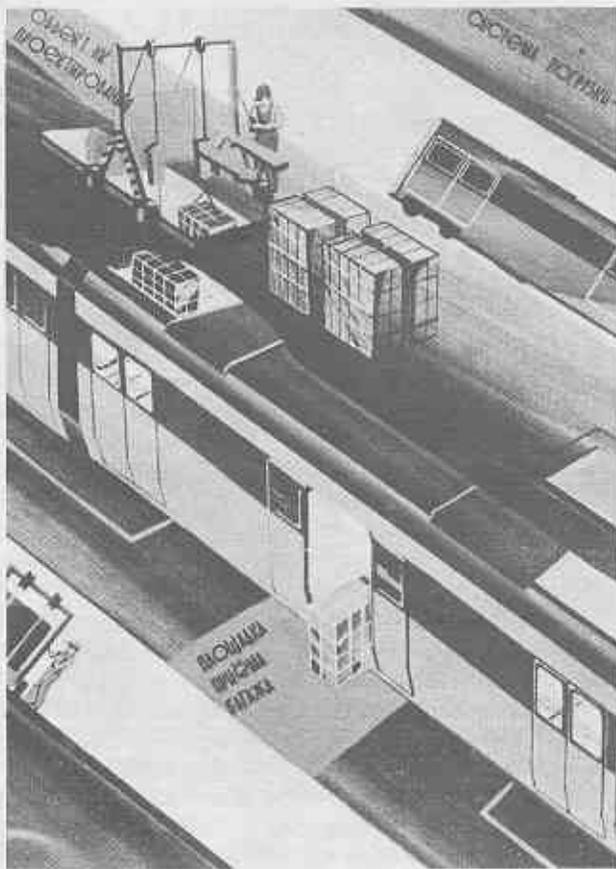
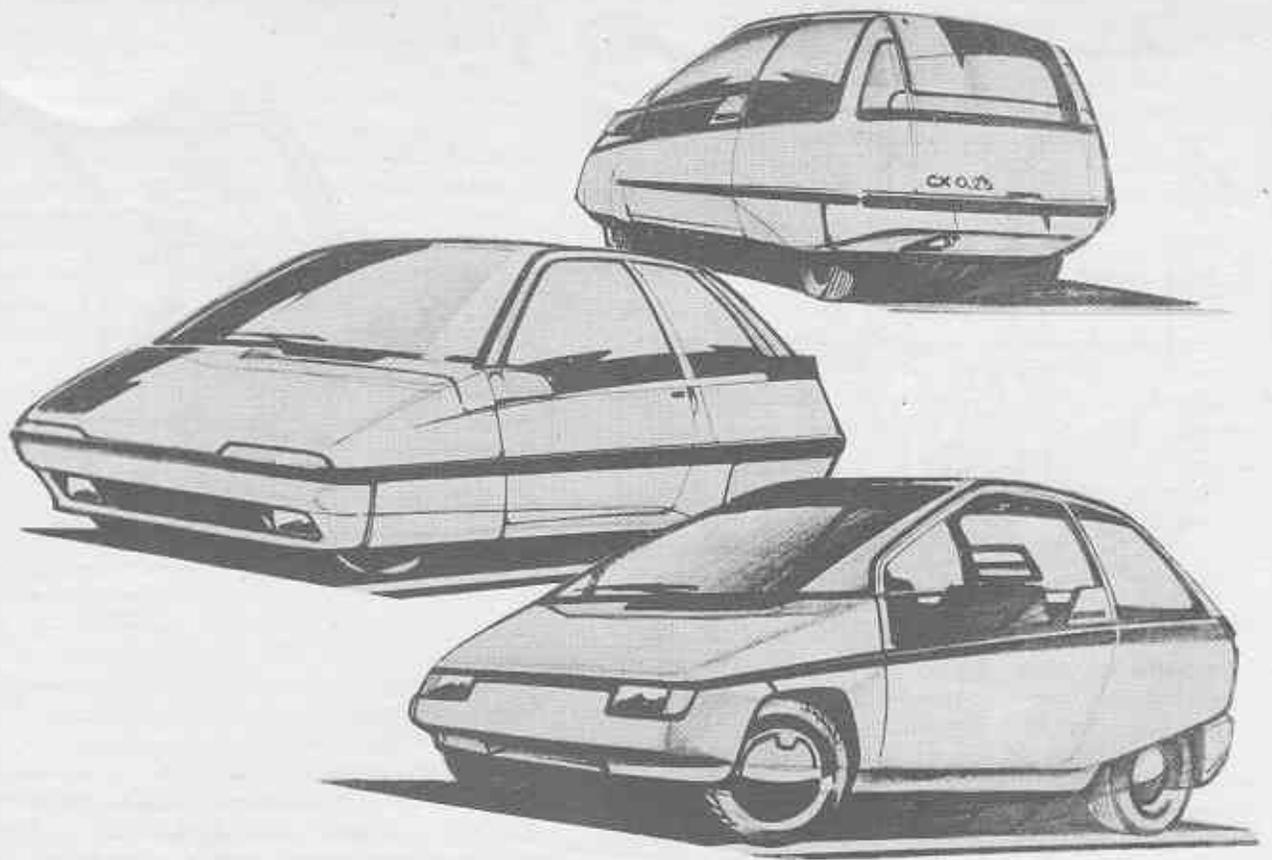
Краткосрочное задание на тему „Агрегат для переработки овощей на месте уборки“

Краткосрочное задание к проекту „Тиски слесарные“

А если учесть множество одиноких людей в стране, это может принести и некоторый психологический эффект.

Следует сказать, что разработки, которые ведутся в рамках футурологического практикума, хотя и посвящены „абстрактным“ темам, имеют достаточно серьезные конструкционные и технико-экономические обоснования.

Итак, приведенные примеры показывают, что основной направленностью вспомогательных методик проектирования на кафедре дизайна является активизация творческого мышления студентов, развитие их интуиции, способностей к генерированию проектных образов, воспитание качеств, необходимых для нестандартного решения проектных задач.



Поисковые эскизы к проекту „Легковой автомобиль“.
IV курс. 1985 г.

Графические листы к дипломному проекту по дизайн-
программе „Магистраль“. 1987 г.

Графическое моделирование

Работая по профилирующей дисциплине „Проектирование“, студент использует навыки, которые получает в процессе общехудожественной подготовки на кафедрах рисунка и живописи, а также во время освоения пропедевтического курса „Основы проектной графики и графический дизайн“. Однако графика, необходимая дизайнеру в процессе непосредственной работы над проектом, имеет определенную специфику. Поэтому на кафедре дизайна ХХПИ проектно-графической подготовке студентов, именно в рамках обучения по профилирующей дисциплине, традиционно уделяется значительное внимание.

Графическое изображение рассматривается здесь как одно из основных профессиональных средств дизайнера. Этот своеобразный инструмент мыслительной деятельности помогает формировать, развивать и выражать проектный замысел, а следовательно, является в равной степени необходимым компонентом всех этапов процесса проектирования.

Важность владения визуальным мышлением в дизайнерской профессии очевидна: оперирование словесно-понятийным мышлением не всегда дает возможность передать тонкие взаимоотношения предметов, сопоставить их в действительных пропорциях и т. п. Кроме того, оно всегда последовательно, имеет начало, середину и конец, сила же визуального мышления — в присущей ему одновременности и широте охвата отображаемой ситуации. Мгновенность проникновения в существо проблемы является ценнейшим свойством зрительной системы как орудия творческой деятельности.

Поэтому на этапе формирования проектного замысла доминирующим средством служит набросок. Осмысление графического наброска как помощника визуального мышления и стремление овладеть графическими навыками, позволяющими сделать его таковым, — одна из главных задач подготовки дизайнера для работы на начальных этапах проектирования.

Естественно, что для формирования графических навыков, соответствующих такой ориентации, не все приемы графики в равной степени подходящи. Выполнение изображений с помощью линейки и любых других чертежных принадлежностей либо прилежное исполнение акварельной отмычки в данном случае неуместны. В силу своей „фундаментальности“ подобные приемы в какой-то мере содействуют застою мысли, преждевременной остановке ее на какой-то одной идее, которая может оказаться далеко не лучшей. Здесь необходимо искать более свободные приемы, позволяющие удерживать на грани изображение, готовое к перемене; незавершенность его является стимулятором эвристического визуального мышления, что очень ценно на ранних стадиях проектирования.

Последующие этапы проектирования, связанные уже не столько с формированием, сколько с развитием проектного замысла, требуют иного графического обеспечения. Эти этапы могут быть определены как эскизирование, основным типом графического изображения является эскиз.

Если в проектных набросках есть прямой смысл максимально ограничивать используемые графические инструменты и материалы, то в эскизах, которые должны давать более полное представление об объекте, а значит и выполняться более продолжительное время, необходимо расширение арсенала графических инструментов и материалов (карандаш, перо, фломастер, тушь, акварель, гуашь, смешанные техники). Цветные изображения целесообразно исполнять на данном этапе только кистью. А вот аэрограф, губку применять не рекомендуется, так как подобные техники подталкивают студента к преждевременному переключению на исполнительскую часть работы в ущерб собственно проект-

ной деятельности, направленной на преобразование объекта. Устанавливается как бы барьер между формированием визуальных образов в сознании студента и воплощением их на бумаге, в то время как стадия эскизирования предполагает процесс внесения существенных изменений в объект, а не демонстрацию его зрителю в законченном виде. Наличие же упомянутого барьера ориентирует студента на отношение к своей, еще сырой на самом деле, работе как к почти завершенной, а потому многие позитивные изменения, которые потенциально могли бы быть внесены в объект, умирают не родившись.

На завершающей стадии работы над проектом необходимо как раз наилучшим образом выразить и представить полученные результаты. Здесь нужен другой тип графики — демонстрационный рисунок, который специально предназначен для того, чтобы представить дизайнерское решение в завершенной и наглядной графической форме. Такое изображение отличается от эскиза более высокой точностью исполнения.

Выполнению названных типов графических изображений обучают все зарубежные и отечественные школы проектно-художественного профиля. Каковы особенности именно Харьковской школы дизайна в этом отношении?

С первых же лет зарождения дизайнерского отделения проектная графика здесь приобрела довольно сильный живописно-рисовальный акцент, сконцентрировав все названные выше типы изображений — и набросок, и эскиз, и демонстрационный рисунок. С другой стороны — развитие „инженерно-чертежной“ графики высокого класса. Интенсивным синтезом первого и второго начал характеризуется, на наш взгляд, эволюция проектной графики на дизайнерском отделении ХХПИ в течение всего своего развития. Поначалу графическое представление проектов выглядело „располовиненным“: одна часть представляла собой результат работы живописца, вторая — чертежника. Затем постепенно инженерная часть стала более органично входить в состав графических листов к проекту, а демонстрационные изображения объекта приобретали более высокую степень условности, повышавшую выразительность языка проектной графики.

В настоящий момент обучение проектной графике ориентировано следующим образом. На II курсе графическая часть проекта должна содержать ортогональные проекции и перспективу в цвете, габаритные чертежи и некоторые сложные схемы эргономического, компоновочного, цветографического характера, если это необходимо (каждый студент утверждает состав графической части своей работы с преподавателем). Существует одно основное общее требование к исполнению цветных изображений: их необходимо выполнять в технике акварельной отмычки. Это ограничение введено с целью обезопасить начинающих проектировщиков от поверхностного подражания внешним эффектам различных графических техник, что может поначалу принести больше вреда, чем пользы. На III курсе требование к выполнению цветных изображений в технике только акварельной отмычки снимается и в арсенал графических средств входят, наряду с акварелью, гуашь, тушь, смешанная техника. На IV и V курсах, с целью представить старшекурсникам широкие возможности для реализации индивидуально-художественного мастерства, условиями исполнительской части проекта допускается применение нестандартных способов подачи графической информации, в любой графической технике. К настоящему времени откристаллизовались как доминирующая графическая техника акварельно-гуашевые изображения, выполняемые кистью. В целом же на сегодняшнем этапе развития школы продолжается процесс синтеза художественного и инженерного начал.

Макетирование

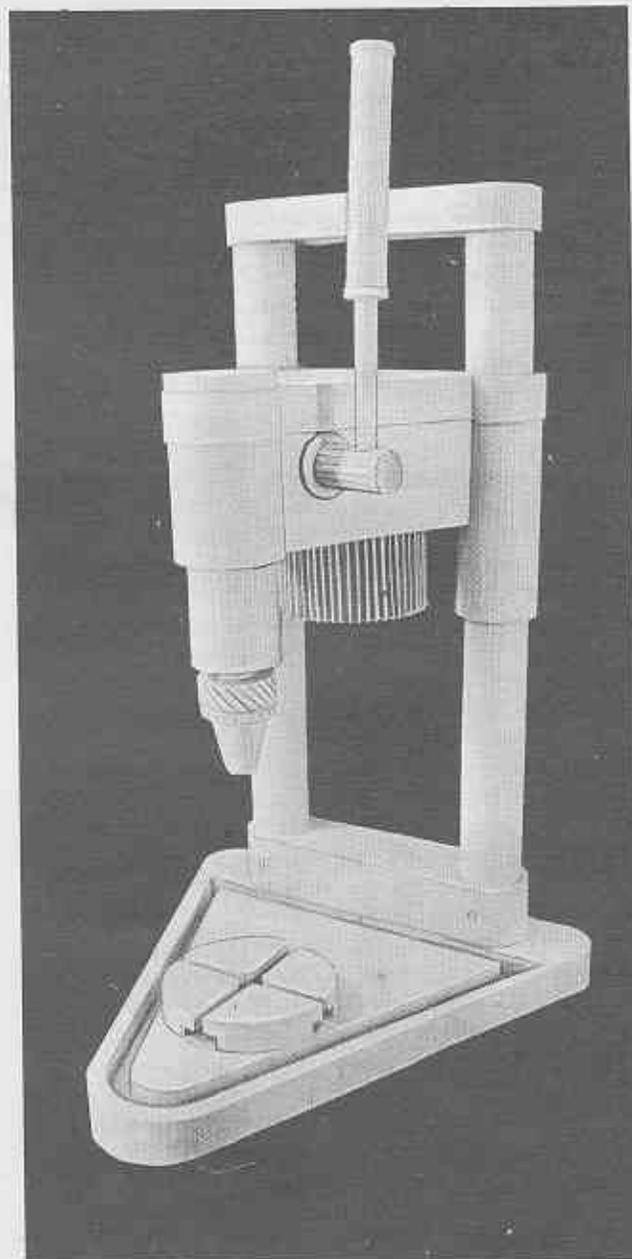
Стратегия методики макетирования на кафедре дизайна ХХПИ заключается в том, чтобы макетная работа не была сведена только к акту выполнения демонстрационного макета, когда принятие проектных решений уже состоялось: макетирование должно органично входить в проектные действия начиная с первых этапов работы. В связи с этим можно провести параллель между макетом и графическим изображением в том смысле, что макет, так же, как и графическое изображение, является своеобразным инструментом мыслительной деятельности, поскольку помогает формировать, развивать и выражать проектный замысел.

На этапе формирования проектного замысла доминирующим направлением развития макетного мастерства должно быть, по нашему мнению, обучение макету-наброску. Приобретение навыков исполнения макета-наброска связано с выбором макетного материала. Здесь наилучшие материалы — пластилин или глина. Любые другие материалы не позволяют существенно изменять структуру объекта в очень короткий промежуток времени, чтобы он „на глазах“ преобразовывался, подобно тому, как преобразовываются пластилиновые формы в некоторых мультипликационных фильмах. Такая готовность макета к перемене очень ценна на ранних стадиях формирования проектного замысла.

Последующие этапы проектирования, связанные уже не столько с формированием, сколько с развитием проектного замысла, требуют соответствующего им макетного обеспечения. Основным типом макетирования на этих этапах является выполнение поисковых макетов, для которых подходят бумага, картон, пенопласт, те же пластилин или глина, гипс, дерево, некоторые виды пластмасс и металлов. Для обучения технологическим приемам работы со всеми перечисленными материалами существуют циклы практических занятий, специально созданные для этой цели в рамках дисциплины „Проектирование“.

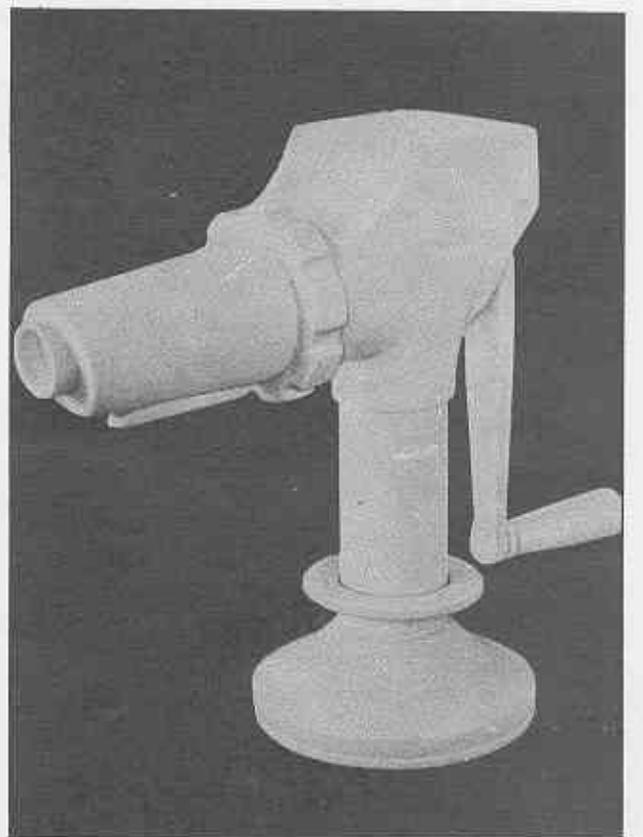
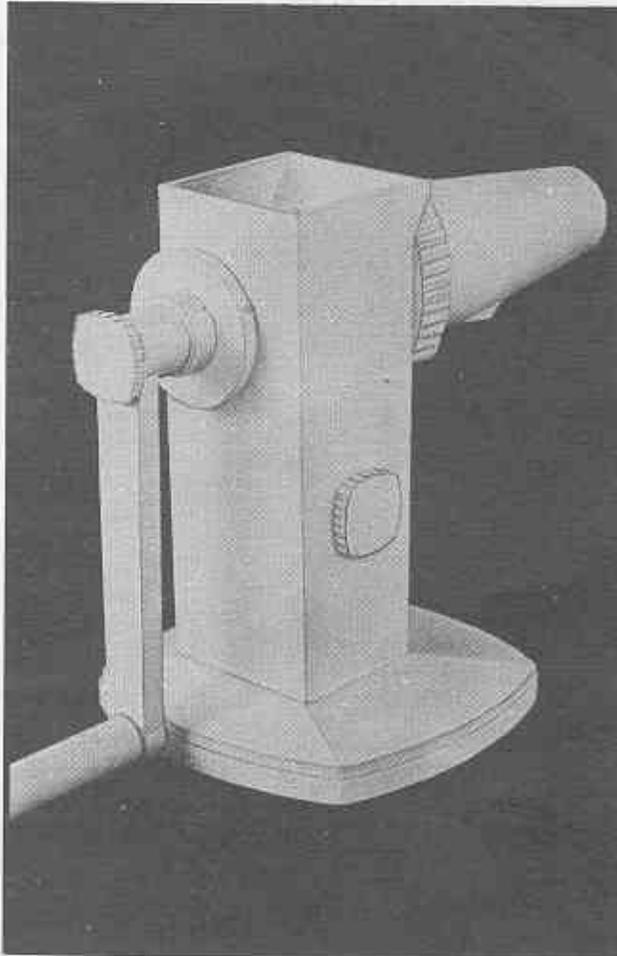
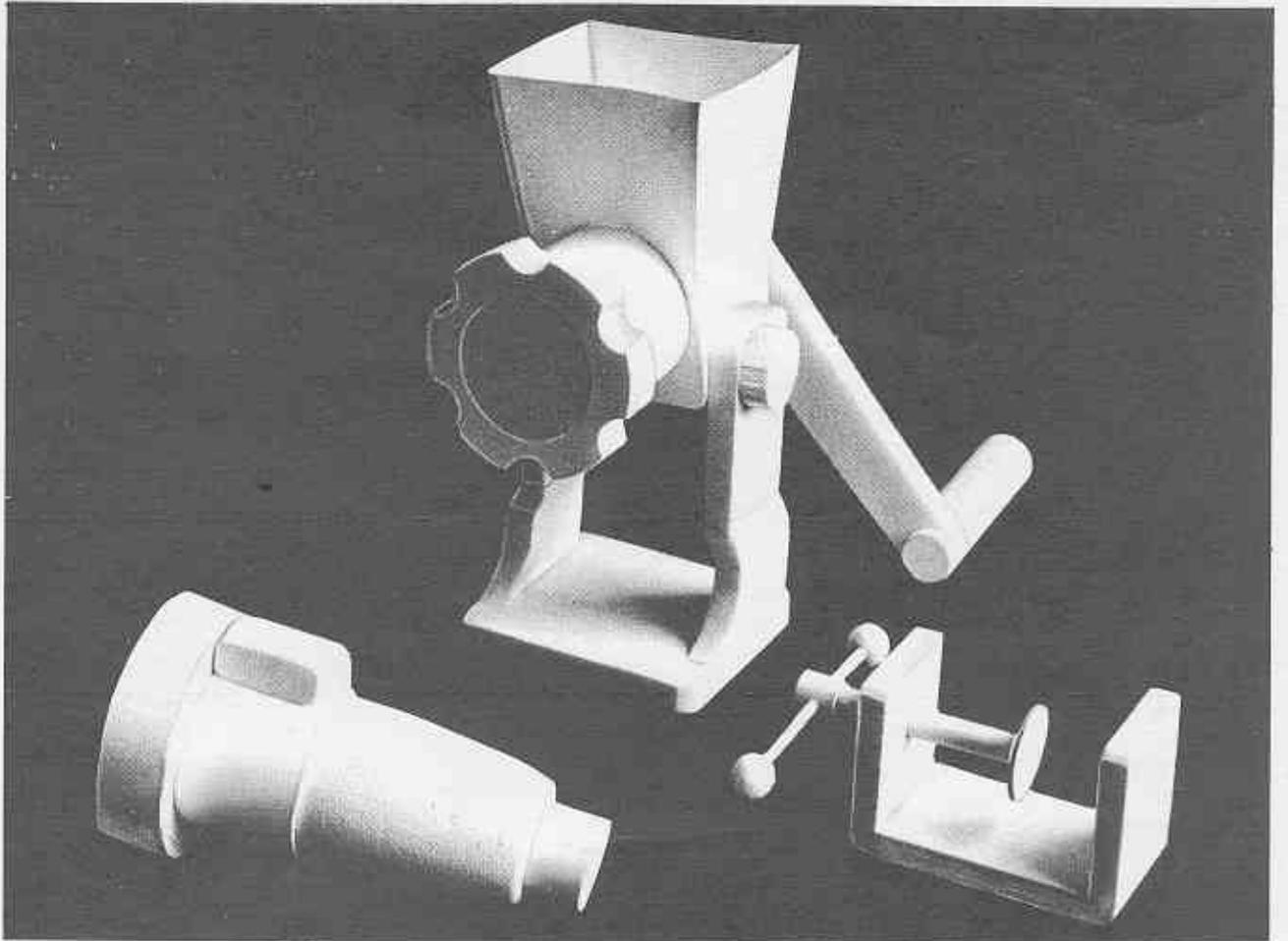
На завершающей стадии работы над проектом, когда необходимо наилучшим образом выразить и представить полученные результаты, применяется другой тип макетирования — выполнение демонстрационного макета. Здесь нужно суметь имитировать фактуру и цвет тех реальных материалов, из которых будет создано промышленное изделие.

Освоение студентами технологических приемов, связанных с необходимостью обработки тех материалов, которые не охвачены циклами практических занятий поискового макетирования, происходит постепенно, в процессе выполнения все усложняющихся с каждым курсом учебных проектов. На II курсе в последнее время нет жесткого ограничения, которое предписывало бы выполнять макет только в условном материале, без имитации его фактуры и цвета, как это было в предыдущие годы. Мы пришли к выводу, что излишние условности в макетном деле зачастую с самого начала приводят студента к заболеванию „хронической академичностью“, которую он затем уносит с собой в сферу профессиональной деятельности. На III курсе требования к выполнению макетов не испытывают существенных изменений. Происходит постепенное накопление опыта для перехода на следующую, более высокую, ступень макетной работы. На IV и V курсах макеты выполняются, как правило, с имитацией фактуры и цвета материалов.



Макет к курсовому проекту „Емкость для перевозки двуокиси углерода“. IV курс

Макет к курсовому проекту „Сверлильный станок“. Материал — бумага, картон. IV курс



Поисковые макеты к курсовому проекту „Мясорубка-соковыжималка механическая“. Материалы – бумага, пенопласт, гипс. II курс. Рук. В.В. Гапиченко, В.Я. Даниленко

Дипломный проект — итог учебного проектирования

После окончания IV курса студенты проходят проектную производственную практику, основная цель которой — обеспечить пятикурснику подбор темы дипломного проектирования и „вхождение“ в нее. Тема, как правило, соответствует реальному заказу той организации, в которую студент был направлен на практику. Базовые места прохождения практики — заводы и проектные организации Харькова, Киева, Запорожья, Симферополя, Днепропетровска, Тольятти и других промышленных центров. Наиболее типичные для Харьковской школы темы дипломных проектов: объекты машиностроения и среди них в первую очередь — средства транспорта (автомобильного, железнодорожного, воздушного), а также сельскохозяйственные машины, станки. Кроме изделий машиностроения, к числу типичных тем можно отнести операторские пульты, различные приборы, а также некоторые виды товаров народного потребления (детские игрушки, электробытовые приборы, велосипеды). В последние годы к разряду типичных присоединились и темы по проектированию объектов городской среды — передвижных торговых точек, остановок городского транспорта, оборудования городских парков.

В процессе обучения на V курсе будущий выпускник работает над темой, полученной в результате прохождения преддипломной практики, в два этапа. На первом он выполняет форпроект, в котором отрабатываются отдельные стороны дипломной темы с целью более углубленного и многоаспектного ее осмысления, на втором работает непосредственно над окончательным вариантом дипломного проекта. В процессе шестимесячной работы на втором этапе будущий выпускник проходит обучение на другом, более высоком уровне, чем тот, который обеспечивало курсовое проектирование. С одной стороны, он попадает в режим большей самостоятельности, с другой — гораздо теснее соприкасается со специалистами производства и попадает в большую, чем при курсовом проектировании, зависимость от них. В дипломном проекте студент намного глубже проникает в реальную производственную обстановку, которая накладывает определенные, порой весьма жесткие рамки на его проектные действия. При этом часть студентов не выдер-

живает „производственной пресса“ и под его давлением создает проекты, благополучные с производственно-технологической точки зрения, но малохудожественные.

Отдавая себе отчет в отрицательности подчеркнута производственной ориентации проектных задач, кафедра проводит поиски новой методики преподавания профилирующей дисциплины в надежде поднять художественный уровень проектов, создать условия для появления более острых, современных дизайнерских решений.

В 1989 году кафедрой утверждена новая концепция методики преподавания профилирующей дисциплины. Появление ее было вызвано стремлением оживить процесс учебного проектирования, найти в нем новые грани. В организационную основу новой методической концепции положен принцип формирования нескольких направлений проектирования (см. раздел „Переход к новой структуре обучения“).

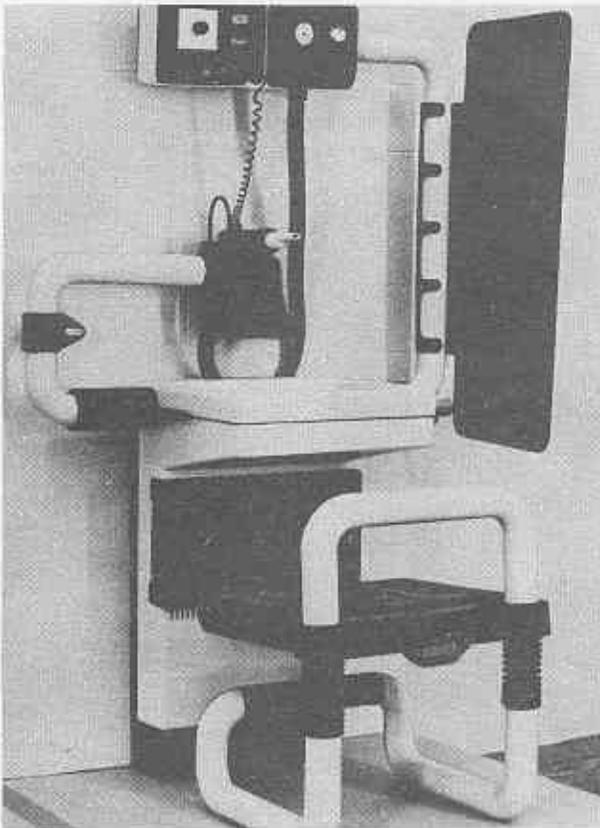
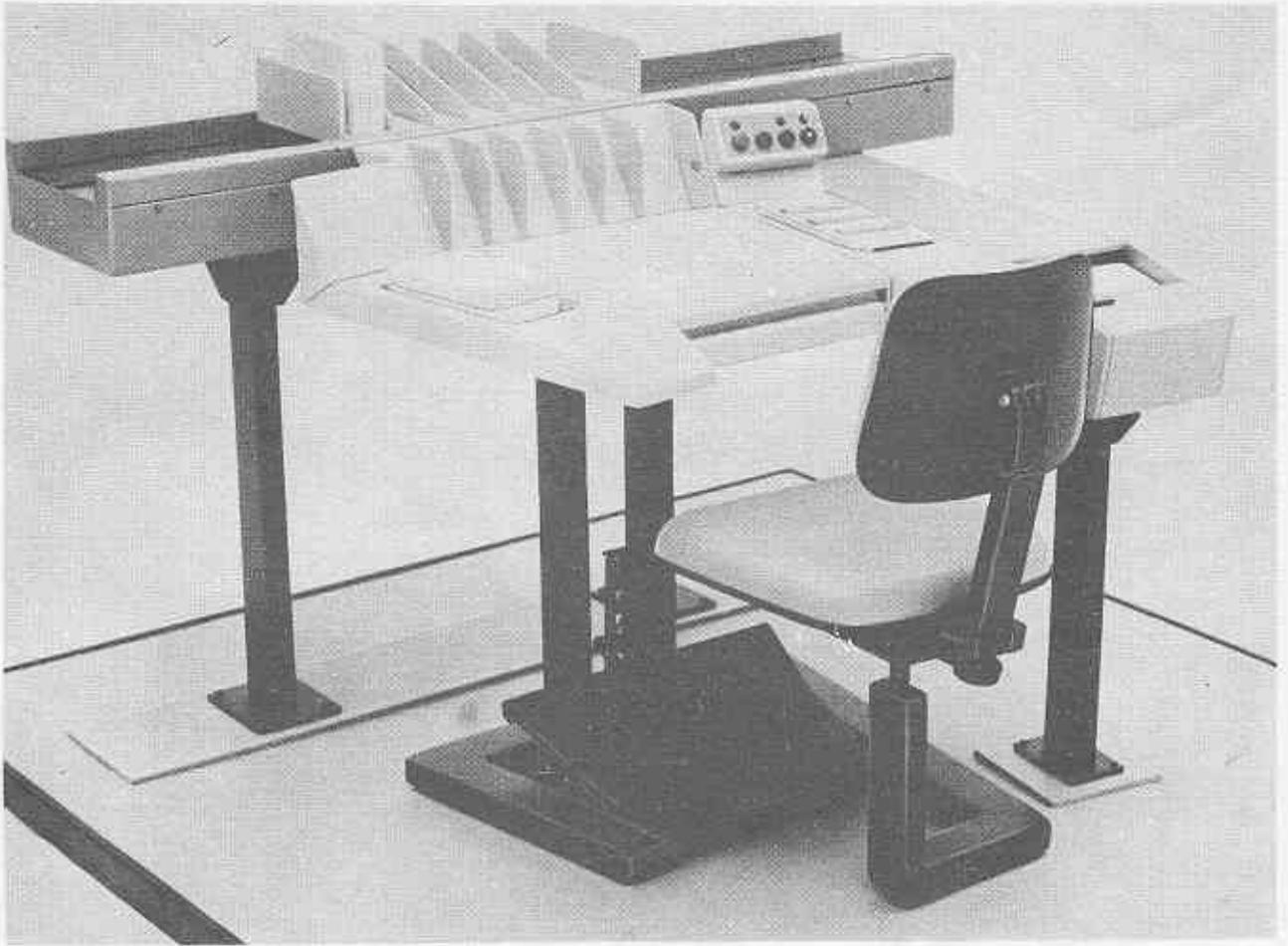
С введением методики „вертикальных бригад“ мы связываем надежды на обогащение процесса учебного проектирования, активизацию его художественных сторон, на более яркое раскрытие творческих индивидуальностей преподавателей и студентов. К тому же появляется возможность сравнить результаты работ по выбранным направлениям, что позволит определить наиболее жизнеспособные из них в условиях Харьковской школы дизайна, и не исключено, что придется отбросить те, которые в этих условиях не приживутся.

Таким образом, ведя отсчет своего существования с начала 60-х годов, профилирующая дисциплина на кафедре дизайна ХХПИ развивалась до настоящего времени довольно ровно, быть может, даже чересчур ровно. Методику ее преподавания можно отнести в какой-то степени к „классическому“ для проектно-художественных школ нашей страны типу.

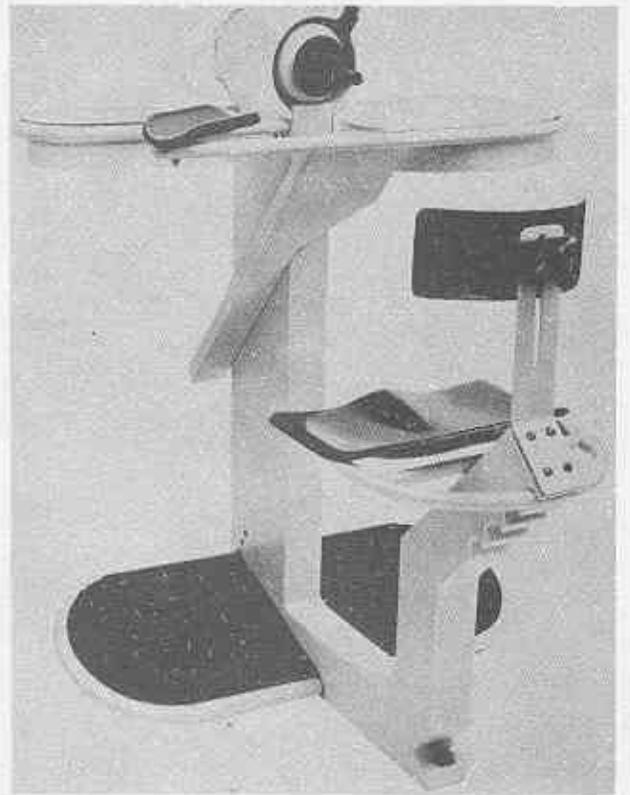
Сегодня предпринимаются попытки преобразовать методику преподавания профилирующей дисциплины на основе доверия к творческому потенциалу личности педагога: педагогу предоставляется больше самостоятельности, он может реализовать свою собственную манеру проектно-художественного мышления. Насколько такой подход к организации учебного дела окажется эффективным, должно показать будущее.



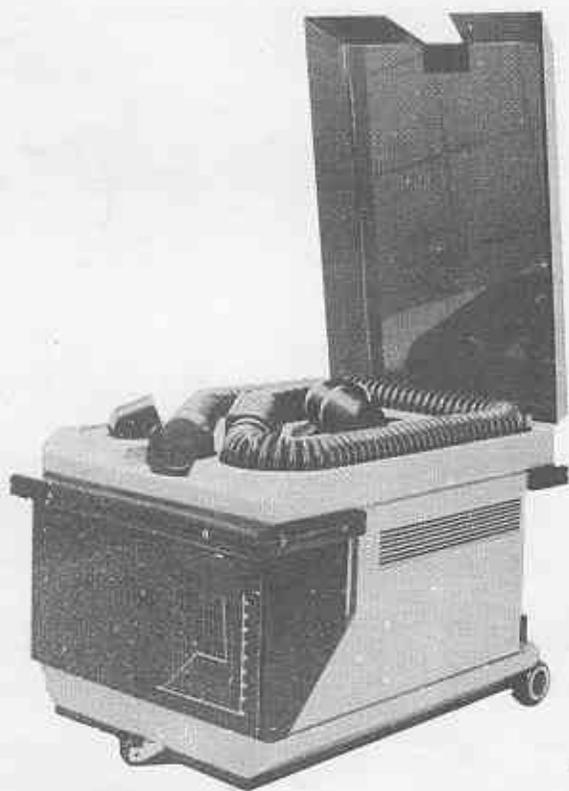
Прибор для измерения артериального давления. Дипломник
Е. Лагутин. Рук. В.И. Ельков. 1988 г.



Установка ингаляционная стационарная. Заказчик — завод „Точмедприбор“. Дипломник А. Тарасов. Рук. Ю.Г. Божко. 1985 г.

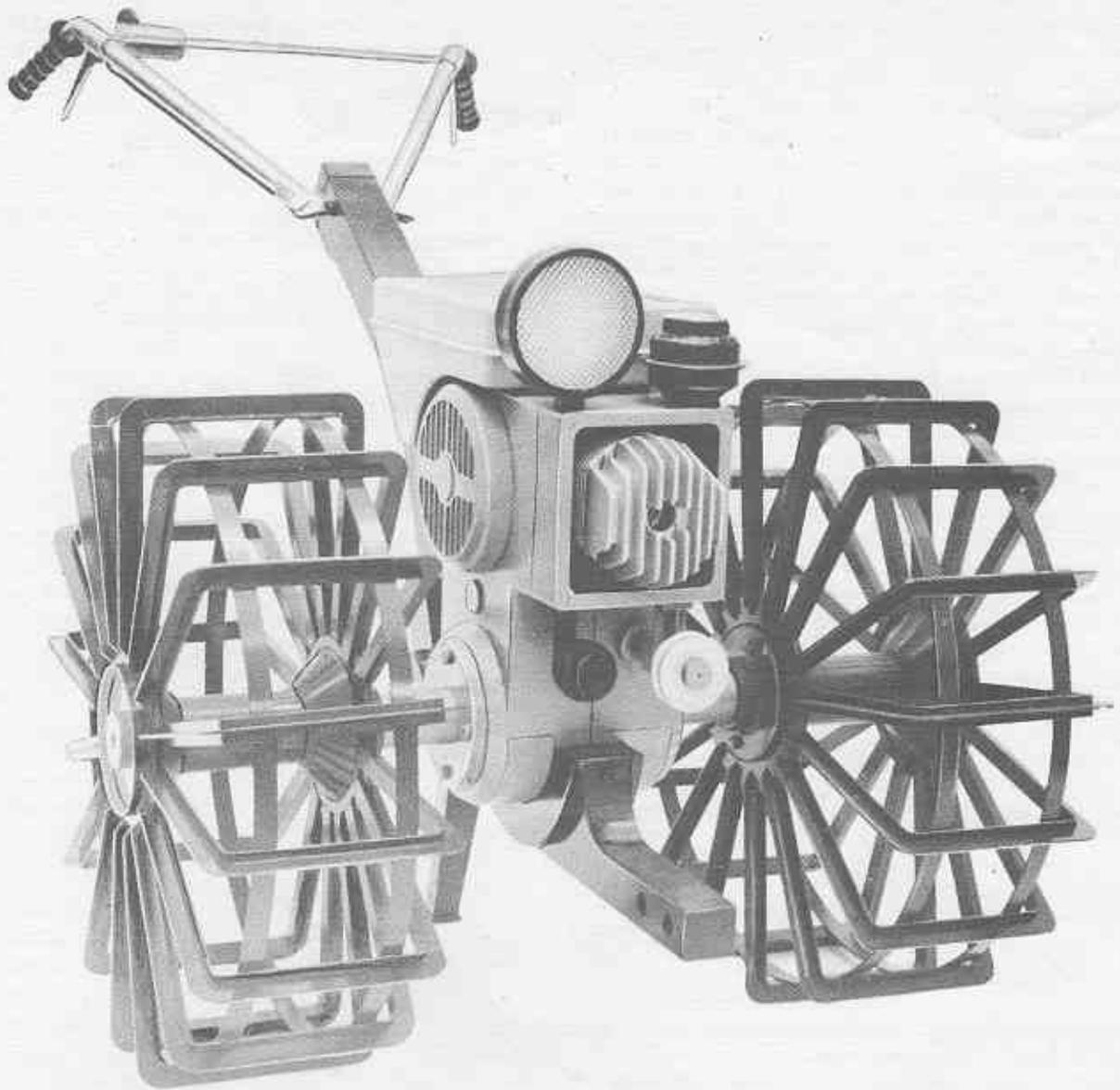


*Рабочее место сборки приборов. Дипломница Т. Костенко. Рук. Ю.Г. Дьяченко. 1982 г.
Рабочее место сборки клеммных реек. Дипломница Т. Смагина. Рук. Т.В. Костенко. 1983 г.*



Унифицированная кабина автомобиля „КрАЗ“. Дипломница Т. Яворская. Рук. Ю.П. Каплонский. 1985 г.
Мини-мотоцикл. Заказчик — КамАЗ. Дипломник И. Григорук. Рук. Ю.Г. Божко, 1985 г.

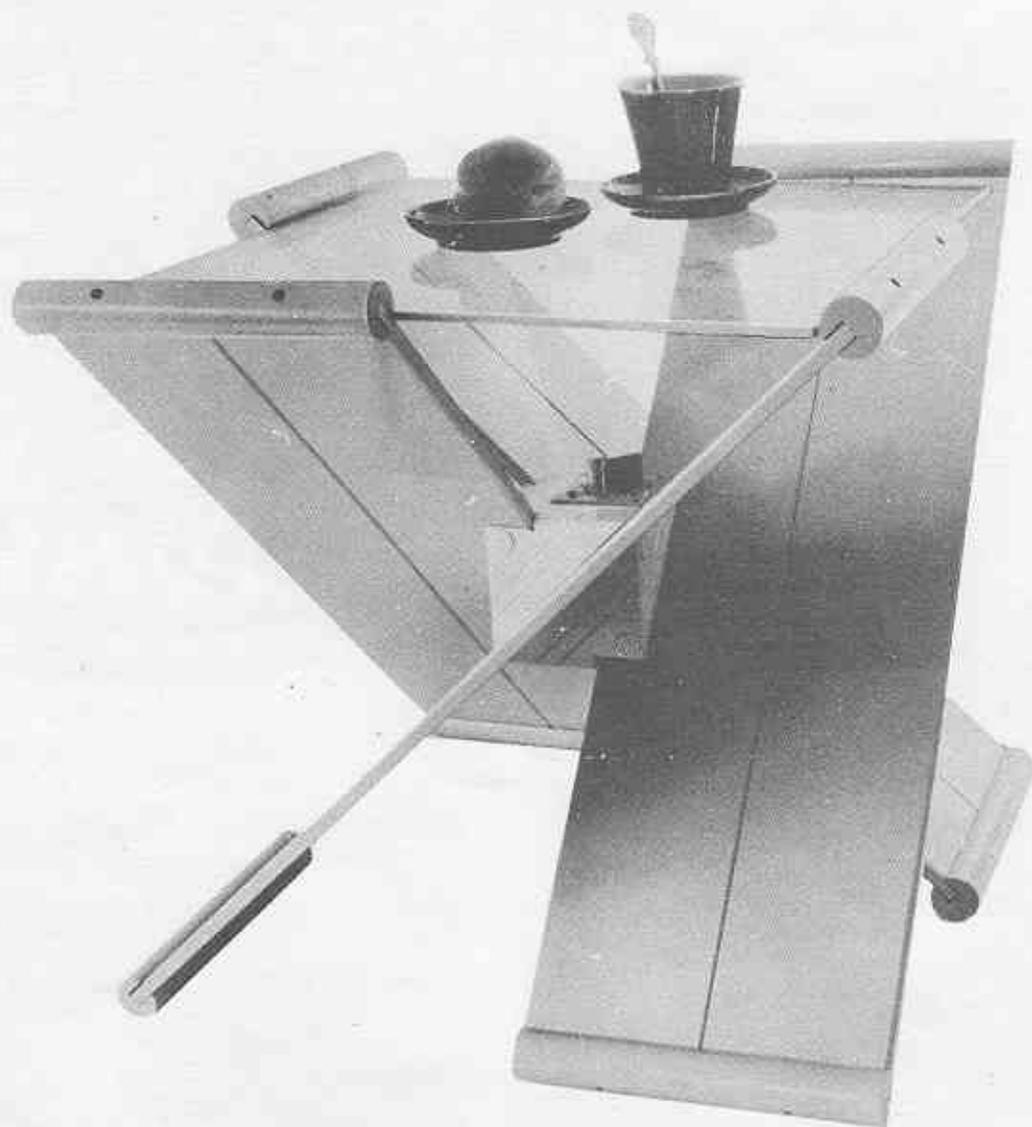
Пылесос бытовой с жидкостной системой очистки воздуха. Дипломник А. Россинский. Рук. Ф.С. Бойченко. 1985 г.



Мини-трактор. Дипломник В. Долгих. Рук. С.Г. Бережной. 1982 г.

Мини-трактор. Дипломник Ю. Трембовлер. Рук. С.В. Вергунов. 1989 г.

Интерьер трактора средней мощности. Дипломник В. Карпук. Рук. Ю.Г. Дьяченко. 1985 г.



*Электрорадиатор бытовой из серии приборов „ТЕРМО“.
Студент С. Вергунов; Рук. А.В. Бойчук. 1988 г.*

Интервью вчерашнего студента. Опыт саморефлексии

Вергунов Сергей: Первый вопрос традиционный — расскажите пожалуйста, о себе, только коротко.

Сергей Вергунов: Мне 31 год, женат, двое детей. После школы поступил в наше училище на художественно-педагогический факультет. В 1979 году его окончил.

В.С.: Хотелось бы поподробней — где учились рисовать, как пришли в дизайн?

С.В.: Первым и главным учителем был дед мой — Иван Захарович Киселев — изумительный живописец (он окончил Академию художеств, его учителем был Мильников). Дед научил меня главному — любить искусство. Я очень люблю живопись и знаю, что еще придет время, когда я займусь ею серьезно.

В.С.: И в то же время склонность именно к дизайну. Почему?

С.В.: Это драматичная история. Она связана с моим поступлением в институт. Дело в том, что стать студентом я смог лишь с третьего раза. Причем, все три раза я поступал на „Интерьер“. Этот факультет я выбрал потому, что на нем было больше всего живописи, изучались витражи, баттики, сграфито и все остальное из „чистого“ искусства. Конечно, на „МДР“ всего этого еще больше, но в те времена у нас не было станковой живописи и поэтому конкурс туда был... Куда там мне, девятнадцатилетнему, тягаться с мужиками 25–30 лет, поступавшими в институт по 5–8 раз, имевшими за плечами различные выставки и рисовавшими, как боги... Вот я и выбрал „Интерьер“... Первый раз мне не хватило баллов и я провалился. Пошел в армию, отслужил почти два с половиной года (был пограничником на границе с Афганистаном), после армии устроился на комбинат и летом опять пошел сдавать экзамены... По рисунку получил два балла (кстати, потом в течение пяти лет учебы у меня в семестрах бывала только одна четверка — все время пять баллов). Это уже потом умные люди объяснили, что надо было документы как бы из армии подавать: армейцам-то льготы положены. Ну, в общем, не поступил и во второй раз. А тут опять умные люди подсказали: при институте есть рабфак (рабочий факультет с отрывом от производства), поступай туда, зиму поучишься, а летом опять в институт, но тогда будет просто — если на рабфак возьмут, то 99% за то, что ты и в институт поступишь. Я туда. Сдавать надо было только одну живопись, брали 14 человек: 6 на „Интерьер“, 6 на „ХК“ и 2 на „ЛГ“. Конкурс был еще больше, чем просто на экзаменах. Написал я живопись, пошел узнавать результат. Мне говорят: написал хорошо, но на „Интерьер“ уже есть 6 человек — можем зачислить только на „ХК“. Попросил день на раздумья. Побежал по друзьям, по знакомым. „Да ты что? Будешь всякую гадость из бумажек клеить... А сопромат, а черчение... Да ты ненормальный... Ты знаешь, что такое „ХК“? — Это „хреновые конструкторы“. В общем, наслушался я всякого, а родители говорят, что главное — поступить, там видно будет. Вот я и послушался, и в 83-м году был зачислен студентом I курса „художественного конструирования“. Так что после всего этого можно вполне поверить в судьбу, рок, во что хотите. Я верю. Мало того, я доволен такой судьбой, тем, что факультет выбрал дизайнерский, хоть и нелегко порой приходится. И с ужасом иногда думаю, что было бы, поступи я все-таки на „Интерьер“.

В.С.: Теперь поговорим непосредственно об учебе, об институтских учителях.

В.С.: Когда я поступил в институт, то понятия не имел, чем буду заниматься и понравится ли мне это. Но постепенно втянулся, заинтересовался. Большую роль в этом сыграл

И.В. Остапенко. Он научил меня понимать дизайн, видеть в нем искусство. Но работать меня научил А.Н. Кушнеревич. Я хорошо помню нашу первую встречу. На экзаменационный просмотр второго курса я и мой друг Виталий Лукьянцев выставили свои первые макеты с имитацией материала: я — фильмоскоп, Виталий — детские часы. Сейчас вспоминаю, какие же они были убогие. Часы дикого пожарного цвета, а фильмоскоп гнусного бордо с желто-зеленой бронзой. Но зато с имитацией. В то время даже старшие курсы не решались на такие выходки. И, наверное, поэтому Александр Николаевич подошел к нам, показал несколько своих прообразцов и сказал лаконично: „Будете работать — через год гарантирую то же самое“. Я учился у него три года и благодаря ему стал таким, какой я есть: преподаватель кафедры дизайна ХХПИ, член Союза дизайнеров СССР с 1989 года. Он, главное, руками показал, как проектировать, как делать макеты, как составлять заявку на промышленный образец, — в общем, все. Он дал нам полистирол, клей, сделал резак, поделился краской. И вот с таким снаряжением, а главное, с поддержкой, мы приступили к первому совместному проекту в 1984 году. Он оказался вполне серьезным, взрослым. Тама была, как и полагается для студентов младших курсов, на первый взгляд, простая — ручной инструмент. Но мы не удовлетворились обычной в этих случаях модернизацией или стилизацией формы. Слово „мы“ хочу подчеркнуть особо: как в студенческие годы, так и позже, предпочитал работать вместе с товарищами — единомышленниками и друзьями. Так вот, мы провели, хоть и „мини“, но все же исследование, которое дало основание для определенных выводов. Дело в том, что в огромной номенклатуре ручного инструмента были и сейчас существуют „белые пятна“. Таковым для нас оказался инструмент для обработки поверхностей наждачной бумагой. Мы разработали целые ряды инструментов — для плоских и профильных поверхностей, для цилиндрических и конических отверстий. Одно из достижений — серия „напильников“ со сменными профилями.

С этого проекта началось и патентование: было получено два первых авторских свидетельства на промышленный образец. Это сейчас их у меня уже 48, а тогда, для студента второго курса, это можно было считать большим успехом.

То, что проект „разросся“ из первоначальной задачи до целого комплекта, и то, что разработка не могла, естественно, уложиться в сроки, заданные учебным планом, оказалось характерным и для других моих студенческих работ. Начинаешь с единичного, а в конце получается целая серия изделий. Проекты третьего и четвертого курсов типичны в этом отношении. В первом семестре третьего курса была задана бытовая магнитола. Но мы сделали ее форму трансформируемой. Первое преимущество этого — изящная упаковка и удобное хранение. Но главное в том, что найденный принцип позволил сконструировать и проекционный телевизор, и печатающее устройство, и проигрыватель на лазерных компакт-дисках, и микропроцессор, и акустические колонки. И все это в едином компактном пакете. Самое же занятное было в том, что для шарнира вместо традиционных цилиндрических форм мы предложили квадрат. А? Как звучит — квадратный шарнир! В этом была изюминка проекта, который назывался „Радиоэлектронный вычислительный комплекс“. И этот проект получил авторские свидетельства.

Однако, как и предыдущий, внедрен он в производство не был. К такой судьбе проектов, к сожалению, я как бы уже привык — приходится относиться к этому спокойно. Так уж устроены и наша промышленность, и психология многих наших заказчиков.

Движение мысли от, казалось бы, простой и локальной

задачи к разработке комплексов или систем особенно прочилось в проекта по сельскохозяйственной тематике. Исходная тема – пневматический и электромеханический сельхозинвентарь. После внимательного предпроектного анализа мы пришли к выводу, что ядро решения в проектировании не инструментов, а приводов к ним – генератора и компрессора на ДВС. Спроектировали мы их. Но встал вопрос транспортировки, доставки их к месту работы. Появилась тележка с системой „микролифт“. Раз есть тележка, то почему не придумать для нее кузовок (для сыпучих материалов) и цистерну? И еще: раз в блоке приводов есть двигатель, то почему не использовать его для мотоблока? Спроектировали и мотоблок. Он явился отправной точкой для других движений мысли. К мотоблоку приделали седло, руль, переднюю вилку, и получилось транспортное средство – трехколесный мотоцикл. Затем переднюю вилку заменили передним мостом – в результате получилась машина повышенной проходимости. Когда задумывали передний мост, то преследовали две цели: создать прицеп для перевозки цистерны, груза в кузове или исходного привода, а раз уж передний мост имеет свой привод, то можно сделать и мини-трактор. Вот так. После того, как ушли от первоначальной узкой задачи, проектирование пошло наподобие цепной реакции: за каждой следующей ступенью следовал веер комбинаций. На все это ушел год. По предложению руководителя А.Н. Кушнеревича, проект третьего курса был продолжен в первом семестре четвертого. По результатам его было получено семь авторских свидетельства.

В.С.: Это, наверное, была трудоемкая работа?

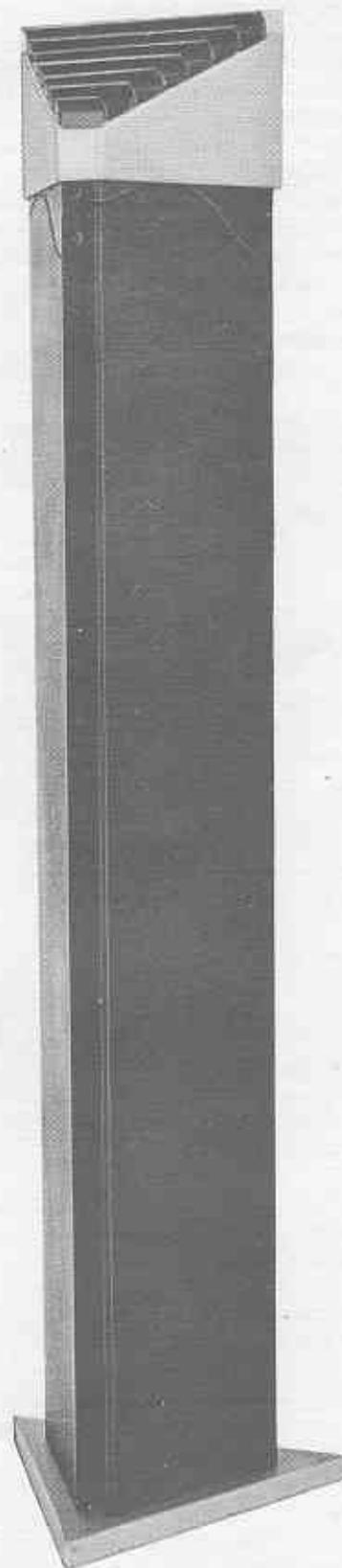
С.В.: Да, действительно. Вот на фотографиях хорошо видны колеса. Для имитации протектора надо было нарезать 660 квадратиков из полистирола различной толщины, по форме напоминающих усеченную пирамиду... А как он нам обошелся в деньгах! Одна полистирольная пластина 20х30 см стоила полтинник.

В.С.: Вы заговорили о деньгах. Тяжело было учиться, да еще и на материалы тратиться?

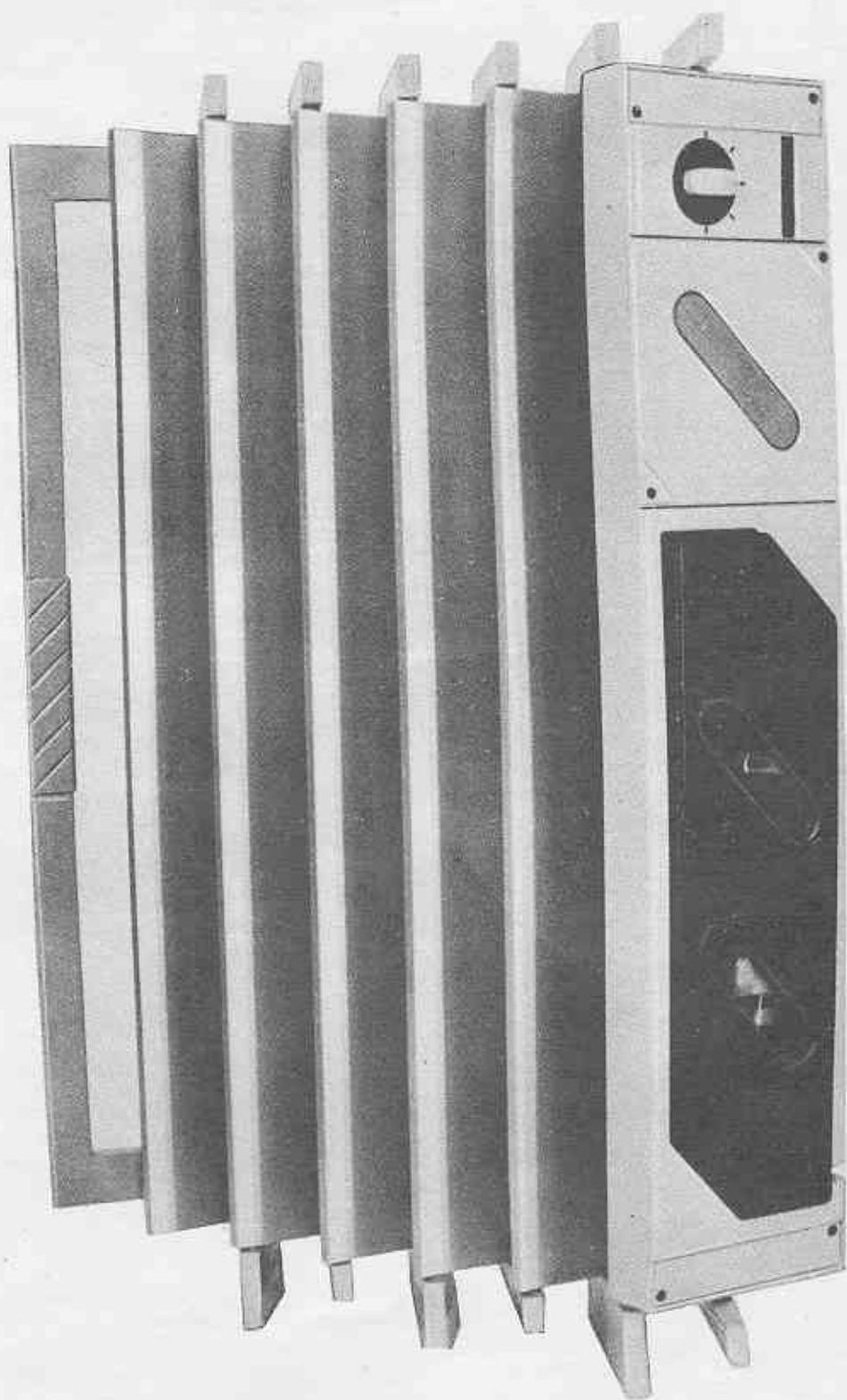
С.В.: Ну, конечно, не хватало. Сначала я подрабатывал в СПТУ, оформивкой занимался. А потом как-то случайно свели нас с заводом по выпуску игрушек „Салют“. Спроектировал серию игрушечных пластмассовых грузовичков с различными прицепами. Главная дизайнерская идея здесь – конструктор с использованием одной и той же фурнитуры, но конструктор не для детей (к ним игрушки поступают готовыми), а для завода, для удобства и технологичности производства. Или вот инерционный вездеходик. Как-то на улице нашел гусеницу от модели танка и все думал, куда бы ее приспособить. И приспособили – предложили встречный проект вездехода. Для этого же завода выполнил серию мягких игрушек из искусственного меха – и игрушка, и подушка, даже кармашки у них для всяких детских секретов. Все наши игрушки утвердили и рекомендовали к выпуску. Были сделаны конструкторские чертежи и отданы для изготовления пресс-форм. Но затем волевым решением сверху все было остановлено и нас вытурили с завода. Как оказалось позже, на завод пришли положительные заключения на заявленные нами игрушки, но мы „забыли“ внести фамилию директора в список авторов.

Делали проекты и для более старших детей. Веломобиль начался с помощи другу: он был на третьем курсе, а я уже на пятом, можно сказать, уже профессионал. Конструкцию, остроумно складывающуюся, друг „раскопал“ в ХАДИ. Мы довели дизайнерски и получили свидетельство на образец.

По заказу пожарных служб выполнили цистерну, обеспечивающую новый способ тушения пожаров: не водой, а двуокисью углерода. После тушения водой губится и многое



Электрообогреватель стационарный из серии приборов „ТЕРМО“. Студент С. Вергунов. Рук. А.В. Бойчук. 1988 г.



Электрообогреватель трансформируемый из серии приборов „ТЕРМО“. Студент С. Вергунов. Рук. А.В. Бойчук. 1988 г.

уцелевшее от огня (помните катастрофу с уникальной академической библиотекой в Ленинграде?), а пена двуокиси закрывает доступ кислороду и вредит гораздо меньше, в библиотеках, например, в зернохранилищах.

Вот так, параллельно с учебным проектированием, в студенческие годы делал „левый“ проекты — и для заработка, и для души.

Новые конструкции, научные и инженерные разработки вообще дают интереснейший материал для дизайна. Вот и на дипломный проект вышел с технической новинкой. Один из ленинградских проектных институтов разработал для ПО „Преобразователь“ в Запорожье новый тип электронагревательного элемента — нихромовую нить на слюдяной основе. На преддипломе разработал первый вариант электрообогревателя для жилища, и завкафедрой А.В. Бойчук предложил перенести тему на диплом.

Из компактного исходного элемента в дипломном проекте предложили еще три варианта обогревателей. Первый — стационарный треугольного сечения с верхней „хроматизирующей“ головкой: в тело изделия могут вставляться капсулы с ароматическими веществами, испарения которых конвекцией выносятся наружу, давая, например, запах хвои или цветов. Второй вариант исходил из образа домашнего очага. Получилась довольно необычная конструкция, где и греющее устройство, и столик с подогревом, за которым можно пить кофе, читать журналы, заниматься рукоделием и т. п., и комбинация обогревателя со светильником — „греющий“ торшер.

По поводу внедрения проектов в производство я уже говорил. Вот и на этот раз получилось не совсем красиво с заводом-заказчиком. По заказу мы должны были ему одну разработку. Подали же четыре заявки с соавторством их инженеров-разработчиков. И вдруг приходит письмо оттуда с совершенно нелпыми, неприемлемыми условиями — включить в авторы одного из начальников завода, приписать основной замысел персонально ему, соответственно, в его пользу пересмотреть проценты авторского вознаграждения. Обыкновенный рэкет. Пришлось их „прокатить“, а заявки послали только от себя. Когда в Киеве я поступал в Союз дизайнеров, были там и материалы от этого товарища — тоже захотел в творческий союз со всякой ерундой. Не приняли его, конечно. Правда, сейчас у нас отношения с заказчиком налаживаются. Тот товарищ уволился, а завод сделал опытный образец трансформируемого обогревателя и предлагает нам его совместно заявить как вариант.

По окончании вуза меня сразу же оставили в институте, в НИСе. Потом А.В. Бойчук пригласил преподавать на кафедре.

В.С.: Извините, перебыю. За все время Вашего рассказа фигурировало только три фамилии преподавателей. А с остальными у Вас были контакты?

С.В.: Конечно. Ведь от каждого из педагогов кафедры я взял то, что мне нужно сегодня и будет нужно завтра. В.В. Галиенко показал, как красить макет, Е.Я. Рагулин натаскивал в проектной графике, которую я не очень люблю, у Н.М. Елизева много взял по промграфике. И так я могу сказать о любом преподавателе: у кого-то я взял что-то профессиональное, у кого-то — чисто человеческое.

Параллельно с преподаванием начал проектировать по заказам, уже персональным. Продолжил традицию работы с техническими новинками. Одна из них — хитроумный автоматический захват, изобретенный в ХАИ. Но приятнее всего работать с Белоцерковским механическим заводом. Его директор В.А. Герасимов и начальник конструкторского бюро А.С. Арутюнян — это редкий случай взаимопонимания. Завод внедряет все наши разработки, и там я в первый раз испытал приятное чувство — увидеть свой проект в на-

туре, в материале; пощупать его руками! Первые проекты для этого завода — изделия для рыбаков, охотников, туристов на основе отходов резинотехнической промышленности. Выполнили мы проекты ножей с ножнами и интересный трансформируемый набор для туристов (нож, топор, лопата). Здесь тоже не обошлось без курьезов. Партию этих изделий завод продал в Кувейт, за валюту. Их отгрузили, перечислили за них деньги, которые можно было получить сразу после отплытия судна в нейтральные воды, но... разразилась известная операция по захвату Кувейта Ираком, за день до которой судно еще стояло в Новороссийском порту. Так вот влияют международные события и на наши, далекие от них дела. Однако основная работа для этого завода — машины для контроля качества и упаковки презервативов. Первая машина была крайне неудобна для работы, и операторы (в основном женщины) очень уставали. Мы перекомпоновали машину, переместив привод из нижней зоны в верхнюю и освободив тем самым удобное место для ног. Эта машина получилась удачной, и сейчас ведутся переговоры о ее продаже в Англию и Голландию. Совсем недавно в Союз приезжал представитель европейской латексной группы, владелец фирмы Industrie Holland Франсуа Колларт по вопросу создания совместного предприятия. Так вот в разговоре с ним я лишний раз убедился в важности дизайна для западных производителей. Он сказал очень просто: „Дизайн совершенно необходим, и мы пойдем на любые расходы, связанные с ним“.

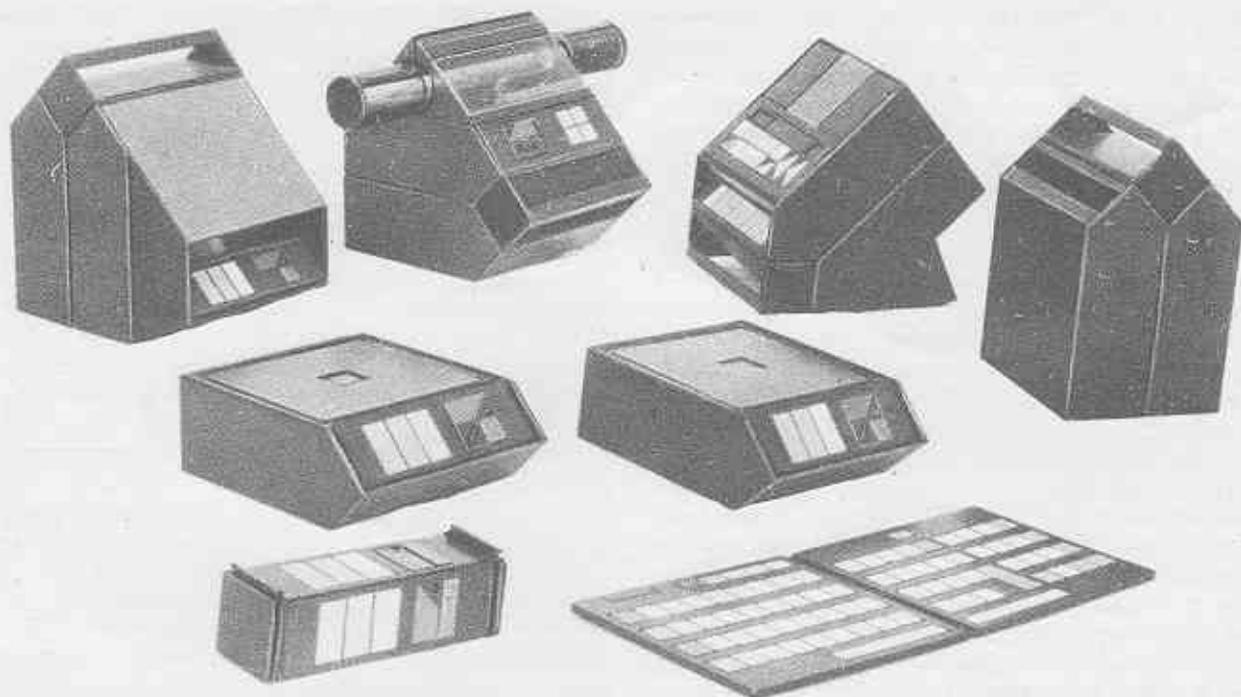
Интересной для проектирования темой оказались электромассажеры по заказу Харьковской научной группы при Спорткомитете. Схема массажеров засекречена, является „ноу-хау“, но это что-то из сферы иглорефлексотерапии. Используются для спортивных массажей, но также и для лечения многих болезней, в частности артритов, остеохондрозов и т. п. Получены хорошие заключения по этим приборам, в том числе из Звездного городка. Помимо всех таких проектов по заказу, проектирую и „просто так“, для души. На прошлогодней харьковской выставке „Грани дизайна“ демонстрировалась серия моих механических и электромеханических часов (настольных, настенных). Это — дань арт-дизайну, художественности дизайна вообще. Да и исходные образы и названия их необычны: „Фараон“, „В одну реку не войдешь дважды“ и т. д.

В.С.: Ну, хорошо. Вы широко осветили свою учебу и профессиональную деятельность как дизайнера. Теперь поговорим о Вашей педагогической работе. Я кое-что слышал об эксперименте на кафедре.

С.В.: Очевидно, речь идет о футурологическом практикуме. Он был создан полтора года назад. Основной причиной открытия практикума послужило желание студентов поработать более свободно, отвлеченно, не в рамках технических заданий и других неперемных условий учебного проектирования. Сами студенты называют наш практикум „спустить пар!“.

В.С.: А каково Ваше отношение к сложившейся системе обучения с позиций вчерашнего студента и сегодняшнего преподавателя?

С.В.: Я не могу сказать, что система неэффективна, хотя бы потому, что за более чем двадцатипятилетний период из стен института вышло много прекрасных специалистов, работающих по всей стране. Но как любой процесс, изменяющийся во времени, ввиду появления различных новых условий система обучения должна быть скорректирована, а возможно, и изменена. В нашем институте, да и, по-моему, везде по стране, ориентация обучения происходит по техническому признаку, опираясь на постулат о том, что чем насыщенный объект, тем сложнее его проектировать. Но трудно доказать, что спроектировать трактор сложнее, чем све-



*Радиоэлектронный вычислительный комплекс „РЭВКОМ“.
Студент С. Вергунов. Рук. А.Н. Кушнеревич, Е.Я. Рагулин.
1985 г.*

*Набор для туриста „Проводник“. Дизайнеры С. Вергунов,
Ю. Дервянко. Заказчик — Белоцерковский механический
завод. 1989 г.*

тильник. И где гарантии, что игровое реабилитационное средство для детей-инвалидов спроектировать на втором курсе проще, чем примитивный двухволновый приемник на третьем курсе, а мотоблок на том же третьем курсе, чем настольный деревообрабатывающий станок на четвертом?

В.С.: А у Вас есть какая-нибудь идея?

С.В.: Чисто субъективная. Мне представляется, что ориентировать обучение необходимо на основе глубокого изучения методов, способов, принципов и направлений дизайна. То есть проектировать не сам объект как самоцель, а проектировать, постигая принципиальный подход: на стилистику, на комбинаторику, на трансформацию и т. п.

В.С.: Это не совсем понятно. Объясните хотя бы на одном примере.

С.В.: Например, первое задание первого семестра второго курса, т. е. самое начало. Задание на свойство, качество и средство композиции — повторение и закрепление пройденного на первом курсе. Предположим, тема — светильник. И вот студент, пользуясь полученными знаниями, проектирует объект так, чтобы конечный результат соответствовал композиционным категориям. Другой пример: второе задание первого семестра четвертого курса. Тема — опять-таки светильник, но спроектированный на основе трансформации. И в первом и во втором случае объект один, но подходы к проектированию совершенно различные.

В.С.: А не было ли у Вас идей по поводу более тесного союза между курсовым проектированием и реальными заказами промышленных предприятий?

С.В.: Подобная практика на кафедре ведется издавна, в основном на дипломном проектировании. Но ощутимых результатов это не дает.

В.С.: По какой причине?

С.В.: Причина очень проста и двойственна. С одной стороны, это отношение заказчиков, с другой стороны, студент знает, сколько стоит его работа, а получает намного меньше. Поэтому результат можете себе представить. Мы же в студенческом художественно-оформительском бюро пошли по другому пути: ребята здесь получают ровно столько, на сколько сделали. Помимо хорошей материальной поддержки, студенты имеют и хорошую практическую подготовку: им предлагаются различные виды работ, связанные с проектированием — участие в работе над макетами, проведение патентного поиска и т. п.

В.С.: Вы уже третий год на кафедре и регулярно работаете с дипломниками. Каковы Ваши успехи и мысли по этому поводу?

С.В.: За это время у меня было пять дипломников: из них три пятерки, одна четверка и одна тройка. Самым хорошим дипломом, как ни странно, я считаю троичный. Все остальные просто благополучные наработки, не более, а в троичном была интересная мысль: спроектировали пять светильников по направлениям дизайна — футуро, традиционный, инновационный, вторичный и этнографический. Вообще работаю с дипломниками с интересом. Что же касается мыслей по поводу, то они до такой степени крамольны, что я боюсь их высказывать вслух.

В.С.: И все-таки попытайтесь. Нас никто не слышит и я никому не скажу.

С.В.: Ну, если Вы настаиваете, то извольте. Так вот, я считаю, что дипломный проект можно сделать за два месяца.

В.С.: ?!

С.В.: Удивлены?

В.С. Я просто не совсем понял, то есть совсем не понял, каким это образом?

С.В.: Объясняю: диплом традиционно состоит из проектной графики, макета и пояснительной записки. А теперь считаем. Обычная графика — шесть планшетов; один план-

шет в день — итого 6 дней, плюс один день на общую доводку — всего неделя. Дальше макет. За две недели можно склеить любой макет, потом неделя на доводку и сушку клея, неделя на покраску с последующей сборкой — всего месяц. Теперь записка — две недели максимум. И дадим на первоначальный замысел одну неделю. В целом восемь недель, то есть 56 дней. Округляем и получаем два месяца. Причем два месяца обыкновенной работы, только постоянной и плодотворной с 9 до 18 с часовым перерывом. Этого достаточно. На кафедре об этом не знают, поэтому желательно не афишировать.

В.С.: Если я не ошибаюсь, в последнее время СД СССР начал проводить всесоюзные смотры-конкурсы на лучшую дизайнерскую дипломную работу. Хорошее начинание, не правда ли?

С.В.: Да, начинание неплохое. Я был одним из победителей первого конкурса, даже премию получил, а вот свидетельства не дали, хотя и обещали какое-то красивое, золотом писаное. Но последние итоги настораживают (имеется в виду публикация в „ТЭ“ № 4 за 1990 год). Из 11 награжденных 9 — строгановцы. Так что наши строгановцы — самые лучшие строгановцы в мире, хотя видеоряд не убеждает: „дирижбомбель“ с дивной надписью „Минлеспром СССР“, а „пневматики на вездеходе“ — из серии ездилок „моделиста-конструктора“ и т. п. Посмотрим, что будет дальше. Это не надо воспринимать, как желание обидеть, но такое „явное преимущество“ по отношению к другим вузам сомнительно, тем более, что одна работа из нашего института, представленная на конкурс, явно не хуже.

В.С.: Кроме победы в этом конкурсе, были ли у Вас еще какие-нибудь профессиональные достижения?

С.В.: Я ежегодно участвую в различных выставках, проводимых ВДНХ УССР. В этом году это было, наверно, в последний раз: мы теперь должны платить за то, что предоставляем экспонаты, за сохранность которых никто не отвечает. Вот наворотили, это же чушь несусветная! Вот так живем! Кроме того, в моем активе выставки в Болгарии, бывшей ГДР, Индии.

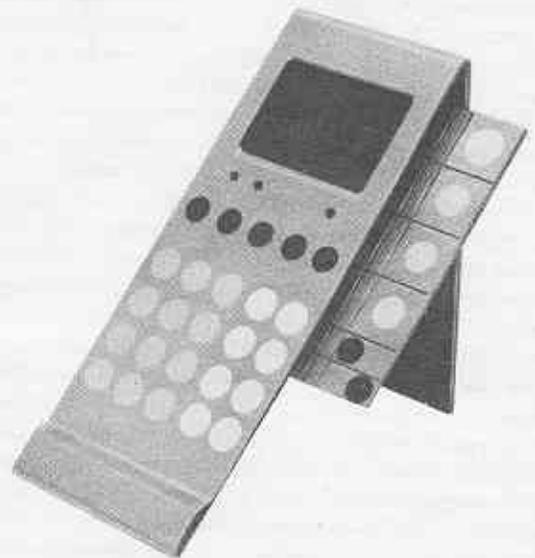
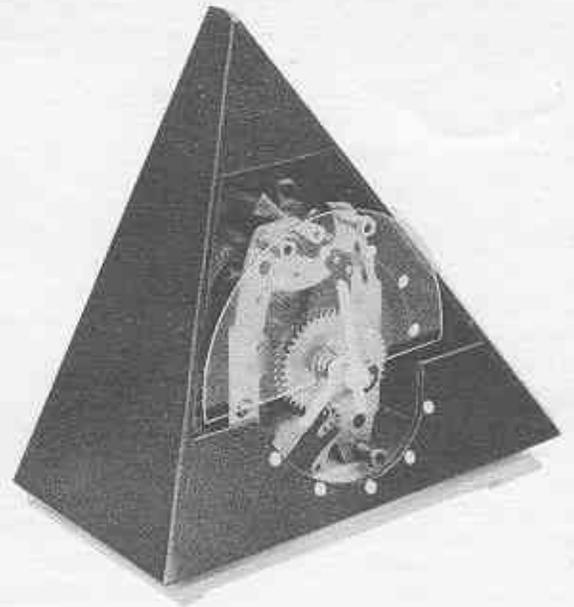
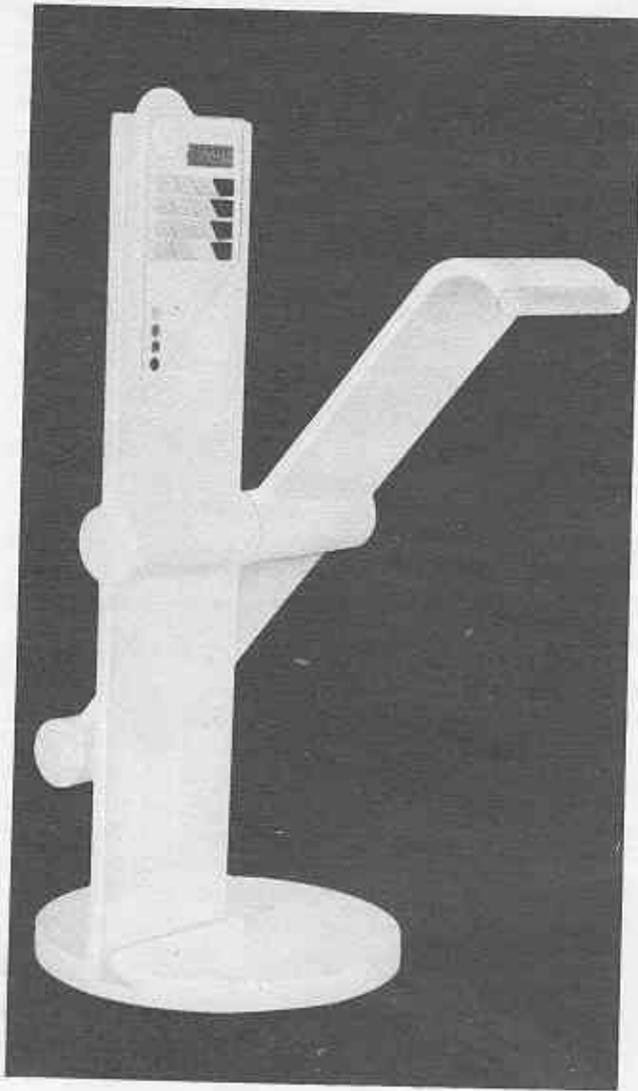
В.С.: Теперь, когда мы обговорили многие вопросы, после Вашего обстоятельного рассказа об учебе, творчестве и жизни, не могли бы Вы сформулировать принципы или отличия, назовите это как хотите, характерные именно для Харьковской школы дизайна.

С.В.: Вопрос, конечно, сложный. Я не совсем хорошо знаю остальные школы, а то мне легче было бы провести сравнение: чего нет у них, а у нас есть, тем мы и хороши. А так... Но я попробую.

Первое и, по-моему, самое важное — это преемственность, демократичность отношений между студентами и преподавателями, но это не панибратство и не тыканье друг другу. Когда прослеживается этот „стержень“ передачи знаний и отношений через время, вот в этом я вижу очень важный фактор нашей школы, кафедры.

Можно отметить и уровень подачи проектных материалов. Наша школа отличается более художественным, живописным, что ли, решением графики. И мне кажется, что это неплохо, по крайней мере, лучше увлечений других школ, которые с усердием „дуют“ аэрографом (и все оно такое кругленькое, ровненькое, гладенькое, аж не верится, что человек может такую красоту надуть). Макетная часть у нас очень даже приличная. Честно скажу, более „крутых“ макетов я не видел, хотя знаком с работами Строгановки, „Мухи“, прибалтов, Минска, видел несколько грузинских.

И еще, мне кажется, наши проекты более свободны, раскованы, не такие засушенные. Возможно, они уступают в технической проработке, но в нынешней ситуации, когда дизайн снова оказывается в загоне и в услугах дизай-



неров не особо нуждаются, тщательная техническая проработка излишня. Студента еще успеют задавить технологическими и конструкторскими шорами по месту работы, поэтому, мне кажется, куда важнее научить его мыслить свободно, искать в каждой работе образ интересный, запоминающийся. Ну, а с введением наших „вертикалей“ мы полностью будем отличаться от других школ. Пока рано еще говорить, хорошо это или плохо, но в целом я уверен, что это начинание доброе.

В.С.: А себя Вы к кому причисляете по Вашей „вертикальной таблице о рангах“?

С.В.: Ну, во-первых, это не мое личное разделение, а разработанное всей кафедрой. Начинать я как футурист, но с удовольствием занимаюсь „артом“, а инженерным дизайном заставляет заниматься жизнь. Пока у нас платят только за такой вид дизайна.

В.С.: Ну, что же, мы начинали с традиционного вопроса. Позвольте и в конце нашей беседы задать такой же. Каковы Ваши творческие планы?

С.В.: Что касается творческих планов, то они во многом зависят от заказчиков, и по темам, и по времени. Есть несколько идей для дипломников, но я их берегу для толковых ребят. Хочется поработать в графике, есть мысли по поводу игрушек, часов, мебели, мечтаю сделать письменный прибор. Главное — время, его катастрофически не хватает.

В.С.: И последнее. Ваше хобби и Ваше заветное желание?

С.В.: Собираю марки по искусству, очень люблю читать и хочу, чтобы дети, сын и дочь, были дизайнерами: чудесная, знаете ли, профессия!

Инновационный светильник. Дипломница В. Шумная. Рук. С.В. Вергунов. 1989 г.

Часы настольные „Фараон“. Дизайнер С. Вергунов. 1990 г. Электромассажер биологически активных точек. Дизайнеры С. Вергунов, А. Кушнеревич. Заказчик — завод „Электробытприбор“. 1990 г.

Микро-ЭВМ „НАТА“. Студенты В. Погорельчук, Ю. Морозюк. Рук. С.В. Вергунов. 1989 г.

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Свое становление кафедра графического дизайна начинала на базе специальности „Станковая графика“ в тот период, когда отечественный графический дизайн только делал первые шаги. Учебных программ еще не было, учебно-методической литературы — тоже, материально-техническая база практически отсутствовала. Были традиции украинской станковой графики и народного декоративного искусства, была интуиция педагогов, возглавляемых видным художником В.П. Селезневым, их собственный опыт работы в прикладной графике, было понимание задач, стоящих перед коллективом.

Сразу определились два взаимосвязанных направления — проектно-оперативное и учебно-методическое. Первое — начальная ориентация на удовлетворение потребности в профессионально подготовленных кадрах, способных решать отдельные рекламно-графические задачи, — обусловило методику преподавания: главное внимание уделялось освоению художественной грамоты, композиционно-пластических, колористических и функциональных закономерностей проектирования. На этом этапе усилия педагогов направлялись в основном на индивидуальное развитие практических навыков у студентов, на овладение целым рядом умений, составляющих основу ремесла. Это был вполне закономерный период в развитии кафедры, в течение которого накопилось достаточно проектно-графического материала, ставшего основой учебно-методической программы. К началу 70-х годов стало ясно, что задача кафедры — готовить специалистов графического дизайна широкого профиля, которые смогут не только выполнять отдельные задания, но и руководить художественно-проектной деятельностью, аналитически решать комплексные задачи.

К этому времени на кафедре уже сложился коллектив педагогов-единомышленников. Вместе с новым заведующим кафедрой В.С. Ненадо преподаватели активно работали над новой учебно-методической программой, вели научно-исследовательскую и экспериментально-практическую деятельность. Суть поисков сводилась прежде всего к созданию системообразующего принципа, на котором базировались бы все теоретические и практические дисциплины, составляющие программу подготовки дизайнера-графика. Предстояло в комплексе решать такие задачи, как формирование профессионального мировоззрения, развитие индивидуального творческого мышления, обучение профессиональным методам и средствам проектной выразительности, освоение системообразующих принципов проектирования, воспитание самостоятельности творческих решений.

Это направление оказалось, как подтвердила дальнейшая практика, правильным и плодотворным. Оно стимулирует постоянные поиски новых, более эффективных методов обучения, что находит отражение в обновлении программ отдельных курсов, оперативной корректировке тематики проектных заданий, введении дополнительных дисциплин, разработке учебно-методической литературы. Кафедра пристально следит за развитием мирового и отечественного графического дизайна, чтобы вся свежая информация становилась достоянием студентов.

Программа кафедры исходит из принятого определения графического дизайна, его составных частей, границ, круга профессиональных интересов, а также плановости учебного процесса и своей политики. Пристальное внимание уделяется рассмотрению графического дизайна в организации предметно-пространственной среды, его ответственности за функционирование систем визуальной коммуникации, решению комплексных задач проектирования сложных структур, таких, как выработка систем знаков, создание фирменных стилей, единого визуального образа целых отраслей и т. д. В исследовательских работах кафедры рассматриваются методика подготовки дизайнеров-графиков и вопросы ее перестройки с целью воспитания специалистов с широким профессиональным кругозором, творческой мобильностью и восприимчивостью к новым социальным задачам, способных осуществлять инициативный поиск новых решений, развивать творческую фантазию. Уже разработано несколько учебных программ, которые проверяются непосредственно в учебном процессе.

Фундаментом в подготовке дизайнеров-графиков являются дисциплины „Основы художественного конструирования“ и „Основы композиции“. Эти вводные дисциплины способствуют приобретению знаний и навыков организации плоскости и помогают в дальнейшем связать их с проектным методом разработки основных элементов графического дизайна и решением комплексных задач проектирования. В теоретической части курсов рассматриваются сущность и задачи дизайна вообще и графического в частности, его роль в организации предметной среды, развитие за рубежом и в нашей стране, даются определения основных профессиональных понятий. Раскрываются теоретические основы художественного конструирования, функциональные, эстетические закономерности создания и развития промышленных форм, вопросы формирования предметной среды, решения комплексных задач графического дизайна. Большое внимание уделяется эргономическим основам художественного конструирования, при этом акцент делается на изучение органов зрения, психологии восприятия, способности человека принимать, передавать и хранить информацию, на ознакомление с понятиями „свет“ и „цвет“. Даются общие сведения о бионике, которые в дальнейшем используются при выполнении конкретных заданий. На более позднем этапе обучения студенты получают представление о модуле и стандарте под таким углом зрения: стандарт и эстетика, стандарт и природа, утилитарные и эстетические свойства стандарта, ГОСТы в печатной продукции и упаковочной промышленности. Они получают также понятие о функциональном анализе, особо рассматривая соотношение формы и содержания, формы и функции, формы и конструкции, материала и технологии. Отдельные лекции посвящены закономерностям развития формы, стилю, моде, методике художественного конструирования.

Изучая теорию композиции, студенты знакомятся с категориями тектоники, объемно-пространственных структур, целостности формы, симметрии, асимметрии, динамичности, статичности. Студенты овладевают такими средствами композиции, как пропорции и пропорционирование, масштаб и масштабность, контраст, нюанс, ритм, цвет, фактура и т. д.

Теоретические знания постоянно закрепляются практическими упражнениями. При выполнении заданий на I и II курсах студенты начинают осознавать значение ритма, формата бумаги как его первоосновы, белого и черного как гармонического согласия и белого как орнаментального потенциала, как составной части композиции. Анализируя упражнения вместе с преподавателем, студенты вычлениают все элементы: каждый должен быть выверен и от-

точен. Нужно найти также взаимосвязь фигур в пространстве, хотя нередко возникают противоречия между задачами конструирования и интуицией. В ряде упражнений используются абстрагированные или ассоциативные (ветер, дождь, снег и т. п.) элементы. Наряду с формальными упражнениями студенты выполняют задания с использованием элементов народного и декоративно-прикладного искусства — набойку и комплект спичечных этикеток. На III курсе дисциплина „Основы художественного конструирования“ в большей степени приближается к курсу основ художественного конструирования упаковки, о чем речь пойдет ниже.

Основная профилирующая дисциплина — „Проектирование“ — ставит целью изучение проектного метода разработки элементов графического дизайна, фирменного стиля, знаков и систем визуально-информационной графики. Она включает в себя как лекционный курс, так и практические занятия. Из лекционного курса студенты знакомятся с особенностями композиции в графическом дизайне, средствами и основными принципами композиции, функцией и образом шрифта, ролью цвета, некоторыми психологическими аспектами восприятия цвета, взаимовлиянием цветовых сочетаний, сигнальной функцией цвета, полиграфическими возможностями воспроизведения цветовых сочетаний.

В процессе обучения студенты познают основные требования (функциональные, эстетические, социальные и психологические), предъявляемые к объекту проектирования, знакомятся с условиями производства, технологией и способами печати рекламной продукции, учатся проводить исследовательскую работу, изучают методику и практику комплексного проектирования, особенности и различия основных элементов современной рекламно-информационной графики.

При выполнении конкретных заданий студенты должны уметь профессионально воплощать в образной форме идеи разрабатываемых элементов, мастерски выполнять все этапы проектной деятельности (законченный оригинал, готовый к воспроизведению в печати), достигая цельности и стилового единства.

В практике курсового проектирования по ряду заданий предусмотрено выполнение работ для конкретных предприятий, фирм, учреждений и организаций. Комплексный подход в решении ряда проектных заданий подкрепляется комплексностью метода обучения: на старших курсах к профилирующей дисциплине „Проектирование“ подключаются дисциплины „Моделирование упаковки“, „Шрифт“, „Графические материалы“, „Искусство фотографии и фотографии“, „Основы технологии полиграфического производства“, „Компьютерная графика“.

В четвертом семестре изучается плакат: его разновидности, назначение, задачи как средства рекламы и пропаганды, язык, основные принципы проектирования. Студенты выбирают для практической разработки ту или иную, в зависимости от своей индивидуальности, разновидность плаката: зрелищный, торгово-рекламный, транспортный и т. д. Особое внимание обращается на специфику визуального языка, его основные графические средства (точка, линии, фигура, цвет, тон, текстура), предлагается использовать наиболее распространенные типы визуализации — метафору и синонимию: изображение вещи как целого, изображение части вещи (деталь, фрагмент), изображение состава вещи (материал, фактура), изображение вещи в среде, изображение вещи в действии, изображение вещи с потребителем.

На III курсе основное внимание уделяется знакам и рекламе. В лекционном курсе студентов знакомят с понятием „знак“, проводят разбор и сравнительный анализ мо-

нограмм, личных знаков и клейм. Большое внимание уделяется фирменным и торговым знакам, как главным элементам рекламы. Даются понятия об основных стилиобразующих элементах современной рекламы (фирменный знак, фирменная надпись, шрифт, фирменный цвет), подробно изучаются знаки шрифтовые, словесные, изобразительные, комбинированные, объемные и др.

На IV курсе графический дизайн рассматривается в курсе визуальной коммуникации. Даются характеристики существа и значения коммуникации, ее функций, основные понятия теории массовой и визуальной коммуникации, традиционных форм и новых коммуникативных средств, типология визуальной коммуникации по типу партнеров. Студенты вникают в процесс коммуникации, познают структуры массовой визуальной коммуникации и роль обратной связи, изучают теоретические модели и схемы процесса передачи и восприятия визуальной информации. Кроме того, им уже приходится соприкоснуться с коммуникативными каналами, техническими средствами реализации процесса коммуникации.

Большое значение уделяется изучению знаковых систем как языка, семантика которого передается с помощью особого синтаксиса. Чтобы в нем разобраться, студенты изучают знаковые алфавиты: базовые (система знаков языка, знаки математики и т. п.) и замещающие (пиктограммы, коды, символы и модели), форму и содержание знака в пределах одной информационной системы и по отношению к другой знаковой системе, критерии сочетаемости знаков. Изучаются также цветографические и технические средства отображения знаковой информации и способы проектирования знака как материальной единицы коммуникации.

Далее визуальная коммуникация рассматривается как объект проектирования. Разобравшись в понятиях „графический дизайн“ и „коммуникативный дизайн“, студенты переходят к формированию задач проектирования коммуникации, подбору способов и средств согласно характеру передаваемой информации. При этом учитывается влияние различных условий на восприятие знака (дистанция, уровень яркости, цвет фона, время экспозиции, присутствие визуальных шумов и т. д.) и происходит знакомство с методом системного проектирования.

Восьмой семестр полностью посвящен изучению стиля визуальной коммуникации: его функций, классификации объектов проектирования по „способу существования“, состава знаковой системы и объектов-носителей, характерных для каждого такого „способа существования“. Происходит знакомство с проектированием образа фирмы путем создания комплексной дизайн-программы, учитывающей развитие и трансформацию стиля во времени.

Лекционные занятия чередуются с практическими. Так, в третьем семестре выполняются упражнения по материалам летней практики с использованием элементов растительного или животного мира. Упражнения выполняются последовательно, от простых к более сложным: конкретная тема решается различными композиционными средствами, а затем выбираются наиболее выразительные средства. Вот методические темы некоторых заданий: построение композиции по принципу контраста; фрагмент — целое; построение композиции на основе простого (метрического) повторения изобразительного элемента; решение темы с использованием ритмического ряда изобразительных элементов и шрифтовой надписи; построение композиции в раскрытии определенного процесса — созидания, разрушения, развития и др. Целью таких заданий является овладение навыками образно-графического выражения конкретной темы, исследование взаимовлияния изобразительных и шрифтовых элементов композиции.

Итог семестра — выполнение проекта плаката на основе предыдущих упражнений и материалов летней практики. Проект выполняется в цвете (гуашь, акварель), возможно применение фотографий (фотомонтажа).

В четвертом семестре студенты выполняют проекты плакатов по технике безопасности и гигиене труда, культуре поведения, а также рекламного плаката. Проекты выполняются в цвете (гуашь), форматы 40х60 и 60х90 см. Этими заданиями закрепляются знания и навыки проектирования плаката, а также изучения специфики рекламного, предохраняющего плаката, роли сигнальной функции цвета в плакате.

Пятый семестр — это знакомство с разновидностями эмблемно-знаковой графики (экслибрисы, личные знаки, фирменные знаки и т. п.). Большое внимание уделяется использованию метафоры, гиперболы, значению лаконизма и обобщенности при создании знаков. Проводятся зарисовки и копирование образцов, сравнительный анализ средств воплощения того или иного замысла, изучаются особенности выразительных средств разных материалов. Студенты учатся объединять сюжетно-изобразительные элементы с шрифтовой информацией в единую ритмическую композицию. При разработке фирменного стиля знака по трем основным разновидностям (шрифтовой, изобразительной и комбинированной) ведется поиск оптимальных вариантов развития авторского замысла, приобретаются навыки эскизной разработки, умение находить законченную лаконичную форму знака. В дальнейшем задача усложняется: на основе знаков и фирменной надписи, разработанных по дисциплине „Шрифт“, нужно создать фирменный блок с уточнением цветов и вариантов соотношения элементов. Работа ведется путем экспериментального выбора вариантов. Приобретается умение путем тщательного сопоставления в различных комбинациях организовывать основные элементы в единую систему. Задание смыкается с проектированием объемных конструкций упаковки, что помогает почувствовать особенности системной разработки элементов рекламного комплекса.

Основная задача шестого семестра — создание орнаментально-декоративных элементов рекламного комплекса. В состав комплекса входят следующие элементы: упаковочная бумага (повседневная в 1—2 краски, праздничная в 3—4 краски); сюжетно-иллюстративные элементы рекламного плаката (возможно использование фотографий и авторских материалов); фотовыставка; значки и т. п. Разработка эскизов и оригиналов ведется на базе материалов летней практики. В этом задании студенты используют также знания и навыки, полученные в процессе изучения дисциплины „Фотография и фотографика“.

В седьмом—восьмом семестрах задача значительно усложняется — обобщаются все уже полученные знания и навыки. Проектируются знаки и знаковые системы, разрабатывается фирменный стиль по избранной тематике. Выявляются особенности средств выражения замысла, определяются возможные варианты использования цветографического решения знаков. В поиске оптимальных вариантов объединения знаков в единую систему создаются стиль проектируемого объекта, эстетически целостное построение образа.

Девятый семестр дает представление о комплексном графическом проектировании с учетом полиграфического воспроизведения. Проводится поиск оптимального решения элементов проектируемого объекта (журнал, рекламно-информационный календарь), вариантов развития авторского замысла, особенностей выразительных средств проекта. При этом закрепляются навыки разработки элементов комплексного проектирования.

Особая и очень важная для дизайнера-графика дисциплина — „Шрифт“. Мы уже не раз в ходе изложения содержания и методики обучения называли эту дисциплину, так как без знаний и умений, которые она дает, не обходится почти ни одно задание и ни один проект. Здесь тематические лекции тоже закрепляются практическими занятиями. Студенты должны знать историю шрифтов, их эволюцию, основные закономерности построения, основные характеристики и формы, как древние, так и современные, и требования (функциональные, технические, рекламные, эстетические), предъявляемые к современному шрифту. Они должны уметь профессионально выполнять шрифт в оригиналах проектов, применять его в единстве и гармонии с другими рекламными компонентами, достигая цельности и единства в решении комплексных рекламных задач.

В теоретическом курсе дисциплины, рассчитанном на первый и второй год обучения, содержится обилие информации. Студенты знакомятся с монументальными и пещерными рисунками, азбучным письмом, фигурным письмом (пиктограммами, идеограммами), иероглифами, клинописью, линейным письмом, первыми азбуками (финикийская, греческая, архаическая) и т. д. Анализируются и славянские шрифты, каллиграфия и виртуозность в рукописном шрифте, каролингский минускул, готический рукописный, текстура, ротунда, фрактур, ломбардийские версалы. Особое внимание уделяется шрифтам XIX и XX веков. Кроме исторического аспекта, изучаются закономерности построения шрифта: анализируются отдельные формообразующие элементы букв, их разновидности, различие форм основных шрифтов, засечек и выносных элементов, пропорции в шрифте, устойчивость и равновесие, оптические иллюзии, удобочитаемость и т. д. Рассматриваются компоновка текста и организация ритма в шрифтовых композициях, членение текста на строки, композиция в надписи, взаимосвязь шрифта, изображения и фона, построение объема и пространства шрифтовых форм, трансформация шрифта на плоскости и т. д.

Практические занятия тесно взаимосвязаны с лекционным курсом. В первом семестре строят графику нескольких букв различных групп, при этом особое пристальное внимание обращается на построение букв при помощи полиграммы. Затем выполняется копия шрифта Лука Пачиоли (для понимания классических, графических, конструктивных характеристик знака), проводятся упражнения по изменению контрастности букв, а в завершение семестра выполняется композиция из 5—6 слов с использованием различных видов букв.

Во втором семестре дается задание на членение текста на строки с использованием шрифта в соответствии с характером содержания, выявлением смыслового значения и ритма строк. Для нахождения смыслового акцента и выделения его при помощи шрифта и композиции выполняется шрифтовая графика к литературному произведению (4—6 строк).

На втором году обучения студенты осваивают ширококонечное перо: выполняют им серию орнаментальных упражнений, пишут ритмические ряды (основные формообразующие элементы буквенных знаков). Затем выполняются копии шрифтов: греческий ранний унциал и антиква, славянский полуустав, упражнения для изучения шрифта со связанными буквами, которые завершаются написанием цитаты из 30 знаков с выявлением композиции и характера шрифта, его каллиграфических особенностей. Итоговые задания курса — выполнение поздравительного адреса и шрифтовая графика к произведениям писателей (страница текста). При этом необходимо индивидуальное преобразование шрифта без его коренного изменения.

На III курсе ведется поиск организации двух начал: формы и содержания. Даются упражнения на создание шрифтового образа, заключенного в букве и слове. Затем задача усложняется, студенты разрабатывают логотип для курсового задания по проектированию, проектируют разворот обложки журнала с применением авторской фотографии или фотомонтажа и серию шрифтовых плакатов, объединяя их стилистически в единый комплекс.

В первом семестре на IV курсе студенты занимаются адаптацией шрифтовых гарнитур, во втором семестре наиболее подготовленные студенты получают возможность разработать авторскую акцидентную гарнитуру шрифта.

Дисциплина „Основы художественного проектирования упаковки“ ставит целью ознакомление студентов с проектированием упаковки как одного из объектов графического дизайна. Изучаются основные требования (функциональные, экономические, рекламные), предъявляемые к современной потребительской и оптовой упаковке; условия производства, технология изготовления, современные упаковочные материалы; методические основы проектирования упаковки. По завершении обучения студент должен эффективно воплотить в разработанной форме выбранную или заданную идею и мастерски выполнить все этапы проектирования упаковки.

Эта дисциплина имеет как теоретический, так и практические курсы. Теоретический курс ведется параллельно с курсом „Теоретические основы художественного проектирования“ и имеет много точек соприкосновения с ним. В теме „Упаковочные материалы и технология их переработки“ рассматриваются такие материалы, как бумага, картон, стекло, металлы (белая жемчужина, алюминий), синтетические пластические массы, керамические материалы, технология производства упаковки из этих материалов, области ее применения. В пятом семестре внимание студентов акцентируется на эстетических свойствах упаковки, их месте в структуре потребительских свойств, психологическом и эмоциональном воздействии на потребителя, влиянии стилей и моды на упаковку товаров. Изучается такая специфика композиции, как средства гармонизации элементов формы и создания художественной выразительности объема, а также применение фотографии в упаковке. Отдельно рассматриваются особенности упаковки для пищевой отрасли и машины-автоматы, применяемые в ее производстве.

Особая тема — роль розничной упаковки в системе потребления промышленных и продовольственных товаров. При ее изучении говорится о суперфункциональной упаковке разового пользования, о применении в графическом оформлении упаковок фактурных имитаций природных материалов (камень, кожа, ткань, металл и др.), о сигнальной функции цвета, о применении орнамента и полиграфическом воспроизводстве этих особенностей. Акцентируется внимание на значении элементов фирменного стиля в комплексном решении упаковки. Заключительный этап (седьмой и восьмой семестры) посвящен изучению транспортной и потребительской тары: ее функций, классификации, экономических критериев разработки, стандартизации и унификации, эстетического анализа качества.

Практические занятия ведутся с первого по девятый семестр и, как правило, вызывают у студентов большой интерес. Начинаются с простых заданий и заканчиваются комплексным решением проблем, при постоянной стыковке с заданиями по проектированию, шрифту, основам технологии полиграфического производства, фотографии и фотографии и другим дисциплинам. В первом семестре студенты занимаются организацией объема графическими средствами с сохранением его целостности и характера, создают плоскостную орнаментальную композицию на объем, ком-

бинируют из одного или нескольких элементов (линии, треугольника, круга и т.д.) изменения исходной формы. Изучаются также формообразующие действия полихромии — преобразование плоскостных изображений в иллюзорно-пространственные, визуальная трансформация объема; основываясь на разработанной орнаментальной композиции, студенты получают путем введения цвета пространственную структуру поверхности объема. Потом они находят выразительное графическое решение одного из напряженных состояний формы — сжатия, растяжения, изгиба, сдвига, полного разрушения и т. д. Затем выполняется задание по шрифтовой композиции на объеме. При этом за изобразительную основу берутся 1–3 буквы или их элементы и на простых геометрических телах строится объем с учетом масштабности изображения, ритмического построения шрифта, тонального решения. Итоговое задание — организация объема графическими средствами на конкретную тему. При этом необходимо найти оригинальное образное решение путем выбора характера объема, его пропорций, колористического решения, графических элементов, шрифтового фрагмента. Затем изучаются нормативные документы, разрабатываются конструктивные элементы упаковки, выполняется проект упаковки разового пользования для недорогостоящего товара бытового назначения: раскрой и макеты, макеты, элементы бесклеевой сборки, замки.

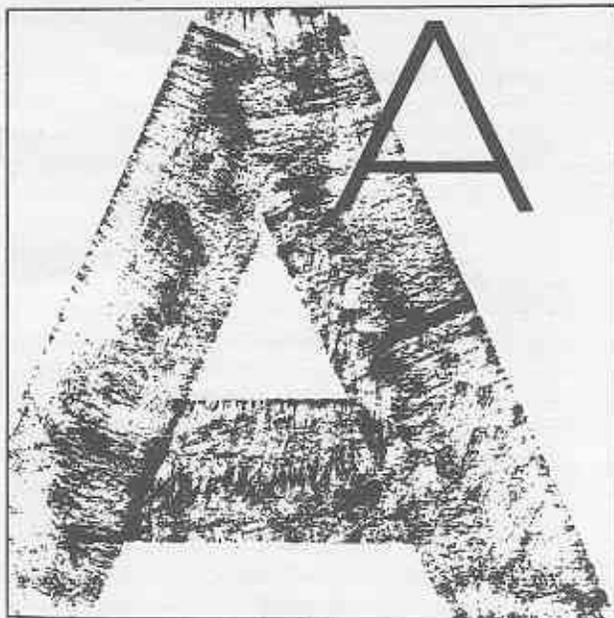
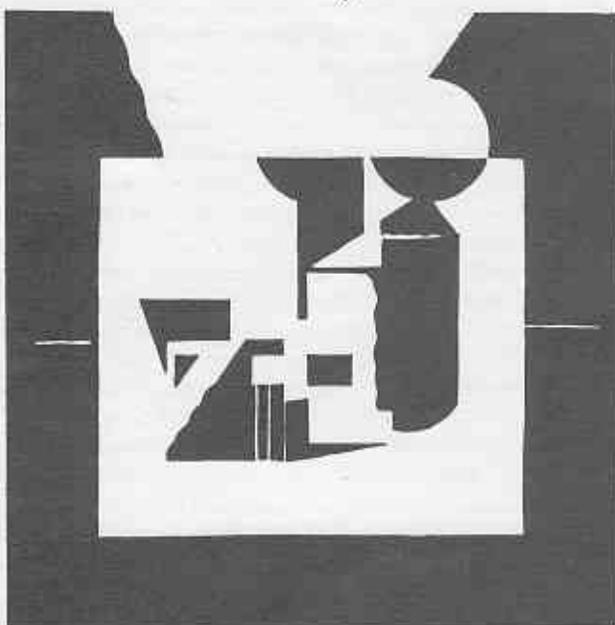
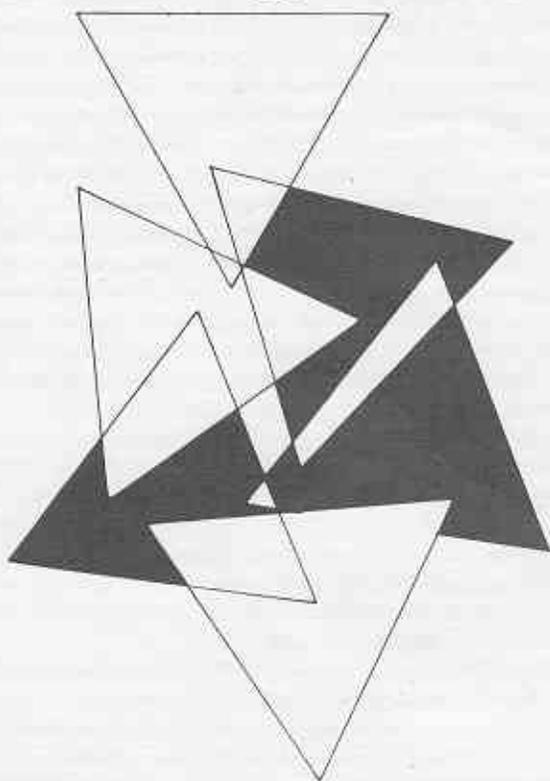
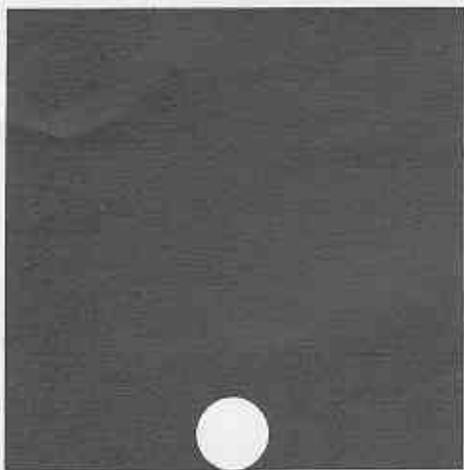
На II курсе задача усложняется: разрабатывается упаковка для бытового инструмента с обязательным включением изображения изделия в виде рисунка, а также выполняется конструкторско-графическая разработка упаковки для группы изделий более сложного характера, с включением в рекламно-информационную часть нового фактора — количества (в виде изображения) и расширением информативных данных о товаре. Потом студенты выполняют фирменный пакет — сумку для торговой фирмы и комплексный проект упаковки для промышленных товаров с обязательным условием стиливого единства, цельности образа, раскрытия темы. В пятом семестре выдается задание на выполнение отраслевой упаковки — разрабатывается комплексная упаковка для группы пищевых товаров, а в шестом проектируются упаковки для промышленных товаров с элементами фирменного стиля.

На четвертом году обучения студенты занимаются унификацией потребительской тары. Им необходимо произвести расчет модульной системы упаковки, выполнить конструкции и раскрой потребительской тары, разработать графическое оформление, цветовой строй, выбрать шрифтовые декоративные и иллюстративные элементы, после чего модульные элементы упаковок укладываются в транспортную тару, а последняя — в средства транспорта.

Заключительным этапом подготовки является выполнение малого комплекса упаковок для продукции Харьковской парфюмерно-косметической фабрики, что дает студентам возможность в реальной действительности оперировать полученными знаниями и навыками.

Для подготовки дизайнеров-графиков на кафедре имеется еще целый ряд вспомогательных дисциплин, которые помогают раскрыться профессиональным качествам студентов: „Основы полиграфического производства“, „Фотография и фотографика“, „Компьютерная графика“, „Графические материалы“. Последняя предполагает освоение традиционных и современных материалов и техник станковой графики (офорт, линогравюра, литография, сериография), что формирует образное мышление студентов.

Завершающей стадией подготовки является выполнение дипломного проекта по реальной тематике. Как правило, это комплексный проект, в котором соединены все полученные знания и навыки и индивидуальность дизайнера-графика.



Упражнения по композиции на темы „Точка, квадрат“, „Контраст ритма“. I курс. Студент С. Никоноркин. Рук. В.А. Овчинников

Начальный курс „Шрифт“. Упражнение на контраст фактур. I курс. Студентка Л. Жидилева. Рук. О.А. Векленко.

Начальный курс „Шрифт“. Упражнение на контраст массы. I курс. Рук. О.А. Векленко.

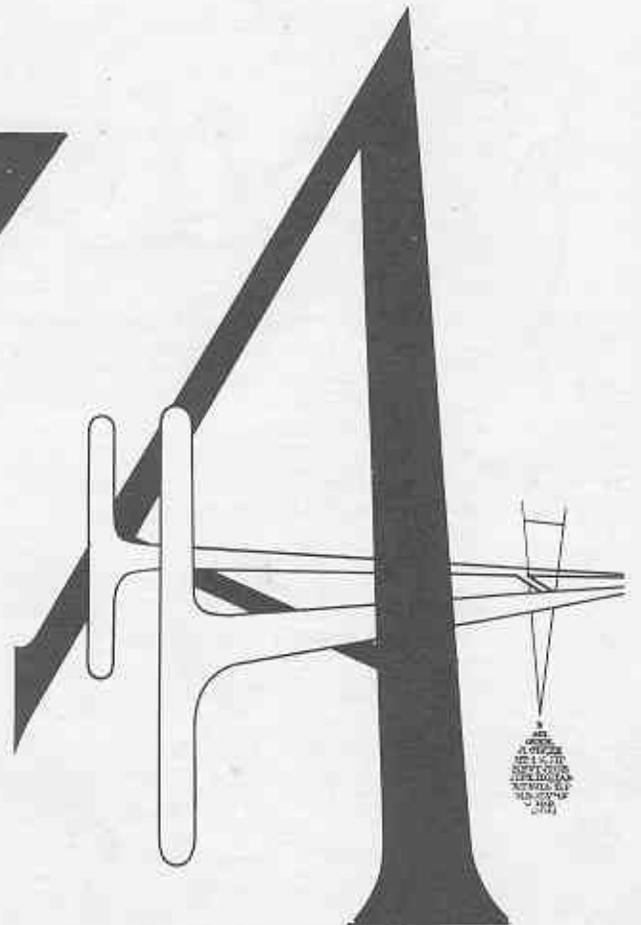
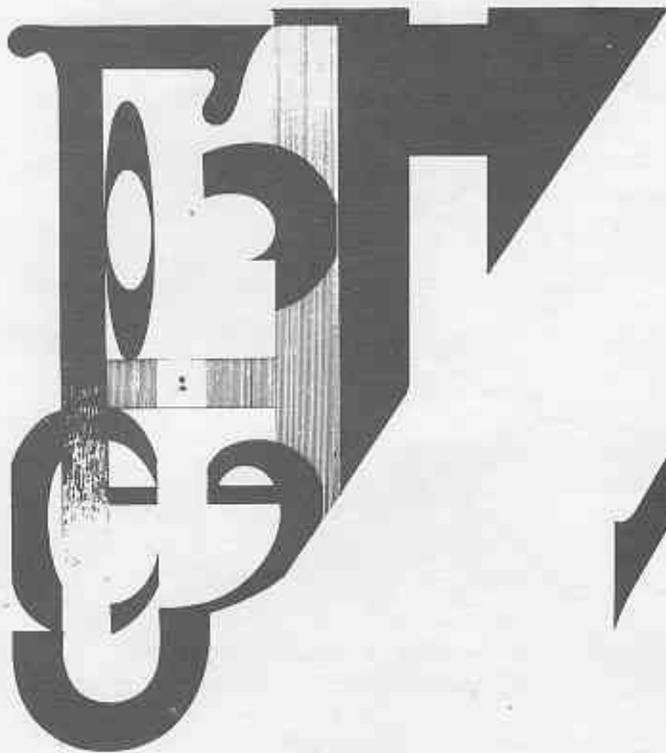
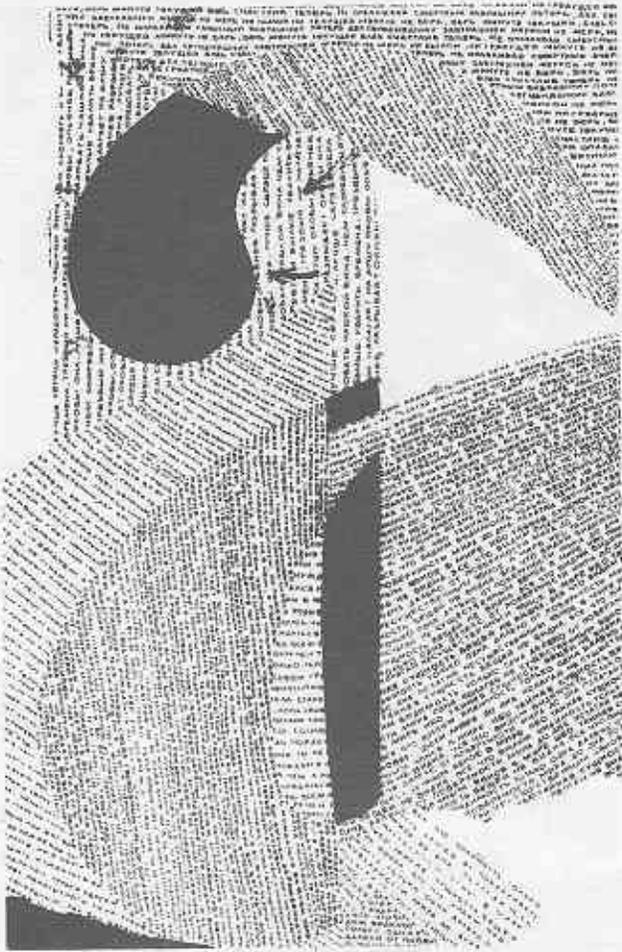
Упражнение по композиции: организация пятна на плоскости. I курс. Студент С. Ильин. Рук. В.А. Овчинников

Упражнение по шрифтам на тему „Точковидный элемент“. I курс. Студент А. Арьев. Рук. И.Ф. Криворучко

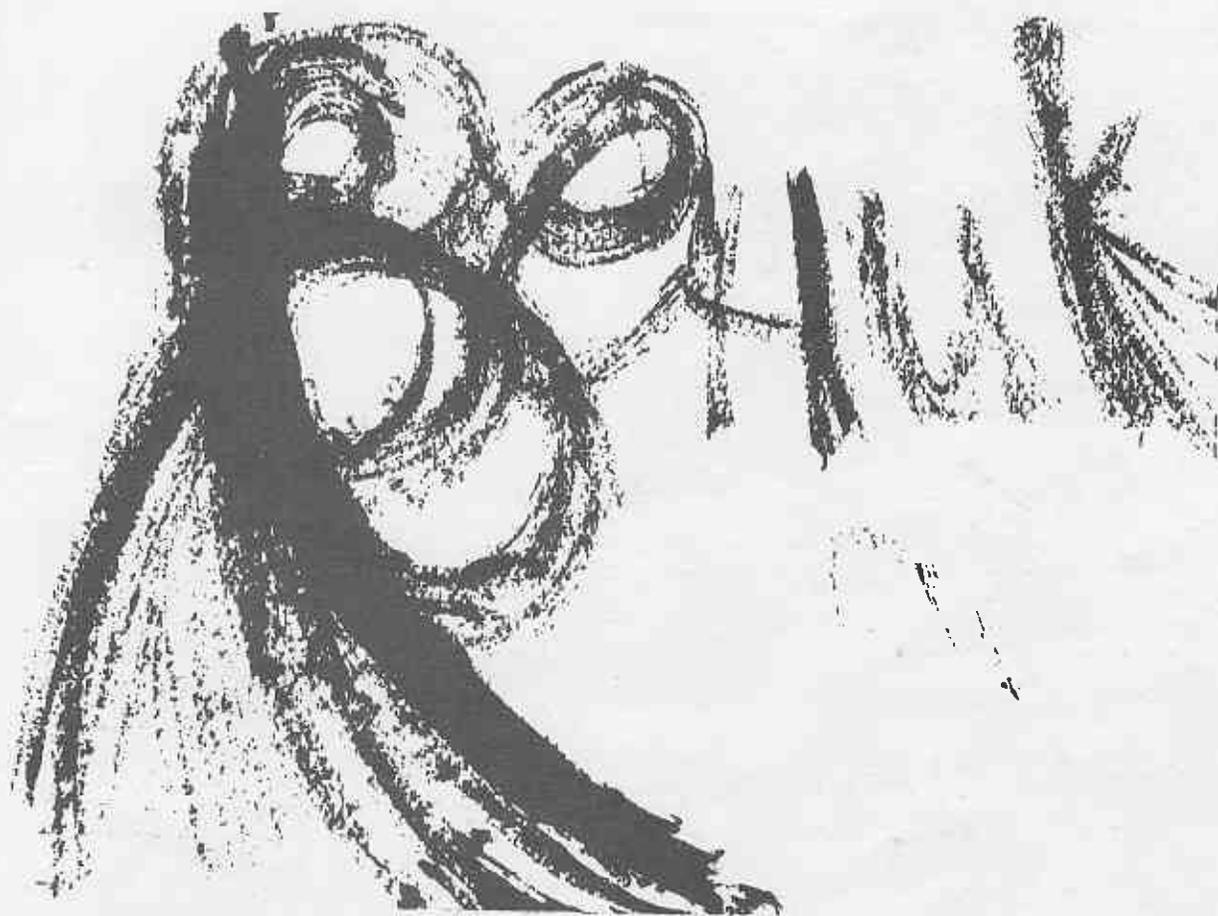
Упражнение по шрифтам: каллиграфия. I курс. Рук. И.Ф. Криворучко

Упражнение по шрифтам: акцент отдельных элементов букв. I курс. Студенты А. Саерчков, А. Круглов. Рук. И.Ф. Криворучко

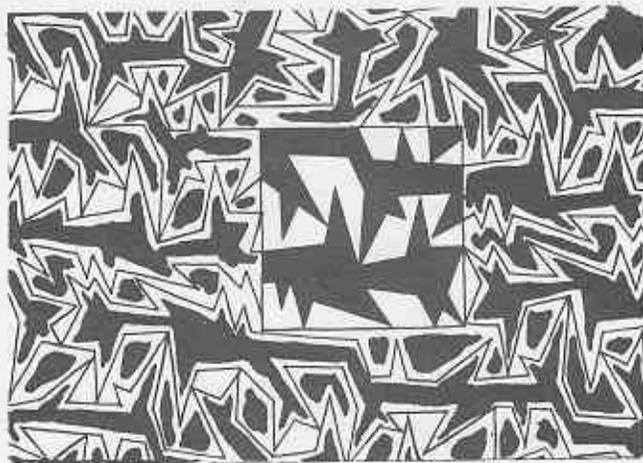
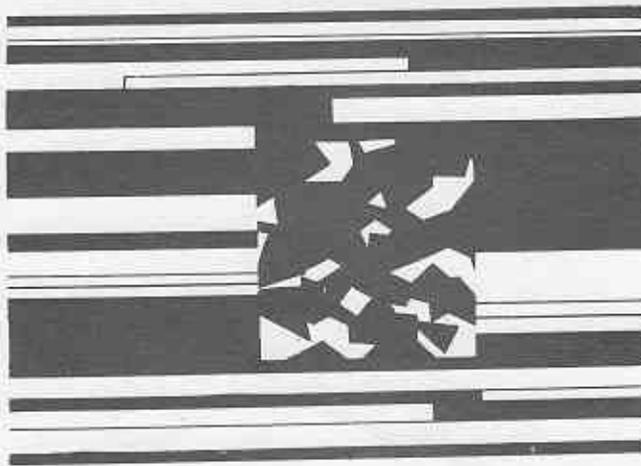
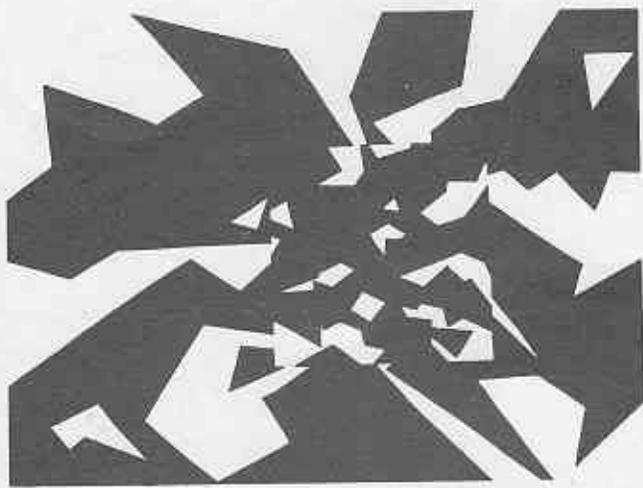
Упражнение по шрифтам: элементы букв. I курс. Студент А. Круглов. Рук. И.Ф. Криворучко

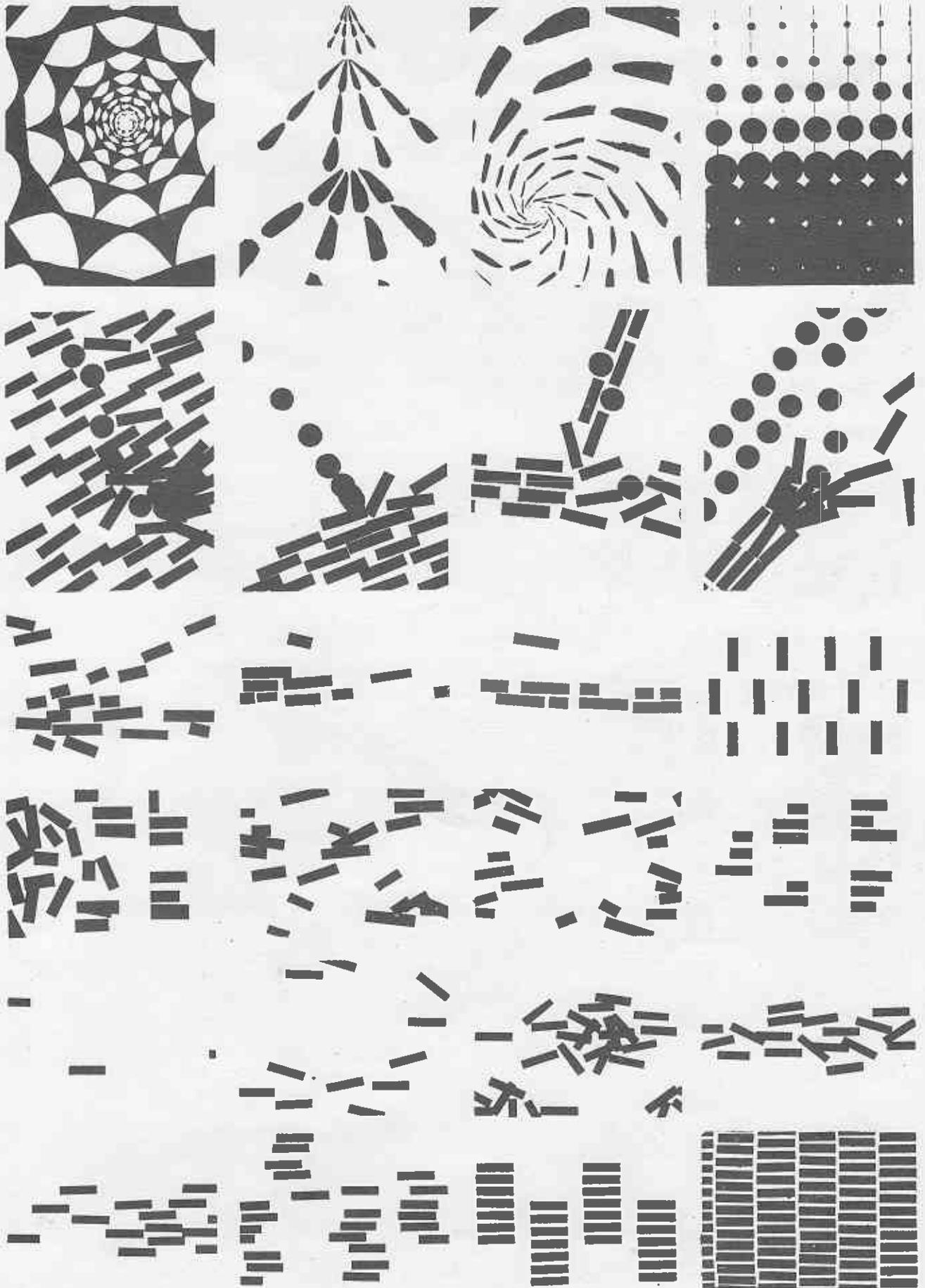


ХАРДКОВСКИЙ
ХАРДКОВСКИЙ

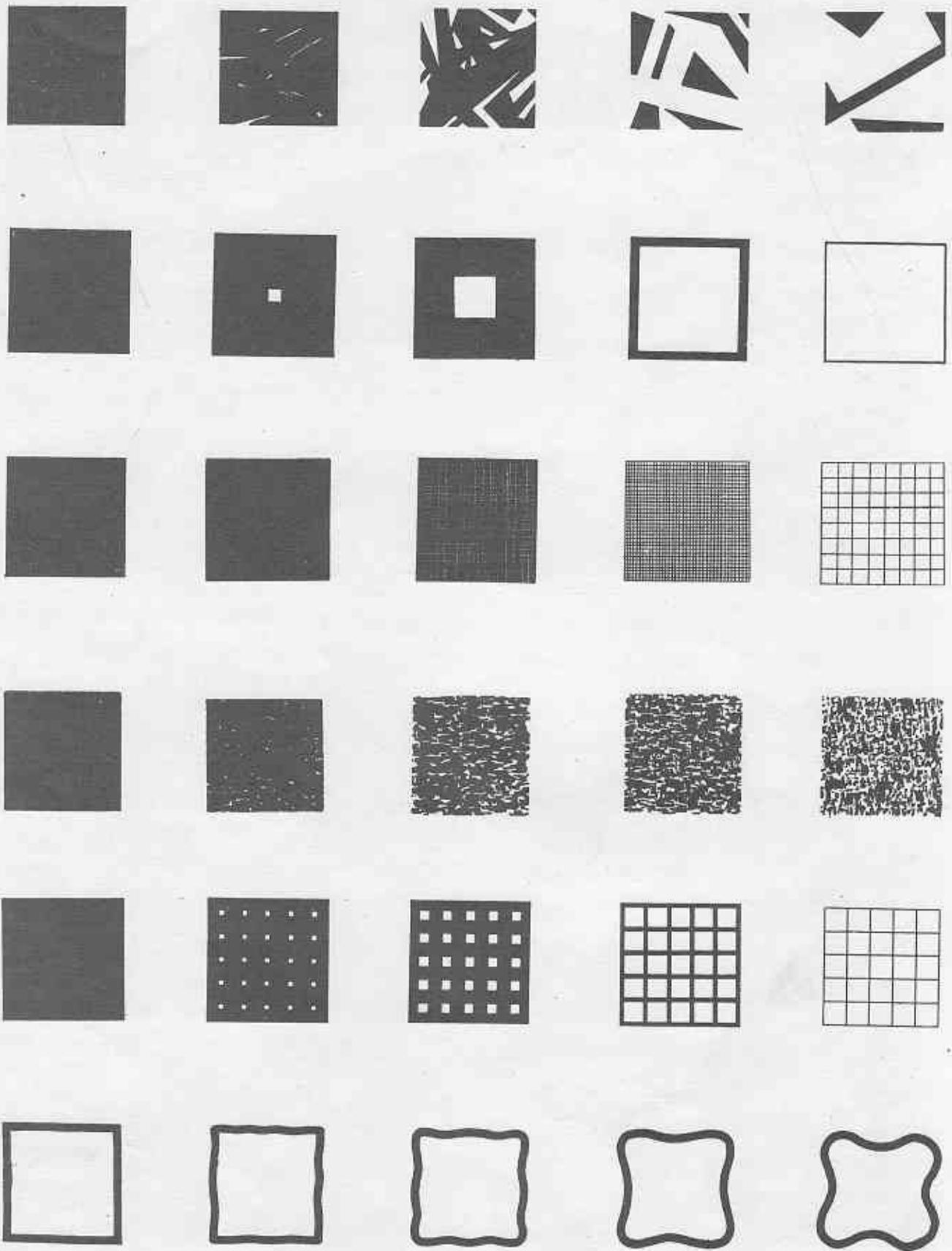


Упражнения на тему „Слово — образ“



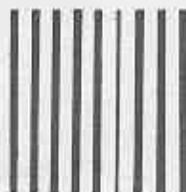


Упражнения по курсу „Основы композиции” на кафедре промышленной графики. II курс. Рук. О.А. Векленко
Цикл композиционных упражнений. Иллюстрации из методического пособия кафедры

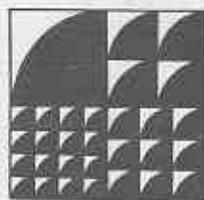
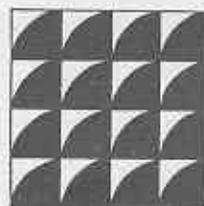
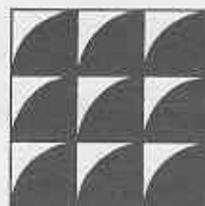
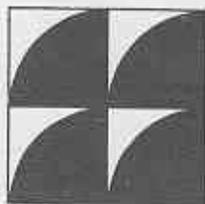
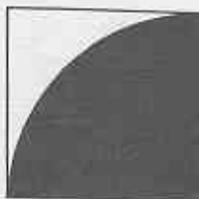
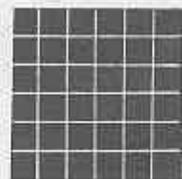
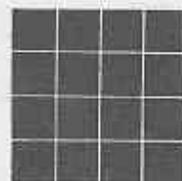
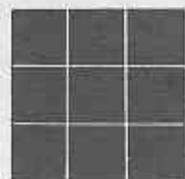
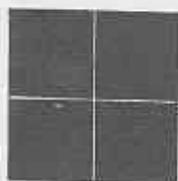


а

Упражнения на тему „Ритм“. II курс:
 а — изменения ритмической структуры при последовательном количественном нарастании графических элементов;

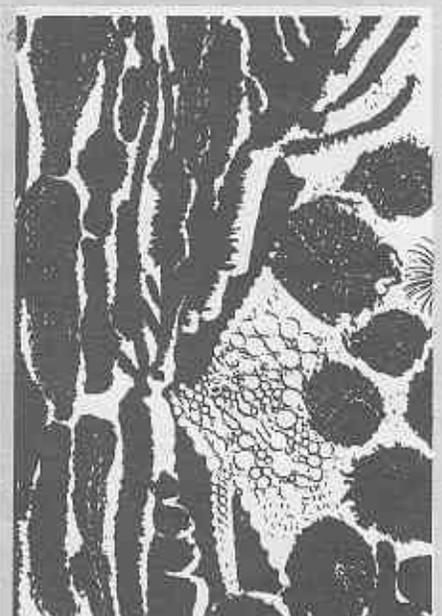
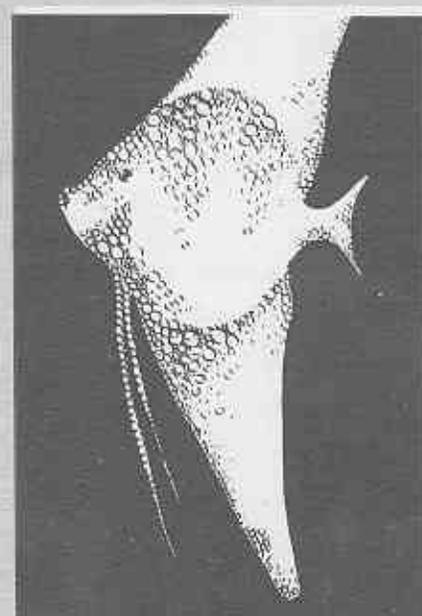
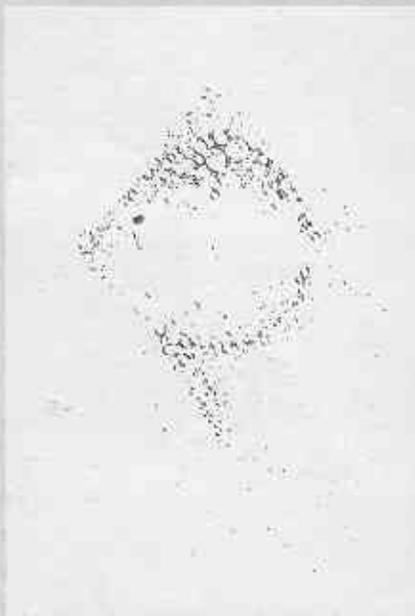
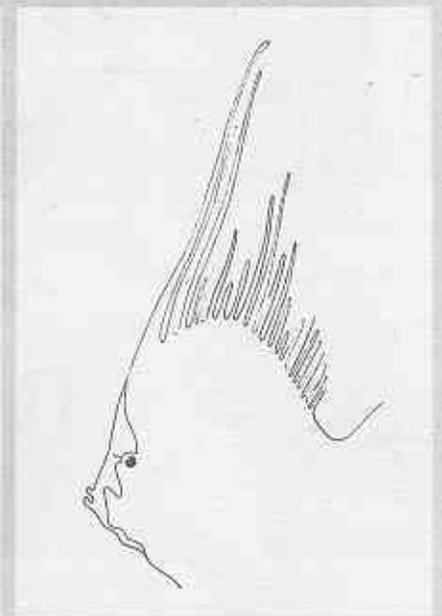
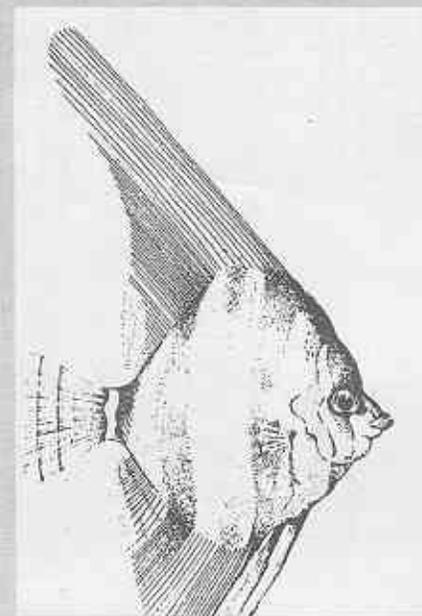
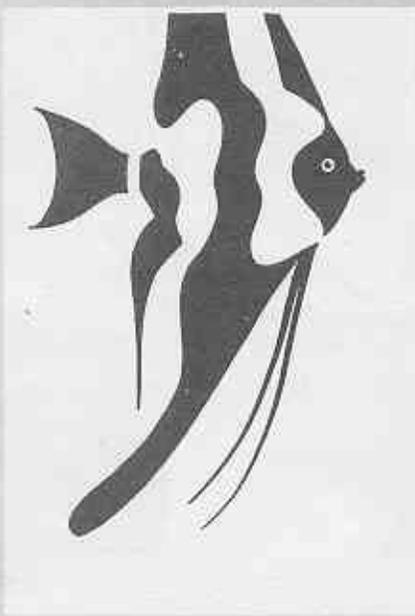
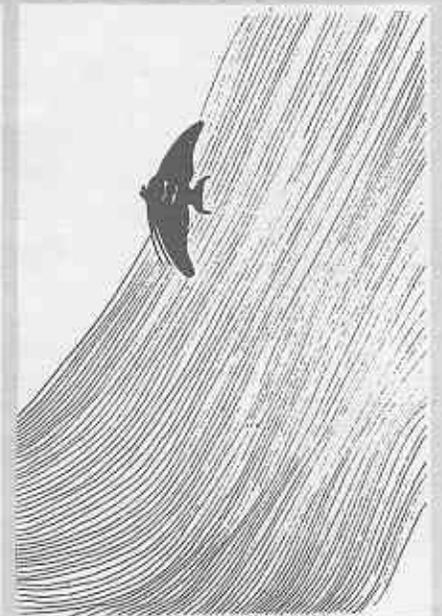
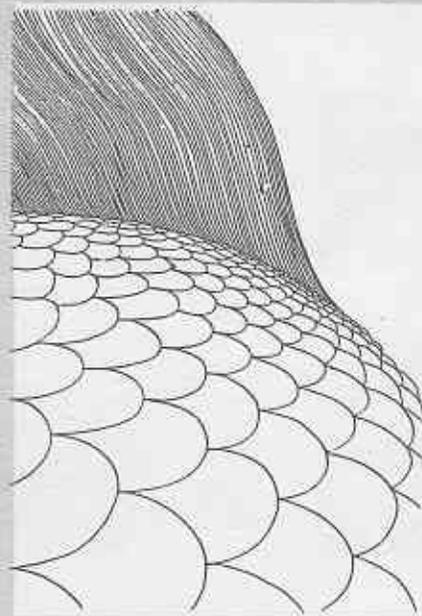
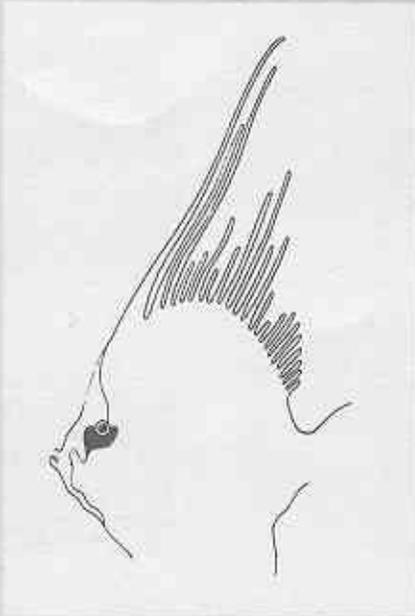


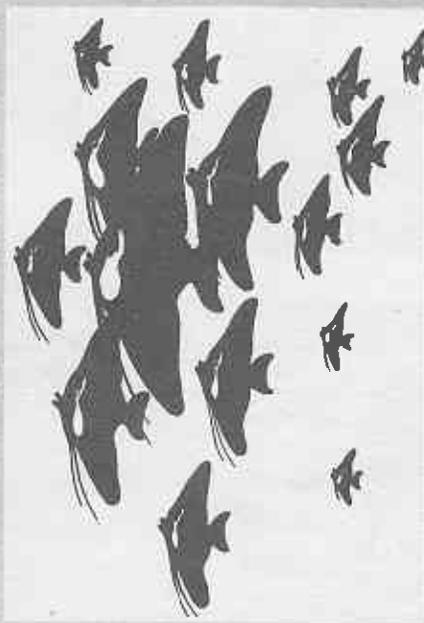
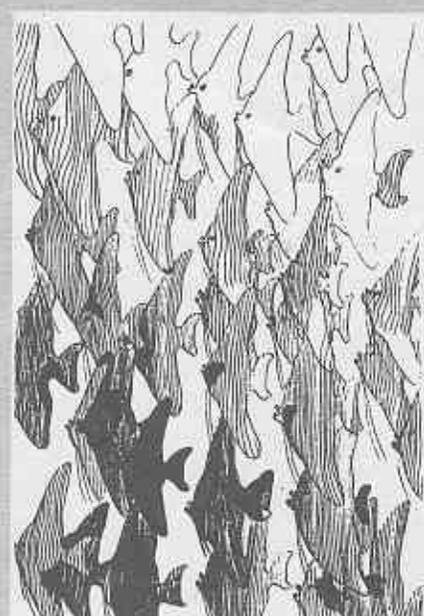
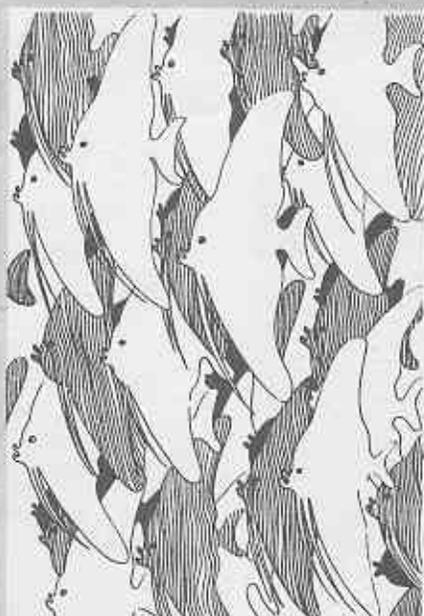
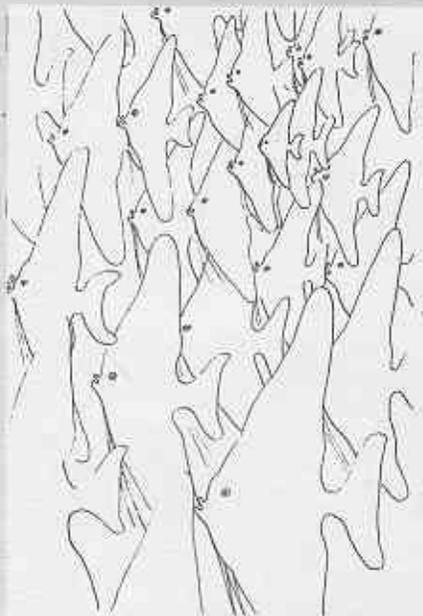
б



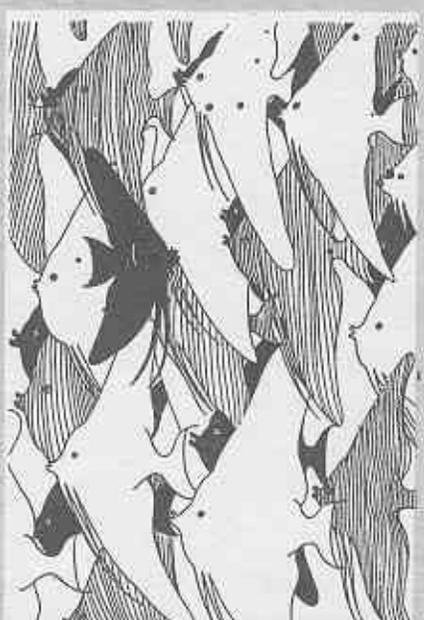
в

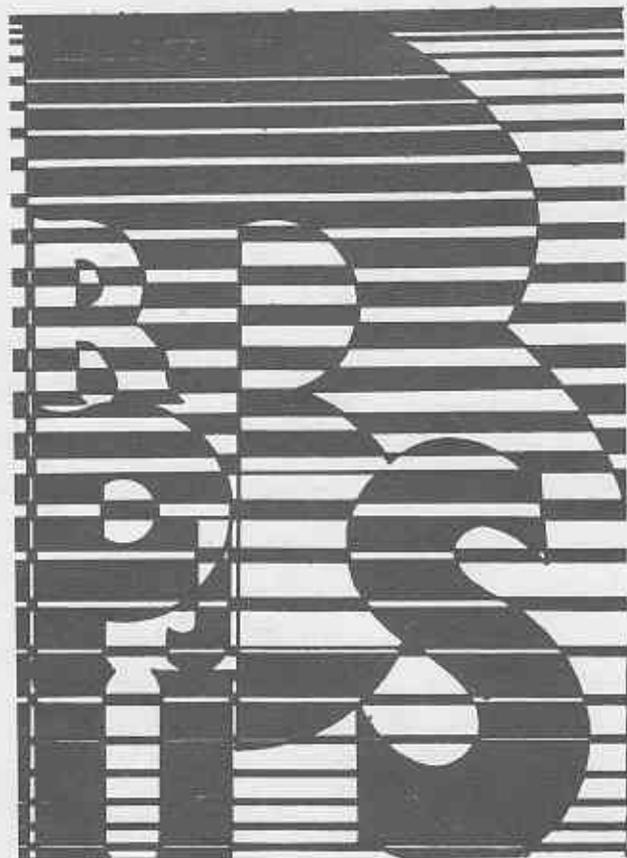
б — акцент в ритмическом ряду; в — качественные изменения объекта при последовательном ритмическом нарастании графических элементов





Композиционные упражнения. II курс.
Темы упражнений на стр. 86, сверху
вниз: „Контраст“, „Пятно, фактура,
линия“, „Объект и среда“
На стр. 87: „Композиционный центр в
ритмической структуре“, „Фактура, си-
луэт, линия“, „Акцент в графической
композиции“
Студентка И. Обушная. Рук. О.А. Век-
ленко

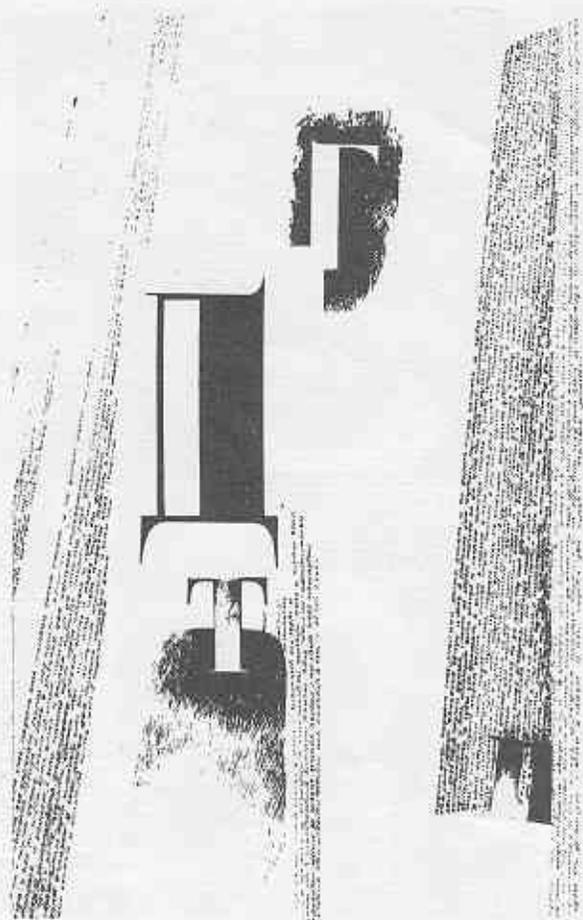
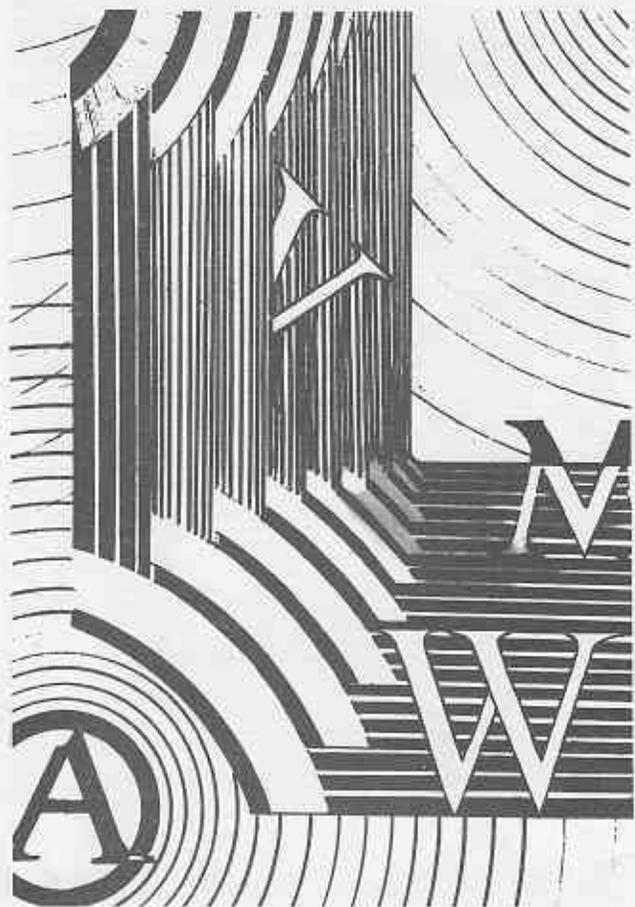




Шрифтовая композиция. II курс. Рук. И.Ф. Криворучко
Задание на тему „Пространственный строй в знаке“. III курс.
Рук. В.А. Оечинников



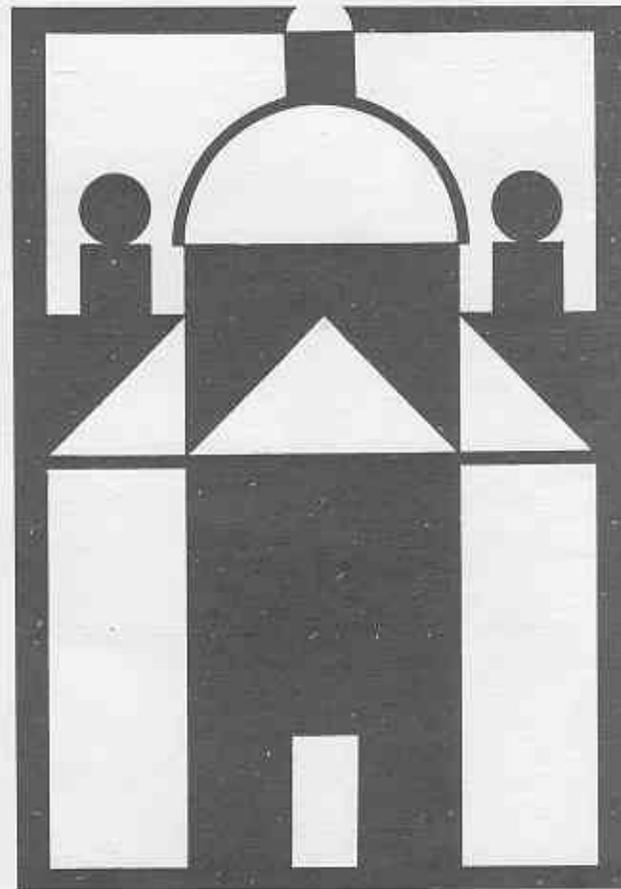
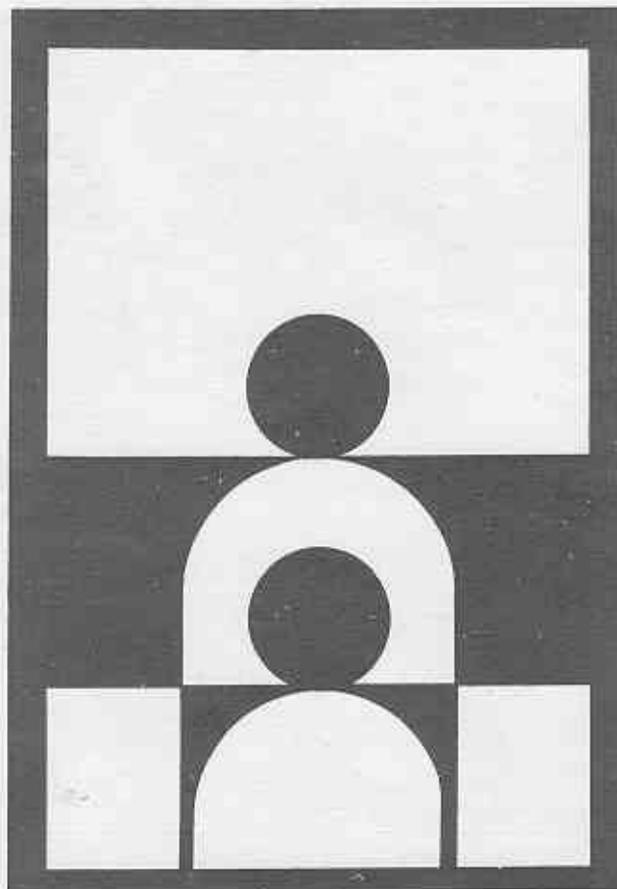
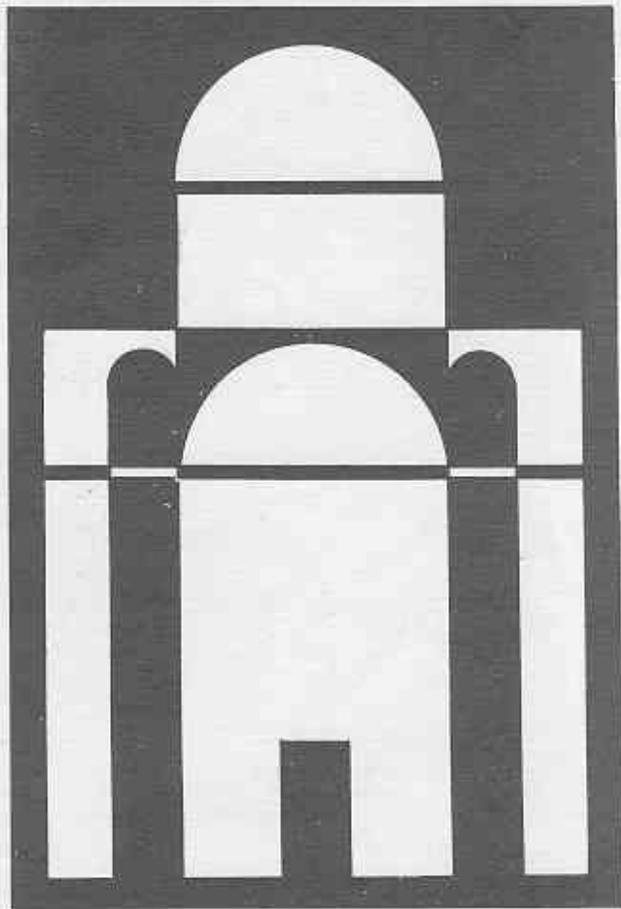
Экслибрисы. III курс. Рук. В.Н. Победин
Задание по проектированию: товарные знаки. III курс.
Рук. В.Н. Победин



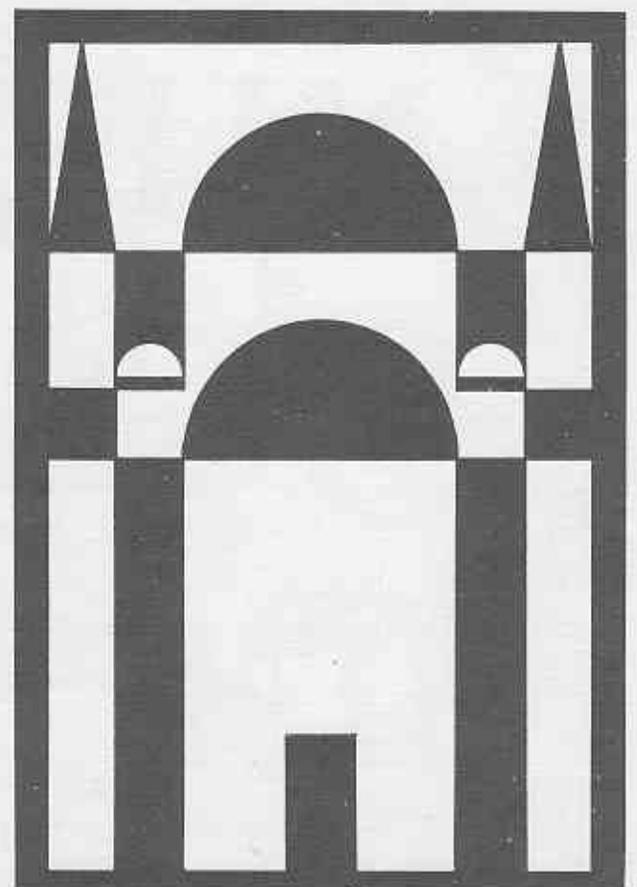
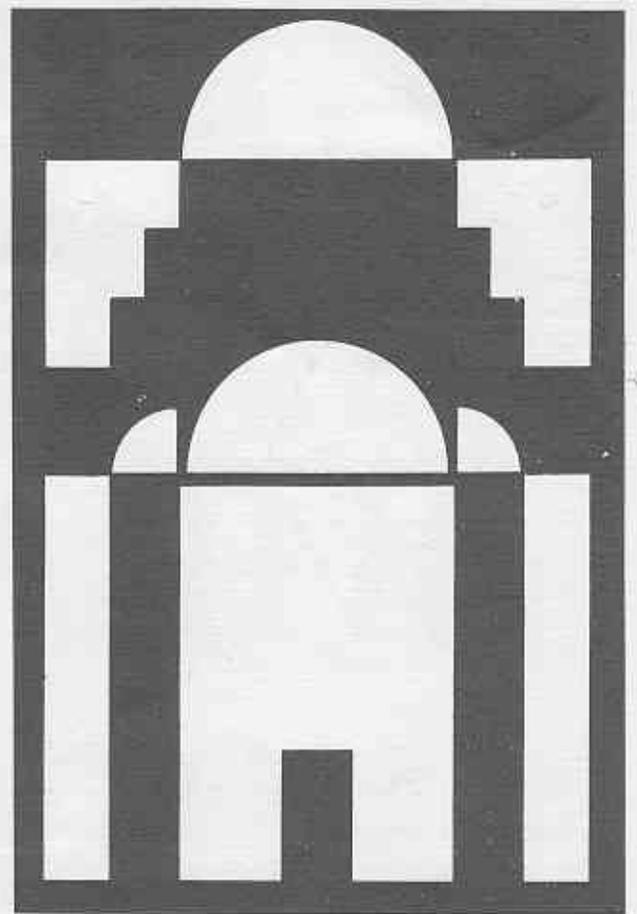
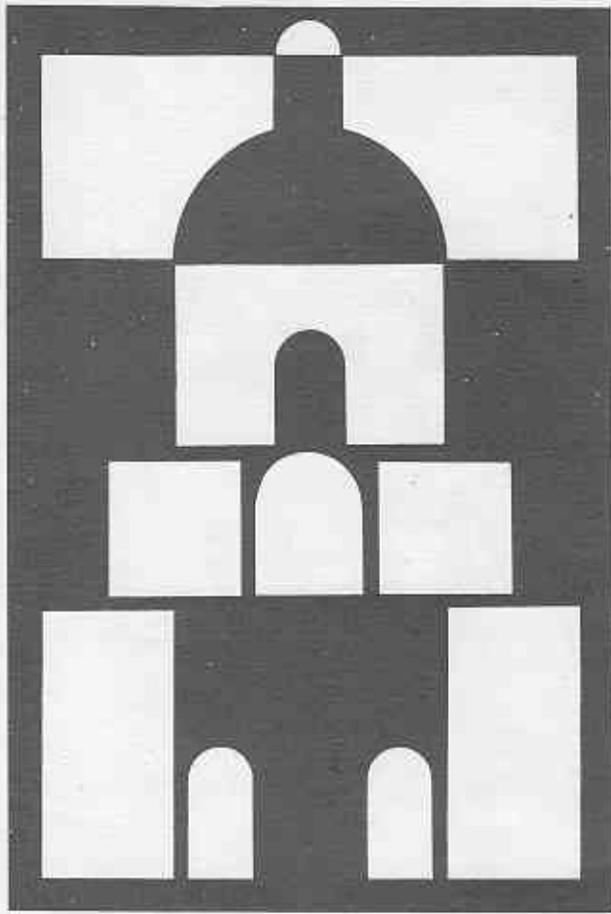
Группировка букв по схожим элементам. III курс. Студентка Т. Кормылова. Рук. И.Ф. Криворучко



Группировка букв по схожим элементам. III курс. Студентка Т. Кормылова. Рук. И.Ф. Криворучко



Построение системы знаков визуальной информации на основе простых типоэлементов. IV курс. Студент Е. Черняк.
Рук. В.И. Лесняк



НОТЫ

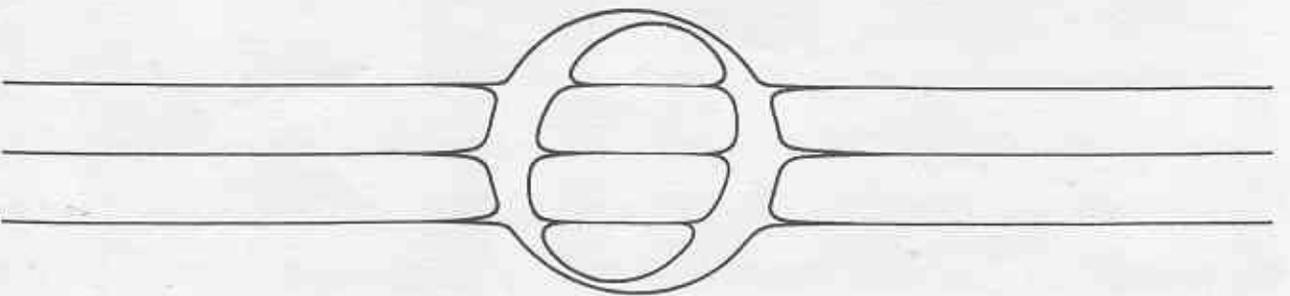
А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н О

П Р С Т У

Х Ц Ф Ш

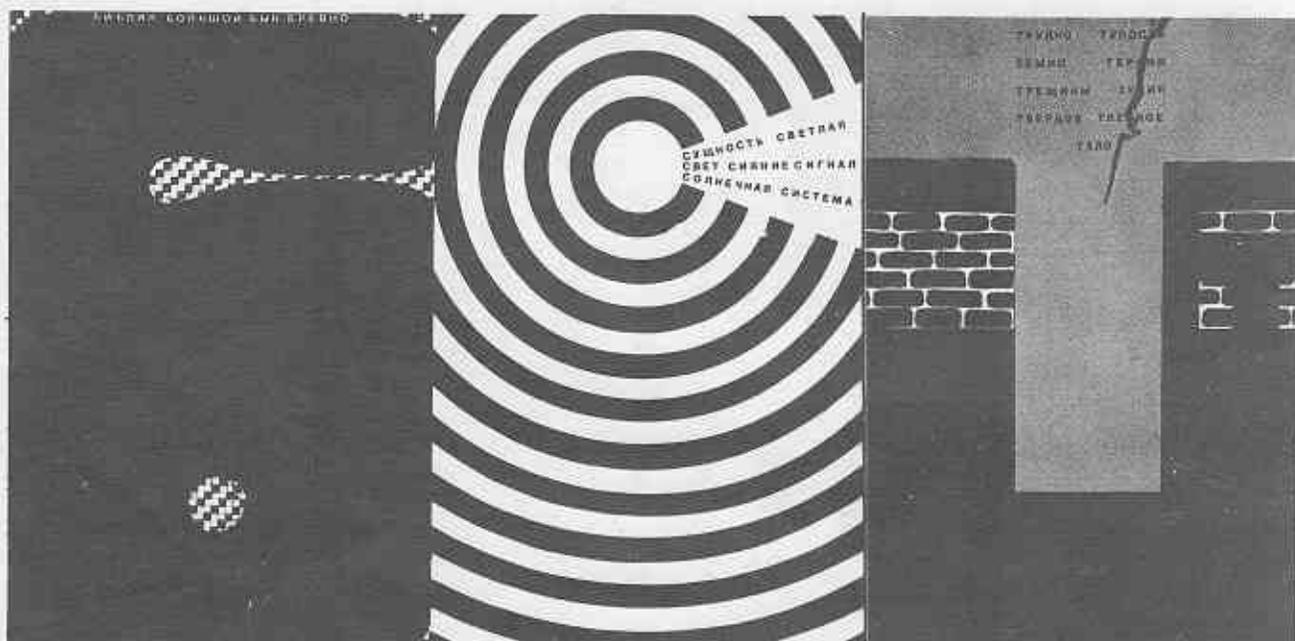
Ъ Ъ Ю Я



*Разработка гарнитур шрифтов. IV курс. Рук. В.И. Лесняк.
Гарнитура „Ноты“. Студент Н. Ким*



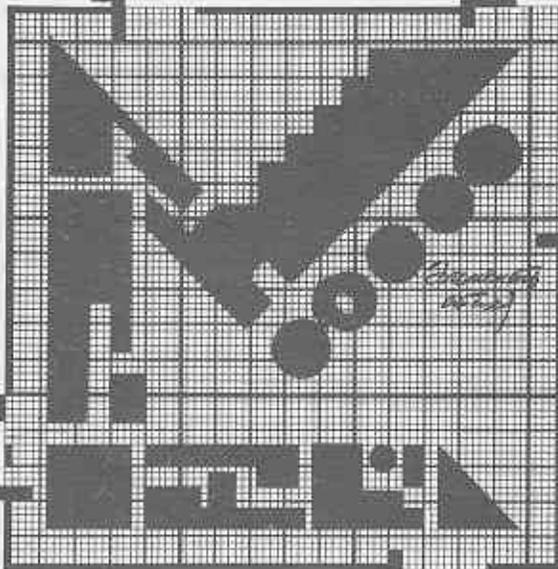
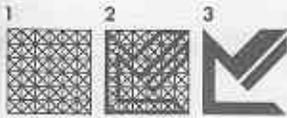
„Прозрачная“ и „кубовидная“ гарнитуры. Студентка О. Пустогарова



Проект системы знаков визуальной информации для Харьковского зоопарка. IV курс. Студентка Т. Попова. Рук. В.И. Лесняк
 Дипломный проект на тему „Буквы — образы“. Студентки О. Пустоварова, А. Пустоварова. Рук. В.И. Лесняк

Дипломный проект „Система знаков визуальной информации для Харьковского метрополитена“. Студент А. Капельников. Рук. В.И. Лесняк

3 Н А К

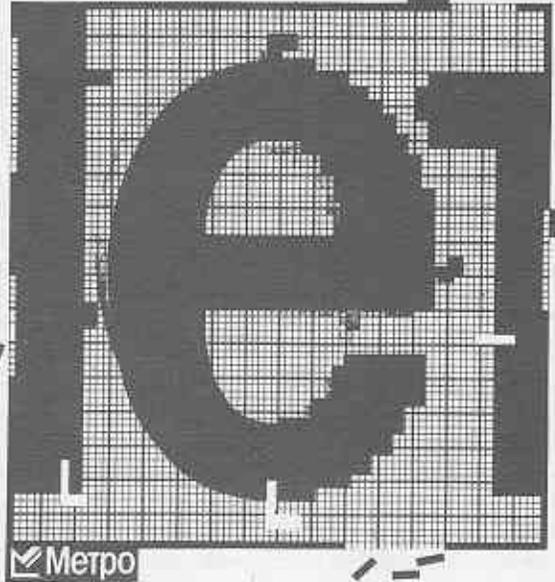


МПС СССР
Одделение управления метрополитеном

ЛОГОТИП



МПС СССР
Одделение управления метрополитеном



АРМ 3

Харківський метрополітен

МПС СРСР
Головне управління метрополітенів

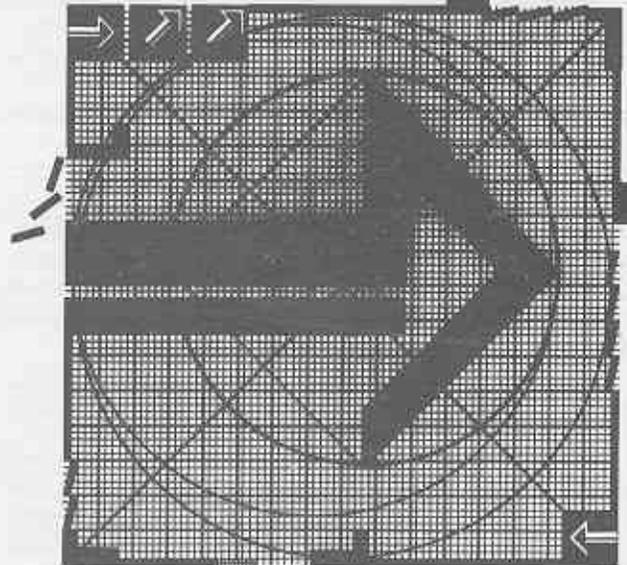


СТРЕЛКА



Направление Аварийный Выход

МПС СССР
Одделение управления метрополитеном



ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА ПЛАКАТА, КНИГИ И СТАНКОВОЙ ГРАФИКИ

Ситуация, сложившаяся в графических жанрах за последние 20–25 лет, неоднозначна. Если в 50-е — начале 60-х годов наивысшего развития достигли станковая графика и книжная иллюстрация, то в середине 60-х, когда приоткрылся „железный занавес“, появился с годами нарастающий интерес к графическим жанрам, сочетающим в себе эмоциональную художественную окраску с проектным дизайнерским мышлением. Это относится прежде всего к плакату и книжному дизайну. Перевод Харьковского художественного института на „промышленные рельсы“ в 1964 году дал импульс для развития именно дизайнерского направления в графике, и к середине 80-х Харьков становится одним из ведущих центров графического дизайна в стране. Что касается традиционных станковых форм графики, то они существовали в институте полулегально начиная с образования нашей кафедры в 1982 году, так как сначала эта кафедра рассматривалась как база для подготовки художников-плакатистов, станковой и книжной графикой разрешалось заниматься в исключительных случаях. Но запретительство и перекосы в любую сторону ни к чему хорошему не приводили. Результаты не были обнадеживающими ни в плакате, ни в станковой и книжной графике. И лишь к 1986–1987 годам, когда „новое мышление“ пришло не только в политику, но и в искусство, наметилась какая-то более или менее четкая линия в преподавании дисциплин кафедры, которая постоянно развивается и дополняется по сей день.

Сегодня специальность „Графика“ в Харьковском художественно-промышленном институте ориентирована на выпуск специалистов по следующим направлениям: комплексное оформление книги, плаката, станковая графика. Казалось бы, специализация слишком узкая, но она создается на основе одной из базовых концепций кафедры — подготовки графиков-универсалов. Кафедра синтезирует в своей методике лучшие достижения современного станкового искусства и графического дизайна, используя традиции и творческое наследие отечественной и зарубежной графики, книжной иллюстрации, дизайна книги и плаката. Надо отметить, что соседство на факультете „Дизайн“ станковых и дизайнерских специализаций способствует развитию мышления студентов, взаимообогащает и расширяет кругозор, увеличивает масштаб знаний, помогает росту профессионального мастера.

Учебный процесс по специальности „Графика“ строится таким образом, что первые два года все студенты изучают дисциплины специального цикла, а затем, с учетом пожеланий и склонности каждого, происходит распределение по мастерским конкретной специализации, в которых обучение проходит три года. После летней преддипломной практики весь шестой год учебы в институте отдан работе над дипломом.

Пропедевтический курс

Методика преподавания дисциплин специального цикла выработывалась на основе академических программ, опыта других художественных вузов и с учетом специфики нашего вуза и его возможностей. Поиски своих путей привели к системе, в которой определилась общая концепция методики, отработались темы заданий по каждой дисциплине, четко выявились цели.

Базовыми курсами, формирующими творческое мышление художника-графика и определяющими его дальнейшую специализацию в мастерских плаката, книги и станковой графики, являются „Композиция“, „Шрифт“, „Работа в материале“. Эти курсы ведут преподаватели нашей кафедры, а рисунок и живопись — преподаватели кафедр рисунка и живописи, что создает разнородную и нестыковку методик. Целесообразно было бы перевести эти дисциплины в ведение выпускающей кафедры.

Понятно, что высокий уровень подготовки зависит от многих других факторов: уровня подготовки студента до поступления в вуз, четкости программ и методик, широты взгляда педагогов, ведущих дисциплины, материальной базы и т. д. И все-таки четко разработанная методика значительно помогает студентам преодолеть все недостатки процесса обучения, в том числе нехватку материалов и инструментов, и найти пути к получению профессиональных навыков.

Общий курс композиции ориентирует студентов I и II курсов на изучение основных законов композиции, закономерностей построения графического листа, на развитие художественного мышления.

Практические задания тщательно продуманы, в них учтены последовательность и сложность задач, работа во время летней практики, взаимосвязь с курсами рисунка, живописи, шрифта, работой в материале.

Общий курс композиции включает цикл лекций и бесед, где излагается история развития графики, ее различных форм, дается понятие об изобразительной плоскости, форме, пространстве, ритме, контрасте, пропорциях, композиционных приемах, метафоре, гиперболе и т. д., и практические задания, которые выполняются в определенной последовательности: зарисовки и наброски с натуры — композиционные поиски, черновые эскизы, законченные работы. Большое внимание уделяется анализу построения произведений изобразительного искусства мастеров прошлого и современников.

С первых шагов обучения художника-графика делается акцент на профессиональный подход к работе. На начальном этапе вырабатываются навыки подготовки рабочего места, инструментов, распределения рабочего времени, умения работать с литературой, собирать эскизный материал. Задания сформированы в блоки по семестрам и летним практикам. В каждом блоке определены темы заданий и композиционные задачи. Такой подход позволяет держать в поле зрения весь общий курс композиции, рассчитанный на четыре семестра и две летние практики.

Блок заданий первого семестра включает в себя упражнения на построение формы и пространства. Несколько небольших заданий строятся на постановках из бытовых предметов интерьера и городском дизайне. При этом изучаются различные принципы построения пространства — линейная и обратная перспективы, условное пространство; воздушная перспектива, перекрытие, отраженное пространство. Задания выполняются на одном планшете размером 60x45 см, что позволяет сравнить уровень выполнения задачи в каждом отдельном эскизе. Одновременно идет знакомство с графическим языком — линией, пятном, фактурой, светотенью. Задания выполняются в туши, пером и кистью.

В блок заданий второго семестра входят упражнения на выявление ритма, контраста, пропорций. Работы выполняются на основе жизненных наблюдений. Темы заданий на ритм могут быть цирк, спорт, город. Студенты должны выявить раппорт, построить линейный ритм, ритм в плоскости и круге, выполнить композицию на основе пространственного ритма и ритмических рядов. Темы для композиций, построенных по принципу контраста, можно брать из приро-

ды, животного и растительного мира, быта. Студенты должны определить в упражнениях степень контраста, контрастные пары, различные формы контраста. Задания на пропорциональные взаимосвязи включают упражнения на построение различных прямоугольников, выявление модуля, модульной сетки, пропорциональный анализ произведений мастеров прошлого, выполнение композиции на основе постановки из классических предметов искусства — гипсовой головы, предметов декоративно-прикладного искусства.

Задания по композиции, наряду с заданиями по рисунку и живописи, входят в состав летней практики I курса. Здесь же собирается материал для выполнения заданий по композиции на II курсе, с учетом тематики и задач будущих упражнений и работ.

Блок заданий третьего семестра должен развить образно-ассоциативное мышление студента. Расширяется круг композиционных приемов, обогащается графический язык работ, становится более свободным применение материалов и инструментов. Темы берутся из областей, которые могли бы помочь развить метафорическое мышление (например, зоопарк, музей природы, деревенская жизнь). Студенты уже имеют заготовки материала в виде этюдов, набросков и рисунков, собранных во время летней практики.

Блок заданий четвертого семестра ставит более сложные задачи: организацию композиционного центра листа, соединение различных пространственных и смысловых элементов. Задания носят универсальный характер, так как студенты еще не определили свой выбор дальнейшей специализации. После проведения летней практики, по результатам работ и с учетом желаний студента и его способностей, педагоги рекомендуют выбор мастерской, в которой будет продолжаться обучение.

Общий курс шрифта — важная дисциплина в общеуниверситетском воспитании студентов по специальности „Графика“. Работа в области книги, станковой графики, плаката требует профессионального умения исполнять шрифт. Общий курс шрифта ведется в течение четырех семестров. Он состоит из лекционной части и практических заданий. Задания каждого семестра объединены единой темой, где рассматривается ряд проблем шрифта в теоретическом и практическом аспекте. В первом семестре студенты из лекций узнают об истории письма и шрифтов, о материалах и инструментах, применяющихся в шрифтовой графике, анализируют разновидности шрифтов в зависимости от способа их исполнения и назначения, изучают элементы букв и шрифта. Выполняется ряд практических заданий с целью научиться исполнять элементы букв и саму букву, понять принцип взаимосвязи элементов в букве и алфавите. Работа строится на основе классических рисованных и наборных шрифтов. Семестр заканчивается экзаменационным заданием, в котором студенты должны показать определенный уровень исполнения буквенных знаков, уметь исполнить курсивом небольшой текст.

Построение шрифта — тема второго семестра. Вначале каждого занятия — теория, преподаваемая в виде лекций. Параллельно студенты работают над заданиями по пропорциональному построению отдельных букв и алфавита шрифта антиква. Далее выдается серия заданий по полиграммному построению шрифта. Все работы выполняются в цвете — гуашью, акварелью, тушью. Студенты в процессе выполнения заданий должны научиться строить буквы алфавита, уметь правильно написать их в слове, строке и плоскости, уметь провести графический анализ современного рисованного или наборного шрифта. Продолжая освоение курсива ширококонечным пером, студенты выполняют копию с работы мастера рукописного шрифта. Семестр заканчивается написанием текста поздравительного адреса и заданием на

построение шрифта. Это может быть шрифтовая композиция цитаты или высказывания, выполненная историческим или современным шрифтом с анализом его построения.

В третьем и четвертом семестрах делается акцент на шрифтовую композицию. Параллельно с этим студенты знакомятся с группами наборного шрифта, разновидностями рисованного шрифта, продолжают работать над курсивом. Студентам предлагается выполнить ряд заданий: „Слово-образ“, „Композиция из наборного шрифта“, „Композиция на основе рукописного шрифта“.

Во втором семестре даются понятия о типографике, возможностях шрифтового набора. Практическая работа строится на базе Харьковского издательства „Прапор“: студенты выполняют шрифтовое оформление выпускаемых книг (обычно это краеведческая, научно-техническая литература). С целью расширения круга заданий может быть выполнен шрифтовой киноплакат, а также другие шрифтовые композиции.

Общий курс работы в материале знакомит студентов начальных курсов с различными тиражными графическими техниками, их основными манерами и приемами. Практические задания сопровождаются комментариями руководителя, раскрывающего приемы работы в материалах.

На I курсе изучается офорт, его основные манеры — „сухая игла“, травленный штрих, акватинта, мягкий лак, резерваж, открытое травление. Студенты знакомятся с приемами подготовки доски, инструментами, красками и другими материалами, необходимыми для работы. Начинают с „сухой иглы“ как наиболее простой манеры в этой технике. В качестве заданий выполняются автопортрет, натюрморт, пейзаж. В работе, помимо преподавателя, участвует мастер, который помогает студенту в технических вопросах.

На II курсе изучается высокая печать. К этому виду печати относится гравюра на дереве и линолеуме. Студенты знакомятся с обрешной и торцовой гравюрой на дереве, породами применяемого дерева, другими материалами, используемыми при высокой печати, инструментами, способами обработки досок. Задания располагаются в методической последовательности с постепенным усложнением задач. Первые опыты гравирования на дереве и линолеуме заключаются в том, чтобы научиться выполнять различные линии и фактурные пятна разными штихелями. Студенты готовят к гравированию доски из грушевого дерева или самшита, грунтуют их, после чего начинают выполнять упражнения. В качестве заданий предлагаются натюрморт с гипсовой головой, копия с работы мастера ксилографии или линогравюры, пейзаж, цветная гравюра. Исполнение натюрморта с гипсовой головой предполагает три варианта фона: черный, серый и белый. Это дает возможность понять технику гравюры в различных стадиях гравирования. Цветная гравюра на дереве или линолеуме технологически более сложна. Она требует наличия различных прозрачных и кроющих красок, специальных приспособлений для совмещения досок при печати, знаний при подготовке эскизов. Эскиз выполняется в цвете, в зависимости от количества досок. Конечный результат не всегда совпадает с задуманным решением, так как материал имеет свой язык, обусловленный четкостью штриха и пятна в резцовой гравюре. Поэтому в процессе работы над досками выполняются пробные оттиски и корректируется рисунок.

На III курсе студенты знакомятся с плоской печатью. Сюда относится литография, шелкография, трафаретная печать. В ХХПИ есть литографская мастерская с достаточным набором литографских камней и станков, что позволяет изучить технику литографии в необходимом объеме. В отличие от офорта и гравюры на дереве, в литографии можно

получить эстамп, максимально приближенный к эскизу, так как поверхность камня идентична фактуре бумаги, а инструменты применяются те же, что и в оригинальном рисунке. Это позволяет использовать технику литографии при репродуцировании, а также создавать оригинальные произведения на основе изученных приемов и манер. В состав заданий по литографии включаются: натюрморт, выполненный смешанной техникой (карандаш, тушь); анималистический мотив, выполненный на основе предварительных рисунков с натуры с использованием различных манер (процарапывание, запыление и т. д.); творческая репродукция с тоноцветовыми раскладками оригинала работы мастера живописи; цветной автопортрет с окружением. Учитывая уже имеющуюся подготовку студента по рисунку, живописи и композиции, а также возможности техники литографии, в заданиях ставятся усложненные задачи. Они включают в себя творческий, индивидуальный подход к выполнению заданий. Это позволяет выявить студентов, желающих продолжать изучение литографии более глубоко на последующих курсах.

Методика обучения по курсу „Оформление и иллюстрация книги“

В ХХПИ всегда был большой интерес к книге. На разных этапах ставились различные задачи, в основном по разработке изобразительных элементов. Немало полезного в этом деле было заложено педагогами М. Фрадкиным и Н. Каменным. Использовались традиции русского и советского книжного искусства, изучалось творческое наследие В. Фаворского, Д. Митрохина, С. Чехонина, А. Гончарова и др. В середине 60-х годов приоткрылась страница истории нашего искусства, которую долгое время пытались вырвать ортодоксы, — феноменальный взрыв различных течений, направлений и экспериментов в творчестве русских художников 20–30-х годов, таких, как Эль Лисицкий, А. Родченко, В. Степанова, Г. Клуцис и др. Это явилось настоящим откровением для многих студентов и перевернуло их представления и взгляды на творчество. В это время начали понемногу вспоминать и предшествующий революционному авангарду так называемый декадентский период творчества многих ярчайших русских художников, примыкавших к кругу журнала „Мир искусства“. Это повлияло на дальнейшее развитие и методики преподавания, и учебного процесса в целом. К тому же позже появились фундаментальные труды по теории книжного искусства и типографики Я. Чихольда, Э. Рудера, Ю. Герчука и других, которые дали основу для деятельности в этом направлении.

Тем не менее занятия книгой в институте носили все же случайный характер. Был период, когда „книжники“ выпускались, потом, в 1980–1987 годах, акцент был сделан на политический плакат и практически „книжных“ дипломов почти не стало. Лишь в 1990 году наконец было решено возродить в ХХПИ незаслуженно забытое искусство оформления.

Понятие „комплексное“ наглядно показывает попытки кафедры синтезировать традиционные станковые формы книжного искусства с современным дизайнерским пониманием книжного организма, всех его элементов. Универсальность поставленных задач, естественно, усложняет задания и заставляет студентов активно использовать весь свой творческий и интеллектуальный потенциал в ходе обучения. Не всегда подготовки, полученной в среднем специальном учебном заведении и в предыдущие два года учебы в институте, хватает для решения задач, поставленных педагогом.

Поэтому все дисциплины кафедры ориентированы на помощь студентам в деле достижения основной цели — выполнения задания по композиции в мастерской комплексного оформления книги. Это и работа в материале, и фотография, и прикладная графика, и полиграфия, и, в последнее время, компьютерная графика. Дисциплина „Композиция“ в данной мастерской ставит своей целью освоение единого книжного организма, знакомство со спецификой оформления различных жанров литературы. Учебный процесс строится на основе всеобъемлющего анализа ставящихся задач с привлечением для показа и разбора примеров из числа наиболее выдающихся достижений отечественной и мировой школ книжного искусства. Налаживаются контакты с местными издательствами и издательскими кооперативами с целью выполнения конкретных заданий студентами на старших курсах и включения в дипломную работу реальных заказчиков.

Вводные лекции пятого семестра посвящены возникновению и развитию книжного искусства в России и за рубежом, начиная с И. Гутенберга и И. Федорова и кончая современными тенденциями книжного дизайна. Учебный процесс строится по принципу усложнения задач и расширения объемов задания с каждым новым семестром. Познакомившись с основными элементами книги еще на II курсе, выполняя задания по шрифту, студенты изучают материал, касающийся компонентов и средств композиции книги, а также ее структуры. Практическое задание — разработка макета, внешнего и внутреннего оформления книги (мягкая обложка, титульный разворот, спусковая полоса с инициалом и колонцифрой, композиция полосы набора и варианты компоновки иллюстрации с текстом, заставки и концовки). Как правило, для задания автором выбирается по собственному вкусу, наклонностям и характеру какой-нибудь поэтический сборник. Помимо чисто профессиональных, перед студентами ставятся задачи правильного понимания произведения и его воплощения в изобразительную форму, соответствия типографических элементов и иллюстраций характеру данного произведения, поэтическому языку автора.

Весенний семестр III курса продолжает работу, начатую ранее, однако тут речь идет уже о детской книге, которая имеет свою специфику — сильный акцент на изобразительные элементы. Тема также выбирается лично студентом. Материал и техника выполнения иллюстраций не ограничены. Помимо макета должны быть выполнены обложка, форзац, авантитул, титульный разворот и другие внутренние элементы оформления книги. Разрабатываются детально три иллюстрации, причем одна должна решаться в тиражируемом графическом материале. В этом семестре более тщательно изучаются связи изобразительных и шрифтовых элементов книги, ее пространственная структура, ритм, правильный выбор объектов иллюстрирования при помощи композиционного анализа литературного произведения.

На время летней практики студентам выдаются конкретные задания по сбору материала для работы в следующем семестре (выбор темы, ее осмысление, зарисовки, эскизирование и т. д.), чтобы работа на IV курсе шла еще интенсивнее и продуктивнее. Задание осеннего семестра — разработка комплексного оформления беллетристического произведения. Задачи этого семестра аналогичны задачам предыдущего, отличаются повышенными требованиями к профессиональному исполнению, раскрытию темы в соответствии с духом произведения, а также большим объемом работы.

Следующий, весенний семестр посвящен оформлению научно-популярной, историко-краеведческой, справочной и других видов нехудожественной литературы, которая имеет свою специфику и принципы конструирования. Интерес к такого рода литературе сейчас огромен и, если говорить об

универсальном характере подготовки наших студентов, нельзя пройти мимо этих жанров. Акцент в задании делается на интересный конструктивный замысел, активное использование средств типографики и изобразительных элементов.

Весь преддипломный период студенты выполняют экспериментальное задание, особенность которого — в поиске новых форм книжного подарочного издания, неординарных решений макета, иллюстраций — всех элементов книги. На основе темы, выбранной на летней практике, после эскизирования уточняются элементы, разработанные ранее, и выполняются оригиналы. Это генеральная репетиция перед дипломом.

Методика обучения по специализации „Плакат“

Успешное развитие отделений дизайна и графического дизайна в ХХПИ повлияло на процесс подготовки плакатистов, тем более, что большинство педагогов кафедры получили образование графиков-дизайнеров.

Методика преподавания „Композиции плаката“ для студентов III–V курсов основана на изучении специфики и разновидностей социального и рекламного плаката, а также на освоении необходимых композиционных приемов и графических средств при создании лаконичных плакатных образов. Учебный процесс направлен на усвоение студентами теоретического материала в ходе выполнения практических заданий. Основными критериями качества курсовых работ являются профессиональное отношение к созданию оригиналов плакатов, творческое и нестандартное решение темы, высокая графическая культура. Главный смысл программы и ее методическая направленность — формирование образного мышления плакатистов.

Начинается программа III курса с изучения специфики рекламного плаката на примере выставочной афиши. Практическое задание пятого семестра состоит из четырех листов, в которых студент одну и ту же тему решает различными средствами композиции: используя в композиции плаката портрет автора произведений; применяя в качестве изобразительного элемента конкретное произведение или его фрагмент; разрабатывая образный строй плаката на основе обобщенного мотива, доведенного до символа, знака; используя шрифт как основной элемент композиции. Введение в каждый лист наряду с перечисленными изобразительными элементами шрифтовых надписей дает возможность студенту провести тщательный анализ и поиск варианты соподчинения шрифта и изображения в композиции.

В шестом семестре продолжается изучение графического языка композиции на основе выполнения оригиналов праздничных плакатов по мотивам народных праздников или массовых праздничных мероприятий. Мы ориентируем студентов на использование богатого фольклорного материала, национальных традиций, культурных ценностей народа. Задание носит комплексный характер и выполняется в объеме четырех листов по следующим направлениям: объемно-пространственное построение композиции; двухмерная обобщенная трактовка объектов изображения; ассоциативное решение темы; шрифтовая интерпретация темы.

Усвоение программы по композиции на III курсе, а также разработка оригиналов плакатов с использованием многообразия графического языка и средств композиции создают необходимые предпосылки для решения более сложных задач на последующих курсах. Кроме того, выходя на летнюю практику, студенты получают установку на сбор материала для предстоящей работы на IV курсе, где усложняются и тематика плакатов, и требования к пластическому воплощению замысла, мастерству исполнения.

В осеннем семестре IV курса студенты работают над тематическим и социальным плакатом. Первое задание выполняется по заказу молодежных театров и театров-студий Харькова, посещая спектакли которых студенты знакомятся с режиссерской концепцией и пластическим языком постановки. Социальный плакат разрабатывается по конкретному заданию педагога. В основе тематики лежат проблемы, окружающие нас в современной жизни. Это охрана памятников, возрождение культуры и национальных традиций, борьба со СПИДом, благотворительные программы, охрана окружающей среды и т. д. Акцент делается на тему, в которой конкретный студент хорошо ориентируется — понимает и чувствует проблемы, связанные с ней.

В течение всего весеннего семестра проходит работа над многолистным плакатом. Это может быть диптих или триптих. Тематику выбирает сам студент. Тут возможно использование материалов, наработанных и во время летней практики, и во время учебы в предыдущих семестрах. Методическая задача — создание единой композиции из двух или трех плакатов. Единство может создаваться на различной основе — пластического языка, колористического решения, стилистики шрифта и т. д.

Задача композиционного единства еще более усложняется на V курсе, который после проведения летней творческой практики включает в себя одно, но очень емкое задание — разработку серии плакатов на свободную тему. При шестилетнем сроке обучения V курс можно назвать генеральной репетицией перед защитой диплома. Студенты должны познакомиться с принципом работы над серией из 5–6 плакатов, правильно распределить свое время и силы, понять основные композиционные законы комплексной работы. В осеннем семестре происходит сбор материала, осмысление темы, эскизная работа и выполнение 1–2 оригиналов, а в весеннем семестре завершается работа над всей серией.

Изложенная методика преподавания „Композиции плаката“ не является окончательной. Кафедра ищет пути совершенствования учебного процесса в научно-методическом и практическом плане.

Методика обучения по специализации „Станковая графика“

Известно, что каждая методическая концепция, какой бы стройной и завершенной она ни казалась, жизнеспособна лишь до тех пор, пока сохраняет потенции развития. Следуя этому принципу, кафедра не стремится к установлению неизменных методических догм, а использует широкие возможности индивидуального планирования при изучении студентами профилирующих дисциплин.

Методика преподавания станковой графики основывается на развитии междисциплинарных связей, внедрении в учебный процесс комплексных заданий по дисциплинам „Композиция“ и „Работа в материале“. Объединенные усилия по изучению этих дисциплин дают возможность студентам старших курсов сосредоточить внимание на комплексном решении темы всеми существующими средствами композиции, при активном использовании разнообразных авторских графических материалов.

Учебный процесс строится таким образом, чтобы создать необходимые организационные и методические условия, при которых студент мог бы с наибольшей результативностью работать как над изучением специфики и основных закономерностей станковой композиции, так и над дальнейшим совершенствованием практических навыков работы. Методически особенно важно, чтобы каждая курсовая рабо-

та выполнялась в следующей последовательности:

сбор материала для композиции (в том числе в период летних практик) и его систематизация;

работа над эскизами;

выполнение подготовительных рисунков в размере (с использованием конкретного графического материала);

подготовка печатной формы;

печать, получение графических оттисков.

Поэтапное четкое выполнение практических заданий является обязательным условием работы студентов в пятом—восьмом семестрах. В связи со сложностью и большим объемом преддипломного задания по разработке графической серии, оно выполняется в течение двух семестров (девятого и десятого).

Тематика и методические требования к выполнению практических заданий III—V курсов, а также сопутствующий лекционный материал и глубокий анализ аналогов создают необходимые предпосылки для развития образного мышления студентов, приобретения необходимых знаний и практических навыков для решения сложных творческих задач.

Работа над графической композицией начинается на III курсе с композиции портрета, продолжается на IV курсе изучением основных закономерностей построения однофигурной, двухфигурной и многофигурной композиций и завершается на V решении комплексных задач графической серии.

Следует отметить, что кафедра еще не удовлетворена существующей программой по изучению профилирующих дисциплин данной специализации (это естественно, так как станковая графика введена сравнительно недавно) и в настоящее время разрабатывает альтернативные методики преподавания курсов „Композиция” и „Работа в материале”. Альтернативность состоит в предоставлении студенту выбора путей реализации своих индивидуальных способностей и творческих устремлений, с учетом как академических основ существующей школы, так и современных тенденций развития графического искусства.

Обеспечивающие дисциплины на кафедре графики

Особая роль в обучении студентов-графиков принадлежит так называемым обеспечивающим дисциплинам.

Для дисциплины „Прикладная графика” характерны комплексный подход к решению проекта и постоянная связь с остальными дисциплинами специальности („Композиция”, „Шрифт”, „Фотографика”, „Компьютерная графика”). Выполняя учебные задания по этому предмету, студенты закрепляют на практике полученные ими теоретические познания и навыки профессионального мастерства. На подход к пониманию этой дисциплины, несомненно, оказывают влияние ведущие специальности института — „Дизайн” и „Графический дизайн”, хотя существуют специфические черты, присущие лишь „Графике”, например стремление связать и совместить жесткие формы графического дизайна с раскрепощенным языком современного станкового искусства. Положительный результат такого синтеза наглядно демонстрируют в последние годы международные выставки плаката и прикладной графики, а также творчество таких выдающихся мастеров, как М. Глезер, Ш. Фукуда, В. Свежи и др.

Занятия по дисциплине „Прикладная графика” начинаются на III курсе со знакомства с историей возникновения, развитием и современными тенденциями мировой и отечественной прикладной графики, ее разновидностями.

Материал практических занятий осеннего семестра — основные стилеобразующие элементы и знаковая графика. Первое задание: трансформация изображения в знак. Это задание очень важно для дальнейшего понимания методов конструирования любого знака, так как в основном способ мышления студентов отталкивается от реалистического восприятия формы. Семестр завершается работой над изобразительным и шрифтовым вариантами личного знака. Каждый студент разрабатывает знак для себя, используя ассоциативные образные характеристики своей личности — увлечения, наклонности, черты характера. Необходимые условия для выполнения всех заданий семестра — композиционная оригинальность, лаконизм, воплощение в концентрированной графической форме сложного содержания с учетом требований, предъявляемых к знаку современностью.

Сегодня для графического дизайна характерен комплексный подход к решению проблем визуальной информации. Поэтому программа изучения дисциплины „Прикладная графика” ориентирована на общее знакомство студентов именно с этим направлением (мы считаем, что программа Академии художеств для данной специальности построена на слишком узких и старомодных заданиях). Исходя из этого, весенний семестр начинается с кратких сведений о фирменной графической продукции. Студенты знакомятся с понятиями „фирменный стиль”, „координационный дизайн”, изучают принципы создания комплексной фирменной графики.

На основе всей полученной информации выполняются практические задания, связанные с данной тематикой. На протяжении почти пяти семестров обучения делается попытка создать единый комплекс фирменного стиля. Тема для работы выбирается в соответствии с пожеланиями и возможностями студентов. Это может быть небольшой комплекс для молодежного театра, книжного издательства, художественной галереи и т. д. Комплекс включает в себя эмблему (фирменный знак, логотип или иную знаковую форму), лаконично отражающую идейную и стилистическую суть объекта, ее модификации и другие основные элементы фирменного комплекса — цвет, шрифт, фирменный бланк и т. п.

Тема продолжается на IV курсе. Тут студенты знакомятся с современными принципами дизайна в разработке фирменного стиля, занимаясь проектированием печатного неброшюрованного издания — буклета: создаются конструкция макета, иллюстрации, репродукции и другие элементы издания. Эти же проблемы решаются и в весеннем семестре, но уже в иной форме — акцидентной афише. Конечно, не имея в институте даже примитивной типографии, заниматься типографикой всерьез не приходится, но привить студентам хотя бы понимание красоты этого искусства и важности проблемы необходимо.

Следующий курс полностью посвящен эксперименту — разработке принципиального макета и оформлению фирменного календаря, в котором может быть использован авторский графический материал (офорт, литография, линогравюра, фотографика и т. д.). Большое внимание в календарях уделяется связи изобразительных элементов со шрифтовыми. Наряду с „Прикладной графикой” кафедрой включены в учебный план новые дисциплины — „Фотографика” и „Компьютерная графика”, способствующие продвижению профессиональных представлений и навыков на современный уровень.

Сочетание творческой работы студентов по основному, проектному направлению с комплексом упражнений по обеспечивающим дисциплинам обуславливает успешный переход к дипломному проектированию.

Дипломное проектирование

При шестилетнем сроке обучения дипломному проектированию предшествуют курсовые работы по выполнению преддипломного задания в десятом семестре, а также практические задания преддипломной практики. Собрав необходимую информацию на объектах практики, выполнив соответствующий творческому замыслу и поставленной методической задаче объем подготовительных рисунков, этюдов по утвержденной теме, студент непосредственно приступает к выполнению дипломной работы на последнем курсе. Срок выполнения дипломной работы — 37 недель.

Независимо от жанровой направленности, качество дипломной работы определяется прежде всего умением автора профессионально и грамотно применять приобретенные за время учебы знания и практические навыки в решении конкретной темы. Большое значение придается творческой инициативе и самостоятельности студента, его способности аргументированно отстаивать свою точку зрения, решать сложные творческие задачи как в процессе сбора и систематизации подготовительного материала, так и, что особенно важно, в период работы над дипломным проектом.

Одним из основных требований к дипломной работе является актуальность тематики, возможность дальнейшего применения достигнутых результатов в различных областях графического искусства. Приоритетными являются реальные темы по заявкам издательств, общественных организаций, театров, а также наиболее актуальные социальные темы, требующие современного решения средствами плаката или станковой графики. Одна из целей — активное вовлечение выполненных работ в выставочную деятельность творческих союзов и объединений.

В зависимости от особенностей специализации диплом включает или комплексное оформление книги (макет, элементы внешнего и внутреннего оформления), или оригиналы серии плакатов, или серию графических листов (эстампов) и пояснительную записку.

Дипломное задание по комплексному оформлению книги требует от студента проявления профессиональных качеств дизайнера, графика-иллюстратора и полиграфиста. Именно такое сочетание профессиональных знаний гарантирует высокий уровень дипломной работы. Только комплексный подход при определении стилистики, характера и основных принципов оформления книги может создать необходимые предпосылки для успешного решения темы. Руководствуясь этим положением, педагогический коллектив кафедры направляет свои усилия на четкое выполнение студентами методических требований системного и комплексного подхода к организации книжной структуры как на начальном этапе композиционного поиска, так и в процессе выполнения окончательных вариантов всех элементов книги.

Объем дипломной работы определяется кафедрой индивидуально для каждого студента, в зависимости от темы, типа издания, характера оформления книги. Как правило, это макет, суперобложка, переплет, форзац, авантитул, титул, слусковая полоса, текстовые развороты, иллюстрации, заставки, концовки, колонцифры, оглавление.

Как показывает практика, наиболее целесообразной можно считать следующую последовательность выполнения дипломной работы:

определение общей концепции оформления книги, анализ аналогов, разработка вариантов рабочих макетов;

выбор оптимального решения рабочего макета, дальнейшая эскизная проработка всех элементов книжного оформления;

выполнение оригиналов разворотов суперобложки, пе-

реплета, форзаца, титула;

выполнение в графическом материале иллюстраций;

выполнение окончательного варианта макета книги в размере;

составление и оформление пояснительной записки;

организация экспозиции для защиты дипломной работы.

Наиболее ответственным периодом композиционного поиска является разработка вариантов рабочих макетов книги, так как именно на этом этапе определяются концепция дизайна книги, характер соотношения структуры текстового набора с иллюстративным рядом, принципы взаимосвязи внешнего и внутреннего оформления, а также выбирается соответствующий образному решению иллюстраций авторский графический материал. Дальнейшая работа над эскизами, а также последующее выполнение оригиналов всех элементов книги осуществляется студентом с учетом именно этого графического материала.

Наряду с такими известными материалами, как литография, офорт, линогравюра, ксилография, студенты нередко применяют разнообразные техники оригинальной графики (рисунок пером, карандашом, кистью с использованием туши, гуаши, акварели, темперы), а также все активнее включают в книжное оформление фотографика и компьютерную графику.

После завершения работы над оригиналами разворотов книжной структуры и получения авторских оттисков иллюстраций дипломник переходит к завершающему этапу проекта — выполнению окончательного варианта макета книги. Макет дает реальное представление об уровне дипломной работы, так как в нем соединены все элементы книжного блока, образуя целостный организм. Дипломник должен максимально приблизить образно-конструктивное решение макета книги к реальным требованиям полиграфии, не разрушая при этом своего творческого замысла. Завершается работа над дипломным проектом оформлением пояснительной записки, в которой студент аргументированно обосновывает свое решение.

Дипломное задание для студентов специализации „Плакат“ по своей направленности, характеру и постановке задач вытекает непосредственно из специфики данного жанра графического искусства. Объем задания определяется кафедрой, реальными заявками организаций, потенциальными возможностями студента и включает в себя не менее 5–7 оригиналов плакатов, выполненных в любой графической технике, пригодной для полиграфического воспроизведения.

Методика выполнения дипломного проекта отличается от методики разработки курсовых работ. Прежде всего это выражается в объеме задания — серии плакатов. Основной отличительной особенностью серии является комплексный и целостный характер работы, создания единой системы обзоров, последовательно раскрывающих тему.

Тематика плакатов может быть самой разнообразной как по социально-культурной направленности (экономические, политические, национальные, экологические, духовные, нравственные проблемы), так и по адресности (рекламные, культурно-зрелищные, туристические, праздничные плакаты). Безусловно, выбор темы и ее решение зависят не только от позиции студента, но и от духовного и нравственного состояния общества, экономических и социальных факторов, формирующих общий климат в стране — все это определяет актуальность темы дипломной работы. Как показывает опыт, студенты предпочитают проблемы экологии, охраны памятников истории и национальной культуры, воспитания молодежи. Рекламные плакаты по культурно-зрелищной тематике тоже традиционно привлекают внимание студентов, так как эта область дает ши-

рокие возможности для творческого поиска и самовыражения.

В процессе дипломного проектирования студенты ведут поиск нетрадиционных направлений в плакате, расширяя тематические, функциональные и конструктивные его возможности. Плакаты-постеры, плакаты-афоризмы, плакаты-календари, плакаты-буклеты, путеводители, плакаты односторонние и двусторонние, диптихи и триптихи, многостраничные панно, а также серии комплектов — это далеко не полный перечень разновидностей плакатов, активно воздействующих на человека в городской среде, в интерьере общественных зданий, в жилище, на художественной выставке.

С целью успешной и ритмичной работы над дипломным проектом и осуществления кафедрой поэтапного контроля, студентам рекомендуется такой график работы:

1—5-я недели: систематизация подготовительного материала, собранного в период преддипломной практики, анализ аналогов, конкретизация задания дипломной работы;

6—13-я недели: композиционный поиск различных вариантов комплексного решения темы, определение общей концепции проектирования серии плакатов;

14—17-я недели: продолжение работы над эскизами;

18—21-я недели: утверждение кафедрой окончательных вариантов эскизов, работа над картонами;

22—25-я недели: завершение работы над картонами, перевод изображений на планшеты, сбор информации и накопление необходимых материалов для написания пояснительной записки;

26—34-я недели: выполнение оригиналов, работа над пояснительной запиской;

35—37-я недели: оформление оригиналов серии плакатов и пояснительной записки, подготовка экспозиции к защите дипломной работы.

Размер плакатов 90x60 см; используемые материалы: бумага, оргалит, гуашь, темпера, пастель; техники — рисунок, живопись, аппликация, фотомонтаж или авторская печать (литография, линогравюра).

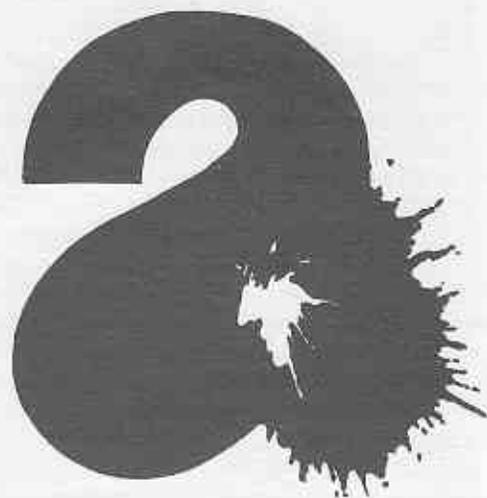
В дипломное задание по разработке серии эстампов входит выполнение графических листов по утвержденной кафедрой теме. В отличие от рекламных плакатов, которые выполняются дипломниками по заявкам различных организаций, тема графической серии выбирается самостоятельно.

Как показывает практика, и здесь тематика дипломных работ носит довольно широкий и разнообразный характер. Студенты обращаются как к исторической, социально-политической, так и к лирической тематике, раскрывая глубинные психологические состояния человека, часто решая тему обобщенно, языком метафор и ассоциаций, символов и аллегорий.

Современный язык дипломной станковой графики, избавляясь от присущей в недалеком прошлом иллюстративности, чрезмерного пафоса и идеологизации, привычных композиционных штампов и безликих образов, постоянно обновляясь, приобретает новые формы выражения.

Начиная с определения темы и объема серии, сбора необходимого подготовительного материала для композиции и выполнения композиционного поиска и завершения практической реализации замысла в избранном графическом материале, студенты под наблюдением педагогов осуществляют первые самостоятельные шаги на творческом пути.

Методическая направленность работы над серией графических листов характеризуется прежде всего полученным в ходе обучения комплексным подходом к раскрытию темы, последовательным, от листа к листу, осуществлением творческого замысла. При этом очень важно, чтобы, сохраняя за каждым листом серии самостоятельность компози-



Разработка личного знака. III курс, 5-й семестр. Студент А. Борисов, Рук. А.П. Бляхер. 1988 г.

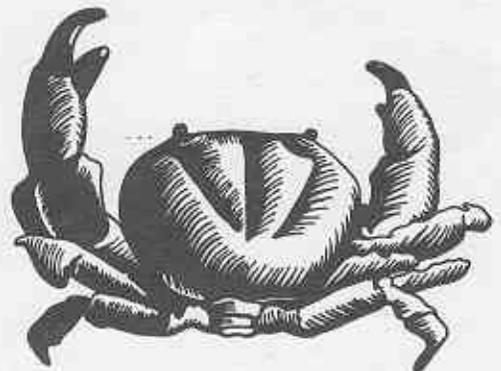
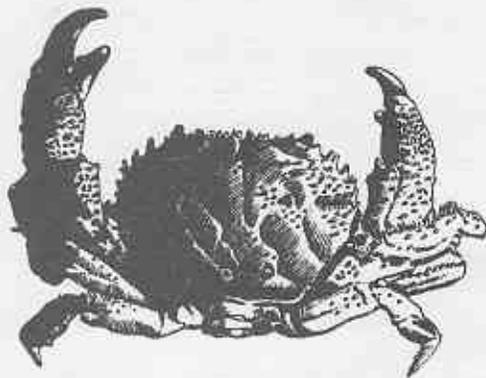
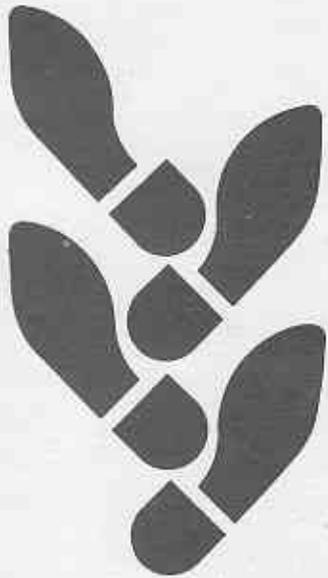
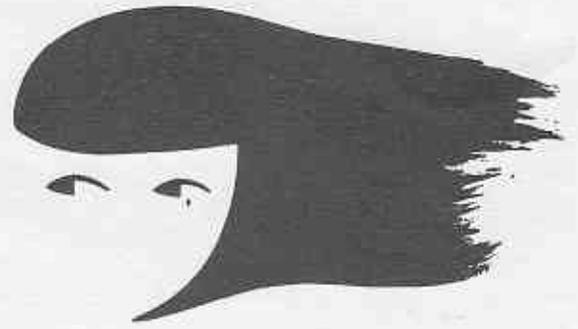
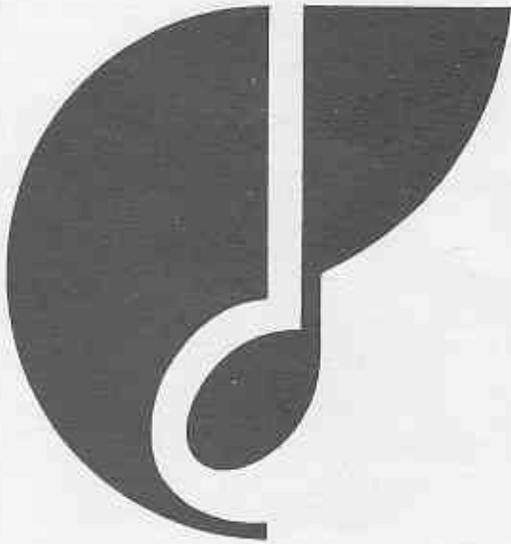
ции, дипломник нашел тематические, стиливые, формально-композиционные взаимосвязи всех листов.

Размер эстампов и их количество определяются каждым дипломником индивидуально и зависят от темы, объема серии, техники печати, а также практических навыков автора.

Специфика выполнения диплома в графическом материале, учитывая весьма трудоемкий процесс авторской печати, требует от студента своевременного перехода от композиционных поисков к работе в материале, четкого выполнения поэтапного графика, который аналогичен последовательности выполнения дипломов по специализации „Плакат“.

Как показывает опыт, выполнение дипломных работ по специализации „Станковая графика“ не всегда ограничивается тиражными техниками. Нередко студенты при выполнении серии графических листов обращаются к технике рисунка и акварели, используя особый и неповторимый характер их языка, богатство графических возможностей.

Особо остановимся на структуре пояснительной записки. Работа над нею начинается с момента определения темы дипломного проекта и продолжается на всех этапах его реализации. Обязательные разделы записки: введение, основная часть, заключение, список литературы, приложения. Во введении в сжатой форме обосновывается актуальность разрабатываемой темы, формулируются задачи, дается краткий обзор аналогов. В основной части подробно описывается методика осуществления творческого замысла на всех этапах разработки. Текст записки должен сопровождаться рисунками, фотографиями, поисковыми эскизами и другими иллюстративными материалами по существу излагаемых вопросов. Завершается раздел характеристикой полиграфических процессов и анализом влияния на качество воспроизведения оригиналов способов печати, видов бумаги и красок, а также существующих форматов печатных изданий в соответствии с ГОСТами. В заключительной части даются выводы о результатах выполнения дипломного задания, указываются возможные пути внедрения. В списке литературы перечисляются все источники, использованные при составлении пояснительной записки, а в приложениях даются все иллюстративные материалы, включая фотографии оригиналов.



Разработка личного знака. III курс, 5-й семестр. Студент В. Карпенко. Рук. А.П. Бляхер. 1986 г.

Разработка личного знака. III курс, 5-й семестр. Студент О. Сидоркевич. Рук. А.П. Бляхер. 1984 г.

Трансформация изображения в знак (1-я и 2-я стадии). III курс, 5-й семестр. Студент Ю. Фирсов. Рук. А.П. Бляхер. 1990 г.

Разработка личного знака. III курс, 5-й семестр. Студентка И. Христенко. Рук. А.П. Бляхер. 1985 г.

Изучение элементов буквы, I курс, 1-й семестр. Студент В. Кулаков. Рук. О.А. Юрченко. 1990 г.

С П Е Ц І А Л Ь Н І С Т Ь

Графика



Шрифтовой плакат (прикладная графика). IV курс, 7-й семестр. Студент Л. Назарук. Рук. В.Я. Шевченко. 1989 г.

Изучение композиции плаката: цирковой плакат. III курс, 5-й семестр. Студент О. Щекотихин. Рук. В.Я. Шевченко 1988 г.

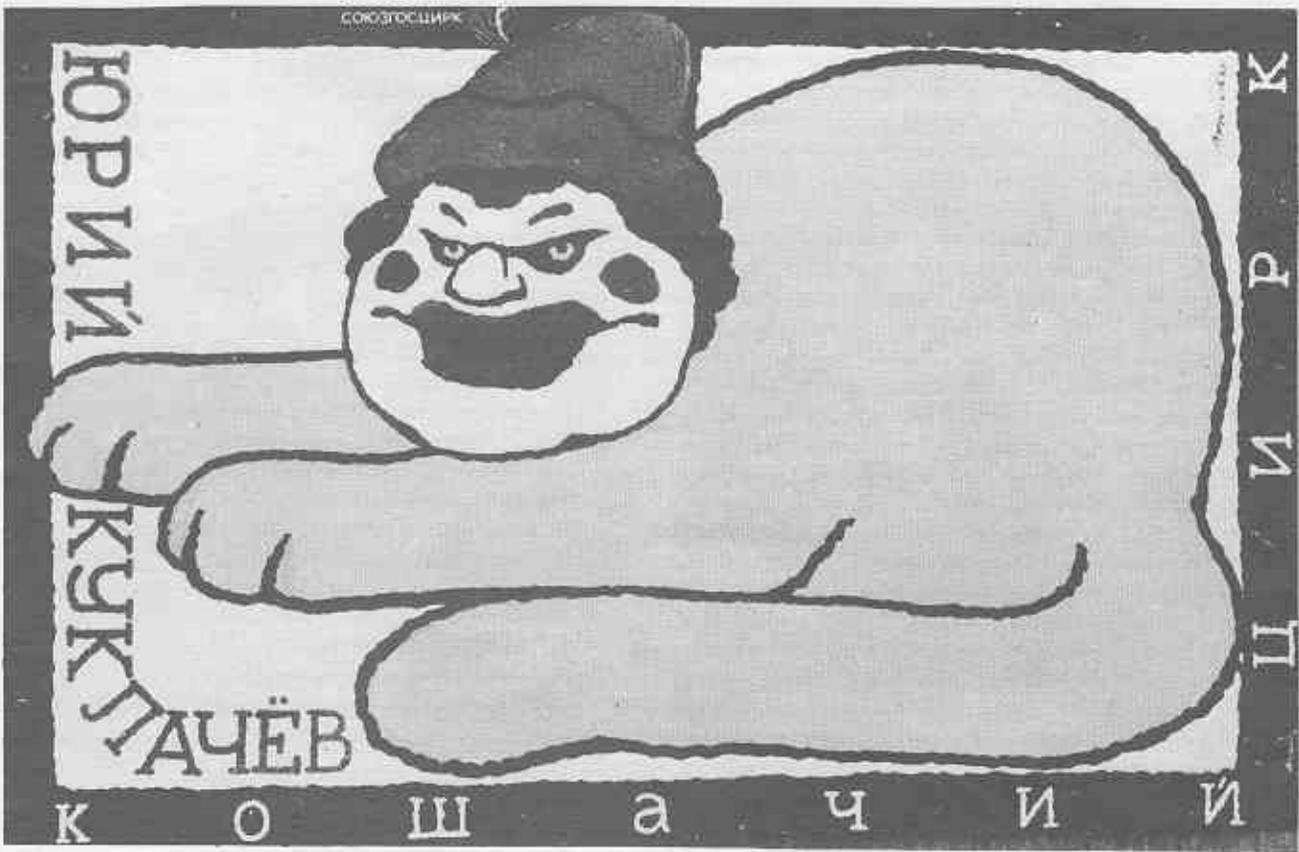
ДИЗАЙН ^{и МОДА}



ТЕКСТИЛЬ И ОДЕЖДА

ГАЛИНА ГРИЩЕНКО
МУЗА КИРНИЦКАЯ
ЮРИЙ НИКОНОВ
МАРИЯ ПАШИЦКАЯ

ВЫСТАВКА ПРОВОДИТСЯ ПО АДРЕСУ ПЛ.ОКТОБРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, 5,
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ Урозового, тел 220-82-81.
ВЫСТАВКА ОТКРЫТА С 11 до 18 ч. Выходной день - понедельник.
СОЮЗ ДИЗАЙНЕРОВ УКРАИНЫ.



Выставочный плакат. III курс, 6-й семестр. Студент О. Щекотихин. Рук. А.П. Бляхер. 1989 г.

Цирковой плакат. III курс, 5-й семестр. Студент В. Леонтьев. Рук В.Я. Шевченко. 1989 г.

НАЧАЛЬНОЕ ЗВЕНО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ

Отечественная система образования вряд ли может похвастать особыми успехами в деле воспитания духовной и нравственной культуры населения и уж тем более проектной культуры: она фактически выпала на долгие годы из механизма общественного развития и пробивает себе дорогу скорее не благодаря, а вопреки системе. В этих условиях несогласованность действий различных звеньев и без того слабой цепи художественно-промышленного образования воспринимается чрезмерным расточительством. Ликвидировать межведомственные барьеры, объединить усилия теоретиков, практиков, педагогов в области дизайна и создать непрерывно работающий конвейер по подготовке профессиональных кадров всех уровней — такую задачу (в масштабах региона) поставила себе Харьковская школа дизайна.

Ее реализации способствовала мощная волна демократических преобразований в стране, пошатнувшая монополию власти на культуру, образование, искусство и продвигавшая, в частности, создание творческого Союза дизайнеров и выход ряда правительственных постановлений по дизайну и перестройке высшей школы. Именно на этой волне с 1989 года на базе Харьковской средней школы № 159 начало функционировать первое звено системы непрерывной дизайнерской подготовки.

Осуществляемая в рамках республиканской программы „Дизайн и школа“, разработанной при непосредственном участии кафедры, работа с детьми получила правовую основу после выхода в свет постановления Совмина УССР № 410 „О развитии дизайна в республике, совершенствовании начальной подготовки специалистов в области технической эстетики, привлечении молодежи к проектно-художественному творчеству“. Головным вузом по методическому обеспечению процесса формирования школьного дизайн-образования, естественно, был утвержден ХХПИ, ряд педагогов которого одновременно составляют костяк аналогичной творческой комиссии в республиканской и областной организациях Союза дизайнеров Украины.

Давно вынашивая идею создания начальной ступени художественно-промышленной подготовки, концентрирующей в доступной для детей форме принципы Харьковской школы дизайна, коллектив кафедры и психологически и методически был готов к подобной деятельности. Поэтому включение новой дисциплины в школьный учебный процесс, равно как и взаимная адаптация учащихся и педагога, прошли достаточно успешно. Обучению предшествовали просмотр детских работ по живописи, рисунку и композиции, специальное тестирование на выявление образного видения, беседа с каждым из претендентов на зачисление в открываемый класс дизайна. Уровень художественной подготовки, а тем более специальных знаний пятиклассников, из которых формировался контингент учащихся, оказался, как и предполагалось, невысок. Это обстоятельство заставило участников эксперимента искать наиболее доступные и одновременно неожиданные методы обучения, „провоцирующие“ школьников на творческое раскрепощение и сопричастность педагогическому процессу. С приобретением „стартового опыта“ появилась возможность с сентября

1989 года перейти к обучению первоклассников.

Итак, разработанная кафедрой экспериментальная программа „Школа дизайна“ внедрилась на двух уровнях: по укороченному шестилетнему и полному одиннадцатилетнему циклу обучения. Структурно полный цикл обучения основам дизайна делится на два этапа: вводный (1–4 классы) и специальный (5–11 классы). Названия этапов носят условный характер, отражая прежде всего методическую последовательность и наглядность принципа обучения — от простого к сложному*. Каждый этап соответствует своим задачам и программе, предусматривающим качественное и количественное развитие. Учебная программа блок-дисциплины „Основы дизайна“, включенной в сетку расписания, рассчитана на 264 часа в год. Занятия проводятся два раза в неделю по 2 часа.

Вводный этап знакомит учащихся с окружающим предметным и природным миром и дает им практические навыки работы с различными материалами. Одновременно усваиваются основные понятия из сферы проектно-творческой и изобразительно-художественной деятельности.

Дисциплина „Основы дизайна“ включает в себя три школьных предмета: „Изобразительная грамота“ — обучение основам графики и живописи как средств выражения проектной идеи, художественного образа; „Моделирование“ — определение морфологических качеств различных объектов, освоение закономерностей создания простых геометрических знаков и структур (круг—шар, квадрат—куб, треугольник—пирамида), а также видения этих форм в предметной и природной среде; „Цветоведение“ — изучение свойства цвета и осознание его прикладных возможностей в формировании предметной среды.

Основной формой работы с учащимися 1–4 классов служит сюжетная игра. Через игру ребенок более эмоционально и естественно решает учебную задачу, вначале интуитивно приближаясь к осознанию понятия проектно-художественного образа, а затем пытается самостоятельно или коллективно сформулировать его визуальные, пластические, наконец, конструктивные черты применительно к объектам живой и искусственной среды. Трансформировав в своем воображении увиденные и изученные объекты, школьник находит черты сходства и единые принципы организации, строения этих объектов. Затем в различных визуальных формах реализует свои идеи.

Введение такой методики направлено на достижение эффекта подсознательного, если так можно сказать, автоматического ощущения формы. При этом преподаватель заботится о том, чтобы ни один ребенок не был избыточно мотивирован или слишком раздражен такой деятельностью. Чтобы снять избыточную информационную нагрузку, вводится принцип переклещивания на другие формы игры (ассоциативные, моторные и пр.).

Очень важна выработка отношения к акту творчества, к процессу создания художественного произведения не только как к чисто внешнему явлению, но и как к глубоко эмоциональному событию внутри каждого. Такое отношение дает возможность осознать и почувствовать радость индивидуального творчества и коллективного общения в его процессе. Во многом этому способствуют и предметная среда — оформление класса и мастерской для занятий, созданное педагогами вместе с учениками, и непринужденная атмосфера уроков.

*Термины „вводный“, „специальный“ следует соотносить в целом с первым звеном в цепи непрерывного дизайн-образования, реализуемым на уровне средней школы.

Своеобразие методического подхода в определенной мере раскрывают задания и упражнения, главная особенность которых — эксперимент с формой и материалом. По темам трех основных предметов на первом этапе обучения даются следующие задания и упражнения:

изучение различных графических материалов во взаимосвязи с понятиями „точка“, „штрих“, „линия“, „пятно“;

изучение гуаши как изобразительного материала по конкретной теме „Пятно“;

изучение цветной бумаги как изобразительного материала по теме „Фрукты“;

изображение различных предметов и объектов (листья, цветы, фрукты, дерево, дом и т. п.);

составление плоскостной композиции из простых геометрических форм, выявленных в предыдущих работах; закрепление понятий „точка“, „линия“, „пятно“;

моделирование на тему „Простые геометрические формы и структуры“, перенесение в объем изученных в плоскостных композициях простых геометрических знаков; исследование свойств объемной формы во взаимосвязи со структурой;

моделирование на тему „Транспорт“ (закрепление техники работы в пластилине);

моделирование на выявление прикладных свойств бумаги в плоскостной композиции (вырезание, вырывание, сгибание, приклеивание, пришивание и т. п.); выполнение объемных композиций на темы „Животный мир“, „Ручной инструмент“ и т. д.;

изучение различных материалов — картона, ниток, проволоки, тканей и пр.

Специальный этап формирует у учащихся осознанные представления о целостности структурно-пластических и функциональных связей, знакомит с аналитическими способами выполнения простейших проектных заданий. Акцент в обучении переносится на вопросы систематизирования теоретических знаний и практических навыков.

Дисциплиной „Основы дизайна“ здесь охватываются несколько изучаемых предметов: „Композиция“ (5–7 классы); „Основы формообразования“ (9–10 классы); „Колористика“, „Изобразительная грамота“, „Моделирование“, „Макетирование“ (7–9 классы); „Комплексное проектирование“ (9–11 классы).

Особое внимание уделяется изучению „Композиции“. Упражнения и задания направлены на изучение основных категорий композиции: осваиваются понятия „ритм“, „статика“, „динамика“, „контраст“, „симметрия“, „асимметрия“, „пропорционирование“. В 9–10 классах предмет „Основы формообразования“ расширяет понятие „композиция“ и переносит акцент на вопросы формообразования в двухмерном и трехмерном пространстве. Упражнения закрепляют понимание категорий композиции, а главное, развивают ощущение ритма, количества, глубины, пространства, движения.

Цель занятий по колористике заключается в изучении цветовой гармонии в живой природе и понятия тона.

„Изобразительная грамота“ является азбукой, основой любого визуального и предметного творчества. Живопись и графика рассматриваются как чувственное и эмоциональное начало самовыражения. Средства изобразительной грамоты помогают раскрыть внутреннее состояние природы и личное отношение к объекту наблюдения, любому явлению в окружающем мире.

На этом этапе изменяется характер ученической проектной деятельности. Теперь школьники, работая над темой, учатся акцентировать внимание на аналитической, поисковой и исполнительской части проекта, воспринимать создание объекта проектирования как цельный, структурный и

системный процесс. Такая деятельность раскрывает те качества, которые сформировались у подростка на протяжении всего курса обучения. Обязательной частью обучения являются посещение различных выставок художественного и технического творчества, которое помогает детям ориентироваться в оценке своих возможностей, регулярные выставки работ самих учащихся по завершении темы, а также итоговые выставки по окончании каждого этапа, обеспечивающие тесную коммуникационную взаимосвязь между различными возрастными группами и показывающие ученикам их рост и значимость их деятельности.

Перечислим теперь задания по „Композиции“, „Колористике“ и „Изобразительной грамоте“ второго этапа обучения: изучение категории „ритм“ по темам „Музыка“, „Поэзия“, „Пластика танца“;

изучение категории „контраст“ по темам „Контрастные формы“, „Направление“;

изучение категории „симметрия“;

изучение движения по темам „Вертикаль“, „Горизонталь“, „Падение“, „Перекресток“ и пр.;

изучение цветовой гармонии в природе по темам „Основные цвета“, „Тоновая растяжка цвета“, „Нюанс цвета в природных формообразованиях“, „Сторона света“;

изучение тона и нюанса по тонам (белый, черный, серый);

образная живопись по темам „Стихии (вода, ветер)“, „Жизнь на Луне“, „Веселье, радость“;

живопись и графика на тему „Натюрморт“.

К сожалению, полиграфические возможности настоящего издания ограничивают визуальный ряд упражнений и заданий, комментирующих вышеизложенную методику.

В заключение отметим, что работа педагогического коллектива кафедры дизайна ХХПИ направлена на развитие альтернативной системы непрерывного дизайн-образования, системы, способной реально обеспечить цельность процесса воспитания и становления творческой личности в таких ее звеньях, как школа, училище, вуз.

КУРСЫ ПЕРЕПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ ДЛЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ ПО ОСНОВАМ ДИЗАЙНА

По плану внедрения дизайн-обучения в 1991 году предполагается охватить около 150 школ и межшкольных учебно-производственных комбинатов, и число их будет расти. Успешное решение этой проблемы зависит в первую очередь от подготовленности и квалификации учителей.

Преподавание технической эстетики в средней школе ведут в основном специалисты, далекие от проблем дизайна. Педагоги испытывают трудности в изложении теоретического материала, в проведении практических занятий; у них нет разработанных методик и наглядных пособий. Преподавателей технической эстетики не готовит ни один вуз. Эта ситуация вызвала необходимость поиска формы распространения знаний и методов дизайна среди учителей.

В 1989–1990 годах на базе Харьковского областного института усовершенствования учителей и кафедры дизайна ХХПИ проводилось обучение по основам дизайна 20 педагогов средних школ и руководителей кружков станционных техников Харькова и области. Цель, которую преследовали организаторы курсов, — введение основ дизайна в систему общего образования. Нужно ознакомить с дизайн-деятельностью педагогов средних школ, специализирующихся по изобразительному искусству, черчению и труду,

чтобы они вводили на своих предметах в школе или в кружках задания по основам дизайна.

Обучение проводилось в период школьных каникул (весенние, осенние, зимние — по одной неделе, летние — 1 месяц), что составило около 400 учебных часов. Из профессиональной подготовки студентов-дизайнеров были заимствованы дисциплины: „История промышленного искусства“, „Основы композиции“, „Цветоведение“, „Основы комбинаторики“, „Основы моделирования и макетирования“, „Основы проектной графики“.

Курсы большей частью носили теоретический характер, с выполнением ряда краткосрочных упражнений.

Несмотря на отмеченную слушателями необходимость и важность подобных курсов, учителям, на наш взгляд, не удалось в достаточной степени понять специфику дизайнерской деятельности. „Распыленность“ во времени коротких периодов обучения не позволяла выполнить необходимый объем практических упражнений по всем дисциплинам. Кроме того, сами задания должны были быть пересмотрены с учетом уровня подготовки слушателей и возможности дальнейшей переработки их для школьных программ. Необходимо было также освободиться от опеки Института усовершенствования учителей, который в построении программы обучения навязывал уклон в прикладничество и рукоделие.

С января 1990 года в ХХПИ начали действовать самостоятельные республиканские курсы переподготовки педагогических кадров среднего звена образования на факультете повышения квалификации.

Цели и задачи обучения, уровень предварительной подготовки слушателей, учет уже имеющегося опыта, материальная база обучения и ряд других факторов определили структуру и содержание учебной программы. Она рассчитана на 4 месяца (752 учебных часа), которые делятся на 2 этапа (по 2 месяца). Форма обучения — с отрывом от производства. Учебные часы распределяются так:

Дисциплина	1-й этап		2-й этап	
	лекции, практ. занятия		лекции, практ. занятия	
История промышленного искусства	16	—	16	—
Теория и методика дизайна	10	18	—	—
Основы композиции	34	34	28	32
Цветоведение	16	18	8	24
Основы моделирования	6	60	—	—
Основы проектной графики и шрифт	4	30	4	30
Проектирование	—	—	14	86
Комбинаторика	6	12	—	—
Основы проектирования упаковки	4	20	14	14
Проектирование интерьеров	—	—	14	—
Методика преподавания дизайна в средней школе	6	—	14	12
Рисунок	—	28	—	28
Эргономика	8	8	—	—
САПР	—	8	—	8
Прикладная психология	16	—	14	—
Экологические проблемы дизайна	16	—	14	—
Всего:	378		374	

Разумеется, программы этих дисциплин адаптированы: организаторы курсов преследовали цель не подготовить профессиональных дизайнеров, а дать основные понятия о дизайн-деятельности, развить умение воспринимать и ценить качества окружающего предметного мира, а также осмысленно, грамотно формировать предметное окружение. Помимо освоения теоретического материала по истории, теории и методике дизайна, ставятся задачи формирования основ и развития образного и проектного мышления, овладения профессиональными средствами формально-образной организации искусственных систем, разнообразными приемами выражения творческой мысли, умением использовать графические и пластические способы формообразования.

В начале обучения предусмотрено ознакомление слушателей с факультетами и специализациями, лабораториями и мастерскими института, посещение выставок, просмотры студенческих работ, а также харьковских школ, в которых ведется обучение основам дизайна. Все это расширяет кругозор слушателей, круг общения.

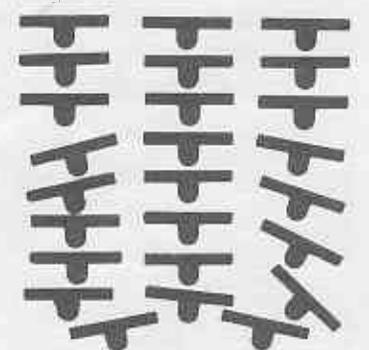
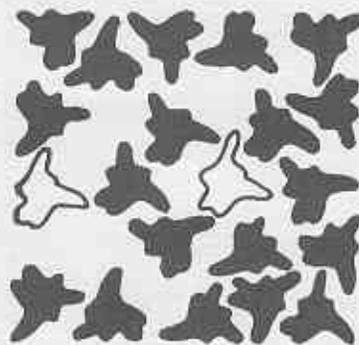
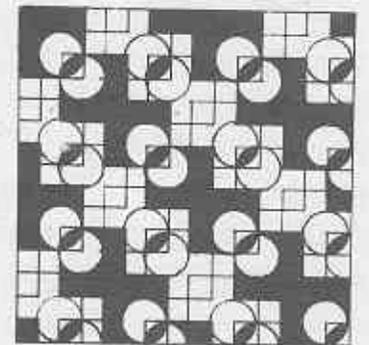
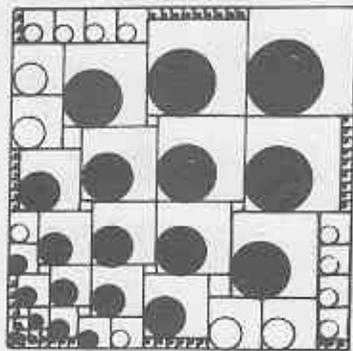
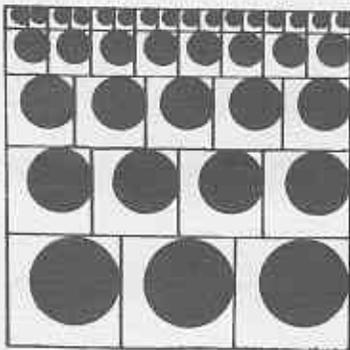
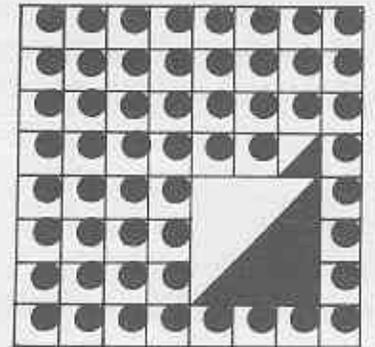
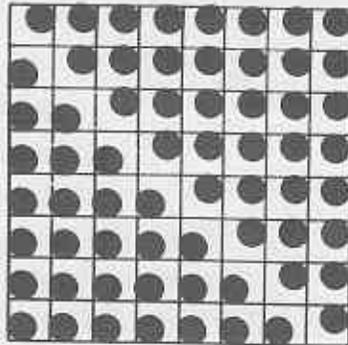
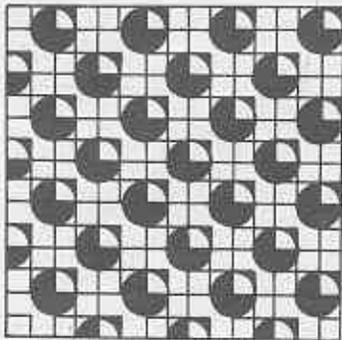
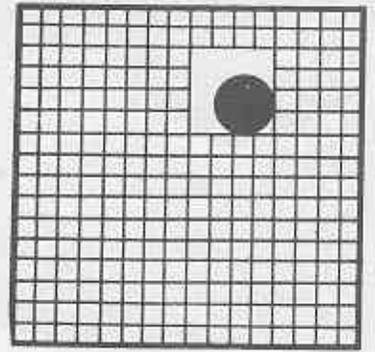
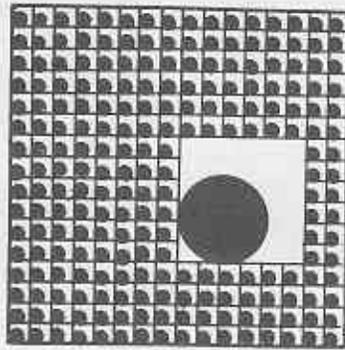
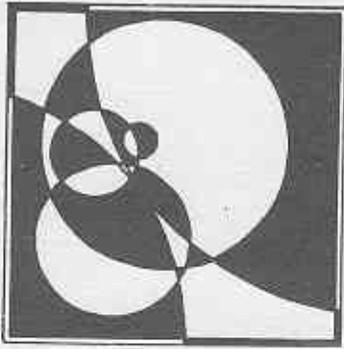
По окончании каждого этапа обучения проводятся общие просмотры выполненных практических заданий по всем дисциплинам, а также аттестация слушателей по лекционным и практическим курсам. Выставка всего объема работы за этап обучения стимулирует плодотворный обмен мнениями, активное обсуждение, обобщение результатов, а также выявление недостатков программы ФПК.

Слушатели ожидали непосредственного обучения методике занятий в средней школе по типовой программе „Основы дизайна“. Это соответствует установившимся традициям как в школьном, так и в педагогическом обучении. Однако, поскольку такой программы нет (и, может быть, даже к лучшему), установка изменилась. Обучение направлено на развитие творческих способностей личности самого слушателя, а также умения самостоятельно корректировать выполняемые задания соответственно возрасту ребенка, теме, применяемым материалам и т. п. Основным итогом обучения должна явиться отработанная каждым слушателем (или небольшими группами) программа дисциплины „Основы дизайна“ для средней школы или кружка с учетом традиций школы, региона, возрастных особенностей учащихся, предпочтений и интересов учителя, уровня его подготовки. Кроме того, должна определиться организационная модель включения дизайна. Здесь могут быть варианты: включение элементов дизайна в программы по изобразительному искусству, черчению и труду; включение отдельной дисциплины „Основы дизайна“ в существующую сетку дисциплин (возможно факультативно); создание специализированных классов, где курс основ дизайна заменит традиционно существующие порознь уроки рисования, черчения, труда; создание кружков, студий дизайна различных направлений, а также доработка программ кружков конструкторов, моделистов, технического творчества и др.

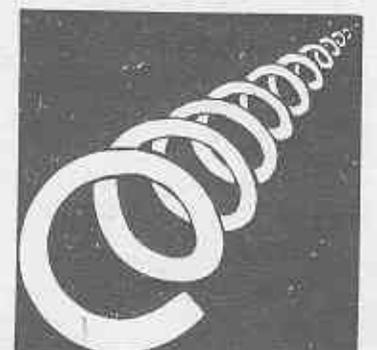
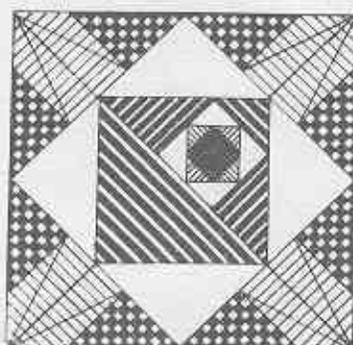
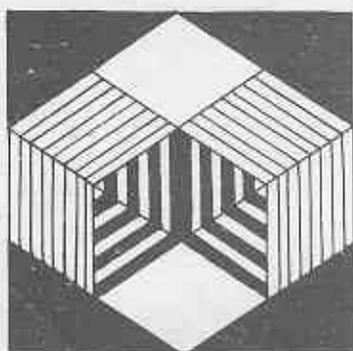
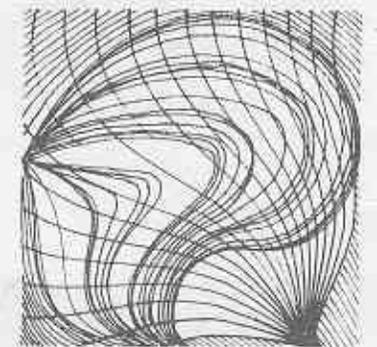
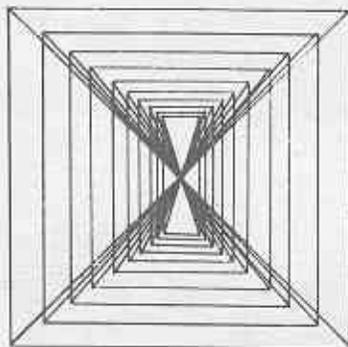
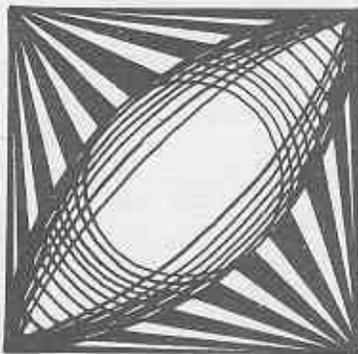
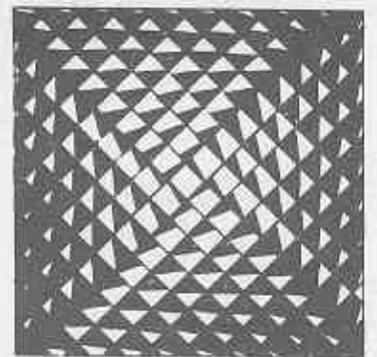
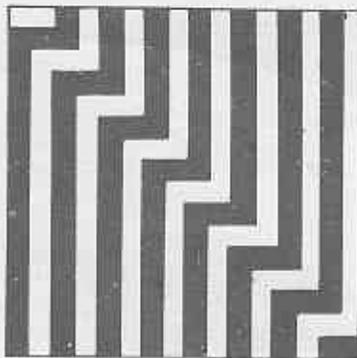
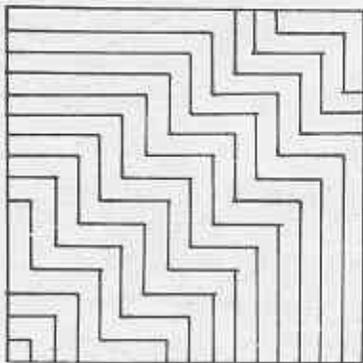
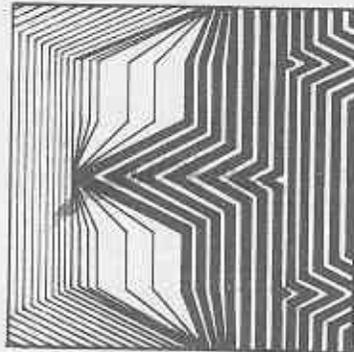
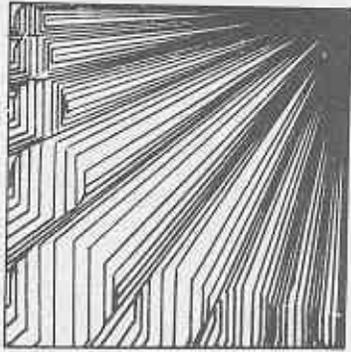
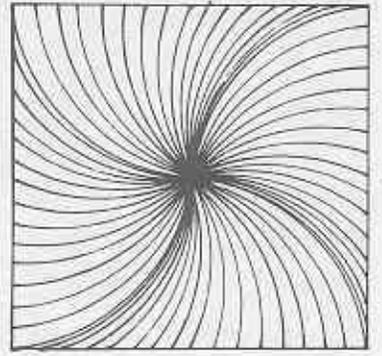
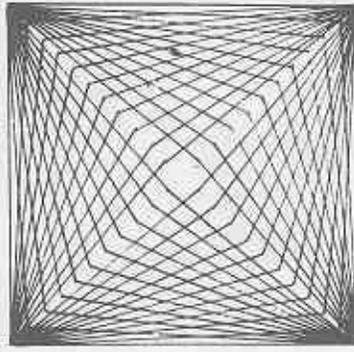
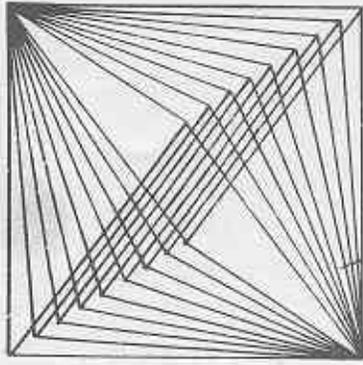
Слушатели ФПК между первым и вторым этапами обучения, в течение года, определяют модель ведения „Основ дизайна“, внедряют элементы дизайна (с учетом полученных знаний на первом этапе), продумывают программу обучения, которую дорабатывают на втором этапе.

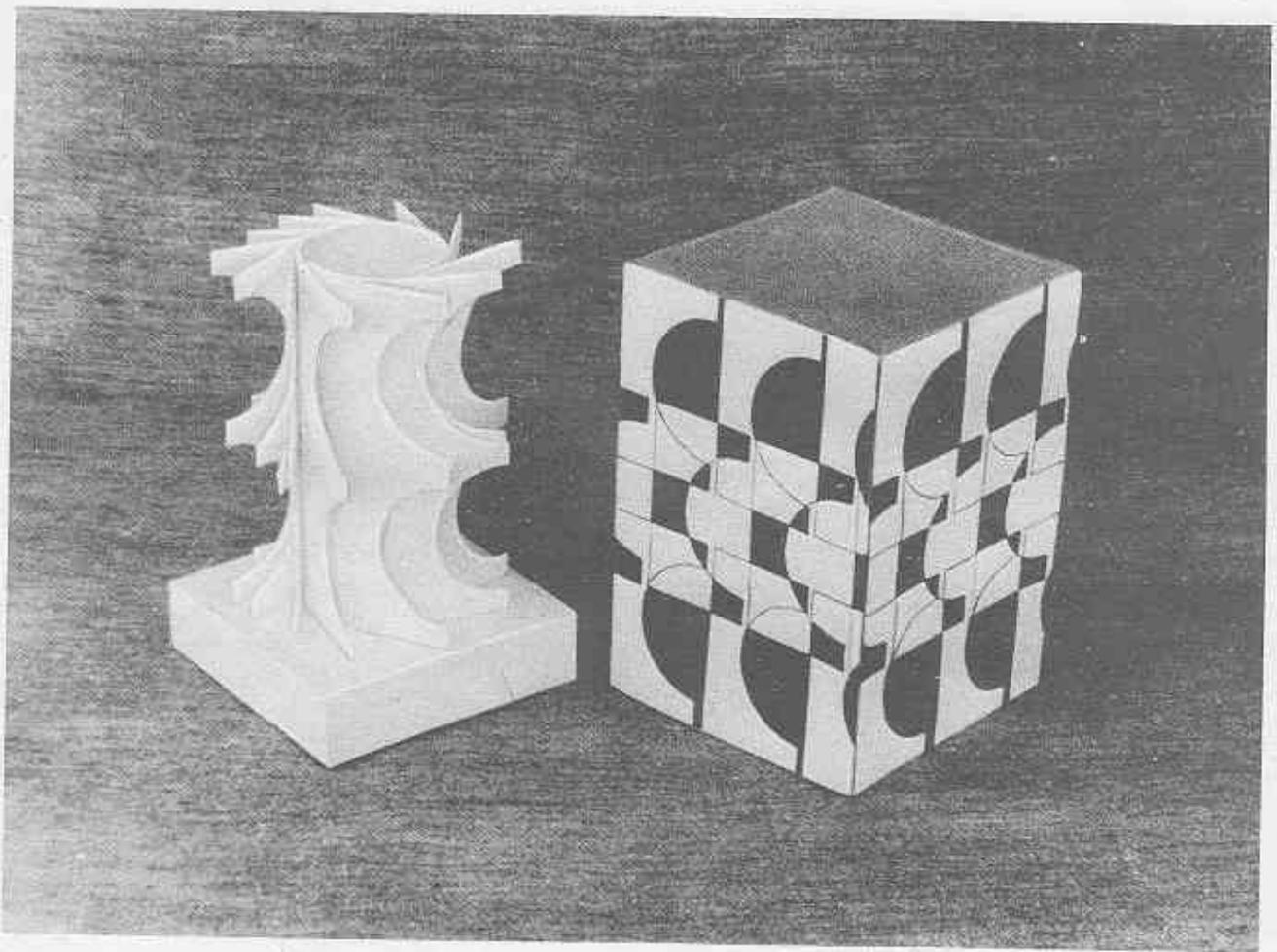
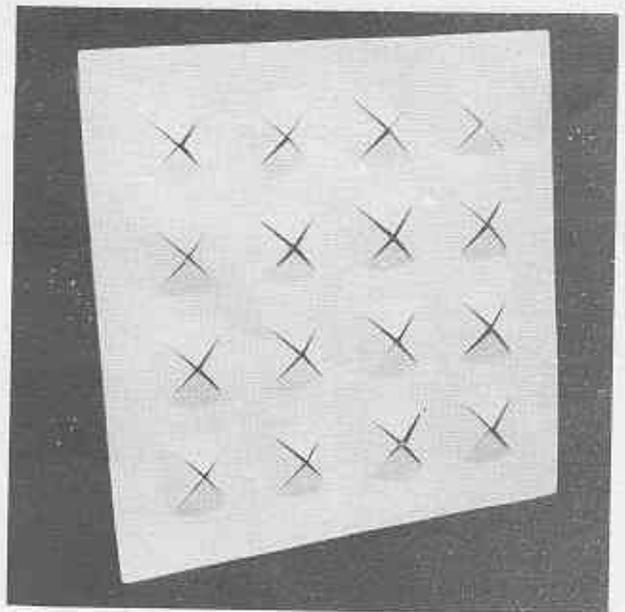
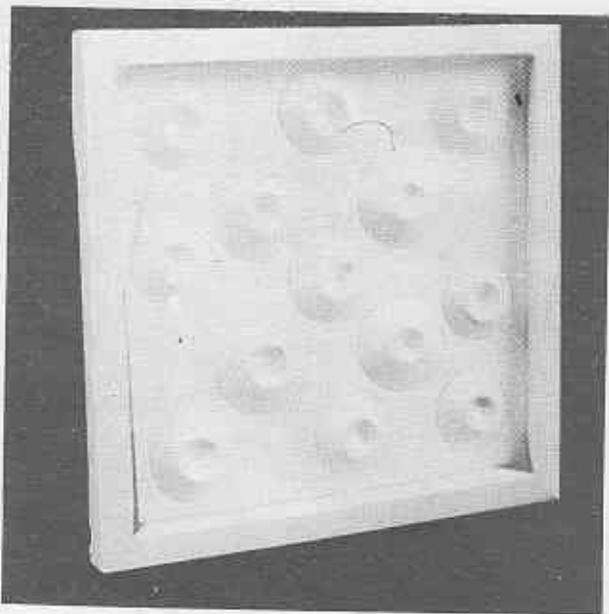
Организаторами курсов предусмотрено построение гибкой, „открытой“ структуры учебного плана и программ, допускающей постоянное их обновление. Так, в конце обучения первого потока слушателей после первого этапа выявилась необходимость введения рисунка в связи с низким уровнем подготовки большинства учителей; понадобилось включить ряд проблем дизайна интерьера, пересмотреть программу по эргономике.

Слушатели курсов переподготовки с интересом и одобрением отнеслись к учебе.



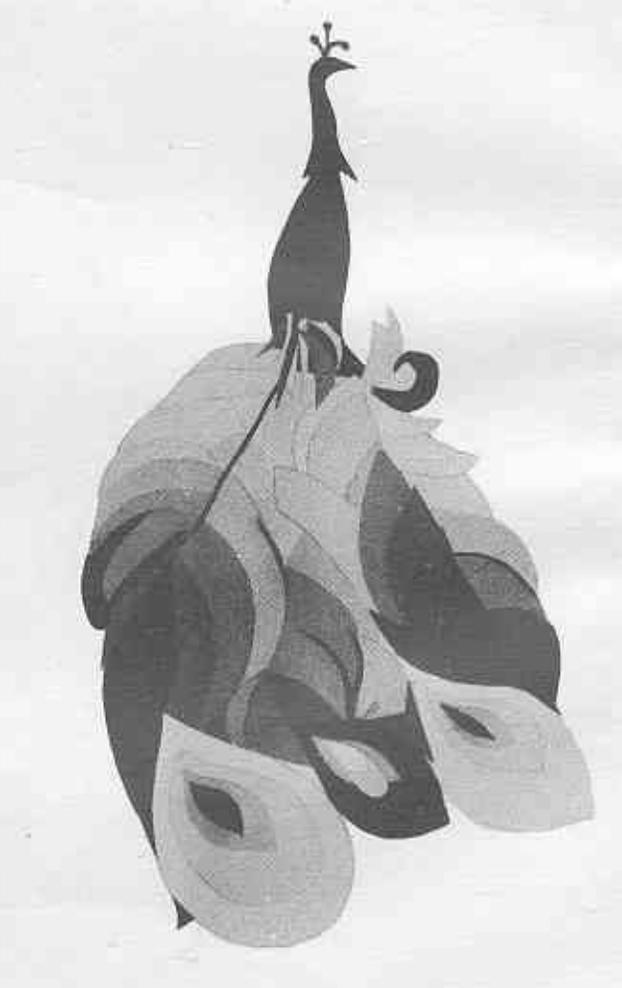
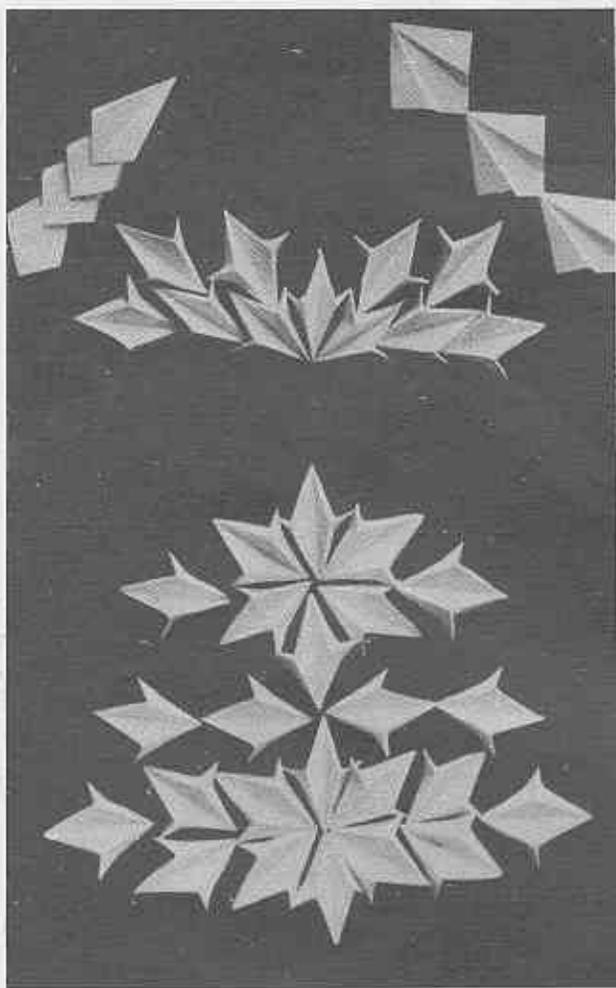
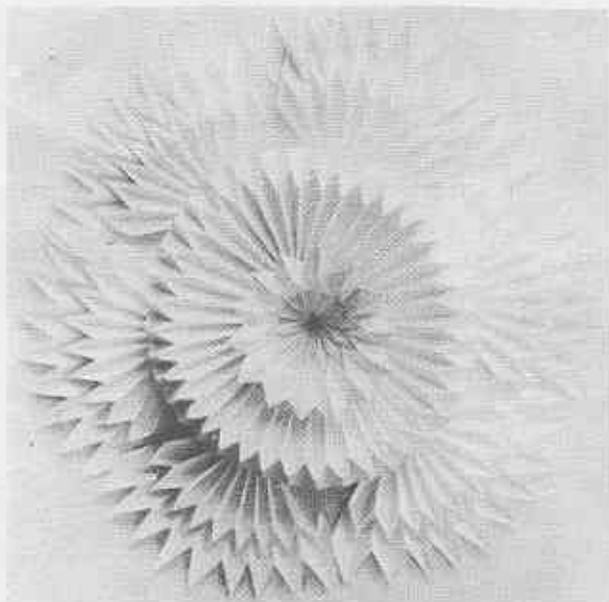
Графические упражнения по композиции на тему „Точка“
(создание плоскостей с различными характеристиками —
упорядоченной, неупорядоченной, с элементами разруше-
ния или беспокойства, с акцентом). Рук. Т.В. Костенко





Графические упражнения по композиции на тему „Линия“ (создание плоскости, рельефа, объема, пространства с помощью линии). Рук. Т.В. Костенко. 1990 г.

Упражнения по композиции: создание рельефа по темам „Точка“, „Линия“. Рук Т.В. Костенко. 1990 г.
Упражнение по композиции и моделированию упаковки. Рук. А.Д. Искин, Т.В. Костенко. 1990 г.

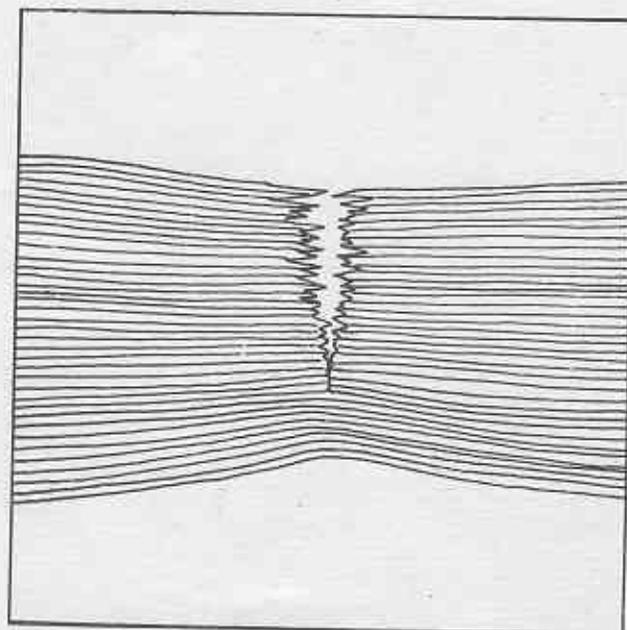
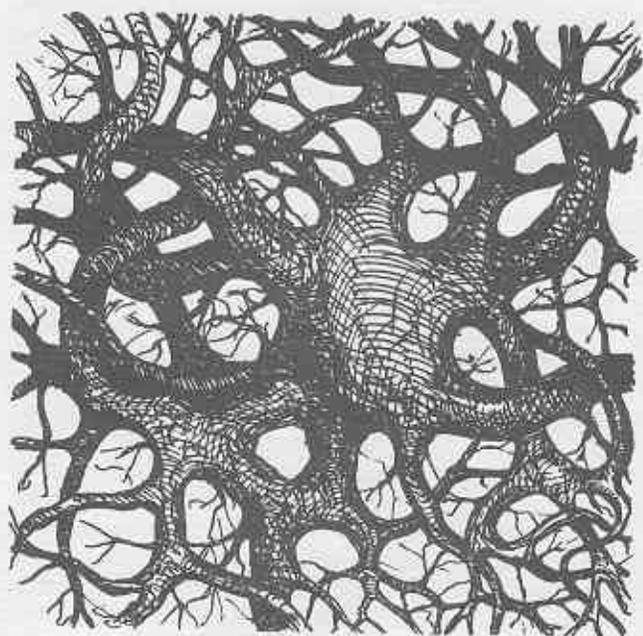
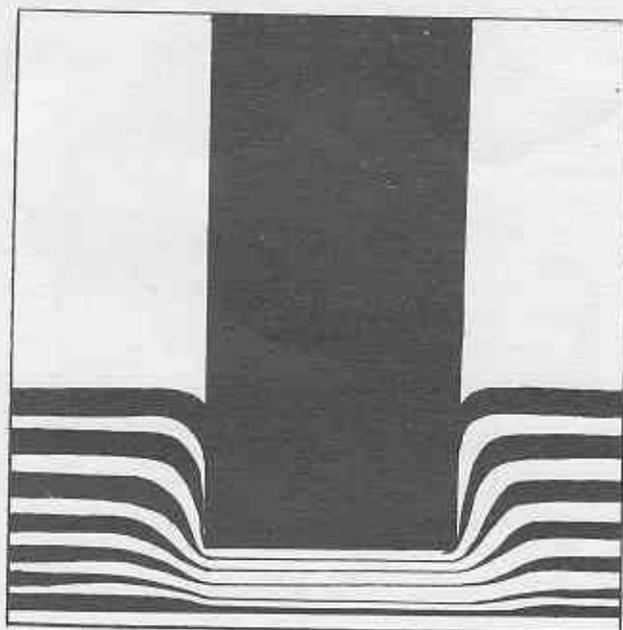
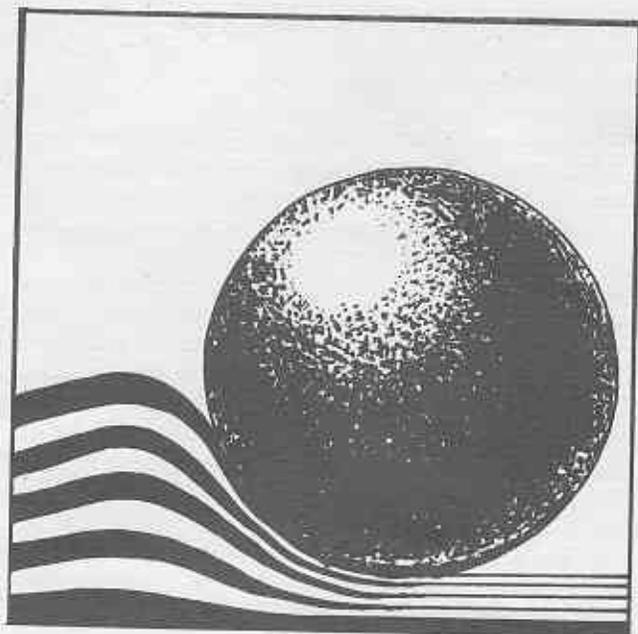


Задание по макетированию: изучение материала „бумага“ в плоскостной композиции. Рук. Т.Н. Фурсова. 1990 г.

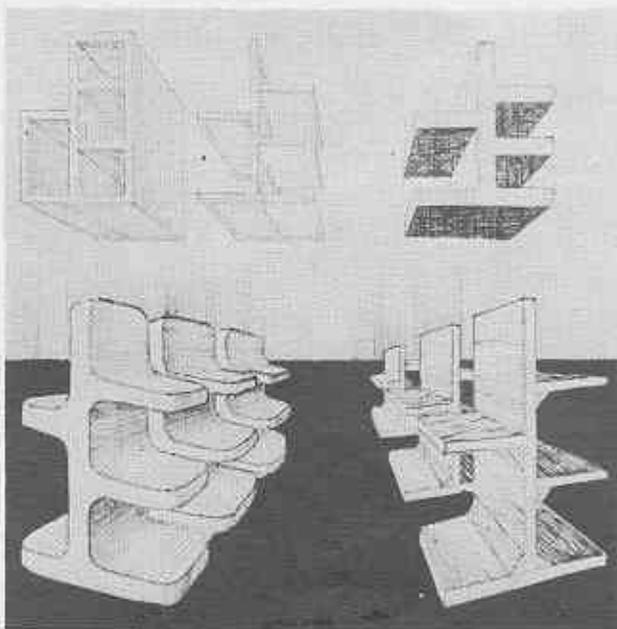
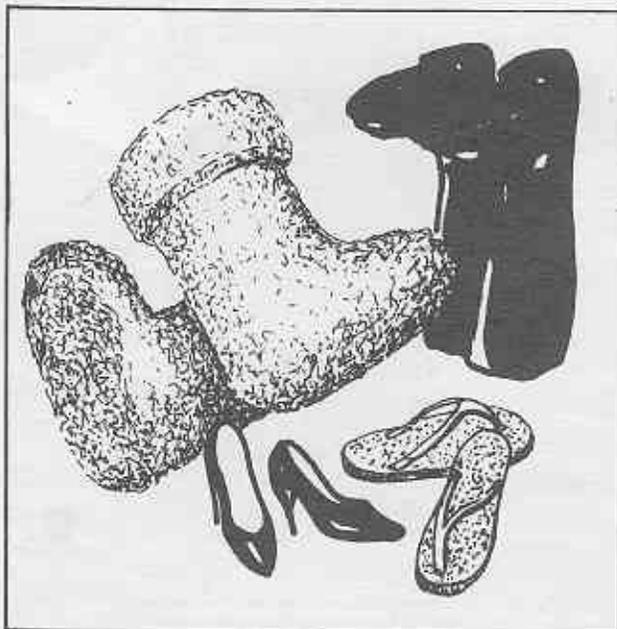
Упражнения по макетированию: выявление прикладных свойств материала „бумага“ в объемной композиции. Рук. Т.Н. Фурсова. 1990 г.

Упражнение по комбинаторике. Рук. Т.Н. Фурсова. 1990 г.

Упражнение по цветоведению: изучение цветовой гармонии в тематической композиции. Рук. А.А. Безруков. 1990 г.



Графические упражнения по методике дизайна: выражение понятий „толкание“, „давление“, „смещение“, „разрыв“
Рук. Т.В. Костенко. 1990 г.



ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

Факультет повышения квалификации начал функционировать в ХХПИ с октября 1988 года. Его появлению предшествовала активная деятельность ректората, кафедры дизайна и первого декана ФПК доцента Б.А. Качуры по созданию в структуре вуза разветвленной системы профессиональной переподготовки. Первыми шагами в этом направлении явилось открытие республиканских курсов повышения квалификации художников-оформителей, ставших своеобразным учебно-методическим полигоном нынешнего ФПК. Учебная программа для слушателей курсов, имеющих, как правило, среднее специальное образование, изначально составлялась с прицелом на переориентацию от художественно-оформительских к проектно-художественным методам работы. С учетом разнохарактерности выполняемых на производстве работ к составлению программы были привлечены педагоги сразу трех выпускающих (дизайна, интерьера и оборудования, графического дизайна) и трех обеспечивающих кафедр (рисунка, живописи, инженерно-технических дисциплин). Если в задачу последних входило обучение базисным методам и приемам изобразительного творчества, а также овладение навыками компьютерной графики и знакомство с азами маркетинга, то задача первых сводилась к воспитанию у слушателей восприимчивости к проектной культуре, а значит, и к сознательному отмежеванию от принципов оформительства в практической деятельности. Именно с этих позиций и формируются основные критерии оценки курсовых работ слушателей, будь то проект системы внутрицеховой информации или рекламный комплекс промышленной продукции предприятия.

В отличие от курсов художников-оформителей, имеющих все же косвенное отношение к создаваемой в масштабах института системе непрерывного дизайн-образования, факультет повышения квалификации дизайнеров играет весьма заметную роль. Причем, согласно стратегии развития Харьковской школы дизайна, эта роль будет возрастать. Объективность такого положения диктуется прежде всего происходящими в обществе социально-политическими процессами, низвергающими идеологические штампы в виде „произведений“ наглядной агитации, с одной стороны, и пробивающими дорогу к рыночной экономике и примату общекультурных ценностей — с другой. Если эти процессы станут необратимыми, социальный заказ на дизайн и дизайнера в ближайшее время резко возрастет. В свою очередь, возрастет и потребность в переподготовке или повышении квалификации многочисленных специалистов с производства, работающих по профилю технической эстетики, но не имеющих базового художественно-промышленного образования. Если к ним приплюсовать часть девалифицированных выпускников дизайнерских отделений, ушедших в свое время в систему худ- и прочих фондов, или тех же художников-оформителей, все острее ощущающих „кризис жанра“, то число потенциальных слушателей ФПК увеличится еще больше.

С учетом вышеизложенных тенденций в „орбиту“ ФПК уже сегодня включены лучшие педагогические кадры, ориентирующие обучаемых на полихромное видение проблем дизайна. Суть этого образно сформулированного программного метода можно выразить следующими девизами: „Дизайн как сфера проектно-творческой деятельности синкретичен по своей природе, и подходить к решению его задач необходимо системно, не нарушая гармонию целесообразного и чувственного“; „Приоритет функциональности над красотой, равно как и обратное состояние, влечет сию-

Графические упражнения по методике дизайна: выявление влияния материала и технологии на форму предмета. Рук. Т.В. Костенко. 1990 г.

минутную выгоду, обрекая потребителя на вынужденный выбор и длительный психологический дискомфорт"; „Даже в дебрях рутинной технологии можно и нужно отыскивать тропинки творчества, уходя от сомнительных ориентиров оформительства и стилистических штампов". Усиленно звучащие ноты о необходимости теоретически осмысленного подхода к проектированию с использованием самых разнообразных методов и приемов формотворчества обусловлены реальной ситуацией, сложившейся в отечественном „стафф-дизайне" и обрекающей художника-конструктора на участь пленника производства. Расширить представления „пленного" дизайнера о возможностях проектного творчества, обогатив его профессиональный арсенал новационным инструментарием, — такова программная задача кафедры по отношению к ФПК.

Для ее практического воплощения выбран путь, в одинаковой мере учитывающий как производственные потребности слушателей ФПК, так и методические установки педагогов. Начальным условием обучения является наличие технического задания на художественно-конструкторскую разработку проекта того или иного изделия, выданного предприятием, командировавшим слушателя. Затем на основе технического задания, с учетом корректировки проектных целей, слушатель совместно с преподавателем подготавливают художественно-конструкторское задание и поэтапный график работы, рассчитанный примерно на 10 учебных недель. Степень сложности разработки, ее объем и характер демонстрационной подачи определяются в каждом случае индивидуально. Таким образом, находясь на ФПК, дизайнер продолжает свою практическую деятельность фактически без отрыва от производства. Итогом является курсовой проект, который представляется на защиту, а впоследствии увозится автором на место работы.

Вместе с тем, чтобы избежать опасности сведения процесса повышения квалификации только к форме функционального проектирования с сугубо узкопроизводственными задачами, кафедрой дизайна была принята довольно простая, но весьма эффективная система методических контрмер. Смысл ее состоит во включении в учебный план ряда профильных дисциплин, специально адаптированных к условиям ФПК. Причем адаптация направлена не в сторону функционально-технологических моделей проектирования, столь почитаемых на производстве, а наоборот, в сторону инновационных, во многом даже авангардных методов дизайна. Сопоставление полярных подходов и обеспечивает желаемый дидактический результат: ведь процесс обучения развивается как бы на встречных направлениях, одно из которых оперирует категориями схематического дизайна, другое — категориями дизайна творческого. Следует сказать, что и психологически такой путь является оправданным, так как представляет дизайнеру право самому, на основе объективных сравнений, убеждаться в преимуществе тех или иных эстетических ценностей.

Наиболее ярко новационные аспекты проектно-художественного творчества отражены в дисциплинах: „Современные тенденции дизайна", „Теория и методика дизайна", „Основы формообразования", „Реклама", „Графический дизайн", „Проектная графика". К примеру, по курсу „Современные тенденции дизайна" слушатели знакомятся с проявлениями „новой волны" в проектной культуре, популярными направлениями и группами, как-то: постмодерн, хай-тек, „Мемфис", „Солид", „Энорм", „Фродизайн", „САЙТ" и др. Здесь же даются основные принципы системного анализа, раскрываемые на фоне эволюции определенного изделия, определенного мастера, определенной национальной школы дизайна. Практические же курсы „Основы

формообразования", „Проектная графика" также значительно переориентированы на экспериментальные методы, суть которых — доказать несостоятельность композиционной и изобразительной догматики в условиях современного научно-технического прогресса, ломающего многие постулаты типа „форма следует функции". Значительные возможности для переосмысления методов работы предоставляет слушателям ФПК и институтский вычислительный центр, оснащенный самыми современными импортными компьютерами, графопостроителями, программами.

Переключение от академических заданий — к экспериментальным, от традиционалистских приемов формообразования — к новационным, сопоставление классических и гипотетических моделей проектирования, в том числе применительно к конкретному производственному заказу, составляет отличительную методическую особенность учебного процесса на ФПК. Следующей характерной чертой должен стать переход к экспериментальному проектированию по альтернативным программам, модель которого ныне отработывается со студентами. Большие надежды в этом плане возлагаются кафедрой и на вновь созданный Дизайн-центр, призванный стать не только связующим звеном между институтом, промышленностью, школой, но и своеобразной лабораторией учебных методик. Покамест же приведем существующий учебный план ФПК, рассчитанный на 3 месяца обучения с отрывом от производства в режиме 6 академических часов в день.

Дисциплины	Колич. час.
Гуманитарный цикл	
История материальной культуры	12
Современные тенденции развития дизайна	14
Социология	10
Специальные	
Рисунок	48
Живопись	48
Цветоведение	24
Комплексное проектирование	118
Художественно-конструкторский анализ	24
Эргономика	16
Дизайн производственной среды	24
Основы полиграфии	12
Реклама	32
Теория и методика дизайна	12
Макетирование	24
Основы формообразования промышленных изделий	24
Проектная графика	16
Комбинаторика и архитектоника	12

Отметим в заключение, что поскольку одним из надежных „фильтров" анализа результатов внедрения дизайна в производство является учет практического опыта специалистов, прибывающих на ФПК из различных регионов страны, Харьковская школа дизайна, выполняя важную государственную задачу по профессиональному совершенствованию дизайнеров-производственников, одновременно укрепляет и свою образовательную платформу: при осуществлении методом „обратной связи" корректировки программных и методических установок обучения отшлифовывается оптимальная модель дизайнерской подготовки.

**ПЕРЕЧЕНЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРУДОВ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ХХПИ**

1. *Бляхер А.П.* Методические указания по изучению дисциплины „Прикладная графика“/ХХПИ. Харьков, 1988.
2. *Бляхер А.П.* Методические указания по изучению дисциплины „Сатирический рисунок“/ХХПИ. Харьков, 1990.
3. *Бойчук А.В.* Дизайнерское обучение: от культуры мышления к культуре формообразования//Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды. М., 1984.
4. *Бойчук А.В.* „Бург Гибихенштайн“: воспитание ответственности//Техническая эстетика. 1984. № 1.
5. *Бойчук А.В.* Из опыта сотрудничества дизайнерских школ ГДР с производством//Проблемы высшей школы. Вып. 56. Киев: Вища школа, 1985.
6. *Бойчук А.В.* К анализу учебно-методических и формообразующих концепций в дизайнерских школах ГДР//Проблемы развития дизайнерского образования. М., 1986. (Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 39).
7. *Бойчук А.В.* Особенности становления художественно-промышленного образования в Германии. [Ст.] М., 1986. Деп. во ВНИИТЭ № 36 ТЭ — 86Д.
8. *Бойчук А.В.* Методические указания по изучению дисциплины „История промышленного искусства“/ХХПИ. Харьков, 1986.
9. *Бойчук А.В.* Некоторые тенденции формообразования в дизайнерских школах Берлина, Хайлигендамма, Шнееберга [Ст.] М., 1986. Деп. во ВНИИТЭ. № 70—70.
10. *Бойчук А.В.* „Объективная необходимость“ (в порядке дискуссии) //Техническая эстетика. 1987. № 1.
11. *Бойчук А.В.* Поставщик дизайнерских кадров//Техническая эстетика. 1987. № 3.
12. *Бойчук А.В.* К анализу современных тенденций дизайнерского образования// Актуальные вопросы истории, теории, методики и практики дизайна, декоративного и изобразительного искусства. [Сб.] М., 1987. Деп. во ВНИИС № 615.
13. *Бойчук А.В.* ХХПИ: поиски своей методики//Техническая эстетика. 1987. № 12.
14. *Бойчук А.В.* Первые шаги в дизайне//Техническая эстетика. 1990. № 9.
15. *Бойчук А.В.* Эффект заказного конкурса//Реклама. 1990. № 6.
16. *Гапиенко В.В.* Методические указания по выполнению курсовых заданий „Художественно-конструкторская разработка детской игрушки“/ХХПИ. Харьков, 1986.
17. *Даниленко В.Я.* К постановке вопроса о функциях наброска в дизайне//Научно-теоретическая конференция аспирантов и преподавателей/МВХПУ. М., 1986.
18. *Даниленко В.Я.* Краткосрочные учебные задания — средство активизации творческой интуиции//Техническая эстетика. 1984. № 5.
19. *Даниленко В.Я.* Методические указания к выполнению краткосрочных заданий по курсу „Проектирование“/ХХПИ. Харьков, 1990.
20. *Даниленко В.Я.* Методические указания к выполнению курсовых проектов по теме „Дизайн городской среды“/ХХПИ. Харьков, 1991.
21. *Даниленко В.Я.* Некоторые принципы использования наброска в проектно-художественном творчестве. [Ст.] М., 1986. Деп. во ВНИИС № 7070.
22. *Даниленко В.Я.* Проектный потенциал наброска//Промышленное искусство: Межвузовский тематический сборник трудов. Вып. 2/МАрХИ—МВХПУ. М., 1986.
23. *Даниленко В.Я.* Третья в России (из истории Художественно-промышленной школы М.Д. Раевской-Ивановой) // Техническая эстетика. 1987. № 12.
24. *Даниленко В.Я.* Интерес к региональному дизайну// Техническая эстетика. 1991. № 1.
25. *Даниленко В.Я.* Эстетическое осмысление проблем техники в среде инженеров Харькова//Промышленное искусство: Межвузовский тематический сборник трудов. Вып. 2/МАрХИ—МВХПУ. М., 1986.
26. *Елизев Н.М., Кушнеревич А.Н.* Методические указания по курсу „Основы композиции, проектной графики, шрифта“/ХХПИ. Харьков, 1987.
27. *Ельков В.И.* Методические указания по преддипломной практике/ХХПИ. Харьков, 1986.
28. *Ельков В.И.* Сквозная программа производственной практики студентов/ХХПИ. Харьков, 1986.
29. *Кариель Г.З.* Методические рекомендации к выполнению курсовых проектов по теме „Художественное конструирование станков“/ХХПИ. Харьков, 1986.
30. *Лесняк В.И.* Профессия, нужная всем//Реклама: теория, практика. 1987. № 6.
31. *Рагулин Е.Я.* Методические указания по проведению проектной работы с изобразительной информацией на примере радиоэлектронной аппаратуры/ХХПИ. Харьков, 1989.
32. *Рагулин Е.Я.* Методические указания по выполнению курсовых заданий на тему „Бытовая радиоаппаратура“/ХХПИ. Харьков, 1987.
33. *Стаханов Ю.И.* Методические рекомендации по выполнению технических приемов в офорте//ХХПИ. Харьков, 1990.
34. *Шевченко В.Я.* Методические указания по выполнению практических заданий по дисциплине „Композиция плаката“ для студентов 3—5 курсов специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1987.
35. *Шевченко В.Я.* Методические рекомендации по изучению дисциплины „Композиция“ для студентов 3—5 курсов специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1989.
36. *Шевченко В.Я.* Сквозная программа летней практики студентов специальности 05.16.00 „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1989.
37. *Шевченко В.Я.* Методические рекомендации по проведению преддипломной практики студентов 5-го курса специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1990.
38. *Шевченко В.Я.* Методические указания по выполнению дипломных работ студентов специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1990.
39. *Шевченко В.Я.* О некоторых особенностях работы над политическим плакатом. М., 1986. Деп. во ВНИИС № 7070.
40. *Шевченко В.Я.* О роли творческих практик в учебном процессе//Жилые и общественные здания/ВНИИТАГ. 1988. Вып. 11, № 693/33.
41. *Шевченко В.Я.* О задачах междисциплинарных связей в формировании профессиональных навыков студентов//Актуальные вопросы синтеза архитектуры, дизайна, декоративного и прикладного искусства. № 862/ВНИИТАГ. М., 1990.
42. *Шевченко В.Я.* О роли преддипломной практики в дипломном проектировании//Актуальные вопросы синтеза архитектуры, дизайна, декоративного и прикладного искусства. № 862/ВНИИТАГ. М., 1990.
43. *Юрченко О.А.* Методические указания по выполнению практических заданий по дисциплине „Общий курс композиции“ для студентов 1-го курса специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1986.
44. *Юрченко О.А.* Методические рекомендации по выполнению практических заданий по дисциплине „Общий курс шрифта“ для студентов специальности „Графика“/ХХПИ. Харьков, 1990.

ХАРЬКОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА
Опыт подготовки дизайнеров в ХХПИ
Методические материалы
ВНИИТЭ, 1992, с. 1—116

Редактор

Ж.В. Федосеева

Художественно-технический редактор

Г.М. Бунина

Корректор

С.И. Безъязычная

Фотограф

А.И. Сурков

Подп. в печать 17.01.92. Формат 60х90/8
Бумага офсетная. Уч.изд. л. 21
Тираж 900 экз. Заказ 8. Цена договорная
Отпечатано в отделе оперативной
полиграфии ВНИИТЭ
129223, Москва, ВВЦ, корп. 115