

## Место иностранного языка в системе художественного преподавания

В системе профессионального художественного образования в России, сложившейся еще в XVIII в., но постоянно видоизменяющейся и совершенствующейся и по сей день, иностранный язык присутствует постоянно. На начальном этапе становления Академии художеств он был необходим для общения с преподавателями<sup>1</sup>, в большинстве своем иностранцами<sup>23</sup>, и считался обязательным общеобразовательным предметом<sup>4</sup>, преподавание которого началось «с первого же месяца существования Академии и стояло неизменно на большой высоте»<sup>5</sup>. Изучение иностранных языков также велось в ЦУТР барона А. Л. Штиглица при М. Е. Месмахере<sup>6</sup>, и полученные знания, несомненно, оказывались востребованы, когда лучшие учащиеся ЦУТР наравне с медалистами Академии художеств отправлялись в длительные учебные поездки за границу. В наше время, несмотря на понимание его пользы в связи с активизацией международных контактов, изучение иностранного языка в художественных ВУЗах ведется в настолько ограниченном объеме, что единственно возможным направлением его преподавания следует считать обучение переводу, тем более, что чтение оригинальной литературы по различным областям искусства, в том числе прикладного, является существенным фактором информационного обеспечения специалистов, своего рода ключом доступа к новейшим технологическим и концептуальным разработкам. В целом же, несмотря на их несомненную пользу для расширения кругозора учащихся и «освященное» традицией присутствие в образовательных программах художественных ВУЗов, бытует мнение, что иностранные языки не являются частью системы художественного образования.

Любая система, как известно, предполагает наличие системообразующих факторов<sup>7</sup>, объединяющих дискретное множество в

---

<sup>1</sup> Лисовский В. Г. Академия художеств. Л., 1982. С. 17.

<sup>2</sup> Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII в. М. 1956. С. 119-121, 3.

<sup>4</sup> Там же. С. 95, 140.

<sup>5</sup> Там же. С. 113.

<sup>6</sup> Власова Г. А. Подвиг российской благотворительности. Художник и промышленность. Школа художественного мастерства. // Наше наследие. 2006. № 77. URL: [nasledie-rus.ru/podshivka/2006-77.php](http://nasledie-rus.ru/podshivka/2006-77.php) (дата обращения 15.02.2015).

<sup>7</sup> Сурмин Ю. П. Теория систем и системный анализ. Киев: МАУП, 2003, гл. 2. <sup>7</sup>  
Антонов А. В. Системный анализ. М.: Высшая школа, 2004. Гл. 1.1

подчиненное единой задаче целое, обладает иерархическим устройством, взаимосвязью и взаимозависимостью элементов, специфической структурой и устойчивостью<sup>7</sup>. В ней не должно быть ничего, что не вовлечено в систему, так как невостребованность этим сложным механизмом, в котором нет лишних деталей, ведет к вытеснению из нее.

В художественном образовании, где все подчинено воспитанию необходимых для профессионала качеств и умений, основополагающие предметы (рисунок, живопись, композиция, цветоведение, т.д.) органично дополняют друг друга, зачастую решая не только сходные задачи, но и «прорабатывая» те же вопросы в ином художественном контексте или с несколько другой установкой.

На первый взгляд, занятия иностранным языком выпадают из этого согласованного ряда, но это не совсем так. Напомним, что язык имеет дело с той же реальностью, что и искусство, и способен быть столь же изобразительным. Тот факт, что одна и та же тема, одинаковый сюжет или конкретный эпизод получают детальное словесное описание либо передаются через изобразительный ряд, уже не раз отмечался исследователями<sup>8</sup>. Вдохновляясь неисчерпаемым запасом впечатлений, предоставляемым природой и бытием, но апеллируя к образам, сформировавшимся в их сознании, авторы создают изображения и тексты, технически по-разному представляющие схожие идеи<sup>9</sup>. Это свидетельствует о фундаментальной общности между данными сферами деятельности<sup>10</sup>, а значит позволяет предположить возможность рассматривать изучение языка в качестве еще одного предмета, способствующего формированию образного, пространственного и композиционного мышления будущего художника.

Для данной цели подходят прежде всего занятия переводом, поскольку, хотя разговорные аспекты также являются операциями с ментальными картинками, требуемые для этого моторные навыки труднодостижимы<sup>10</sup>. Обучение переводу, важнейшему для специалиста аспекту, значительно проще: фактор скорости отсутствует, и это снимает психологическую нагрузку, а вместо запоминания десятков тысяч слов, фраз и готовых клише нужно знать (или смотреть по листочку-подсказке) лишь полтора-два десятка

---

<sup>8</sup> Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 8-9.

<sup>9</sup> Брагилевский Д. Ю. Специальные знания при обучении переводу в неязыковых ВУЗах // Материалы XXXI Всероссийской науч.-метод. конф. СПбГУ/Методика преподавания ин.яз. Вып.18. СПб., 2002. С. 24-27. <sup>10</sup> Брагилевский Д.Ю. О некоторых принципах интерпретации визуальной и текстовой информации // СПбГХПА им. А.Л. Штиглица: Сб. научн. трудов. СПб. 2009. с. 154- 159.

<sup>10</sup> Брагилевский Д. Ю. Роль перевода в преодолении объективных трудностей обучения иностранному языку студентов непрофильных специальностей // Вопросы методики преподавания в ВУЗе. Вып. VIII. СПб.: Политех.ун-т, 2005. С. 92-99.

форм с вариантами и понимать алгоритмы работы с ними. Значение слов, когда установлена их роль в предложении, можно найти в словаре. Сам перевод делается на родной язык, где словесные ярлыки ситуативных картинок уже давно известны, а материалом служат темы по избранной специальности, что гарантирует активное привлечение фоновых знаний студентов и делает занятия более познавательными.

Немаловажно и то, что практически все основные теоретические положения, необходимые студенту в процессе создания живописного или графического произведения находят обязательное применение в процессе работы над переводом. Это не удивительно, так как единственным источником возникновения языка и искусства следует считать энергию познающего мир индивида, а значит принципы отражения мира в опосредованных человеком формах (язык и искусство) имеют тождественные основы. Художнику нужно осознанное знание о мире, изучение языка этому способствует. Цельность видения не мешает подробному анализу конструктивного устройства целого, одновременно предполагая осознанное понимание роли и места деталей, составляющих исследуемый предмет.

Изучая перевод, студенты по сути занимаются композицией, без которой нет произведений искусства, но только на другом материале. Если следовать мысли Е. В. Шорохова о всеобщности законов композиции<sup>11</sup>, получается, что эти законы приложимы к любым изображениям, а значит и к получаемым путем словесных описаний. Следовательно, существует принципиальная возможность работать с текстами, абзацами и отдельными предложениями как с изображениями разной степени сложности, созданными на основе ментального образа их автора, на тех же методических основаниях. Физически, выстроенная из линейно расположенных последовательностей букв словесная ткань текста — единственный способ конструирования предложений — отличается от ментальной картинки, возникающей от его прочтения, но при посредничестве правильно сформулированных предложений обычно ведет к исходному видению автора. По сути вербальное построение строится на той же композиционной основе, однако ввиду невозможности графически имитировать реальность делает это через ряд условностей, что создает некоторые препятствия, снимающиеся при правильном алгоритме обучения переводу специально подготовленным преподавателем.

---

<sup>11</sup> Шорохов Е. В. Основы композиции. М.: Просвещение, 1979. С. 88.

Одной из главных сложностей заключается в том, что студент, которому предстоит выполнить перевод, еще не видит целого, и вряд ли знает то, о чем сказано в тексте, хотя предполагает, что в нем заложена информация, (т.е. словесное изображение картинки) и может догадываться о тематике. Разбор от минимальных самостоятельных информационных изобразительных блоков, предложений, позволяет полностью восстановить авторскую мысль. Между тем именно предложения содержат максимальную сложность на уровне реконструирования изобразительности текста. Как и в процессе рисования, движение от видимого «на поверхности» чревато ошибками, в данном случае ведущими к произвольному сочинительству из знакомых либо произвольно выбранных в словаре значений слов, и, следовательно, к искажению мысли оригинала. Но если, как художник, студент учитывает, что любой предмет обладает формой, которая характеризуется определенным набором структурных показателей, то способен понять, что начинать ему следует с элементов, формирующих структуру. Их выявляют по ограниченному набору признаков, что значительно облегчает задачу.

Композиционное устройство изображения, а значит и предложения, характеризуется иерархической структурой и четким распределением ролей, отведенных всем его компонентам сообразно степени их значимости. Выявление в предложении структурного центра, точнее оси деятель-действие (либо действие и его объект), присутствующих в любом изображении, помогает выстроить схему расположения всего остального по ряду формальных отличий, обычно варьирующихся от языка к языку. В цепочке слов, составляющих предложение, конструктивное ядро всегда оказывается смысловым центром, некой сюжетной основой с обязательной привязкой ко времени, хотя и не обязательно находится в зрительном фокусе. Его поиск требует четкого следования правилам, которые с точки зрения перевода являются средством соединения несовпадающих модусов мировосприятия, присущих различным языкам, и помогают сделать «чужое» видение реальности, а значит и мысль, понятными на родном языке.

На начальном этапе построение ментального изображения на основе предложения, начавшееся с выявления ядерной структуры (деятель и действие), происходит не только по внешним показателям, поскольку таковых часто не видно, но и с учетом месторасположения по отношению к другим элементам (типично композиционный прием), а также за счет выведения за пределы «зрительной рамки» тех структурных элементов предложения, которые по своим формальным параметрам не могут выполнять эту роль и на время поиска ядра воспринимаются как фон (отчасти похоже на использование

негативного пространства в дизайне). Затем по аналогии с рисунком идет работа с крупной формой, границы которой могут быть представлены студентам по аналогии с контурами в момент компоновки листа. Это функционально важные фрагменты, непосредственно увязанные с ядром, из которых постепенно вырисовывается скелет предложения. Далее следует проработка более мелких деталей. Все действия верифицируются с опорой на естественную схему расположения частей, свойств и качеств (как рисование дерева, где все, от ствола до листочков, взаимосвязано). Здесь же пригождается столь важное для художника пространственное мышление, помогающее, особенно на начальном этапе, домыслить еще не готовую картинку, подобрать правильное сочетание слов на основе реальных комбинаций атрибутов вещей и явлений и/или их взаимодействия. Привлечение фокусного видения позволяет переключаться на детали разной степени важности для их проработки.

Разбор отдельных предложений с опорой на формальные признаки дает базовое представление о мысли автора. Это представление – ментальную картинку – через описание средствами родного языка остается лишь превратить в русское предложение, обращая внимание на соответствие временных форм и не отрываясь слишком далеко от лексики и стилистики источника.

Правильность действий на уровне предложения гарантирует возможность успешной работы с пространством всего текста. Как и учебный рисунок, это необходимая и важная ступень на пути к более сложным задачам. Для получения аналога картинке, задуманной автором, необходимо сведение отдельных элементов в единое гармоничное целое. Это не механическое складывание компонентов, а следование структуре оригинала и особенностям компоновки текста. На фоне целого с учетом предшествующих и последующих предложений появляется возможность уточнить отдельные смысловые нюансы и унифицировать стилистику, внося, ради цельности впечатления, дополнительные, чаще всего декоративные исправления.

Поскольку эффективность перевода обеспечивается правильной последовательностью действий только с опорой конструктивное устройство, вырабатывается устойчивый алгоритм, который по аналогии (одной из доминантных сил человеческого сознания) может способствовать более углубленному восприятию теории композиции и быть востребованным в творчестве.

Таким образом оказывается, что в языке и в искусстве, работая с изображением идеи, воплощенным в картине или в тексте, мы имеем дело с

одним и тем же типом исходного материала (образами) и применяем практически одинаковые методы: анализ и синтез, выявление ядра и периферии, компоновка от крупной формы, разграничение планов, акцентуация, т.д. При наличии существенных технических различий заметно принципиальное методологическое сходство, что позволяет говорить о возможности рассматривать иностранный язык как еще один предмет в структуре необходимых для художников дисциплин, благодаря которому в несколько ином ключе и с другими акцентами прорабатываются и решаются сходные задачи. При методически правильном преподавании с обязательным привлечением фундаментальных основ профилирующих дисциплин иностранный язык в качестве учебного предмета должен стать неотъемлемым компонентом системы художественного образования.