

**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО НАЧАЛНА И ПРЕДУЧИЛИЩНА ПЕДАГОГИКА
КАТЕДРА „ ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА”**

АЛЕКСАНДЪР КРУМОВ БАЙТОШЕВ

**ИНОВАТИВНИ ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛИ И ПРИЛОЖЕНИЕТО
ИМ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ЖИВОПИС В СПЕЦИАЛНОСТ
„ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО”**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен
„Доктор”
Професионално направление 1.3. Педагогика на обучението по (Методика
на обучението по изобразително изкуство)

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ: ПРОФ. Д-Р СТЕФАН АЛТЪКОВ

СОФИЯ 2017

Дисертационният труд е с обем от 241 страници, от които 190 страници съдържат текст на основното изложение и 51 страници приложения (отделени в самостоятелно книжно тяло). Структурата на дисертацията включва увод, три глави, изводи и заключение, резюме на получените резултати и ключови понятия. Библиографията се състои от 101 заглавия, от които 45 източници на кирилица и 56 на латиница. Включени са 4 приложения (в отделно книжно тяло), чиято вътрешна номерация отговаря на референциите в текста на дисертацията. Дисертационният труд съдържа общо 5 таблици и 4 графики. В приложенията са включени 36 фигури, от които 23 фотоси, 1 анкета и 1 обобщение под формата на таблица. Номерата на включените в автореферата таблици и диаграми, съвпадат с тези в дисертационния труд.

В увода на дисертационния труд е обоснована актуалността на проблема, повдигнати са въпросите за събитията, които са довели до промяна в опита на европейския художник и начините, по които се осмисля и преподава този опит. Очертана е концепцията на научния труд, неговите епистемологически и прагматически рамки. Първа глава е генеалогията на европейските модели на преподаване по изобразително изкуство, като се разглеждат идеите на модернизма, свързани с художника и образованието, както и представлява кратък преглед на тези идеи през философията и философската естетика. Втората глава на дисертацията има емпиричен характер и проследява практически опит в колежа по изкуство и дизайн “City of Bath College” в град Бат, Англия. Третата глава на дисертацията очертава целите и задачите на проведеното обучение в ателие „Живопис”, както и формата на адаптиране на европейските модели, предмет на изследването. Описани са учебният процес и проведенният педагогически експеримент. Анализирани са резултатите, както от външна, обективно-обобщаваща перспектива, така и от субективно-самооценяваща перспектива. При изводите и заключението са резюмирани получените резултати, последвани от кратко резюме на изследователския проект и детерминирани на въведените основни понятия.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД...3

ГЛАВА 1

ИНОВАТИВНИТЕ ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛИ НА ПРЕПОДАВАНЕ ПО ИЗОБРАЗТЕЛНО ИЗКУСТВО В ИСТОРИЧЕСКА ПЕРСПЕКТИВА...4

1.1. Иновативният модел като въпрос на модерността...5

1.2. Бодлер и модернизма...7

1.3. Модели на преподаване в „Баухаус“. Новаторство и перспективи...10

1.4. Подготвителен курс в “City of Bath College” (Англия)...13

1.5. Анализ на историческата част...14

ГЛАВА 2

ЕМПИРИЧЕН ОПИТ...16

2.1. Подготвителен курс в “City of Bath College” (Англия)...17

2.2. Проекти и работен процес...18

2.3. Работен процес. Нива на изследване и нива на преход в курса...18

2.4. Оценяване...18

ГЛАВА 3

ПРИЛОЖЕНИЕ И ИМПЛЕМЕНТИРАНЕ НА ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛИ НА ОБУЧЕНИЕ В ДИСЦИПЛИНАТА АТЕЛИЕ „ЖИВОПИС” НА СПЕЦИАЛНОСТ „ИЗОБРАЗТЕЛНО ИЗКУСТВО” В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”...19

3.1. Цели и задачи на обучението в ателие „Живопис”...19

3.2. Хипотеза...21

3.3. Задачи на студентите в ателие „Живопис”...21

3.4. Анализ на резултатите...23

3.5. Анализ на резултатите от анкетата...32

ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ...35

РЕЗЮМЕ НА ПОЛУЧЕНИТЕ РЕЗУЛТАТИ...38

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД...39

КЛЮЧОВИ ПОНЯТИЯ...39

Публикации на докторанта, свързани с дисертационния труд...41

УВОД

Съвременният живот поставя индивида в положение, при което вътрешните личностни аспекти са пренебрегнати. Търсенето на различни подходи в обучението по живопис биха могли да бъдат компенсиращ фактор, който да възпрепятства фрагментирането на субекта. Ако се даде възможност за разгръщане на личността чрез разработването на нови модели ще се създадат условия за практическа подготовка на обучаващия се, която цели по-задълбочено отношение към формата, цвета и възприемането на изобразителното изкуство като цяло.

Дисертацията изследва европейските иновативни модели на преподаване в областта на живописа в историческа перспектива, като чрез един ретроспективен поглед обвързва художествените практики на модернизма с практически опит, базиран на обучение в английския колеж по изкуствата на град Бат (Англия). Рамката на проучването очертава обща педагогическа парадигма от определен набор от художествени практики, като тук понятието „парадигма” е синоним на понятието „модел” по подобие на синонимизирането, което осъществява между концептите Томас Кун. Генеалогическото извеждане на иновативните модели, които разработват конкретни английски педагози на обучението по живопис, от модерността след Бодлер и новаторството на школите на „Баухаус” и „Вхутемас”, подчертава особен характер на приемственост между подходите, което означава, че изследването се отнася внимателно, както към традицията, така и към постепенната промяна в методологията с оглед на настоящия европейски и български образователен контекст. Тези теоретични и емпирични рамки на изследването са епистемологичното основание на предложения и осъществен педагогически експеримент върху възможността за прилагане на иновативните модели в ателие „Живопис” в специалност „Изобразително изкуство” в Софийския университет „Св. Климент Охридски”.

Изследването обхваща всички онези събития, които са довели до промяна в опита на европейския художник и начините, по които се осмисля и преподава този опит. Към епистемологическите рамки на работата се налага да се добавят и всички централни понятия, засягащи културата и обучението по изобразително изкуство, техния концептуален и исторически дисконтинуитет и континуитет. Прагматичният

аспект на изследването засяга конкретни модели, използвани днес в университетите по изкуствата в Англия с най-висок рейтинг според „Таймс Хайър Едюкейшън“; разглеждане на образователните им програми; както и по-специфичния емпиричен опит, придобит след обучение в Бат, състояло се в рамките на една учебна година (2001/2002 г.); накрая достига до имплементирането на моделите в ателие „Живопис“. Педагогическият експеримент в ателие „Живопис“ е проведен в рамките на две години (академичните 2014/2015 и 2015/2016 г.). Контингентът се състои от студенти в първи, втори и трети курс, редовно обучение в специалност „Изобразително изкуство“ на СУ.

Обект на дисертацията е приложението на европейски иновативните модели в обучението по живопис в специалност „Изобразително изкуство“.

Предмет на изследването са различните видове европейски иновативни модели в обучението по живопис, както и в по-широк аспект обвързването им с практики в историческа и съвременна перспектива.

Авторът защитава **тезата**, че иновативните европейски модели в обучението по живопис биха могли да бъдат приложени успешно в специалност „Изобразително изкуство“ и по-специално в ателие „Живопис“ и биха помогнали на студентите да придобият по-широк набор от знания, както в теоретичната си подготовка, така и в уменията им, отнасящи се към практиката.

Основните методи, използвани в изследването са историко-хронологичният и емпиричният изследователски методи на експериментирането. При анализа на емпиричните данни, получени от експериментирането са приложени наративният и количествен анализи.

Трудът би бил от полза на професионалисти в сферата на изобразителното изкуство, за педагози, които се занимават с обучението по живопис и за по-широк кръг от читатели с интерес към историята и похватите за преподаване, прилагани във визуалните изкуства.

ГЛАВА 1

ИНОВАТИВНИТЕ ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛИ НА ПРЕПОДАВАНЕ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО В ИСТОРИЧЕСКА ПЕРСПЕКТИВА

В тази глава иновативните европейски модели и приложението им в обучението по живопис са обвързани исторически с контекста на модерната естетика, тъй като част

от модерния опит е именно изискването за иновативност, актуалност и бунт срещу традиционните форми. С появата на модерността се появяват и изключително значими фактори, свързани с образованието, а именно – масовото образование, високата и общодостъпна обща култура, възможност отделния човек да се информира за общите дела, самото образование попада в сърцевината на хуманистичния проект и идеята за свободната воля и естествените права на човешкото същество, а науките преживяват революционни смени в парадигмите си (Ворингер). Най-радикалната смяна в конвенциите на изкуството и педагогиката на изкуството можем да видим вече в късната модерност, в платформата на европейските художествени училища преди Втората световна война – „Баухаус“ и „Вхутемас“. Естетиката, която тези школи налагат (отказ от репрезентацията, изчистването на формата от орнаменти и украса, силен минимализъм при третирането на формата и т. н.) е повлияна, от своя страна, от иновациите в техниката, промишленото производство и индустриалната революция.

1.1. Иновативният модел като въпрос на модерността

Онова, което е централно за дисертацията и моделите, посочени като иновативни е историческият обрат по отношение на самия педагогически проект. Можем да очертаем две линии на осмисляне на „идеята за образование“ (Гарднър), като две различни гледни точки към въпроса за репрезентацията (подражателния характер на изкуството, *mimesis*-а в изкуството, представянето). Първата линия е античният модел на образование чрез подражание. При Платон подражанието винаги трябва да е „вярно“, подчинено на оригинала (идея), на когото художникът и възпитаващият се трябва да подражават, да имитират, да копират. При Аристотел, който скъсва с метафизичния проект на Платон, отново образованието е свързано с подражателния момент. При него не стои изобщо въпроса дали изкуството ни отдалечава или приближава до истината. Подражаването на човешките действия е най-естественият начин на детето да придобие първите си знания и умения. В това човешкото същество се отличава от животното, доколкото и хората, и животните подражават на своята среда, имитират я: човекът чрез средствата на *mimesis*-а, а животното чрез своята „мимикрия“ – не случайно двете думи имат общ етимологически произход. Нещо повече – изкуството не е просто подражание и не като подражание изпълнява естетическите си задачи, а то е изкуство и можем да го наречем изкуство само, когато носи естетическо удоволствие от изпълнението. При Платон живописецът е сравнен с

човек, който носи огледало и отразеното в огледалото, отражението е неговата творба. Аристотел подчертава, че не е достатъчно просто да си подражател, изкуството не е механично възпроизводство на сетивния свят, бледо отражение, а поставя акцент върху майсторското изпълнение, творческия начин, по който се борави с „багрите и формите”, за да се възпитава вкуса. Съзерцавайки картината, човек не само изпитва естетическа наслада, но и се учи, приобщава се към знанието. Въпросът за възприемане на изкуството и рецепцията препраща към въпроса за знанието, философската дедукция (умозаклучението), изобщо до вкуса като съждение за красивото и грозното (безформеното, безобразното, ако имаме предвид конкретните примери на Аристотел).

Тази първа историческа линия, която обвързва образованието с подражанието (въпросът за репрезентацията), намира своя завършек или по-скоро критичен момент в т.нар. спор между „древни” и „модерни”. Защо тази дискусия е толкова важна и как засяга образователните модели? От една страна, в дебата се откроява фактът, че обектите на подражание са се сменили, техническата среда е променила действителността и обектите на изкуството би следвало да са различни, а от друга, става ясно, че образованието трябва да бъде нещо повече от изучаване и подражание на класическите (гръцки и римски) модели, т.е. че трябва да се въведат „нови” модели в изкуството.

Втората линия, която визира изложението, засяга връзката между образованието и идеята за време, за процес, за преход. Най-ясно тази връзка може да се открие в критиката на Платоновото учение, предложена от Мартин Хайдегер във влиятелните му текстове „Платоновото учение за истината” и „Началото на художествената творба”. Терминът *Bildung* като немската дума за образование - произлиза от думата за „образ” и в своята същност изразява представата за времеви процес, представа за нещо в процес на оформяне и самооформяне, за образование и самообразование, може да се добави тук – във връзка със задачите и собствените понятия на дисертацията – идеята за *моделлиране* на личността и *самомоделлиране* на личността. Като възпитанието и образованието е свързано с овладяването на знания и социални ценности, в резултат на което се постига определен образ.

При Мартин Хайдегер тълкуването на Платоновата „притча за пещерата” е свързано с разглеждането на разказаните събития като времеви „преходи” от пещерата към дневната светлина. Преходите от пещерата към съзерцанието на слънцето изискват пренастройване на сетивата, адаптиране на зрението от мрака към яркостта. Хайдегер

интерпретира сетивното пренастройване като непрестанно във времето пренастройване към „новото” (синоним на „иновативно”) като за целта преформулира гръцкото понятие за педагогика *paideia*. „Платоновото учение за истината” е четено като доклад през 1931 г. в манастира „Бойрон” като доразвиване на семинарния текст на Хайдегер за зимния семестър на 1930/1931 г. в Университета във Фрайбург. Времевите рамки на тези идеи съвпадат с практиката и функционирането на вече утвърдената в Германия школа на „Баухаус”. Въпросът за репрезентацията и отказ от репрезентация, буквалната имитация на действителното във връзка с това, как да се разбират иновативните европейски модели и как да се прилагат в обучението по живопис, съдържа тази диалектическа представа за модела, наследена от междувоенния европейски контекст – едновременно като процес на сетивно обръщане към новото, но и предварително „премерване” спрямо предишно съществуващи модели и образци.

В „Началото на художествената творба” Хайдегер подчертава значението на „началото” на нещо ново, на нова художествена творба. Интерпретирайки Ван Гог и сетивната вещественост на нарисувания от него стар чифт селски обувки, Хайдегер изисква от всяко завършване на творбата да се завърне към своето начало, към някаква същност, предварително знание за модел. Така изкуството става синоним на образование, на траене във времето на един процес на моделиране и самомоделиране, на актуализация и самоактуализация на рисуващия, което става определящо за европейската модерност като *преживяване* на творбата и твореца.

1.2. Бодлер и модернизма

Естетиката на модерността приема по-ясни контури с критическите съчинения на Бодлер. Неговата теория за изкуството е експлицитно повлияна от художествените търсения на Едгар Алън По, като тя е „продължена” и се разгръща в авангардистките течения, а накрая ескалира в кафене „Волтер” и перформативните изяви на дадаистите и сюрреалистите. Една от връзките, които Бодлер прави по отношение на модерността, е наблюдението му върху гражданите на Париж, които посещават Лувъра. Те изцяло насочват своето внимание към ренесансовите художници, пренебрегвайки по-съвременните художници и техните сюжети. Независимо от това, по-ерудираната част от публиката се интересува именно от художниците, носещи духа на новото време. Бодлер ясно очертава разликата между тези две групи посетители, наблягайки на

разграничението в тяхната обща култура и запознатост с историята на изкуството в неговата цялост. Според него истинската непреходна стойност на една художествена творба не е единствената нейна ценност, съществува и друг компонент, който е неоспоримо важен и той е привнесен от епохата, нравите, морала, културата и общите тенденции на съвременността. В „Художник на съвременния живот“ Бодлер описва и самия художник - носител на вечни истини, но също така и който притежава дух на безгрижен скитник, философ, моралист и хроникьор на ежедневието. Най-ярките му примери са французите Домие и Гаварни. Но самата националност не е водеща, а наднационалните качества и черти на характера, които ще останат едни и същи за цялата епоха. Най-големият талант на съвременния художник е неговият остър поглед и несломимата му радост от живота. Той е привлечен от тълпата и би могло да бъде описан като космополитен *денди* - но въпреки тази квалификация и последвалите от нея определящи качества - съвременният художник притежава несвойствената за денди страст към страстта. Именно това му дава възможността да вижда всичко в града по нов и чист начин, както и способността да го пресъздава със средства, които са изработени чрез практика, отнемаща години. Бодлер описва това като способността на съвременния художник да се превръща в чувствително дете, т.е. да има достъп до своята детска същност и душевност. Другият пример на Бодлер за теорията му за модерно е това, как един модерен художник би изобразил дадена куртизанка. Неговата цел би била да наблюдава реалния персонаж на куртизанката в съвременния свят и би я изобразил по начин, по който този образ би бил разпознаваем за всеки и именно в това отдадено отношение към действителността се крие същността на модерността и модерния светоглед на съвременния художник.

Връзката между преходно и непреходно, настояще и модерност, често си служи с интерпретация на образа на куртизанката. Според Мишел Фуко тоталната осветеност на фигурата на Олимпия, безразличната светлина върху голото тяло на куртизанката е нетърпимо. Буржоазното общество отхвърля картина като „Олимпия“. Модерният художник като фигура извън социума, Мане представлява въплъщение на поет, философ, безгрижен скитник, той се вълнува от целостта на живота, от настоящето, което освен като мимолетно би могло да бъде възприемано и като единствения достъп до непреходните ценности. Според Жорж Батай „Олимпия“ се отличава като зрелище на смъртта и пренебрежение към красотата. В погледа на Олимпия се чете израза на една различна и по-древна култура от тази на цивилизованото общество, тя е идол,

модел, вдъхновението на твореца, център на един свят, чужд на обикновения човек. Тя презира класическата красота, обслужваща естетическия вкус на тълпата. Мане е нарисувал картина, представляваща бунта на твореца, зрелище на смъртта, сюжет на желаната участ на дребнавите идеали. Когато тълпата гледа към картината, тя вижда това, което тя никога не би могла да бъде, вижда собствената си смърт в образа на абсолютния живот, въплътен от Олимпия и сътворен от модерния художник. Творецът, отговорен за истинската същност на общността (не на обществото и цивилизацията) на духовната комуна в центъра на всичко, което дава смисъл и творчество в човека. Сякаш самият поглед на зрителя осветява Олимпия и е отговорен за нейната голота. Именно тази морална тежест трябва да носи човекът от ежедневието, изправен пред тази картина и именно заради непосилната вина на погледа, Олимпия е скандална.

Основното в естетиката на модерното на Бодлер е *преходно – красивото*. Модерно, според Бодлер е мимолетното настояще, онова, което е преходно. Модерното е истинският дух на съвременното – в този смисъл теорията на Бодлер за съвременния художник се доближава до теорията на Кандински в неговата книга „За духовното в изкуството”. Кандински подчертава кои са наистина важните принципи, по които трябва да се води художникът при създаването на своята творба. Наред с принципа за вътрешната необходимост съществуват и две отделни качества, които творбата е необходимо да притежава - а именно артистът да е дете на своето време, да носи всички белези на настоящето, но и да е носител на непреходното и вечното. Вечното, характеризира великите произведения на изкуството, качество, което, и според Бодлер, и според Кандински не зависи от модерността. Важна роля играе и присъствието на изкуството и неговата функция в ежедневието на буржоазната класа. Най-важната трансформация на модернизма се състои в това, че той се ориентира към идеите на авангарда, който е смятан за чисто политическа конструкция. Бодлер успява да определи „модернизма” като „новост”, чиято задача е промяна на основните концепти на изкуството, както и трайното естетизиране на индустриалните продукти. Разбира се, съзнанието за време, което се артикулира чрез авангардисткото изкуство не е съвсем антиисторично; то се насочва само срещу фалшивата нормативност на онова, почерпено от подражанието на образци, разбиране за историята.

1.3. Модели на преподаване в „Баухаус“. Новаторство и перспективи

Въпросът за иновативността на педагогическите модели в обучението по живопис в контекста на модернистичната естетика приема радикално основаване в идеята за бунта срещу традиционните форми в първото десетилетие на двадесети век. „Баухаус“ и „Вхутемас“ са онези европейски художествени училища преди Втората световна война, чиято платформа развива най-крайна промяна както в педагогиката на изкуството, така и при осмисляне на естетическите конвенции. Естетиката, които тези школи налагат е повлияна, от своя страна от иновациите в техниката, индустриалната революция и промишленото производство. Променените исторически условия, свързани с модернизацията и техническата възпроизводимост на художествените произведения, обезсилват старите понятия за изкуството и налагат необходимостта от формулиране на нови понятия и иновативни подходи, чрез които да бъдат мислени творбата и изкуството. Педагогическите усилия практически са свързани с въвеждане на нови дисциплини и организиране на работилници, обвързващи наука и изкуство. Успоредно с това се преподават теоретични курсове, които въвеждат в едно променено и преконачуализирано разбиране за акта на художествената творба.

Най-осезателно образователната реформа се случва в Европа, в периода, когато Германия става център на ценностите на модернизма, въплътени в платформата на „Баухаус“ във Ваймар и Десау, създадена през 1919 година през визията на архитекта Валтер Гропиус. „Баухаус“ изработва свои собствени модели, теоретични рамки, концепти, които трансформират цялостно образованието в академиите. От друга страна, не трябва да се преувеличава исторически новаторството на „Баухаус“. Съществуват други опити - синхронни с „Баухаус“ - чиято цел също е реформа в преподаването на изобразително изкуство. В историческата глава на книгата „Баухаус. 1919-1923 Ваймар-Десау-Берлин“ на Лутц Шьобе и Майкъл Зибенброт като подобни институции са разпознати училището по изкуства във Франкфурт на Майн, училището „Обрис-Дебшиц“ в Мюнхен, Академията по изкуства и занаяти „Бреслау“, училището по изкуства и занаяти в Дюселдорф, училището „Итън“ в Берлин, училището „Фолкганг“ в Есен, училището по изкуства и занаяти в Братислава и накрая, но с подчертани значение и роля е висшето училище в Москва – „Вхутемас“ [1920-1930], Висши художествено-технически работилници (на руски: Высшие художественно-технические мастерские). Общата платформа в модернизаторската политика на тези

училища е да преподават изкуство, без да отхвърлят, а напротив, като осмислят и инкорпорират техническите въведения на собственото си време.

Особеност на училището „Баухаус“ е въвеждането на практически дисциплини като графичен дизайн, интериорен дизайн, типография, които вече не изискват познаването на история на изкуството и придържане към традиционните модели и стилове, колкото придобиване на нови умения. За да бъде очертана огромната роля на „Баухаус“ като институция, в дисертацията са разгледани и проучени методите на учителите в „Баухаус“, сред тях са фигури като: Валтер Гропиус, Йоханес Итен, Василий Кандински, Паул Клее, Ото Линдинг, Герхард Маркс, Ласло Мохоли-Наги, Пийт Мондриан, Оскар Шлемер, Лионел Фенингър, Наум Габо.

Сред важните достиженията в методиката на „Баухаус“ е разработеният от Йоханес Итен предварителен курс (*Vorkurs*). В него е съчетано многообразието на различните педагогически подходи на учителите. Особено интересна е динамиката между социално полезното, механизиранията дейност, дизайна и мистичното, докосването до източните учения и мъдростта на различните религии, най-чисто преплетени в предварителния курс на „Баухаус“. Самите преподаватели са представители на тези две направления, Кандински, Клее и Итен са изцяло погълнати от духовния аспект в изкуството, докато Алберс и Наги изцяло пренебрегват тази съществена страна от обучението на студентите и наблягат върху практичната, механична функционалност на дизайна и изкуството. Всички тези учители, чрез влиянието си допринасят за специфичния облик на „Баухаус“, те, също така, налагат своите примери за качествен резултат, като несъмнено едната част не би могла да съществува без другата, (форма и съдържание; при Платон идеите и техните сенки). В случая с предварителния курс в „Баухаус“ тези два аспекта не биха могли да съществуват един без друг, което по уникален начин бележи собствения оригинален облик на школата.

Интересен е научният подход, възприет в предварителния курс. Като цяло, науката няма еднакъв подход към всички нейни проблеми. Ако „Баухаус“ е научна лаборатория изучаваща и експериментираща с изкуството и дизайна, то би било вярно ако се каже, че в предварителния курс съществуват диаметрално различни подходи. Като учени, студентите трябвало да разбират първо отделните части от творческия процес както и материалите, с които работят преди да пристъпят към приложението на собствените си теории. Би могло да се каже, че съществува плуралистична система от

естетически ценности що се касае до изследването и приложението на материалите и достигането до цялостна творба; отделянето на една единствена методология, свързана с творчеството не бил подходящ подход при наличието на толкова различни стилистики и естетични дейности. В предварителния курс е застъпена и традиционната идея при педагогическата работа, свързана с изкуството, при която художникът придобива опит и творческа интуиция в досега с изучаването на предходни класически творби.

Идеята за предварителния курс се заражда още през XIX век заедно с реформата в художественото образование. Главната му концепция и задача е подготовката на студенти с различна образователна основа и тяхното по-късно интегриране в работилниците на „Баухаус“. По време на обучението в предварителния курс всеки студент е подтикван да изучава себе си и собствения си творчески потенциал. Като основа на неговото бъдещо развитие като дизайнер той трябва да развие чувствителност, способност да издържа на дълга творческа работа, съпътствана от наличието на крайни срокове, както и умения за работа в екип. Студентите са задължени да научат и практикуват специфичните термини, свързани с дизайнерската практика. Основните знания, преподавани в предварителния курс са свързани с формата, цветът и материалите, като също така са преподавани и основите на перспективата.

Разнообразните педагогически подходи на художниците с ярка индивидуалност, каквито са преподавателите в „Баухаус“ са обогатили не само контекста на модернизма, но дават тласък за един по-съвременен поглед върху моделите на обучение. Именно тази нова гледна точка става решаващ фактор в съвременната методика на изобразителното изкуство в епохата на постмодернизма.

Мишел Фуко в „Това не е лула“ разглежда принципите, които са господствали в изкуството в европейската живопис от XV и XX век, като отрежда централно място на Клее и Кандински за отхвърлянето на идеята за оригинал в изкуството и появата на проблемът за подобие, който се оказва и проблем на постмодерното изкуство. Подобие е принцип на изкуството, при който един образ прилича на „нещо“ (или някакъв друг образ) и е достатъчно между тях да съществува отношение на аналогичност. Този принцип на подобие е противопоставен на принципа на господството, когато една или друга форма е в подчинена позиция спрямо даден

оригинал. При Клее и Кандински не могат да се разграничат „подобие” от „утвърждаване”.

Значимото за постмодерното изкуство ще бъде именно този царствен жест в изкуството на Кандински, чрез който вече „подобие” ще репрезентира, ще реферира, ще бъде препратено към себе си. По този начин ще се открие постмодерната игра като игра на аналогии. По подобен начин в български контекст Боряна Кацарска въвежда идеята за самоцитиране в изкуството в монографията си „Кандински и смисълът на изкуството”. Авторката анализира драматичното напрежение между картина и рамка в проекта на Кандински „Композиция 9”, при който рамката не следва, както е очаквано, правоъгълника на платното, а е с неправилна, непредсказуемо начупена геометрия. За Боряна Кацарска този проект е свързан с повишеното спекулативно внимание към статута на изкуството. Формулировките на Кацарска относно играта с рамката отново подчертават мисълта, че след Кандински творбата свидетелства за един загубен абсолютен репрезентацията, за това, че тя не може да изразява нищо друго освен самата себе си. Онова, което на съвременния език, в един семиотичен ракурс, може да се назове като „провал” на сигнификацията.

1.4. Подготвителен курс в “City of Bath College” (Англия)

В тази подглава изследването запознава със съществуващите модели в английските университети, доколкото те се опитват да насочат студентите към интерпретация, актуализация на заложените в тях възможности, както и да търсят нов опит в изобразителния процес. Подборът на университетите е в съответствие с най-авторитетното Световно университетско класиране на британското издание „Таймс Хайър Едюкейшън” относно качеството на образованието в сферата на изкуствата и хуманитарните науки в различните университети в Европа. В съгласие с това класиране (базирано на 13 индикатора, сред които преподаване, изследване, цитирания, приходи от бизнеса, международно присъствие на състав и студенти) изследването се спира върху университета Оксфорд и неговия клон – Университета по изобразително изкуство „Джон Ръскин”, както и върху колежа по изкуство и дизайн „City of Bath College”. Разгледаните модели на обучение са следните: структурно рисуване, пространствена илюзия и хроматична манипулация, инструментална живопис, документиране, уголемяване на детайла, аналитично-емоционален метод, детайлно

рисуване /психологическа задача/, подсъзнателни знаци, колажна живопис, усещане за място.

1. 5. Анализ на историческата част

Съществува приемственост между методите за преподаване в „Баухаус“ и съвременните модели на преподаване в университетите по изкуства в Европа. Игровият елемент, въведен в педагогиката в епохата на постмодернизма също е от съществено значение за развитието на художественото образование. Още през Просвещението образованието се опитва да се откъсне от традицията и опита му, който се основава на образци от Ренесанса. Бодлер извежда тезата, че изкуството и художникът трябва да бъдат носители на новото време, на духа на епохата и това е много ясно изразено в платформата на „Баухаус“. Индустриализацията налага различен тип методи на обучение и главната задача на „Баухаус“ е да отговори на тази потребност. В школата намират място сакралното и рационалното, възвишено изкуство и практичен дизайн, ориентиран към нуждите на съвременното. Направен е паралел между концепта за *съвременен художник* на Бодлер (творец, който се интересува, както от вечните истини, които засягат същността на изкуството, така и от мимолетното, от съвременното, неговата тенденция, посока) и ролята на художника-педагог в „Баухаус“.

В концепцията си за индивидуацията, Юнг откроява решаващата роля на изкуството за по-бързото протичане на този процес, който се извършва в човешката личност. Юнг дава ясен пример с ролята на анимата или анимуса при изработването на целостта на Аза. Ако посланията на анимата/анимуса се приемат, осмислят и превърнат в изкуство, то тя/той става водител на субекта в дебрите на несъзнаваното. От друга страна, що се касае до образните символи, до които човек достига в своите сънища Юнг дава пример в „Човекът и неговите символи“ с едно определено племе индианци. Те не живеели на племена и всеки един поотделно е трябвало да разчита на вътрешните си гласове и на посланията, изпращани от сънищата що се отнасяло до оцеляването му. Интересен е фактът, че тези индианци смятали, че в тях живее вътрешен човек (душа), който им помагал, но той бил на тяхна страна само, ако индианецът възплъщавал символите и образите от сънищата си в творби на изкуството. В този случай вътрешният човек изпращал още сънища, като дар и индианецът имал по-точен ориентир в лова и оцеляването. Това били ценни съвети, които идвали като дарове само, ако индианецът бил верен и на изкуството си. Именно в този случай имаме

пример за това, как творчеството отвежда човека до неговите дълбини и до собствената му същност. Според Юнг психиката на съвременния човек не е толкова далечна от тази на дивака или примитивния човек, според него те имат една база, а именно, несъзнаваното. За да достигне до това ядро, човек трябва да общува с душата си (с вътрешния човек, приятеля, същността си) посредством изкуството. По същия начин предварителния курс в „Баухаус“ акцентира върху възможността студентите да осъществят връзка със собствената си същност, не само чрез методите и задачите, които им поставят преподавателите, но и чрез досега до самите учители, всеки от които имал собствен светоглед и творчески опит.

Всички модели на преподаване в „Баухаус“ целят въвеждането и превръщането на обикновения студент в завършен художник-дизайнер. Освен професионалната реализация от огромно значение е и цялостното разгръщане и зрялост на личността, процес, който е подпомогнат от заниманията с изобразително изкуство. Същността на занятията, упражненията и задачите в предварителния курс се състои в това, да се позволи на студентите да се доближат до своята съкровена цялостност и да анализират както добрите си страни, така и недостатъците си. Силните страни на студента са насърчавани от преподавателите и служат за ориентир, който студентът би могъл да следва в следващите стъпки от своето обучение. Най-голямото препятствие е липсата на готовност да бъдат въвлечени в този нов иновативен за времето си начин на обучение, характерен за предварителния курс. Всички преподаватели са носители на дълбоко лични убеждения относно изкуството и имат за цел да предадат този свой творчески опит на учениците си, като това не са само педагогическите аспекти на обучението, но също така и отношенията студент-преподавател.

Подобно на общата глобална цел на „Баухаус“ методите за преподаване в *City Of Bath College* до голяма степен са насочени към обогатяване на общата култура на студента и въвеждането му в базовите концепти на изкуството, теорията на триизмерния дизайн, теорията на цвета, история на архитектурата и изящните изкуства и т.н. Своеобразният предварителен курс представлява четириседмично обучение, което обхваща изящните изкуства и дизайна в тяхната базова цялост. Пример за това е задачата, която позволява на студентите да се съсредоточат върху емоциите си, като се опитат да разграничат едно единствено чувство и да го предадат във формата на абстрактна композиция. Това би могло да бъде въведение във вътрешния аспект на изкуството, в мистичното начало, свързано с ирационалната част от човешката психика.

Докато други упражнения като, например, работата и изучаването на различни материали в скулптурното ателие имат за задача да покажат чисто функционалната част на формата в изобразителното изкуство. В този модел също може да бъде открита задачата да се даде възможно най-голямо средство за самопознание на студентите, а именно чрез самообучение посредством практика, както в ателието, така и самостоятелно. По отношение на общата култура една от възложените задачи е всеки един студент да има подробно описание на всяка една теоретична лекция, съставена от писмена информация и изображения.

ГЛАВА 2

ЕМПИРИЧЕН ОПИТ

Тази глава представя общата програма за подготовка по изобразително изкуство в “City of Bath College”, Англия. В нея е разгледана цялостната структура на програмата и как тя се развива в течение на времето, както и продължителността на курса. Важна част от прегледа на програмата е начинът, по който тя влияе на студентите по отношение на тяхната творческа работа. На преден план стои въпроса как помага при осъзнаването на собствените слабости, както и силни страни и дали води студента към успешно планиране и завършване на финалния му проект. Изискванията на курса са съобразени с широкия контекст на художественото образование, както и с базовите нормативи, които би трябвало да бъдат покрити от всеки един студент, който се обучава в сферата на изобразителното изкуство. Процесът на работа и извършването на предварително планиране са описани детайлно, като се дава приоритет на личният и творчески подход, избран от различните студенти. Това правило е валидно във всички аспекти на цялостната програма. Разглеждат се и основните механизми, по които студентите придобиват своята ясна творческа, концептуална и теоретична позиция. С ясни примери е показано как практиката води към осъзнаването на личния потенциал при справянето с възникнали проблеми около процеса на създаване на художествена творба или на финализирането на цялостния проект. Изяснена е позицията на ръководителите на проектите, както и на останалите преподаватели по отношение на необходимото качество на финалните художествени произведения.

При описанието на емпиричния опит, задачите, към които се подхожда, са разясняването и описанието на основните изисквания, като всяка отделна точка от плана е разгледана в систематизиран вид. Излагането на необходимата информация, която показва основните базови концепти, заложен в структурата на обучението е важна стъпка към разбирането на развитието в системата за художествено образование в Англия и помага да осмислим педагогическите подходи в един по-широк контекст. По-голямата част от информацията, достъпна за студента може да бъде открита както в наръчника на колежа „Foundation Studies in Art and Design”, така и в многобройните ресурси, достъпни в библиотеката на университета.

2. 1. Подготвителен курс в “City of Bath College” (Англия)

В изискванията на курса многократно се акцентира върху важноста от познаване на цялостния контекст, от необходимостта от посещаване на лекциите по история на изобразителното изкуство и участие в дискусиите относно естетическите страни на изящните изкуства. По отношение на ателие „Живопис” се дават за пример филми, които стимулират творческото въображение, като самите те биват прожектирани. Този визуален кинематографичен метод за подготовка не е маловажен и е силно застъпен в цялостната програма.

В изискванията на курса е показано ясно, че това е съществен компонент от обучението и неговото присъствие помага на студентите да получат по-широка обща култура и да постигнат по-добри резултати.

Във всички етапи на обучението и във всички изисквания се очертават ясно три основни проблема: връзката между различните дисциплини (видове изобразителни изкуства), теоретична подготовка, самостоятелност и инициатива.

Целите и задачите на курса биха могли да се очертаят в по-общ план като синтез на основните понятия, общо представяне на цялостната програма и разширяване на познанията и даване на допълнителна информация, необходими за детайлно разглеждане и опознаване на моделите на преподаване в *City of Bath College* в Англия.

2.2. Проекти и работен процес

Студентите работят по два отделни проекта и един персонален (финален). Работата по проектите се осъществява от три работни групи, разработени така, че да въведат плавно студентите сред разнообразието от възможни предмети за изучаване.

2.3. Работен процес. Нива на изследване и нива на преход в курса

Общите изследователски цели на програмата включват:

- Въведение в идеите и теориите относно изкуството и дизайна.
- Изучаване на основите на историята на изкуството, което дава на студентите информация относно най-важните течения в западното изкуство и дизайн.
- Създаването на връзки в широк контекст с отделни художници и участие в изложби.
- Подкрепа на студентите, която им дава възможност да изучават богатия международен контекст.
- Да се адресират проблемите, свързани с традиционните *джендър* интерпретации на изкуството и дизайна, тяхната история, както и да се стимулира дебата по отношение на съвременните практики.
- Използването на учебните ресурси и библиотеката за получаване на информация.

2.4. Оценяване

Важно е всички студенти да са напълно запознати с процедурите по оценяването.

- *Продължително оценяване*

Програмата за продължително оценяване работи по време на цялата програма на курса. Именно заради това е важно студентите да дадат най-доброто от себе си по време на всички дейности и части на курса. Очаква се, че в един диагностичен курс студентите сами ще се откажат от дадени предмети, като минат към сфера на специализация. За да се задоволят изискванията на програмата, те трябва да завършат и

да преминат всички части на проекта, демонстрирайки ниво на въвличеност, възприемчивост и изследване, подходящи за курс от такъв порядък. Оценяването се прави в края на всяко звено и е направено така, че да измерва прогреса в програмата.

- *Процедура за оценяване*

Оценяването обикновено се осъществява, както следва:

1. Студентите представят своите творби.
2. Студентите попълват доклад със собствената си оценка за собствената работа, който е направен, за да ги окуражи да оценят собствения си опит като подготовка за критиката на другите.
3. Студентите обсъждат своята работа в група с преподавателите и свои колеги.
4. Преподавателите, които участват в оценяването попълват *Доклад* с оценка на преподавателя, който бива запечатан в папка в семинарната зала.
5. Студентите взимат своите индивидуални доклади и ги прибират в личното си студентско досие.
6. Оценките се отбелязват в *Главния отчет*.

ГЛАВА 3

ПРИЛОЖЕНИЕ И ИМПЛЕМЕНТИРАНЕ НА ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛИ НА ОБУЧЕНИЕ В ДИСЦИПЛИНАТА АТЕЛИЕ „ЖИВОПИС” НА СПЕЦИАЛНОСТ „ИЗОБРАЗТЕЛНО ИЗКУСТВО” В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

3.1. Цели и задачи на обучението в ателие „Живопис”

Ателие „Живопис” е свободноизбираема дисциплина в бакалавърската програма по „Изобразително изкуство” към *Факултета по начална и предучилищна педагогика* на СУ „Св. Климент Охридски”. Ателието има за цел да даде възможност на всички бакалаври, редовно обучение, които са го избрали да експериментират в областта на живописиста. Традиционно основната задача на преподавателя в ателие „Живопис” е да създаде условия за студентите да усъвършенстват уменията си, придобити в задължителните курсове по живопис в специалност „Изобразително изкуство”. Благодарение на тази кореспонденция между опита и знанието, придобити в ателието и задължителните курсове, залегнали в програмата се придобива по-цялостно разбиране на творческия процес, концептуално-теоретичната работа и развитие на собствения индивидуален стил.

За реализирането на успешни резултати в рамките на ателието работата със студенти има следните по-конкретни насоки:

- да сформира по-широка база от теоретично знание, засягащо дисциплината „Живопис“, както и да даде на студентите повече информация относно специализирани изследвания, които се фокусират върху различни проблеми в полето на изобразителното изкуство;
- да насочи студентите към по-дълбоко изследване на собствения си творчески потенциал и да ги насърчи в изучаването на личния им визуален език (във връзка с този аспект преподавателят трябва да предложи конкретни методи, които биха могли да бъдат полезни при техните индивидуални търсения);
- да се даде на студентите по-голяма свобода и да се насърчи експериментирането и навлизането в оригинални и непознати територии на творчески опит, като е необходимо всяка стъпка в този процес да бъде документирана и подложена на анализ от отделните студенти;
- да се скъси дистанцията между преподавател и студент, за да може общуването да бъде по-непосредствено в името на постигането на свободни визуални решения в творбите и задълбочено разбиране на процеса на обучение като следствие на обменения опит между преподавателя и студентите;
- да не се фиксира вниманието на студентите върху крайния резултат и оценката, а да се позволи да бъдат водени от собствената си творческа интуиция и пълно отдаване на процеса и практиката.

В резултат от работата си в ателие „Живопис“ от студентите се очаква:

- да се чувстват по-свободни при приложението на сложни живописни похвати и разбиране на богатството и комплексната същност на дисциплината „Живопис“;
- да показват по-голяма ерудиция и теоретични знания, почерпени от специализирани източници, както и възможността да артикулират по-ясно тези свои знания в диалог, лекция или беседа;
- да показват по-голяма увереност в собствените си способности и да имат изграден личен визуален език и изобразителни техники (в тази връзка е необходимо преподавателят да обсъди и подкрепя студентите в техните постижения);
- студентите да се опират на вече собствени критерии за личните си творчески постижения, които биха им помогнали да се развиват, без да имат нужда от

помощ или консултация (това е основен белег за изграден вкус и индивидуални артистични предпочитания);

- да се изгради проблемно мислене за пресечната връзка на живописца с другите изкуства.

Знанията и уменията, придобити от студентите при работата в ателие „Живопис” са необходими в правилното творческо развитие на младите художници като специалисти в областта на изящните изкуства. Тези знания са допълнение към основните умения в практиката и теорията, усвоени при изучаване на другите задължителни дисциплини в специалност „Изобразително изкуство”. Те са част от процеса на обучение на художника-педагог и те биха били от съществено значение както в учебен, така и в личностен план.

3.2. Хипотеза

Подготовката на бакалаврите от ателие „Живопис” към СУ „Св. Климент Охридски” чрез използването на иновативни европейски модели, които наблягат на въвеждането на студентите в основните базови нива на живописца и изобразителното изкуство би задълбочило интереса им към изучавания от тях предмет, както и би развило до висока степен необходимите качества и умения нужни за по-нататъшната работа в сферата на изобразителните изкуства. Независимо от нивото на предишна подготовка в сферата на изобразителното изкуство, студентът започва да изследва способностите и уменията си от самото начало, като методите на изучаване и задачите, които се дават са нестандартни по своята същност именно, защото не повтарят утвърдените модели на обучение от средното образование и по специално – художествените училища и гимназиите с разширено изучаване на изобразително изкуство.

3.3. Задачи на студентите в ателие „Живопис”

Същинската работа с иновативните модели е свързана с ръководене, осъществяване на практически задачи и провеждането на часове за запознаване с курса в ателие „Живопис” на специалност „Изобразително изкуство” в СУ „Св. Климент

Охридски”. Работата засяга главно европейските иновативни модели на обучение, но най-вече почерпените от практически опит упражнения, провеждани в City Of Bath College, които са трансформирани и разработени за специфичните нужди на дисциплината „Живопис” в СУ. Задачата на всички занятия със студентите от ателие „Живопис” е успешното имплементиране на нови методически подходи в цялостния образователен процес.

Контингентът на изследването се състои най-вече от студенти първи курс с липсваща база по отношение на основни качества, необходими за творческа работа. Но, също така, в контингента се включват и студенти от по-горните курсове, които целят разширяване на придобитите знания в сферата на визуалните изкуства и стремеж те да бъдат развити и разбрани. Много често студентите, записали се в ателие „Живопис” са принудени да се освободят от дадени стереотипи по отношение на обучението, свързано с изучаването на изобразително изкуство и да дадат път на нови модели, които биха могли да им бъдат по-полезни за бъдещето развитие. Важно е дори студентите с по-голям опит да могат да погледнат своята работа от дистанция и да се освободят от ненужни навици по отношение на практиката. Изпълняването на задачите от студентите в по-горен курс е съпътствано с по-голяма теоретична обосновка от страна на преподавателя, за да може пътят към новите методи да бъде по-лесен и плавен. Относително по-лесно е за студентите, които нямат опит с изобразителното изкуство в подготовката, която включва иновативни модели на преподаване, тъй като цялата материя е непозната и те са отворени към непознатото и непривичните за тях задачи. Много от студенти са предубедени поради многообразието от мнения и специфичния анализ на техните творби от гимназиалните учители и подхождат с недоверие към още един метод на преподаване, който е съпътстван от нова оценка на техните творби. Преподавателят се съобразява с началните познания на всички студенти, дава необходимите насоки за успешното осъществяване на всички задачи, негова е и ролята на съветник по отношение на начина на възприемане на основните нови подходи в обучението. Преподавателят дава напътствия, които са непознати в своята същност за всички студенти от ателието, но дават възможност за обогатяване на техния индивидуален опит и творческа работа. Независимо от резултатите, постигнати от различните студенти, които са контингент на изследването, преподавателят трябва да насърчава всеки един успех и да не се съобразява с лични предпочитания към даден студент или група от контингента, защото в случая е важно цялостното развитие на

всички участници и обучаващи се в ателие „Живопис“. По начало преподавателят взема под внимание и слага на преден план общия успех на дисциплината ателие „Живопис“ в сравнение с другите предмети от специалността, тъй като всички изучавани предмети се преплитат в общия процес на обучение и е важно да се направи и обща равностметка след конферансите на всяка една задача. Независимо от курса, в който са в момента, на студентите се възлагат еднакви задачи поради това, че никой от тях не е участвал в точно този начин на обучение и, независимо от опита си се намира в непозната територия - като изключение правят студентите, които са имали опит във висше учебно заведение в чужбина.

3.4. Анализ на резултатите

Запознаване. Първо занимание

При запознаването с курса студентите проследяват генезиса на собствения си творчески опит, като самият преподавател ги насочва с въпроси относно техните предпочитания, вкусове и лична практика. Много от студентите са в началото на творческия си път и нямат ясен опит с изобразителното изкуство заради обучението си в гимназии, в които нямат досег с визуалните изкуства. Невинаги дълбокото разбиране на изобразителното изкуство и в частност на предмета „живопис“ е предимство именно поради необходимата дистанция, която студентите трябва да изработят, когато се занимават с по-иновативен подход на обучение.

Първият час е не само уводен, но той засяга и цялостния по-нататъшен процес на работа и комуникация с отделните студенти. Тук стават ясни точно формулираните задачи, които ще бъдат възлагани и се уточнява нивото на дисциплина, което ще се изисква от всеки. Многообразието от похвати, които преподавателят използва, са предназначени за всички и именно заради това нивото на усърдна работа е от изключителна важност. Преподавателят поставя ясни рамки за нуждата от концентрация и самокритичност на студентите, когато става въпрос за тяхната творческа работа.

Уменията и качествата, които се формират в студентите след запознаването са до голяма степен в областта на себепознанието и анализа на творческите им способности. Значимо е и отчитането на нивото на тяхната обща култура, осъзнаване на слабите и силните страни, също така ролята на личната вътрешна мотивация и

възможността за нейното обогатяване в бъдеще. След запознаването студентите са готови за самостоятелната работа, която им предстои и могат сами да планират и организират творческия процес.

Практически задачи. Второ занимание

След първото практическо занимание студентите вече са готови да импровизират и да приложат своите знания чрез експериментиране и използване на усвоените си умения, както и да вникнат в зададените правила на задачата, да се опанят на собствените си сили независимо от опита, който имат до сега. Още на първоначалната теоретична лекция те вече са разбрали, че е необходимо да следват както интуицията си, така и напътствията на преподавателя. Той им задава основните изисквания на задачата, а именно чрез графични следи, използвайки молив, гредка или пастел да успеят да изобразят следните емоции гняв, покой, страст, радост, меланхолия, тъга, любов.

Знанията и уменията, придобити от студентите са свързани с възможността за абстрактно мислене, лишено от всякаква образност и използването на мащабен размер за работа. Те са осъзнали важността от възприемането на вътрешния си живот (интуиция, емоции) като извор на творчески решения и собствена естетическа позиция.

Трето занимание

При анализа на студентските творби, завършени след това занимание, се установи, че най-честите грешки при изобразяването на дадена емоция на голям формат, не по-малък от 50/70 см са възможните препратки, които гледащият абстрактната картина би могъл да направи към дадено изображение или обект от реалния свят.

Четвърто занимание

Студентите не срещат специфични трудности при това занимание поради това, че са се занимавали с рисуване от натура и преди. Новото предизвикателство пред тях е, че трябва да могат да работят изцяло по памет в по-голямата част от времето, дадено за изпълнение на задачата. Всички студенти са предупредени предварително в края на третото занятие, че трябва да носят със себе си определен предмет, който им харесва и

с който биха изпълнили задачата. Задачата започва след кратко разясняване от страна на преподавателя, който носи със себе си хронометър и започва да засича времето, в което студентите наблюдават, а след това рисуват даденият предмет.

Първа рисунка

На **Фигура 9** (от *Приложението*) се вижда първата рисунка на студент, който е избрал неговият предмет да бъде плюшена играчка, нарисувана с цветен пастел. Рисунката представлява бегла скица на предмета и очертава характерните за него най-ясни черти. Това представлява почти изцяло графична рисунка с ясен червен акцент. Това е и очакваният резултат поради сведеното до минимум време за рисуване.

Втора рисунка

На **Фигура 10** се вижда как увеличеното време за наблюдение на предмета, както и по-дългото време за рисуване са помогнали на студента да направи по-завършена и вярна скица на предмета. Студентът е по-добре подготвен по отношение на собствената си зрителна памет, като на първо място е разбрал кои характерни черти на предмета не е уловил в първата рисунка и по този начин е успял да им обърне внимание и да ги запамети във времето на наблюдението. Това му е позволило да нарисова по-детайлно предмета, като постави и обобщаващ живописен тон в рисунката. Студентът е насърчен да сравни двете рисунки и да помисли как и какво би могъл да подобри в бъдещата си трета рисунка по отношение на детайли, форма и съдържание. Това е полезно упражнение за изясняване на слабостите на първата рисунка и предимствата на втората.

Трета Рисунка

На **Фигура 11** може да се види третата рисунка, която е рисувана по-дълго от предишните две рисунки. Също така времето за наблюдение е увеличено. В нея вече може да забележим по-голямото обръщане на внимание в детайла и в самия контур. Формата на предмета е много по-ясна и вече се вижда многопластово обработване на живописните тонове. Добавени са нови елементи към предмета, които са останали незабелязани в предишните две рисунки. В края на времето студентите са помолени да сложат на земята първите три рисунки и всеки да каже мнението си за качеството на всяка и да каже коя от трите рисунки според него е най-сполучлива и защо.

Четвърта рисунка

Фигура 12 е рисунката, рисувана най-дълго по памет, както и наблюдавана за продължителен период от време, като се взимат предвид предишните скици, наличните в тях слабости и предимства, както и внимателно изучаване на самия предмет и характерните за него черти. Тази рисунка е много успешен резултат и чрез нея става видимо, че подготвителните рисунки са довели до качествен резултат; до ясно и детайлно нарисуван предмет; до изясняване на живописни стойности и до упражняване на собствената визуална памет.

Анализ на неуспешен опит за изпълнение на задачата

Това е анализ на рисунките на един от студентите, който не беше подготвен нито по отношение на материалите, с които да работи, нито беше подбрал определен предмет, който да рисува. Въпреки това той реши да се включи активно в задачата като избере случаен предмет за рисуване, който беше наличен в самата стая - празен буркан. Той нямаше цветни материали и му се наложи да работи с молив с твърдост НВ и без гума. Този пример се изтъква като важен, за да се покаже ефективността на задачата и нейната полезност що се отнася до личното творческо развитие на всеки студент. Визуалната памет би могла да бъде тренирана и развивана при всеки един от обучаващите се без изключение и без съобразяване с уменията или нивото му на подготвеност.

На **Фигура 13** може да се забележи неумелото изобразяване на силуета на предмета. Това е първата рисунка и си личи колко е бил затруднен студентът при работата си, независимо от това очертанията са нарисувани с ясен контур и, въпреки неувереността на самата рисунка, имаме завършена бегла скица, която може да послужи за база на бъдещите рисунки.

На **Фигура 14** виждаме малко по-добра и завършена рисунка, на която се е появил и надписа от етикета на предмета. Не бива да забравяме, че това също е рисунка по памет и е едва втората, нарисувана е в малко и ограничено време.

На **Фигура 15** е третата рисунка и при нея може да се забележи по-завършения силует на предмета и елипсите, които са съществена и важна част от неговия характер. Все още пропорциите на отделните елементи не са докрай изяснени.

На **Фигура 16** може да се види последната от рисунките по памет, която вече е завършена, с ясен силует, ясни елипси и правилни пропорции. Особено внимание е обърнато на симетрията, която липсва при предходните рисунки.

Пета рисунка

Фигура 17 представлява последната рисунка, която е правена изцяло от натура, тя се прави в рамките на 20 минути, като предметът е наблюдаван непрестанно за разлика от поставената задача при предишните рисунки. Интересно е да се отбележи, че няма особени разлики между последната рисунка по памет и рисунката, направена изцяло по натура. Успехът на студента е именно в това, че той е успял в рамките на три подготвителни рисунки да усъвършенства до голяма степен собствената си визуална памет и да нарисува творба по памет почти идентична на тази, която е рисувал изцяло по натура. Не на последно място това е доказателство за предимствата на работата с визуалната памет що се отнася до постигането на по-добри резултати.

При тази задача студентите не срещат трудности, но новият подход по отношение на разделянето на наблюдаване и рисуване, използването на визуална памет ги учи да се самоанализират. Що се отнася до специфични визуални особености на изображенията и предметите, студентите успяват да надградят качеството на завършените творби с всяка нова рисунка. Необходимо е задълбочено изследване на слабостите и пропуските във всяка рисунка, за да могат да постигнат развитие в рамките на самата задача. Също така, от значение е непрекъснато сравняване на всяка готова нова рисунка със старата, за да се открият необходимите детайли, които биха направили следващата рисунка по-добра. Но това е и една вътрешна работа, със собственото въображение и способността да се запаметяват важни характерни черти на предметите, както и запаметяване на тоналността на предмета, когато става дума и за цветово изграждане на рисунката. Критичността към собствените умения, усвоените досега, би трябвало да стои на първо място при рисуването на всяка една от тези рисунки и би могло да се каже, че това е и работа по възможността не само за подобряване на визуалната памет, но и на способността за критично мислене. Независимо от цялостното представяне на всеки един от студентите и нивото на успеваемост и качество на рисунките, ядрото на тази задача е по-скоро процесът, през който студентите преминават, това е така именно заради вътрешната работа, която

всеки един от тях трябва да извърши и да усъвършенства собствените си умения - щом този път бъде извървян, той ще остане в паметта на всеки студент и би му помогнал в бъдещото му развитие като художник и педагог. Не на последно място този процес е важен и за изграждането на по-голяма концентрация и вътрешна дисциплина, както и наличието на непосредствена цел, която трябва да бъде постигната.

Конферанс

Студентите подреждат творбите си на пода и всеки трябва да се включи в диалог с преподавателя относно качеството не само на собствените му рисунки, но и на рисунките на неговите колеги. Преподавателят задава въпрос, отправен към всички студенти, а именно коя от всичките свои рисунки предпочитат и смятат, че е с най-добро качество. След като всеки студент определи коя рисунка според него е най-сполучлива, преподавателят подтиква студентите да обмислят защо това е така и дали са избрали рисунка, направена след първите три подготвителни рисунки. След което преподавателят иска от студентите да сравнят последната си рисунка, рисувана по памет, при която са имали най-много време за работа и рисунката, правена по натура. Исква се от тях да анализират качествата и недостатъците и на двете рисунки и впоследствие да изберат коя им харесва повече. Преподавателят води диалог със студентите относно техните наблюдения върху начина, по който са използвали визуалната си памет и другите си умения и как са успели да постигнат по-добри резултати при всяка следваща рисунка.

Втори етап от конферанса

На студентите се раздават листчета с определен цвят и всеки трябва да остави листчето си върху творбата, която най-много му е харесала, като това включва и неговата собствена творба, като студентът се опитва да изгради дистанция между себе си и рисунката си и да я сравни обективно спрямо другите рисунки. Най-много цветни листчета събира рисунката от **Фигура 12**, като това се явява рисунката по памет, върху която се е работило най-дълго. Това е ясен знак, че начинът, по който визуалната памет би могла да се развие само в рамките на едно занимание е забележителен и това би могло да бъде много добра основа за по-добра бъдеща работа както върху собствени композиции и картини, така и при рисуването от натура. Визуалната памет е базисна за много от заниманията и в другите дисциплини на специалност изобразително изкуство.

Знанията и уменията, които се формират в студентите са свързани със усъвършенстване на зрителната памет и достигане до по-зрял подход спрямо рисуването от натура. Студентите се научават да работят в рамките на определен период от време, което засилва тяхната наблюдателност и креативност.

Пето занимание

Петото занимание „Усещане за място” представлява както работа в самото ателие, така и самостоятелна работа на указаното от преподавателя място в градската среда и у дома. Поради своя характер петото занимание е, до голяма степен, задача за домашна работа и е близко до организирането и оформянето на собствен индивидуален проект, при който са налице скицници с рисунки и живописни творби, отделни малки скици, понякога и фотографии. Студентите не са подтикнати от преподавателя да задават въпроси след първоначалното поставяне на задачата. Те са оставени на собствените си способности за лична мотивация, която не зависи от външни фактори като отправени критики или съвети, както и на индивидуалните си организационни умения по отношение на срока за предаване на финалните три творби, както и разпределянето на времето в процеса на работа. Студентите се научават да работят със свое темпо и високо ниво на самостоятелност. Придобиват уменията да се организират сами, да наблюдават средата около тях и да извличат творческия потенциал, скрит в градската среда. Успяват да стигнат до нови нива на лична мотивация и по-мощно мислене, близко до работата по даден автономен проект.

Шесто занимание

Рисуване от натура и използване на негативните пространства и простите форми.

Преподавателят подрежда импровизиран натюрморт от поставени един върху друг столове, които по-късно са рисувани от студентите по натура. Столовете са преплетени един в друг и образуват сложни празни пространства, както и необичайна цялостна композиция. Студентите трябва да уловят и да нарисуват образувалите се празни пространства в композицията и да обръщат внимание на негативните празни пространства, като именно тях се опитват да изобразят.

На **Фигура 18** виждаме резултата от занятието, в което основен акцент е използването на негативните празни пространства като основен изграждащ фактор в рисунката. Това е първата рисунка, която само скицира очертанията на импровизирания натюрморт от преплетени столове, но и тук ясно може да се забележи естетическата разлика при този вид рисуване. Рисунката има различна аура и напомня на източна японска мастилена рисунка, като именно такъв пример е дал и преподавателят на студентите, когато са правили рисунките си. Разликата в материала в случая - сух пастел - прави самата творба по-съвременна по своята същност.

На **Фигура 19** виждаме втората рисунка, която е направена по същия начин, като са използвани негативните пространства, този път те са оцветени, а плътните са оставени изцяло необработени. Много добър е изборът на студента да направи рисунката върху цветна хартия поради възможността за по-голямо цветно богатство, в рисунката тя е решена в контрастна гама и представлява почти завършена, абстрактна творба с отправна точка дадения натюрморт със столовете.

На **Фигура 20** виждаме отново творба, нарисувана по указания метод, но този път за основа на цветната композиция са избрани плътните пространства, материалната част от натюрморта за сметка на негативните празни пространства. Този път творбата е решена в топла гама и е по-близко до традиционното ни възприемане за класически натюрморт, но дори и тук може да се забележи по-отчетливото изобразяване на празното пространство, което дава на самата творба по-голяма завършеност и плътност по отношение на формата.

Уголемяване на детайла

На **Фигура 21** виждаме опит за съсредоточаване върху един определен детайл от цялостния натюрморт и неговото изобразяване отново посредством използването на негативните празни пространства. Също така това представлява рисунка, в която тези пространства са решени в цвят като плътните части са оставени бели. За разлика от предходните рисунки тази не е направена върху цветна хартия и тук по-отчетливо може да се види контраста между плътната материалност и празното оцветено пространство.

Работа с геометрични форми

На **Фигура 22** е изобразена човешка облечена фигура, като в този случай е важно самият начин на възприемане на модела, като най-съществената част от работата

е отчитането на най-простите основни геометрични форми в сложните части на фигурата. Необходимо е приемането на нов начин за възприемане на сложните форми, като студентът е напътстван от преподавателя да си представи, че, вместо човешка фигура, възприема една поредица от прости форми, която наподобява сглобка от натюрморт. Преподавателят дава пример с работата и теоретичните идеи относно изобразителното изкуство на Алберто Джакомети и неговото желание да добие перцепция, близка до тази на първобитния човек. Студентът среща много затруднения при своята работа като не може да отсее детайла от общата форма на фигурата и му е невъзможно да улови по-сложните форми на гънките на дрехата, но успява да постигне монументалност и да нарисува творба, близка до образците на кубизма. В посочените аспекти рисунката представлява неуспешен опит, но същевременно притежава нужните качества, необходими за задачата и е съчетала в себе си както монументалност, така и добра разработка на рисунката с много различни по интензивност контури и тонове.

На **Фигура 23** е изобразена главата на модела, като се спазва същият принцип за простите геометрични форми. Това е изцяло успешно изпълнение на задачата, студентът е постигнал монументалност на формата, както и доброто овладяване на детайла, като спазва нужната перцепция. Тази рисунка прилича на подготвен модел за скулптура и е много добър пример за прилаганите в тази задача методи на възприемане на реалността. Също така, много успешно са съчетани цветовете червено и синьо, които, въпреки използването само на цветни моливи са успели да придадат на рисунката нужните живописни качества.

Знанията и уменията, които студентите придобиват са свързани с усъвършенстването на способността за композирането на даден предмет в определен формат и взимането на самостоятелни решения по отношение на избора на форми, с които да създадат своята картина. Те се научават на уменията да разглеждат и най-сложните компоненти от конкретна задача, като генерични на простите геометрични фигури. Това им дава сигурност в изграждането на композиция дори и при най-изискващата творческа задача.

Анализът на резултатите на студентите, постигнати през обучението в ателие „Живопис“ доказват, че иновативните модели на преподаване дават нов поглед към изобразителното изкуство и правят възможно самостоятелното творческо мислене. В практиката студентите придобиват нови умения и развиват както своите първоначални знания и перцепции, така и иновативен подход към работата с различни материали.

Новите теми им помагат да преминат към по-задълбочено разбиране на собствения си творчески потенциал и лична мотивация, както и по-голямо развитие по отношение на главната и основополагаща база, необходима и за тяхното израстване като самостоятелни художници и педагози. Поставените цели, които са в основата на курса се реализират, въпреки първоначалните трудности, които студентите срещат. Консултациите с преподавателя помагат на по-голямата част от контингента и правят възможно достигането на добри резултати от цялостната работа.

3.5. Анализ на резултатите от анкетата

Последният етап на изследването е финална анкета със студентите от ателие „Живопис“ и анализ на анкетата с цел да се представят обобщено резултатите от анкетирането в две посоки – оценката и самооценката, която биха направили бакалаврите на изминалия учебен процес. От гледна точка на оперативния план, отделните етапи на организация на работата на терен са традиционните – предварителна подготовка и отпечатване на инструментариума; установяване на връзка с „терена“; обучение и инструктаж; провеждане на изследването. Самият анализ има два компонента, които са взаимосвързани и се допълват за едно по-пълно и систематизирано разбиране на получените данни. Това са:

- **наративен анализ** – който, под формата на текст, по традиционен начин излага принципните намерения при прилагането на анкетата – избор на метода на анкетата, цел, осъществяване на анкетирането, анкетирана/и група/и, времеви интервал на провеждането, както и осмисляне на емпиричните резултати;
- **сравнително представяне на резултатите** – осъществява се чрез подходите на графичното изображение и табличната систематизация, като целта на този компонент е, освен да визуализира, и да направи бързо достъпна доказателствената част на педагогическия експеримент.

Наративният анализ и сравнителното представяне на резултатите под формата на графики и таблици не са отделени в различни подчасти на настоящата глава, а следват логиката на общо изложение, като много често самият наративен анализ играе освен проблемозадаваща роля, но и роля на коментар към съответните графични и таблични изображения.

Методът на анкетата е предпочетен пред метода на тестирането по практически причини. Методът на тестирането би бил ползотворен в процеса на дългогодишен опит в рамките на авторски курс, който преподавателят традиционно води и разработва. Причината е, че той ще може да сравни входните и изходните знания и умения в рамките на два модела на преподаване и обучение по живопис. Т.е. тестирането се нуждае от обща компаративистична основа между два типа бази данни – било общ преподавател, който е приложил веднъж традиционни, веднъж иновативни методи; било обща група, която да бъде тествана (проверена тестово) по едни или други признаци.

Анкетирането като метод в по-широкия си замисъл цели допълване на основния анализ, направен в предходната подглава. Тази спомагателна функция се появява при основния анализ на резултатите, акцентът е поставен върху „външната”, обективна оценка на проведения експеримент, а при анкетата акцентът е поставен върху субективната („вътрешна”) самопреценка на студентите, върху тяхното мнение за това, доколко работният процес – индивидуален и като група (курс) – е постигнал предварително зададени цели. По-конкретната цел на анкетата е оценка и самооценка на студентите по десет структурни критерия, разделени в две групи. Сред първата половина (група) са въпроси, свързани със самооценката на бакалаврите във връзка с овладяване на иновативните модели: 1/ самооценка на ефективността, измерена като припокриване или разминаване между *поставяне на задача* и *осъществяване на задача*; 2/ определяне на ефективността по времеви показател (*необходимо време за осъществяване на задачата*); 3/ оценка на себerealизацията (*ползотворност* или *неползотворност на задачите спрямо личните интереси*); 4/ оценка на потенциала на задачите (доколко придобития опит може да бъде продължен като лична практика); 5/ самонаблюдение (доколко студентите могат да правят разлика между подходите, между предишни и нови знания). Втората половина (група) въпроси са конкретно свързани с оценката и самооценката на бакалаврите във връзка със специфични, конкретни, частични задачи на въведените иновативни методи: 6/ оценка на ползотворността на работата по отношение на връзката емоция-изображение; 7/ оценка на ползотворността на работата по отношение на паметта и „паметовите следи” в изкуството; 8/ оценка на ползотворността по отношение на работата по абстракцията; 9/ оценка на ползотворността на теоретичното знание при работата; 10/ оценка на ползотворността на практичното умение при работата.

Анкетата е с десет въпроса, ориентирани според десетте изложени цели и критерии за оценяването. Възможни отговори са дадени предварително и в определена последователност. Целта на анкетата е да провери чрез въпросите, които отправя към студентите дали използването на иновативните модели в обучението по живопис е спомогнало и задълбочило тяхното развитие. Положителните отговори в анкетата показват успешното инкорпориране на тези модели в Ателие „Живопис”, неутралните отговори показват, че нивото нито се е подобрило, нито се е влошило, докато отрицателните отговори показват, че цялостното развитие на студента се е влошило. Анкетата е проведена с 30 студенти през учебната 2015/ 2016 години. Студентите са включени в една обща група. Анкетата е анонимна.

Това индивидуализиране на профила на студента чрез направената анкета е свързано с оптимизирането на иновативните модели по живопис, но анкетата е необходим елемент за разработка, която, освен теоретичен, има и експериментален характер. Благодарение на анкетата се осъществява апробация на основната идея и хипотеза за целесъобразността на иновативните европейски модели на обучението по живопис в специалност „Изобразително изкуство” на Софийския университет.

Сравнителното представяне на резултатите от анкетата под формата на графики и таблици позволява еднозначно да се потвърди хипотезата на изследването. Само 8 % от отговорите са отрицателни. Като потвърждаването се реализира със 77 % положителни и 15 % неутрални отговори на студентите.

При задълбочаване на анализа може да се открие закономерност между най-високия процент положителни отговори и най-висок отрицателни отговори. Критерий № 10, който оценява полезността на практическите знания на студентите има най-висок резултат в положителната скала (29 от 30). Съответно критерий № 9, който оценява полезността на теоретическите знания, има сравнително висок брой отрицателни посочвания (12 от 30). При критерий № 9 има превес на положителните отговори, като може да се открие тази зависимост между теоретичното и практическото знание, от което имат нужда студентите. Това доказва и направеното предположение, което предшества оперативния план на изследването, че при отделните моделирания на часовете акцентът винаги трябва да пада върху развитието на практическото обучение. Това е принципно насоката на самото *Ателие*, записалите се студенти, които са пожелали да участват в общите занятия тук, очакват именно развитие на практическите си умения.

От методологическа гледна точка е важно да се отбележи, че прилагането на анкетата като инструмент на проверка за хипотезата следва теоретико-дедуктивния подход, който тръгва не от конкретното, емпиричното, фактологичното, а в обратна посока от общото към частното. Т.е. от теоретично изведена хипотеза и твърдения с обща валидност към частните резултати и индивидуални профили на студентите; от хипотезата към фактическо осъществяване на експеримента и анализи на конкретния емпиричен материал; от модел към практика.

Последният важен момент тук е психологическият. За да не се формират неадекватни психически нагласи и очаквания, провеждането на анкетата трябва да се осъществи в края на събирането и съхраняването на емпиричните данни при изследването. В специализираната литература, която често се взема предвид в педагогическия експеримент, въпрос на добро планиране и провеждане на изследването е да се избегнат грешки, следствие на създадени предварителни нагласи или пък получаване на междинни и частични резултати. Анкетирането в края на обучителния процес подпомага по-лесната обработка на резултатите и по-адекватния им анализ.

ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чрез проучване на литературни източници в сферата на педагогиката, историята на изкуството, естетиката, философията и теорията на изкуството в дисертацията се посочва пътя на разгръщане на определени иновативни модели за преподаване на изобразително изкуство и в частност на дисциплината „Живопис“. Моделите са положени в ясна историческата приемственост, без да се пренебрегва тяхната разностранна и богата същност. Разглеждането им от древността, през епохата на модернизма до съвременното позволява да се установи една неразривна връзка между отделни школи и европейски университети, които са изследвани в научния труд. Показва се тяхната възможност за изграждане на творчески личности и зрели художници още в самия процес на обучение.

При съставянето на структурирана програма за ателие „Живопис“ и нейното успешно приложение, както и при самите резултати, постигнати от студентите под формата на живописни картини и рисунки, може да се установи ново ниво от лична въвлеченост и отдаденост към учебния процес. Развитието на студенти се ускорява след всяка нова задача и техните умения и знания относно избраната дисциплина се

обновяват и затвърждават. Възможността от използването на иновативни европейски модели на преподаване дава на студентите нови перспективи за развитие, както и различна гледна точка за изобразителното изкуство, неговата теория и практика, възприемането на произведенията на изкуството. Почерпеният опит от заниманията на студентите в ателие „Живопис“ се пренася и в останалите дисциплини като спомага за цялостното развитие на процеса на обучение в специалността „Изобразително изкуство“. Многообразието от умения и базови теоретични познания, задълбоченото запознаване с по-специфични образци на изобразителното изкуство помагат на студентите да се ориентират добре в контекста както на българското, така и на световното изобразително изкуство. При провеждането на експеримента студентите развиват своите способности и достигат до нови умения. Следствие на теоретичното изследване (моделиране) и емпиричното изследване в дисертацията „Иновативни европейски модели и приложението им в обучението им по живопис в специалност Изобразително изкуство“ могат да се направят следните по-конкретни изводи:

- Чрез научно изследване са проследени античните и модерните модели на преподаване на живопис като две парадигми за формиране на личността. Античната парадигма е свързана с възпроизводството на конкретен образец, инвариант, *ейдос*, положителен пример, който трябва да бъде достигнат и подражаван от живописеца. Модерната парадигма е свързана с въпроса за себеактуализацията, самообразоването, самопостигането на твореца.
- Чрез генеалогичен (диахронен) анализ на модерността се отбелязва централния разлом, който преживяват образователните проекти и аналогичните им представи „Що е изкуство?“. Дисконтинуитет в традицията е открит в края на репрезентацията (представящите идеологии) като имитация на външна, обективна действителност. Следствие от този разлом е раждането на субективността и понятието за субект като характеристика на модерността.
- Появата на модерния субект променя представата за образование (*Bildung*), което се превръща в незавършен, отворен процес по формиране на личността. Самото образование трябва да въведе инструменти, чрез които субектът да продължи своето развитие и самообразоване, независимо дали е част от някаква институция (училище, университет) или вече обучаваният се е дипломирал.
- Изследвани са европейските модели в обучението по живопис, които дават началото на образователния процес като себеактуализация. Онова, което е

предмет на обсъждане и анализ са: търсенията на собствен изобразителен език; хармонията между рационалното (аналитично) и ирационалното (природно) начало; отношението преподавател – студент като предаване не на обективен (опосредствен) опит, а на субективен (непосредствен) опит.

- Проучени са образователните курсове, авторски програми на преподаватели, издадени учебни помагала и теоретични трактати, администрирането и управленската структура в ключови европейски училища от началото на 20-ти век с акцент върху влиятелната школа на „Баухаус“. Посочени са онези елементи в преподаването на живопис, които ще залегнат като основа на иновативните съвременни европейски модели.
- Разгледан е емпиричен опит, свързан с преподаването на живопис в днешните английски университети и колежи. *City of Bath College* е основен обект на изследователския интерес. Проучена е цялостната програма на обучение, оценяване, консултациите с преподавател, самостоятелната работа върху собствените проекти, отношението към крайните срокове и планирането на даденото време, концептуализирането на личните идеи и изобщо на всички елементи, които позволяват да се създаде една съвременна и иновативна система за обучение.
- Извършена е адаптация на иновативните европейски модели по живопис към нуждите на специалност „Изобразително изкуство“.
- Проучена е ефикасността на иновативните модели по живопис при приложението им в ателие „Живопис“.
- Архивирани и документирани са достигнатите резултати в процеса на работа със студентите.
- Анализирани са постиженията на бакалаврите от ателие „Живопис“, постигнати при прилагането на предложените нови модели.
- Подготвен е инструментариума на анкетата и е извършен първоначален логически оглед – оперативен план, отпечатване на анкетите, инструктиране на анкетиранията лица, събиране на попълнените екземпляри, подреждане и класифициране според подготвените критерии; организация и въвеждане на данните от инструментариума за обработка и количествен анализ.
- Съдържателно са анализирани получените готови данни от инструментариума за обработка и количествения анализ от анкетата.

В заключение се потвърждава първоначалната теза на дисертацията и се посочва конкретната реализация на предварително поставените цели и задачи на изследването. В съответствие с тезата за успешно имплементиране на иновативни педагогически модели в специалност „Изобразително изкуство” беше доказано, че студентите са придобили по-широк набор от знания, имат по-добра теоретична подготовка, усъвършенствани са и уменията им отнасящи се към практиката. Постигнати са високо оценени от студентите: ефикасност при поставянето и осъществяването на задачите; оптимизация на необходимото време за изпълнение на задачата; възможност за самооценка; възможност моделите да бъдат част от личната практика и възможност за самонаблюдение.

РЕЗЮМЕ НА ПОЛУЧЕНИТЕ РЕЗУЛТАТИ

След провеждането на педагогическия експеримент е доказана хипотезата от емпиричната част на изследването – всеки от студентите от ателие „Живопис” създава и усъвършенства лична техника по отношение на живописната дейност, в ателието се стимулира интерпретаторската активност спрямо изобразителното творчество. Студентите могат да анализират както образци на световната живопис, да пренасят и доразвиват утвърдени модели, така и да се отнасят самокритично към личното си творчество и да изградят собствен изобразителен език.

Чрез проучване на отношението между педагогически модел и репрезентация се достигна до значимия извод, че при иновативния модел на обучение студентите имат свободата да създават както фигуративна живопис, така и произведения, които са далече от фигуративността. Изпльзването от изобразителната функция на живописиста и достигането до силна експресия е част от придобитите практики на студентите.

От рецептивна гледна точка, произведенията на студентите залагат както на позитивната фигуралност, така и на негативната. Негативният аспект на изкуството е част от съвременната живопис, имаща огромно влияние като практика върху днешната теория на изкуството и естетическите изследвания на негативната диалектика.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

„Иновативни европейски модели и приложението им в обучението по живопис в специалност Изобразително изкуство” е оригинален авторски труд, който изследва иновативните европейски модели на обучение в историческа перспектива и начините им на приложение под формата на структурирана програма в ателие „Живопис” на специалност „Изобразително изкуство”.

- В изследването за пръв път се въвежда понятието за *педагогическото моделиране* като система от потенциални знания и умения, които студентът може да актуализира в процеса на собствения си опит. *Педагогическото моделиране* за разлика от *педагогическия модел* не е утвърдена матрица от знания и умения, които студентът трябва да се научи да възпроизвежда при оценяване. При *педагогическото моделиране* студентът, освен основните си знания, придобива и инструментариум за отваряне на опита си към нови техники, средства, иновации и лежи в основата на самообразоването.
- Съпоставят се различните образователни теории от античността до съвременността в историческа перспектива, за да се очертаят както приемствеността между отделните школи, така и концептуалния разнобой, който се появява в началото на модерността.
- Принос на дисертацията е емпиричният опит, представляващ цялостна разработена програма за обучение по изобразително изкуство.
- Адаптират се английски модели на обучение за нуждите на ателие „Живопис” в специалност „Изобразително изкуство”.
- Извършена е оригинално предефиниране и прагматизиране на основни термини на философската естетика с оглед на поставените педагогически задачи като репрезентация, аура, подобие, негативност на натурата и интуиция.

КЛЮЧОВИ ПОНЯТИЯ

Ключовите понятия на дисертацията са:

- **Модел**
- **Модерност**
- **Себеактуализация**

Модел

Понятието *модел* буквално означава образец, пример, прототип, т.е. обобщено представяне на конкретна структура. Най-близко до *модел* е понятието *парадигма* или от гръцки *παράδειγμα* (*paradeigma*), която означава „модел” или „пример”, както и до думата *παραδείκνυμι* (*paradeiknumi*) - демонстрирам, показвам, излагам.

В своята книга „Структурата на научните революции” Томас Кун използва понятието *модел* като сбор от конкурентни системи и възможността са разглеждането на даден образец от различни гледни точки.

В настоящото изследване се различава *педагогически модел* от *педагогическо моделиране*, като първото понятие акцентира върху затворената и завършена система на знания и умения, а второто понятие има предвид отворения процес и необходимия инструментариум за образование и самообразование.

Модерност

Понятието *модерност* се използва както да изрази историческия период, така и специфични социалнокултурни норми, в периода след Средновековието в Европа. Терминът се използва от философите екзистенциалисти като определен човешки опит. Шарл Бодлер е първият, който въвежда понятието *модерност* в своята студия „Художник на съвременния свят”, за да определи отношението на съвременника му към ефимерната природа на преживяванията и живота в града, както и неговото място във времето. Това понятие също се свързва с философския етос на Просвещението и неговата отвореност и търсене на нови идеи и ценности.

Себеактуализация

Понятието *себеактуализация* се използва най-пълно от Ейбрахам Маслоу в неговата „Мотивация и личност” и се явява като петото стъпало в неговата пирамида, определяща човешките потребности. Това е най-високото ниво, при което човек има възможност да разгърне своите духовни идеали и да потърси по-високи нива на съществуване (отдаване на творческия процес, интерес към културата и духовността). Това е нивото, в което най-важното условие за растежа на личността е неговото активно самообразование и самоусъвършенстване.

Публикации на докторанта, свързани с дисертационния труд

1. **Байтошев, Ал.** *Практика и живопис. Модели*. В: сб. „Докторански изследвания в отговор на съвременните предизвикателства пред педагогическата теория и практика. „Сборник научни доклади на докторански научен семинар.”, изд. „Стилует ЕООД”, С., 2014
2. **Байтошев, Ал.** *Иновативни английски модели в обучението по живопис*. В: „Електронно списание за наука, култура и образование на ФНПП”, бр.1/2014, 150-156 стр.
3. **Байтошев, Ал.** *Новаторски модели на преподаване в Баухаус*. В: „Електронно списание за наука, култура и образование на ФНПП”, бр.4/2015, 110-117 стр.