

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

VI научно-практической интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
педагогов-дизайнеров к профессиональной деятельности»

Донецк
2015

УДК - 378:745/749

ББК - Ж18я431

В 53

Вестник дизайнерского образования [Текст]: материалы VI научно-практической интернет-конференции «Формирование целостной готовности будущих педагогов-дизайнеров к профессиональной деятельности» /научн.ред. Трошкин А.В., – Донецк: ДонНУ, 2015. – Вып.6. – 174 с.

Сборник содержит материалы студенческой интернет-конференции. Предложен широкий спектр актуальных проблем психолого-педагогической подготовки будущих преподавателей дизайна. Большое внимание уделено раскрытию сути дизайна, его месту в обществе и современному развитию образования, освещены проблемы некоторых стилей и направлений искусства, которые могут рассматриваться как средства в решении задач эстетического воспитания будущих специалистов. Представлены творческие работы студентов. Материалы конференции печатаются языком оригинала в авторской редакции.

Для преподавателей, аспирантов, студентов факультетов и отделений дизайна и всех специалистов, интересующихся теоретическими и практическими вопросами дизайнерского образования.

Редакционная коллегия:

Трошкин А.В. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и art-менеджмента ДонНУ, ответственный редактор проекта

Тышкевич Г.А. – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Петрушки Ю.Ф. – заслуженный художник Украины, профессор кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Мальцева Д.М. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Троянов А.Г. – старший преподаватель кафедры дизайн и art-менеджмента ДонНУ

Гринько В.В. – старший преподаватель кафедры Дизайн и art-менеджмент ДонНУ

Горобец И.В. – старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры ДонНУ

Гурова Н.А. – ассистент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ.

Печатается по решению заседания кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

(Протокол № 7 от 27 марта 2015 г.)

Авторы опубликованных материалов, научные руководители несут ответственность за подбор, точность приведённых фактов, цитат, статистических данных, собственных имён и других сведений. Взгляды авторов могут не совпадать со взглядами редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1.

УДК 763:004.92

Баранова А.А. Гринько В.В.

СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ГРАФИКЕ (линогравюра) 6

УДК 761

Диденко О.М. Троянов А.Г.

ПЛАСТИЛИНОГРАФИЯ 20

УДК 37.015.31:75Розанов В.В.

Диденко О.М. Мальцева Д.М.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В.В. РОЗАНОВА 32

УДК 7.021.33

Испанова Н.В. Гринько В.В.

«СУХАЯ КИСТЬ» КАК ЖИВОПИСНЫЙ И ГРАФИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 48

УДК 741.02

Испанова Н.В. Гринько В.В.

РОЛЬ КОПИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ РИСУНКА 54

УДК 37.015.31-053.4:76

Карпенко Ю.Н. Троянов Г.А.

ФОРМИРОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ УМЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ СРЕДСТВАМИ ГРАФИКИ У ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 58

УДК 75.02

Коваленко Е. А. Тышкевич Г.А.

ПЯТНО И ЛИНИЯ КАК СПОСОБ ПРОЧТЕНИЯ ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА 78

УДК 37.015.31:(76+78)

Комендант Т. А. Трошкин А.В.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ 84

УДК 7.042

Малярская К.С. Петрушкин Ю.Ф.

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 93

УДК 37.015.31-053.5:7

Серая Т.И. Троянов А.Г.

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА 103

УДК 37.091.3-053.5:7.036.43

Серая Т.И. Мальцева Д.М.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МЛАДШИМ ШКОЛЬНИКАМ ОСНОВ ЖИВОПИСИ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ТЕХНИКИ ПУАНТИЛИЗМ) 111

УДК 7.036.2(44)“187/189”Силей А. Стадник Е. С. Горобец И.В. ИМПРЕССИОНИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. СИСЛЕЯ)	122
УДК 75.023.2-035.675:7.041.5 Юрченко О. Гринько В.В. ПОРТРЕТ В МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ	128
ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ	133

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Преподаватели

1. Трошкин А. В. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
2. Петрушкин Ю.Ф. – заслуженный художник Украины, профессор кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
3. Тышкевич Г. А. – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
4. Мальцева Д. М. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
5. Гринько В. В. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
6. Троянов А. Г. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
7. Горобец И. В. – старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры

Студенты

1. Баранова А.А. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
2. Диденко О.М. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
3. Испанова Н.В. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
4. Карпенко Ю.Н. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
5. Коваленко Е. А. – студентка курса группы «ПОДм-13А»
6. Комендант Т. А. – студентка курса группы «ПОДм-13А»
7. Лупина М.В. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
8. Малярская К.С. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
9. Серая Т.И.– студентка курса группы «ПОДу-13А»
10. Стадник Е. С. – студентка курса группы «ПОДу-13А»
11. Юрченко В.О. – студентка курса группы «ПОДу-13А»

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕЛОСТНОЙ
ГОТОВНОСТИ БУДУЩИХ
ПЕДАГОГОВ-ДИЗАЙНЕРОВ
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Материалы VI научно-практической
интернет-конференции

СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ГРАФИКЕ (*линогравюра*).

Статья посвящена изучению особенностей компьютерной графики в современном изобразительном искусстве. В исследовании анализируется понятие гравюры, линогравюры как графической техники, выявляются особенности методики работы над линогравюрой, осваиваются компьютерные технологии для создания цифровой линогравюры.

Ключевые Слова: графика, гравюра, линогравюра, штихель, линолеум, программа Adobe Illustrator.

Актуальность темы заключается в изучении традиционной техники линогравюры, применении компьютерных технологий для создания цифровой линогравюры.

Объект исследования – особенности линогравюры как графической техники.

Предмет – понятие гравюры, линогравюры как графической техники,

Цель работы – изучение возможностей компьютерной графики для создания векторной линогравюры..

Методы, использованные при исследовании заявленной темы, описания, анализа, исторический метод.

Анализ-описание основных источников по проблеме работы

При изучении проблематики работы наиболее значимыми были такие источники.

В работе А. Лещинского «Основы графики» содержится информация о признаках и особенностях графического творчества; характеризуются виды графики, раскрываются их свойства. Основное внимание в пособии уделено графическим техникам, систематизированным по способам печати, и описанию их манер.

В книге В. Полонского «Мастера современной гравюры и графики» рассказывает о предназначении и использовании гравюры, а также о технике гравирования.

Изложение основного материала

ВВЕДЕНИЕ

Искусство - одно из важнейших и интереснейших явлений в жизни общества, неотъемлемая часть человеческой деятельности, играющая значительную роль в развитии не только отдельной личности, но и общества. Суть искусства определяется тем, что оно представляет собой наиболее полную и действенную форму эстетического осознания окружающего мира. Искусство имеет разнообразные формы и средства, чтобы воплотить идеи, мысли, чувства людей не в виде отвлеченных понятий, а в вполне конкретных формах. Одним из весьма эффективных средств формирования личности традиционно признаётся изобразительная деятельность, занятия которой обеспечивают развитие многих согласованно участвующих в ней психических функций: восприятие, воображение, гибкость мышления. Система связей педагогической науки и художественного творчества в области изобразительного искусства, их методы воздействия, охватывающие все сферы сознания личности, являются основанием для изучения принципов внутреннего единства многообразного содержания педагогиче-

ского руководства и художественнотворческой деятельности учащихся. Для успешного, осознанного отношения при создании художественного образа необходимо овладеть основными понятиями, уяснить особенности образного изобразительного языка, средств и элементов изображения.

Курс графики в системе художественного образования имеет свою специфику в силу различного рода обстоятельств. Формирование графической культуры в системе профессиональной подготовки будущего художника-педагога имеет огромное значение. Скупость средств и условность языка графики позволяют быстрее освоить пластический язык изобразительного искусства.

В результате технической революции произошли кардинальные перемены во всех сферах человеческой деятельности, в том числе и в искусстве. Новые технологии оказали влияние на художественную среду и в результате возник новый феномен – цифровые искусства. Под цифровыми искусствами понимаются такие виды художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которых определяется цифровой средой. Появление цифровых искусств повлекло за собой появление новых художественных жанров и форм. Цифровое искусство – открытая система, поэтому развивается в контексте и активно взаимодействует с традиционным искусством, оказывая на него влияние. Так, в первую очередь подверглись влиянию цифровых искусств наиболее традиционные виды изобразительного искусства – живопись, графика, скульптура. Начали появляться голографические изображения, имитирующие картину, скульптуру, рельеф, даже архитектуру. Компьютер выступает как инструмент для работы, дает новые художественные возможности и выразительные средства. Компьютерные технологии во многом упрощают работу, но основную часть все-таки делает человек с помощью графических программ.

Графические программы – программное обеспечение, позволяющее создавать, редактировать или просматривать графические файлы. Компьютерную графику можно разделить на три категории – растровая графика, векторная графика и трёхмерная графика. Многие графические программы предназначены для обработки только векторного изображения или только растра, но существуют и программы, сочетающие оба типа. Программа Adobe Illustrator предназначена с целью создания векторных иллюстраций с высокими показателями выразительности для самых различных проектов, создания иллюстраций промышленного стандарта при работе с печатной, мультимедийной и веб-графикой.

В данной программе создавалась линогравюра, использовались стандартные инструменты для рисования.

ГРАФИКА КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Особенности графики как вида изобразительного искусства

Графическим искусством, или графикой (от греч. «grafo» – пишу, черчу, рисую) называется один из видов изобразительного искусства, включающий рисунок и производство, основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

Прежде всего, графика – искусство, основу которого составляет рисунок, цвет в графике не является главным, как, например, в живописи.

Основными изобразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, светотень, фактура. К этим средствам относится и фон, то есть тон и цвет бумаги. Линия – это след от движения точки на плоскости. Она может быть самой разнообразной по начертанию и длине. Чем меньше точка, тем тоньше будет линия. Различают три типа линий: изобразительную, каллиграфическую и геометрическую. По начертанию они бывают прямые, волнистые и комбинированные. Задача линии в определении границы формы, объединении и связывании изобразительных элементов, взаимодействии с плоскостью. Короткие линии называются штрихами. Задача штриха в передаче пятна и фактуры. Взаимодействуя с линией, штрих выполняет функцию передачи формы и пространства. В художественной практике линия и штрих обладают большими выразительными возможностями. Их бесконечное разнообразие можно обнаружить в произведениях графики разных эпох. Активную роль в графике играют фактура материалов, специфика графических техник и приемов (живописность и «бархатистость» офорта, создающего богатые пространственные и светотеневые переходы, четкость и гибкая контрастность ксилографии, легкие светотеневые нюансы литографии, декоративная броскость линогравюры и т.д.). Наиболее отличительный признак графики – особое отношение изображаемого предмета к пространству, важную роль в создании которого играет фон бумаги или, по выражению графика В.Л.Фаворского, «воздух белого листа». Графика почти всегда противится иллюзии пространства и телесности.

Графика ограничена в своих цветовых решениях и не может соперничать в этом отношении с живописью, имитировать ее и гнаться за цветовым богатством, доступным только одной живописи.

Существенным и характерным признаком искусства графики следует считать лаконизм, простоту и ясность изобразительного языка. Это обусловлено своеобразными задачами графики, характером и свойствами материалов, имеющихся в ее распоряжении. Характерным признаком графического искусства является то, что главным материалом для создания и графических произведений является бумага, а также ее связь с процессами печати. Так называемая печатная форма, с которой производится печать, может создаваться самим автором (эстамп) или фотомеханическим, машинным путем (плакат, книжная и прикладная графика). Следовательно, графика располагает возможностью множественного повторения (тиража) своих произведений.

Важнейшим качеством искусства графики является массовость. Ясность, лаконизм и выразительность художественного языка, доступность, простота материалов, небольшие размеры работ требуют относительно меньшего времени и сил на создание графического художественного произведения по сравнению с другими видами изобразительного искусства.

Гравюра как вид графики

Гравюрой (от фр. graver – вырезать) называют вид графического творчества, где рисунок сначала вырезается или вытрачивается на доске (деревянной, металлической или из другого материала), а затем оттискивается с доски на бумагу. Гравированием (от фр. – вырезать) называется процесс создания печатной формы в ряде техник. Процесс гравирования присущ ксилографии, резцовой гравюре, офорту, линогравюре,

гравюре на картоне и некоторым другим техникам. Гравюрой также называются произведения графики, отпечатанные с гравированной печатной формы. Гравюра является производной от эстампа, ибо вбирает в себя техники, непосредственно связанные с вырезанием или травлением.

Гравюра может быть на дереве, на металле или камне, на линолеуме. Гравюра на дереве получила название ксилографии, от греческого слова «ксилос» (дерево). Существует два вида гравюры на дереве: обрезающая (или продольная) и торцовая. Сам термин чаще всего обозначает чёрно-белую торцовую гравюру на дереве, гораздо реже – продольную, которую принято называть «обрезающая гравюра на дереве». Цветную гравюру так и называют: «цветная гравюра на дереве». Для обрезающей гравюры берётся грушевая сливовая или липовая доска продольного распила; изображение вырезается ножом или резцами и стамесками разной величины. Для торцовой гравюры берётся поперечная плоскость дерева твёрдых пород, в основном кавказской пальмы, при чём изображение режется резцами разной конфигурации.

Гравюры на линолеуме выполняются резцами разных сечений, каждый резец имеет желобок внутри. Для работы удобнее всего «пробковый» линолеум, хотя можно применять и другие сорта. Гравюры на меди делают на медной доске резцами, аналогичными тем, которыми пользуются в торцовой гравюре.

Термин «литография» происходит от греческого слова «литос» (камень). В этой технике изображение наносится мягким графическим карандашом особого состава на, различных размеров, известковый камень белого цвета, имеющий плоскую прямоугольную форму и зернистую фактуру. Затем камень обрабатывается травлением. Литография, как и гравюра на дереве и на линолеуме, выдерживает большой тираж – до нескольких тысяч оттисков. В родстве с литографией стоит альграфия. В этом случае камень заменяется на алюминиевую пластинку. Но это устаревшая техника. Её недостаток – малый тираж.

Офорт включает в себя множество разновидностей. Собственно офорт – это изображение, нанесённое на медную или цинковую пластинку, покрытую кислотоупорным грунтом темного цвета. Рисунок процарапывается иглами разной толщины, после чего травят в кислоте. Другой вид офорта – «сухая игла». Здесь изображение процарапывается на доске, лишённой грунта, и затем не подвергается травлению. К офорту относятся и «акватинта» – способ, посредством которого к контуру, сделанному травлением или сухой иглой, добавляется тон по средствам покрытия соответствующих поверхностей раствором разъедающей цинк кислотой. Монотипией называется оттиск, полученный на бумаге с изображения, нанесённого на металлическую доску или на стекло масляными красками. В последние годы часто применяют новые виды гравюры. Но все выполняются по принципам гравюра на дереве, линогравюры или офорта.

Гравюра может быть высокой, или выпуклой, если черные (печатающие) элементы рисунка оставляют на доске нетронутыми, а промежутки между ними вырезают. Если же печатающие элементы прорезают (или протравливают) углубь, а промежутки оставляют нетронутыми – гравюра называется глубокой, или углубленной. В первом случае печатную краску наносят на поверхность доски, во втором – забивают внутрь штрихов, а с поверхности доски стирают. К высокой гравюре относится гравюра на

дереве, линолеуме, картоне, к глубокой – разные виды гравюры на металле: резцовая гравюра, офорт и другие.

Гравюра принадлежит столько же искусству, сколько и печатному делу, полиграфии. Из двух разновидностей гравюры развились два основных способа печати: высокая и глубокая. Также существует плоская печать – способ печати, использующий формы, на которых печатающие и пробельные элементы расположены в одной плоскости и различаются лишь физико-химическими свойствами. Основой для форм плоской печати, как правило, служат металлические листы (пластины) – однослойные в случае биметаллических форм. В изобразительном искусстве данная концепция реализована в литографии.

Основными изобразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, светотень, фактура. Процесс гравирования присущ ксилографии, резцовой гравюре, офорту, линогравюре, гравюре на картоне и некоторым другим техникам. Гравюрой также называются произведения графики, отпечатанные с гравированной печатной формы.

ЛИНОГРАВЮРА КАК ГРАФИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

История возникновения и становления линогравюры

Линогравюра является разновидностью выпуклой гравюры. Сравнительно с другими видами гравюры линогравюра молода – она возникла, видимо, в конце XIX или в самом начале XX века, после того как вошел в широкий хозяйственный оборот линолеум, один из первых пластических материалов. Линолеум делался вначале из молодой пробки, перемешанной с линоксином (окисленным льняным маслом) и смолистыми веществами. Эта смесь наносилась на редкую, но очень прочную джутовую ткань и затем проходила термическую обработку. Получался материал высокой прочности, толщиной не менее 5 мм. Поверхность его делалась или гладкой, обычно темно-коричневого цвета, как и вся масса, или на нее наносился масляной краской узор, имитирующий паркет, ковер и т.п. Из-за дороговизны пробки и льняного масла в состав линолеума стали вводить заменители. Сейчас молотая пробка целиком или большей частью заменяется древесной мукой. Но и такой вид линолеума вполне пригоден для гравирования не только учебных, но и серьезных творческих работ.

В художественную практику линолеум был впервые введен в Западной Европе. В литературе по линогравюре нет указаний на то, когда, в какой стране и кто из художников первый обратил внимание на новый материал и оценил его художественные возможности. Известно, что в 1907 году русский гравер Н.А. Швердяев узнал о гравюре на линолеуме в Париже, где она в это время получила уже большое распространение среди граверов. Швердяев привез новый материал в Москву, где им заинтересовался И.Н. Павлов. Ради гравюры на линолеуме в дальнейшем он совсем отошел от торцовой ксилографии, в которой давно был признанным мастером репродукционного плана. Вскоре вслед за Павловым на линолеум переходит один из крупнейших в России мастеров цветной гравюры В.Д. Фалилеев, до этого гравировавший на продольных досках. В последующие годы, в особенности послереволюционные, линолеум становится одним из самых популярных графических материалов. Из графиков 20-х и 30-х годов работали в этой технике Н.А. Швердяев, К.Е. Костенко, В.Д. Замирайло,

А.И. Кравченко, Н.И. Пискарев, С.М. Колесников, П.Н. Староносков, С.Б. Юдовин, ученик Фалилсеева И.А. Соколов (главным образом в цветной гравюре, как и ученик Павлова М.В. Маторин) и многие другие. В советской графике 40-х и 50-х годов линогравюра, сначала по преимуществу цветная, а позже черная, занимала первое место в станковом эстампе по количеству работ на выставках и лишь во второй половине 60-х годов резко пошла на убыль, уступая место офорту.

Материалы и инструменты для работы над линогравюрой

Для работы над гравюрой необходимы линолеум, резцы или стихеля, валик, краски и бумага, а так же такие подсобные средства, как ножи, стекло, олифа.

Линолеум – материал не только самый распространенный и доступный, но и самый удобный и легкий для работы. Он не нуждается в сложном процессе подготовки доски. Линолеум легко режется хорошо наточенным инструментом; резец без усилия проводит штрих любой ширины и формы. Сам характер материала, его консистенция, не слишком твердая и несколько зернистая, не позволяют делать очень тонкие и частые штрихи, а заставляют гравировать лаконично и обобщенно, не измельчая форму. Все эти качества делают линолеум незаменимым материалом для первого знакомства с высокой (выпуклой) гравюрой, для понимания основных, общих закономерностей. И в то же время линолеум – великолепный материал для вполне особой самостоятельной области гравюры. На нем можно делать гравюры очень большого размера. Хотя основная область линолеума – станковый эстамп, он может быть разносторонне использован и в полиграфии – от книжной и газетной иллюстрации до плаката.

Важное качество линогравюры – оперативность. На линолеуме можно гравировать гораздо быстрее, чем на дереве, не беречь материал и в случае неудачного начала переходить на другую доску. Это дает гравюре свежесть исполнения, легкость и непосредственность графического языка. Наконец, на линолеуме легче, чем на дереве, гравировать прямо с натуры, без предварительного рисунка, свободно «рисую» инструментом по зачерненной поверхности. Такой способ требует особой продуманности, экономности и точности каждого штриха и лучше всего развивает чувство материала, то есть непосредственную связь движения резца с рождением пластической формы. Вообще осязательный момент, ощущение плавного движения руки и мягкого сопротивления подаваемого материала присутствуют и художественно осмысливаются при работе на линолеуме, может быть, больше, чем в других видах гравюры.

Для гравирования лучше всего употреблять линолеум толщиной 5 мм, с гладкой поверхностью, не пересохший (чтобы он не ломался и не крошился при резбе), но и не слишком мягкий (в этом случае он бывает вязким и штрихи не выходят четкими).

Линолеум тоньше 3-2,5 мм мало пригоден для работы. Совсем не пригоден тонкий, гнущийся материал с блестящей поверхностью на тканевой основе, а также так называемый «релин» – мягкий и вязкий материал, на котором вынутая резцом стружка не отделяется в конце штриха. Полихлорвиниловый пластик для пола, выпускаемый как в рулонах, так и квадратами, режется легко теми же инструментами, что и линолеум. Кроме того, на нем можно получать и очень мелкий штрих, особенно на более твердых его сортах, где можно применять даже стихели для торцовой гравюры.

Перед началом работы линолеум всегда шлифуют. Удобнее всего это делать пемзой, натуральной или искусственной. Кусок натуральной пемзы распиливают пополам и трут одну половинку о другую, чтобы сгладить поверхность. Если нет пемзы, можно шлифовать наждачной бумагой. Шлифуют до тех пор, пока не получится ровная матовая поверхность. Чем лучше и ровнее отшлифован линолеум, тем легче будет на нем работать, тем более тонкий штрих можно получить в оттиске. На такой линолеум хорошо накатывается валиком краска, а значит, легче получить и хорошие оттиски. После шлифовки линолеум следует сложить и наложить на него пресс, чтобы он не заворачивался потом в трубку. Высохший линолеум необходимо протереть олифой или скипидаром, для укрепления поверхности и досуха вытереть. Затем линолеум наклеивают на твердый картон или фанеру.

Инструменты, которые применяются для линогравюр угловые и полукруглые стамески, короткие (8-10 см), прямые или слегка изогнутые так, что острие их чуть-чуть приподнято. По своей форме и назначению они напоминают штихели для торцовой гравюры, только лезвие у них не сплошное, а с выемкой. Их и называют часто, разумеется неправильно, штихелями. Как и штихели, эти инструменты сразу, одним движением вынимают белый штрих. Хорошо наточенные, они легко и чисто режут доску во всех направлениях. Угловая стамеска прорезает штрих, ширина которого меняется в зависимости от того, насколько глубоко инструмент врезается в доску. Получается гибкий, разнообразный и достаточно точный штрих, которым удобно моделировать форму и можно свободно «рисовать» на доске. Как и нож, «уголок» – инструмент универсальный, им одним можно целиком нарезать гравюру. Для работы необходимо иметь по крайней мере два-три таких резца с разной шириной угла. Ширина штриха, прорезаемого полукруглой стамеской, одинакова на всем протяжении (так как края стамески не расходятся под углом, а параллельны) и зависит только от ширины режущего конца стамески. Угловые и полукруглые стамески точатся на тех же брусках, что и ножи, причем только с внешней стороны, где имеется скос к острию – «жало». Острие стамески, как угловой, так и полукруглой, должно быть прямым, без зазубрин, и перпендикулярным ее оси.

Штихель представляет собой узкий стальной стержень различного сечения, длиной 10-11 см с режущим концом, заточенным под углом 45 градусов. Другой конец вставляется в деревянную точеную ручку грибовидной формы. Нижняя, обращенная к доске часть ручки плоско срезается. Если положить штихель с ручкой на доску, режущий конец его может быть слегка приподнят. При работе штихель берется так, чтобы мизинец захватывал ручку, большой палец лежал не подвижно на доске и фиксировал режущий конец, а остальные пальцы сжимали инструмент. Характер штриха зависит от сечения и формы штихеля. В практике торцовой ксилографии сложились устойчивые формы штихелей разного назначения с определенными названиями. Основным инструментом гравюры служит грабштихель (от немецкого graben – копать). Он представляет в сечении ромб, реже треугольник. Грабштихель обычно слегка изогнут вверх. В наборе должно быть не менее двух грабштихелей – с острым и более тупым углом. Ширина штриха грабштихеля зависит от того, насколько глубоко его острие врезается в доску, то есть от силы нажима. Штрих очень разнообразен, легко изгибается и меняет направление. Он может быть длинным и

плавным с мягкими переходами от тонкого к толстому или коротким и отрывистым. Грабштихелем обрезают контур, моделируют форму, гравировывают все мелкие детали. Этот инструмент наиболее универсальный, которым лучше всего можно «рисовать». Гравюра может быть нарезана одним грабштихелем.

Существуют ещё такие инструменты как тонштихель, болтштихель, флашштигель, спицштихель, репштихель и др. Все они предназначены для определенных операций в работе над гравюрой. Перед работой стихель должен быть хорошо наточен. При выбиравании белых мест под стихель необходимо подкладывать маленькую деревянную или костяную пластинку, утончающуюся к краям. Эта подкладка служит опорой для стихеля, уменьшает необходимое усилие и не позволяет стихелю при нажиме смять соседние штрихи.

Употребляется и нож – для точной обрезки мелких деталей, шрифта и т.п. Раньше выпускались небольшие школьные наборы резцов, штампованных наподобие перьев, к которым приложена ручка. Этими резцами вполне можно работать, если для каждого из них приспособить отдельную ручку, хотя бы обычную писчую.

Методика работы над линогравюрой

Первый этап работы – это создание эскиза. Эскиз должен быть хорошо продуман и проработан, обязательно нужно разобрать, где будет свет, а где – темные места. Желательно сделать это черными красками или хотя бы карандашом. Это самый ответственный этап работы. Здесь нужно уметь графически мыслить, переводить объемное изображение на «язык» черного и белого. За счёт штрихов, их толщины, частоты, размеров, направлений передаётся не только форма предметов, но и разница в их материалах. Эскиз делают в размер рисунка. На первой стадии своей работы нужно стремиться найти общее графическое решение. После того, как решение найдено, переводят композицию на линолеум. Это можно сделать по-разному.

Чтобы изображение на оттиске получилось прямым, на доске его нужно сделать зеркальным по отношению к натуре, оригиналу или эскизу. Зеркальное изображение трудно сразу нарисовать на доске; существуют разные способы перевода его с предварительного рисунка на бумаге. Можно перевести рисунок по клеткам, пользуясь зеркалом. Этот способ, хотя и медленный, имеет то преимущество, что при переводе рисунок лишней раз проверяется и уточняется. Более легкий, но и более механический способ – передавливание по контуру с кальки через бумагу, натертую графитом, или через обыкновенную копирку. При помощи карандаша перевести рисунок на кальку (калька дает возможность обратного изображения). Положить ее на линолеум, натертый воском, рисунком вниз и гладкой пластинкой (обратным концом ручки) передавить изображение по контуру. Воск дает возможность четкого контура. Можно положить под кальку на линолеум копировальную бумагу, тогда линолеум не обязательно натирать воском, и обвести рисунок карандашом. Переведенный рисунок нужно обвести тушью, чтобы он не стерся в процессе работы. Тонкие линии обводятся пером, а большие черные пятна закрашиваются кистью. Переводя рисунок, надо помнить, что все, изображенное на линолеуме, при печати получится в обратном, «зеркальном» изображении.

При гравировании следует беречь черный цвет. Это правило относится ко всем видам высокой гравюры. Убрать лишний чёрный штрих или уменьшить черное пятно легко, а увеличить количество черного очень трудно. Принцип «беречь черное» имеет не только утилитарно-технический но и художественный смысл: черный цвет в высокой гравюре служит материалом, из которого строится изображение. Черный цвет должен всегда ощущаться под белым, сдерживать его.

Углубления на линолеуме делаются штихелями – резами различных профилей и размеров (грабштихель, мессерштихель, шпицштихель, болтштихель, флахштихель, фаденштихель, тонштихель). Половина успеха в гравировании зависит от остроты реза. Необходимо помнить о технике безопасности, чтобы избежать возможных неприятностей. В подобном деле большое значение имеет правильное расположение кистей рук. Принято левую (не режущую) руку, придерживающую линолеум во время работы, держать ниже правой, рабочей руки. Это необходимо потому, что резец может сорваться, а в таком положении рук он не нанесет повреждений. Прежде чем приступить к своей работе, необходимо немного поупражняться на маленьком кусочке линолеума, отработать глубину и форму штриха. Упражнения могут быть такими: 1) расположить несколько линий – сначала на одинаковом расстоянии друг от друга, затем, постепенно увеличивая это расстояние, довести частоту этих линий до максимальной разреженности (то есть до полной плотности цвета в оттиске); 2) перекрещивающиеся линии; 3) волнистые линии; 4) точечные линии (глубокий нажим и слабый); 5) линии по кругу и т.д.; 6) работа разными по профилю резами.

В работе необходима последовательность. Гравирование линолеума лучше начинать сразу с ответственных мест. Сначала обрезают тонким линией, прорежают штриховку, а потом широким резцом выбирают ненужные места фона. Полезно чередовать мелкую, «ювелирную» работы с выборкой больших плоскостей. Тогда отдыхает глаз и работа идёт продуктивней. Вырезание гравюры требует аккуратности, усидчивости, терпения, не в коем случае нельзя спешить. Полезно знать, что чем крупнее штрих, тем глубже его нужно прорезать. Следует работать над всей гравюрой сразу: выделяя белым цветом светлые места, постепенно идти в глубину зачерненной доски (линолеума), пользуясь отношениями черного и белого, уточнять форму и строить общий пространственный рельеф. Гравируя детали, надо все время представлять целое. Как общее правило следует твердо усвоить, что никогда гравюра не должна буквально повторять эскиз, иными словами, никогда не надо делать эскиз «под гравюру». Окончательное решение всегда подсказывает сам материал в процессе гравирования.

Для того чтобы сделать оттиск, на выпуклые элементы доски наносится печатная краска. Для печатания гравюр употребляются типографские иллюстрационные или литографские краски. Цветные краски разбавляют олифой средней крепости или прозрачными литографскими белилами, черную краску разбавлять не следует. Краску натирают на доску валиком. Лучше всего употреблять валик с деревянной основой, покрытой слоем вальцмассы (специальной упругой массы из желатина, клея и глицерина). Ручные валики с одной и с двумя ручками применяют в цинкографии при печатании пробы. Можно пользоваться кожаным валиком из куска мягкой кожи, сшитого в трубку и натянутого на деревянную основу. Вполне пригодны также резиновые валики, употребляемые для цветных красок в литографии. Для печатания небольших

гравюр можно приспособить резиновые фотографические валики, выровняв их поверхность наждачной бумагой. На валик краску накладывают шпателем ровной полосой и раскатывают на гладкой поверхности «плиты» (литографского камня, который можно заменить стеклом или куском линолеума). Прокатывают валиком несколько раз по доске, не надавливая сильно, чтобы не забить краску в мелкие промежутки между штрихами, кладут на доску лист бумаги, равномерно прижимая его рукой, и начинают притирать косточкой. Лучше для этого пользоваться специальной косточкой, какие употребляются в типографиях для ручной фальцовки, но можно и костяной ручкой от зубной щетки, крупной рукояткой от резца или обычной ложкой.

Гравюру следует печатать на мягкой, не проклеенной или мало проклеенной бумаге. Пробные оттиски удобно делать на обычной газетной или на фильтровальной бумаге, еще лучше – на гладких (не тисненых) бумажных скатертях. Иногда полезно делать оттиски для корректуры на мелованной бумаге: на ней штрихи отпечатываются очень резко, так что ясно выступают ошибки. Плохо получается печать на твердых и неровных, сильно проклеенных бумагах типа чертежной. Чтобы такую бумагу приспособить для печатания гравюры, нужно нарезанные листы бумаги предварительно смочить и положить стопкой под пресс (отволжить). Пробные оттиски, а также небольшие тиражи с продольных досок можно печатать на ручных прессах – цинкографских и позолотных. Это значительно ускоряет печать и позволяет делать оттиски на более толстой бумаге. Также можно печатать ручным способом. После пробных оттисков, пока гравюра еще не закончена, доску обычно не моют. Поверхность ее вычищают куском каучука (можно обыкновенной мягкой резинкой), предварительно убрав остаток краски на бумагу и вытерев бумагой доску.

При этом краска почти не загрязняет промежутки между штрихами – они остаются светлыми. Все же при дальнейшей работе на доске, чтобы лучше видеть штрихи, эти промежутки засыпают тальком. Когда корректура закончена и получен окончательный оттиск, краску с доски смывают бензином или ацетоном. Не надо бояться выбирать белые места там, где это требуется по художественному замыслу, но вместе с тем надо беречь черный цвет.

В смысле техники резьбы линогравюра ближе к торцовой гравюре, чем к продольной. Как и на торце, на линолеуме одним движением резца вынимается белый штрих; резец одинаково свободно и легко движется во всех направлениях. Но если для торца характерна тонкая тональная нюансировка, то на линолеуме отношения гораздо контрастнее, штрих более массивен, нагружен цветом. От продольной гравюры линогравюру отличает большая тонально-цветовая насыщенность, «живописность»; от торцовой – то, что вместо тоновой штриховки в линогравюре пользуются по преимуществу контрастными отношениями черного и белого, даже если решается чисто тональная задача, например постановка против света. Изобразительные средства здесь лаконичны: черное и белое пятно, очень ограниченная штриховка, воспринимаемая тоже как цвет, черная и белая контурная линия. При этом все время надо думать о пространственном звучании черного и белого: что впереди, что сзади. Надо, чтобы черный цвет, как и белый, выглядел везде по-разному.

Печатать линогравюру можно вручную притиркой, как и гравюру на дереве. Но чаще (особенно при работах большого размера) ее печатают на позолотном прессе

или на специальном станке для линогравюры. И на том и на другом можно получать хорошие оттиски даже очень больших гравюр. При печатании на прессе или станке следует пользоваться «папкой», сделанной из двух листов фанеры или плотного картона. Линолеум в папке может быть укреплен уголками, так же, как и бумага. В качестве декеля употребляют картон и макулатуру. Папка позволяет регулировать давление на форму (делать приправку), а при цветной печати обеспечивает совпадение красок. Иногда печатают линогравюру на офортном станке; для этого поверх формы с бумагой и макулатурой накладывают тонкий металлический лист или твердый картон.

Печатают линогравюру теми же красками, что и гравюру на дереве. Черная краска (литографская или типографская) может быть несколько слабее (более жидкой), особенно при печатании на станке. Цветные краски применяются как литографские, так и обычные масляные после соответствующей подготовки. Цветные гравюры можно печатать акварельными красками, добавляя глицерин и крахмальный клейстер. Такой способ был разработан и применен в эстампной мастерской на основе изобретенной И.Н. Павловым акватипии.

Перед печатанием на станке линолеум лучше снять с картона или фанеры, если они недостаточно ровны. Давление и накатку краски лучше отрегулировать так, чтобы не раздавливались тонкие штрихи и пропечатывались черные плашки. Неровно вынутый фон при печатании на станке оставляет следы. Если это не входит в замысел художника, фон надо выровнять плоской стамеской. Если следы все же остаются, как обычно бывает при тонком линолеуме, то в таких местах прорезают линолеум насквозь. Краску с линолеума можно смыть любым разбавителем.

После пробного оттиска линогравюру корректируют теми же способами, что и гравюру на дереве. Испорченное место вырезают целиком, лучше по белому контуру, чтобы не было заметно шва, и клеивается новый кусок. Тиражеустойчивость линогравюры зависит от качества линолеума и от того, как награвирована работа (есть ли тонкий черный штрих). В наиболее благоприятных случаях линогравюра может выдержать тиражи, близкие к тиражам торцовой гравюры (до ста тысяч) при печатании на плоскочечатных машинах. Оттиск считается хорошим, если тон краски темный и глубокий, а слой не слишком густой и не жидкий, когда хорошо и четко пропечатан каждый штрих, не забыты краской мелкие белые штрихи, нет следов царапин и других дефектов линолеума, бумага не помята и не надорвана. [см. Прил. Г, рис.1]. Свежий оттиск на гладкой бумаге нельзя сразу складывать в пачку, некоторое время они должны сохнуть. После окончания работы форма и валик тщательно промываются скипидаром и протираются тряпочкой.

Связь компьютерной и традиционной графики

Компьютерная графика – область деятельности, в которой компьютеры используются в качестве инструмента как для синтеза (создания) изображений, так и для обработки визуальной информации, полученной из реального мира. Связь традиционной и компьютерной графики, с одной стороны, определяет применение множительной техники, следовательно, графика располагает возможностью множественного повторения (тиража) своих произведений.

Следующим сходством компьютерной графики с традиционным графическим искус-

ством является то, что основным материалом для создания и тиражирования графических произведений является бумага. Важнейшими качествами искусства графики являются массовость, быстрота реакции на требования, выдвигаемые жизнью. Понятие «художественная компьютерная графика» условно: кроме классической графики, компьютерная графика охватывает живопись, графический дизайн, фотоискусство; компьютерная графика является одной из составных частей медиаискусства, мультимедиа, интерактивного искусства. В настоящее время создано множество пакетов иллюстративной графики, которые содержат простые в применении, развитые и мощные инструментальные средства векторной графики, предназначенной как для подготовки материалов к печати, так и для создания графических объектов. Пакеты векторной или иллюстративной графики всегда основывались на объектно-ориентированном подходе, позволяющем рисовать контуры объектов, а затем закрашивать их или заполнять деталями.

Элементами векторной графики в графических редакторах служат линии, контуры, объекты. Эти элементы можно группировать, комбинировать, объединять, заливать различными способами, используя многочисленные меню и инструменты, обычно кодируемые пиктограммами.

Одной из самых популярных программ для работы с такой графикой является Adobe Illustrator. Adobe Illustartor – это программа для работы с векторной графикой. Благодаря программе можно создавать векторные изображения любого уровня сложности, быстро и точно превращать нарисованные вручную отсканированные эскизы, фотографии, или другие растровые изображения в редактируемые векторные контуры, а понятный интерфейс и легкий доступ ко всем функциям приложения обеспечивает профессиональный уровень контроля всего процесса создания графики. Благодаря совершенству и точности инструментов, можно создавать выразительный дизайн, настраивать натуральные кисти и расширенные элементы контурного управления. Возможна работа с различными градиентами прямо на объектах. Там же осуществляется управление прозрачностью самостоятельных расцветок и градиентных переходов. Что касается профессиональных обводок, то осуществляется тотальный контроль обводок с показателями переменной ширины, а также указателями стрелок, различными пунктирами и возможностью масштабирования кистей по траекториям.

Поддерживаются разнообразные графические форматы. Еще следует отметить функцию расширенной типографики. В частности, присутствуют возможности использования выразительных текстовых решений практически для любой среды с наличием профессиональных средств стилового управления символами и абзацами. Поддерживаются шрифты, различные эффекты, связанные с прозрачностью и так далее. Возможно рисование в перспективе. В частности, используются сетки перспективы, позволяющие создавать точные сцены и фигуры в точечных перспективах. Кроме прочего, программа обладает возможностями интеграции с остальными дизайнерскими приложениями производства Adobe. Применяются файлы, взятые из остальных дизайнерских приложений.

Выводы

Основными изобразительными средствами графики являются линия, штрих, пятно, светотень, фактура. Процесс гравирования присущ ксилографии, резцовой гравюре, офорту, линогравюре, гравюре на картоне и некоторым другим техникам.

Гравюрой также называются произведения графики, отпечатанные с гравированной печатной формы.

Гравюры на линолеуме выполняются резцами разных сечений, каждый резец имеет желобок внутри. Для работы удобнее всего «пробковый» линолеум, хотя можно применять и другие сорта. Гравюра на линолеуме способствует развитию пластического видения. Занятие линогравюрой не только интересно, но и полезно тем, что приучает работать в материале, заставляет много рисовать, постоянно тренировать руку, глаз.

Развитие человечества не стоит на месте. Старые традиции гравюры, заложенные художниками ещё в XV веке, постоянно дополняются и обновляются. Появляются новые приёмы и стили, техники выполнения, а так же инструменты совершенствуются.

В современном обществе, учитывая уровень развития науки и прогресс информационных технологий, внедрение их во все сферы жизнедеятельности, необходимо использовать инновационные технологии и достижения в своей работе. Для этого надо владеть навыками работы на компьютере. Сегодняшний уровень развития техники позволяет, смело говорить о компьютерном моделировании. Понятие «художественная компьютерная графика» условно: кроме классической графики, компьютерная графика охватывает живопись, графический дизайн, фотонискусство. Создано множество пакетов иллюстративной графики, которые содержат простые в применении, развитые и мощные инструментальные средства векторной графики, благодаря которым можно создавать любые виды, жанры, техники изобразительного искусства.

Список литературы:

1. Герчук Ю. История графики и искусства книги / Ю. Герчук – М. : Аспект-пресс, 2000. – 226 с.
2. Косминская В. Основы изобразительного искусства и методика руководства изобразительной деятельностью детей: Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Косминская В., Халезова Н.– М. :: Просвещение, 1981. – 179 с.
3. Лилов А. Природа художественного творчества / А. Лилов – М. : Искусство, 1981. – 269 с.
4. Ганкина Э. Линогравюра вчера и сегодня / Э. Ганкина – М. : Книга, 1988. – 134 с.
5. Демосфенова Г. Как делается линогравюра / Демосфенова Г. – М. : Издательство академии художеств СССР, 1961. – 456 с.
6. Герчук Ю. Об искусстве книги / Ю. Герчук – М. : Знание, 1977. – 356 с.
7. Герчук Ю. История графики и искусства книги / Ю. Герчук – М. : Аспект-пресс, 2000. – 156 с.
8. Каймин В. Информатика: Учебник / В. Каймин – М.: ИНФРА-М, 2001. – 94 с.
9. Изобразительное искусство. Виды графики [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.tepka.ru/izobrazitel%27noe_iskusstvo/5.html
10. Живопись. Графика и ее виды [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/isk/4.htm>
11. История возникновения гравюры и книгопечатания в Западной Европе [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.kazedu.kz/referat/>
12. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.litmir.me>

13. Компьютерная графика как особый вид современного искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/kompyuternaya-grafika-kak-osobyy-vid-sovremennogo-iskusstva>
14. Краткий обзор программ компьютерной графики и анимации [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://bourabai.kz/graphics/review.htm>
15. Высокая печать - гравюра на картоне [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ext.spb.ru>
16. Влияние новых технологий на искусство [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.bestreferat.ru/referat-109723.html>
17. Как создать гору в стиле гравюры, используя WidthScribe и Adobe Illustrator [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://ru.vectorboom.com/load/uroki/illjustracii/kak_sozdat_goru_v_stile_gravjury_ispolzuja_widthscribe_i_adobe_illustrator/5-1-0-134
18. Подготовка к печати за 10 минут [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://hronofag.ru/2011/09/print-tips/>
19. Линогравюра [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=Z-dwmW4Vwj8>
20. Линогравюра [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://lemyp.com/video-about-print-linocut-whith-spoon/>
21. Лещинский А. Основы графики: Учеб. пособие / А.Лещинский – Гродно: ГрГУ, 2003. – 194 с.

ПЛАСТИЛИНОГРАФИЯ

Статья посвящена изучению пластилинографии как новому жанру в изобразительной деятельности. Определено, что занятия с пластилином играют чрезвычайно важную роль в полноценном творческом развитии детей.

Статья представляет собой интерес с точки зрения использования представленной информации в работе дизайнеров и преподавателей.

Ключевые слова: пространственная среда, набросок, нюанс цвета, штрих, тон, пластилин.

Актуальность заключается в необходимости изучения потенциала данного жанра искусства для современной педагогической деятельности, обоснования его значения для формирования творческого мышления обучающихся.

Объект исследования – методика равнорящего обучения.

Предмет – пластилинография предоставляет большую возможность для развития и обучения детей.

Цель – является рассмотреть влияние пластилинографии на развитие мелкой моторики детей дошкольного возраста.

Задачи:

1. Определить особенности выбранного жанра;
2. Изучить теоретическую и научно-методическую литературу по вопросам развития мелкой моторики детей дошкольного возраста;
3. Раскрыть понятие «пластилинография»;
4. Проанализировать влияние рисования пластилином на развитие мелкой моторики детей дошкольного возраста;
5. Выявить рекомендации по обучению дошкольников технике рисования пластилином;

Изложение основного материала

ВВЕДЕНИЕ

Когда человек рождается, он начинает познавать мир, причём делает это самым эффективным и безотказным способом – всё нужно увидеть, услышать, пощупать руками и попробовать на зуб. Ребёнок узнаёт мир с помощью манипуляций, то есть действий с различными предметами, которые позволяют ему узнать и изучить их свойства, при этом, познавая и свои творческие способности, изменить то, к чему прикасается. Одним из помощников ребёнка в этом важнейшем для его развития деле является пластилин.

Прежде чем говорить непосредственно о пластилине, о рисовании этим материалом, надо сказать о том, на какие стороны формирующейся личности ребёнка он оказывает своё благотворное влияние. Тактильная активность, особенно ярко проявляемая детьми именно при играх с пластилином, напрямую влияет на формирование фантазии. Психологи указывают на прямую взаимосвязь между степенью развития у малыша фантазии и его складывающимися интеллектуальными способностями. Таким образом, стимулируя с помощью поделок из пластилина развитие фантазии

ребёнка, его способность представлять перед собой образы предметов, которых в действительности нет перед его глазами в данный момент, закладывается база для развития интеллекта ребёнка.

Учёными выявлена связь между активным движением пальцев ребёнка и формированием его речевого аппарата. Фактически руки в данный период жизни являются для малыша дополнительным речевым органом. Функции двигательной активности и речи формируются параллельно. В случае, если развитие двигательной активности рук отстаёт от нормального течения, задерживается и речевое развитие, хотя общая физическая активность при этом может быть нормальной и даже выше нормы. Поэтому рисование пластилином благотворно скажется и на развивающемся вербальном аппарате ребёнка.

В процессе занятий с пластилином малыш начинает проявлять творческие способности, значение которых для формирования здоровой и гармонично развитой личности трудно переоценить. Помимо этого, не стоит забывать и о таком аспекте, как подготовка кистей рук к занятию письмом, которое в наше время нередко начинается ещё до того, как ребёнок отправится учиться в школу.

Таким образом занятия с пластилином играют чрезвычайно важную роль в полноценном творческом развитии малыша.

В воспитании ребёнка нет, и не может быть мелочей, и такая забавная и не серьёзная, на первый взгляд, вещь, как пластилин, может при грамотном подходе сыграть немалую роль в том, чтобы малыши выросли всесторонне развитыми.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МОТОРИКИ У ДЕТЕЙ

Значение развития мелкой моторики

Мелкая моторика – это тонкие движения кистей и пальцев рук человека, она – необходимая составляющая многих действий человека: предметных, орудийных, трудовых, выработанных в ходе культурного развития человеческого общества.

Развитие мелкой моторики имеет значение в нескольких аспектах, определивших существующие направления научных исследований:

- 1) в связи с развитием познавательных способностей;
- 2) в связи с развитием речи;
- 3) развитие собственных движений рук для осуществления предметных и орудийных действий, в том числе письма.

Развитие познавательных способностей в связи с развитием движений рук, особенно активно протекает в младенческом и раннем возрасте благодаря тому, что движения руки, обследующей различные предметы, является условием познания ребёнком предметного мира. «Непосредственный практический контакт с предметами, действия с ними приводят к открытию все новых и новых свойств предметов и отношений между ними» (Д.Б. Эльконин), [4.с.30].

С развитием мелкой моторики тесно связано развитие речи. Если внимательно посмотреть на снимок головного мозга, то становится ясно, что двигательная речевая область расположена рядом с двигательной областью, являясь её частью. Около трети всей площади двигательной проекции занимает проекция кисти руки, расположенная

близко от речевой зоны. Тренировка тонких движений пальцев рук оказывает большое влияние на развитие активной речи ребенка. Проведенные М.М. Кольцовой, Л.Ф. Фоминой исследования и наблюдения показали, что степень развития движений пальцев совпадает со степенью развития речи у детей. Для определения уровня развития речи с детьми первых лет жизни провели такой эксперимент: просили ребенка показать один пальчик, два, три («сделай вот так», – показывали, как надо делать). Дети, которым удается повторить изолированные движения пальцами, хорошо говорят. И, наоборот, у плохо говорящих детей пальцы либо напряжены и сгибаются только все вместе, либо, напротив – вялые, ватные и не делают отдельных движений. Таким образом, пока движения пальцев не станут свободными, добиться развития речи у детей не удастся.

Вопрос о развитии собственных движений рук для осуществления предметных и орудийных действий будет рассмотрен при освещении особенностей развития мелкой моторики в онтогенезе.

Психофизиологические основы развития мелкой моторики

Понять основные психофизиологические закономерности двигательного развития ребенка дошкольного возраста позволяет теория Н.А. Бернштейна. Развитие двигательной сферы ребенка заключается в формировании сложнейшей организации действий, обеспечивающих быстрое, верное и точное выполнение разнообразных движений за счет их исправления, уточнения, изменения по ходу выполнения.

Н.А. Бернштейн писал: «Координация движений есть преодоление избыточных степеней свободы движущего органа, превращение его в управляющую систему» [9.с.183]. Рука человека от плеча до кончиков пальцев, обладает огромным числом степеней свободы: целенаправленно (произвольно) совершить движение рукой, скажем, донести ложку до рта, означает не дать этому бесконечному числу степеней свободы осуществиться, ограничить их до минимума, который необходим в данном конкретном случае. Например, ребенок, учась действовать с ложкой, учится ограничивать подвижность суставов.

Н.А. Бернштейном было предложено совершенно новое понимание управления движениями: он назвал его принципом сенсомоторных коррекций, уточняющие моторные импульсы в процессе движения на основе непрерывно поступающей информации об изменениях в ходе условия его протекания. Он описал, что какую информацию несут сигналы обратной связи: сообщают ли о степени напряжения мышц, о положении частей тела, о скорости, афферентные сигналы приходят в разные чувствительные центры головного мозга и соответственно переключаются на моторные пути на разных уровнях. Н.А. Бернштейн описал уровни построения движений. Каждый уровень имеет специфические, свойственные только ему моторные проявления, каждому уровню соответствует свой класс движений: центральный отдел управления этаж, тип сенсорных коррекций, тип двигательных задач и репертуар движений.

Уровень А. Этот уровень функционирует с первых недель жизни новорожденного. Обеспечивает удержание тела в равновесии. Движения, где данный уровень выступает в качестве ведущего: дрожь, ритмично-вибрационные движения, принятие и удержание определенной позы, при этом большая часть движений, которые регулируются

данным уровнем, остается на протяжении всей жизни произвольной и неосознаваемой.

Уровень В. Этот уровень обеспечивает переработку сигналов от мышечно-суставных рецепторов, сообщающих о взаимном расположении частей тела, обеспечивает согласованную работу больших групп мышц. Этот уровень начинает функционировать на 2 году жизни ребенка.

Уровни А и В обеспечивают удержание общей позы, например, при выполнении ребенком движений кистями и пальцами рук. Они, хотя не ведут непосредственно движения, тем не менее, обеспечивают согласование работающего органа со всем телом. В повторяющихся движениях уровень В обеспечивает ритмическую организацию, обуславливающую оптимальную работу руки и энергетических затрат, то есть выступает в качестве фоновых уровней.

Уровень С – уровень пространственного поля. На него поступает информация о состоянии внешней среды. Этот уровень отвечает за построение движений, приспособленных к пространственным свойствам объектов – к их форме, массе и другим особенностям. Среди них виды локомоций (перемещения), тонкая моторика рук и другие. В обеспечение этого уровня наряду с подкорковыми структурами принимает участие кора, поэтому его созревание, начинаясь очень рано – на первом году жизни – продолжается на протяжении всего детства и даже юности.

Следующие уровни – могут принимать непосредственное участие в тонких движениях рук, в качестве ведущих уровней.

Уровень С – нечто вроде 2-х раздельных уровней, один из которых в какой-то мере подчинен другому – подуровни С1 и С2.

Подуровень С1 обеспечивает приспособительность движения по ходу процесса. Эта группа приспособлений выступает проекцией двигательного процесса на внешне реальное пространство с его силами и объектами. С 6-7 до 10 лет интенсивно развивается уровень регуляции произвольных движений во внешнем пространственном поле – движений, требующих прицеливания, копирования, подражания. Движения приобретают точность и силу. С 3 лет постепенно начинает расти успешность действий, которые обеспечиваются уровнем регуляции осмысленных действий. В дошкольном возрасте этот уровень регуляции движений только начинает своё развитие, которое продолжается на протяжении всей последующей жизни.

На подуровне С2 та же приспособленность движений к внешнему пространству становится тоньше, специализированнее, приобретая более выраженный целевой или финальный характер, и превращается в проекцию движения на его конечную точку во внешнем пространстве с установкой на точность и меткость. Так, например, этот подуровень пространственного поля делает решающее ударение на точность попадания или меткости, а в более сложном оформлении на точность воспроизведения видимой формы, например, срисовывание фигуры с соблюдением геометрического подобия.

Уровень D – уровень действий. Он функционирует при обязательном участии коры (теменных и премоторных зон) и обеспечивает организацию действий с предметами. Это специфически человеческий уровень организации двигательной активности, поскольку к нему относятся все виды орудийных действий и ручных манипуляций. Характерная особенность движений этого уровня в том, что они не только учитывают

пространственные особенности, но и согласуются с логикой использования предмета. Это уже не просто движения, но в значительно большей степени – цепочки движений (шнуровка, завязывание узелков, застегивание пуговиц).

Уровень Е – высший уровень организации движения, смысловой координации. Выполняет работу артикуляционного аппарата при речи, движения при письме.

Естественный онтогенез складывается из двух очень разновременных фаз.

Первая фаза есть анатомическое созревание центрально-нервных субстратов двигательных функций, запаздывающее к моменту рождения и заканчивающееся к 2-2,5 годам.

Вторая фаза, затягивающаяся иногда довольно далеко за возраст полового созревания, и есть фаза окончательного функционального созревания и налаживания работы координационных уровней.

До 6 лет интенсивно формируется и развивается уровни В и уровень регуляции движений собственного тела С1.

С 6-7 до 10 лет интенсивно развивается уровень регуляции произвольных движений во внешнем пространстве (С2). Движения приобретают силу и точность.

С 3-го года развития постепенно растет успешность действий, обеспеченная уровнем D.

Развитие движений, соответствующих каждому уровню, становится возможным в онтогенезе по мере морфофункционального созревания отделов головного мозга, обеспечивающих эти движения.

Наряду с этим, как подчеркивает Бернштейн, решающими для эффективного развития мелкой моторики ребенка оказываются условия воспитания и целенаправленного обучения, способствующего развитию движений рук.

Двигательные задачи, которые ставит перед ребенком взрослый, в процессе воспитания, и попытки ребенка решить их, являются необходимым условием развития соответствующих уровней построения движений. Так, различные задания на мелкую моторику способствуют развитию тонких движений кистей и пальцев рук.

ПАЛАСТИЛИНОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МОТОРИКИ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Понятие «пластилинография» как вид декоративного изобразительного искусства

Из всего многообразия видов изобразительного искусства дети обычно отдают предпочтение рисованию, которое имеет большое значение для всестороннего развития дошкольников, способствует эстетическому и нравственному воспитанию, расширению кругозора. Примечательно, что рисовать можно не только с помощью красок, карандашей или фломастеров, но и в такой нетрадиционной художественной технике, как рисование пластилином или пластилинография.

Пластилинография – это один из сравнительно недавно появившийся новых жанров в изобразительной деятельности.

Понятие «пластилинография» имеет два смысловых корня: «графил» – создавать, рисовать, а первая половина слова «пластилин» подразумевает материал, при помощи которого осуществляется исполнение замысла.

Этот жанр представляет собой создания лепных картин с изображением более или менее выпуклых, полуобъемных объектов на горизонтальной и вертикальной поверхности, с применением нетрадиционных техник и материалов. Например, декорирование поверхности бисером, семенами растений, природным материалом. В некоторых случаях в технике пластилинографии производится модификация изделия, что приводит к созданию оригинальных произведений. Например, на плоской поверхности графически изображается пейзаж, а детали переднего плана изображаются пластилинографией.

Основной материал – пластилин, а основным инструментом в пластилинографии является рука (вернее, обе руки), следовательно, уровень умения зависит от владения собственными руками. Данная техника хороша тем, что она доступна детям младшего дошкольного возраста, позволяет быстро достичь желаемого результата и вносит определенную новизну в творчество детей, делает его более увлекательным и интересным, что очень важно для работы с детьми.

Занятия пластилинографией предоставляют большую возможность для развития и обучения детей.

Одним из несомненных достоинств занятий по пластилинографии с детьми дошкольного возраста является интеграция предметных областей знаний. Деятельность пластилинографией позволяет интегрировать различные образовательные сферы. Темы занятий тесно переплетаются с жизнью детей, с той деятельностью, которую они осуществляют на других занятиях (по ознакомлению с окружающим миром и природой, развитию речи, и так далее) (см. Приложение Е)

Значение рисования пластилином для развития моторики

Эффективными путями для развития мелкой моторики пальцев рук и развития ручной умелости являются рисование: лепка (из соленого теста, теплого воска, глины, пластилина); конструирование (выполнение работы с добавлением бросовых материалов – бумага разной фактуры, фантики от конфет, семечки, зернышки, пуговицы, пластиковые ёмкости и т. д.); пальчиковая гимнастика с речевым сопровождением и без него – пальчиковый театр; упражнения по подготовке руки к письму (работа с трафаретами, шаблонами, фигурными линейками, объемными и плоскостными изображениями предметов); различные игры с мелкими предметами (выкладывание из морской гальки различных изображений, набор мозаичных композиций из цветного пластика, подбор частей разрезных картинок, перекалывание, нанизывание бус и пуговиц на нитку, сортировка горошин, палочек, пуговиц и других мелких предметов). [12.с.100].

Актуальным в наше время является использование в работе с детьми интересных, современных, нетрадиционных технологий развития мелкой моторики, в частности, использования нетрадиционной техники рисования пластилином.

Пластилинография способствует, в первую очередь, снятию мышечного напряжения и расслаблению, развивает детское воображение, художественное и пространственное мышление, фантазию, побуждает дошкольников к самостоятельности. При успешном овладении методикой рисования пластилином можно выполнять коллективные работы, создавать картины, оригинальные подарки для родителей и друзей.

У ребенка появляется возможность сделать картинку рельефной, а значит, более выразительной и живой. Техника проста в исполнении, не требует особых способностей, увлекает и не перегружает детей ни умственно, ни физически. Также рисование пластилином позволяет использовать бросовые (катушки, диски, бусинки и т.д.) и природные (шишки, ракушки, каштаны и т.д.) материалы.

Пластилинография – эффективный способ коррекции, имеющий в своей основе работу с пластическими материалами. Главное внимание в работе с пластилином уделяется развитию двигательной сферы, пространственных представлений, планирования и контроля. Достаточно перечислить трудности, в решении которых можно оказать реальную коррекцию с помощью применения пластилинографии: трудности расчета усилий, отсутствие плавности движений, трудности работы всей кистью, трудности в сфере мелкой моторики, трудности выполнения повторяющихся движений, нарушения взаимодействия обеих рук, нарушение зрительно-моторных координаций (связи рука-глаз), нарушения взаимодействий пальцев рук, нарушения пространственных представлений, нарушения планирования и контроля, серьезные эмоционально-волевые нарушения.

Занятия с пластилином способствуют развитию руки ребенка, особенно мускулатуры кисти и пальцев, так как последние получают определенную физическую нагрузку за счет использования приемов лепки: отщипывание, раскатывание, сплющивание, вдавливание, оттягивание, прощипывание, примазывание, прижатие, сглаживание, налепы, процарапывание.

В процессе манипуляций с материалом идёт естественный массаж биологически активных точек, расположенных на ладонях и пальцах рук, что положительно сказывается на общем самочувствии ребёнка.

Формируется общая умелость рук, в том числе и мелкая моторика – движения рук совершенствуются под контролем зрения и кинестетических ощущений, поэтому приобретаемые навыки оказывают колоссальное влияние на развитие физических и психических процессов и на всё развитие ребёнка в целом. В процессе лепки синхронно работают две руки, и соответственно координируется работа двух полушарий.

Кроме того, решается большая часть мыслительных задач – рука действует, а мозг фиксирует ощущения, соединяя их со зрительными, слуховыми, тактильными восприятиями в сложные, интегрированные образы и представления.

Не случайно существует выражение о том, что наш ум – на кончиках наших пальцев. Соответственно, если мы хотим, чтобы наши дети были умными и способными, то необходимо обратить пристальное внимание на развитие мелкой моторики, начиная с дошкольного возраста. Применяя в обучении различные методы и приемы пластилинографии, происходит развитие руки дошкольника, что, несомненно, пригодится ему в дальнейшей успешной жизни.

Таким образом, главное значение занятий по пластилинографии состоит в том, что она способствует развитию тонких движений пальцев и всей руки в целом.

- Дети развивают умелость рук, укрепляют их силу. Движения рук становятся более согласованными, а движения пальцев дифференцируются (этому способствует мышечная нагрузка на них).
- Дети учатся самостоятельно осуществлять движения, контролируя их силу,

- длительность, направленность и др.
- Когда малыш вдавливает различные мелкие детали в пластилин, происходит развитие пинцетного хватания, т.е. захват мелкого предмета двумя пальцами или щепотью.
 - Для работы в технике пластилинографии важно не просто развитие руки, а совместное развитие руки и глаза, координации движений обеих рук.
 - Рисуя пластилином, ребенок постепенно подготавливает руку к освоению такого сложного навыка, как письмо. [10.с.70].

Занятия пластилинографией также способствуют развитию таких психических процессов, как внимание, память, мышление, а так же развитию творческих способностей. Рисование пластилином способствует развитию восприятия, пространственной ориентации, сенсомоторной координации детей, то есть тех школьно-значимых функций, которые необходимы для успешного обучения в школе. Дети учатся планировать свою работу и доводить её до конца.

Рекомендации по обучению дошкольников технике рисования пластилином

При изучении и анализе методической и психолого-педагогической литературы по созданию пластилиновых картин нами были разработаны следующие рекомендации по обучению дошкольников технике рисования пластилином.

В работе лучше всего использовать яркий, в меру мягкий материал, способный принимать заданную форму. Это позволит еще не окрепшим ручкам дошкольника создавать свои первые рисунки.

Чтобы дети лучше усвоили и закрепили навыки, обучение следует проводить поэтапно:

1. сначала важно научить надавливать на пластилин;
2. затем размазывать его от центра к краям контура;
3. сочетать оба приема.

Основными целями и задачами обучения детей данной технике являются:

1. формирование навыков работы с пластилином, пробуждение интереса к лепке;
2. освоение новых приемов (скатывания, надавливания, размазывания и т.д.) и создание с их помощью сюжетных картин;
3. обучение умению ориентироваться на листе бумаги;
4. развитие мелкой моторики;
5. ознакомление с окружающим миром;
6. развитие эмоций и фантазии, [8.с.90].

Обучать пластилинографии нужно в порядке повышения уровня сложности: начинать лучше с простых картинок в младшем возрасте и постепенно переходить к созданию более сложных.

Производные приёмы «Азбуки лепки» для «рисования» – выполнения пластилинографических изображений следующие:

1. сплющивание;
2. раскатывание;

3. налепы;
4. прижатие;
5. вдавливание;
6. отщипывание;
7. прощипывание;
8. сглаживание;
9. оттягивание;
10. процарапывание [1, с. 67].

При лепке картин следует учитывать особенности работы с пластилином. Так, для получения нужного оттенка можно соединять пластилин различных цветов и сортов. Смешивать одновременно более трех цветов не рекомендуется.

Разнообразие способов нанесения пластилиновых мазков, их фактуры, цветового колорита способствует развитию фантазии дошкольников. Работать можно не только пальцами рук, но и стеками – специальными вспомогательными инструментами. Для изображения тонких пластилиновых нитей можно использовать пластмассовые шприцы без игл.

В процессе обучения детей пластилинографии не следует ставить перед ними очень сложные задачи, чтобы не испугать. Важно подкреплять их уверенность в собственных силах и поощрять даже за небольшие успехи в освоении новой техники. Творчество должно доставлять дошкольникам радость общения, познания, труда, игры, отдыха. Опыт совместной работы помогает установить взаимоотношения со сверстниками, формирует чувство ответственности друг перед другом.

Материалы для создания пластилиновой картины:

1. Картон (однотонный и цветной), желательно плотный;
2. Набор пластилина;
3. Салфетка для рук;
4. Стеки;
5. Бросовые и природные материалы;
6. Пластиковые дощечки для выполнения работ.
7. Можно также творчески использовать любые плотные поверхности: дерево, стекло, пластик

Техники и приемы рисования пластилином

Пластилиновая живопись дает огромный простор для фантазии художника от типа нанесения пластилиновых мазков и их фактуры до выбора цветового колорита, который визуально выглядит необыкновенно свежо, сочно и богато. Поверхность мазков из пластилина может выглядеть по-разному.

1 способ

Фактура может напоминать шёлк, стекло или керамику, если постараться сделать ее гладкой и блестящей. Для этого нужно перед заглаживанием пальцами пластилиновой поверхности слегка смачивать пальцы в воде. Но только слегка, чтобы картонная основа ни в коем случае не размокла.

Можно сделать поверхность картины немного шероховатой. Для этого используются различные способы нанесения на поверхность пластилинового изображения ре-

лефных точек, штрихов, полосок, извилин или каких-нибудь фигурных линий.

Работать можно не только пальцами рук, но и стеками. Это специальные вспомогательные инструменты.

2 способ

Работа на стекле. Подготовим стекло: уберем картон и протрем его салфеткой, чтобы не было следов от пальцев. Иначе в этих местах будет плохо ложиться тушь. Подложив эскиз под стекло аккуратно как можно точнее переведем рисунок. Надо учитывать, что он при этом получится в зеркальном отражении. Туши надо немного подсохнуть. Во время этой паузы можно заняться подготовкой материала: подобрать цвет пластилина и намешать его оттенки для рисунка. Раскладываем получившиеся кусочки и анализируем, на сколько удачно они сочетаются между собой и оттеняют друг друга. Процесс заполнения поверхности очень кропотливый и если одним большим куском заполнить сразу большую часть рисунка, работа теряет свой необычный облик, красоту. Поэтому, желательно накладывать пластилин очень маленькими с горошинку кусочками, при этом каждая последующая с чуть измененным оттенком. Затем постепенно разминать их пальцем по поверхности. Учитывайте, что при растирании пластилина получаются порой необыкновенные разводы, которые только еще больше придают красоту и порой подчеркивают форму. Следите за контуром рисунка и не выходите за его пределы. Бывает и так, что был нанесен неудачно подобранный цвет, его легко убрать стеком и нанести новый. Практика выполнения таких работ показала, что лучше начинать заполнять поверхность стекла с основных элементов, а затем – фон. Выполненную работу оформляем – фиксируем с обратной стороны картон зажимами и тщательно начищаем поверхность сухой салфеткой. Работа готова!

3 способ

На картон наносится тонкий слой пластилина, выравнивается стеком или ножом, а рисунок процарапывается зубочисткой, иглой, стеком, как в технике граттаж.

4 способ

Рисовать пластилином можно «горошками» и «жгутиками».

Техника «горошками». Из пластилина катаются горошинки и выкладываются узором на грунтованную или чистую поверхность картона, заполняя весь рисунок.

Техника «жгутиками» несколько сложнее в том, что надо скатать жгутики одинаковой толщины и выкладывать их на рисунок. Можно жгутики соединить вдвое и скрутить, тогда получится красивая косичка, основа контура рисунка.

5 способ

Работу можно сделать рельефной. На картон наносится рисунок, скатываются жгутики потолще, прикрепляются к листу и размазываются пальцем к середине, затем заполняется центр элементом рисунка. Рисунок делаем масками как в масляной живописи. Можно применять смешанный пластилин для большей цветовой гаммы

Чтобы повысить интерес детей к результатам своего труда, следует использовать игровые мотивации. Так, в конце занятия педагог может предложить им обыграть

свою поделку, задать наводящие вопросы. Использование в игре диалога позволяет развивать речь дошкольников, коммуникативные и творческие способности, облегчает им общение друг с другом.

Работа с пластилином занимает много времени, требует внимания и усидчивости, поэтому в середине занятия необходимо проводить физкультурные минутки. Еще один важный момент – благоприятный эмоциональный настрой не только воспитателей, но и детей. Условием успешной работы является оригинальность заданий, формулировка которых становится стимулом к творчеству.

Таким образом, организация работы по созданию продуктов детского творчества в технике пластилинография позволяет решать не только практические, но и воспитательно-образовательные задачи, способствует всестороннему развитию личности ребенка. В игровой форме дети учатся выделять в своих художественных работах главный замысел и оттенять второстепенные детали. Дошкольники получают знания, умения и навыки, знакомятся с миром предметов в процессе частичного использования бросового материала. При этом расширяются возможности изобразительной деятельности детей, раскрываются методы обучения основным правилам, приемам и средствам композиции.

Картины из пластилина желательно оформить в рамках под стеклом. Если изображение рельефное, то между стеклом и плоскостью картины необходимо проложить вдоль рамки прокладку на высоту выпуклости рисунка. Можно хранить картину под пленкой.

ВЫВОДЫ

В последнее время отечественная и зарубежная педагогика все больше внимания уделяет изобразительной деятельности, как средству развития в целом. Намечаются новые пути в развитии изобразительной деятельности, которые позволяют отойти от традиционных штампов работы, направленные на овладение детьми только лишь определенных навыков в рисовании и лепке.

Эти новые подходы позволяют разнообразить изобразительную деятельность через внедрение новых методов работы, которые дают толчок развитию, как творческому потенциалу ребенка, так и развитию личности ребенка в целом. Одним из таких методов является использование нетрадиционной художественной техники изобразительного искусства – пластилинография, которая плодотворно влияет на развитие мелкой моторики рук.

Дошкольный возраст характеризуется возрастающей познавательной активностью, интересом к окружающему миру, стремлением к наблюдению, сравнению, способностью детей осознавать поставленные перед ними цели. Изобразительная деятельность с использованием нетрадиционной, художественной техники изобразительного искусства даёт возможность для развития творческих способностей дошкольников. Важность данной темы заключается в том, что развитие моторики у детей дошкольного возраста позволяет сформировать координацию движений пальцев рук, развивать речевую и умственную деятельность и подготовить ребёнка к школе. Готовность ребенка к школьному обучению в значительной мере определяется его сенсорным развитием. Исследования, проведенные психологами, показали, что большая часть труд-

ностей, возникающих перед детьми в ходе начального обучения (особенно в первом классе), связана с недостаточной точностью и гибкостью восприятия. В результате возникают искажения в написании букв, построении рисунка, неточности в изготовлении поделок. Поэтому работа по развитию мелкой моторики должна начинаться задолго до поступления в школу.

Побуждать пальчики работать – одна из важнейших задач занятий по пластилинографии. Так развивается мелкая моторика. Данная техника хороша тем, что она позволяет быстро достичь желаемого результата и вносит определенную новизну в деятельность дошкольников, делает ее более увлекательной и интересной.

Мы считаем, что необходимо уделять должное внимание различным заданиям на развитие мелкой моторики и координации движений руки. Это решает сразу две задачи: во-первых косвенным образом влияет на общее интеллектуальное развитие детей, во-вторых, готовит к овладению навыком письма. Мелкая моторика – это точные и тонкие движения пальцев руки. От развития мелкой моторики напрямую зависит работа речевых и мыслительных центров головного мозга. И очень важно в дошкольном возрасте как можно раньше создавать условия для накопления ребёнком практического опыта, развивать навыки ручной умелости, формировать механизмы, необходимые для будущего овладения письмом.

Список литературы

1. Иванова Т.Е. Занятия по лепке в детском саду. Методическое пособие. М., 2010.
2. Маланов С.В. Развитие умений и способностей у детей дошкольного возраста. Москва-Воронеж, 2001.
3. Основы психологии: Практикум / Ред.-сост. Л.Д.Столяренко. – Ростов-на-Дону, Феникс, 2005.
4. Светлова И. Развиваем мелкую моторику и координацию движений рук. М., «Олма-Пресс», 2001.
5. Супрун Г.Б. Развитие познавательной активности и творчества дошкольников посредством тренировки мелкой моторики // Справочник педагога-психолога. - 2011. – №6. – С.35-38
6. «Развитие мелкой моторики у детей 5–7 лет», журнал «Дошкольное воспитание», №3, 2005г.
7. Ткаченко Т.А. «Развиваем мелкую моторику», Эксмо, М., 2010
8. Флерина Б.А. Изобразительное творчество детей дошкольного возраста. – М.: Просвещение, 1975.
9. Художественное творчество и ребенок / Под. ред. Ветлугиной А.Н. – М.: Педагогика, 1972.
10. Шперлинг Е. Развитие мелкой моторики средствами декоративно-прикладного искусства // Дошкольное воспитание. – 2001. – №7. – С.45
11. Эльконин Д.Б. Детская психология. М., 1960.
12. Яковлева Т.Н. Пластилиновая живопись. Методическое пособие. М., 2010.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В.В. РОЗАНОВА

Статья посвящена изучению педагогических идей Розанова Василия Васильевича (1856-1919) – талантливого русского философа, педагога, публициста, писателя, литературного критика. Его идеи и разработки, которые отражают проблемы сегодняшних дней и предлагает нам свежий, оригинальный взгляд на вопросы современной педагогики. В работе используется литературные выдержки.

Статья представляет собой интерес с точки зрения использования представленной информации в работе преподавателей.

Ключевые слова: педагог, пространственная среда, философ, идеи, педагогика.

Актуальность выбранной темы заключается в необходимости изучения педагогического опыта В. В. Розанова. Желание научить детей творчески мыслить, формировать их духовные потребности и нравственные качества.

Объект исследования – педагогическая система В. В. Розанова.

Предмет – система образования конца XIX – начала XX вв. в России.

Целью – изучение реформирования образовательной системы, подходов и методов образовательной системы в опыте В. В. Розанова

Методы: Анализ, синтез, систематизация материала.

1. изучить литературу;
2. познакомиться с жизнью и деятельностью В. В. Розанова; его взглядами;
3. познакомиться с образовательной политикой России в 60-90 годы XIX века;
4. выявить отношения В. В. Розанова к системе образования конца XIX в.;
5. изучить педагогические идеи, определяющие направление и характер преобразований в педагогике.

Изложение основного материала

ВВЕДЕНИЕ

Содержание обучения представляет единство его содержательной и процессуальной сторон. Передовая практика и современные исследования показывают, что учебно-познавательная деятельность оказывается эффективной, когда органически сочетается с другими – общением, игрой, экономической и технической практикой. Многообразие линий общения участников учебного процесса имеет принципиальное значение для личностной ориентации образования. Способ учебной работы не задан только педагогом. Он – результат взаимодействия обучения и личного опыта учащегося. Для реализации новой методологии требуются совершенно иные формы учебной работы, нежели те, которые используются ориентированном на знания обучении (опрос, объяснение, закрепление материала). В самом общем виде можно представить систему методов ЛОО, состоящую из типов прямого и контекстного обучения, диалогового и инструктивного, информирующего и исследовательского, индивидуального и коллективного, внешне регулируемого и самообразовательного. Главное место в ней занимают проектные, дискуссионные, исследовательские способы организации учебной деятельности. Обучение по своей организации должно быть разнообразно. Речь

идет о последовательном расширении границ общения, ориентировки, выбора – от форм и методов к содержанию и целям обучения.

Настоящее время характеризуется поисками духовного обновления человека, закономерным становится обращение к духовно-нравственному опыту прошлого, являющегося условием созидания многих нравственных ценностей. Для современной отечественной педагогической мысли особенно важно аккумулировать наследие российской философско-педагогической традиции и тем самым ликвидировать перерыв в ее развитии.

В последнее время наследие Василия Васильевича Розанова (1856-1919) – талантливого русского философа, педагога, публициста, писателя, литературного критика вызывает возрастающий интерес. После долгих десятилетий искусственного забвения, а точнее сказать – запрещения, Розанов вновь становится органической частью русской культуры.

В раздумьях о новой школе и новой педагогической науке В.В. Розанова мы находим идеи и разработки, которые словно отражают проблемы сегодняшних дней и предлагают нам свежий, оригинальный взгляд на вопросы современной педагогики. Желание научить детей творчески мыслить, формировать их духовные потребности и нравственные качества – все это заставляло В.В. Розанова задуматься о путях реформирования образовательной системы и искать новые подходы, методы.

Педагогическая мудрость чеканно выразилась в розановском философско-художественном своеобразном стиле, далеком от скучной псевдонаукообразности, одолевающей нас теперь. Размышляя о состоянии положения русской средней и высшей школ, о проблемах формирования и воспитания подрастающего поколения, отвечая на важнейший практический вопрос, что есть педагогика: ремесло ли, искусство ли, – он четко сформулировал принципиальные дидактические требования к искусству воспитания личности человека, которые и сегодня для ученых-педагогов являются актуальными.

Однако воспитательное воздействие выдающегося мыслителя не определяется и не ограничивается только степенью актуальности его педагогических воззрений. Мы убеждены, что важнее осознать глубинную природу этого воздействия, исходя из понимания мировоззренческих целей самого В.В. Розанова.

В.В. Розанов настолько индивидуален, что, сообразуясь с общечеловеческими идеалами, во многом выстраданными тысячелетней русской историей, искал пути нравственного и духовного оздоровления всех. Исходя из своего педагогического опыта, В.В. Розанов впервые, разрабатывает вопосі философии образования и воспитания.

Известно, что в то время велись педагогические поиски реформ и преобразований русской школы. И В.В. Розанову принадлежит заслуга в том, что он одним из первых заметил принципиальные причины застоя в развитии отечественной школы: ее несамостоятельность, подражательность, копирование ложных европейских традиций и, главное, непомерное давление на нее российских государственных указов.

ИНТЕРЕСНЫЙ ЧЕЛОВЕК РУССКОЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Основные этапы жизни и деятельности В. В. Розанова

Переехав в Елец, Розанов с осени 1887 года стал преподавать в местной гимназии и вместе с учителем греческого языка П. Д. Первовым взялся за перевод «Метафизики» Аристотеля. Печальна судьба этого перевода, первые пять книг которого печатались в «Журнале Министерства народного просвещения» в течение 1890–1895 годов. Четверть века спустя Розанов вспоминал: «Вдруг два учителя в Ельце переводят первые пять книг «Метафизики». По естественному следовало бы ожидать, что министр просвещения пишет собственноручное и ободряющее письмо переводчикам, говоря – «продолжайте! не уставайте!». Профессора философии из Казани, из Москвы, из Одессы и Киева запрашивают: «Как? что? далеко ли перевели?» Глазунов и Карбасников присылают агентов в Елец, которые стараются перекупить друг у друга право 1-го издания... Вот как было бы в Испании при Аверроэсе. Но не то в России при Троицком, Георгиевском и Делянове. «Это вообще никому не нужно», – и журнал лишь с стеснением и, очевидно, из любезности к Страхову, как к члену Ученого Комитета министерства, берет «неудобный и скучный рукописный материал» и, все оттягивая и затягивая печатание, заготавливает «для удовольствия чудаков-переводчиков» официально штампуемые 25 экземпляров!»

Что такое «25» для России, где четыре духовные академии и восемь университетов? Но спорить с министром народного просвещения И. Д. Деляновым, вице-министром А. И. Георгиевским, заслуженным профессором Московского университета М. М. Троицким, спорить с «глупостью министерства» было бесполезно.

На протяжении всей жизни писателя им владела идея «несообразности» дел, творимых на Руси. И как результат этого, считал он, явился нигилизм. По его мнению, началось это с Петра Великого, нужнейшие реформы которого содержали, однако, тот общий смысл, что «мы сами ничего не можем» и «все надо привезти из-чужа», а окончились «шестидесятниками» и их «потомками», приложившими немало усилий, чтобы осмеять реформы 1860-х годов и провозгласить: «К топору зовите Русь!»

В Ельце В. В. Розанов встретил «друга» – Варвару Дмитриевну Бутягину (в девичестве Рудневу). В мае 1891 года состоялось тайное венчание Василия Васильевича и Варвары Дмитриевны, поскольку его первый брак с А. Сусловой не был расторгнут, а на гражданский брак Варвара Дмитриевна не соглашалась. Молодые спешили покинуть Елец, что было оговорено заранее как условие брака, и обосновались в городе Белый Смоленской губернии, где Розанов стал преподавать в прогимназии. Провинциальный городок Белый с тремя тысячами жителей, вспоминал Розанов, – один из тех, где происходит действие рассказов Чехова.

Еще в Ельце им была написана «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского». Опубликованная в начале 1891 года в «Русском вестнике», она обратила на себя внимание читателей, выдержав три издания. Теперь в Белом «вольнодумный учитель» взялся за критику рутины гимназического обучения и стал с января 1893 года публиковать в «Русском вестнике» главы своей книги «Сумерки просвещения» (название по аналогии с «Сумерками кумиров» Ф. Ницше), что восстановило против него весь Московский учебный округ, а министр просвещения сделал владельцу «Русского вестника» Ф. Н. Бергу внушение, которое последний спокойно отклонил.

Такова была независимость обычного русского журнала еще задолго до Манифеста 17 октября 1905 года, провозгласившего свободу печати.

Может, и остался бы Василий Васильевич провинциальным учителем, пописывающим в столичных журналах, если бы стараниями Н. Н. Страхова и ботаника С. А. Рачинского, с которыми Розанов переписывался, он не получил места чиновника Государственного контроля в Петербурге. В апреле 1893 года Василий Васильевич с женой и только что родившейся дочерью Надей (умершей осенью того же года) переехал в Петербург.

Шесть лет службы Розанова в Государственном контроле оставили у него тяжелое воспоминание о «крайней материальной стесненности», натянутых отношениях с новым начальством. (Государственный контроль возглавлял тогда славянофил Т. И. Филиппов.) Все это привело к жизненному и творческому кризису, который писатель пережил в 1896–1898 годах.

Пятнадцать лет спустя он напишет об этом в «Опавших листьях»: «Контроль, чванливо-ненавидяще-надутый Т. И. Ф., редакции «своих изданий» (консервативных), не платящие за статьи... дети и жена и весь «юридический беспорядок» около них, в душе – какая-то темная мгла, прорезаемая блесками гнева: и я, «заворотив пушки», начал пальбу «по своему лагерю» – всех этих скупых (не денежно) душ, всех этих ленивых душ, всех этих бездарных душ». Вспоминая те первые годы жизни в столице и своего начальника, Розанов писал: «Петербург меня только измучил и, может быть, развратил. Сперва (отталкивание от высокопоставленного либерал-просветителя и мошенника) безумный консерватизм, потом столь же необузданное революционерство, особенно религиозное, антицерковность, антихристианство даже. К нему я был приведен семейным положением».

В 1899 году Розанов уходит со службы в Государственном контроле и становится постоянным сотрудником газеты «Новое время», издававшейся А. С. Сувориным. Доход его резко увеличивается. Из скромной квартиры на Петербургской стороне семья писателя, в которой было уже три дочери (Таня, Вера и Варя) и сын Василий, переезжает на Шпалерную (ныне ул. Воинова). Здесь осенью 1900 года родилась младшая дочь Розанова – Надя.

Широкая лестница вела в просторную квартиру из пяти комнат с видом на Неву. Здесь у Розанова в первые годы XX века собирались выдающиеся деятели русской культуры, проводились розановские «воскресенья», на которых обсуждались проблемы религии, философии, литературы, искусства. Здесь бывали Д. Мережковский, Н. Бердяев, З. Гиппиус, А. Ремизов, Вяч. Иванов, А. Белый, Ф. Сологуб, С. Дягилев и другие.

То были самые светлые годы в жизни Василия Васильевича и его семьи. Об этом времени он, затем скажет в «Опавших листьях»: «Лучшее в моей литературной деятельности – что десять человек кормились около нее. Это определенное и твердое».

В последние годы жизни (1917–1919) Василий Васильевич удалился с семьей в Сергиев Посад, рядом с Троице-Сергиевой лаврой под Москвой, где издавал свою лебединую песню- «Апокалипсис нашего времени» – несправедливый и горький упрек «мерзкой», с его точки зрения, русской литературе как главной виновнице «рассыпанного» царства. «После Гоголя, Некрасова и Щедрина совершенно невозможен

никакой энтузиазм в России,— с сожалением писал он.— Мог быть только энтузиазм к разрушению России». Розанов не принял Революцию, она его потрясла, в ней он видел только разрушение национальной жизни («Русь слиняла в два дня!»). Вспомним, разве одинок был Розанов в своем потрясении теми революционными событиями? Разве чуть позже И. Бунин не написал «Окаянные дни», в чем-то напоминающие розановский «Апокалипсис нашего времени»?

На другой день после Октябрьской революции решением Военно-революционного комитета Петроградского Совета «Новое время» было закрыто. Розанов остался без средств к существованию. С 15 ноября 1917 года он начал печатать в Сергиевом Посаде ежемесячные выпуски «Апокалипсиса нашего времени», в которых отразилась растерянность, боль и непонимание революции, представлявшейся автору всеобщим Апокалипсисом: «Нет сомнения, что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатство. Все потрясено, все потрясены. Все гибнут, все гибнет».

Бегство Розанова в Сергиев Посад объясняли малодушным желанием «скрыться с горизонта». Э. Голлербах, близко знавший Розанова в те годы, говорил: «В. В. пережил состояние отчаянной паники. «Время такое, что надо скорей складывать чемодан и — куда глаза глядят»,— говорил он. Но вовсе не был он трусом... Осенью 1918 года, бродя по Москве с С. Н. Дурылиным, он громко говорил, обращаясь ко всем встречным: «Покажите мне какого-нибудь настоящего большевика, мне очень интересно». Придя в Московский Совет, он заявил: «Покажите мне главу большевиков — Ленина или Троцкого. Ужасно интересуюсь. Я — монархист Розанов». С. Н. Дурылин, смущенный его неосторожной откровенностью, упрашивал его замолчать, но тщетно».

Русский философ и писатель Василий Васильевич Розанов размышлял о России и ее судьбах до последних дней своей жизни. «Безумное желание кончить «Апокалипсис»,— писал он в конце 1918 года Д. С. Мережковскому. Ему оставалось жить несколько месяцев. Последняя изданная при его жизни книга — «Апокалипсис нашего времени» — оборвалась на десятом выпуске. Времена были трудные, голодные. Печататься становилось все сложнее и сложнее. А тут еще сдвоенный шестой-седьмой номер «Апокалипсиса» был конфискован тотчас по выходе в свет. Как жить и работать дальше, как прокормить семью?

Последняя надежда — Максим Горький, с которым Розанов когда-то переписывался, доставал и слал ему на Капри нужные книги. И вот он садится писать письмо Горькому — моление о помощи: «Максимушка, спаси меня от последнего отчаяния. Квартира не топлена и дров нету; дочки смотрят на последний кусочек сахара около холодного самовара; жена лежит полупарализованная и смотрит тускло на меня. Испуганные детские глаза, 10, и я глупый... Максимушка, родной, как быть? Это уже многие письма я пишу тебе, но сейчас пошлю, кажется, а то все рвал. У меня же 20 книг, но «не идут», какая-то забастовка книготорговцев. Максимушка, что же делать, чтобы «шли». Вот, отчего ты меня не принял в «Знание»? Максимушка, я хватаюсь за твои руки. Ты знаешь, что значит хвататься за руки? Я не понимаю, ни как жить, ни как быть. Гибну, гибну, гибну...»

Чтобы помочь Розанову выжить, Горький обратился за деньгами к Ф. Шаляпину. Шаляпин деньги прислал, однако было уже поздно. «Спасибо за деньги, – писал ему Горький, – но В. В. Розанов умер...» 2

Он умер в Сергиевом Посаде близ Троице-Сергиевой лавры 23 января 1919 года (по новому стилю это было 5 февраля). В Сергиев Посад Розанов с семьей переехал из Петрограда, после того как в сентябре 1917 года его друг философ П. А. Флоренский подыскал им квартиру в доме священника Беляева.

Дочь Розанова Татьяна так описывает кончину отца в холодном, не-топленном доме, где писатель все время мерз: «В ночь с 22-го на 23 января 1919 года старого стиля отцу стало совсем плохо... Рано утром в четверг пришли П. А. Флоренский, Софья Владимировна Олсуфьева.

Мама, Надя и я, а также все остальные стояли у папиной постели. Софья Владимировна принесла от раки преподобного Сергия (Радонежского) плат и положила ему на голову. Он тихо стал отходить, не метался, не стонал. Софья Владимировна стала на колени и начала читать отходную молитву, в это время отец как-то зажмурился и горько улыбнулся – точно увидел смерть и испытал что-то горькое, а затем трижды спокойно вздохнул, по лицу разлилась удивительная улыбка, какое-то прямо сияние, и он испустил дух. Было около двенадцати часов дня, четверг, 23 января с. стиля. Павел Александрович Флоренский вторично прочитал отходную молитву, в третий раз – я» .

На дровнях, покрытых елочками, гроб, после отпевания в приходской церкви Михаила Архангела, отвезли на кладбище Черниговского скита; похоронили Розанова рядом с могилой К. Н. Леонтьева (1831 –1891), близкого по духу ему человека, с которым он много переписывался в последний год жизни Леонтьева. В 1923 году кладбище при Черниговском ските было срыто и, несмотря на официальную охранительную грамоту от Реставрационных мастерских Москвы, могилы К. Н. Леонтьева и В. В. Розанова уничтожены. Черный гранитный памятник Леонтьеву разбит в куски, а крест на могиле Розанова сожжен. На нем была надпись, выбранная из Псалтири П. А. Флоренским: «Праведны и истинны пути Твои, Господи!»

«Много вообще антиномий кроется в странной душе человека», – писал В. В. Розанов в статье к 100-летию со дня рождения философа А. С. Хомякова. И не случайно свои воспоминания о Розанове его юный друг Э. Голлербах озаглавил в 1919 году «О двуликом».

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В.В. РОЗАНОВА

Отношение В. В. Розанова к системе образования конца XIX - начала XX вв.

В. В. Розанов выясняет, почему современное образование не давая ни совершенной тени, ни совершенного света, порождает томительные сумерки.

Основные темы философских рассуждений В. В. Розанова – религия, пол, семья, образование. Проблемам воспитания и образования посвящена не только отдельная книга «Сумерки просвещения», но и ряд статей («Три главные принципа образования», «Афоризмы и наблюдения», «Педагогические трафаретки», «О гимназической реформе 70-х годов», «Город и школа», «Семья как истинная школа», «Беспочвенность русской школы» и др.), а также размышления на педагогические темы в книгах «Уединенное», «Опавшие листья», «Русский Нил».

Причины этого педагог и философ В. В. Розанов видит в том, что церковь, семья, другие, столь же живые и конкретные, устранены от воспитания, им занимается в основном государство».

Государство, заботясь о наибольшем для всех, установило» соб - коллективного обучения. «Все индивидуальное, что было в одном и в другом и заботливо пряталось, люди соприкасались здесь только общим сторонами своего существа. Всегда соединенные, они были, в сущности, все уединены, и то, в чем они были уединены столь постоянно, было, как бы не признано. Эта непризнанная сторона их существа была в то же время самая главная, потому что в отличие от животного человек именно в индивидуальное.

Государственное воспитание имеет в основном книжный характер, ученики верят на слово учителю, воспитателю. Все реальные ощущения, качества, идеи для него (воспитанника) заменяет свою задачей.

При таком воспитании обременяется память, а сильные, страстные и деятельные стороны души остаются пассивными. Поэтому действительность теряет интерес для воспитываемых, «они сохраняют способность переживать ее лишь книжно – природу как предмет для поэзии, как напоминание о ней, жизнь как предмет для размышлений, для теоретических выкладок. В них утрачивается вкус к самой жизни...». Поколение молодых людей, получивших, такое воспитание, безынициативно, бездеятельно, вяло.

При государственном воспитании воспитанники предстают огромной массой, государство слепо к лицам, именам, прошедшему и будущему индивида.

Причины сумерек просвещения кроются и в положении учителя и ученика. Есть в нашей стране, пишет Розанов, общества покровительства животным, благотворительные попечители о тюрьмах. Но нет никого и ничего, кто бы заботился об учителе. Проработав лет 15 на педагогическом поприще, учитель ощущает усталость, постоянную нарастающую невротичность, психическое изнеможение.

Хотя учитель во времена Розанова имел право на пенсию после 25 лет работы в школе (чиновник другого ведомства должен был служить 35 лет), все равно при существующих условиях работы учитель был обречен на нездоровье и общественную изоляцию. Выражение лица, движения, манеры держать себя и говорить выдавали учителя в обществе. Его все узнают, он для всех странен, всегда и для всех чужд. «Живой, беззаботный смех – вот чего никогда, ни в каком состоянии вы не услышите от учителя... Он все может изложить, но никогда – рассказать анекдот. Никогда и никого он не заразит весельем и даже не оживит, разве – займет несколько... По-видимому, он может только научать или выслушивать, и все остальные его способности, умения атрофированы. И вовсе не атрофированы, однако, другие стремления, вкусы, позывы».

Прожив много лет среди учителей разных гимназий, Розанов, внимательно наблюдавший за их бытом, образом мыслей, особенностями характеров, подчеркивает, что «это в огромном большинстве люди с чрезвычайно тонким душевным развитием, с задатками, с позывами к научному мышлению и изучению и, что несравненно важнее этого, – душевно чистые. Вы здесь найдете истинное уважение к бедности, истинное презрение ко всякому виду шалопайства, физического или духовного.

И вот эти люди, таковые порознь внутри в своей деятельности совокупной являются в таких чертах, ненавидимы учениками, ненавидимы городом; вредны семье.

Почему же так происходит, где, в каких обстоятельствах, особенностях труда, в чем специфическом и незамеченном кроется причина этого поразительного явления.

Учитель должен не только изложить учебный материал, но и уметь заинтересовать им, направить внимание учеников на нужное. Излагая из года в год один и тот же материал, учитель должен каждый раз находить новую манеру, новый способ изложения, чтобы его с интересом воспринимали ученики, чтобы не показаться смешным или неуместным, учителю необходимо приспособливаться к слушателям, знать их возрастные особенности.

Однако «урок, даваемый в классе, – это не единственная его забота и даже не самая настоящая: если этот урок прошел совершенно дурно, и даже формально дурно, это не ведет за собою никакого немедленного, болящего результата. Но несоставленная к совету «ведомость» – это уже неприятность... это просто нужно исполнить, во что бы то ни стало.

«Учитель стал почти синонимом неврастеника, и это около учеников-детей, на которых его нервность отражается почти заражающим образом». В нашем обществе представление об учителе чисто языческое, грубо римское: «учитель» – это немножко «раб», конечно, «ученый» раб и все-таки не смеющий возвыситься до сравнения в положении с отцом детей, к которым он приставлен, и который есть для него немножко «господин».

Это происходит потому, объясняет Розанов, что нет государственной заботы о просвещении, «свет знания... представляется таким делом, нужда в котором всегда может быть отложена, «оговорена» и, в конце концов, забыта».

Огромно значение личности в деле воспитания, однако этого не понимают руководители просвещения: для них важно только наличие диплома. Учителя «нигде и никогда к преподаванию не готовились и их преподавательских способностей... никто не испытывал. Наблюдение, которому учитель потом подвергается, есть более административное, чем педагогическое». Важно, чтобы он не пропускал уроки и не являлся в школу в нетрезвом виде, а если «он не умеет преподавать, не имеет такта с учениками: но ведь этого и не искалось в нем».

Учитель нуждается в улучшении своих материальных условий, низкая заработная плата отгоняет от школ активных, сильных людей.

Учителя захлебываются в уроках, бесконечных тетрадах. Учебная нагрузка учителя должна быть три часа в день, заключает Розанов. Количество учащихся в классах также должно быть сокращено.

Надо немедленно принимать меры в отношении учителя: энтузиасты, работающие в просвещении, не вечны.

Хорошие учителя будут в школах, если она будет само наполняться ими: «учитель – местный житель, любимый питомец школы, ею высмотренный, с детства наблюдаемый, испытанный».

Учитель и ученик – фигуры, осуществляющие процесс образования - [нет учителя нет образования и без ученика его тоже нет. И тот и другой нуждаются в заботе, внимании, помощи и со стороны царства, и со стороны науки, и общества. Работа учителя была далеко не творческой. Циркуляры, инструкции, отчеты переполняли учительскую жизнь. Любить так работу Розанов не смог: «Форма, а я бесформен. Долг: каждодневный долг казался в тайне души комичным».

Однако проблемы образования не были безразличны Розанову. Он стремился ему доступным способом их решить. После успешной публикации «Легенды о Великом инквизиторе Ф. Достоевского» («Русский вестник», 1891) – Розанов взялся за руины гимназического образования. С января 1893 г. в «Рус-лом вестнике» публикуется основное педагогическое произведение мыслителя – «Сумерки просвещения» (названные по аналогии «Сумерками кумиров» Ф. Ницше). Среди появившихся рецензий отметим статью П. Б. Струве «Романтика против казенщины», в которой книга Розанова называется замечательной и рекомендуется для внимательного чтения, ибо читатель найдет в ней «в редком обилии мысль, сильную оригинальностью и глубиной, облеченную всегда в оригинальную и нередко – в блестящую форму».

Сам В.В. Розанов высоко ценил «Сумерки просвещения», считал эту книгу полезной и подчеркивал, что в ней каждая страница полна любви.

Принципы образования

Опорные постулаты системы образования В. В. Розанова изложены в статье «Три главные принципа образования», в которой он предлагает свой вариант более эффективной работы школьной системы. Обратимся к ней.

Прежде всего - это принцип индивидуальности. Причем индивидуальность должна быть сохранена как у ученика, так и в учебном материале. «Где она не сохранена, подавлена или в пренебрежении, там образования совершенно не происходит».

Здесь Розанов противопоставляет человека животному, потому что человек есть всегда особенное, не просто род, вид, разновидность. «Личность» - вот его высшее глубочайшее определение; и отвечая этому определению, каков бы ни был тип школы, система образования только та будет образовательной, где не будет нарушен этот принцип индивидуальности»

Он предлагает сохранить ребенка как можно дольше в семье, поставить его как можно ближе к церкви, потому что они индивидуальны в способах своего воздействия, в своем воззрении на человека, знают не только род, но и его лицо. Поэтому «менее всего доверяйте большим, строго организованным, хорошо дисциплинированным школам». Школа является органом государства, которое не видит лиц, не знает их имени, их прошедшего, их надежд на будущее. Это строгая внешне абстрактная форма, чувствующая лишь группы людей. Семья же вникает в лица, вспоминает прошлое, надеется на будущее. Отсюда – тающий всюду антагонизм между семьей и школой, несмотря на видимый союз между собою.

Еще одним важным принципом является принцип целостности. «Он требует, чтобы всякое входящее в душу впечатление не прерывалось до тех пор другим впечатлением, пока оно не внедрилось, не окончило своего взаимодействия с нею, потому что лишь успокоенный в себе, незанятый ум может начать воспринимать плодотворно новые серии впечатлений». Только целостное впечатление эффективнее всего будет воздействовать на художественное чувство, на волевое стремление, на разум.

Не менее важным представляется Розанову сохранение целостности, индивидуальности в учебном материале: «не отряхайте с цветов махровости: сведите к *minimum* учебную переработку памятников, доведите до *maximum* их непосредственное изучение... Урок, смешанная из разнородного программа, оголенный учебник - это стало

неотделимо от самой идеи образования» [2.с. 93]. Они удалили нового человека от созерцания, медленного впитывания в себя всего, чем жила история и что было свято в течение тысячелетий для людей. Не только нечем воспитывающимся привязаться к истории, к культуре за недостатком развития в них индивидуальности, но и не к чему в ней привязаться им за устранением в питающем материале этого же индивидуального, особенного - за сокрытием истинной красоты в нем и истинного величия.

Ребенок вынужден запоминать лишь схемы всего действительного, плод нашей абстракции от созерцания реального мира. Учебная переработка, изложение своими словами памятников недопустимы. «Я хочу именно образов... читаю «Синописис», я знаю, что это мои предки умирали на Куликовом поле, что это не были ни греки, ни римляне, ни персы, ни французы – чего я вовсе не знаю из учебника».

Розанов считает, что лучшая школа – это та, которая суживает курсы и в то же время углубляет. Он предлагает сделать в один день три получасовых урока (вместо 5-6 коротеньких), чтобы каждый был обильным по количеству сообщаемых сведений. Домашнее задание к такому уроку тоже представляет собой достаточно объемный законченный материал.

Нужно долгое, вдумчивое к одному чему-нибудь отношение, чтобы это одно стало нам дорого, чтобы оно овладело нами после того, как мы им овладели. «Школа, где нарушен принцип индивидуальности, не воспитывает, не образует; где нарушен принцип целостности – не влияет, не сообщает каких-либо убеждений, не дает веры во что-нибудь».

Принцип единства типа есть третий и последний, на котором может быть построено истинное образование. У Розанова следующая характеристика этого принципа: «все образующие впечатления, падающие на данную единичную душу, или, что-то же, исходящие из данной единичной школы, должны быть непременно одного типа, а не разнородные или не противоположные. Они должны идти из источника одной какой-нибудь исторической культуры, где они развились (как факты, сведения, воззрения и т.д.) друг из друга, а не друг против друга или подле друга, как это было в смежных, сменявшихся во времени цивилизациях. Нужно оставить попытки соединить христианство с классической древностью, или жития святых с алгеброй» [2.с.100]. Не стоит думать, что все это так же удобно совмещается в душе ребенка, как учебник алгебры и Катехизис в его сумке.

Не следует смешивать три типа образования: античную классику, христианство и позитивную науку. Эти типы знания разнородны: в их основе лежат различные мировоззрения. Каждый тип знания имеет место в определенной школе: церковноприходские школы и епархиальные училища обращаются к христианству; реальные и коммерческие училища основой своего образования избрали позитивную науку; наконец, античная классика - фундамент классических гимназий. У этих трех типов образования разные исходные основания: античность, религиозное мышление, позитивная наука. Это должен учитывать учитель, чтобы помочь ученику разобраться во взаимоисключающих, созданных в процессе развития человечества картинах мира.

Розанов утверждает, что эти принципы должны быть выражены по всем линиям образующей системы, они не должны быть только случайным явлением в одном-двух предметах.

В. В. Розанов о воспитание человека культурного

Задача школы – воспитать человека культурного.

Бескультурный человек подобен дикарю: у него одна потребность, удовлетворить голод или защититься от стужи. На все он смотрит равнодушным взглядом, перестает изумляться, ни к чему не привязан, ничего не любит, для него нет никаких святынь, «для энного, и в этом именно заключается сущность его безкультурности».

«Культурен тот, кто не только носит в себе какой-нибудь культ, кто и сложен, т. е. не прост, не однообразен в идеях своих, в «чувствах, стремлениях, наконец, в навыках и всем складе жизни». Культура, культ есть внутреннее и особое внимание к чему-нибудь.

«Культура начинается там, где начинается любовь, где возникает привязанность; где взгляд человека, неопределенно блуждавший повсюду, на чем-нибудь останавливается.. Тотчас, как произошло это, является и внешнее выражение культуры, сложность: новые и особые чувства отличаются от прежних, обыкновенных. Они выделяются, образуют свежую и особенную ветвь в духовном существе человека, рост которой обыкновенно сосредоточивает в себе все его дальнейшее развитие, требует всех его сил».

Культура – это синтез всего желаемого в истории, в нее входит религия, государство, искусство, семья, одним словом, весь уклад личной и общественной жизни. Поэтому предметом культа может быть все. «Им может быть земля, с любовью и вниманием возделываемая, когда человек смотрит на нее как на «кормилицу» свою, Детей своих, своих предков; и напротив, человек дик, бескультурен относительно земли.

Стимулы духовного здоровья.

Что движет человеком в его стремлении больше узнать, возвыситься над прозой жизни? Как появляются выдающиеся люди – великие в характере и особенно в уме?

К этим вопросам В. В. Розанов возвращался неоднократно. Читая биографии выдающихся людей, наблюдая за знаменитыми современниками он приходит к выводу, как бы ни бывали различные условия воспитания, две черты всегда в них отсутствовали.

Из одинокого интереса, возникшего в детстве, к зрелым годам, к старости возникает всеобъемлющий интерес: новая поэзия, классический мир, точные науки и философия, библия и политически страсти – все умещается в одной удивительной душе выдающегося человека.

Розанов делится и таким наблюдением: «хорошо составлены диалогически дети неизменно не дают из себя ничего, кроме посредственного...». Ребенок, имеющий много книг, наглядных пособий, различных коллекций, не проявляет к ним никакого интереса. Напротив, дети какого-либо мещанина, ремесленника, бедной чиновницы, живущей на пенсию, очень любознательны.

Неимущие классы дают всюду лучший контингент учеников: они не боятся трудностей: строгой дисциплины, томительного выучивания правил, однообразия уроков. Дети же из богатых семей еле-еле тянутся за ними.

Нужда и бодрый труд – вот лучшая атмосфера для воспитания, делает вывод В. В. Розанов.

Что же делать богатой, образованной семье со своими детьми? «Ни в каком случае

не давать им чувствовать этого богатства и также не внушать им, что они составляют предмет изощренного, главного внимания семьи... они не счастье, не красота семьи: пусть эта тайна будет понята ими гораздо позже; пока в их сознании должно быть, что они трудны семье и за это трудное чем-нибудь вознаграждать ее». В представлении детей не должно быть мысли, что они – цель, ради которой семья вынесет все трудности. Да это и не так в действительности: каждая семья живет для себя, для счастья текущего момента столько же, как и для всякого ожидаемого. Дети должны понять, что они уже принесли собою много забот семье, и теперь своим трудом следует вознаградить эти заботы. Время начинающегося учения – время наступающих обязанностей, пробуждение сознания, ответственности, долга...»

В семьях, где не один ребенок, лучше отделить детей от взрослых. Дети живут в своем, особом, мире. «Это отвечает требования одинаково как нравственного воспитания, так и умственного развития.

Все сказанное относится к нравственной стороне, но важна здесь и умственная сторона. Ребенок должен быть всегда серьезен и вместе с тем свободен: окружающие его люди не должны подавлять его своей властью, авторитетом. Ребенок должен сам задуматься над вопросом, а не получать готового ответа. Если возле ребенка постоянно будет находиться слишком умный, опытный педагог, на все дающий благоразумные ответы, все долго объясняющий, то ребенок сделается не только неразвитым, а неуверенным, неуклюжим, до крайности робким умственно. «Кант, Дидро, также кажется, Локк имели около себя питомцев и, без сомнения, выполняли свою роль не менее успешно, чем древняя Минерва; но где же их ученики, что повествует о них история?»

Действительно образованный педагог должен обязательно на какое-то время оставлять ребенка наедине с нерешенными проблемами для того, чтобы последний не боялся искать, ошибаться, находить пусть пока неправильное, но свое собственное решение проблемы, задачи. Нельзя слишком опекать ребенка.

В. В. Розанов приходит к выводу: из бедных, необразованных семей вышли едва ли не все независимые умы и смелые характеры, которые в разных сферах становились реформаторами. К смелости, независимости они приучались с самого детства: у них не было слишком заботливых учителей.

«Таким образом, трудом и нуждою воспитывается духовно здоровое, сильное; гениальное же в уме или, особенно в характере воспитывается бедствием, незаслуженным несчастьем, продолжительным горем». Когда человек ощущает на себе несчастья жизни, он становится более пронизательным, взвешенным, духовно сильным. На индивидуальное развитие влияет и время, в которое живет Человек. В эпохи, «когда все руководительные принципы ослабли для творческой работы. Он – человек с ранимой душой, постоянно переживает за судьбу своих воспитанников, хотя, порой, люди растеряны, нерешительны», спасти человека может только личный труд, «...труд есть действительно последнее, на что может надеяться человек; он ...не допускает ...до индивидуума коснуться тем общим развращающим условиям, которые, как только человек не занят, свободен, открыт, заливают его собою и уносят туда же, ту же гибель, куда влекут и всю умирающую эпоху».

В. Розанову образование не дает света, а только порождает томительные сумерки.

Причины такого явления, прежде всего в том, что воспитанием занимается в основном государство. Оно, установив способ коллективного обучения, лишило его индивидуальности. Учитель работает с классом, с толпой, подстраивается под некоего среднего ученика. Человек же именно своей индивидуальностью несет особый смысл. Государственное воспитание имеет в основном книжный характер: ученики верят учителю на слово. Идет нагрузка на память, а другие стороны души остаются пассивными.

Учитель, ключевая фигура образовательного процесса, замучен бесконечными отчетами, циркулярами, ведомостями. Нет государственной заботы об учителе, он нуждается в улучшении материальных условий. Трудно приходится и ученику: непродуманность расписания, большой объем домашних заданий, строгие наказания делают жизнь гимназиста невыносимой.

Значительно прибавится света в образовании, если строить его с учетом трех главных принципов. Принцип индивидуальности требует, чтобы и в ученике, и в учебном материале сохранялось лицо, индивидуальность. К каждому ученику надо подходить как к особенному, как к личности. Каждая учебная тема должна выделяться своей спецификой, а не быть однообразным продолжением предыдущей.

Принцип целостности требует, чтобы знания давались целым куском, не были бы слишком раздробленными. Такие знания не имеют культурного, образующего, воспитывающего значения. Принцип целостности выступает против множественности предметов изучения, против чрезмерной краткости уроков, против их обилия в один день.

Принцип единства типа состоит в требовании, чтобы все образующие впечатления были бы одного типа, т. е. исходили бы из одного источника: либо античности, либо христианства, либо позитивной науки.

Задача школы – воспитать человека культурного. Культурный человек окружает предметом культа, почитания все, с чем связана его жизнь: родину, землю, семью, дом и т. д. Он чтит свою Историю, знает свои обычаи, поклоняется героям прошлого. К сожалению, школа мало что делает для воспитания человека культурного. Не продуманы программы по истории и географии, мало внимания уделяется художественной литературе, язык учебников однообразен, не воссоздает колорит эпох, не дает живого представления прочитанного.

Педагогическая опека не должна быть чрезмерной. Ребенок должен сам находить выходы из сложившейся ситуации, уметь отстаивать свое мнение, постоять за себя. Иначе он вырастет безынициативным, робким, даже бесхарактерным. В бедных семьях, где за детьми меньше присмотра, вырастают смелые, независимые люди. Дети в таких семьях с детства приучаются к труду. Главные составляющие духовного здоровья, считает В. В. Розанов, – труд, нужда. Труд помогает человеку выжить, не потерять своего человеческого облика и в переломные эпохи, когда кажется, что все вокруг приходит в упадок.

Не устраивало Розанова и отсутствие индивидуального подхода в образовании: казенный характер руководства школой передается и в систему обучения, где торжествует безличный стиль преподавания, при котором педагог никогда не обращается к конкретному лицу, но всегда к толпе учащихся. «Эта непризнанная сторона их существования была в то же время самая главная, потому что в отличие от животного человек именно в индивидуальности своей несет свой существенный, особый смысл; в ней

же лежит и родник всего духовного творчества. Почему-то, замечает Розанов, нами начисто забыт опыт той поры, когда превалировала вольная система образования, о которой поэт писал: «Мы все учились понемногу. Чему-нибудь и как-нибудь» и которая, тем не менее, дала России плеяду блестящих умов и талантов.

Более того, согласно Розанову, «формально-разрозненный» подход к образованию рождает у педагога установку, согласно которой предмет и есть воплощение подлинной науки, а у учащихся, овладевших «зубрежно-долбежным методом», появляется уверенность, что «в науку» можно войти легко. И действительно, перед всеми окончившими гимназию открывались двери университетов с их пресловутой автономией. И вчерашние гимназисты, став студентами, привычно «легко», между политическими сходками, овладевали «премудростями избранной ими науки», не внося в нее никаких крупиц нового знания. В результате «как люди, без труда в нее углубляющиеся, не приносящие ей никакого дара, имеют только подобие просвещения, так и она сама, не принимающая более никаких жертв, стала лишь подобием когда-то строгой, уединенной, труднодоступной науки, и свет ее тускл и ложен».

Существенный недостаток системы образования Розанов видел в разрыве между школой и семьей. Школа как учреждение, находящееся под эгидой государства, игнорирует воспитательный потенциал семьи, которая, в свою очередь, не может признать неизменности школьных норм, постоянно критикуя сухость, узость «формально-всеобщего» подхода. Отсюда – таящийся всюду антагонизм между ними, несмотря на их видимый союз.

Говоря о воспитании, Розанов отмечал разобщенность культур – традиционно-православной, которая особенно близка народу, классической, ориентированной на античность и способствующей обособлению «чистой публики» от народа, и современной, ориентированной на практическое знание. Делался вывод, что до тех пор, пока школа и общество не найдут пути для взаимопроникновения этих культур, воспитание подрастающего поколения будет оставаться втуне.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ В.В. РОЗАНОВА В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Как сохранить индивидуальность ребенка

Что же делать современному родителю, учителю, чтобы сохранить индивидуальность ребенка?

1. Признать индивидуальность ребенка и перестать сравнивать с другими (любимое занятие взрослых). Все дети талантливы. Только надо распознать: в чем, и поддерживать. «Творит человек, т.е. приносит нечто новое в мир, всегда не общим, что есть у него с другими людьми, но исключительно, что принадлежит ему самому»

2. Выбрать (по возможности) школу поменьше. Комфортность учащихся определяется в основном «духом школы», но в большой школе ребенка приветить и защитить труднее, да и «школьная дедовщина» круче. Крупные школы непременно архитектурно должны быть расчленены на начальную и среднюю.

«Менее всего доверяйте большим, строго организованным, хорошо дисциплинированным школам: что бы они ни дали вам, они отнимут у вас драгоценнейшее, чем то, что вы получите от них».

«Берегите маленькие школки, плодите их и недоверчиво смотрите на всякую огромную, в 2-3 этажа, педагогическую машину, со многими сотнями учеников, десятками учителей. Можно быть уверенным, все недостатки школы здесь есть в увеличенном виде, «течение всех болезней – дурно».

3. Стремиться к созданию таких учебных программ, гибкость которых позволила бы ребенку заниматься любимым предметом (где, возможно, раскроется его индивидуальность) без ущерба для его комфортности в деле обучения. Пусть у каждого ученика будет наставник, подобный лицейскому учителю математики, который, ставя очередной «ноль» будущему поэту, говорил: «Садитесь, Пушкин, и пишите свои стихи». Страшно подумать, что было бы, обойдись он с Александром по всей строгости школьных законов, иссушив его изучением полных курсов алгебры и геометрии, которых Пушкин совершенно не воспринимал.

«Едва ученик в возрасте 15-16 лет, ученик непременно даровитый, с огоньком, с искрой, начнет привязываться к чему-нибудь, полюбит особенно какой-нибудь предмет в гимназическом преподавании - как его сперва предупреждают об опасном его положении, а потом немедленно и выгоняют. Ибо кто же не понимает, что привязаться неформально, привязаться внутренне, мыслью, сердцем - это непременно значит несколько отвязаться от других, ничего общего не имеющих с любимым предметом»

Ведь и по единственному предмету чрезвычайно успеть - для этого требуется непременно ум, и даже вовсе не меньший, даже, пожалуй, больший, чем «так себе», успевать по десятку наук; чтобы полюбить хоть один вид знания, полюбить его чрезвычайно, привязаться к нему всеми, пока детскими силенками, само собою, разумеется, что для этого следует иметь в себе ту «искру Божию», какой вовсе не нужно, чтобы покорно-вяло «приготовлять» уроки из пяти предметов к четвергу, из других четырех - к пятнице и снова из пяти – к субботе.

4. Сохранить индивидуальность ученика можно лишь уважая посильные ритмы его работы, колеблющиеся по многим причинам. Нельзя травмировать ребенка, работающего медленно, так же, как нельзя тормозить мысли и дела его одноклассника, двигающегося в высоком темпе. Взяв разумную сердцевину, лучше сдвинуть зафиксированные концы урока, дня, четвери или года, чем нарушить естественный ритм работы учащегося.

Мысли В. В. Розанова о развитии индивидуальности сегодня особенно актуальны. Как видим, все эти три принципа должны помочь сформировать целостное мировоззрение у молодого поколения, помочь ему в духовной и нравственной ориентации.

Мы надеемся, что изучение педагогического наследия Розанова не только дополняет наши представления о русской философской и педагогической мысли, но и позволяет обогатить современную педагогику целым рядом идей и положений.

ВЫВОДЫ

Застой в русской школе он связывал с нарушением трех принципов: индивидуальности, требующего от учителя сохранения и развития индивидуальных особенностей учащегося; целостности дидактического процесса, предполагающего завершенность определенной системы знания, чему противоречит фрагментарность школьных программ; идейного единства, согласно которому весь педагогический материал должен

освещаться в традициях единой исторической культуры. Но главное, школа в России, по Розанову, нуждается в осмыслении целей образования и воспитания учащихся в контексте современного этапа культурно-исторического развития общества. Однако на практике «мы не имеем и не имели того, что можно было бы назвать, философией воспитания и образования, т.е. обсуждения самого образования, самого воспитания в ряду остальных культурных факторов. И сегодня данную постановку вопроса вряд ли можно считать устаревшей.

Сейчас, спустя более 80 лет, отметим пророческое звучание В.В. Розанова и бесстрашие автора.

Список литературы

1. Белозерцев Е. П. Школа и семья в философско-педагогической публицистике В. В. Розанова (1890-е гг.). – Елец, 2002.
2. Голубева Л. «Смысл – не в Вечном; смысл – в Мгновении» // Высшее образование в России. – 2001. – № 6.
3. Заварзина Л. Э. Технология лично-ориентированного образования в философско-педагогическом наследии В. В. Розанова // Известия ВГПУ. – Том 250. – Воронеж, 2000.
4. Лагун В. Школа радости // Учительская газета. – 1994. – № 1.
5. Малышевского А. Ф. Новое о жизни и педагогических взглядах В. В. Розанова / Публ. и Момент. // Педагогика. – 1993. – № 2.
6. Новикова Л. И. Повседневность и семья как воспитательное пространство // Педагогика. – 2003. – № 6.
7. Осовский О. Е. «Некритические мысли» В. В. Розанова // События.
8. Петров В. Елецкие годы Василия Розанова. – Подъем. – 1999 №11.
9. Розанов В. В. Сумерки просвещения. – М., 1990.
10. Розанов В. В. Уединённое.-М., 1990.
11. Сукач В. Жизнь Василия Васильевича Розанова «как она есть» Москва. – 1991. – № 10; 1992. – № 7/8.
12. Щербаков В. Н. Второе пришествие В. В. Розанова // Розанов В. Сумерки просвещения– М.,1990.

«СУХАЯ КИСТЬ» КАК ЖИВОПИСНЫЙ И ГРАФИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.

Статья посвящена технике «сухая кисть» в изобразительном искусстве. Рассматриваются творческие работы ярких мастеров этой техники. Основное внимание уделяется методике выполнения работы в этой технике.

Ключевые слова: портрет, пространственная среда, набросок, нюанс тона, растушёвка, блик, штрих, тон.

Актуальность. Техника «сухой кисти» – это метод, который даёт современному художнику широкий спектр возможностей в творческом воплощении исполняемых образов. Данный метод позволяет добиться мягкого градиента цветов, плавных переходов, детальной проработки, – например, портрета, чтобы полностью передать характер изображаемого героя, его индивидуальность. Не удивительно, что современные художники, мастера художественного образа, широко используют технику «сухой кисти», позволяющую ярко и реалистично выразить художественный замысел. Например, написать художественный портрет или же романтический пейзаж, как и красочный натюрморт. «Сухая кисть» наиболее популярна среди т.н. свободных художников, потому что позволяет в короткие сроки создавать эффектные визуально (и с коммерческой точки зрения тоже) портреты с натуры или фотографии. Однако для того, чтобы добиться мастерства в этой, казалось бы, простой технике, необходимы годы терпеливых тренировок и ежедневных упражнений.

Объект исследования – «сухая кисть» как техника в изобразительном искусстве.

Предмет – этапы выполнения работы.

Цель. Обобщить теоретический и практический опыт работы в технике «сухая кисть».

Методы: описательный, анализ, синтез, обобщение материала.

Наиболее значимыми для статьи были следующие источники:

1. Беда Г.В. Живопись – М.: Просвещение, 1986.– 192 с., ил., стр. 35-77.
2. Живопись: Учеб. Пособие для студ. высш.учеб. заведений. – М.: Гуманит. Изд центр ВЛАДОС, 2003 – 224 с., стр.16-27.
3. Гаррисон Х. Рисунок и живопись. Полный курс.– М: Эксмо, 2013.– 256.: ил.
4. Дженнингс С. Живопись от этюда до картины.– М: Эксмо, 2013.–391.: ил.
5. Руиссинг Х. Полный курс масляной живописи.– ООО «Издательство АСТ», 1999.–120

Изложение основного материала

ВВЕДЕНИЕ

В масляной живописи существует великое множество техник, издавна применяемых художниками-живописцами, но время не стоит на месте. Художники осваивают всё новые приёмы и технологии. Рассмотрим такой художественный приём исполнения нарисованных изображений как «сухая кисть» – техника исполнения изображений средствами и материалами характерными для живописи с использованием технологических элементов и приёмов, присущих графике. Как самостоятель-

ный приём «сухая кисть», позволяющая создавать фотографичные произведения, сначала использовалась в декоративно-оформительских работах (например, портреты огромных размеров, помещавшиеся в советское время на площадях).

В названии таится смысл и техника данного приёма, «сухая кисть» – это рисование (в широком смысле этого понятия) с помощью кисти слабо насыщенной краской, практически сухой. Художник растирает масляную краску на палитре кистью, после чего быстрыми, штрихующими движениями набирает (фактически натирает пигмент на основу рисунка) полутона в выбранной области рисуемой картины, создавая задуманный образ. Видимо поэтому среди художников такая техника исполнения и полученный рисунок называют просто и ёмко – «сухотёрка». Особенно эффектно результат работы с использованием «сухой кисти» выглядит на поверхности обладающей фактурой: шероховатой бумаге, загрунтованной грубой ткани, зернистом холсте и т.д.

Техника «сухой кисти» – это метод, который даёт современному художнику широкий спектр возможностей в творческом воплощении исполняемых образов. Данный метод позволяет добиться мягкого градиента цветов, плавных переходов, детальной проработки, – например, портрета, чтобы полностью передать характер изображаемого героя, его индивидуальность. Не удивительно, что современные художники, мастера художественного образа, широко используют технику «сухой кисти», позволяющую ярко и реалистично выразить художественный замысел. Например, написать художественный портрет или же романтический пейзаж, как и красочный натюрморт. «Сухая кисть» наиболее популярна среди т.н. свободных художников, потому что позволяет в короткие сроки создавать эффектные визуально (и с коммерческой точки зрения тоже) портреты с натуры или фотографии. Однако, для того, чтобы добиться мастерства в этой, казалось бы, простой технике, необходимы годы терпеливых тренировок и ежедневных упражнений.

«Сухая кисть» (англ. Drybrush) – живописный и графический приём в изобразительном искусстве. Основой этой техники является нанесение краски, малонасыщенной связующими веществами, с помощью кисти на фактурную поверхность. Используют бумагу, холст, негрунтованное полотно, деревянные и металлические поверхности.

В качестве красителя можно использовать тушь, темпера, акрил, масло. В качестве разбавителя для масляной краски используется сольерка, скипидар, масло, а для туши и темперы – вода. Основой приёма в технике «сухая кисть» является применение очень незначительного количества связующих веществ (вода, масло), так, чтобы кисть оставалась почти сухой. Технологией письма сухой кистью пользовались ещё в XIV веке китайские художники, изображавшие чёрно-белые пейзажи. Материалами в этих работах были китайская тушь, вода и бумага. Они использовали кисти разной формы и длины, которые благодаря технике сухой кисти оставляли на бумаге специфическое игольчатое письмо, образуя своеобразную фактуру.

Популярность и развитие этой технике дали художники, рисовавшие портреты на ул. Арбат в Москве и в курортный сезон на побережье. На Арбате техника рисования сухой кистью на акварельной бумаге появилась в середине 1980-х годов. Приёмы нанесения краски сухой кистью на бумагу использовался гораздо раньше, чем это стали

делать уличные художники. Например, сухую кисть уже с середины XIX века в ретушировании фотографий активно использовали фотохудожники. Сама техника «сухая кисть» имеет более широкий спектр применения, чем так называемая в среде уличных портретистов «сухотёрка», основными материалами в которой являются масляная краска (обычно одного цвета), акварельная бумага и соларка.

Известно, что классическая живопись маслом на холсте – трудоёмкий и длительный процесс, а технология сухой кисти позволяет выполнять портрет маслом или рисунок в течение нескольких часов, а быстрый набросок или шарж – за несколько минут. Эта техника позволяет добиваться детализации форм, достигая фотографического эффекта. Графика сухой кистью не требует закрепления, так как масло в нанесённой на поверхность краске высыхает и частично впитывается. Эта техника уступает в диапазоне возможностей классической живописи маслом, поэтому некоторыми художниками также используется смешанная техника с различными сочетаниями живописных и графических материалов.

Уличные художники Арбата начали писать быстрые монохромные портреты в технике «сухая кисть», а именно в сочетании масло на акварельной бумаге-торшоне, как правило, используя сажу газовую и индиго, а позже и в цвете. Благодаря этим художникам появился совершенно отдельный, самостоятельный живописный способ изображения, который продолжает развиваться. Раньше в этой технике можно было увидеть только портреты, однако написание других мотивов, как натюрморт, ландшафт и т.д. также вполне возможно и вносит в картину особое настроение.

«Сухая кисть» в акварельной живописи

«Сухая кисть» в акварельной живописи используется, но не так активно, как в живописи маслом. Обычно она используется для выявления отдельных деталей, когда нужна более строгая, контрастная линия. Возможно так же искусственно высушивать краски на бумаге, но это уже не приём «сухая кисть». Современный итальянский художник-акварелист Ottorino de Lucchi полностью пишет свои картины акварелью в технике «сухая кисть». Благодаря возможностям этого технического приёма, краски приобретают насыщенность, не свойственную обычно акварельной живописи. Этот приём отличается от живописи акварелью по-сухому.

«Сухая кисть» в живописи гуашью и темперой

В живописи гуашью или темперой тоже используют приём «сухой кисти». В основном пишут по рельефным (написанным пастозно) частям картины. В живописи гуашью, приёмом «сухая кисть» не удаётся добиться прозрачных слоёв, как акварельными красками. В этой технике живописи «сухая кисть» не получила широкого применения, поскольку работы были в основном этюдными и отсутствовала многослойность.

Письмо «сухой кистью» китайской тушью

Письмо «сухой кистью» китайской тушью применяется ещё с XIV века н. э. В Китае средних веков изображению человека уделялось мало внимания и художники изображали в основном пейзажи в чёрно-белой гамме. Стоит отметить, что они добились высокого мастерства, особенно в передаче воздушного пространства разных планов,

не прибегая к использованию перспективы. Своеобразное письмо в этой технике достигалось так же благодаря особой форме и длине кистей, используемых художниками. У каждого мастера был свой секрет.

«Сухая кисть» масляными красками

«Сухая кисть» масляными красками обычно делится на классический прием в живописи маслом на холсте и живопись на негрунтованной поверхности (полотно или бумага). То есть в классической живописи она ещё называется «сухой лессировкой». Прозрачность обычно сохраняется, но теряется некоторая насыщенность цвета в нижних слоях. Такая живопись может быть многослойной, и художники используют белила для составления цвета. Перекрытие слоёв происходит по просохшей краске и в конце покрывается лаком, так как краска немного жухнет. Второй способ рисования масляными красками на бумаге получил широкое применение художниками благодаря некоторому коммерческому успеху, который имела эта техника в блиц-портретах. Рисунки на бумаге не требовали особого закрепления, так как масло проникало в не загрунтованную поверхность и быстро сохло. Кроме того, можно было делать поправки и часть работы ластиком, что придавало портретам в технике «сухая кисть» особенную стилизацию. Особую сложность имеет цветная «сухая кисть» на бумаге. Некоторые смеси красок и цвета ведут себя непредсказуемо, а при многослойном письме сложно избежать грязных оттенков. Характерной особенностью этого приёма вообще является то, что краски наносятся очень тонким прозрачным и полупрозрачным слоем, почти без связующих веществ, закрепляясь за основу благодаря фактуре поверхности.

Выводы

«Сухая кисть» – технический живописный и рисовальный приём, в котором малонасыщенная связующими веществами краска наносится кистью на фактурную поверхность. Это классический художественный приём, который использовали художники на протяжении нескольких столетий, но получивший особую популярность благодаря рисованию блиц-портретов в курортных городках черноморского побережья и на Арбате в Москве.

ВЫПОЛНЕНИЕ ПОСТАНОВКИ ТЕХНИКОЙ «СУХАЯ КИСТЬ».

Инструменты и материалы

Для рисования постановки «сухой кистью» понадобятся:

- акварельная бумага (в изображении отчетливо будет проступать фактура бумаги, поэтому, необходимо подбирать бумагу более тонко фактурную);
- несколько плоских кистей (кисти рекомендовано выбирать жёсткие, желателен синтетические);
- кусок поролона;
- карандаш и ластик (ластиком удобно делать блики и осветлять тёмные участки. Лучше ластик срезать по диагонали под острым углом);
- лекало (для получения чёткого контура применяют лекало, которое можно вырезать из плотной бумаги.);
- масло льняное и масляная краска «сажа газовая».

Описание выполнения работы

С помощью карандаша на бумаге наносим контур рисунка. Размеры контура должны быть минимальными, еле заметными. Сам процесс нанесения, должен быть лёгким и аккуратным, так как в дальнейшем используется малонасыщенная краска тонким слоем. Если будет заметна жирная карандашная линия, то вид рисунка будет испорчен. При пользовании ластиком, нужно постараться не повредить фактуру бумаги, чтобы краска растиралась равномерно.

На палитру выдавливаем немного краски, добавляем насколько капель масла льняного, слегка макаем кисть и растираем краску на палитре. Вы как бы пытаетесь вытереть кисть, добываясь того, чтобы она была практически сухой, ведь наша техника и называется сухая кисть. Главное следить за тем, чтобы краски было не слишком много, иначе это может испортить всю работу. Каждый раз, обмакивая кисть в краску, необходимо повторять манипуляции с вытиранием излишек краски.

Таким образом, большой кистью прорабатывают основные тона, а кистями поменьше идёт работа с мелкими элементами рисунка.

Затем с помощью ластика просветляются детали, наносятся блики. Кроме этого блики можно наносить белилами (обычно гуашевыми), как завершающий этап рисунка. Гуашь не должна видаться на фоне масляной краски. Подписываемся и ставим дату.

После завершения работы кисти следует промыть при помощи «уайт-спирита» и ополоснуть теплой водой, а готовую работу оставить сушить.

Положительная черта техники живопись «сухой кистью», заключается в том, что краска не мажется. По этой причине написанные работы легко сворачивать для последующей транспортировки. Их сразу можно вставить в рамку.

Популярнявшись, Вы сможете на глаз определять необходимое количество краски на ворсе кисти, а также создавать при помощи этой техники плавные переходы тонов – градиенты нужных размеров и оттенков, формирующих ваши шедевры.

Выводы

В процессе работы над темой были сделаны следующие и выводы:

«Сухая кисть» – технический живописный и рисовальный приём, в котором малонасыщенная связующими веществами краска наносится кистью на фактурную поверхность. По сути это классический художественный приём, который использовали художники на протяжении столетий, но получивший особую популярность благодаря рисованию блик портретов в курортных городках черноморского побережья и на Арбате в Москве.

Художники, которые писали быстрые монохромные портреты в технике «сухая кисть», используют сажу газовую и индиго, а позже и цвет. Благодаря этим художникам появился совершенно отдельный, самостоятельный живописный способ изображения, который продолжает развиваться. Раньше в этой технике можно было увидеть только портреты, однако написание других мотивов (натюрморт, ландшафт и т.д.) также вносит в картину особое настроение.

Технология «сухая кисть» предоставляет возможность выделять мелкие детали, достигая в работах эффекта фотографии. Графику не требуется закреплять, так как масло быстро впитывается в поверхность материала, используемого для рисования.

В данной технологии традиционные методы живописи значительно упрощены, ускорены механизмы, реализующие готовый портрет или работу. Поэтому техника «сухая кисть» по бумаге считается доступной при освоении начинающими художниками.

Таким образом техника «сухая кисть» – отличная возможность научиться рисовать быстро и качественно. Ее преимущество по отношению к традиционной живописи неоспоримо – это быстрота создания красивых картин.

Список литературы:

1. Беда Г.В. Живопись – М.: Просвещение,1986.– 192 с., ил., стр. 35-77.
2. Живопись: Учеб. Пособие для студ. высш.учеб. заведений. – М.: Гуманит. Изд центр ВЛАДОС, 2003 – 224 с., стр.16-27.
3. Дженнингс С. Живопись от этюда до картины.– М: Эксмо, 2013.–391.: ил.
4. Руиссинг Х. Полный курс масляной живописи.– ООО «Издательство АСТ»,1999.– 120
5. Шматова О.В.Самоучитель по рисованию маслом. Экспресс-курс.– М.: Эксмо, 2011.–96 с.: ил.
6. Шматова О.В. Самоучитель современной масляной живописи. Экспресс-курс.– М.: Эксмо, 2011.–96 с.: ил.
7. Электронный ресурс: <http://sekinart.narod.ru/art.dictionary/dry-brush.html>
8. Электронный ресурс: http://yakov-dedyk.ru/dry_brush.htm
9. Электронный ресурс: <http://www.youtube.com/watch?feature=playe...p;v=qspke3hbtbu>
10. Электронный ресурс:
<http://www.youtube.com/watch?feature=playe...p;v=u-xj14x2u1g>

РОЛЬ КОПИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ РИСУНКА

Статья посвящена методике изучения наследия старых мастеров посредством копирования их работ применяющуюся с давних времен. В конце XIV века Ченнино Ченнини в виде совета начинающему художнику писал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров»

Ключевые слова: копирование, метод, набросок, рисунка-копия, нюанс цвета, мазок, блик, заливка, штрих, тон, подмалевок.

Актуальность выбранной темы заключается в изучении наследия старых мастеров посредством копирования их работ.

Объект исследования – процесс копирования произведений изобразительного искусства.

Предмет – методика копирования как средство развития изобразительных навыков

Целью – изучить особенности копирования произведений изобразительного искусства.

Методы, анализ, синтез, сравнение, обобщение материала.

Изложение основного материала

Изучение наследия старых мастеров посредством копирования их работ применялось с давних времен.

Метод учебного копирования, применявшийся в эпоху раннего Возрождения, стал традиционным. Копировал, например, фрески, рисунки, скульптуры Микеланджело. Известно, что А. Дюрер еще в юности копировал гравюру Мантеньи. В Дувре, Эрмитаже и ряде других музеев хранятся копии П. Рубенса с работ Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо, Перуджино, Караваджо, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Корреджо.

В рисунках-копиях, то законченных, то в виде беглых зарисовок, Рубенс изучает античность, Возрождение, штудировал тело – его строение и движение, драпировки в связи с движением тела.

В наследии старых мастеров таятся огромные ценности. Энгр в 87 лет копировал гравюру Джотто и на вопрос, зачем он это делает, ответил: «Затем, чтобы учиться». Большое количество копий с картин и рисунков оставили Эдуард Мане, Дега, Ренуар и многие другие.

В России копирование было введено сразу, как только была создана в XVIII веке Академия художеств. Здесь гравюры, живопись, рисунки копировались строго по продуманной системе. Ничем не отличался в этом отношении и последующий XIX век. Вот отрывок из книги «Воспоминания о Брюллове», который характеризует систему обучения в Академии художеств: «В продолжение своего академического курса он написал несколько копий с известного портрета «Папы Иннокентия» Веласкеса, раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера».

Существует мнение, что Брюллов не решился бы писать такой огромный холст, как «Последний день Помпеи», если бы не сделал до этого копии большого размера с Рафаэля. Из русских художников много копировали Венецианов (он сам говорил, что посвятил копированию около 12 лет), А. Иванов, И. Репин, В. Серов и другие. Интересна запись А. П. Остроумовой-Лебедевой в книге «Воспоминания художницы»: «В первый же год вступления в Академию я начала копировать в Эрмитаже. Большая дерзость с моей стороны (...) Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше я училась, тем труднее казалось достигнуть совершенства... я стремилась написать ее (девушку с метлой – Рембрандта), представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала, глядя на лицо девочки: сначала он писал все это, потом положил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие. Представляя себе движения кисти Рембрандта, когда он делал то или это, я подражала ему в этих движениях. Труднее всего было передать фон Рембрандта – что-то совсем неуловимое».

Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» – приписываются Микеланджело. Успех учебного копирования связан с талантом. Копирование требует выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. «Копируй и наслаждайся», – говорил Ченнино Ченнини, иначе говоря, копируя, надо чувствовать красоту оригинала, переживать восторг. В старой Академии художеств при Учебном копировании педагоги советовали ученику быть «активным», то есть, если найдешь возможность улучшить что-то в оригинале, улучшай. Этот подход заставлял ученика работать вдумчиво, исключая холодное дублирование оригинала. Процесс копирования не только развивал глаз и руку, но и творческие способности.

Через копирование происходит как бы процесс приобщения к искусству и познание самого себя как художника. «Не перед прекрасным видом говорят себе, я стану художником, а перед картиной», – сказал Ренуар, имея в виду старых мастеров и изучение музеев.

В настоящее время в институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина изучение наследия старых мастеров носит систематический характер.

Подбор образцов для копий увязывается с заданиями по рисунку и согласовывается с ходом постановок.

Выводы

Изучение наследия старых мастеров расширяет художественный кругозор, культуру, воспитывает вкус, знакомит с национальными школами рисунка и с их мастерами. Оно обогащает знания разнообразных художественно-технических средств рисунка, знакомит с его материалами и способами их применения. Старые мастера глубоко понимали свойства материалов – бумаги, угля, сангины, графита, чернил, туши, акварели – сухих и мокрых рисовальных материалов, умело их соединяя в одном произведении. Обдуманно выбранные материалы и приемы помогали художнику лучше выразить тот или иной творческий замысел. Старые мастера с большой чуткостью относились к материалам рисунка, этому у них можно учиться.

Важно, чтобы копирование не влиялось в процесс бессознательного дублирования оригиналов. Оно должно быть целенаправленным и сознательным. Объектами

для копирования могут служить если не оригиналы, которым всегда следует отдавать предпочтение, то во всяком случае наиболее качественные репродукции – «факсимиле». Фотографии с рисунков, как бы ни были они хороши, никогда не передают оригинала.

На примерах рисунков Гольбейна и других мастеров можно видеть, что их тонкое мастерство не передается на фотографии. Теряется «что-то», что придает их рисункам неповторимую красоту, выразительность, настроение.

Если по программе учебных заведений на I курсе изучается голова, то желательно, чтобы копировались произведения, где наилучшим образом проработана голова. Надо обратить внимание на выбор материала и техники построения, анатомическую грамотность, тоновое и светотеневое решения.

В зависимости от характера постановок по рисунку могут меняться и сюжеты рисунков для копирования. На старших курсах подбор рисунков может быть более свободным. Здесь допустимы рисунки для копирования и в более сложных техниках: уголь, сангина, перо, смешанная техника. В подборе оригиналов для копирования необходима помощь преподавателя.

Некоторые студенты плохо владеют техникой карандаша, светотенью, не чувствуют растяжки тона, небрежны в поисках выразительного контура и т. д. Необходимо вовремя выправлять недостатки, которые могут иметь место в рисунке с натуры.

Одна из форм изучения старых мастеров – это беседа педагога в мастерской, в библиотеке, в музее.

В научной библиотеке Академии художеств СССР в Ленинграде имеется большое количество факсимильных рисунков старых мастеров. Очень полезны для студентов выставки рисунков художников по темам: портрет, фигура обнаженная и в одежде, пейзаж, подготовительные рисунки старых мастеров к картине, эскизные рисунки, детали (голова, руки, ноги), анатомические рисунки мастеров, рисунки животных. Представляют интерес выставки по ознакомлению с отдельными школами рисунка и их мастерами. Такие выставки в Научной библиотеке Академии художеств устраиваются систематически (4–5 выставок в год) на протяжении уже многих лет. Они вызывают большой интерес у студентов.

В Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР имеется огромный запас рисунков-оригиналов, которые в своей совокупности хорошо отражают развитие учебного рисунка за всю историю Академии. Полезно устройство периодических выставок рисунков из фонда музея, вполне возможно посещение студентов с преподавателем запасников этого музея.

Работу студентов по копированию и изучению рисунков старых мастеров необходимо всячески стимулировать. Наиболее удачные копии желательно отбирать в фонд, устраивать выставки лучших работ. Это могло бы также поднимать интерес к изучению мастеров.

Изучение и копирование работ великих мастеров помогает совершенствованию мастерства, воспитывает эстетический вкус, обогащает общую художественную культуру.

Список литературы:

1. Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Возрождение: Часть II, книга 2: Учеб. пособие для старших классов общеобразоват. учреждений / О. Б. Лисичкина. – 2-е изд., стер. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ»; СПб.: СпецЛит, 2001
2. Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Средние века: Часть II, книга 1: Учеб. пособие для старших классов общеобразоват. учреждений / О. Б. Лисичкина. – 2-е изд., стер. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ»; СПб.: СпецЛит, 2001
3. Ватагин В. А. : Изображение животного, М., 1967
4. Пилипенко Г. К: Анималисты России. Скульптура. Живопись. Декоративно-прикладное искусство. Каталог Республиканской художественной выставки \ Г. К Пилипенко М., 1980
5. Шайдурова Н.В. Обучение детей дошкольного возраста рисованию животных по алгоритмическим схемам. – М.: Детство-пресс, 2010.
6. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для вузов / В. Б. Кошаев. - М.: Владос, 2010
7. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1988
8. Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. – М.: Просвещение, 1996
9. Неменский Б.М. . «Изобразительное искусство: педагогика искусства» Просвещение 2007
10. Сокольникова Н.М. «Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе». М., Академия, 2003
11. Русакова Т. Г. Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом /Учебно-методический комплекс. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004
12. Методика обучения изобразительной деятельности и конструированию Под ред. Комарова Т.С. М., Просвещение 1991
13. И. В. Бозунова – Пестрякова, Н. Ф. Флиттнер «История искусства зарубежных стран» изд. 3, М. 1979
14. Н.Л.Мальцева, М.Т.Кузьмина «История зарубежного искусства» М.1980
15. Р. Кинжалов «Шесть дней древнего мира» Лениздат 1989
16. В. М. Полевой, В. Ф. Морузон «Популярная художественная энциклопедия» М. 1987
17. Н. А. Дмитриева «Краткая история искусств» М. 1986
18. М.В.Алпатов, И. Н. Ростовцев, М. Г. Неглюдова «Искусство» М. 1969

ФОРМИРОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ УМЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ СРЕДСТВАМИ ГРАФИКИ У ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Статья посвящена изучению развития творческих способностей у детей среднего дошкольного возраста через нетрадиционные приёмы рисования. А так же формированию у детей изобразительных умений в процессе обучения технике графики «граттаж».

Ключевые слова: мотивация, изобразительная деятельность, нетрадиционные техники, методика, развитие, граттаж.

Актуальность выбранной темы заключается в изучении данного жанра изобразительного искусства как метода изображения животных.

Объект исследования – активизация творческих процессов мышления на уроках изобразительного искусства.

Предмет – предметом исследования являются нетрадиционные приёмы рисования.

Целью – изучить этапы выполнения нетрадиционной техники «граттаж».

Методы: В работе используется образно-стилистическое описание обобщение.

Изложение основного материала

Введение

Изобразительное искусство отражает окружающий мир в художественных образах, которые действуют на сознание и чувства человека, проявляясь в эстетическом отношении к событиям и явлениям жизни, в познании действительности. Посредством искусства у детей воспитываются умения видеть типичное, характерное, обобщать наблюдаемые явления, изображать их в своих рисунках, усваивать художественный опыт в виде разных художественных техник и использовать их в своем творчестве, что отмечено в работах Мухиной В.С. [20, стр. 7].

В исследованиях детского художественного творчества (А.В. Бакушинский, В.В. Богданова, Т.А. Буянова, Т.Н. Доронова, Р.Г. Казакова, Т.Г. Казакова, и др.) утверждается, что освоение действительности средствами изобразительного искусства является наиболее естественным и универсальным условием развития личности дошкольника. Ребенок воспринимает мир образно и старается отразить эти образы в своих рисунках.

Исследователи подчеркивают положительное значение изобразительного творчества детей в эстетическом воспитании и развитии личности.

Важными условиями эстетического развития дошкольника, развития его художественных способностей, творчества, является использование художественных средств изобразительных искусств и различных изобразительных материалов. С целью обогащения детского изобразительного творчества живописными и графическими образами детей приобщают к искусству живописи и графики.

В создании живописных образов используется подбор цветовых решений – колорит, а графические образы создаются в черно-белом цветовом решении (иногда к графике относятся и цветные рисунки и иллюстрации, но в основном графические образы это черно-белые с их оттенками изображения). Традиционно считается, что рисование цветных образов у детей вызывает больший интерес. Однако наблюдения на практике показывают, что детей привлекают и графические черно-белые, контрастные изображения.

Интерес вызывают следующие художественные средства графики:

1. Точка. Получают точку прикосновением острия карандаша, кисти, мела к изобразительной плоскости или путем пересечения штрихов и линий. В рисунке точка участвует в изображении светотени и линейном построении формы в качестве опоры, поэтому такую точку называют опорной.

2. Штрих - черта, короткая линия. В рисовании штриховками пользуются значительно чаще, нежели точкой. Ими отмечают размеры, контуры предмета, светлоту поверхностей и объемность его формы. Штрихи вместе с точками, заменяя однообразно ровную линию контура, делают ее динамичной, а форму - живой и связанной с окружающей средой.

3. Линия – наиболее популярное изобразительное средство. Она изображается всеми материально-техническими средствами: резцом, пером, карандашом и кистью. По характеру линии бывают прямые и кривые. По размеру линии бывают длинные и короткие, равные и неравные, толстые и тонкие; по светлоте они делятся на темные, полутемные, светлые; по назначению – на контурные и вспомогательные; по направлению – на горизонтальные, вертикальные и наклонные.

4. Тон. Поверхность каждого предмета обладает своим тоном или видимой светлотой. Светлоту – тон – передают штриховкой, тушевкой и окраской.

Поэтому перечень традиционных изобразительных материалов (краски, карандаши) важно дополнить новыми, открытиями в двадцатом веке, художественными материалами и техниками. В том числе и технику графики «граттаж» (процарапывание изображение на листе грунтованного картона).

В теории и практике дошкольного образования рекомендуется использовать традиционные изобразительные материалы, такие как краски и карандаши, особенно в средней группе, объединяя тем самым эстетические представления детей о графических образах, о графике. Причинами ограничения детского изобразительного материала можно считать неподготовленность педагогов, трудоемкость техники «граттаж», отсутствие или недостаточность пособий, методических разработок, в частности, по обучению технике рисования «граттаж».

Недостаточность теоретической и методической разработанности проблемы формирования изобразительных умений художественными средствами графики в технике «граттаж» у детей среднего дошкольного возраста обусловила актуальность данной статьи.

Целью исследования является теоретическое и экспериментальное изучение проблемы формирования у детей изобразительных умений в процессе обучения технике графики «граттаж».

Объект исследования – процесс развития изобразительного творчества детей дошкольного возраста.

Предмет исследования – методы и приемы обучения детей технике графики «граттаж» как средство формирования изобразительных умений.

Гипотеза исследования. Предполагается, что формирование изобразительных умений у детей среднего дошкольного возраста будет успешным при условии:

- если детей обучать интересным, новым художественным средствам графики - «граттаж»;
- если формирование изобразительных умений проводится с учетом возрастных особенностей детей в образно-игровых ситуациях;
- если разработана серия игр-занятий поэтапного обучения в последовательности от рассматривания, упражнений до создания образных изображений художественными средствами графики «граттаж».

Задачи исследования:

1. Раскрыть понятие техника изобразительной деятельности и ее роль в создании изображения.
2. Выявить экспериментально исходный уровень изобразительных умений у детей среднего дошкольного возраста.
3. Выявить сущность понятия техники рисования «граттаж»
4. Разработать серию занятий поэтапного обучения графической технике «граттаж» и экспериментально проверить их эффективность.

Теоретические основы формирования изобразительных умений художественными средствами графики у детей среднего дошкольного возраста

В своей работе И.Э. Грабарь отмечает, что графическим искусством, или графикой (от греч. «графо» – пишу, рисую) называется один из видов изобразительного искусства, в основе которого лежит рисунок. Главными выразительными средствами графики являются контурная линия, штрих, пятно, светотень, фон листа (обычно белой бумаги), с которым изображение образует контрастное соотношение. Часто в гравюре или рисунке, используя контрасты только черного и белого, график убедительно передает широкий слепящий поток открытого, прямого света [4, стр. 7].

Линия – наиболее общее понятие в рисунке. Линия выявляет форму предмета, характер деталей. Она способна придать особую остроту и напряженность изображаемому действию.

Контур – граница формы, замыкающая ее силуэт, отделяя от среды и окружения. Контурный линейный рисунок – основа графического изображения.

Г.Б. Смирнов и А.М. Соловьев в своей работе утверждают, что изобразительный язык графики отличается скупостью, лаконичностью в применении художественных средств. Стилистические средства графики разнообразны – от белых, непосредственных, быстро исполненных набросков, этюдов, эскизов до тщательно разработанных композиций [29, стр. 336].

Специфичность графической композиции заключается в том, что в ней лист белой бумаги является одним из важнейших композиционных элементов. «Участие» белой бумаги является естественным в технике черным штрихом (перо, тушь, офорт, гравюра) и богато представлено в ксилографии и «граттаж», техника которых сохраняет за

каждым черным и каждым белым элементами, абсолютно черный и абсолютно белый цвет [21,стр.68]. Благодаря возможности лаконичного, резко заостренного выражения, функции быстрого отклика на события, удобству печатного размножения, делают графику искусством доступным, массовым [29, стр. 336].

Художественные средства графики, как вида изобразительного искусства

Графика – самое древнее из всех видов изобразительного искусства. В пещерах и южной части Франции и в Испании были найдены изображения животных, которые, по мнению ученых, могли быть сделаны в период от 30 до 10 тысяч лет до н.э. В Африке и на востоке Испании были найдены также наскальные рисунки, изображающие движущиеся человеческие фигуры.

А.Н. Леонтьев в своей работе отмечает, что художники пещерного периода использовали краски, изготовленные из смеси охры, марганца и животного жира или материал, похожий на современные мелки, изготовленный почти таким же способом, но более твердый. Из камней получались специальные инструменты, острыми концами которых наносили на стены пещер контурные линии [18,стр. 186].

А. И.Э. Грабарь нам в своих трудах раскрывает о том, как долгое время графические изображения не только фиксировали какие-либо события окружающего мира, но и служили средством общения между людьми [5; 21].

В истории развития мирового искусства рисовальное искусство всегда идет бок обок с другими. Рисунок называют творческой лабораторией каждого мастера. Наряду с этим он выделялся в совершенно самостоятельный вид изобразительного искусства – графику. Все мастера реалистического направления считали важным, более того, необходимым существование рисунка, графического искусства наряду с живописью. Многие крупнейшие художники, начиная с мастеров Возрождения и вплоть до художников XX века. (А. Матисс, П. Пикассо), русские художники (О. Кипренский, А. Иванов, И. Репин, В. Серов, М. Врубель) придавали рисунку большое значение и сами были замечательными рисовальщиками [14,стр. 33].

И.Э. Грабарь считал, что Серов-рисовальщик не уступает Серову-живописцу [7,стр. 23]. Графическое наследие В.А. Серова по своему обилию и разнообразию тематики может сравниться разве что с репинским. Высокую культуру рисунка внесли в советскую графику такие художники, как В.М. Конашевич, В.В. Лебедев, К.С. Петров-Водкин, В.А. Фаворский, Ю.И. Пименов, В.Н. Горячев и др.

Интерес к рисованию проявляется у детей рано. Об этом можно судить по биографиям самих художников, таких как И. Суриков, И. Репин, В. Серов и др. Есть художники, основное место в творчестве которых отведено графике, а часто и исключительно графике. Типичных рисовальщиков мы часто видим и среди детей дошкольного возраста [14,стр. 34].

В исследованиях Е.А. Флериной, Н.П. Сакулиной, Т.С. Комаровой, Р.Г. Казаковой и др. утверждается, что графическая деятельность ребенка приобретает художественно-творческий характер постепенно, в результате накопления и уточнения образов-представлений и овладения способами изображения. Продуктом детской художественно-творческой деятельности является выразительный образ, выполнен-

ный в линиях или в цвете. Мы рассматриваем рисунок в линиях – графику.

Создавая рисунок, ребенок принимает изобразительные действия, контролируя их представлением изображаемого предмета, и оценивает их как правильные и неправильные. Движения руки, направленные на выполнение рисунка не рождаются самим процессом изображения. Дети нуждаются в обучении их технике рисования.

Рассмотрим мнения разных художников о необходимости обучения технике графики. Представители реалистического направления в изобразительном искусстве (П.П. Чистяков, Е.И. Репин, И.И. Крамской, Д. Рейнольдс, Э. Делакруа и др.) придавали большое значение технике рисунка, уделяя ее обработке особое внимание [15,стр. 41].

Замечательный русский художник-педагог П.П. Чистяков, подготовивший и воспитавший целую плеяду русских художников, неоднократно указывал своим ученикам на сильные и слабые стороны техники, подчеркивая ее значение для выражения замысла. Техника, по его образному выражению, – язык художника. Не владея этим языком, художник не сможет донести до зрителя замысел своего произведения, грубовато-неумелое изображение, даже при хорошем замысле – большой недостаток [33,стр. 403].

Техника рисования понимается художниками широко. Сюда включаются: техника линии, тушевки, определенная манера рисунка и письма, способ использования различных материалов (бумага, холст, дерево, карандаш, уголь, пастель, масляные краски, акварель, гуашь и др.) в соответствии с их свойствами, их изобразительными возможностями.

В изобразительном искусстве под техникой понимается совокупность специальных навыков, способов, приемов, посредством которых исполняется художественное произведение. В понятие техники также включается развитие глаза и руки, их согласованная деятельность [14,стр. 7]. Овладение линией контура, штрихом, пятном, как изобразительными средствами рисунка, для ребенка довольно сложная задача, которую он сам, без помощи взрослого, решить не сможет. Ребенок должен воспринять способы рисования от взрослого. Первые исследователи детского рисунка начала XX века, такие как В.М. Бехтерев, Корrado Риччи, Либерти Тэдд и др. признавали необходимость обучения детей рисованию.

Американский педагог Либерти Тэдд считал, что овладение техникой рисования нужно не только для передачи изображения, оно также способствует формированию ручной умелости, необходимой для осуществления многих других видов деятельности. Он разработал целую систему для развития рисовальных движений руки. Он рекомендовал упражнения строить не на прорисовке геометрических форм, как было принято, а на рисовании элементов природы, развивая одновременно и наблюдательность и любовь к природе [14, стр.9].

Большую роль обучению малышей (1,5-2 лет) умениям правильно держать карандаш и пользоваться им отводил В.М. Бехтерев [2,стр. 19]. С 20-х годов XX столетия преобладающим стало мнение, отрицающее необходимость обучения детей рисованию, т.е. теория свободного воспитания [12,стр. 32], которой в начале своей деятельности придерживалась и Е.А Флерина. Однако позже, убедившись в процессе опытной работы, что самостоятельно овладеть техникой рисования, ребенок не сможет, она выдвинула задачу развития движений руки ребенка, указывала также пути развития:

- 1) включение необходимых движений в игру;
- 2) использование раз в неделю перед рисованием системы игровых упражнений типа: «ровненькие дорожки», «дождик» и др., которые прочно вошли в практику обучения рисованию детей 3 - 4 лет [13, 11; 31, 80].

Высказываясь за обучение детей технике рисования, С.А. Флерина недостаточно четко определила содержание обучения технике рисования. О необходимости руководства процессом рисования с младшей группы детского сада говорила И.П. Сакулина, придавая большое значение овладению графическими навыками. Однако и в ее исследованиях недостаточно полно раскрыта методика обучения технике рисования. Необходимость обучения техническим навыкам рисования подчеркивают и психологи, которые утверждают, что способность к рисованию проявляется и развивается только в процессе рисовальной деятельности ребенка под руководством взрослого [14, стр 15]. Наиболее полно исследованы вопросы формирования у детей технических изобразительных умений в работах Т.С. Комаровой. Она утверждает: «Качество изображения предметов объективного мира на каждом возрастном этапе обусловлено восприятием (качеством анализа изображаемого предмета) и техническими умениями изображать. При условии наличия систематической и целенаправленной рисовальной деятельности под руководством взрослых с возрастом постепенно улучшается и углубляется способность зрительного анализа изображаемых предметов и техника их изображения» [10, стр. 57].

Также Т.С. Комарова обращает внимание, что важно, однако, учить детей не действовать однообразно, раз и навсегда закрепленными способами, а изменять приемы в зависимости от поставленной изобразительной задачи. Для этого рекомендуется показывать детям разные варианты технического исполнения, подчеркивая их выразительность [14, стр. 38]. Выразительность графического образа в детском рисунке по большей части обуславливается активным эмоциональным отношением к изображаемому. Это эмоциональное отношение на раннем этапе изобразительного творчества опирается так же, как и в игре, на жизненную заинтересованность ребенка в предметах и персонажах, которые он пытается воспроизвести и среди которых он мысленно действует [17, стр. 3]. «...Эмоциональное, эстетическое отношение заставляет даже самого неопытного рисовальщика искать и находить посильные ему средства для передачи своего отношения, обуславливая выразительность изображения», что утверждается в исследованиях А. Леокума.

Для передачи своего отношения к изображаемому предмету или явлению, дети, как и художники, могут использовать свойства и качества различных материалов, технику рисования ими. Но для того, чтобы материал являлся для них средством выразительности, необходимо вызвать интерес к нему, научить выделять его свойства и качества, пользоваться этими свойствами. Е.А. Флерина так определяет значение изобразительных материалов: «Материал обеспечивает творческую практику, без которой никакое учение не принесет плодов. Отсутствие материала часто приводит к тому, что дети оказываются лишенными того или иного вида изобразительной деятельности и изобразительные способности их гаснут» [32, стр. 57].

Таким образом, разнообразный изобразительный материал способствует:

- развитию художественных способностей, творчества;
- обогащает эстетическую сторону рисунка, придает ему выразительность;

– дети узнают новые материалы, их свойства, приобретают знания способов работы с ними [23, стр. 49].

Одним из важных выразительных способов изображения являются выбор самих материалов и техника «граттаж».

«Граттаж» – это способ выполнения рисунка путем процарапывания пером или другим острым инструментом бумаги или картона, залитых тушью. Перед заливкой, бумагу или картон натирают парафином и обезжиривают мелом. Процесс работы в технике «граттаж» напоминает выскребывание по асфальту в литографии. Простор для фантазии тут просто огромен. Например, можно рисовать пластиковой вилкой: целой – волны на море, отломав «лишние» зубцы – дорогу, рельсы и т.д. Можно придумать применение и черенку вилки, и одноразовому пластиковому ножу, и даже ложке.

Произведения, выполненные в технике «граттаж» отличаются контрастом белых линий рисунка и черного фона и похожи на ксилографию в графике Х века в России. «Граттаж» под названием граттографии впервые использовал русский график М.В. Добужинский (1875-1957) в работах 1920-х годов.

Иногда «граттаж» выполняется на цветной или тонированной бумаге. Такие работы кажутся менее выразительными, т.к. уменьшается контрастность изображения с фоном. На специально подготовленной черной поверхности остается четко видимой даже самая слабая линия, если она белая, поэтому «рисовать», «процарапывать» линии нужно аккуратно, заранее представлять их, т.к. «граттаж» рисуется сразу «начисто». Поэтому, для всех художественных произведений необходимо делать подготовительные наброски и эскизы, эту специфику художественных средств графики необходимо учитывать, в работе с детьми среднего дошкольного возраста, при выполнении сложных композиций использовать карандашный эскиз на отдельном листе бумаги. Овладение различными материалами, способами работы с ними, понимание их выразительности позволит детям более эффективно использовать их при создании в рисунках графических образов.

Психологические основы формирования изобразительных умений у дошкольников

Т.С. Комарова в своих работах отмечает, что обучение графике, в частности технике рисования, характеризуется исследователями как развитие навыков и умений, имеющих двигательный характер, на основе возрастных, индивидуальных физиологических и психологических особенностей детей с учетом педагогических условий и путей образования технических навыков и умений. Проблемы развития моторики ребенка издавна привлекали исследователей, которые установили, что движения составляют основу формирования представлений о форме, величине, пространстве и т.д. [14; 17].

А.В. Запорожец подчеркивает, что ознакомление с формой, величиной и другими пространственными свойствами предметов оказывается невозможным без движения руки или глаза, обследующих части предмета [10]. В исследованиях В.П. Зинченко и А.Г. Рузской обнаружилось, что правильность узнавания фигуры находится в тесной зависимости от соответствия особенностям фигуры движений, которые производит рука или глаз ребенка в процессе предшествующего ознакомления с ней.

Для развития моторики человека большое значение имеет созревание нервно-мышечного аппарата и усвоение исторически сложившегося опыта предшествующих поколений. Сталкиваясь с предметами, инструментами, орудиями, ребенок самостоятельно, без помощи взрослого, не может понять специфику их употребления и часто использует их не по назначению; например, стучит карандашом по столу, берет его в рот, бросает и т.п. Особенно важно для развития психики ребенка овладение движениями рук. Уже к 3 годам движения руки достигают значительного развития. Но рука еще не достаточно ловка, подвижна, движения еще не всегда точны, целенаправленны. Особенно в таких деятельности, где используются орудия, инструменты, требующие координированных движений рук. Они развиваются в процессе деятельности путем систематического обучения. Т.С. Комарова подчеркивает, что особенностью изобразительной деятельности является то, что для осуществления ее важно не просто развитие руки, а обязательно совместное развитие руки и глаза. Зрительный контроль за движением руки необходим на всех этапах создания изображения. Глаз оценивает получающееся изображение и направляет его [14, стр. 18].

В.Н. Кириенко, А.Г. Ковалев и др. в своих работах также подчеркивают необходимость развития глаза, руки и координированности их действия. Техника рисования включает и движения, и их восприятие их, т.е. движения должны быть под контролем осязательных и кинестетических ощущений: ребенок видит, как движется рука и ощущает это движение.

И.П. Павлов писал: «Давно было замечено и научно доказано, что раз вы думаете об определенном движении, вы его невольно, того не замечая, производите» [22, стр.316]. В соответствии с образовавшимися у ребенка зрительными и кинестетическими представлениями производится нужное движение и по ходу его выполнения корректируется. По мере формирования движений роль зрительного контроля несколько снижается, но не снимается совсем. Рисующий может произвести движение не глядя, но передача пространственных свойств предмета без зрительного контроля невозможна.

С образованием двигательных представлений, накоплением опыта, рисовальные движения становятся более свободными, уверенными, увеличивается произвольность регуляции движений по направленности, размаху, длительности и т.д. Зрительный контроль за процессом изображения осуществляется на основе имеющихся представлений о предмете. Рисуя, ребенок сверяет создаваемое с представлением того, что должно получиться и исправляет изображение в соответствии с имеющимися представлениями о предмете. Поэтому важно, чтобы у ребенка сложилось отчетливое представление о предмете. Прежде, чем приступить к рисованию, ребенок должен обследовать предмет, движения руки, ведущей обследование, сходные по своему направлению с изобразительными движениями. Подробное обследование предмета помогает возникновению целостного образа того, что и как должно быть нарисовано.

В результате многократных повторений движений и восприятия получающегося изображения под руководством педагога у детей формируются обобщенные представления движений, заключающиеся в том, что изображение предметов одинаковой формы требует одних и тех же движений. Обобщенные представления связаны с обобщенными умениями. Это очень важный момент в обучении движениям: без наличия

такого обобщенного представления ребенок не сможет перейти к самостоятельному изображению предметов и явлений окружающего мира [14, стр. 21].

Т.А. Савицкая в своей работе отметила, что представление еще не обеспечивает выразительного изображения, необходимы рисовальные навыки. Навык возникает, как сознательно автоматизируемое действие, а затем функционирует как автоматизированный способ выполнения действия. С.Л. Рубинштейн относил навыки к группе вторичных автоматизмов, т.е. действий, выработанных сознательно, а затем применяемых автоматически [26].

Ни один из технических навыков рисования и после их отработки и автоматизации не может быть применен бессознательно. Не может, например, бессознательно регулироваться сила, скорость, размах движения, т.к. изменение регуляции движений всегда направлено на характеристику изображаемого. Технические навыки рисования носят сенсомоторный характер. В каждом из них есть двигательная часть - выполнение рукой рисовального движения и сенсорная - восприятие движения и осуществление контроля за произведенным движением: зрительный и кинестетический, причем на первых этапах обучения зрительный контроль преобладает и в дальнейшем его роль высока. В некоторых технических навыках зрительный контроль не может быть совершенно заменен мышечным.

В ряде психологических работ (Е.И. Бойко, Д.Ф. Николаенко, К.К. Платонов и др.) указывается на необходимость четкого различия понятий «навык и умение». Навык определяется как часть более общего понятия. Умение характеризуется, как способность использовать знания и навыки для решения разнообразных практических задач [14, стр. 24].

Т.С. Комарова предложила разделить технические навыки и умения на 3 группы:

- навыки и умения владения инструментом;
- навыки, связанные с выработкой качеств движения, от которых зависит качество линий и закраски в рисунке;
- навыки и умения, обеспечивающие передачу пространственных свойств предметов (формы, строения, величины, пропорций).

Ясно, что одни компоненты техники должны быть отработаны раньше (навыки владения инструментом, навыки и качества движения, относящиеся ко второй группе, навык удержания направленности движений), другие - позднее (умение свободно владеть карандашом и кистью при различных приемах рисования, умение регулировать движения по силе, темпу и т.д.). Умения, направленные на передачу формы предметов, ее пространственного положения, величинных отношений, формируются в соответствии с овладением навыками и усложнением изобразительных задач.

Такая последовательность определяется тем, что умения могут быть приобретены тогда, когда отработаны входящие в них навыки и усвоены знания о материалах и инструментах, используемых в рисовании [11, стр. 27].

Е.И. Игнатьев в своих работах утверждает, что эффективное освоение технических навыков и умений возможно лишь при установлении последовательности овладения детьми техникой рисования, распределения задач по каждой группе детского сада с учетом возрастных особенностей развития изобразительной деятельности. Наиболее подробно овладение навыками и умениями в рисовании описано в исследованиях

Е.И. Игнатьева [9, стр.22], где дана характеристика начальных форм изобразительной деятельности, начиная с дошкольного возраста, с описанием первых штрихов ребенка. Е.И. Игнатьев считает, что изобразительной деятельности детей предшествует довольно продолжительный подготовительный период, в течение которого происходит знакомство ребенка с изобразительным материалом, с основными его свойствами. Приобретаются необходимые умения использования материалов для рисования. Замечено, что дети, не имевшие долгое время в своем распоряжении материалов для рисования, затем в течение долгого времени не проявляли интереса к изобразительности [10; 21].

«Важнейшим побудителем к рисованию является пример взрослых», – говорит Е.И. Игнатьев. Ребенок подражает движениям рук взрослого. Первые штрихи его прерывисты, линии коротенькие, аритмические. Бумага во многих местах может быть процарапана, тогда, как в других, карандаш еле коснулся ее поверхности. Карандаш ребенок зажимает в кулаке или между фалангами второго и третьего пальцев. Ко второму году у ребенка появляется возможность регуляции двигательных актов. Деятельность двигательного анализатора быстро совершенствуется, прогрессивно усиливается двигательный контроль коры. Черканье развивает необходимые нервно-мышечные механизмы, развивает соответствующие группы мышц и механизм произвольного управления ими. Закладываются первые элементы зрительно-двигательной координации, которые затем будут иметь решающее значение.

Относительно дошкольного возраста, Е.И. Игнатьев указывает, что в начале усвоения новых движений совершается под контролем зрения, с образованием двигательных навыков, контроль за движением осуществляется с помощью мышечно-суставных ощущений, от точности которых зависит точность движений. Зрительный контроль никогда не устраняется целиком. Координация пальцев рук еще недостаточна, плохо развит большой палец, в частности его противопоставление другим пальцам. Развитие движений в дошкольном возрасте – важная задача. Развитая рука позволяет более точно передавать контур предметов. Для формирования двигательных навыков Е.И. Игнатьев предлагает специальные упражнения - «рисование в воздухе». Такое упражнение подготавливает руку и глаз к реальному изобразительному движению. Этим приемом пользуются даже художники, когда им надо произвести точное и очень сложное движение. Но эти движения, конечно, не точно имитируют реальные изобразительные движения. Иногда дети не в состоянии повторить эти движения в ином масштабе на листе бумаги. [9; 27]

Исследования показали, что ребенок не одинаково легко усваивает изображение линий, имеющих разное положение на листе бумаги – ему легче даются вертикальные; где он хочет ровно провести горизонтальную линию, там он резко поворачивает лист на 90 градусов и проводит ее как вертикальную, еще труднее для него наклонные (скат крыши домика).

Постепенно ребенок приобретает навык в управлении движениями своей руки. Это наглядно проявляется при заштриховывании ребенком контурных фигур без выхода за их очертания. Е.И. Игнатьев пишет о том, что к 5-6 годам ребенок овладевает в основном легкими свободными движениями карандаша. Но как только перед ребенком возникает новая более сложная задача, возникают и новые трудности зрительно-двигательной координации. Усвоенный ранее изобразительный навык перестает

удовлетворять ребенка. Е.И. Игнатъев обращает внимание на то, что пока сложное действие хорошо не закреплено, ребенок не восприимчив к усвоению новых действий, которые базируются на этих, еще не закрепленных систем. Воспитатель должен всегда помнить об этом, чтобы не вести работу «впустую» [10,стр. 25].

Анализ психологической литературы показал, что детям доступно усвоение художественных техник. Развитие восприятия и формообразующих движений осуществляется в процессе обучения изобразительной деятельности. В следующем параграфе рассматривается проблема обучения детей графике в педагогических исследованиях.

Вопросы обучения рисованию как виду графики в педагогических исследованиях

Последовательность формирования графических навыков и умений должна определяться изобразительными задачами. Понятное окружающим изображение может быть создано только на основе отчетливых представлений о предметах и явлениях. В работах советских психологов и педагогов указывается, что представления образуются в процессе восприятия, изображения в рисунке может получиться лишь на основе чувственного знакомства с предметом, что отмечается в научных работах Т.С. Комаровой. Организованное и направляемое восприятие детьми предмета называется обследованием [15,стр. 43].

В начале обследования необходимо обратить внимание на предмет в целом, затем перейти к анализу предмета, выделяя форму основной части, потом остальных частей, определяя их величину и расположение по отношению к основной части. В заключение нужно вновь обратить внимание на весь предмет, чтобы закрепить целостное представление [14,стр. 81].

Формирование графического навыка, как показали исследования группы психологов во главе с А.В. Запорожцем, происходит быстрее у того ребенка, который предварительно активно знакомился с заданием и со способами его выполнения и лишь затем переходит к выполнению системы исполнительных, рабочих движений, чем у того, который сразу приступает к осуществлению последних без предварительной ориентировки в ситуации. В связи с этим большое значение имеет первое ознакомление детей со способами действия карандашом или кистью при изображении, на основе чего складывается представление о нужном способе. Ориентировочные обследовательские действия ребенка, направленные на ознакомление со способами действия, включают в себя, прежде всего движения руки, выделяющие контур предмета [14,стр.82]. Организуя обследование предмета, педагог не только сам движением руки по контуру выделяет форму предмета, но и предлагает детям сделать то же самое. Особенно важно активизировать детей в процессе обследования, когда какой-то способ изображения дети усваивают впервые [14, стр.83].

Итак, в процессе обследования образуется связь действий руки и глаза. Это способствует обеспечению двойного контроля (двигательного и зрительного) за последующими исполнительными движениями. Большое значение в обучении технике рисования имеет овладение определенными движениями, позволяющими передать различные формы (округлые, прямоугольные). Обучая детей рисованию этих форм, важно подчеркивать различия в движении руки, фиксируя внимание на положении

руки и на двигательных ощущениях; вместе с тем подчеркивать сходство движений руки при обследовании и рисовании предметов одинаковой формы [14,стр. 85].

Ориентировочно-исследовательская деятельность не ограничивается только выяснением условий и способов выполнения задания. Она протекает и в процессе выполнения рисунка, когда осуществляется сверка производимого действия с образом, сформированным при ознакомлении с заданием и коррекция выполняемого действия в соответствии с этим образом [14,стр. 86]. С целью выработки перцептивного контроля за рисовальными движениями, их мышечной регуляции необходимо направлять ориентировочную деятельность ребенка на анализ характера движения и способы его выполнения. Поэтому при показе движения нужно обращать внимание детей, как на характер движения, так и на состояние движущейся руки, на сравнение и различие мышечно-суставных ощущений.

Фиксируя внимание детей на характере движения и способе его выполнения, важно подчеркивать зависимость от этого направления и качества линий в рисунке. Только в этом случае дети осознанно усваивают технические навыки и умения, могут сами заметить ошибку в своих действиях и скорректировать движение в соответствии с имеющимся представлением о том, какое действие является правильным. Благодаря сохранению ориентировочных действий в процессе выполнения изобразительных движений, последние становятся точнее, правильнее и рисунок улучшается [14,стр. 87].

Пути усвоения двигательного опыта разнообразны. Один из них - путь подражания. В своих работах А.В. Запорожец рассматривает подражание как особый психический процесс, заключающийся в усвоении новых форм поведения или выполнения старых форм в новых, необычных условиях путем приведения в соответствии собственных движений с движениями имитирующего лица. А.В. Запорожец характеризует процесс подражания как сложный и многогранный.

Первая фаза – это предварительная ориентировка, которая заключается в том, что в результате прослеживания действий другого лица складывается образец, образ этих действий.

Вторая фаза – это отработки исполнительных реакций, усовершенствования воспринятых движений. На протяжении этой фазы субъект путем ряда проб подравнивает свои движения к имеющемуся образцу, пока воспроизводимое движение не будет соответствовать воспринятому.

Следовательно, уподобление движения воспринятому ребенком двигательному образу, как правило, связано не с единичным его произведением: первые попытки подражания лишь очень приблизительно соответствуют воспроизводимому образцу. Чтобы добиться полного соответствия, необходимо неоднократное воспроизведение движения при соотнесении его всякий раз с образом, представлением движения, образовавшимся на основе его восприятия [14,стр. 88].

Другой путь – это путь «механического руководства», к которому относится способ пассивных движений. Опыт показывает, что этот путь оказывается эффективным в работе с детьми младшего дошкольного возраста, а в случаях запоздания в развитии рисовальных движений и в среднем дошкольном возрасте. При обучении графическим навыкам и умениям детей среднего дошкольного возраста наиболее эффективным оказывается метод подражания [14,стр. 89].

Психологические исследования, проведенные под руководством А.В. Запорожца, показали, важное значение слова, словесной инструкции в формировании двигательных навыков [14,стр.97]. Как известно, только благодаря слову, движения могут приобрести преднамеренный и сознательный характер, что качественно отличает произвольные движения от не произвольных. Учитывая это, нужно сопровождать показ способа действия объяснением.

Теоретический анализ педагогических исследований показал, что при формировании изобразительных умений используются следующие методы обучения: организация ориентировочно-исследовательской деятельности; обучение навыкам на основе подражания; проведение упражнений с целью отработки движений руки, их качеств; слово педагога; повторение детьми словесной инструкции; запоминание правил и регуляции их с помощью движений руки. В младшей и средней группах все методы используются в игровой ситуации. Методы обучения следует использовать в единстве [14; 101].

Вывод

Одним из важных условий развития художественного творчества детей среднего дошкольного возраста является разнообразие применяемых при изобразительной, декоративной деятельности художественных материалов и техник.

Вариативность и художественное разнообразие нетрадиционных техник рисования предоставляют педагогу возможность творчески подойти к их отбору применительно к решению учебной задачи конкретного занятия изобразительного искусства, учитывая особенности тематической, содержательной, технической сторон художественно-творческой деятельности, а также спектр интересов всех детей и отдельного, что позволяет сделать учебно-воспитательный процесс желанным, интересным, познавательным.

Введение новой графической техники и художественных материалов, как известно, активизирует процесс художественного творчества детей.

Использование графической техники «граттаж» не только позволяет ребёнку добиваться большой образной выразительности, но и содействует развитию художественного творчества.

Экспериментальное обучение графике, как средство формирования изобразительных умений в средней группе детского сада Обоснование и разработка методики эксперимента

В данной работе обоснованием методики обучения детей художественным средствам графики являются основные принципы программы развития детского изобразительного творчества «Детская одаренность». Эта программа включает содержание дополнительного образования по разным видам изобразительного искусства с нетрадиционной вариативной методикой преподавания в детской изостудии детям дошкольного и младшего школьного возраста с учетом их природной одаренности [1,стр. 5].

Экспериментальные занятия проводились с группой детей, по одному занятию в неделю, как дополнительные к типовой программе. Вариативная методика обеспечи-

вала выбор выполнения детьми заданий разной степени сложности. Как отмечается в работе Л.Г. Беляковой и Р.Г. Казаковой, методика обучения технике «гаттаж» основывается на принципах ненасилия, разработанных выдающимися мыслителями XIX века и развиваемые в XX веке учеными ассоциации «Педагогика ненасилия», центра «Образование и культура» (Россия), движение «Новое образование» (Франция), «Кооперативное обучение» (США) и др. [1, стр. 8]. Некоторые из этих принципов послужили основанием для разработки методики эксперимента.

Принцип целостности, неразрывности в знаниях, умениях и впечатлениях, «входящих» в душу ребенка, которые не должны прерываться другими впечатлениями, пока не закрепятся полученные, без переключений детского мозга с одного предмета на другой. Исходя из этого принципа, время детской изодейтельности не ограничивается, а предоставляется детям право заниматься творчеством, насколько позволяют силы и интерес. Также вводятся игровые упражнения во второй серии занятий, как часть занятия по карандашной графике, чтобы не нарушать целостности детского восприятия, обеспечить преемственность в знаниях, умениях, впечатлениях при переходе к технике «гаттаж».

Принцип индивидуальности с устранением унификации (выравнивания уровня обучения) детей. На основе этого принципа были разработаны задания разной степени сложности, в зависимости от эстетической одаренности детей и сформированных у них рисовальных умений.

Как известно, чем меньше ребенок, тем больше место в его воспитании и обучении занимает игра. Используя игровые приемы, я основывалась на данных в исследованиях Е.А. Флериной, А.А. Волковой, Т.Г. Казаковой и др. В последнее время интерес к исследованию игровых приемов в изобразительной деятельности повышается.

Учитывая значение игровых приемов, непосредственное обучение технике «гаттаж», я начала с игровых упражнений, цель которых была повысить эффективность обучения детей изображению простейших линейных форм и развитию рисовальных движений. При обучении изображению пространства использовались следующие игровые приемы: обыгрывание игрушки-персонажа; использование игрушек для рисования с натуры; использование воображаемого персонажа; привлечение детей для исполнения определенной роли. В последнем случае изобразительная деятельность детей на занятии строилась по типу аналогичной деятельности взрослых (художники-иллюстраторы сказок). Однако при использовании игровых моментов нужно не забывать о выполнении учебной задачи приобретения детьми новых знаний, умений, навыков.

Принцип оценки того, что ребенком сделано успешно, а не того, что ребенок не смог или не успел сделать. В таких случаях предоставляется детям возможность закончить или исправить работу позднее.

Принцип вариативности в выборе образа и способа его изображения с целью создания зрительного ряда, в котором ребенок может выбрать вариант задания, которое его заинтересовало. Для этого, количество имеющихся вариативных образцов, или эскизов, должно быть не меньше количества детей, посещающих занятия.

Принцип сотворчества, сотрудничества, преподавателя с учениками, обеспечение условий, при которых ребенок не боится сказать о своем непонимании, может выбрать задание не слишком легкое и не слишком трудное, не переутомляться.

Обучение изобразительным умениям средствами графики «гаттаж» (планирование занятий на констатирующем и формирующем этапах эксперимента)

На констатирующем этапе эксперимента поставлена цель, выявить интерес детей к графике и технике «гаттаж» и желание научиться рисовать «процарапыванием». Запланировано рисование «по замыслу» материалами и техниками «на выбор».

На формирующем этапе эксперимента в первой серии занятий поставлены цели, вызвать у детей интерес к технике «гаттаж», развивать их эстетические чувства. При разработке занятий использовались следующие наглядные методы:

Рассматривание детьми работ, выполненное способом «гаттаж» и книжных иллюстраций, показ воспитателем основных изобразительных средств графики - линий и штрихов, выразительных возможностей «гаттаж». Также были применены словесные и практические методы: беседа с детьми, объяснение, рассказ воспитателя, самостоятельные упражнения детей в изображении графических средств. Использовались такие материалы, как работы педагога и иллюстрации из книг: А. Блок «Зайчик», М. «Детская литература», 1972, В.А. Жуковский «Летний вечер», М. «Детская литература», 1971.

Во второй серии занятий была поставлена следующая цель: упражнять детей в «процарапывании» линий как простейших элементарных художественных средств графики в технике гаттаж. Были запланированы три основных упражнения, рассчитанные на 10-15 минут и входившие в занятия по карандашной графике.

Упражнение «Трава». Цель: упражнять детей в выполнении вертикальных штрихов, ритмичных, постепенно уменьшающихся.

Упражнение «Камешки и песок». Цель: упражнять детей в изображении точек и элементов округлой формы, ритмичных, постепенно уменьшающихся.

В обоих упражнениях использовались следующие методы: беседа преподавателя с детьми; показ преподавателя приемов изображения; игровой момент. Дети дополняли движения словами: «Сначала мы видим высокую травку, вот такую, потом – пониже, вот такую, потом – еще ниже...». «На берегу лежат большие округлые камешки, вот такие, подалее – поменьше, вот такие, дальше - еще меньше...а вокруг рассыпан мелкий-мелкий песок». Дети представляли себе листок бумаги лужайкой или берегом моря. В конце занятия – краткий самоанализ и показ детских рисунков.

Упражнение «Шарики». Цель: научить детей правильно и красиво штриховать простую форму, пользуясь линейкой. После вступительной беседы на доске показывали прием штриховки. В качестве сюрпризного игрового момента, использовались воздушные шары, которые детям предлагалось нарисовать (как бы с натуры) и аккуратно заштриховать. В процессе работы давались указания, которые касались техники выполнения. В конце просмотр и оценка детских работ. Упражнения планировались на занятиях как основные и в отдельных случаях использовались повторно для закрепления поставленных перед детьми задач.

Цель третьей серии занятий изучить особенности изображения детьми пространства средствами «гаттаж».

Занятие «Небо и земля». Цель: дать детям представление о пространстве и учить изображать его, используя элементарные средства выразительности – линии.

Методы и приемы: вступительная беседа; рассказ о пространстве, линии горизонта, показ наглядных средств, изображающих открытое пространство, показ выразительных средств (различные штрихи и линии); указания, касающиеся техники выполнения, просмотр детских рисунков и самоанализ.

Наглядные пособия: схематические изображения пространства.

Занятие «Дерево». Цель: учить детей изображать элементы природы в пространстве, используя средства «гаттаж», учить детей использовать такие средства выразительности как объем и «расчищение» поверхности.

Методы и приемы: «фотографирование» детьми на прогулке элементов пейзажа через окошки самодельных фотоаппаратов; рассматривание и анализ работ выполненных на прошлом занятии, беседа об особенностях изображения пространства и внешнем виде деревьев, использование для анализа детских работ образцов художественной литературы, отрывков из песен, сказок: «В лесу родилась елочка», «Во поле березка стояла», «...Вышла Машенька в чисто поле, глядь, а там яблонька с наливными яблочками...» и др.

Цель четвертой серии занятий – учить изображать форму предмета, процарапывая линии, изображающие выразительный образ сказочного персонажа.

Занятие «Сказочная принцесса, принц». Цель: учить линиями изображать выразительный образ сказочного персонажа.

Методы и приемы: рассматривание книжных иллюстраций и эскизов, беседа воспитателя с детьми, вопросы к детям, просмотр детских работ и самоанализ.

Занятие «В гостях у сказки». Цель: побуждать передавать в рисунках знакомые образы, используя средства графики, совершенствовать изобразительные умения.

Методы и приемы: беседа, чтение отрывков из русских народных сказок «Гуси-лебеди», «Морозко», «Иван-царевич и серый волк». Анализ в форме игры «К какой сказке эта картинка?».

На контрольном этапе эксперимента было запланировано рисование «по замыслу» в технике «гаттаж». Цель: выявить уровень формирования изобразительных умений детей художественными средствами графики после формирующих (обучающих) занятий.

Наглядные материалы: для рассматривания эскизы, выполненные, детские работы.

После проведения контрольных занятий явно заметна динамика в формировании изобразительных умений. Сравнивая рисунки констатирующего этапа и рисунки контрольного этапа видна разница, в овладении приемами процарапывания, дети научились изображать композицию линиями и научились передавать форму предметов. Что хочется отметить, интерес у детей к технике «гаттаж» как был на высоком уровне, так и оставался на протяжении всего эксперимента.

Динамика формирования изобразительных умений в процессе обучение детей графике (контрольный этап)

Экспериментальная работа была направлена на углубление взаимосвязи проблемы формирования личности ненасильственными методами и проблемы развития детского творчества как истока, начального этапа формирования свободной, творческой личности. Обе проблемы поставлены почти столетие назад, и актуальность их возрастает с развитием теории и методики развития детского изобразительного творчества. Эта на-

правленность выражается в необходимости использования ненасильственных методов воспитания и преподавания изобразительного искусства как необходимого условия развития личности. Как известно, детям для создания выразительного образа необходимо владеть изобразительными умениями. Стимулом к развитию и использованию умений, являлись образно-игровые ситуации (обыгрывание образа), активизация замысла, эмоциональная направленность на создание определенного изображения.

Анализ проведенной работы показал, что в большинстве случаев техническая неумелость и недостаточно сформированные изобразительные умения тормозят реализацию творческого замысла с первых штрихов рисунка. Владение основными навыками техники позволяет приступить к реализации замысла. Здесь вступают в силу эмоционально-волевые процессы творчества [19, стр. 104].

Результаты экспериментальной работы с детьми показали, что индивидуальные особенности в создании графических образов в рисунках и технике «граттаж» детей проявлялись только после упражнений. Дети по-разному овладевали движениями, направленными на изображение предметов графической техникой «процарапывания». Некоторым детям было достаточно общего показа у доски, чтобы они смогли повторить движение и получить изображение. Другие не могли перенести зрительно воспринятое движение в движение руки. Таким детям после общего показа были показаны эти движения, способом ведения педагогом руки ребенка.

Наличие отработанных навыков изображения в ходе упражнений позволяла детям быстро, и смело наносить линии контура и передавать детали рисунка на грунтовой бумаге острым пером.

Индивидуальный подход в обучении технике рисования «граттаж» уже на первых этапах овладения детьми деятельностью способствовал успешному формированию у всех детей, все дети получали равные возможности изображения окружающих предметов и явлений. При этом овладение одними и теми же техническими приемами «граттаж» не привело к однообразию рисунков.

На констатирующем этапе на занятии по замыслу, а так же в индивидуальных беседах выявлено, что большинство детей не знакомы с техникой рисунка «граттаж». Интерес к новой технике проявили все дети.

После выявления на констатирующем занятии высокого интереса детей и отсутствия изобразительных умений в графической технике были проведены формирующие занятия по обучению детей технике рисования «граттаж», анализ которых показал положительные результаты.

Анализ детских работ показал, что каждому ребенку присущ индивидуальный характер выполнения рисунка, несмотря на одинаковую техническую основу.

Вывод

На основе контрольного эксперимента можно сделать выводы. В результате проведенной работы в течение формирующего эксперимента количественно изменились рисунки детей по рисованию предметов в технике «граттаж», о чем свидетельствует динамика распределения по уровням от констатирующего к контрольному эксперименту. Интерес у детей к этой технике возник в начале эксперимента, так и не угасал на протяжении всего эксперимента. Владение приемами процарапывания предметов

линиями на констатирующем этапе владели только 20% детей, а уже на контрольном этапе этими приемами все дети владели одинаково. Передавать композицию пространства на констатирующем этапе мог лишь один ребенок, это 10% от общего количества детей, а на контрольном этапе не было детей, которые не овладели бы этими умениями. Изображение формы предметов на констатирующем этапе детям не давалось, зато на контрольном этапе 40% детей овладели этими умениями.

Сравнив результаты контрольного эксперимента с результатами констатирующего эксперимента, мы увидели, что дети приобрели огромный интерес к такой технике графики как «граттаж», научились владеть приемами процарапывания линий, передавать композицию пространства и изображать формы предметов.

ВЫВОДЫ

В результате проведенной теоретической и экспериментальной работы сделаны следующие выводы:

1. Теоретический анализ литературы по вопросам формирования у детей изобразительных умений, искусствоведческий анализ произведений графики, как вида изобразительного искусства, позволил выявить художественные средства графики (точка, штрих линия, растушевка их, различная технология их выполнения в разных материалах). Теоретическое обоснование показало, что наиболее характерными для графики материалами и доступными для работы с детьми является техника «граттаж». Обучение детей четким графическим линиям техникой «процарапывания» на грунтованном картоне наиболее эффективно способствует формированию у детей изобразительных умений, что и проверено нами в экспериментальной работе.

2. Анализ результатов констатирующего этапа эксперимента показал, что попытки «процарапывать» изображение вынуждали детей не торопиться, следить и координировать движение руки и зрительного восприятия, что положительно влияло на формирование изобразительных умений. Контрастные, яркие, четкие линии вызывали интерес, «процарапывание» поверхности листа казалось детям игрой, что характерно детям среднего дошкольного возраста. Эти детские проявления, интерес и актуальность детей показали необходимость обучения их этой интересной игре - «граттаж», а, следовательно, разработки серии таких занятий - игр и экспериментальной проверки их эффективности.

3. Разработана и проведена серия экспериментальных формирующих занятий. В первой серии, под влиянием рассматривания иллюстраций дети проявляли интерес и эстетическое восприятие искусства графики и в частности техники «граттаж», которое выразилось у детей в эмоциональных высказываниях, проявление желания создавать подобные произведения. Во второй серии в процессе игровых упражнений, дети усвоили некоторые элементарные средства «граттажа» - процарапывание (штрихов, линий). В третьей серии дети изображали композицию в пространстве листа, процарапывая разнообразные штрихи, передавая пространственное расположение предметов. Экспериментальное обучение изобразительным умениям в технике графики «граттаж» способствовало формированию у детей более точных изобразительных движений, более четкого изображения пространства в композиции, дополнению рисунка разными образами.

Изучение техники «граттаж» и внедрение ее в работу вызывает интерес и стимулирует к дальнейшему изучению проблемы обучения детей дошкольного возраста изобразительным умениям художественными средствами графики.

Список литературы:

1. Белякова Л.Г., Казакова Р.Г. «Детская одаренность». Программа развития детского изобразительного творчества. МПГУ, 1994.
2. Бехтерев В.М. Первоначальная эволюция детского рисунка в объективном изучении. СПб., типография Сойкина, 1910.
3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк- 3-е изд. М., «Просвещение», 1991.
4. Грабарь И. Э, Репин. Монография. В 2-х т. М., Изд-во АН СССР, 1963-1964. Т.1, 1963. Т.2. М., «Наука», 1964.
5. Грабарь И.Э. Серов-рисовальщик. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
6. Григорьева Г.Г. Игра и обучение детей изобразительной деятельности. В кн.: Педагогические и психологические проблемы руководства игрой дошкольников. М., НИИ ОП, 1979.
7. Запорожец А.В. Развитие произвольных движений. М., Изд-во АПН СССР, 1960.
8. Звонцов В.М. Основы понимания графики. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
9. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. М., «Учпедгиз», 1961.
10. Игнатьев Е.И. Влияние воспитание предмета на изображение по представлению. М., Изд-во АПН РСФСР, 1954.
11. Казакова Р.Г. Актуальные проблемы развития детской художественно-изобразительной одарённости - М., 2004.
12. Казакова Р.Г. Принципы ненасилия в методике Преподавания изобразительного искусства в студиях развития детского творчества. В кн.: Воспитание свободной независимой, ответственной личности. СПб, 1994.
13. Карасева Е.О. Мы знакомимся с художниками. М., «Молодая гвардия», 1968.
14. Комарова Т.С. Занятие по изобразительной деятельности в детском саду. М., «Просвещение», 1991.
15. Комарова Т.С. Изобразительная деятельность в детском саду. Обучение и творчество. М., «Педагогика», 1990.
16. Курочкина Н.А. Детям о книжной графике. СПб., «Детство-Пресс», 2004.
17. Леокум А. Детская энциклопедия «Скажи мне, почему?». М., «Джулия», 1992.
18. Леонтьев А.Н. проблемы развития психики. М., «Мысль», 1965.
19. Методика обучения изобразительной деятельности и конструированию. - Под ред. Т.С. Комаровой. М., «Просвещение», 1991.
20. Мухина В.С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта. М., «Педагогика», 1982.
21. Павлов И.П. Полное собрание сочинений. М.-Л. Изд-во АПН СССР, 1951-1952.
22. Петров-Дубровский А.А. Искатель правды Альбрехт Дюрер. М., «Детгиз», 1961.
23. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура.

- Графика. Декоративное искусство.- Под ред. В.М. Полевого. М., «Советская энциклопедия», 1986.
24. Развиваем детскую одарённость / Авторы Р.Г. Казакова, Г.Н. Масич, Л.Г. Белякова и др. - М., 2001.
 25. Рисование с детьми дошкольного возраста: Нетрадиционные техники, планирование, конспекты занятий / Под.ред. Р.Г. Казаковой. - М.: ТЦ Сфера, 2005.
 26. Савитская Т.А. В поисках правды и красоты. М., «Изобразительное искусство», 1976.
 27. Сакулина Н.П. Нравственное воспитание на занятиях изобразительной деятельностью. «Дошкольное воспитание», 1978, №1.
 28. Сенсорное воспитание в детском саду. М., «Просвещение», 1981.
 29. Смирнов Г.Б., Соловьев А.М. Начинающему художнику. Л., Художник РСФСР, 1962.
 30. Теория и методика изобразительной деятельности в детском саду.- В.Б. Косминская, Е.И. Васильева, Р.Г. Казакова и др. М., «Просвещение», 1985.
 31. Флерина Е.А. Изобразительное творчество детей дошкольного возраста. М., Учпедгиз, 1956.
 32. Флерина Е.А. Развитие изобразительного творчества под влиянием учебного-воспитательного руководства.- В кн.: Труды Всероссийской научной конференции по дошкольному воспитанию. М., Учпедгиз, 1949.
 33. Художественное творчество в детском саду.- Под ред. Н.А. Ветлугиной. М., « Педагогика», 1974.

ПЯТНО И ЛИНИЯ КАК СПОСОБ ПРОЧТЕНИЯ ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА.

Статья посвящена изучению и формированию определенного зрительного восприятия природы путем пятна и линии.

Ключевые слова: пятно, линия, набросок, нюанс цвета, мазок, заливка, штрих, тон.

Актуальность выбранной темы обусловлена продуктивностью внедрения разработанного метода использования способа прочтения живописного образа путем пятна и линии в процессе обучения академической живописи студентов художественно-педагогических высших учебных заведений.

Объект исследования – пятно и линия как средство развития художественно-творческих способностей учащихся, знаний, умений, навыков на уроках изобразительного искусства при рисовании портрета, передаче внутреннего мира человека.

Предмет – формы и приемы развития художественно-творческих способностей школьников в процессе рисования с акцентированием линии и пятна.

Целью данной статьи является анализ восприятия произведений живописи и других произведений искусства, в которых используются выразительные возможности цвета, анализ закономерностей цветового построения композиции, и выразительных средств живописи.

Методы, использованные в процессе исследования проблемы, – описательный, метод анализа.

Изложение основного материала

Организация преподавателем восприятия произведений живописи и других произведений искусства, в которых используются выразительные возможности цвета, заключалась в изучении закономерностей цветового построения композиции, в изучении выразительных средств живописи.

Средства изображения – линия, пятно, – используемые для создания изображений, проявляются в различных технических изобразительных приемах.

Живопись воплощает художественные образы непременно в красках, во всем их блеске и богатстве и при любом освещении.

Система тональных пятен, взятых с определенной насыщенностью в соответствии с природой, называется тональными отношениями. Тональные отношения в природе всегда богаче, чем отношения в живописи и передаются с помощью тонального масштаба. Его размер определяется, с одной стороны, белой краской (в природе это самый яркий свет), с другой стороны, тем самым темным пятном в работе, силу которого выбрал сам художник, исходя из материала и самого решения. При этом совсем не обязательно самое темное пятно в работе брать во всю силу тона краски. Если художник не пользуется правильно тональным масштабом, то ему будет не хватать темного тона

Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, пространство и объем существуют только в иллюзии. Эта плоскость составляет главную условность

живописи, и главная сложность для живописца состоит не в том, чтобы преодолеть эту условность, а в том, чтобы выдержать эту мнимость. Плоскость и поверхность картины – важные элементы воздействия, как и созданные образы. Ведь картина выполняет две функции – изобразительную и экспрессивно-декоративную. Язык живописца понятен только такому зрителю, который осознает декоративно-ритмические функции плоскости картины.

Основополагающим элементом живописи являются краски, которыми создаются живописные полотна.

Понятие «композиция» – основной и главной элемент любого произведения. Она является важнейшим организующим началом, с помощью которого объединяются в единое целое все компоненты, изобразительные средства и реализуется замысел художника. Основное качество композиции – логичность, четкость форы и соотношенность частей. Композиция непременно существует в любом художественном произведении, независимо от того в каком стилистическом направлении оно исполнено – реалистическом или авангардном.

К художественно-выразительным средствам живописи относятся цвет, мазок, линия, пятно, цветовой и световой контраст.

Каждый живой и неживой предмет имеет свой локальный цвет. Так же, как и цвет, огромную роль играет освещенность. Воздействие цветовой окраски, расположение в пространстве, состояние воздуха влияет на цвет.

Художник передает с помощью цвета, цветовых ощущений, цветовых сочетаний, гармонии теплых и холодных цветов все разнообразие настроений, чувств.

Примером цветовых и световых контрастов в живописи, могут служить резко выделяющиеся светлые и темные отношения пятен участков картины. Покажем художественно выразительные средства – линия, пятно. Форма объекта определяется очертаниями, контуром, силуэтом. В упрощенном виде это квадрат, треугольник, круг, прямоугольник. Каждый предмет в упрощенном виде похож на геометрическую фигуру. Конструкция (строение) предметов – основа формы, каркас строения предмета. Конструкцией каждого объекта является то или иное геометрическое тело. Геометрические тела – шар, куб, параллелепипед, конус, цилиндр. Рассматривая объект, можно увидеть что он состоит из нескольких геометрических тел. Художник предварительно делает эскизы, этюды, наброски.

Язык изобразительного искусства опирается на визуальные (зрительные) образы. С помощью образов художник передает зрителю информацию об окружающем мире, о человеке, о его эмоциональных переживаниях. Также изобразительное искусство является средством коммуникации.

В произведениях искусства зашифрованы не только отдельные явления, события, сюжеты жизни, но и философско-эстетические представления эпохи, страны, мировоззрение отдельного художника. Чтобы их понять, зрителю необходимо знать:

- 1) историко-культурную информацию;
- 2) специфику цвета;
- 3) специфику линии;
- 4) специфику формы;
- 5) специфику пространства;

- 6) специфику света и тени;
- 7) специфику фактуры;
- 8) специфику ритм;
- 9) специфику композиции.

Сюжетно-композиционная структура портрета, избираемая художником (голова, поясной, в рост, групповой, в интерьере, в пейзаже и др.) – первый этап создания портретного образа (идея-замысел). Воплощение художником образа действительности в художественно-образную форму складывается из решения системы следующих задач:

1) линейно-изобразительные задачи (силуэт, поиск движения форм); 2) тональные (объемность, свето-теневые и цвето-тональные отношения); 3) проекционные задачи (перспективное положение в пространстве, пропорции линейные и угловые); 4) образно-пластические (плавность форм, округлость, легкость, угловатость и т.п.); 5) компоновочные (расположение в картинной плоскости, композиционная схема, пропорциональные отношения площади фона и изображения); 6) гармонизации (ритм, контраст, нюанс, цвет, колорит, соподчиненность и др.); 7) образно-художественные (обобщение, типизация, стилизация, гиперболизация и т.п.) [2]. Первая же линия или тональное пятно, нанесенные на изобразительную поверхность, сразу несут в себе предметно-изобразительное содержание, а также отражают определенную композиционную мысль художника [3]. Характер начертания линии или тональной формы подчеркивает эмоциональное содержание портрета (к примеру, стиль рисунков Ж.О.Д.Энгера и В.Ван-Гога различны по эмоциональному звучанию). Практика показывает, что в выражении образного содержания портрета не последнюю роль играют такие изобразительные средства, как проекционные и пропорциональные отношения рисунка. Они приобретают значение не только в достижении пластического сходства портрета и портретируемого, но и в его психологической, духовно-образной характеристике. Говоря о процессе работы над портретом, В. Серов отмечал: «Сколько ни переписываешь, все выходит фотография, просто из сил выбьешься, пока вдруг как-то само не уладится: что-то надо подчеркнуть, что-то выбросить, не договорить...» [4]. В. Серов в точном проекционно-пропорциональном изображении добивался художественной выразительности путем многократной переработки формы (без изменения проекционных отношений) за счет мастерского обобщения деталей, светотени на лице и волосах, акцентировки главных элементов изображения. Таковы большинство его портретов. Однако у него же встречается и другой прием – едва заметного ухода от объективной проекционности с целью подчеркнуть характерное в человеке. Как отмечал сам художник, его часто обвиняли в том, что выполненные им портреты «иногда смахивают на карикатуры»[5]. В портретах лиц, которые были ему антипатичны, он заострял их отрицательные черты (прием гиперболизации характерного). В других работах, как например, в портрете Ф.И. Шаляпина (в рост), гиперболизировано положительное начало: несколько удлиненная фигура, артистически характерное движение и поворот туловища подчеркивают монументальность и величие образа выдающегося певца. И.Н. Крамской писал: «Конечно, портретист обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были...» [6]. Здесь великий мастер портрета имел в виду,

прежде всего, передачу в портрете объективных, присущих только данному портретируемому черт характера, его пропорциональных, физиономических особенностей, душевных качеств. И поскольку сходство портрета с оригиналом достигается художником путем синтеза изображения и выражения (предметно-содержательных, духовных, психологических, социальных аспектов), в реалистическом портрете (а именно таковой нами исследуется) предполагается максимальное объективирование этих признаков. Это И.Н.Крамской и называет как «объективно» и «точно» их отображать, если физическое сходство в портрете является результатом точной передачи проекционных, свето-и цвето-тональных отношений натуры.

Одной из основополагающих сторон искусства портрета является «овладение формой, рисунком», имеющим, по словам И.Н. Крамского, «роковую связь с внутренним миром художника» [11, с 248].

В современной психологии основные психологические процессы (восприятие, представление, мышление) выступают во взаимовлиянии и взаимопереходах.

Художественный образ синтетичен, но основной упор при его восприятии лежит на особенностях художественного языка того или иного вида искусства, на чем будет сделан основной акцент. Иначе говоря, при восприятии зритель обращает внимание осознанно или неосознанно на то, какими художественными, композиционными и выразительными средствами работает художник. А это означает, что прежде всего зритель обращает внимание на все составные элементы, из которых складывается художественный образ произведения.

В частности, от того, как решена композиция картины, каков рисунок, какую игру светотени использовал автор, как он владеет такими средствами как цвет, контраст, ритм, нюанс, симметрия, и т.д. будет зависеть восприятие произведения зрителем. Причем, особо следует подчеркнуть, что учеными уже разработаны некие обязательные элементы красоты, являющиеся неотъемлемыми при восприятии любого произведения искусства. Среди них те, которые обычно в теории искусств называются выразительными, художественными и композиционными средствами, в частности, композиция, цвет, светотень, контраст, нюанс, перспектива, симметрия, пропорция, пластичность, ритм, тональность, динамика, масштабность, архитекторника, гармоничность.

На языке пространственных искусств эти ощущения передается с помощью цвета, форм, объемов, фактур, жестов, движений. Художник побуждает у зрителя выработанные его жизненным опытом ощущения при встрече с синим и желтым цветом, прямыми и кривыми линиями, большими и малыми объемами, резкими и мягкими мазками кисти, ритмичными и тектоничными формами. Эти аксиомные ощущения художник ставит в новые комбинации, сталкивает, противопоставляет, усиливает повторами, нарушает, возбуждая у воспринимающего эмоции, иногда не поддающиеся словесному описанию.

Зрительный мир человека заполнен вертикалями столбов и деревьев, горизонталями веток, косыми лучами солнца. Научное определение линии – это след движения точки в пространстве. Независимо от того, знает это человек или нет, ему с раннего детства знакомы ощущения вертикали, горизонтали, прямой, угла.

Художник берет эти аксиомы и начинает их повторять, противопоставлять. Ху-

дожник говорит красками, зритель понимает разноцветный монолог.

Многовековая практика художественного творчества позволила выработать ряд принципов и законов композиции, соблюдение которых помогает достичь эстетической упорядоченности, создавать высокохудожественные произведения пространственных искусств. Они основаны на практическом опыте и эмпирических наблюдениях, они не всегда универсальны, однако и сегодня служат опорой профессиональной грамоты художника.

В сущности, создание художественного произведения есть создание на плоскости полотна или листа бумаги композиции, которую строят линией, и прежде всего линией контура, то есть границ между разными по цвету или освещенности участками картины.

В процессе восприятия контур имеет большое значение как элемент, несущий большую информацию. Контур – это линия перехода одной формы в другую с учетом перспективного сокращения форм, и что очень важно – с учетом конструктивных закономерностей построения каждой формы и распределения градаций света и тени. Тогда линия превращается в средство создания объема в пространстве.

Важным фактором для восприятия формы предметов и восприятия величины, пропорций, направления, очертания формы служит определение направления контурных линий и их соотношение по величине. Это позволяет воспринимать изображенное квадратом, прямоугольником и другой фигурой.

Восприятие пространства не дается при рождении, а возникает и развивается в процессе жизни. Существенными факторами для восприятия объемности, удаленности предметов являются линейная и воздушная перспективы, распределение света и тени на поверхности предметов.

В природе наиболее характерными закономерностями являются целостность, симметрия и ритм. Эти же качества отличают и произведения искусства. Целостность проявляется в гармоничности, законченности и конструктивной ясности произведения.

Выводы

Художественный образ создается с помощью средств, входящих в общий комплекс изобразительно-выразительных средств и отражающих способности и возможностей интеллекта и психики человека. Этими средствами, с нашей точки зрения, являются, с одной стороны, эмоционально-психологические состояния изображаемого объекта, существующие в периоде и избираемые художником для реализации своего замысла. С другой – умозрительные представления художника о том или ином объекте (иногда не существующем) и создание художественного образа путем восприятия его в виде тональных цветовых пятен и линий.

Список литературы:

1. М. Андроникова. Портрет (от наскальных рисунков до звукового фильма). – М. Искусство, 1980, –396с.
2. В.И. Лубенский. Теория рисунка и художественное образование. Сборник «Проблемы развития художественной культуры». Институт им. И. Репина АХ СССР. – Ленинград: 1988, –26с.
3. Н. Н. Волков. Восприятие предмета и рисунка. – М: Изд. АПН РСФСР. 1950, –458с.
4. И. Грабарь. В. Серов. – М: Искусство. 1980, –227с. 108 Вісник ХД
5. Г.Е. Лебедев. Валентин Серов. – М –Л: Искусство. –26с.
6. И.Н. Крамской об искусстве. – М: Изобразительное искусство, 1988, –63с.
7. Шкловский. Л.Н. Толстой. – М: Молодая гвардия, 1963, –175с.
8. Школа изобразительного искусства. – М: АХ СССР. Том 3, 1961, –189с.
9. М. Железнова. Ученик Венецианова. – М: Художник, 1979, №6, –50с.
10. А.А. Федоров-Давыдов. В.Г. Перов. – М: Изогиз, 1934, –18с.
11. С.Н. Гольдштейн. Иван Николаевич Крамской. – М: Издательство «Искусство», 1965, –252с.
12. В. Лубенский. Его взгляд забыть невозможно (история одного портрета). – Киев: Киевские новости. №32, 6.08.1993, –3с.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ.

Статья посвящена изучению формирования эстетических чувств путем интеграции двух видов искусства. В работе детально анализируются способы взаимодействия и средства выразительности живописи и музыки. Отдельное внимание уделяется упражнениям по развитию синестезических способностей.

Ключевые Слова: синестезия, форма, ритм, симфония, fuga, художественно-образное мышление.

Актуальность данной проблемы способствует созданию целостного представления о возможностях, принципах и результатах взаимодействия музыки и живописи. Творческие личности, как правило, не ограничивают себя одной областью искусства. Многие художники были ещё и профессиональными музыкантами, а некоторые и композиторами. И наоборот.

Живопись и музыка связаны между собой особыми узами, и не столько сюжетными или творческими, сколько глубоко внутренними, имея под собой одну и ту же основу – многообразные проявления жизни. Уровень овладения живописным мастерством во многом определяется качеством подготовки будущих специалистов, что диктует необходимость постоянного совершенствования и углубления теоретической и методической базы обучения.

Объект исследования – формирования эстетических чувств путем интеграции двух видов искусства.

Предмет – выразительные средства живописи и музыки.

Цель – теоретически обосновать и экспериментально проверить необходимость взаимосвязи музыки и живописи.

Методы исследования – Анализ психолого-педагогической и методической литературы по программе, анализ передового педагогического опыта в музыке и живописи.

Исследована музыкальность живописи в контексте теоретических трудов и взглядов В.В. Кандинского, М.К. Чюрлениса и других деятелей искусства.

Изложение основного материала

Взаимодействие музыки и живописи – их взаимное соприкосновение, соотношение, взаимосвязанность и взаимовлияние – расширило межвидовые границы данных видов искусства, не нарушив их целостности, и в образовавшемся пространстве сформировало явления – цветомузыку, музыкальную живопись, графическую музыку, визуальную партитуру, которые обладают новыми возможностями и свойствами. Названные явления, в свою очередь, подтверждают возможность взаимообмена и взаимообогащения музыкального и изобразительного искусств средствами их выразительности, принципами создания и способами трансляции художественного материала.

Рассмотрение взаимодействия музыкального и изобразительного искусств на практических занятиях позволяет аргументировано свидетельствовать о существовании значи-

мых и перспективных результатов их взаимодействия. Теоретическое осмысление проблемы взаимодействия музыки и живописи является составной частью общего постижения процесса интеграции искусств на разных этапах культурно-исторического развития. [9]

Романтизм, являясь родоначальником музыкальности как свойства живописи, показал её в виде повышения чувственности, обращения, больше к внутреннему миру героя с его переживаниями, эмоциями, страстями. Импрессионизм усилил эмоционально-чувственное влияние цвета на зрителя и развил вибрацию живописного мазка. Выявлено, что неоимпрессионизм развил подходы импрессионизма в изучении эмоциональных законов цвета, линий, направлений, углов и т.д., неоимпрессионисты добивались более точной передачи настроения. Дробление цвета привело к дроблению формы и контура, что помимо музыкальности на уровне повышения красочности, дает музыкальность на структурном уровне. Символизм определяют как неоромантизм, так как это направление апеллирует к всевозможным ассоциациям: цветовым, сюжетным, двигательным, они, в свою очередь, ведут к разнообразию эмоций и чувств, переживаемых человеком. Авангард и экспрессионизм вывели живопись на уровень беспредметности и наивысшей эмоциональности, что, по своей сути, наиболее близко искусству музыкальному.

Музыкальностью обладает любое изображение. [3] Частные проявления музыкальности вытекают из общих и делают эти проявления более наглядными: программа, сюжет, влекущий за собой прямые музыкальные ассоциации, усиление лиричности, чувственности изображения, декоративных качеств живописи, использование критериев музыкального искусства (ритма, движения, динамики, времени), а также форм и способов изложения материала.

Взаимодействие музыки и живописи отражает воздействие одного вида искусства на другой. Форма как комплекс изобразительных, выразительных средств и приемов воплощения художественного содержания характерна и для музыки, и для живописи. Взаимодействие музыки и живописи в области формообразования проявилось в стремлении художников перенести на плоскость полотна структурные принципы (многоголосие, пропорциональная соразмерность, принцип контрапункта: тема и противосложение, проведение и развитие темы попеременно в различных голосах, имитация, инверсия, обратное движение и т.д.) построения формы фуги. [1] Живописные фуги, созданные такими художниками, как Ф. Купка («Фуга в двух цветах (Аморфа)»), А. Хельцель («Фуга (на ожившую тему)»), П. Клее («Фуга в красном», «Полифония», «Полифоническое постижение белого»), Дж. Альберс («Фуга»), Л. Веронези («Бах. Фуга № 1 для фортепиано», «Хроматическая визуализация: И.С. Бах Контрапункт № 2»), П. Лоев («Желтая фуга», «Черная фуга», «Зеленая фуга»), М. Чюрленис («Фуга»), А. Явленский («Фуга в синем и красном»), В. Кандинский («Фуга») и др., демонстрируют формообразующие параллели с фундаментальной структурой и строением классической формы полифонии, а также процесс развития музыкальной фуги на плоскости живописного полотна. Благодаря изобразительной трактовке полифонической формы, структурный принцип построения фуги стал наглядным, легко читаемым и узнаваемым. Форма присуща произведениям всех видов искусства и образуется посредством развития их первичных элементов – выразительных средств: звук, интонация, ритм – в музыке; цвет, линия, светотень – в живописи. При такой

характеристике форма представляет собой структурный инвариант, канон определенного рода композиции. Один и тот же принцип связи элементов в построении формы образует структурную аналогию формообразования в музыкальных и живописных произведениях.

На примере творчества М. Чюрлениса рассматривается перенос принципов построения музыкальной формы сонаты на визуальную плоскость полотна, в результате чего можно обнаружить общность «живописных» сонат художника («Соната солнца», «Соната весны», «Соната лета», «Соната моря», «Соната звезд», «Соната змей», «Соната пирамид» и др.) с музыкальными сонатами. Соната – циклическое сочинение, состоящее из нескольких частей, которые вполне самостоятельны, но объединены художественным замыслом и внутренней связью. Каждая соната художника представляет собой цикл изображений, части которого озаглавлены музыкальными терминами: Аллегро, Анданте, Скерцо, Финал.[5] Несмотря на различие музыки и живописи, общность данных видов искусства проявляется в особенности и возможности изобразительной трактовки музыкальной формы в живописи (визуальность, процессуальность, структурность, содержательность) проявились в живописных полотнах, написанных художниками по образцу композиционного строения музыкальных сочинений. Возможность зрительно воспринимать и анализировать композиционное строение живописного полотна, созданное по законам музыки, характеризует визуальность музыкальной формы живописного произведения. Процессуальность как одна из особенностей изобразительной трактовки музыкальной формы в живописи связана с возможностью привнесения временного фактора, который репрезентирует разрывывание формы и видоизменение материала благодаря имитации движения в рамках живописного пространства.[7] Структурный анализ композиции произведений живописи и музыки, а также закономерности построения музыкальной формы определяют тождественность в формообразовании музыкального произведения и живописного полотна. Общность структуры композиций в определенных произведениях изобразительного и музыкального искусства выявляют возможность применения единых принципов формообразования.

Основополагающим фактором в существовании вышеизложенных принципов является «синопсия» – способность человека наделять цветными характеристиками определенные слуховые впечатления. Взаимосвязанность звука и цвета в музыке и живописи позволяет расширить содержательный, синестетический потенциал каждого вида искусства, находящий свое выражение в произведениях композиторов и художников. [8]

Музыка в своем воздействии на изобразительное искусство является концептуальным фундаментом, включающим в себя мотивы создания, образную сферу содержания и форму реализации интеграционного образования. Примеры такого рода синтетичных произведений указывают на стремление авторов реализовать творческие устремления, обратившись одновременно к изобразительному искусству и музыке, объединив их в единое целое. Художественный образ, возникающий в результате концептуального единства музыкального и изобразительного начал, обладает сложной многоплановой структурой, особой силой воздействия на зрителя. Целостность синтетического произведения, выраженная композиционным построением и взаимосвязанностью входящих в нее компонентов, отражает плодотворность и перспективность

совместного сосуществования музыкальных и изобразительных начал в рамках одного произведения искусства.

Гармоничность всех форм проявления материи была еще давно замечена людьми. Пифагор считал отношения следующих чисел магическими: $1/2$, $2/3$, $3/4$. Основной единицей, которой можно измерить все структуры музыкального языка, является полутон (наименьшее расстояние между двумя звуками). Простейший и основной из них — интервал. Например, если нота Ля первой октавы имеет частоту 220Hz, то у Ля второй октавы частота будет $220 \times 2 = 440\text{Hz}$.

Если мы будем идти всё выше и выше по нотам, то заметим, что на 41 октаве частота будет попадать в спектр видимого излучения, который находится в диапазоне от 380 до 740 нанометров (405-780 THz). Вот тут мы и начинаем сопоставлять ноту определённой октавы.

Теперь наложим эту схему на радугу. Окажется, что все цвета спектра укладываются в эту систему. Голубой и синий цвета, для эмоционального восприятия они идентичны, разница только в интенсивности окраски.

Оказалось то, что весь видимый человеческим глазом спектр помещается в одну октаву от Фа# до Фа. Следовательно тот факт, что человек выделяет в радуге 7 основных цветов, а в стандартной гамме 7 нот — это не просто совпадение, а взаимосвязь.

Если посмотреть на черную линию сквозь призму из отшлифованного стекла, одна из сторон которой расположена перпендикулярно к источнику света, можно увидеть, что свет разлагается на голубой, синий, красный и желтый. Если повернуть призму одним из ребер к свету, то цвета будут видны в другой последовательности, а именно — желтый, красный, синий, голубой. Если медленно вращать призму, то преломление света постепенно прекратится, и между красным и синим опять проявится черная линия. Черная линия возникает из-за того, что карандаш оставляет на бумаге много молекул графита. Чем больше молекул сконцентрировано на определенной площади, тем чернее кажется линия, чем меньше материальных частиц в единице объема, тем более кажется тело.

Таким образом, концентрация частиц является инволюцией — «свертыванием» вплоть до самого косного тела. Эволюция, развертывание, в противоположность, есть деление материи и молекул вплоть до абсолютного Ничто.

Если взять в качестве тела, вращающегося вследствие инволюции вокруг своей оси, черный цвет и число 1, тогда наивысшей степени эволюции и кругу бесконечной протяженности будут соответствовать число 0 и белый цвет.

Инволюция в численном выражении может быть записана как 0:10 или же 0, круг, описанный вокруг 1 так, что при взгляде сверху число 1 выглядит как точка без какой-либо боковой протяженности.

Эволюция 1:10 показывает, что даже самое маленькое тело при максимальной разреженности все еще обладает центром, телом, которое вращается вокруг своей оси, то есть пребывает в движении. Число 10 как 1 и 0 показывает, что черное уже смешано с белым, а конкретно, в пропорции 1:10. Следовательно, число 100 также смешано с белым в соотношении 1:100, 100 — это первая степень от 10, 1000 — вторая степень от 10 и так далее.

Сечением призмы является треугольник, желтый виден как первый цвет, если счи-

тать от вершины треугольника. Голубой виден как первый цвет, если свет проникает через широкую сторону. Красный находится между этими двумя цветами.

Если черный цвет 1 расщепляется треугольником, который направлен к источнику света вершиной, то в качестве второй ступени получаем желтый 2, в качестве третьего цвета – красный 3 и в качестве последнего цвета – голубой 4.

Интенсивность желтого, красного и голубого цветов зависит только от степени черноты числа 1. Чем концентрированнее молекулы числа 1, тем интенсивнее цвета. Чем бледнее черное число 1, тем бледнее становятся желтый, красный и голубой. То есть абсолютно черный цвет 1 состоит из самых интенсивных желтого, красного и голубого цветов, в то время как максимально белый свет 0 разлагает число 1; поэтому сочетание $1 + 0$ получается из желтого 2 + красного 3 + голубого 4 = 9.

Если расположить зеленый цвет в секторе круга между d и dis , для чего два раза наносится голубой и два раза желтый цвет, то в этом случае между dis и e один раз наносится желтый цвет и три раза голубой цвет, между e и f – четыре раза голубой цвет, а затем три раза голубой, два раза голубой и один раз голубой, чтобы в каждом случае по семь полей были покрыты одним цветом во всех его более и менее насыщенных градациях. В таком случае между gis и a четыре раза располагается красный цвет, между c и cis – четыре раза желтый цвет, а между e и f четыре раза голубой цвет. Тогда смесь цветов для различных тонов будет следующей:

g1 пурпурный ***cis2*** желто-зеленый
gis1 красный ***d2*** зеленый
a1 цвет киноvari ***dis2*** сине-зеленый
ais1 оранжево-красный ***e2*** голубой
h1 золотисто-желтый ***f2*** синий
c2 желтый ***fis2*** фиолетовый
g2 розовый

Мажорные тональности (***dur***) и родственные им минорные трезвучия (***moll***) расцвечиваются следующим образом:

C-dur желтый ***c***, ***A-moll*** цвет киноvari ***a***
голубой ***e***, желтый ***c***
розовый ***g***, голубой ***e***

Первая степень

F-dur синий ***f***, ***G-dur*** пурпурный ***g***
цвет киноvari ***a***, золотисто-желтый ***h***
желтый ***c***, зеленый ***d***
D-moll зеленый ***d***, ***E-moll*** голубой ***e***
синий ***f***, розовый ***g***
цвет киноvari ***a***, золотисто-желтый ***h***

Вторая степень

B-dur оранжево-красный ***ais***, ***D-dur*** зеленый ***d***

зеленый *d*, фиолетовый *fis*
синий *f*, цвет киноvari *a*
G-moll розовый *g*, **H-moll** золотисто-желтый *h*
оранжево-красный *ais*, зеленый *d*
зеленый *d*, фиолетовый *fis*

Третья степень

Es-dur сине-зеленый *dis*, **A-dur** цвет киноvari *a*
розовый *g*, желто-зеленый *cis*
оранжево-красный *ais*, голубой *e*
C-moll желтый *c*, **Fis-moll** фиолетовый *fis*
сине-зеленый *dis*, цвет киноvari *a*
розовый *g*, желто-зеленый *cis*

Судя по приведенным выше цветам, разница между **C-dur** и **A-moll** заключается в отличии оттенков красного в **C-dur** с трехкратным красным и одним голубым и в **A-moll** с трехкратным красным и одним желтым. В таком случае связующим тоном между **C-dur** и **A-moll** должен быть *gis*, четырехкратный красный.

Вокруг черного центра, который представляет собой основной тон, обертоны из различных октав разворачиваются в виде круга, состоящего из оттенков всех цветов от черного до фиолетового.

Квинтовый круг принято изображать как круг или спираль. На верхней точке указывается нота до (буквой С или слогом «До»). Далее по часовой стрелке располагаются ноты соль, ре, ля и т.д. Обратное – фа, си-бемоль, ми-бемоль и далее. Такой порядок (до вверх) традиционен, потому что в до мажоре нет ни одного знака при ключе.

Если мы окрасим каждую ноту согласно предыдущему доказательству, то увидим, что цвета расположенные в цветовом круге напротив друг друга являются контрастными! Оранжевый (красное + желтое) и фиолетовый (красное + синее) - цвета устойчивого равновесия. Где начинается оранжевый и кончается желтый или красный? Где границы фиолетового от красного или синего? Фиолетовый склонен переходить в лиловый, но где граница? Оранжевый и фиолетовый образуют четвертый контраст (после: желтый – синий, белый – черный, пары дополнительных цветов: красный – зеленый, оранжевый – фиолетовый) в царстве красок.

Порядок постижения музыкального произведения в процессе его восприятия:

- выявление главного настроения;
- определение средств музыкальной выразительности;
- рассмотрение особенностей развития художественного образа;
- выявление главной идеи произведения;
- понимание позиции автора;
- нахождение в произведении собственного личностного смысла.

На этом этапе самостоятельной работы студентам предлагается работа на пленэре. Природа – не иссякаемый источник красоты. Музыка вокруг, она во всем, в самой природе. И для бесчисленных мелодий она сама рождает звук. Ей служат ветер,

плеск волны, раскаты грома, звон капели, птиц несмолкаемые трели среди зеленой тишины... Музыка рисует разные картины жизни, у нее есть свои краски. Это особые краски: тембровые, динамические, ладовые, темповые. Но они очень похожи на краски изобразительные. Мы не только видим, но и слышим темные, густые и светлые, прозрачные; яркие и приглушенные, тревожные и спокойные, жесткие и мягкие, ласковые тона. Способы работы на пленэре связаны с графическим и живописным отображением окружающего мира. Рисование включает в себя набросок, зарисовку, длительный рисунок. В свою очередь живописные этюды делятся на живописный набросок, краткосрочный этюд и длительный этюд. Работа на пленэре проводится под звуки природы. Студенты работают в солнечный теплый день, затем в пасмурный, прохладный. Изображая один и тот же пейзаж акцент следует сделать на определенное настроение в теплом и в холодном колористическом решении.

В исследовательском методе работы с учениками выявляем и развиваем способности студентов к синестезии, выполняя следующие упражнения:

- подобрать термины «тихий», «средний», «громкий» к таблице с изображением трех цветов (голубой, охра, красный); трех предметов (книга, фигурная ваза, яркий узорчатый ковер); трех форм (овал, квадрат, звезда);

- прослушать простую мелодию и отбить ритм руками и ногами;

- прослушать простую мелодию и нарисовать соответствующую линию в цвете;

- прослушать хроматическую гамму и нарисовать каждую ноту в цвете;

- слушать по 3 минуты и уметь отличать резкое фа дизь от мягкого ми бемоль (придумать индивидуальные ассоциации).

- узнавать яркое блестящее ля, отличать от резкого фа дизь и мягкого ми бемоль. Таким же ассоциативным способом отличать на слух другие ноты.

- занимаясь по 15 минут в день научиться слышать и узнавать ноты в аккордах.

- написать этюд к вступлению к опере М.П. Мусоргского «Хованщина», передать работы по кругу, дополняя своё видение на каждой следующей работе предыдущего студента, пока своя работа не вернется автору. Обсудить и проанализировать произошедшие изменения в этюде.

- произвести разбор вступления к опере «Хованщина» – «Рассвет на Москве-реке» (мелодия – рисунок, линия – ритм, лад – краска, форма – композиция), определить характер произведения, сколько частей, придумать название для каждой темы, уметь различать низкие валторны и светлые скрипки, передать в цвете наступление рассвета, отразить музыкальную форму, обратить внимание на линии и колорит.

Предстояло решить не простую задачу: преобразовать музыкальные образы в художественные, т.е. представить музыку, увидеть ее, нарисовать. Перед проведением работы мы подготовили рекомендации по слушанию и представлению музыки в виде художественных образов:

1. Во время прослушивания музыкального произведения сосредоточьтесь и попробуйте «увидеть», что изображается музыкой.

2. Музыка, как и любое искусство, передает мысли того, кто её создал, мысли и чувства тех, кого она изображает. Сравните звуки в музыке с красками в живописи или мелодию с линиями в рисунке. А чтобы было еще интереснее, нарисуйте, что вам представляется, когда слушаете музыку.

3. Попробуйте сравнить звучание различных музыкальных инструментов, на которых исполняют одну и ту же музыку, и с помощью красок придумать узор, украшение, похожие на звучание каждого инструмента.

4. Постарайтесь искреннее выразить свои чувства..

5. Просто слушаем музыку, важно научиться просто слушать, улавливая малейшие изменения ритма, темпа, эмоциональной окраски.

6. Постепенно усложняем задачу — учимся раскладывать музыку на звуки. Стоит только сосредоточиться, и вы начнёте слышать отдельно басы, ударные, гитары, скрипки и т.д. Сосредотачивайтесь на каждом из этих звуков. На этом этапе пробуем начать двигаться, следуя поочерёдно то за ритмом, то за мелодией. В завершении «собираем» музыку и сочиняем свой неповторимый пластический рисунок. Слушаем, раскладываем.

7. Начинаем отбивать ритм. Хлопаем в ритм, отбиваем его мысленно. Эйнштейн сказал, что «воображение важнее знания, поскольку знание ограничено, а воображение охватывает весь мир, стимулируя прогресс и порождая эволюцию».

Следующий и окончательный этап заключается в самостоятельной работе студентов. После показа фильма о произведениях живописи Чюрлениса под его же музыку, опираясь на изученный материал готовятся живописные работы по произведениям Чюрлениса, Баха, Шостаковича (фуга A-moll и фуга C-dur). После окончания работ были проведены сравнительные характеристики мажорных и минорных произведений предложенных композиторов и отображение музыкального видения в работах студентов.

Выводы

Значимость развития эстетических чувств, художественно-образного мышления для педагога-дизайнера крайне велика по целому ряду причин. Одна из них заключается в том, что в профессиональной деятельности ему необходимо не только сообщать учащимся теоретические знания в области изобразительной грамоты, но еще и учить целенаправленному их использованию, как в своем творчестве, так и в подходе к произведениям искусства вообще. С другой стороны, развивая те аспекты мышления, которые необходимы для осуществления той или иной профессиональной деятельности, возможно преобразовывать учебный процесс подготовки с целью повышения его эффективности, так как именно специфика мышления в первую очередь отличает профессионала. Так, можно говорить о том, что уровень развития художественно-образного мышления вполне способен выступать одним из критериев профессиональной подготовки педагога-дизайнера. Анализ практики обучения студентов показал, что вопрос формирования и развития художественно-образного мышления недостаточно разработан. Это связано с тем, что конкретные задания на развитие художественно-образного мышления на занятиях живописью не проводятся по причине увеличения временных затрат. Поэтому мы считаем целесообразным разработать методическую систему, позволяющую активизировать развитие эстетического, художественно-образного мышления непосредственно при взаимодействии музыки и живописи. Изначальная ориентация обучаемых не только на решение сугубо изобразительных задач, но и на создание художественного образа не только позволит рационально и эффективно организовать учебный

процесс, подтолкнет студентов к анализу деятельности с точки зрения ее уникальной выразительности, но и самое главное – активизирует поиск и сознательный отбор средств художественной выразительности.

Таким образом, приобретение студентами знаний, умений и навыков происходит в тесной взаимосвязи с решением творческих задач, что обуславливает более успешное их усвоение. Другим значимым плюсом такого подхода является то, что студенты с первых же занятий начинают привыкать мыслить образами, овладевают навыками художественно-образного мышления, что дает возможность в свою очередь активизировать весь процесс обучения в целом, повысить его эффективность. Это позволяет решить проблему оптимизации учебного процесса в условиях отведенного времени, что приобретает особую значимость в условиях сокращения количества учебных часов, отведенных на практические занятия дисциплинами предметной подготовки.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. – Л.: Музыка, кн.1 и 2.,1971.– 376с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. 4-е изд. – М.: Политиздат, 1988. – 496с.
3. Волков И.Ф. Творческие. Глазычев В.Л. Эстетическое воспитание — вторая функция. /Из истории эстетического и художественного воспитания. –М.: 1975.
4. Денисова Е.О. Интерпретация музыкальных идей в живописи П.Клее /
5. Ландсбергис В.В. Музыкальная живопись Чюрлениса.// Твор81. Основы эстетики и искусствознания. /Ред. И.Л. Любинский, В.К. Скатерщиков –М.: Просвещение, 1973.–270с.850 спорах о методе. Л.: 1934.
6. Многогранный мир Кандинского.– М.: Наука, 1998.– 208с.
7. Чюрленис М.К. «Ф82. Искусство анализа художественного произведения: Сб. статей /Сост. Т.Г. Брагина. М.: Просвещение, 1971. – 87 с.
8. Бриткевич, Д.В. Роль синестезии в формировании художественного образа / Д.В. Бриткевич // Культура Беларусі: інавацыі і традыцыі : матэрыялы XXXII вынік. навуц. канф. студ., магістр. і асп., Мінск, 25–26 красав. 2007 г. – Мінск : Бел.дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – С. 24 – 28. – Дзп. у ДУ «Бел ІСА» 11.10.2007, № Д 200737.
9. Бриткевич, Д.В. И.С. Бах : музыкальное возрождение и живописное изображение / Д.В. Бриткевич // Вести Института современных знаний. – 2012.– № 3(52). – С. 9 – 13.
10. Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства. М. : Просвещение, 1977. 188 с.\\
11. Томашева А.А. Синестезия как вибрация организма [Текст] /Е.П. Щербаков, А. А. Томашева//Естественно-научные и гуманитарные проблемы в регионе и государстве:сб. науч. Статей.- Омск: ПАНИ,ОГУПС, 2007.-С.111-121(0,6 п.л.).
12. Томашева А.А. Путь к интонационности через метафоричные образы на уроках слушания музыки [Текст]/ А.А. Томашева //Музыкальное образование: современные технологии-социум-рынок: сб. материалов III межд. заоч. науч. –практ. конф.– Омск : Издательство «Амфора»,2007.–С.80-83 (0,3 п.л.).

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена изучению анималистики как жанра изобразительного искусства. Определены особенности формирования художественно-изобразительных навыков при помощи рисования животных. В практической части рассмотрены этапы выполнения рисунка животного в смешанной технике.

Ключевые слова: анималистика, животное, набросок, жанр, мазок, заливка, штрих.

Актуальность выбранной темы заключается в изучении данного жанра изобразительного искусства как метода изображения животных.

Объект исследования – анималистика как жанр изобразительного искусства.

Предмет – анималистика как средство развития изобразительных навыков.

Цель – рассмотреть особенности изображения животных в анималистическом жанре.

Методы – описание, анализ и систематизация фактического материала.

Изложение основного материала АНИМАЛИСТИКА КАК ЖАНР ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Особенности анималистики как вида изобразительного искусства

Анималистика (анималистический жанр), иногда также анимализм (от лат. animal – животное) – жанр изобразительного искусства, основным объектом которого являются животные, главным образом в живописи, фотографии, скульптуре, графике и реже в декоративном искусстве. Анималистика сочетает в себе естественнонаучные и художественные начала. Главной задачей анималиста могут быть как точность изображения животного, так и художественно-образные характеристики, включая декоративную выразительность или наделение животных присущими людям чертами, поступками и переживаниями (например, изображение антропоморфных персонажей сказок и басен). Из скульптуры имеет распространение анималистическая керамика.

Художники, работающие в анималистическом жанре, называются анималистами. Художник-анималист уделяет основное внимание художественно-образной характеристике животного, его повадок, среды его обитания, например, в станковой живописи и скульптуре, в эстампе. Декоративная выразительность фигуры, силуэта, расцветки особо существенны в парковой скульптуре, росписях, мелкой пластике. Часто, особенно в иллюстрациях к сказкам, басням, в аллегорических и сатирических изображениях, животное «очеловечивается», наделяется присущими людям чертами, поступками и переживаниями. Нередко главной задачей анималиста становится точность изображения животного, например, в иллюстрациях к научной и научно-популярной литературе. В скульптуре имеет распространение анималистическая керамика.

Животный мир бесконечно разнообразен и красочен. Но рисовать животных сложно т.к. позировать они не могут. Анималисту приходится усердно наблюдать и изучать их повадки, характер.

Чудесные рисунки к басням Крылова сделал русский художник Валентин Серов. Тут и доверчивая ворона с сыром в клюве, и хитрая лиса, и нескладный квартет, в котором играют «проказница-Мартышка, Осел, Козел да косялапый Мишка». Художник придал своим героям-животным черты, свойственные людям. Большой советский мастер Василий Алексеевич Ватагин не только рисовал животных, но и вырезал их изображения из дерева или высекал из камня. Это деревянные или каменные тигры, львицы, леопарды, моржи и совсем маленькие смешные обезьянки.

История возникновения и развития анималистики

Люди изображали животных с древнейших времен. Многие животные считались в Древнем Египте священными. У изображений богов иногда были звериные головы. Так, у бога Анубиса, покровителя умерших, была голова шакала, а у богини войны Сохмет – львиная.

Животные в живописи, в графике вызывают такой же интерес у зрителей, как портреты известных людей. И это не случайно. С анималистики, когда в эпоху палеолита, более 30 тысяч лет назад, люди начали изображать на скалах животных, началось мировое искусство. Уходит корнями в глубокое прошлое и традиция сохранять на память изображения домашних животных, а также животных и птиц, считавшихся священными. До нас дошли барельефы собак, львов, быков и лошадей древней Ассирии, барельефы и фрески с собаками, кошками, ибисами, крокодилами, павианами, змеями, шакалами, соколами Древнего Египта, керамика с рисунками собак и лошадей Древней Греции и Древнего Рима, скульптурные изображения ягуаров, змей и других животных у ацтеков и майя. Высочайшего уровня изображения животных достигли в Древнем Китае. Известны изображения собак, похожих на чау-чау, более чем двухтысячелетней давности. Мы и сегодня любимся анималистической графикой китайских мастеров. У европейской аристократии интерес к анимализму появился в эпоху Возрождения. С тех времен вплоть до XX века на многих портретах человек изображался с животными, к которому он был привязан – лошадью, собакой, кошкой. Картины кисти таких известных художников, как Паоло Веронезе, Жан-Батист Удри, Тициан Вечеллио, Антонио Моро, Розальба Каррьера, и многих других, запечатлевших людей с их животными-любимцами, – хоть эти художники никогда не позиционировали себя как анималисты, – входят в коллекцию шедевров мировой живописи.

Проявляла интерес к анимализму и российская элита. С левретки Екатерины Великой была сделана скульптура, хранящаяся сейчас в Петергофе. А на картине В. Боровиковского императрица запечатлена с другой своей левреткой. Граф Орлов собрал коллекцию портретов своих борзых и лошадей. Портрет человека с животным писали К. Брюллов, К. Маковский, В. Серов, З. Серебрякова, другие знаменитые русские художники, причем не только с собакой, но и с лошадьми, и даже с прирученными дикими животными. Во всем мире известны и русские художники-анималисты, то есть те, кто пишет в основном животных, – А. Степанов, В. Ватагин, И. Ефимов, Ю. Лаптев, Е. Чарушин. Во второй половине XX века в Европе мастеров реалистического портрета, в том числе и анималистического, стали теснить представители «современного искусства». Интерес к анимализму в реалистической манере получил развитие в США на проходящих там выставках экспонируются работы многих художников-анималистов.

С утверждением в России XVIII века светского искусства внимание художников параллельно с интересом к образу человека, обращается и к миру животных. При царском дворе создаются портреты четвероногих любимцев. В России восемнадцатого века даже существовала квалификация – «звериного художества мастеров». Натурное рисование, стремление к достоверности отображения зверей и птиц мастеров XVIII века подготовили расцвет анималистики в следующем столетии.

В XIX веке в произведениях искусства во главу угла ставится точность воспроизведения внешнего вида и объективное отражение проявлений природы животного. Беспристрастный взгляд художника на «звериную модель» сохранялся многие десятилетия. В этот период образы домашних животных преобладают в станковых композициях – это сцены крестьянского быта, картины войн и парадов. Дикие звери и птицы появляются в охотничьих сюжетах или путевых набросках (И.С. Клаубер «Изображение совы, пойманной на корабле близ Японского берега», 1813 – гравюра по рисунку с натуры В.-Г. Тилезиуса 1804 года).

У отдельную тему анималистического искусства выделяются кони. Сельское хозяйство, военные действия, охота и развлечения не обходились без лошадей, набирали силу конные заводы, а потому естественно внимание художников к этим красивым и выносливым животным. Среди работ на тему лошадей, особое место занимает графическая работа А.О. Орловского «Раненая лошадь», (1809).

Развитие анималистики в живописи связано в первую очередь с именами Н.Е. Сверчкова («Волки», 1885; «Борзая собака с лисой», 1890), поднявшего в своих произведениях зоологическую тему до уровня портрета и жанровой картины; П.П. Соколова, в живописных холстах которого («Вьюга» (Пурга), 1886) и в акварелях, изображающих охотничьи сцены, животные всегда занимают ведущее положение. В рисунках и картинах А.С. Степанова, анималиста и пейзажиста, жизнь зверей, раскрывается в естественной для них среде обитания («Травля волка», «Напуск гончих», «Лоси в лесу»). П. Соколов и А. Степанов привнесли свое видение природы и в искусство книжной иллюстрации (П.П. Соколов «Генерал Топтыгин», 1875).

Новый этап в истории жанра анималистики наступает на рубеже XIX и XX веков, когда изображение «братьев меньших», начинает основываться и на потребности художника сопереживать, выражать свое отношение к животным. В это время свои лучшие произведения создает А.Л. Обер («Белый медведь», 1898), в творчестве которого впервые появляется интерес к передаче индивидуальных характеров животных.

Переходом от академически стройной картины существования анималистики девятнадцатого века к пестрому полотну двадцатого можно считать творчество В.А. Серова и Л.В. Туржанского – в живописи и графике. Не будучи собственно анималистами, они проложили путь к образно-психологической и эмоционально-лирической трактовке животного. На смену внешне достоверным, но отстраненным образам аллегорических композиций приходят наполненные жизнью звери и птицы с выраженными особенностями характеров. В.А. Серов в иллюстрациях к басням И.А. Крылова (1911) выразил общность поведенческих черт зверя и человека. Мистические, знаковые фигуры обрели реальную «плоть и кровь» в живописи Н.К. Рериха («Зловещие», 1901).

В 1900-1910-е годы домашние животные становятся полноправными участниками городских сцен. Образы домашних животных выдвигаются живописцами на первый

план, вне зависимости от принадлежности художника к тому или иному художественному течению, будь то рассказ о бытовых коллизиях (И.Л. Горохов «Жанровая сцена с курами и плачущим ребенком», 1900), философские размышления (П.Н. Филонов «Коровница») или концептуальные построения. Дикие звери и птицы постепенно перестают быть героями драматичных картин охоты и все чаще предстают как объекты заботы человека, живущие на свободе или обитающие в зоопарке.

Знакомство с европейскими зоопарками и, в частности, парижским, привело к появлению большого количества «звериных портретов», выполненных с натуры. Профессиональное художественное творчество одного из крупнейших анималистов XX века В.А. Ватагина началось с рисования в зоопарке его переход к занятиям скульптурой связан с впечатлениями от европейских зоосадов. Работа над научными иллюстрациями к трудам профессора-орнитолога М.А. Мензбира способствовала пополнению фундаментальных естественнонаучных знаний будущего скульптора. Он разработал метод карандашного наброска с живой натуры.

Второй непревзойденный мастер-анималист, сыгравший большую роль в развитии жанра на протяжении почти всего XX века – И.С. Ефимов. Его, ученика В.А. Серова, называли «королём животных». В 1930-е годы Ефимов нашел новый для себя материал для рисования – мягкий литографский и итальянский карандаш. А его отношение к скульптурным материалам, способствовало сближению пластического и декоративно-прикладного искусств.

Анималистический жанр традиционно присутствует в книжной иллюстрации, особенно в области детской книги. В работах В.В. Лебедева, Н.А. Тырсы (который был родоначальником анималистики в детской книге), В.М. Ермолаевой животный мир становится узнаваемым и близким благодаря любви художников к предмету изображения.

В середине 1920-х годов под руководством В.В. Лебедева начинает активно работать плеяда молодых творцов, среди которых анималистами по призванию можно назвать Е.И. Чарушина и В.И. Курдова. Сын губернского архитектора города Вятки, Е. И. Чарушин с детства любил зверей. Приехав в Петроград, он часто ходил в зоопарк, наблюдая и зарисовывая там различных животных и птиц. Став детским писателем, Чарушин создал неповторимую коллекцию правдивых и трогательных образов звериных детенышей в рисунках, литографиях и даже в фарфоре. Чарушин считается одним из родоначальников эстампа для детей. Литографированные листы, выполненные в 1930-е годы, предназначались для украшения «детского» интерьера.

Для становления и развития творчества В.И. Курдова, как анималиста, большое значение имела дружба с известным орнитологом и писателем-натуралистом В.И. Бианки. Совместные поездки на Дальний Восток, на Алтай во многом сформировали Курдова как художника-иллюстратора. Его иллюстрации к книгам Бианки – от повести о саянском соболе «Аскыр» (1927) до знаменитой «Лесной газетъ» (1938-1940), – в большинстве своем по форме являющиеся станковыми рисунками, стали настоящей энциклопедией жизни животных, отличаясь научной точностью в передаче облика и повадок обитателей полей и лесов, а также удивительной виртуозностью исполнения.

В конце 1950-х – 1960-е годы, живописцев и графиков занимает жизнь села со всеми ее радостями и печальями, проблемами и надеждами. Обостряется восприятие роли домашнего животного как друга и помощника.

Начиная с 1970-х годов, все чаще в поле зрения художников попадают собаки и кошки они начинают играть ведущие роли даже в портретах или композициях с участием людей.

С конца 1970-х годов восприятие животного как самоценного творения природы играет всё меньшую роль. Изображения животных наполняются метафорическим смыслом, становятся выразителями размышлений художников разных направлений, о жизни, судьбе, человеке. Триптих Н.В. Богушевской «Жизнь птицы» (1980) по существу являются притчами о жизни и смерти. Все чаще человек отождествляет себя с животным, причем не обязательно в драматическом контексте (В.А. Петровичев. «Цапелюк» (Автопортрет), 1987). К 1990-м годам все эти раздумья объединяет глобальная тема экологии (В.А. Данилов. «Рыба», 1992). Теперь становится несущественным разделение на диких и домашних, поскольку человек – тоже животное. Чувствуют и страдают все одинаково. Дикие звери приходят в город, домашние персонажируются, поднимаются выше своих хозяев (В.А. Данилов. «Кот и рыба», 1993), и предельном размывания границ между людским и животным мирами становится «Микроб» Д.В. Прасолова (2001).

Композиция и перспектива в анималистике

Перспектива и композиция во многом идут рука об руку. Правильная перспектива в сцене может усилить эффективность композиции. И наоборот, неверная композиция может сильно испортить эффект перспективы.

Создание рисунка – ремесло, где изучение того, как управлять «инструментальным оборудованием», является необходимым шагом, который приведет к появлению законченного изображения. Но это только первый шаг. Как бы хорошо вы ни владели выбранной техникой, успех вряд ли достигим, если не принимать во внимание способ, которым рисунок сконструирован.

Процесс построения композиции начинается с первого штриха, поэтому необходимо подумать о равновесии элементов прежде, чем начать рисовать. В портрете или рисунке животного, например, нужно решить, как расположить голову или тело относительно внешних границ бумажного поля. С животным в пейзаже нужно думать о месте линии горизонта и соотношении неба и земли, А лучше избегать раскалывания изображения на две равных области, или размещения доминирующей детали ровно в центре.

Одно из важнейших средств гармонизации – пропорции (связи частей и целого). Пропорции и есть именно то средство, в основе которого заложена идея соотношения целого и составляющих это целое частей. Под пропорцией понимается отношение частей целого между собой и этим целым. Чтобы создать гармоничное, то есть целостное произведение, художник должен осваивать и затем ориентироваться на законы природы. Необходимо сказать, что проблема пропорционирования – одна из сложнейших художественных проблем, требующих осмысления.

При организации композиционного центра следует учитывать законы визуального восприятия плоскости. Как правило, он располагается в активной, центральной ее части. Смещение относительно геометрического центра придает порой произведению большую внутреннюю напряженность и пластическую выразительность в раскрытии художественного образа и темы.

Центр может быть решен как самый активный по цвету, контрастный ко всей гамме, самый темный или самый светлый. Это цветовое единство в решении элементов и всей композиции дает цельность восприятия произведения. Но единство и соподчинение выражаются не только в колористическом единстве и соподчинении, а еще и в единстве форм и фактур. Большую роль в создании композиции, отвечающей законам гармонии, играют средства гармонизации. К ним относятся ритм, контраст, нюанс и тождество, пропорции, масштаб.

«Человек есть мера всех вещей» – такая фраза высечена на мраморе Дельфийского храма. Эти слова четко формулируют главную идею масштаба. Все, что создает человек, он делает для себя и по себе. Вот почему, познакомившись со многими произведениями искусства исключительно по иллюстрациям в книгах, журналах и других изданиях, мы буквально впадаем в экстаз, увидев их «вживую». Одна из причин такого откровения – масштаб произведения, то есть соотношение его и зрителя. Это происходит вследствие хорошо найденного автором размера произведения, который выражается относительной величиной самого произведения и его деталей, колористическим и фактурным решением. Касается это не только архитектуры или скульптуры. Мы знаем, как важно, например, такое соотношение в изобразительном искусстве. Неправильно найденный масштаб может оказаться слишком «тяжелым» для восприятия человека, разрушающим цельность, пропорциональность, художественную значимость произведения. И наоборот, «измельченность» тоже может повлечь за собой уничтожение художественного образа, то, к чему так стремится в своем творчестве художник. Этот пример наглядно демонстрирует значение такого средства гармонизации композиции, как масштаб, его ключевую роль в любом произведении, будь то изделия декоративно-прикладного искусства, живопись, графика, дизайн и т. д.

Зачастую только при непосредственном контакте с произведением, когда можно оценить истинный размер, начинаешь понимать эстетическую ценность произведения, основную мысль автора, постигать художественные образы.

Все это говорит о том, что соразмерность произведения и человека, то есть непосредственного зрителя, является средством, способствующим созданию гармоничной композиции.

Масштабность произведения не определяется абсолютной величиной. Небольшое по размеру произведение может иметь крупный масштаб, выражать монументальные образы. И наоборот, значительное по величине произведение воспринимается порой как камерное.

Масштаб достигается грамотным применением систем пропорционирования. Расчленяя форму на отдельные детали, можно тем самым добиться нужного масштаба. Форма будет восприниматься более интимной, менее значимой. И наоборот, укрупняя ее, сопоставляя с мелкими, специально введенными и уменьшенными элементами (то есть применяя контраст), можно создать более монументально воспринимаемую форму, придать ей большую значимость. Необходимой выразительности образа посредством масштаба можно достичь, работая не только с формой, но и грамотно применяя другие изобразительные средства, такие как цвет и фактура.

Художественные материалы и техники, используемые для изображения животных

Для нанесения рисунка доступно широкое разнообразие материалов, хотя чаще всего используется белая рисовальная бумага. Она имеет гладкую поверхность и подходит для большинства техник, исключая применение пастели, которая требует, чтобы «зерно» или фактура фиксировали ее мягкий, меловой пигмент. Однако художники нередко выбирают фактурную поверхность и для других методик рисования, например, цветными карандашами или углем, поскольку зерно разбивает штрихи или области тона, создавая привлекательный эффект «излома» и добавляя выразительности изображению. Еще одно практическое преимущество фактурной бумаги, предназначенной специально для работы с цветом, состоит в том, что она позволяет накладывать большее количество слоев цвета. Если работать на слишком гладкой поверхности с большим нажимом, бумага быстро затирается, «сопротивляясь» дальнейшим наложениям цвета. Работая с акварельной или пастельной бумагой, практически невозможно полностью забить зерно бумаги, так что поверхность остается пригодной для нанесения последующих слоев.

Бумага для пастели, которая также может использоваться для работы цветными карандашами, выпускается в широком диапазоне цветов от нейтральных коричневых и серых до ярких оттенков. Выбирая бумагу, которая контрастирует с доминирующим цветом в рисунке, вы можете использовать взаимодействие противоположностей, в то время как бумага, которая сливается с главным цветом, позволяет оставлять области поверхности нетронутыми.

Существует много марок цветных карандашей, причем и цвета, и фактуры значительно отличаются друг от друга. Карандаши бывают твердые и полупрозрачные, мягкие и матовые, похожие на пастельные карандаши, а также с восковой консистенцией. Можно привлекать для работы карандаши разных марок – это вполне возможно, поскольку все типы вполне способны сочетаться друг с другом, – исключение составляют лишь водорастворимые карандаши. Работа разными карандашами имеет свои преимущества, поскольку позволяет в одном рисунке использовать достоинства, присущие каждому виду. Например, вы можете заполнять большие участки цвета мягким, меловым карандашом, а придать четкость изображению восковыми карандашами, способными создавать более ровные прямые линии, что подходит для рисования шерсти.

Хотя цветной карандаш в основном линейное средство, но ним можно создать участки плотного цвета и значительной глубины тона, накладывая линейные штрихи друг на друга, используя традиционную штриховку, перекрестную штриховку и метод растушевки. Таким же образом цвета могут смешиваться на бумажной поверхности, что во многих случаях является необходимым. Но даже имея большой диапазон цветов, нужно иметь в виду, что не всегда можно получить именно тот оттенок или тон, который задуман. Преимущество поверхностного смешивания также в том, что эффект от его восприятия значительнее, чем от предварительно полученного тона. Зеленый цвет, созданный наложением красного, коричневого, желтого и синего, обеспечивает более сильный визуальный эффект, чем тот, который можно получить, просто нанося один или два готовых зеленых.

Имеет смысл работать цветными карандашами светлым по темному; и можно создавать необходимый цвет таким способом и даже исправлять ошибки, но сложно полностью закрыть темный оттенок; поэтому лучше работать от светлого к темному. Для первых слоев цвета нужно наносить легкие, едва заметные штрихи, чтобы избежать забивания зерна бумаги, которое может привести к сокращению числа новых слоев, способных удержаться на поверхности.

Самый очевидный способ отобразить в рисунке свет, оттенок и форму – это использовать метод растушевки, градуируя тона от светлого до темного. Выполнить это несложно, перемещая кончик карандаша или пера равномерно зигзагами поперек бумаги, постепенно добиваясь более плотного тона; можно делать более свободные хаотичные линии или использовать штриховку, или перекрестную штриховку. Штриховка выполняется путем нанесения ряда параллельных линий, располагающихся в одном направлении. В перекрестной штриховке каждый последующий ряд линий наносится в направлении, противоположном предыдущему. Штриховка не должна быть слишком ровной и механической – допускается наносить линии достаточно свободно с целью передать фактуру шерсти так же, как форму. Форма может также быть выражена линией путем варьирования силы нажима и толщины, как бы «приглушая» одни элементы очертания и «подчеркивая» другие. Этот метод немного сложнее, чем растушевка, но приложенные усилия окупаются, поскольку данный прием не только повышает качество рисунка, но и заостряет ваши наблюдательные навыки.

Полнота цвета может быть получена точно таким же способом, как полнота тона в монохромном рисунке – растушевкой, обычной штриховкой и перекрестной штриховкой. Эти методики подходят для работы цветным карандашом, поскольку по существу он является линейным средством в отличие от пастели, которая позволяет цветам распространяться по поверхности рисунка как в живописи. Чтобы сделать тон цвета более глубоким, можно просто добавить еще один слой тем же карандашом, увеличивая на него давление, или работать поверх предыдущего слоя более темным оттенком. Налагая один цвет на другой, можно сделать намного больше, чем просто создать тон – цвета могут быть смешаны и скорректированы непосредственно на поверхности бумаги.

Например: зеленый может быть получен наложением синего по желтому, и это можно продолжать и дальше, накладывая сверху другие цвета. Если штрихи будут сохранены относительно легкими, то один цвет будет просвечивать через другой, все еще «читаясь» как одна область цвета. Подобное явление известно как оптическое смешивание. Такой прием часто использовали импрессионисты, правда, с помощью масляных красок. Эти методы вполне применимы и для рисования животных пастельными карандашами, масляными пастелями и мягкими пастелями.

Если надавить на бумагу древком кисти или похожим тупым предметом, а затем попытаться нанести цвет в этой области, то продавленная часть окажется неокрашенной. Наложенный цвет захватит только верхний слой бумаги, но не достигнет «углубления», оставленного инструментом. Проведение вдавливанием начальных линий может быть оттенено любыми цветами по своему желанию. После этого накладываемые цвета будут восприниматься только основной бумажной поверхностью, не затрагивая тех линий. Подобный метод, известный и как «рисунки белыми линиями», может быть очень эффективным в работе

цветными карандашами. Это весьма плодотворная техника, поскольку другими средствами невозможно достичь похожего эффекта, а также превосходный способ изображения отдельных шерстинок животного, для создания изображений белого цвета, сложных деталей на цветном фоне или для получения различных фактур. Линия, конечно, не обязательно должна быть белой. Можно работать на тонированной бумаге или покрывать бледную линию более темным или контрастирующим цветом.

Единственная трудность данного приема состоит в том, что это рисование «вслепую», поскольку трудно увидеть и контролировать возникающие под воздействием инструмента линии. Однако, можно задать себе направление движения, сделав легкий набросок карандашом. Или, как альтернативу, сначала сделать рисунок на кальке, наложить ее на бумагу и выполнять продавливание линий так, как если бы в рисовался изображаемый предмет.

Выводы

Анималистический жанр имеет много поклонников среди разного поколения людей. Каждый человек в анималистических изображениях может найти то, что ему наиболее близко и понятно. Практика показывает, что природа и животные дарят людям искусства ни с чем не сравнимый источник вдохновения.

Анималистический жанр сочетает естественнонаучные и художественные начала. Часто главной задачей художника-анималиста становится точность изображения животного. Кроме того, наиболее удачными считаются те картины, на которых художник смог отобразить характер животного, его настроение.

Также часто (особенно в иллюстрациях к сказкам, басням, в аллегорических и сатирических изображениях) животное «очеловечивается», наделяется присущими людям чертами, поступками и переживаниями. В иллюстрациях к научной и научно-популярной литературе главной задачей художника-анималиста становится точность изображения животных и птиц. Об острой наблюдательности художников-охотников свидетельствуют изображения зверей и птиц в первобытном искусстве; ярко жизненны стилизованные фигуры животных в памятниках звериного стиля (в том числе у скифов), в искусстве Древнего Востока, Африки, Океании, древней Америки, в народном творчестве многих стран. Изображения животных часто встречаются в античной скульптуре, вазопиcи, мозаиках; в средние века в Европе были распространены аллегорические и фольклорные, сказочные образы птиц и зверей.

Анималистический жанр призван показать, насколько крепкие и неразрывные связи между нами, людьми, и братьями нашими меньшими, животными. Наблюдательность, тонкое видение красоты и уникальности природы представителей флоры и фауны помогает художникам сделать изображение очень реалистичным, точным и в то же время, объективным.

Художники-анималисты прививают любовь и уважительное, бережное отношение к природе, объектам окружающей среды. Своими картинами они учат людей быть добрее не только друг к другу, но и к животным.

Список литературы:

1. Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Возрождение: Часть II, книга 2: Учеб. пособие для старших классов общеобразоват. учреждений / О. Б. Лисичкина. – 2-е изд., стер. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ»; СПб.: СпецЛит, 2001
2. Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Средние века: Часть II, книга 1: Учеб. пособие для старших классов общеобразоват. учреждений / О. Б. Лисичкина. – 2-е изд., стер. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ»; СПб.: СпецЛит, 2001
3. Ватагин В. А. : Изображение животного – М., 1967
4. Пилипенко Г. К: Анималисты России. Скульптура. Живопись. Декоративно-прикладное искусство. Каталог Республиканской художественной выставки \ Г. К Пилипенко М.,1980
5. Шайдурова Н.В. Обучение детей дошкольного возраста рисованию животных по алгоритмическим схемам. – М.: Детство-пресс, 2010.
6. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития:учеб. пособие для вузов / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2010
7. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1988
8. Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. – М.: Просвещение, 1996. – М.
9. Неменский Б.М. Изобразительное искусство: педагогика искусства. Просвещение, 2007
10. Сокольникова Н.М. «Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе». М., Академия, 2003
11. Русакова Т. Г. Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом /Учебно-методический комплекс. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004
12. Методика обучения изобразительной деятельности и конструированию Под ред. Комарова Т.С. М., Просвещение 1991
13. И. В. Бозунова – Пестрякова, Н. Ф. Флиттнер «История искусства зарубежных стран» изд. 3, М. 1979
14. Н.Л.Мальцева, М.Т.Кузьмина «История зарубежного искусства» М.1980
15. Р. Кинжалов «Шесть дней древнего мира» Лениздат 1989
16. В. М. Полевой, В. Ф. Мораузон «Популярная художественная энциклопедия» М. 1987
17. Н. А. Дмитриева «Краткая история искусств» М. 1986
18. М.В.Алпатов, И. Н. Ростовцев, М. Г. Неглюдова «Искусство» М. 1969

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена изучению применения современных форм организации детского изобразительного творчества.

Ключевые слова: портрет, дети, изобразительное творчество, способности, мазок, тип, вид, штрих, задачи.

Актуальность выбранной темы заключается в изучении приемов Обучения, предполагающее прямую передачу дошкольникам «готовых» знаний.

Объект исследования – проблемы обучения, ориентированного на развитие самостоятельности, творчества. .

Предмет – предметом исследования является организация процесса обучения на занятии детского изобразительного творчества.

Целью – изучить особенности обучения, предполагающее прямую передачу дошкольникам «готовых» знаний..

Методы, В работе используется образно-стилистическое описание.

Изложение основного материала

Введение

Творчество людей во все времена рассматривалось как одно из ведущих достижений человека. Творческая деятельность детерминирована интеллектуальными и эмоциональными механизмами в их единстве. Эмоциональные переживания призывают все структурные элементы процесса творческой деятельности и образуют целостную систему ее регуляции.

Дошкольный возраст является сензитивным периодом развития творческих способностей человека, проявления художественно-творческой активности, которая заключается в поиске нового, проявлении самостоятельности, выборе замысла и его воплощении в художественных образах, в степени творческой переработки образов, оригинальности способов и результатов этой деятельности. Художественно-творческая активность, с одной стороны, предполагает наличие развитых творческих воображения и мышления, зрительной памяти, способностей, эстетических чувств, вкусов. С другой стороны, она сама развивает психические познавательные процессы, эмоциональные переживания и рефлексивные способности. Этим объясняется выделение одной из задач обучения и воспитания детей дошкольного возраста.

Включение детей в изобразительную деятельность направлено развитие у детей пытливости ума, гибкости и креативности мышления, творческого воображения, способности предвидения, и глубокого понимания причинно-следственных связей, рефлексивных способностей и других качеств, характерных для человека с развитым интеллектом и творческими способностями.

Применение современных форм организации детского изобразительного творчества будет способствовать углубленному развитию творческих способностей детей дошкольного возраста.

Классификация и характеристика занятий по изобразительной деятельности

В методической литературе встречаются различные названия занятий по изобразительной деятельности: предметное, сюжетное, декоративное (рисование, лепка, аппликация). При этом нередко добавляют: «и по замыслу». Хотя занятие «по замыслу» может быть на любую тему.

Следует различать типы и виды занятий по изобразительной деятельности.

Типы занятий дифференцируются по характеру ведущих, доминирующих задач, точнее, по характеру познавательной деятельности детей, сформулированной в задачах:

- занятия по сообщению детям новых знаний и ознакомлению их с новыми способами изображения;
- занятия по упражнению детей в применении знаний и способов действия, направленные на репродуктивный способ, познания и формирование при этом обобщенных, гибких, вариативных знаний, умений;
- занятия творческие, на которых дети включаются в поисковую деятельность, свободны и самостоятельны в разработке и реализации замыслов. Безусловно, процесс творчества включает и репродуктивную деятельность, но она подчинена творчеству и входит в структуру творческого процесса.

Выделение разных типов занятий в определенной мере связано с решением проблемы обучения, ориентированного на развитие самостоятельности, творчества. Обучение, предполагающее прямую передачу дошкольникам «готовых» знаний, умений, преобладает на занятиях первого типа. Общие дидактические методы обучения, прямо соотносятся с этими типами занятий: информационно-рецептивный – с занятием по сообщению новых знаний, репродуктивный – с занятиями по упражнению в применении знаний и умений, частично-поисковый (эвристический) и исследовательский – с творческими.

Эти методы, организуя весь процесс обучения на занятиях, интегрируют в себе все другие, более частные методы и приемы (обследование, беседа и т.п.), определяя характер познавательной деятельности детей в каждом из них.

Таким образом, в каждом типе занятия системно, во взаимосвязи реализуются цель, задачи, методы обучения изобразительной деятельности. В педагогическом процессе все эти типы занятий имеют место. Художественное творчество предполагает проявление и развитие индивидуальности. Одним из условий реализации такого подхода является учет педагогом индивидуального опыта детей. К сожалению, индивидуальный опыт выявить не всегда легко. Именно поэтому в системе работы занятие третьего типа (творческое) может не только заключать, но и предшествовать всем остальным. В этом случае у педагога есть возможность выявить наличный уровень представлений детей о предмете и способах его изображения. Иногда такая информация приобретает педагогом в процессе наблюдения за самостоятельной изобразительной деятельностью дошкольников. При наличии такой информации педагог может строить индивидуальную работу с детьми, целенаправленно объединяя их в подгруппы.

Занятия по изобразительной деятельности с дошкольниками можно дифференцировать не только по типу, но и по виду. Одно и то же занятие можно отнести к разным видам в зависимости от критерия выделения.

Так по содержанию изображения различают предметное, сюжетное, декоративное (рисование, лепка, аппликация) занятие.

По методу (способу) изображения различают рисование по представлению, по памяти, с натуры.

По характеру выбора темы: на тему, предложенную воспитателем, и на свободную тему, выбранную ребенком (так называемые занятия «по замыслу»).

По источнику тем замыслов: занятия на литературные темы (сказки, рассказы, стихотворения); на музыкальные темы; на темы окружающей действительности.

Остановимся на их характеристике более подробно.

Итак, занятия, выделенные по методу, способу изображения, по представлению, памяти, с натуры. Изобразительная деятельность по представлению (иначе можно назвать по воображению) строится в основном на комбинаторной деятельности воображения, в процессе которой происходит переработка опыта, впечатлений и создается относительно новый образ. Изображение по памяти строится на основе представления конкретного предмета, который дети восприняли, запомнили и пытаются как можно более точно изобразить. Изображение с натуры представляет собой создание образа на основе и в процессе непосредственного сиюминутного восприятия предмета, явления.

Все эти виды занятий (и подготовку к ним) организуют на основе непосредственного восприятия (зрительного, слухового, тактильно-моторного). Есть занятия на тему, предложенную воспитателем, и на тему, выбранную детьми самостоятельно, так называемые занятия по замыслу или на свободную тему. Воспитатель определяет широкую тему, в рамках которой индивидуальные темы могут быть различными («Кем я буду», «На чем хочу покататься», «Радостный денек» и т.п.). В работе с дошкольниками такое ограничение полезно, так как деятельность, при всей ее свободе, приобретает большую целенаправленность не в ущерб, а на пользу творчеству. Подлинное творчество всегда целенаправленно.

В методике обучения детей изобразительной деятельности под термином «рисование по памяти» понимается процесс воспроизведения на бумаге какого-либо объекта в том пространственном положении, в каком находился этот объект в момент восприятия. Смысл их в развитии восприятия, наблюдательности, зрительной памяти; приучении детей к наблюдению и запоминанию увиденного, а затем воспроизведению.

Изображение (рисование) с натуры. Задачи обучения в таком виде занятия – учить детей всматриваться в природу, видеть выразительные признаки, замечать ее своеобразие и как можно более точно передавать в рисунке (лепке), учить детей сравнивать получаемое изображение с натурой в процессе изображения. Последнее действие особенно трудно удается детям. Общий смысл таких занятий – в развитии детского восприятия, в обучении умению видеть природу. Разновидностью таких занятий может быть рисование натюрмортов. Рисование с натуры натюрмортов, пейзажей желательнее сочетать с восприятием дошкольниками произведений изобразительного искусства этих жанров. Рассказы о художниках, восприятие художественных картин вызывают у детей соответствующие эстетические чувства, рождают мотивы собственной изо-

бразительной деятельности, делают ее более осмысленной. Лепка с натуры принципиально не отличается от рисования.

Широко распространены занятия рисованием (лепкой) по стихотворению. Особо стоит остановиться на так называемых комплексных занятиях, где под одним тематическим содержанием объединяются разные виды художественной деятельности: рисование, лепка, аппликация, музыкальная (пение, танец, слушание), художественно-речевая.

Таких занятий не может быть много, это, скорее, праздник, своеобразный спектакль-отчет, устраиваемый вместе с детьми. Очень важно, чтобы у детей рождались эстетические чувства, радость от того, что они делают. Это возможно, если интегрирование разных видов художественной деятельности будет строиться не только на основе единого тематического содержания, но и с учетом характера тех чувств, которые призваны вызывать занятия такого рода. Полезно использовать произведения искусства, вызывающие эти чувства.

Восприятие искусства и создание собственных образов, по сути, разные виды деятельности со своими довольно сложными задачами. При объединении их в одном занятии что-то должно быть доминирующим, главным для обучения, другое – более свободным, близким к самостоятельной художественной деятельности. Восприятие сочетается со слушанием музыкальных произведений, чтением стихов. Доминирует при этом изобразительное искусство. Эмоциональная насыщенность занятия должна быть высокой. Нужно, чтобы у детей осталось яркое впечатление от общения с искусством. Затем можно предложить им рисовать зимний пейзаж по настроению, так, как они хотят, находясь под впечатлением от восприятия действительности. Такое рисование не утомляет детей, оно проводится в оставшееся время, дети как бы «выплескивают» свои чувства. Эти рисунки в то же время дают педагогу информацию об уровне их умений, о чувствах, вызываемых этой темой.

Самостоятельная художественная деятельность детей

Самостоятельная художественная деятельность может быть различной по содержанию, однако все аспекты проблемы в данном случае рассматриваются применительно к изобразительной деятельности.

Самостоятельную изобразительную деятельность детей можно противопоставить изобразительной деятельности на занятии. Она осуществляется в свободное от занятий время и как игра возникает по инициативе ребенка. Ребенок свободен в выборе тем, материала, начала и окончания работы.

Возникая под влиянием тех или иных мотивов, она представляет собой одну из форм самостоятельности дошкольника, и уже в этом ее ценность. Ребенок проявляет себя как субъект деятельности: он самостоятельно ставит цель (определяет тему изображения), выбирает средства ее достижения, выполняет работу и получает результат.

Если соотнести самостоятельную изобразительную и изобразительную деятельность детей на занятии, то смысл последней в конечном счете заключается в формировании у ребят способности к самостоятельному отражению своих впечатлений. Именно в условиях самостоятельной деятельности идет процесс саморазвития, становления личности.

Однако уровень самостоятельной деятельности детей различен в разные возрастные периоды. Это связано с объективными возрастными психофизическими возможностями дошкольников в овладении деятельностью и субъективными условиями, в которых идет ее развитие (отношение взрослых, качество обучения и т.п.).

При создании благоприятных условий к 7 годам у дошкольника оформляется довольно высокий уровень самостоятельной изобразительной деятельности.

Относительно высокий уровень самостоятельной деятельности проявляется в постановке ребенком все более разнообразных целей (определении тем изображения) согласно впечатлениям, которые его волнуют. Ребенок, восхищенный вечерним закатом солнца, стремится рассказать об этом в рисунке (другой ребенок – в стихах, музыке и т.п.). Под влиянием яркого циркового представления он может отразить впечатления в лепке или других видах деятельности. Для личностного развития важно, что у ребенка появляются самостоятельные устремления такого рода.

В результате получения нужного, удовлетворяющего ребенка результата и отношения к нему возникает стремление применить его в соответствии с первоначальным смыслом деятельности (подарить, привлечь зрителей к восприятию и сопереживанию содержания; бескорыстное удовлетворение от удачного поиска и исполнения задуманного). Это свидетельствует о высоком уровне самостоятельности детей. Одним из ярких проявлений такого отношения ребенка к результату деятельности является возвращение к теме или, что более ценно, к одной и той же работе, стремление улучшить ее; длительное, иногда в течение нескольких дней, занятие одним делом, темой (лепил клоуна, потом зверей, с которыми он выступает, потом других персонажей и т.п.).

Таким образом, в контексте самостоятельной художественной деятельности проявляется и формируется мотивационно-потребностная сфера личности ребенка. Под ее влиянием рождается инициатива в выборе тем, разработке замыслов, активном поиске способов изображения и самооценка получаемого результата в соответствии с замыслом и предназначением работы (применение результата в общении или других видах деятельности). Это и есть подлинное творчество. В условиях самостоятельности проявляется и наиболее успешно развивается творчество.

Характеристика современных форм детской изобразительной деятельности

Для детей 4-летнего возраста программой предусмотрено знакомство с Королевой Кисточкой, которая в сказочной форме знакомит детей с правилами работы с кистью и красками, способами смешения красок. На занятиях у детей формируются практические умения и навыки.

Программой предусмотрены: предметное рисование, сюжетное рисование, декоративное рисование. Запланированы занятия на передачу эмоционального состояния природы и человека

Для детей 5-летнего возраста первое занятие посвящено организации рабочего места, знакомству детей с различными изобразительными материалами, демонстрации различных способов работы кистью, красками. Дети выполняют задание на самую красивую палитру – смешение красок. Детям этого возраста доступно использовать простой (графитный) карандаш для создания подготовительного рисунка (наброска).

Этому отведены занятия на темы натюрморт, ёжик, необыкновенный дом, неваляшка, мой любимый клоун, натюрморт с пасхальными яйцами, шнурок-узелок. Несколько занятий посвящено формированию у детей умения рассматривать предметы, видеть отдельные детали. Дети пятилетнего возраста осваивают законы перспективы на примере занятия «Осенний лес». Деревья, находящиеся на переднем плане, изображаются большими по размеру и располагаются в центре листа; деревья, находящиеся вдалеке, изображаются небольшими по размеру и располагаются внизу листа. Запланированы занятия на рисование с натуры (натюрморт). Дети продолжают осваивать нетрадиционные техники: примакивание, тычок, по-сырому, фотокопия.

Первое занятие у детей 6-летнего возраста направлено на практическое знакомство с тёплой и холодной палитрой; смешение красок; работу с белилами, выполнение заданий типа: «Как светлеет небо на рассвете» (синий и белый); работу с оттенками, различающихся не по светлоте, а по цветовому тону, задания типа «Как заходит солнце» (переход от оранжевого к красному цвету), «Как желтеют листья осенью» (переход от зеленого к желтому).

Выполняя лепные работы, дети знакомятся с объёмной формой предмета, взаимосвязью его частей, у них формируются навыки работы двумя руками, развивается скоординированность движений, активно развиваются мелкие мышцы пальцев, глазомер, пространственное мышление. Материал, используемый для работы: пластилин, солёное тесто, фольга, бумажная масса (папье-маше). Дети осваивают и совершенствуют пластический и конструктивный способы лепки; приёмы работы со стекой.

В процессе занятий аппликацией дети знакомятся с простыми и сложными формами различных предметов. Создание силуэтных изображений требует большой работы мысли и воображения, так как в силуэте отсутствуют детали, являющиеся порой основными признаками предмета. Занятия аппликацией способствуют развитию математических представлений. Дошкольники знакомятся с названиями и признаками простейших геометрических форм, получают представление о пространственном положении предметов и их частей. Эти сложные понятия легко усваиваются детьми в процессе создания декоративного узора или при изображении предмета по частям.

В процессе занятий у дошкольников развиваются чувства цвета, ритма, симметрии и на этой основе формируется художественный вкус. Занятия аппликацией приучают детей к плановой организации работы, так как в этом виде искусства большое значение для создания композиции имеет последовательность прикрепления частей (сначала наклеиваются крупные формы, затем – детали).

При выполнении аппликативных работ используется природный материал: засушенные листья, манную крупу.

Основная задача в этом возрасте – усвоение навыка пользоваться ножницами – решается через овладение детьми некоторыми основными приёмами вырезания: резать по прямой линии узкие и более широкие полосы бумаги, вырезать круг и овал из квадратной и прямоугольной формы, создание формы путём обрывания (отщипывания) кусочков бумаги.

Использование творческих проектов в работе с детьми дошкольного возраста в отечественной педагогике ещё не достаточно разработано, слабо внедряется в практику. Проектная деятельность старших дошкольников осуществляется на базе изо-

бразительной деятельности и ручного труда. Программой предусмотрено выполнение кратковременных и долговременных творческих проектов.

На протяжении всего учебного года дети усваивают элементы проектной деятельности через выполнения разных заданий.

Модель проектной деятельности детей старшего дошкольного возраста.

1. Целеполагание: выделение и постановка проблемы, предложение вариантов решения проблемы, самодиагностика возможностей, «хочу» и «могу»; принятие решения.

2. Планирование процесса: выделение этапов работы, определение последовательности выполнения работы, подбор инструментов и материалов.

3. Конструирование: реализация предусмотренных процессом этапов, действий, операций, пошаговый самоконтроль, коррекция.

4. Рефлексия работы: сопоставление конечного результата деятельности с намеченной изначально целью, само – и взаимооценка, педагогический анализ.

5. Коррекция работы.

Выводы

Изобразительная деятельность – одно из любимых занятий детей, дающее большой простор для творческой активности. Дети рисуют все, что их интересует: отдельные предметы и сцены из окружающей жизни, литературных героев, декоративные узоры и т.д. Им доступно использование различных выразительных средств (цвет, форма, размер и т.д.). Дети дошкольного возраста в состоянии выразить с помощью цвета своё отношение к предметам. Занятия рисованием способствуют эмоциональному развитию. Дети осваивают способы смешения красок, приёмы осветления и затемнения цвета; знакомятся с различными нетрадиционными техниками рисования, способствующими развитию воображения, фантазии.

Использование творческих проектов в работе с детьми дошкольного возраста в отечественной педагогике ещё не достаточно разработано, слабо внедряется в практику. На основе исследований ученых и методистов, разработавших методику обучения младших школьников выполнению коллективных и индивидуальных творческих проектов, делаются попытки разработать и апробировать творческие проекты для детей старшего дошкольного возраста. Проектная деятельность старших дошкольников осуществляется на базе изобразительной деятельности и ручного труда.

Применение новых форм организации изобразительной деятельности направлено на развитие творческих способностей и решает следующие задачи: формирование у детей алгоритма деятельности (на примере ручного труда и изобразительной деятельности), развитие основных психических процессов, удовлетворение потребности ребёнка в продуктивной творческой проектной деятельности, формирование и совершенствование технических умений и навыков, развитие способностей применять различные средства выразительности, дизайна продукта, развитие эмоциональной сферы.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.,1991г.
2. Григорьева Г.Г. Развитие дошкольника в изобразительной деятельности.- М.,2000г.
3. Григорьева Г.Г. Игровые приемы в обучении дошкольников изобразительной деятельности .- М.,1995г.
4. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. – М.,1996г
5. Казакова Т.Г. Занятия с дошкольниками по изобразительной деятельности. – М.,1996г.
6. Казакова Т.Г. Изобразительная деятельность младших дошкольников – М. ,1980г.
7. Комарова Т.С. Изобразительная деятельность в детском саду: обучение и творчество. – М.,1990г.
8. Методика обучения изобразительной деятельностью и конструированию/ Под ред. Т. С. Комаровой. – М.,1991
9. Оклендер В. Окна в мир ребенка. – М., 2001г.
10. Сакулина Н.П. ,Комарова Т.С. Изобразительная деятельность в детском саду. – М.,1982г
11. Теория и методика изобразительной деятельности в детском саду/ Под редакцией В. Б .Косминской. – М.,1997г.
12. Фомичева О.С. Воспитание успешного ребенка в компьютерном мире. – М., 2000г.
13. Чайковская Е.Н. Мы рисуем слово– Новокузнецк., 2003г.
14. Школа как центр непрерывного образования личности Часть 2. – Новокузнецк, 2002г.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МЛАДШИМ ШКОЛЬНИКАМ ОСНОВ ЖИВОПИСИ НА УРОКАХ ИЗО (на примере техники пуантилизм)

Статья посвящена необходимости изучения данной техники, развивающей у детей воображение, усидчивость, терпение, моторику, творческое мышление, эстетическое восприятие.

Ключевые слова: пуантилизм, моторика, техники, воображение.

Актуальность заключается в необходимости изучения данной техники, как средство развития у детей воображения, усидчивости, терпения, моторики, творческого мышления, эстетического восприятия.

Объект исследования – является методика преподавания живописи для детей младшего школьного возраста (на примере техники пуантилизм).

Предмет – содержание, эффективные методы преподавания младшим школьникам основ живописи.

Цель – рассмотрение методики преподавания младшим школьникам основ живописи на уроках изобразительного искусства (на примере техники пуантилизм).

Методы, анализ, систематизация

Изложение основного материала ВВЕДЕНИЕ

В живом процессе преподавания у каждого педагога вырабатывается своя методика работы, однако она не может быть произвольной, случайной. Индивидуальная система педагога должна быть построена в соответствии с общими задачами школы, целями и направлением современного развития изобразительного искусства. Одна из главных задач занятий изобразительным искусством – помочь детям познать окружающую действительность, развивать у них наблюдательность, научить видеть, учитывая их творческую индивидуальность.

Методика преподавания живописи теоретически обобщает практический опыт работ, предлагает такие методы обучения, которые уже оправдали себя и дают наилучшие результаты. Методика как искусство преподавания состоит в том, что учитель должен уметь правильно подойти к ученику, сразу увидеть, в чем он нуждается, и вовремя оказать ему помощь, особенно к ученику младшего школьного возраста. Занятия должны предоставлять неиссякаемые возможности для всестороннего развития детей.

Встречи с искусством дают возможность обучению детей, видению прекрасного в жизни. Активная творческая деятельность каждого ребёнка рождает радость от осознания красоты. Всё это воздействует на ум, душу, волю растущего человека, обогащает его духовный мир. Рисование помогает ребёнку познать окружающий мир; приучает внимательно наблюдать и анализировать форму предметов; развивает зрительную память и способствует развитию образного мышления. Оно учит чувствовать красоту природы, воспитывает чувство доброты, сопереживания и сочувствие к окружающим.

Важным условием развития творческих способностей детей считается применение ими разнообразных материалов и техник в создании изображений. Существует множество различных техник создавать изображение. Одной из таких техник является «пуантилизм» – это рисование точками (точечными мазками). Эта техника вполне хорошо осваивается детьми дошкольного возраста.

Ознакомление детей с живописью

Самореализация через творчество является одной из базовых потребностей человека. Наиболее часто самореализация происходит с помощью живописи, особенно у детей. Вряд ли будет ошибкой сказать, что за несколько последних веков без рисунка не вырос ни один ребенок. Живопись – искусство универсальное. Оно доступно всем, вне зависимости от благосостояния и социального положения.

В современные образовательные и развивающие программы, помимо других направлений искусства, обязательно входит и живопись. На занятиях дети не только учатся рисовать, постигают технику рисунка и работы с красками, но и знакомятся с различными стилями и направлениями в живописи, с ее историей и технологическими аспектами, узнают знаменитые шедевры.

На первых занятиях дети узнают, что слово «живопись» происходит от словосочетания «писать жизнь», и что данное направление в изобразительном искусстве является наиболее древним – период его зарождения теряется в глубине веков, а из работ самых первых художников до нас дошли только наскальные рисунки. За время своего развития живопись выполняла в обществе множество функций – от магических и ритуальных (наскальные рисунки) до исторических (портреты) [1, с. 26].

При первом знакомстве с живописью детям необходимо рассказать о роли художника, который наделен способностью не только видеть красоту окружающего мира, но также делится своими впечатлениями с другими людьми. Великие картины открывают перед обывателем окружающий мир во всем его разнообразии и великолепии. Они заставляют сердца плакать или, наоборот, смеяться, пробуждают в людях все самое светлое и благородное.

По мере знакомства с данным направлением изобразительного искусства дети узнают об основных инструментах и материалах, которые использует художник в своей работе. Педагог рассказывает школьникам о том, из чего производятся краски, какие они бывают, как правильно обращаться с той или иной разновидностью красок. Также дети узнают, какие кисти, из каких материалов, какой формы и размеров бывают, и в каких случаях используется та или иная кисть. Дети знакомятся с другими художественными материалами (художественный уголь, сепия, пастель) и с материалами, служащими основой для картины (бумага, картон, холст). [2, с.46].

На уроках живописи дети узнают, что краска состоит из двух частей: минерал и связующее вещество. При этом минерал определяет цвет краски, а связующее вещество – ее свойства. Пигменты краски производят из глины, полудрагоценных камней и руды, из солей и окислов различных металлов, из растений и некоторых животных. В качестве связующего вещества могут выступать растительное масло (льняное, ореховое и так далее), воск, яичный желток, вода, акрил. Дети учатся правильно применять

краски, узнают, какие растворители необходимо использовать при работе с тем или иным типом красок.

Ознакомление детей с живописью не обходится без изучения азов техники рисунка. Дети учатся производить правильную разметку листа и выполнять соответствующие линии, обозначающие детали рисунка. Ученики овладевают основными навыками передачи на рисунке формы, объема, освещения, узнают, что такое масштаб и перспектива.

Овладев техникой рисунка, дети приступают к рисованию красками. Они учатся разводить и смешивать краски, получать желаемый цвет. Хорошим упражнением является задание нарисовать радугу, используя только три базовых цвета. При работе с красками ученики овладевают навыками правильного пользования кистью, учатся накладывать мазки и производить заливку. Работу с красками на уроках живописи рекомендуется начать с акварельных красок или гуаши, и потом переходить к другим типам красок, включая масляные.

Знакомство школьников с живописью подразумевает также экскурс в ее историю. Детям необходимо рассказать, как возникла и развивалась живопись, какие материалы использовались в древности и когда появились современные краски, какие этапы проходило это направление изобразительного искусства в процессе своего развития, какие периоды сменяли друг друга и какие стили и манера письма господствовали в разные времена.

Так, например, художники эпохи Возрождения создавали свои шедевры, используя в качестве основы деревянные доски, которые тщательно высушивали, пропитывали маслом и грунтовали. Холст как основа для картин начал использоваться сравнительно недавно – только в XVII веке. Перед началом работы холст натягивают на подрамник, грунтуют и высушивают. Если при работе на доске краски наносились тонким слоем, так, чтобы мазков не было видно, то холст дает более широкие возможности для использования различных живописных техник.

На уроке, посвященном стилям и направлениям живописи, ученики узнают, что живопись подразделяется на два основных направления: станковая и монументальная. Основное различие этих направлений заключается в мобильности готового произведения. Станковая живопись – это картина на доске или подрамнике, которую можно повесить на стену или снять с нее, а также перенести в другое помещение безо всякого ущерба для полотна.

Монументальная живопись – это роспись стен. Такое изображение нельзя снять со стены и перенести в другое место, а существует оно не дольше, чем стоит здание, стена которого служит для нее основой. При этом наиболее древним направлением является живопись монументальная, которая ведет свое начало от первобытных наскальных рисунков, написанных на каменных стенах.

Ознакомление с живописью невозможно без краткого экскурса в основные ее жанры, к которым относятся портрет, пейзаж, натюрморт, интерьер. Детям полезно знать, что портрет подразумевает изображение людей, пейзаж – изображение ландшафтов, а натюрморт – разнообразной еды и вещей. Интерьер как жанр живописи с изображением человеческого жилья с предметами обстановки.

Психофизиологические особенности восприятия и воспроизведения цвета

Согласно библейским сказаниям, первым человеком, увидевшим радугу, был спасшийся во время Всемирного потопа Ной. Появление на небе разноцветного чуда стало для него предвестием того, все неприятности позади и в будущем всё будет хорошо. Вероятно с того самого момента цвет стал ассоциироваться с жизнью.

Цвет – мощное средство воздействия на человека: он оживляет и придаёт силы, приводит в восторг и ввергает в уныние, дарует счастье и навевает печаль, создаёт ощущение тепла и холода, тесноты и простора.

Человеческий глаз способен различать около 1,5 миллиона оттенков, причём женщины в этом отношении более чувствительны, нежели мужчины, а дети и молодые люди до двадцати пяти лет различают большее количество цветов и оттенков, чем тридцатилетние и люди в возрасте.

Учёные утверждают, что ребёнок способен воспринимать цвет не только мозгом, но и всем телом, даже кожей. Например, в комнате, где преобладают красные тона, у ребёнка (даже если у него завязаны глаза) увеличивается пульс, в жёлтой он приходит в норму, а в зелёной – замедляется.

В современной общеобразовательной школе большее внимание уделяется вопросам социальной адаптации детей в процессе их обучения, нежели цветовой гамме, хотя, безусловно, одно неотъемлемо связано с другим. От цветовой гаммы интерьера зависит и усвояемость материала, и взаимоотношения между детьми, и, возможно, успеваемость в целом. В связи с этим, актуальной становится проблема формирования цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся начальных классов общеобразовательной школы, которые отличаются индивидуальными психофизиологическими особенностями восприятия цвета [3, с.22].

В начальной школе обучаются дети, которые представляют собой неоднородную группу. Среди них есть школьники с недостатком развития способностей к цветовосприятию, а также с психофизиологическими особенностями видения и воспроизведения цвета. Приоритет интересов личности, для этого контингента обучаемых предполагает становление, формирование, развитие цветовосприятия, как одного из важных условий их социальной адаптации, что в полной мере может осуществляться на уроках изобразительного искусства.

Младший школьный возраст – ответственный период в развитии детей. Это время активного формирования представлений об окружающем мире, в котором цвету отводится большое значение как важному признаку предметов и явлений.

Актуальными становятся вопросы педагогического руководства процессами изобразительной деятельности младших школьников и, прежде всего, проблема формирования способностей к цветовосприятию.

Особую актуальность приобретает данная проблема в связи с недостаточной разработанностью вопросов, направленных на определение педагогических условий, способов, методов эффективного формирования цветовосприятия у детей младших классов, с индивидуальными особенностями цветовосприятия.

Учителя, работающие с младшими школьниками, часто затрудняются в организации процесса обучения изобразительному искусству детей с индивидуально-

психологическими особенностями цветовосприятия. Эти трудности связаны с не разработанностью практических методик выявления индивидуально-психологических особенностей восприятия цвета, незнанием методики формирования цветовосприятия у младших школьников, отсутствием педагогически корректной оценки детских работ, выполненных учащимися с нарушениями цветовосприятия. Эти и смежные с ними вопросы не получили еще должного освещения.

Решение названной проблемы приобретает особое значение в контексте развития личности ребенка средствами изобразительного искусства, поскольку на уроках ИЗО цвет несет в себе социально-адаптивную, коммуникативную, художественно-образную, эстетическую, эмоциональную и другие функции.

В научной литературе накоплены определенные данные, позволяющие поставить и решить проблему формирования цветовосприятия у школьников начальных классов общеобразовательной школы.

Вопросами ознакомления детей с цветом и обучения их элементам живописи на первоначальных этапах обучения в общеобразовательной школе уделяли внимание такие просветители и педагоги как Ян Амос Коменский, Иоганн Генрих Песталоцци и Фридрих Фребель.

Исходя из гуманистической парадигмы образования школьников, учителям начальной школы нужно теоретически обосновать, смоделировать и экспериментально проверить процесс обучения цветовосприятию и цветовоспроизведению, который позволяет обеспечить развитие школьников, в том числе с нарушениями восприятия цвета, с тем, чтобы обеспечить их полноценное существование и деятельность.

Практические основы преподавания живописи младшим школьникам на примере техники пуантилизм Атмосфера учебного занятия

Психологи считают, что с семи лет ребёнок вступает в наиболее благоприятный (сензитивный) период интеллектуального и социального развития. Однако потребность в новых впечатлениях, познавательная активность и любознательность неразрывно связаны с игровой формой деятельности. В этот период в ребёнке неразрывно живут два желания: «хочу учиться» и «хочу играть». Если учитель удовлетворяет только одному из этих «хочу», то, естественно, встречает противодействие.

Установление равновесия между потребностями школьников и задачами обучения и воспитания – важнейшее условие гуманизации школы. Выполнение этого условия связано с определёнными требованиями к учебно-воспитательному процессу. Психологи рекомендуют три таких требования:

1) обеспечение «чувства свободного выбора», т.е. осознание детьми учебной задачи как самостоятельно выбранной;

2) внедрение в педагогический процесс развивающей тенденции: школьник должен преодолеть трудности учебных задач, «работать на грани предельных возможностей»;

3) предоставление ребёнку возможности «радоваться жизни» на уроке.

Эти требования имеют наиболее важное значение для самочувствия младшего школьника. С чем связано их выдвижение?

Первое требование – основное условие снятия конфликтности между учителем

и учеником. Ребёнок должен включаться в учение с таким же желанием, с каким он включается в игру. «Такую познавательную активность и результативность, которая достигается в игре, следовало бы сохранить в условиях педагогического процесса». Чтобы ребёнок не скучал на уроке, не отвлекался, чтобы его не приходилось наказывать, учебная работа должна быть организована как разнообразная деятельность, в которой даже младший школьник сам добывает знания, проводит опыты, наблюдает, исследует, делает выводы, свободно высказывает свои мысли и впечатления. Такой учебный труд требует усилий, напряжения всех внутренних сил, а потому доставляет радость и удовольствие [4, с. 67].

Второе требование – требование развивающего обучения – также имеет отношение к самочувствию ребёнка, к его уверенности, что он может успешно продвигаться вперёд вместе с классом. И здесь на первое место выходит характер помощи в преодолении трудностей обучения, которую оказывает детям учитель. Не стимулирует развития ребёнка такая помощь, когда педагог, видя затруднения ученика, задаёт наводящий вопрос и одновременно выражает недовольство его недогадливостью, отсталостью, незнанием. И наоборот, результаты помощи педагога появляются незамедлительно, если он с удовольствием объясняет, советует, как догадаться самому, вселяет уверенность, сопереживает, воодушевляет похвалой, организует сотрудничество между учениками и делает многое другое, что создаёт «оптимистически-гуманную атмосферу» в коллективе. При такой педагогической помощи каждый ребёнок становится готовым преодолевать трудности повышенного уровня, проявлять и развивать свои способности. [4, с.63].

Третье требование вытекает из концепции гуманистической педагогики, считающей величайшей ценностью жизнь ребёнка в том виде, в какой она существует сегодня, а не только ту, к которой его готовят взрослые. Школа, урок с этой точки зрения – продолжение жизни ребёнка во всей её полноте, а не только в познавательной части. Ребёнок никогда не расстанется с тем, что его огорчает, радует, что он любит, к чему стремится. Он идёт в школу не только за знаниями, которые даёт учитель, но и для встречи с друзьями, для общих игр и развлечений, для обмена впечатлениями. Не будь этого, наши дети больше походили бы на роботов. Счастливое детство ощущается как «радость жизни», и это доминирующее состояние детей должно быть перенесено в школу и в класс.

Когда на глазах у младших школьников происходят с красками удивительные превращения, а с карандашами и кисточками – забавные истории, когда вопросы звучат как загадки, а новая тема – как путешествие в мир живописи, учиться младшему школьнику интересно, потому что учение становится продолжением общего радостного мироощущения ребёнка.

Чтобы создать ощущение «радости жизни», не надо бояться обвинения в развлекательности, наоборот, именно это «отступление», временное перенесение внимания на события, волнующее кого-то из детей, наполняет урок важным для них смыслом.

Каждый учитель ищет свои методы общения с детьми. Эти приёмы как бы материализуют принцип учёта возрастных особенностей.

Техника в живописи – пуантилизм

Среди всего многообразия течений и направлений современной живописи существенное место занимает пуантилизм – от французского слова *pointiller*, что означает «писать точками». Данный метод в искусстве разработан неоимпрессионистами. Они писали отдельными четкими мазками в виде мелких квадратов или точек. Художники, которые работали в стиле пуантилизм, наносили на холст чистые, не смешанные предварительно на палитре краски. Оптическое смешение красок происходило уже на этапе восприятия картины зрителем. Данное направление было изобретено французским живописцем Жорж. Сера, который опирался на научную теорию дополнительных цветов. Путь оптического смешения трех чистых основных цветов и нескольких пар дополнительных позволяет получать достаточно большую яркость, чем путь механического смешения пигментов. Техника пуантилизма позволяет создавать очень много ярких и контрастных по колориту работ, которые могли передать все нюансы цвета. Эта техника была настолько сложна, что художник за свою недолгую жизнь написал только семь больших композиций, не считая пейзажей и рисунков.

Кроме Жоржа Сера известными художниками, которые писали в манере пуантилизма стали Поль Синьяка, Анри Кросс, Писсарро и его отец, один из основателей импрессионизма – Камиль Писсарро. Хотя каждый из них работал в своем стиле, картины завораживают своей необыкновенностью и красотой.[приложение А рис.5–6].

Пуантилизм в чем-то перекликается с техникой мозаики, орнамента, декоративной вышивки и ткачества. Современный пуантилизм дополняет и развивает классический романтизм, абстракционизм и другие направления изобразительного искусства.

На уроках живописи в школах изучаются традиционные, а также нетрадиционные техники живописи, порой, не выделяя их в отдельные разделы. Обращаясь к нетрадиционным художественным техникам (в частности к технике пуантилизм) педагоги повышают интерес детей к художественному творчеству. Возникает вопрос, почему техника называется нетрадиционной, если она уже вошла в практику работы многих детских учреждений, есть известные художники. Во-первых, эта техника не получила достаточно широкого распространения и не «укоренилась», она является скорее экспериментальной. Во-вторых, педагогический опыт применения данной техники пока не систематизирован, не обобщён и не представлен (в должной степени) в современных образовательных программах. В-третьих, нетрадиционные художественные техники только начинают в педагогике искусства свою историю, хотя известны много лет. В-четвёртых, в способах изображения (достаточно простых по технологии) нет жёсткой заданности и строгого контроля. Зато есть творческая свобода и подлинная радость. Результат обычно очень эффектный получает эмоциональный отклик ребёнка.

Техника пуантилизм напоминают игру, в которой раскрываются огромные потенциальные возможности детей. Даже самый традиционный натюрморт может превратиться в увлекательную работу, если применяется на основе нетрадиционных материалов и техник. Например, обычными красками, фломастерами, карандашами можно рисовать на белой и цветной, сухой и влажной, ровной и мятой, гладкой и наждачной бумаге. Можно изобретать свои способы и техники из того, что под рукой. А можно освоить новые материалы: к восковые арандаши масляные раски, витражные, перламутровые, акриловые краски.

В результате таких поисков и открытий детская деятельность становится всё более свободной, радостной и успешной. Эмоции формируют художественное, колористическое, живописное пространство работы ребёнка по своим законам, отличным от законов формальной логики. В нем нет случайностей, характерных для мира, на который мы глядим из окна.

Живописная техника пуантилизм наиболее полно способствует передаче эмоционально-психологического отражения внутреннего мира ребёнка. И также через подбор цветов, через «психологию цвета» можно чутко регулировать, поднимать на высшую ступеньку развитие, эмоциональное состояние ребёнка.

Пуантилизм передаёт опыт человеческих переживаний (в том числе и детских), но в нём есть и интеллектуальный опыт, то есть рефлексия художника [6].

Задача педагогов синтезировать в художественных произведениях учащихся непосредственное переживание реальности и ее интеллектуальное осмысление.

При этом решаются необходимые формальные и технологические вопросы. Вот их основной круг: учащиеся пользуются таблицей с хроматическим кругом, при помощи которого быстро находят дополнительные цвета оттенков к различным тонам. Следует отметить, что исполнение одной художественной работы долгое, сложное, трудоемкое дело. Долгое и кропотливое создание каждого произведения, как правило, обеспечивает ему богатую цветность и светоносность, радующую глаз свежесть и чистоту состояний, редкой ясностью авторского высказывания.

Главной формой организации деятельности детей является длительная учебная постановка (натюрморт). Долгое, продолжительное наблюдение и внимательное изучение натуры учит правдиво передавать видимые предметы и явления, их особенности и свойства, дает необходимые теоретические знания и практические навыки. Работы выполняются, дает акварелью, гуашью (кистью, ватными палочками, штамповками) [11, с. 96].

Задания даются различной сложности, рассчитанные на разный уровень подготовки учащихся. Законченность живописной работы обуславливается поставленной учебной задачей. Освоение материала в основном происходит в процессе практической творческой деятельности.

Закономерности работы над натюрмортом представлены в виде правил, алгоритмов. Ребенок должен не только грамотно и убедительно решать каждую из возникающих по ходу его работы творческих задач, но и осознавать саму логику их следования. Поэтому важным методом обучения живописи является разъяснение ребёнку последовательности действий и операций, в основе чего лежит последовательность работы над натюрмортом.

В своих работах учащиеся успешно объединяют отточенность технических приемов и композиционную интуицию, непосредственность наивного художника и общую дисциплину организации живописной поверхности. Творчество открывается зрителю как бы «потокотом частиц», своеобразной цветовой мозаикой.

Техника пуантилизм приближает учащихся к современным задачам живописи, к умению стилизовать, декорировать, искать эмоциональную выразительность работ. Она интересна и результативна. Изучение техники пуантилизм построено по принципу спирали: каждый последующий этап (тема) как бы повторяет уже пройденное в

теории и практике, но уже на более сложном, уровне. Практические задания способствуют развитию у детей творческих способностей, умения создавать эмоциональные, композиционно грамотные творческие работы [8, с.48].

Для эмоциональной поддержки творческого процесса можно включать приятную, мелодичную музыку. Приступая к выполнению эскизов, нужно напоминать учащимся, что, создавая художественный образ, мы выполняем стилизацию предметов, но делаем это на основе реалистического знания окружающего мира. То есть, например, деревья должны походить на деревья, кустарники на кустарники и т.п. Стилизация, как правило, происходит за счёт упрощения очертания объектов: выявляются наиболее выразительные в декоративном отношении линии и пятна, на которых и делается акцент. Возможны и количественные изменения в изображении объектов, если этого требует замысел художника. Цвет может использоваться с привязкой к натуре, а может решаться и условно.

Особое внимание обращается на уровень усвоения учащимися полученных знаний и навыков закрепления их в последующих заданиях. Уроки в конце четвертой и года являются ступенью обобщения знаний и умений. На контрольных заданиях предоставляется широко сопоставить разнообразные работы, объединенные общей темой, сравнить свои работы с творчеством товарищей, оценить законченность живописной работы. Подведение итогов по результатам освоения материала данных уроков может быть как персональная, так и общая выставка творческих работ учащихся [приложение Б, рис. 1-4].

Задачи уроков в технике пуантилизм:

1. Развивать умения создавать свои собственные произведения, учить находить новое видение знакомых предметов.
2. Воспитывать усидчивости, терпения, внимательности, старательности.
3. Формировать умения и навыки работы с различными художественными материалами.

Принципы построения уроков по изучению техники «пуантилизм»:

1. лично-ориентированный подход к каждому ребёнку;
2. интеграция разных видов искусства (изобразительного и декоративно-прикладного);
3. обогащение сенсорно-чувственного опыта;
4. естественная радость в разных видах эстетического освоения мира (восприятия, чувствование и деятельность), сохранения непосредственности, эмоциональной открытости;
5. Продуктивное взаимодействие учащихся между собой и взрослым;

Занятия включают в себя организационную, теоретическую и практическую части.

Организационная часть должна обеспечить наличие всех необходимых для работы материалов и иллюстраций.

Теоретическая часть занятия при работе должна быть максимально компактной и включать в себя необходимую информацию о теме и предмете занятия. С детьми среднего возраста можно вести игру в вопросы и ответы, им можно дать задание в виде неожиданного сюрприза, кроссворда, загадки, ребуса. Дети чутко реагируют на сказочно-игровую ситуацию.

Практическая часть занимает большую часть времени и является центральной ча-

стью. На основе объяснений педагога, а также восприятия фотографий, слайдов, педагогического рисунка, последовательности этапов работы, дети выполняют задание, результатом, которого становится живописное произведение.

В результате изучения и применения живописной техники пуантилизм учащиеся должны знать:

1. Историю возникновения техники «пуантилизм» и её современные течения.
2. Теорию колористики в живописи, понимать, что такое оптическое смешение и на этой основе применять аналитических способности, зрительную память.
3. Изучать специальную литературу с целью получения новых знаний в интересующих их областях искусства не только нашей страны, но и разных стран мира.

Должны уметь:

1. Доводить работу до полного завершения, обладая культурой труда.
2. Воплощать свои фантазии, и выражать свои мысли.
3. Составлять композиции.
4. Работать с различными материалами
5. Уметь применять теоретические знания на практике.
6. Уметь пользоваться художественным материалом.

Развитие творческих способностей не может быть одинаковым у всех детей в силу их индивидуальных особенностей. Но каждый ребёнок способен творить ярко и талантливо, только нужно создать благоприятную среду, основанную на доверии и внимании [9].

Этапы выполнения задания в технике пуантилизм

1. Готовим постановку – натюрморт с грушами;
2. Натягиваем бумагу для акварели (с фактурной поверхностью) на планшет;
3. Даем бумаге высохнуть (при этом бумага натягивается на планшете, создается ровная поверхность, готовая для нанесения рисунка);
4. Намечаем основные контуры предметов карандашом;
5. Уточняем пропорции предметов, их ширину, высоту, месторасположение относительно друг друга.
6. Намечаем осевые линии, завершаем построение, наносим окончательный контур предметов;
7. Приступаем к работе с красками, выполняем рисунок в технике «пуантилизм». Начинаем прорабатывать задний план, не насыщая цветом, оставляя между точками больше пространства;
8. Прорисовываем первый план: намечаем контуры груш.
9. Заполняем форму груш, используя цвет, ближе к их основному цвету, желтому;
10. С помощью оптического смешения цветов передаем нюансы оттенков предметов. Это означает, что вместо того, чтобы смешивать краски, кладем рядом с мазком одного цвета мазок другого цвета. Точки наносим с меньшим интервалом друг от друга;
11. Переходим к заключительному этапу: прорабатываем детали.

Выводы

На основе теоретического анализа психологической, методической, педагогической литературы определено, что использование упражнений и творческих заданий на уроках по изобразительному искусству позволяет существенно изменить отношение учащихся к учебному труду и изобразительному искусству в целом.

Использование предложенных методик и изучение живописной техники «пуантилизм» позволяет улучшить процесс воспитания личности ребёнка, вследствие которого развиваются его творческие способности, повышается продуктивность мыслительной деятельности. Развивается заинтересованное отношение к действительности, проявляющееся в личностной активности, в качестве учебной деятельности, художественном уровне реализуемых проектов, оригинальности их решения; ответственном отношении к делу, самостоятельности и организованности, отзывчивости.

В данном исследовании нами были рассмотрены следующие вопросы:

– Теоретические основы преподавания живописи младшим школьникам.

– Практические основы преподавания живописи младшим школьникам на примере техники пуантилизм.

Из этого следует, что тема курсовой работы «Методика преподавания младшим школьникам основ живописи на уроках ИЗО (на примере техники пуантилизм)» очень полезна и актуальна.

Список литературы

1. Бакушинский, А.В. Художественное творчество и воспитание : Опыт исследований на материале пространственных искусств / А.В. Бакушинский. – М. : Культура и просвещение, 1922. – 66 с.
2. Борисовская Н. А. Энциклопедия живописи / Н.А. Борисовская Москва, 2005–200 с.
3. Бойко А. П. Техники в живописи – пуантилизм и техника мазками.– [Электронный ресурс] – режим доступа : 5fan.ru/wievjob.php?id=2503
4. Боголюбов, Н.С. Принципы индивидуального подхода к развитию художественно-творческих способностей средствами изобразительного искусства на разных возрастных этапах / Н.С. Боголюбов.– Краснодар, 1992. – 27 с.
5. Ершова А.П. Опыт художественных занятий с младшими школьниками./А.П. Ершова.– М.: Просвещение ,1992. – 133с.
6. Живопись в стиле пуантилизм. – [Электронный ресурс] – режим доступа : art-katalog.com
7. Кузин В.С. Методика преподавания изобразительного искусства в 1 – 3 классах: Пособие для учителей. / М.: Просвещение ,1988.– 162 с.
8. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе./Н.М. Сокольникова, Москва ,2002.– 122с.
9. Пуантилизм для детей – [Электронный ресурс] – режим доступа: ped-kopilka.ru/obuchenie_risovaniya/puantilizm
10. Пуантилизм – письмо точками - художественный прием в живописи – [Электронный ресурс] – режим доступа: – bibliotekar.ru
11. ШпикаловаТ.Я. Изобразительное искусство и методика преподавания в начальной школе. / Т.Я. Шпикалова, М.: Академия, 1999.– 133 с.

ИМПРЕССИОНИЗМ КАК ВЕДУЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. СИСЛЕЯ

Статья посвящена анализу художественного направления в искусстве XIX века – импрессионизма. В процессе исследования были рассмотрены история зарождения направления, особенности нового языка живописи, особенности творческого пути А.Сислея и индивидуальность импрессионистической техники. В работе была проанализирована связь между импрессионизмом и современным дизайном на примере использования художественного метода в интерьере второй половине XX века.

Ключевые слова: импрессионизм, чистый цвет, раздельный мазок, игра цветов, нечеткость контура, блик, цветовое пятно, дизайн, интерьер.

Актуальность изучения данной темы: изучение импрессионизма как художественного направления XIX века является необходимым для понятия культурной ценности импрессионизма и оценки его культурного наследия (картины и полотна, сохранившиеся до нашего времени) с современной точки зрения.

Объект исследования – импрессионизм как художественное направление в искусстве XIX века.

Предмет исследования – техника и характер колористического решения в работах А. Сислея.

Цель исследования – выявление в искусстве импрессионизма эстетических и стилистических принципов, а также их отражения в художественной практике современного дизайнера

Достижение цели работы предполагает решение следующих задач:

- изучить исторические аспекты формирования стиля;
- выявить особенности нового языка живописи;
- проанализировать особенности творческого пути А. Сислея;
- выделить индивидуальность импрессионистической техники на примере работ А. Сислея;
- обобщить идеи импрессионизма в практике современного дизайнера.

Методы, использованные в исследовании проблемы – сравнительно-описательный, исторический, метод анализа.

Исторические аспекты формирования стиля ярче всего представлены в книге «Импрессионизм: открытие света и цвета» Н. Бродская. Более полное исследование о творчестве А. Сислея изложены в «Сто великих художников. Альфред Сислей» Д. К. Сомин. Особенности нового языка и индивидуальность импрессионистической техники в работах А. Сислея лучше всего раскрыты в книге «История искусства» А. Н. Ходж.

Изложение основного материала

Импрессионизм (франц. impressionnisme, от impression – впечатление), направление в искусстве последней трети девятнадцатого - начала двадцатого века, мастера

которого, фиксируя свои мимолетные впечатления, стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости. Импрессионизм зародился во французской живописи в конце 1860-х годов. Эдуард Мане (формально не входивший в группу импрессионистов), Огюст Ренуар, Эдгар Дега внесли в изобразительное искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни.

Ныне шедевры художников-импрессионистов воспринимаются нами в контексте мирового искусства, для нас они давным-давно стали классикой. Тем не менее, так было отнюдь не всегда. Случалось, что их полотна не пропускали на официальные выставки, критиковали в прессе, не желали покупать даже за символическую плату. Были годы отчаяния, нужды и лишений и борьбы за возможность живописать мир таким, каким они его лицезрели. Понадобилось много десятилетий, дабы большинство зрителей смогло постичь и воспринять художественную эстетику импрессионизма, увидеть себя их глазами. Каким же он был, тот мир, в который в начале 1860-х годов вторгся импрессионизм, будто бодрый ветер, дарующий преображения.

Одним из существенных оплотов академизма тех времён стали патронируемые властью выставки современного искусства. Подобные выставки именовались Салонами – по традиции, обращаясь к наименованию зала в Лувре, где некогда придворные художники выставляли свои полотна. Участие в Салоне было единым шансом приковать к своим произведениям интерес прессы и клиентов. Огюст Ренуар в одном из писем к Дюран-Рюэлю так отзывался о сложившихся положениях вещей: «Во всем Париже едва ли отыщется пятнадцать почитателей, способных признать художника без помощи Салона, и тысяч восемьдесят человек, которые не приобретут даже квадратного сантиметра холста, если художник не принят в Салон».

Юным живописцам не светило ничего другого, помимо как фигурировать в Салонах: на выставке они могли услышать нелестные слова не только членов жюри, но и глубоко уважаемых живописцев, таких, как Эжен Делакруа, Гюстав Курбе, Эдуард Мане, бывших любимцами молодежи, тем самым получив толчок к последующему творчеству. Кроме того, Салон был уникальной возможностью приобрести заказчика, быть отмеченным, устроить карьеру в искусстве. Награда Салона знаменовала для художника залог профессионального признания. И напротив, если жюри отклоняло предьявленную работу, это было равнозначно эстетическому отстранению.

Часто предложенная на рассмотрение картина не соответствовала привычным канонам, за что и отклонялась жюри Салона: в художественной среде этот эпизод подымал скандал и сенсацию.

Кроме социальных изменений на искусство XIX столетия в ощутимой мере повлияли и научные исследования. В 1839 году Луи Дагерр в Париже и Генри Фокс Тальбот в Лондоне продемонстрировали созданные ими независимо друг от друга фотографические аппараты. Вскоре после этого события фотография избавила художников и графиков от обязанности просто увековечивать людей, места и происшествия. Освобожденные от долга срисовывать объект, многие живописцы устремились к сфере передачи собственного, субъективного выражения на полотне эмоций.

По вечерам, когда художники уже не имели возможности писать свои полотна из-за скудного освещения, они покидали свои мастерские и просиживали за пыльными

спорами в парижских кафе. Так кафе Гербуа стало одним из неизменных мест встречи горстки художников, объединившихся вокруг Эдуарда Мане. По четвергам проходили регулярные встречи, да и в другие дни там можно было застать группу оживленно беседующих или спорящих художников.

Французские художники обратились к изображению мгновенных, выхваченных из потока реальности ситуаций. Духовная жизнь человека, изображение сильных страстей, одухотворение природы, интерес к национальному прошлому, стремление к синтетическим формам искусства сочетаются с мотивами мировой скорби, тягой к исследованию и воссозданию «теневого», «ночной» стороны человеческой души, со знаменитой «романтической иронией», позволявшей романтикам смело сопоставлять и уравнивать высокое и низменное, трагическое и комическое, реальное и фантастическое. Использовали фрагментарные, на первый взгляд неуравновешенные композиционные построения, неожиданные ракурсы, точки зрения, срезы фигур.

В 1870–1880-е годы формируется пейзаж французского импрессионизма: К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей выработали последовательную систему пленэра, создавали в своих картинах ощущение сверкающего солнечного света, богатства красок природы, растворения форм в вибрации света и воздуха. Название направления произошло от наименования картины К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце» («Impression. Soleil levant»); экспонировалась в 1874, ныне в Музее Мармоттан, Париж) [2].

Импрессионизм – это в первую очередь достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения действительности, передачи или создание впечатления, искусство, в котором сюжет не важен. Это новая субъективная художественная реальность. Импрессионисты выдвинули собственные принципы восприятия и отображения окружающего мира. Они стерли грань между главными предметами, достойными высокого искусства, и предметами второстепенными.

Правдоподобность приносилась в жертву личностному восприятию – импрессионисты могли в зависимости от своего видения небо написать зеленым, а траву синей, фрукты на их натюрмортах были неузнаваемы, человеческие фигуры – расплывчаты и схематичны. Было важно не что изображается, а важно «как». Объект становился поводом для решения зрительных задач.

Характерна краткость, этюдность творческого метода импрессионизма. Ведь только короткий этюд позволял точно фиксировать отдельные состояния природы. То, что ранее допускалось только в этюдах, теперь стало главной чертой законченных полотен. Художники-импрессионисты всеми силами стремились преодолеть статичность живописи, навсегда запечатлеть всю прелесть ускользающего мгновения. Они начали использовали асимметричные композиции, чтобы лучше выделить заинтересовавших их действующих лиц и предметы. В отдельных приёмах импрессионистского построения композиции и пространства ощутимо влияние увлечённости своим веком – не античностью как ранее, японской гравюры (таких мэтров, как Кацусика Хокусай, Хиросигэ, Утамаро) и отчасти фотографии, её крупных планов и новых точек зрения.

Импрессионисты также обновили колорит, они отказались от темных, земляных красок и лаков и наносили на холст чистые, спектральные цвета, почти не смешивая их предварительно на палитре. Условная, «музейная» чернота в их полотнах уступает место игре цветных теней.

Благодаря изобретению металлических тюбиков для красок, уже готовых и пригодных к переноске, которые заменили старые краски, готовившиеся вручную из масла и порошковых пигментов, художники смогли покинуть свои мастерские, чтобы работать на пленэре. Работали они очень быстро, потому что движение солнца меняло освещение и колорит пейзажа. Иногда они выдавливали краску на холст прямо из тюбика и получали чистые сверкающие цвета с эффектом мазка. Кладя мазок одной краски рядом с другой, они часто оставляли поверхность картин шероховатой. Чтобы сохранить в картине свежесть и разнообразие красок природы, импрессионисты создали живописную систему, которая отличается разложением сложных тонов на чистые цвета и взаимопроникновением отдельных мазков чистого цвета, как бы смешивающихся в глазу зрителя, цветными тенями и воспринимаются зрителем согласно закону дополнительных цветов [13, с.112].

Стремясь к максимальной непосредственности в передаче окружающего мира, импрессионисты впервые в истории искусства стали писать преимущественно на открытом воздухе и подняли значение этюда с природы, почти вытеснившего традиционный тип картины, тщательно создаваемой в мастерской. В силу самого метода работы на пленэре пейзаж, в том числе открытый ими городской пейзаж, занял в искусстве импрессионистов очень важное место. Главной темой для них стали трепетный свет, воздух, в который как бы погружены люди и предметы. В их картинах чувствовался ветер, влажная, нагретая солнцем земля. Они стремились показать удивительное богатство цвета в природе.

Импрессионизм ввёл в искусство новые темы – повседневную жизнь города, уличные пейзажи и развлечения. Тематический и сюжетный диапазон его был очень широк. В своих пейзажах, портретах, многофигурных композициях художники стремятся сохранить непредвзятость, силу и свежесть «первого впечатления», не вдаваясь в отдельные детали, где мир – вечно изменяющееся явление.

Импрессионизм отличается яркой и непосредственной жизненностью. Для него характерны индивидуальность и эстетическая самооценность полотен, их нарочитая случайность и незавершённость. В целом произведения импрессионистов отличаются жизнерадостностью, увлечённостью чувственной красотой мира.

Работы импрессионистов несут в себе и глубокий философский смысл, особое целостное видение мира. Ибо эти художники начали писать пространство без границ, где одно перетекает в другое. Все едино в своей первооснове. Отдельных форм просто не существует. Весь наш мир состоит из тончайших материй и мельчайших частиц, кружащихся в едином вихре. И воздух – не пустота, он пишется также плотно, как и стол, и ваза, сливаясь в один цветной ковер [8].

Творения импрессионистов принесли совершенно новое звучание живописи, показали иные цели искусства, считая важнейшей задачей – умение передать, уловить первые чувства, первые эмоции, возникающие при нашем общении с миром. Они считают главным – умение писать картину на одном дыхании, сохраняя свежесть первого восприятия, избегая детального разглядывания. Умение донести до зрителя яркий образ, единый и сильно воздействующий на все органы чувств. Картины импрессионистов пишутся на пленэре, и это запечатленные мгновения бесконечно меняющегося мира.

Клод Моне, Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Эдгар Дега. Время

сделало импрессионистов всемирно известными и почитаемыми.. Мы так и не оценили толком всю меру глубины их открытий. И по-прежнему немногие из нас способны так влюбленно, сочно и ярко видеть и ощущать красоту бытия, улавливать каждое неповторимое мгновение жизни – как первую песню. Импрессионисты всей своей щедрой душой стремились донести до других людей свежесть своих впечатлений, огромную радость познанного.

С появлением картин Сислея не связано особых сенсаций, но это ничуть не снижает неоспоримой ценности и своеобразия его творчества.

Сегодня, стоя перед ними, трудно представить, что они могут вызывать у кого-то возмущение. Но в то время рецензии, появившиеся в печати в связи с выставкой импрессионистов, были не просто недоброжелательными, но враждебными и даже оскорбительными. Официальная критика негодовала.

В отличие от своих предшественников, писавших пейзаж с натуры, но предпочитавших завершать картину в стенах мастерской, Сислей с товарищами весь процесс создания картины переносят на природу. В непосредственности натурного этюда они нашли неисчерпаемые живописные возможности, которые привели к невиданному доселе высветлению палитры, к господству чистых несмешанных красок.

Картины Сислея, как и многих импрессионистов, обычно написаны короткими, широкими мазками с легким смешиванием соседствующих на холсте красок. Черный цвет в чистом виде практически отсутствует. Не полностью просохшие слои красок наносятся один на другой. Это способствует созданию более мягких краев изображения и плавному слиянию цветов [13, с.122].

Особое значение для Сислей имеет свет и цвет. Ненасытный в постижении мастерства, художник не стыдился учиться у сверстников. Так, вместе с К.Писсарро он писал зимние пейзажи в Лувесьенне ради изучения открытых импрессионистами рефлексов и цветных теней, в другое время живопись Сислея находилась под воздействием Ренуара и Клода Моне. Тем не менее, его собственная утонченная индивидуальность прорывалась сквозь все влияния благодаря особой неповторимости его контакта с природой, более уравновешенного, неприязнательного и естественного, чем у друзей.

Отличает Сислея от признанных импрессионистов и его отношение к человеческому «материалу». Моне и Ренуар увлечены купаниями, курортными концертными залами, пикниками; герои же Сислея вскапывают огороды, спешат на рынок за покупками, скальвают лед холодным зимним утром. Есть что-то в этом очаровании размеренной и осмысленной жизнью от ностальгии по патриархальному прошлому [13, с.123].

Выводы

Во французском искусстве конца XIX века произошли очень серьезные изменения. Для многих деятелей искусства реалистическое направление перестает быть эталоном, и отрицается само реалистическое видение мира. Рождается новая, субъективная художественная реальность. Теперь, важно не то, как все видят мир, а то, как его вижу я, видишь ты, видит он. На этой волне формируется одно из направлений искусства – импрессионизм, который стал дальнейшим шагом в развитии европейской живописи.

Стараясь максимально точно выразить свои непосредственные впечатления от ве-

щей, импрессионисты создали новый метод живописи. Его суть состояла в передаче внешнего впечатления света, тени, рефлексов на поверхности предметов раздельными мазками чистых красок, что зрительно растворяло форму в окружающей свето-воздушной среде.

Одним из известных представителей художников–импрессионистов XIX века является А. Сислей. Особая чувствительность разительно отличает его от художников этого направления. Сислей прежде всего поэт в душе. Его картины, часто нечеткие, неясные, отражают романтически-задумчивый взгляд на мир. Излюбленные герои Сислея – небо и вода, вид которых меняется ежесекундно. Как всех импрессионистов, Сислея в картине занимает не сюжет, а тончайшие особенности природных состояний, света и цвета. В работе с этой деталью художник достиг совершенства, каждый оттенок обдуман и наполнен символическим смыслом.

Список литературы:

- 1 Альфред Сислей – мастер лирического пейзажа. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://thebester.ru/blog/art/18055.html>
- 2 Бродская Н. Импрессионизм: открытие света и цвета / Н. Бродская. – СПб.: Аврора, 2002. – 256 с.
- 3 Большой толковый словарь русского языка / Сост. И гл. ред. С. А. Кузнецов – СПб.: “Норинт”, 1998. – 1536 с.
- 4 Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни / Р. Гаман. – М.: Изогиз, Фабрика книги «Красный пролетарий», 1935. – 180 с.
- 5 Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: учебное пособие. / Т. В. Ильина – М., 1999. – 547 с.
- 6 История искусства и живописи. Французское искусство конца 19- начало 20 века. Импрессионизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.la-fa.ru/history/history395.htm
- 7 Кравченко А. И. Культурология: Учебное пособие для вузов. 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2002. – 496 с.
- 8 Ковалева Э. Живопись. Импрессионизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.bibliotekar.ru/isk/20/htm
- 9 Петрочук О. К. Стопамятных дат. Художественный календарь. Ежегодное иллюстрированное издание. – М., 1988. – 127 с.
- 10 Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / О. Рейтерсверд. – М.: Искусство, 1974. – 299 с.
- 11 Ревалд Д. История импрессионизма. / Ревалд Д. – Республика, М.: Республика 2002. – 416 с.
- 12 Сомин Д. К. Сто великих художников. Альфред Сислей. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.bibliotekar.ru/100hudozh/68.htm
- 13 Ходж А. Н. История искусства / А. Н. Ходж; [пер. с англ. Л. В. Казаченко]. – Харьков: Фактор, 2012. – 208 с.: ил.
- 14 Художники. Альфред Сислей (Sisley) знаменитый французский мастер пейзажа. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.cat-red.com/2011/04/12/sisley

ПОРТРЕТ В МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Статья посвящена изучению портрета в акварельной живописи. В работе детально анализируются способы акварельной живописи. Отдельное внимание уделяется многослойной акварельной технике.

Ключевые Слова: портрет, пространственная среда, набросок, нюанс цвета, мазок, блик, заливка, штрих, тон, подмалевок.

Актуальность выбранной темы исследования состоит в том, что этот вид деятельности присутствует в образовательной программе школы в старших классах, способствует развитию способностей учащихся к анализу формы, пространственному мышлению, умению через внешность передавать характер человека, использовать в своей работе влияние света и цвета на восприятие портретируемого.

Портрет – один из сложнейших жанров изобразительного искусства. Рисование портрета, в условиях пространственной среды общеобразовательной школы, представляет собой художественно-творческий и учебно-познавательный процесс, который позволяет развивать наблюдательность, воображение координацию руки и глаза, кроме того приобрести особенное видение мира и утонченность восприятия, а также теоретические знания и практические навыки.

Важное место в системе развития художественно-творческих способностей школьников занимает рисование с натуры. В портрете всякое уклонение от натуры, всякая ошибка в пропорциях заметны. Необходимо сформировать у школьника способность видеть ту индивидуальную особенность, которая отделяет одного человека от другого, делает его особенным, единственным, неповторимым. Но не менее важно изучить все то, чем человек похож на другого человека, все то, что имеется в каждом человеке. Основу этого изучения составляют знания о конструкции головы человека, ее пропорциях, внешней анатомии, знакомство с натурой через наброски и этюды. В связи со своей сложностью этот вид деятельности дается школьникам в старших классах, когда они уже имеют необходимые знания в работе с натурой.

Уроки изобразительного искусства не должны быть однообразными, цели и задачи не должны сводиться к передаче знаний, формированию умений и навыков. Необходимо передать опыт творческой деятельности и опыт эмоционально-ценностного отношения к миру. Для эффективности образовательного процесса необходимо сформировать осознанную, продуктивную самостоятельность мышления школьников. Воздействуя на личность, изобразительное искусство способствует формированию духовных, нравственных качеств, интеллекта эмоциональной сферы человека.

Объект исследования – процесс развития художественно-творческих способностей учащихся, знаний, умений, навыков на уроках изобразительного искусства. **Предмет** – содержание, методы и средства развития художественно-творческих способностей школьников на уроках изобразительного искусства при создании портретного образа.

Целью данной статьи является проблемы развития художественно-творческих способностей школьников в процессе рисования портрета.

Достижение цели работы предполагает следующие задачи:

- исследовать портрет в технике акварельной живописи;
- рассмотреть способы многослойной акварельной живописи;
- проанализировать поэтапное выполнение портрета в многослойной акварельной технике.

Методы, использованные в процессе исследования проблемы, – описания, анализа, сравнения, обобщения.

Наиболее значимыми для курсовой работы были следующие источники.

Книга А.К. Назарова «Основные способы акварельной живописи» посвящена акварельным техникам. Автор обобщает свои знания об акварельной живописи, об изобразительных способах различных мастеров, опирается на опыт лучших акварелистов России и Европы. Приложение включает широкий подбор цветных иллюстраций.

Исследования Д.И. Киплика «Техника живописи» представляет безусловный интерес для художников-практиков станковой живописи, монументально-декоративной живописи, для студентов художественных вузов и учащихся средних учебных заведений, для художников-любителей и широкого круга читателей, интересующихся изобразительным искусством.

Изложение основного материала

Акварель всегда привлекала к себе живописцев чистотой, прозрачностью и яркостью красок, возможностью передавать тончайшие нюансы цвета, подвижностью и свободой в работе кистью, влажностью кладки мазка.

Эти качества, а также способность акварели к тонкой передаче воздушной среды определяют ее специфические особенности в ряду других видов живописи.

На протяжении всей истории изобразительного искусства способы использования акварели во многом менялись. Открывались новые возможности акварели и новые приемы работы ею. Среди них можно выделить следующие.

1. Классический способ, который в некоторых искусствоведческих работах называют «нарочитым», не свойственным акварельной живописи, активно применялся акварелистами XIX века в портретной живописи при моделировке лица, при изображении тканей, интерьеров, на отдельных участках фона и иногда в пейзаже. В настоящее время этот способ никто практически не применяет, очевидно из-за его трудоемкости.

В начале XIX века способ широко применяли такие мастера как П. Ф. Соколов «Портрет Идалии-Марии Полетики» 1820г., К.П. Брюллов «Итальянский полдень» 1827г., В. И. Гау «Женский портрет» 1850 г. и многие другие художники. Данным способом в основном выполнялись миниатюрные акварельные портреты, но есть также и сюжетные сцены, а так же интерьеры.

Последовательность работы можно представить таким образом:

- 1). На лист акварельной, хорошо проклеенной бумаги с небольшой зернистостью нанести строгий неяркий рисунок твердым карандашом достаточно подробно.
- 2). На изображаемый предмет или объект нанести общий цветовой тон, соответ-

ствуюющей светлым участкам, за исключением бликов и светлых пятен, где бумага должна оставаться пока не тронутой цветом.

3). После высыхания первого слоя нанести последовательно друг на друга следующие слои-заливки, начиная со светлых полутонов и заканчивая самыми темными участками, собственными и падающими тенями. Края отдельных слоев-заливок не должны быть размыты. Каждый последующий слой нужно наносить на хорошо просушенный предыдущий. Таким образом, изображение доводится до неполной степени законченности, когда можно еще нанести примерно 1-2 слоя.

4). Острым кончиком тонкой кисти на поверхность просохшего изображения или какой-то его части нанести штриховой слой акварели, аналогичный карандашному или первому рисунку. Этот слой смягчает резкие края отдельных заливок, моделирует форму, доводит изображение до законченного состояния по светлоте и цветовой насыщенности и создает ощущение материальности изображаемого. Наносимый штриховой слой, в котором штрихи могут пересекаться, накладываясь друг на друга, может быть как одного цвета (обобщающего), так и разных цветов, в зависимости от стоящих перед художником задач. Например, художники XIX века при моделировке лица на предварительный золотистый тон в светлых местах наносили розоватые штрихи, а в теневых – синеватые. Достоинство такого приема заключалось в его особой пластической выразительности, что позволяло «не замылить» форму и не сделать ее грубой. Это требовало большого мастерства.

2. Способ К.П. Брюллова Основой способа является подмалевок, выполненный в холодных тонах. Как известно, К.П. Брюллов был виртуозным акварелистом, овладевшим в совершенстве этой техникой, использовавшим в своих работах разные изобразительные приемы. Мастерство художника можно видеть в его однотонных и многоцветных сюжетных работах. Тем не менее во многих портретах просматривается способ, в котором он ограничивает свою красочную палитру, выполняя вначале с помощью синей и чёрной красок подмалевок, расцвечиваемый затем с помощью охры жёлтой и охры красной. Сходным приёмом пользовались и другие русские художники. Например, пейзажные работы М.Н. Воробьева «Восход солнца над Невой» 1830 г. и особенно большая группа акварелей Л.А. Иванова, в которых он прокладывает по сути дела одни голубые холодные тени, решая таким образом задачу передачи пространства и воздушной перспективы. Подобные работы можно встретить у П. Сезанна, который спустя шесть десятилетий как сформулировал свою позицию в письме к Э. Бернару от 15 апреля 1904 года: «... природа для нас, людей, – это скорее глубина, чем плоскость: отсюда необходимость ввести в наши световые ощущения, передаваемые красными и желтыми цветами, достаточное количество голубого для того, чтобы чувствовался воздух».[9]

По-видимому, те же задачи ставил перед собой и К.П. Брюллов еще в начале XIX века, добиваясь передачи воздушной среды и пространства в сюжетной и портретной акварельной живописи и приходя к еще более цельному цветовому решению. Мы имеем удивительную, редкую возможность увидеть в начале XXI века замечательный портрет Г.Н. и В.А. Олениных среди атрибутов архитектуры на фоне римского пейзажа, а также серию женских портретов, выполненных мастером способом, о котором идет речь.

Из сказанного можно заключить, что этот способ применим в пейзаже, а также и в портретных работах. Им можно писать натюрморт, когда натурная постановка составлена из предметов классической изысканной формы в сочетании с гипсовыми слепками на фоне драпировок холодного тона, т. е., когда предметы имеют неяркую цветовую насыщенность, когда можно хорошо передать пространство и воздушную среду. Описанный способ можно также использовать для изображения интерьера.

Последовательность работы данным способом включает следующие этапы:

1. На лист хорошо проклеенной бумаги с фактурой средней или мелкой зернистости нанести строгий, подробный рисунок твердым карандашом таким образом, чтобы на бумаге было четкое изображение. Однако не должно быть углублений, которые может оставить твердый карандаш и которые будут видны сквозь слой акварели.

2. С помощью синей (в нашем случае это голубая ФЦ) и черной красок выполнить подмалёвок в технике гризайли, и доведя работу до некоторой незавершенности. Красочные слои накладывать друг на друга по высохшей поверхности последовательно от светлых к темным.

3. Используя охру светлую и охру красную (можно также сиену жжёную и английскую красную), довести работу до законченного состояния. При этом жёлтая краска, перекрывая синюю, даёт зеленоватые оттенки, красная – фиолетовые, желтая и красная – оранжевые, а все вместе дают коричневатые оттенки. На участках, где нет синего цвета, жёлтый и красный «звучат» в полную силу. При этом в незначительном количестве можно подмешивать черную краску.

4. На данном этапе в работу можно внести цветовые и тональные акценты (с небольшим количеством чёрного цвета), а также незначительные исправления в виде лёгких размывок. Впрочем, лучше к этому в данном случае не прибегать.

ВЫВОДЫ.

Портрет (от французского *portrait*, от устаревшего *portraire* – изображать) – изображение какого-либо человека или группы людей, существующих или существовавших в действительности. Портрет – один из главных жанров живописи, скульптуры, графики. Важнейший критерий портретности – сходство изображения с моделью. Оно достигается не только верной передачей внешнего облика портретируемого, но и раскрытием его духовной сущности, диалектического единства индивидуальных черт, отражающих определенную эпоху, социальную среду, национальность.

В изобразительном искусстве портрет – это самостоятельный жанр, целью которого является отображение визуальных характеристик модели.

На развитие портретного жанра влияют две тенденции: прогресс технических изобразительных навыков и развитие представлений о значимости человеческой личности. Наибольших вершин портрет достигает в период веры в возможности человека, его разума, его действенной и преобразующей силы.

Акварель всегда привлекала к себе живописцев чистотой, прозрачностью и яркостью красок, возможностью передавать тончайшие нюансы цвета, подвижностью и свободой в работе кистью, влажностью кладки мазка.

Классический способ, который в некоторых искусствоведческих работах называют «нарочитым», не свойственным акварельной живописи, активно применялся аква-

релистами XIX века в портретной живописи при моделировке лица, при изображении тканей, интерьеров, на отдельных участках фона и иногда в пейзаже. В настоящее время этот способ никто практически не применяет, очевидно из-за его трудоёмкости.

Способ К.П. Брюллова применим в пейзаже, а также и в портретных работах. Им можно писать натюрморт, когда натурная постановка составлена из предметов классической изысканной формы в сочетании с гипсовыми слепками на фоне драпировок холодного тона, т. е. когда предметы имеют неяркую цветовую насыщенность, когда можно хорошо передать пространство и воздушную среду. Способ можно также использовать для изображения интерьера.

Список литературы:

1. Алпатов М.В. Ростовцев Н.Н. Живопись. Рисунок. – М., 1988.
2. Бажаев. Творчество И.Н. Крамского. – ЭКСМО-Пресс, 2001.
3. Бесчастнов Н.П. Живопись. – М., 1993.
4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М., 1989.
5. Зайцев А.С. Советы мастеров. – Художник, 1979.
6. Искусство портрета. Сборник – М., 1928.
7. Киплик Д.И. Техника живописи. – М., 2002.
8. Мастера искусства об искусстве. – М., 1970.
9. Назаров А.К. Основные способы акварельной живописи: Орбита-М.
10. Паранюшкин Р. В. Техника рисунка. – Феникс, 2002 г.
11. Раздольская В.И. История искусства зарубежных стран 17-18 века. – М., 1988.
12. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М., 2000.
13. Сластенин В.А. Педагогика. – М., 2002.
14. Чернышев О.В. Формальная композиция. Творческий практикум. – Минск, Харвест, 1999.
15. Шевелев И.Ш. Принцип пропорции. – М.: Стройиздат, 1986.
16. Шорохов Е.В. Основы композиции. – М.: Просвещение, 1979.

**ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ
СТУДЕНТОВ**



Комендант Татьяна
«Мост
на проспекте
Ильича».
Х., м. 65x65,
г. Донецк 2014 г.



Комендант Татьяна
«По дороге в школу».
Х., м. 70x70,
г. Донецк 2014 г.



Комендант Татьяна
«Покровская церковь». Х., м. 70x110, г. Донецк 2014 г.



Комедант Татьяна
«Стоунхендж». Х., м., 70х90, г. Донецк 2014 г.



Комедант Татьяна
«Донецк, улица Постышева». Х., м., 40х65, г. Донецк 2014 г.



Комендант Татьяна
«Хомутовская степь». Х., м., 70x70, г. Донецк 2014 г.



Комендант Татьяна
«Движение в сторону весны». Х., м., 60x80, г. Донецк 2013 г.



Шубина Мария
«Осенний натюрморт». Х., м., 60x70, г. Донецк 2014 г.



Шубина Мария
«Любимый город». Х., м., 30x40, г. Донецк 2015 г.



Шубина Мария
«Рисующий ветер». Б., акв. 30x40, г. Донецк 2014 г.



Курочка Наталья
«Крымские горы».
Х., м. 30х60,
г. Донецк 2014 г.



Курочка Наталья
«Крымский дворик».
Х., м. 40х60,
г. Донецк 2014 г.



Куручка Наталья
«Крым».
Х., м. 40х65,
г. Донецк 2014 г.



Куручка Наталья
«Горы».
Х., м. 30х70,
г. Донецк 2014 г.



Курочка Наталья
«Женский портрет». Б., акв. 30x60, г. Донецк 2014 г.



Конак Оксана
«Чайные розы».
К., м. 40x50,
г. Донецк 2013 г.



Конак Оксана
«Настроение».
К., м. 50x50
г. Донецк 2013 г.

Конак Оксана
«Лунный лес».
Х., м. 60х65,
г. Донецк 2013 г.



Конак Оксана
«Рядом с тобой».
Х., м. 50х50,
г. Донецк 2014 г.





Конак Оксана
«Сады Семирамиды». Х., м. 45x60, г. Донецк 2014 г.

Миколок Наталья
«Зима».
К., м. 40х65,
г. Донецк 2014 г.

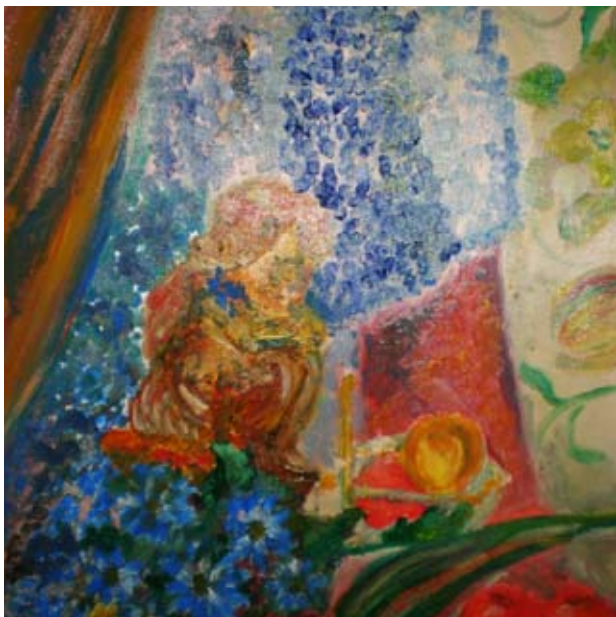


Миколок Наталья
«Лесная сказка».
К., м. 40х60,
г. Донецк 2014 г.





Миколюк Наталья
«Цветной сон».
К., м. 40х65,
г. Донецк 2014 г.



Миколюк Наталья
«Цветы».
К., м. 40х40
г. Донецк 2014 г.



Миколюк Наталья
«Портрет». К., м. 40х60, г. Донецк 2014 г.



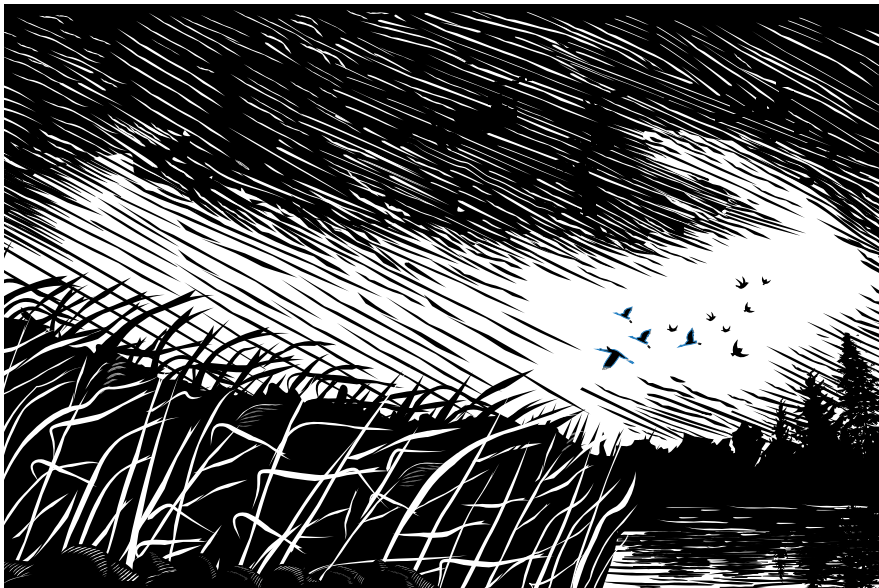


Миколук Наталья
«Ангел хранитель». К., м. 40х60, г. Донецк 2014 г.

Миколук Наталья
«Прикосновение». К., м. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Миколюк Наталья
«Кошки». К., м. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Баранова Анна
«Птицыф». Лин., грав. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Баранова Анна
«Луна». Лин., грав. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Стадник Елена
«В объятиях заката».
Х., м. 70х60 г.
Донецк 2014 г.



Черникова Яна
«Роскошь».
Тушь, линер. 40х40
г. Донецк 2015 г.



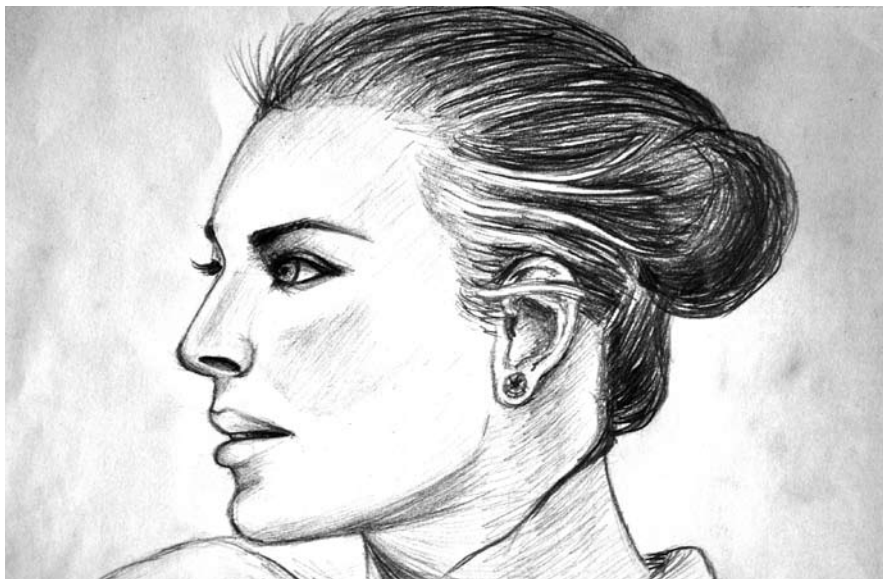
Черникова Яна
«Полигональный
портрет».
Adobe Illustrator(A4),
г. Донецк 2015 г.



Черникова Яна
«Величие».
Тушь, линер. 40x40,
г. Донецк 2015 г.



Брегаус Дарья
«Роза». Б., акв. 20х20, г. Донецк 2012 г.



Брегаус Дарья
«Портрет». Б., кар. 15х20, г. Донецк 2012 г.



Стадник Елена
«Осенний натюрморт».
Х, м. 50x40,
г. Донецк 2015 г.

Стадник Елена
«Садок коло хати...».
Х, м. 50x60,
г. Донецк 2015 г.





Стадник Елена
«Нежность».
Х., м. 50x40,
г. Донецк 2015 г.

Стадник Елена
«Магнолия».
Х., м. 50x60,
г. Донецк 2015 г.





Стадник Елена
«Натюрморт
у зимнего окна».
Х., м. 60x40,
г. Донецк 2013 г.



Стадник Елена
«Рождество».
Х., м. 70x50,
г. Донецк 2013 г.



Испанова Надежда
«Осенний натюрморт».
К, м. 40x50, г. Донецк 2015 г.



Испанова Надежда
«Тихий вечер».
К, м. 30x40, г. Донецк 2015 г.



Испанова Надежда
«Старый храм». Б., пас 30х40, г. Донецк 2014 г.



Испанова Надежда
«Таскания». Х., м. 30х40, г. Донецк 2015 г.



Юрченко Виктория
«Весна».
Б, акв. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Юрченко Виктория
«Виногад».
Б, гуашь. 40х60 г. Донецк 2014 г.



Юрченко Виктория

«Тюльпані».

Б, гуашь. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Юрченко Виктория

«Яблуки и діня».

Б, гуашь. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Юрченко Виктория
«Парус». Б., гуашь. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Чаленко Настя
«Детское счастье». Б., к. 30х40, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Портрет девочки».
К., м. 40x60, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Девушка-весна».
К., м. 40x60, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Мурзик». К., м. 30x40, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Алексеевка». К., м. 30x40, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Утренняя степь».
К., м. 40x60, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Натюрморт».
К., м. 40x60, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«У моря». К., м. 30х40, г. Донецк 2014 г.



Коваленко Елена
«Питер». К., м. 30х40, г. Донецк 2014 г.



Луїна Марія
«Соняшники». К., м. 30х40, г. Донецьк 2014 г.



Луїна Марія
«Врожай». К., м. 30х40, г. Донецьк 2014 г.



Гурова Надежда

«Танго».

Б, см. тех. 40х60, г. Донецк 2014 г.



Гурова Надежда

«Танец бесконечность».

Б, кар., 40х60, г. Донецк 2014 г.



Гурова Надежда
«Просто так».
Б, акрил. 40x60, г. Донецк 2014 г.



Андреева Настя
«Райский сад».
Витр. росп., 105x148,
г. Донецк 2015г.



Андреева Настя
«Butterflies».
Витр. росп., 210x297,
г. Донецк 2015г.



Андреева Настя
«Je te aime».
Витр. росп., 210x297,
г. Донецк 2015г.



Андрева Настя
«Ангел мира».
Витр. росп., 105x148, г. Донецк 2015г.

ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
материалы VI научно-практической интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих педагогов-дизайнеров
к профессиональной деятельности».

Творческие достижения студентов
по специальности «Дизайн»

Редактор
Трошкин А.В.

Дизайн
Гринько В.В.

Подписано в печать 2015 г. Формат 60x84 1/16
Печать лазерная Заказ № Тир. 50 шт