## Министерство образования и науки Российской Федерации

## ГОУ ВПО «Магнитогорский государственный университет»

## Факультет изобразительного искусства и дизайна

Специальность 050602 «Изобразительное искусство»

Допущен к защите

Зав. кафедрой М.В. Соколов

« 23 » августа 2010 г.

## Иванов Иван Иванович

# Квалификационная работа

# методика преподавания пленэра

Руководитель:

профессор, к.п.н., член Союза Дизайнеров,

Рецензент:

Член союза дизайнеров.

Диплом защищен

Протокол ГАК №\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_от «\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2010г.

## Магнитогорск – Курган

## 2010 г.

**Содержание**

**пленэр преподавание творческий мышление**

Введение

I. Развитие творческого мышления у детей

1) Что такое мышление и его виды

2) Принципы развития творческого потенциала и мышления

II. Программы факультативных занятий на пленэре

1) Программа занятий с детьми 7-9 лет

2) Программа занятий с детьми 10-13 лет

3) Программа занятий с детьми 14-16 лет

III. Методика работы на пленэре

1) Пленэр. Композиция. Композиция на пленэре

2) Материалы используемые на пленэре

а) Уголь и мел

б) Сангина и пастель

в) Тушь, акварель и темпера

3)Техника работы на пленэре

а) Техника «Сухая кисть»

б) техника акварель

в) Техника отмывки тушью

г) Смешанная техника и ее виды

IV. Создание методического пособия, для занятий на пленэре

Заключение

Список литературы

Приложение. Визуальный ряд для занятий по пленэру.

**Введение**

Мир и жизнь могут стать прекрасными благодаря искусству, поэтому приобщение к искусству и художественной культуре необходимо считать приоритетным для образования в целом.

Культурный рост личности не может произойти при редком, хаотическом общении с искусством. Только совокупность многих художественных влияний помогает формированию эстетической культуры человека. Человек овладевает миром культурных ценностей постоянно, на протяжении всей жизни, и этот процесс становится основой его личности. Трудно переоценить значение воздействия искусства на общее психическое развитие, на формирование личности, выявление и правильное развитие потенциальных духовных возможностей.

Цель дипломной работы состоит в том, чтобы разработать методику преподавания пленэра. Мы считаем, что если разработать серию занятий пленэра с применением специальных упражнений, то это позволит повысить уровень развития учащегося.

Так же в работе мы выделяем несколько задач: проанализировать развитие мышления, изучить существующие методы ведения пленэра, разработать программу дополнительных занятий по пленэру и выполнить серию работ в виде пленэра.

В дипломной работе приведены примеры работы дополнительных факультативных занятий для школьников разных возрастов. Они разграничены не по классам, а по возрастным критериям, с 7 до 9 лет, с 10 до 13 и с 14 до 16 лет. Это является актуальным так как, группы имеют общие интересы и легче сходятся в коллективе.

Программа разработана на основе пленэров. Все практические занятия предполагается проводить на свежем воздухе, делая работы по архитектуре, природе и стилю родного города. Это так же положительно сказывается на формировании любви к городу, культурного и эстетического развития детей.

Актуальность курса определяется тем, чтобы показать учащимся, что пленэры являются неотъемлемой частью создания работ, с их помощью дети лучше воспринимают окружающий мир и в дальнейшем лучше распознают цветовые и световые гаммы красок.

*Общие принципы отбора содержания материала курса:*

системность, целостность, объективность, научность, доступность для учащихся, реалистичность с точки зрения возможности усвоения основного содержания курса, с выполнением творческих работ.

Цели и задачи этого курса делятся на развивающие и образовательные.

*Развивающие* – это развитие типов мышления: пространственного, образного, логического, технического, а так же художественного вкуса и эстетической восприимчивости. Это не только цель, но средство развития личности учащегося, его творческого потенциала.

*Образовательные* цели заключают в себя возможность: дать представление о различных видах техник, в том числе и смешанных; научить пользоваться основными инструментами и материалами, используемыми в работе художника; освоить основные приемы и правила работы с этими инструментами и материалами; научить работать на пленэрах; познакомить с выполнением всех видов работ в различных техниках; помочь художественному становлению детей.

*Предлагаемый курс должен:*

вызвать у учащихся интерес к самостоятельной работе на пленэрах;

вызвать интерес к архитектуре, стилю и природе города;

дать толчок для развития творческого потенциала учащихся;

помочь развитию всех видов мышления и в особенности, пространственного.

*По завершению курса учащиеся должны знать:*

виды техник выполнения рисунка;

особенности каждого вида, отличие их друг от друга;

общие понятия о перспективе;

роль законов композиции.

*По завершению курса учащиеся должны уметь:*

правильно работать в обученных техниках;

пользоваться основными инструментами;

пользоваться основными материалами художника;

работать во всех цветов техниках;

выполнять рисунки в соответствии с требованиями живописи и графики;

выбирать оптимальную точку положения, для выполнения рисунка;

выполнять все виды и этапы рисунка: наброски, эскизы, эскизы – рисунки, чистовые работы.

*Методы преподавания курса.*

Методы преподавания определяются целями и задачами данного курса, направленного на развития творческого потенциала учащихся:

– творческая работа поисковых групп,

– выполнение творческих работ в форме пленэра,

– выполнение по каждой теме творческих художественно-графических работ,

– выполнение объемных композиций.

Важнейшим принципом методики изучения курса является постановка вопросов и заданий, позволяющих учителю и учащимся проверить уровень усвоения и степень сформированности умений, приобретенных в процессе изучения курса. Это различные виды тестовых заданий и заданий творческого характера.

Далее в своей работе я предлагаю ознакомиться с самой программой обучения, теоретическим материалом в помощь преподавателю и принципами развития творческого мышления у детей.

**1. Принципы развития творческого мышления у детей**

**а) Что такое мышление и его виды**

Мышление - это социально обусловленный, неразрывно связанный с речью психический процесс поисков и открытия существенно нового, процесс опосредствованного и обобщенного отражения действительности в ходе ее анализа и синтеза. Мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания и далеко выходит за его пределы. К мышлению относят активную сторону познания: внимание, восприятие, процесс ассоциаций, образование понятий и суждений.

**Выделяют следующие виды мышления:**

Логическое, панорамное, комбинаторное, нестандартное, латеральное, концептуальное, дивергентное, практическое, обходное, саногенное, патогенное виды мышления.

Согласно другой классификации, мышление делится на:

*Наглядно-образное* (способность припоминать и осуществлять при помощи представления различные манипуляции в сознании);

*Абстрактно-логическое*(мышление абстракциями - категориями, которых нет в природе);

*Предметно-действенное*(задачи решаются с помощью существующего, реального объекта).

**б) Развитие творческого потенциала и творческого мышления.**

Большинство людей уже начинают понимать, что творчество является важной составной частью счастья и профессионального успеха. Серые личности не в моде, а творческие люди идут вперёд и определяют своё будущее сами, заряжая энергией других.

В каждом из нас живёт художник и поэт, а мы даже не знаем об этом, точнее забыли. Вспомните притчу о зарытых талантах. А ведь действительно многие закапывают свой талант в землю, не в состоянии раскрыть себя сами (помощи в нужное время не было, никто не обратил внимание на задатки и способности ещё в детстве). Так и ходят «нераскрытые таланты» по улицам и живут своей обыденной жизнью, не найдя своё место в ней и себе должное применение, а значит и счастье своё не находят. Ведь бездарных детей нет, есть не раскрытые дети, и раскрыть их порой не лёгкая задача.

Чтобы раскрыть потенциал ребенка нужно (если это ещё не сделано), поддерживать стремление к творчеству и развивать творческое мышление.

Интеллектуалами, как и творцами не рождаются, однако свои способности можно развивать. Чем раньше талант начнёт появляться, тем в большей степени он разовьётся и ярче засияет, поэтому таланты лучше всего выявлять ещё в детском возрасте (в сенситивный период), хотя и у взрослых тоже можно, лучше поздно, чем никогда.

Творческое мышление - это особый вид мышления, который свойственен творцам, однако его можно выработать и в обычном человеке (начиная с любого возраста) даже если он рационалист до мозга костей.

Прежде чем рассказать о практических способах развития творческого мышления, давайте сначала разберёмся, что оно из себя представляет. Во-первых, это не банальное мышление, а некий синтез сферы сознательного (логики) и бессознательного (абсурда). Это необычное решение, новый взгляд на вещи, оригинальные ответы. Главную роль в процессе творческого мышления играет интуиция. Оно имеет ряд особенностей:

- оно пластично, предполагает множество решений, в то время как обычное одно – два

- оно подвижно, то есть не составляет труда от одного аспекта проблемы перейти к другому, нет ограниченности, единственной точки зрения;

- оно быстро, то есть велико количество идей за единицу времени;

- оно оригинально, порождает необыкновенные решения;

- связано с целостным виденьем всех связей и зависимостей, которые не видны во время логического анализа.

Развитие творческих способностей тесно связано с формированием познавательной и эмоциональной сферы ребёнка. То есть, нужно чтобы у него была возможность как можно больше всего потрогать руками, увидеть глазами и услышать ушами, чем больше разнообразных эмоций он переживёт, тем лучше. Это тот опыт, который будет использован в процессе творчества, и чем богаче этот опыт, тем больше вариантов всевозможных комбинаций можно построить.

У детей способности к творчеству складываются постепенно, проходя несколько стадий развития. Эти стадии протекают последовательно: прежде чем быть готовым к следующей стадии, ребенок обязательно должен овладеть качествами, формирующихся на существующих.

Исследования детского творчества позволяют выделить как минимум три стадии развития творческого мышления: наглядно-действительное, причинное и эвристическое.

*Наглядно-действительное.*

Мышление рождается из действия. В младенчестве и в раннем возрасте оно неотделимо от действия. В процессе манипулирования с предметами ребенок решает различные мыслительные задачи. К примеру, играя со сборно-разборными игрушками типа головоломок, методом проб и ошибок ищет принципы их разборки и сборки, учится учитывать и соотносить между собой величину и форму различных деталей.

К 5-6 годам дети обучаются совершать действия в уме. В качестве объектов манипулирования выступают уже не реальные предметы, а их образы – представления. Чаще всего дети представляют наглядный зрительный образ предмета. Поэтому мышление ребенка дошкольника называют наглядно-действительным.

Очень важным для развития мышления являются задания на исследование образа-представления. К 5 годам дети обучаются расчленять представление на отдельные части, анализировать контуры предметов, сопоставлять похожие предметы между собой и находить сходство и различие.

Выделение отдельных компонентов образа позволяет ребенку соединить детали разных образов, придумывая новые фантастические объекты или явления. Так, ребенок может представить животное, соединяющее в себе части многих животных и поэтому обладающее такими качествами, которых нет ни у одного существующего животного в мире. В психологии эту способность называют фантазией.

Можно выделить несколько психологических качеств, лежащих в основе фантазирования:

Четкое и ясное представление образов предметов;

Хорошая зрительная и слуховая память, позволяющая длительное время удерживать в сознании образ-представление;

Способность мысленно сопоставлять два и более предмета и сравнивать их по цвету, форме, размеру и количеству деталей;

Способность комбинировать части разных объектов и создавать объекты с новыми свойствами.

Хорошими стимулами для фантазии являются незаконченные рисунки, неопределенные образы типа чернильных пятен или каракулей, описание необычных, новых свойств, предметов.

Фантазия ребенка на первой стадии развития творческого мышления еще очень ограничена. Ребенок мыслит еще слишком реалистично и не может оторваться от привычных образов, способов использования вещей, наиболее вероятных цепочек событий. К примеру, если ребенку дошкольного возраста рассказать сказку о докторе, который, уходя в больницу, попросил чернильницу посторожить его дом, то ребенок с этим согласится, так как в сказке вещь может выполнять разные функции. Однако, ребенок начинает активно возражать если ему сказать, что когда пришли разбойники, то чернильница залаяла. Это не соответствует с реальными свойствами чернильницы. Часто дети предлагают более реалистичные способы воздействия чернильницы на разбойников: разбрызгивание чернил, удары чернильницей по голове и т.п.

*Причинное мышление.*

Известно, что предметы и явления действительности находятся в различных связях и отношениях: причинно-следственных, временных, условных, функциональных, пространственных и т.д.

Наглядно-действительное мышление дошкольника позволяет ему понимать пространственные и временные отношения. Сложные осмыслить причинно-следственные связи.

Действительные причины событий, как правило, скрыты от непосредственного восприятия, не являются наглядными, не выступают на первый план. Чтобы их выявить нужно, отвлечься от второстепенного случайного. Поэтому причинное мышление связано с выпадом за пределы представляемого образа ситуации и рассмотрением ее в более широком теоретическом контексте. К примеру, дошкольники объясняют окончание дня наступлением ночи, то есть воспроизводят временную последовательность привычных событий. В младшем школьном возрасте дети уже способны объяснить смену времени суток вращением Земли вокруг своей оси, основываясь на модели Солнечной системы.

Изучение познавательной деятельности детей показывает, что к концу начальной школы наблюдается всплеск исследовательской активности. К 8-9 годам дети, читая или наблюдая за различными явлениями жизни, начинают формулировать поисковые вопросы, на которые пытаются сами же найти ответ. К 11-12 годам практически все дети направляют свою исследовательскую активность формулировкой поисковых вопросов. Это происходит потому, что школьники стараются понять и осмыслить причинно-следственные связи и законы появления различных событий.

Исследовательская активность детей на этапе причинного мышления характеризуется двумя качествами: ростом самостоятельности мыслительной деятельности и ростом критичности мышления. Благодаря самостоятельности ребенок научается управлять своим мышлением: ставить исследовательские цели, выдвигать гипотезы причинно-следственных зависимостей, рассматривать известные ему факты с позиций выдвинутых гипотез. Эти способности, без сомнения, являются основными предпосылками творчества на этапе причинного мышления. Критичность мышления проявляется в том, что дети начинают оценивать свою и чужую деятельность с точки зрения законов и правил природы и общества.

С одной стороны, благодаря осознанию детьми правил и законов, их творчество становится более осмысленным, логичным, правдоподобным. С другой стороны, критичность может помешать творчеству, так как на этом этапе выдвижение гипотезы может показаться глупым, нереальным и будет отброшено. Подобные самоограничения сужают возможности появления новых, оригинальных идей.

Чтобы стимулировать творческую активность, и устранить отрицательное воздействие критичности, используются различные методы и приемы, например:

прием образного сравнения (аналогии), когда какой-то сложный процесс или явление сравнивается с более простым и понятным. Этот прием используется при составлении загадок, поговорок, пословиц;

метод мозгового штурма. Это метод коллективного решения проблемы. Автор мозгового штурма А. Осборн предложил разделить процесс выдвижения гипотез и процесс их оценки, анализа. Поиск идей ведется в обстановке, когда критика запрещена и каждая идея, даже шуточная или нелепая, поощряется. Благодаря мозговому штурму нередко возникают новые и оригинальные решения проблемных ситуаций;

метод комбинационного анализа. В основе комбинационного анализа лежит матрица сочетания двух рядов фактов (признаков объектов или самих объектов). Например, при изучении речи ребенок может сочетать понятия, относящиеся к частям речи и членам предложения. При этом он отвечает на вопрос: “Какой частью речи может выражаться тот или иной член предложения?” Каждая ячейка матрицы представляет сочетание какой-то части речи. Ребенок может придумать предложение с такими сочетаниями либо сказать, что такое сочетание невозможно.

*Эвристическое мышление.*

По мере взросления, дети сталкиваются с большим количеством ситуаций, когда невозможно выделить одну причину события. Многие социальные и природные явления вызваны большим количеством разнообразных факторов. Прогнозы развития этих явлений носят вероятностный характер, что свидетельствует об их приблизительной точности и достоверности. Типичными примерами ситуаций с вероятностными прогнозами могут служить прогнозы погоды, исхода шахматной партии, производственного или бытового конфликта и т.д.

Во всех этих случаях причинное мышление оказывается недостаточным. Возникает необходимость в предварительной оценки ситуации и выборе среди множества вариантов и обилия факторов таких, которые имеют существенное влияние на ход событий. Выбор при этом осуществляется с опорой на ряд критериев, правил, которые позволяют сузить “зону риска”, сделать его более сокращенным, избирательным. Мышление, которое опираясь на критерии избирательного поиска, позволяет решать сложные, неопределенные, проблемные ситуации, называют эвристическим.

Эвристическое мышление формируется ориентировочно к 12-14 годам. Изучения мышления детей и подростков показывает, что, по сравнению с младшими школьниками, подростки по-другому обследуют проблемную ситуацию.

В период между 9 и 11 годами исследовательская активность детей очень высокая. Дети задают очень много разнообразных поисковых вопросов, касающихся самых разных аспектов ситуации. Подростки не сразу концентрируют свое внимание на одной или нескольких гипотезах. Это экономит время, позволяет более углубленно проработать проблемные аспекты, хотя это может привести к “застреванию” на неэффективной идее. Сузить “зону поиска” помогают критериальные правила, называемые эвристическими.

При творческом подходе к проблеме решающей помимо известных, общепринятых эвристик, можно выбрать для себя правила, подходящие к конкретной ситуации. Особенно важно это в нестилизованных заданиях, не имеющих аналогов решения, и проблемных ситуациях.

Самая большая психологическая опасность при эвристическом мышлении – это слишком поспешное принятие кажущегося оптимальным варианта решения. Преодолеть эту опасность можно, если попытаться найти несколько вариантов решения и сравнить их для выбора наилучшего.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что занятия изобразительным искусством могут помочь в развитии творческого мышления и помочь становлению личности детей.

**2. Программа дополнительных факультативных занятий**

**а) Программа занятий с детьми 7-9 лет**

Современные методики школьной деятельности в области искусства органично сочетают в себе элементы обучения с развитием художественно-творческих способностей. Эти методики направлены главным образом на раскрытие и развитие индивидуальных способностей, которые в той или иной мере свойственны всем детям и подросткам.

Естественно, что каждой возрастной группе предлагается отдельная программа, в которой учитываются особенности детей и связанные с этим творческие возможности и предпочтения для более адекватного самовыражения в том или ином виде изобразительной деятельности.

Темы заданий для младшей группы детей (7-9 лет) главным образом строятся по принципу изучения, познания и любования миром окружающей природы. Все занятия искусством предлагается проводить на свежем воздухе. Для этих занятий совсем не обязательно приобретать какое-то специальное оборудование (мольберты, этюдники, планшеты). Вполне достаточно иметь в наличии столы и стулья, а для отдельных занятий – папки большого формата. Из художественных материалов для занятий предлагаются: гуашь, пастель, жировые или масляные мелки, тушь, карандаши, уголь, сангина, кисти. Для некоторых занятий — восковые свечи или парафин, цветная бумага, ножницы, клей и пр. Для коллективных заданий можно использовать большие листы ватмана или свертки обоев.

Освоение материала в основном будет происходить в процессе творческой деятельности детей. Работа в материале в области изобразительного искусства будет осуществляться в технике живописи и графики. Для живописи предлагается использовать гуашь, акварель, акриловые краски, пастель. Для графики — карандаш, тушь, перо, палочку, уголь.

В школьной учебной деятельности в области изобразительного творчества заложены большие возможности для эстетического и художественного воспитания учащихся. Способствуя развитию творческой мысли своего ученика, педагог должен ненавязчиво предлагать тот или иной вид изобразительной деятельности. Тематика данной программы основана на изучении родного города, его архитектурных памятниках и стиля.

В области живописи дети постигают законы цвета и колорита, фактуры и формы, в графике — образный язык, основой которого являются точка и линия, плоскость и пространство.

Изобразительное творчество в системе общего образования находит разнообразные формы выражения: это и индивидуальные, и коллективные работы, быстрые наброски и композиции, которые создаются за несколько занятий.

Задания, предлагаемые каждой возрастной группе, в зависимости от ситуации можно варьировать, меняя местами. Педагог может предлагать другие, аналогичные, темы, органично входящие в русло программы. Программа должна не только не ограничивать педагога в его творческих поисках и находках, но и являться определенным стимулом к собственному творчеству.

*Учебно-тематический план.*

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| №пп | Темы | Общееколичествочасов | В том числе | |
| теоретические часы | практические часы |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Мир цвета в природе. Изображение улиц Кургана в теплой и холодной гамме | 6 | 2 | 4 |
| 2 | Архитектура города. Контрасты холодного и теплого | 8 | 2 | 6 |
| 3 | Пленэр. Практические занятия на свежем воздухе. | 4 | — | 4 |
| 4 | Вводное занятие по видам материалов для работы художника. | 2 | 2 | \_ |
| 5 | Знакомство с гуашью, акварелью, акриловыми красками. | 5 | 2 | 3 |
| 6 | Знакомство с карандашом, тушью, пером, палочкой, углем. | 5 | 2 | 3 |
| 7 | Мир вокруг нас (коллективная работа), работа в разных стилях. | 8 | 1 | 7 |
| 8 | Экспозиция работ. Обсуждение выставки | 2 | 1 | 1 |
|  | Итого | 40 | 12 | 28 |

*Содержание учебных тем*

1. Мир цвета в природе. Изображение улиц Кургана в теплой и холодной гамме.6 часов.

Рассказ о том, что такое пленэр. Наблюдение за улицами, просмотр и обсуждение стиля города. Теплые и холодные цвета.

Практическая работа: выполнение композиции, состоящей из заранее прописанного свободной широкой кистью фона, а на нем — причудливых очертаний улиц Кургана (на теплом фоне — изображение в теплой гамме, на холодном — в холодной гамме). Материалы: кисти, гуашь, вода, бумага.

1. Архитектура города. Контрасты холодного и теплого.8 часов.

Знакомство с архитектурой Кургана. Обсуждения контрастов на примере города. Дополнительные цвета, которые являются контрастными по отношению друг к другу: красный — зеленый, голубой — желтый, фиолетовый — оранжевый.

Практическая работа: изображение в контрастных сочетаниях выбранного архитектурного памятника (в данном задании необходимо использовать знания о дополнительных цветах). Материалы: кисти, гуашь, бумага.

3. Пленэр. Практические занятия на свежем воздухе .4 часа.

Доработка неточностей.

Практическая работа: продолжение выполнения работ на свежем воздухе. Материалы: бумага, гуашь, кисти.

4. Вводное занятие по видам материалов для работы художника.2часа.

Общее знакомство с различными материалами и их видами, разделение по видам рисунка.

Практическая работа: пробные работы с различными материалами. Материалы: бумага, гуашь, восковая свеча, тушь, перо, палочка; кисть.

5. Знакомство с гуашью, акварелью, акриловыми красками, пастелью. 5 часов.

Рассматривание рисунков отечественных и зарубежных художников. Краткое знакомство с материалами для живописи.

Практическая работа: выполнение изображений города. Главное в этом задании — практика выполнения работ с помощью изученных материалов. Материалы: гуашь, акварель, акрил.

6. Знакомство с карандашом, тушью, пером, палочкой, углем.5 часов.

Рассматривание произведений художников. Особенности изображения. Выразительные возможности материалов для рисунка в графике.

Практическая работа: выполнение рисунка с помощью вновь изученных материалов. Материалы: на выбор — карандаш, тушь, перо, палочка.

7. Мир вокруг нас (коллективная работа), работа в разных стилях. 8 часов.

Композиционное задание, предполагающее изображение на большом, вытянутом по горизонтали листе бумаги.

Практическая работа

I этап - выполнение цветного подмалевка.

II этап - изображение на заранее прописанном фоне архитектуры города. Материалы: бумага, уголь, гуашь, кисти, акварель, пастель.

8. Экспозиция работ. Обсуждение выставки. 2 часа.

Оформление и подготовка рисунков к экспозиции. Обсуждение и оценка всей творческой деятельности за прошедший период.

Зрительный ряд: индивидуальные и коллективные рисунки, выполненные в течение всего курса занятий.

**б) Программа занятий с детьми 10-13 лет.**

Занятия по изобразительному искусству с детьми 10—13 лет (средняя группа) рассчитаны в большей мере на романтику возраста, на увлечения подростка иллюстрированием приключенческой литературы, исторических сюжетов, а также на появляющийся в этом возрасте интерес к отражению с натуры окружающей природы, человека и мира вещей. В них так же будет все основано на знакомстве не только с различными техниками рисунка, но и в привитии любви к родному краю, городу.

В связи с этим педагогу логично ввести на занятиях такой жанр, как пейзаж. Предполагается, что все занятия искусством должны проводиться на свежем воздухе. В качестве зрительного ряда, кроме самой природы, педагог предлагает книги по искусству, альбомы с изображениями выдающихся произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, памятников архитектуры.

Основной задачей занятий является развитие художественно-творческих способностей детей и подростков путем целенаправленного и организованного обучения. Современные методики школьной деятельности в области искусства органично сочетают в себе элементы обучения с развитием художественно-творческих способностей. Они направлены главным образом на раскрытие и развитие индивидуальных способностей, которые в той или иной мере свойственны всем детям и подросткам.

В условиях школьной учебной деятельности в области изобразительного творчества заложены большие возможности для эстетического и художественного воспитания детей, а также для их всестороннего развития.

Освоение материала в основном будет проходить в процессе творческой деятельности детей. Работа в материале в области изобразительного искусства будет осуществляться в живописи и графике.

*Учебно-тематический план*

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| №пп | Темы | Общееколичествочасов | В том числе | |
| теоретические часы | практические часы |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Вводное занятие по видам материалов для художника (повторение изученного ранее). | 3 | 1 | 2 |
| 2 | Знакомство с новыми материалами (сангина). | 4 | 1 | 3 |
| 3 | Знакомство с новыми материалами (пастель). | 4 | 1 | 3 |
| 4 | Подробное знакомство с акварелью. | 5 | 1 | 4 |
| 5 | Подробное знакомство с тушью. | 5 | 1 | 4 |
| 6 | Краткое знакомство со смешанными техниками. | 3 | 2 | 1 |
| 7 | Пленэр. Пробное занятие по работе в смешанной технике. | 5 | 1 | 4 |
| 8 | Оформление экспозиции и обсуждение творческих работ | 3 | 1 | 2 |
|  | Итого | 32 | 9 | 23 |

*Содержание учебных тем*

1. Вводное занятие по видам материалов для художника (повторение изученного ранее).3 часа.

Педагог в виде методики «вопрос-ответ» проводит занятие и узнает насколько был запомнен материал прошлого курса и восстанавливает в памяти забытые моменты.

Практическая работа: выполнение рисунка различными материалами, на выбор учащегося, по теме родной город. Материалы: бумага, гуашь, акварель, тушь или масляные мелки.

2. Знакомство с новыми материалами (сангина).4 часа.

Изучение самого термина, свойств и характеристик сангины.

Практическая работа: изображение Кургана в технике сангина.

Материалы: бумага, сангина.

3. Знакомство с новыми материалами (пастель).4 часа.

Изучение самого термина, свойств и характеристик пастели.

Практическая работа: изображение с обязательным включением в него архитектуры выполненное пастелью.  
 Материалы: бумага, пастель.

4. Подробное знакомство с акварелью.5 часов.

Педагог рассказывает о том, что такое акварель, какими свойствами она обладает и как ей правильно работать.

Практическая работа: изображение в цвете акварелью.

Материалы: бумага, акварель.

5. Подробное знакомство с тушью.5часов.

Педагог, рассказывает историю появления и применения тушь в рисунке, ее свойства и правила работы.

Практическая работа: рисунок выполненный тушью в различной цветовой гамме.

Материалы: бумага, тушь.

6. Краткое знакомство со смешанными техниками.3 часа.

Изучение видов смешанных техник в рисунке, практика работы в смешанной технике.

Материалы: бумага, гуашь, акварель, тушь, палочка, акрил, мел, уголь.

7. Пленэр. Пробное занятие по работе в смешанной технике.5 часов.

Разобрать на практике применение смешанной техники.

Практическая работа: изображение улиц города в смешанной технике.

Материалы: бумага, гуашь, акварель, тушь, палочка, акрил, мел, уголь, масляные мелки, пастель.

8. Оформление экспозиции и обсуждение творческих работ. 3 ч

Выбор наиболее интересных работ детей. Правила оформления графических и живописных работ. Принципы создания экспозиции.

Материалы: готовые работы учащихся

**в) Программа занятий для детей 14-16 лет**

В старшей группе занятия изобразительным творчеством в школе будут носить более индивидуальный характер, чем в предыдущей группе, так как адресованы старшим подросткам и обусловлены их возрастными особенностями, творческими возможностями и предпочтениями. В основном занятия проводятся на пленере, и поэтому прообразом творческих замыслов подростков является натура.

Стремление к овладению профессиональными знаниями, желание изучать живую натуру, выразить свое отношение к природе и ко многим явлениям окружающей жизни заставляют подростка исследовать свои пока еще скрытые возможности в каждом из видов изобразительной деятельности. Немалую роль играет изучение и открытие новых средств пластического выражения, познание которых поможет подросткам адекватно воспринимать профессиональное искусство.

По мере усложнения задач, как в композиционной деятельности, так и при работе с натурой детей (на примере их собственного творчества) подводят к таким понятиям, как композиционный ритм, цельность, пластическая выразительность, обобщенность. Это поможет им в дальнейшем воспринимать произведения искусства в музеях и на выставках.

В программу вводятся задания, связанные с совершенствованием индивидуальных творческих способностей подростков. Можно так же работать в смешанных техниках: акварель и тушь, мел и уголь, акрил и масло, восковые мелки и акварель.

Принцип построения материала, в программе следующий: от конкретных жанров, художественных техник, художественных материалов — к художественным проблемам.

Работая по программе, подростки не только создают индивидуальные работы в области живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, но и участвуют в общих художественных мероприятиях.

Знакомство с этапами работы над воплощением художественного замысла в области изобразительного творчества позволит подростку открыть для себя широкий спектр возможностей художника.

*Учебно-тематический план*

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| №пп | Темы | Общееколичествочасов | В том числе | |
| теоретические часы | практические часы |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Подробное изучение видов смешанных техник. | 7 | 4 | 3 |
| 2 | Пленэр. Практические занятия на свежем воздухе, с самостоятельно выбранными материалами. | 4 | 1 | 3 |
| 3 | Техника: акварель и тушь. | 5 | 2 | 3 |
| 4 | Техника: отмывки тушью и «сухая кисть». | 4 | 1 | 3 |
| 5 | Техника: восковые мелки и акварель, темпера и масляная живопись. | 4 | 1 | 3 |
| 6 | Пленэр. Изображение улиц родного города в смешанной технике. | 5 | 2 | 3 |
| 7 | Оформление экспозиции и обсуждение творческих работ | 3 | — | 3 |
|  | Итого | 32 | 11 | 21 |

*Содержание учебных тем*

1. Подробное изучение видов смешанной техники.7 часов.

Подробное рассмотрение и изучение смешанных техник в живописи и графике (классическое наследие), произведениях народного искусства (роспись), а так же архитектуре города.

Практическая работа:

а) выполнение зарисовок улиц города. Работа проводится индивидуально, то есть каждый делает работу самостоятельно и после приносит в класс для просмотра.

б) создание декоративной композиции в карандаше на основе зарисовки;

в) выполнение декоративной композиции в цвете.  
 Материалы: бумага, карандаш, акварель, тушь, кисти.

2. Пленэр. Практические занятия на свежем воздухе, с самостоятельно выбранными материалами.4 часа.

Преподаватель дает возможность выбора техники, которая больше нравится учащемуся, что формирует в нем чувство стиля, вкуса и правильного сочетания материалов для работы.

Практическая работа:

Выполнение рисунка в любой смешанной технике.

Материалы: бумага, масляные мелки, пастель, акварель, гелиевые ручки, тушь, уголь, мел. На выбор учащегося.

3. Техника: акварель и тушь.5 часов.

Изучение техник, правила работы в них, способы рисования.

Практическая работа: выполнение зарисовок в изученных техниках, самостоятельный подход к выполнению работы.

Материалы: бумага небольшого формата или блокнот, акварель, тушь, гелиевые ручки.

4. Техники: отмывка тушью и «сухая кисть».4 часа.

Основы и правила работы в данных техниках, изучение их свойств.

Практическая работа:

Пробное выполнение рисунка в данных техниках.

Материалы: тушь, акварель, мелкозернистая негрунтованная ткань, масляная краска.

5. Техника: восковые мелки и акварель, темпера и масляная живопись.4 часа.

Преподаватель рассказывает о техниках, их свойствах, а так же плюсах и минусах работы в них.

Практическая работа: пробное выполнение рисунка в технике восковые мелки и акварель.

Материалы: бумага, акварель, восковые мелки.

6. Пленэр. Изображение улиц города в смешанной технике.5 часов.

Задача: научиться работать в смешанной технике, проверка усвоенного материала.

Практическая работа:

Выполнение рисунка в смешанной технике.

Материалы: бумага, акварель, тушь, восковые мелки, гелиевые ручки.

7. Оформление экспозиции и обсуждение творческих работ. 3 часа.

Просмотр готовых работ учащихся, их обсуждение и оценка.  
 Материалы: готовые работы учащихся.

**3. Теоретический материал преподавателя, для работы на уроках.**

**а) Что такое пленэр. Классификация материалов. Композиция. Что такое композиционный центр.**

Пленэр (франц. plein air, буквально — открытый воздух) в живописи, термин, означающий передачу в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы. Пленэрная живопись сложилась в результате работы художников на открытом воздухе (а не в мастерской), на основе непосредственного изучения натуры с целью возможно более полного воспроизведения её реального облика.

Материалы, применяемые при набросках, очень разнообразны. Это графитный карандаш, уголь, сангина, соус, тушь (перо, кисть), мел, цветные карандаши, фломастеры. А ведь каждый материал обладает своей неповторимой пластичностью. Так уголь, сангина, соус дают рыхлую, мягкую, бархатистую линию, а тушь-палочка, тушь-перо – жесткую, проволочную, но возможно и ажурную; фломастер – равномерную по толщине и сочную по звучанию.

Существует так же классификация материалов: твердые, мягкие материалы и «мокрая техника».

Твердые материалы**:** графитный карандаш, перо, штифт.

Мягкие материалы это уголь, сангина.

«Мокрая техника»- краска (сепия, бистр, тушь, акварель черная), кисть.

Все они своеобразны и каждый имеет свои принципы и свойства. Знать об этом должен каждый, кто занимается изобразительным искусством, поэтому далее я хочу подробнее рассказать об этих материалах их особенностях и свойствах.

Композиция — важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объемов, света и тени, пятен цвета и т. п.

Композиционные приемы - работа на контрасте, центр (смысловой, композиционный), применение "золотого сечения" ритм, статика, динамика.

Композиционный центр.

Как уже отмечалось, в картине все должно быть подчинено выражению основной мысли, идеи. Цельность композиции зависит от подчиненности второстепенного главному, увязки всего изображения в единый организм произведения. Каждая деталь должна что-то добавлять для развития замысла. Второстепенное, малозначительное в композиции не должно бросаться в глаза, должен быть выделен основной объект.

В этюде это может быть дерево на опушке, уходящая вдаль дорожка или человек на фоне леса. Если картина представляет пестрый набор равнозначных объектов, пятен, контрастов, она теряет свою композиционную выразительность. Основному объекту изображения надо найти наилучшее место в картине, изобразить его наиболее внимательно и подробно.

Главный действующий объект обычно размещается на картине вблизи его оптического центра. Это позволяет зрительно охватывать тором всю картину сразу и воспринимать содержание на большом расстоянии.

Наше зрение так устроено, что когда мы смотрим на окружающую нас действительность, то всегда выделяем из рассматриваемой группы такой объект, который привлекает наше внимание. Он находится в центре поля зрения, и его мы видим с подробностями и четко. Остальные предметы, находящиеся в поле зрения вне зрительного центра, воспринимаются обобщенно, без деталей. Получается так, что все предметы, окружающие главный рассматриваемый предмет, по своей заметности, значению как бы подчиняются главному и все что попадает в поле зрения, воспринимается цельно и уравновешенно.

Композиционное построение картины во многом обуславливается этой спецификой зрительного восприятия. Чтобы изображение воспроизводилось правдиво, цельно, и уравновешенно, в нем должен быть композиционный центр, которым обязаны подчиняться все другие элементы изображения. Следует вновь подчеркнуть: без подчинения всех элементов картины главному не может быть достигнута естественность зрительного впечатления от картины. Несколько равнозначных композиционных центров разрушат единство и целостность композиции. Она не будет отвечать специфике зрительного восприятия. Однако художник может иметь в картине два или несколько композиционных центров, если только это оправдано содержанием.

Последовательность восприятия картины должна соответствовать не только специфике зрительного восприятия, но и логике развития ее содержания. В картине И. Репина «Не ждали» прежде всего бросается в глаза фигура вошедшего. Восприняв центральный образ, глаз зрителя постепенно находит других персонажей, детали обстановки, способствующие раскрытию темы.

В картине П. Федотова «Сватовство майора» взор зрителя приковывается, прежде всего, к фигуре невесты, очаровывается ее женственностью и прекрасным живописным мастерством художника. Взгляд зрителя останавливается на фигуре матери, которая удерживает невесту за платье, затем на фигуре отца, свахи и, наконец, на самом герое сватовства. Верно найденные пропорции фигур и деталей, использование контрастов — все способствует восприятию логики происходящего события. Картина маленькая по своим размерам, но сюжет становится понятным сразу и на большом расстоянии.

Таким образом, цельность композиции зависит также от связи всех элементов произведения.

Выделение главного действующего лица в жанровой композиции достигается не только тем, что оно изображается в центре на видном месте, но и в самой технике письма. Второстепенные фигуры, или второплановые, пишутся более обобщенно, без живописных подробностей, чтобы они не отвлекали на себя слишком много внимания, не "забивали" главные образы. При таком выделении, внимание зрителя сначала сосредоточивается на главном, а затем на второстепенном, которое, как многие инструменты в оркестре, не мешает главному, а только аккомпанирует, помогает ему.

Выделение композиционного центра и создание естественного зрительного впечатления в картине достигается также светотенью, величиной фигур, цветовыми сопоставлениями и расстоянием между фигурами. Художник может, выделить, главное в картине и цветом, и тоном, и заметностью деталей на нем.

Равновесие картины

Если холст неравномерно заполнен изображаемыми объектами, рисунок смещен к какому-либо краю, картина воспринимается перегруженной одной части холста и слишком облегченной в другой. Она выглядит неуравновешенной. Такое изображение противоречит нашему зрительному восприятию действительности, смотрится плохо организованным и неестественным.

Когда мы смотрим на предметы действительности, в зрительном поле они распределены равномерно. Оптический центр находится приблизительно посредине. Соответственно этому в картине размещаются объекты и устанавливаются в композиционный центр. Композиционный центр, в большинстве случаев не совпадает с геометрическим центром, но и не удаляется далеко от него. Чрезмерное смещение центрального объекта изображения или целой группы предметов создает в картине впечатление перегрузки в одной ее части и пустоты в другой.

Равновесие в композиции достигается равномерным распределением элементов изображения на плоскости картины слева и справа, вверху и внизу. Особо важное значение имеет правильное распределение масс справа и слева от вертикальной оси, проходящей через центр полотна. Однако надо избегать деления плоскости на две равные части как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонт в картине не должен совпадать с горизонтальной серединой картины, а на среднюю вертикаль не должны попадать крупные объекты. В противном случае вся картина распадается на две самостоятельные части.

Уравновешенность картины не предполагает точной, геометрической симметричности. Композиция будет страдать надуманностью, если главное действующее лицо, помещенное в композиционном центре, будет находиться посредине. Главное действие лучше отнести в сторону от центра.

В уравновешенности картины имеют значение не только сами массы предметов, но их тон и цвет. Маленький темный объект может уравновесить большой, но серый. Пятно яркого цвета в одной стороне требует своего повторения в другой.

Чтобы обеспечить композиционный выбор сюжета при изображении натюрморта или портрета с натуры, можно использовать рамочный видоискатель. Двигая видоискатель, подбирают подходящий сюжет, запоминают его расположение в прямоугольнике рамы и соответствеиии этому размешают объекты на холсте или бумаге.

Можно и по-другому выбрать размещение предметов на холсте сделать композиционные наброски с разных точек зрения и очертить набросок прямоугольной рамкой таких размеров, чтобы получилось хорошее отношение плоскости холста и предметов изображения.

Иногда на бумаге сначала намечают карандашом рамку и в ней набрасывают эскиз натюрмортного или портретного сюжета. Так равномерно заполняют плоскость картины, определяют масштаб изображения и находят нужное композиционное размещение.

Необходимо отметить, что для целей создания художественного образа художник имеет право сознательно нарушать устойчивое равновесие изображаемых объектов.

Контрасты в композиции.

Важную роль в построении композиции картины играют сопоставления и контрасты. Выразительность композиции усиливается, если она строится на сопоставлении большого и малого, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и сдержанного, красивого и уродливого, доброго и злого и т. д.. О значении сопоставлений и контрастов говорил еще Леонардо да Винчи, подчеркивая, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим.

В самых разнообразных картинах великих художников можно найти множество сопоставлений такого ода. В «Отказе от исповеди» И. Рейна образ мужественного, убежденного в своих взглядах революционера контрастирует с образом равнодушного священника. В «Боярыне Морозовой» В. Сурикова рядом с трагическим лицом раскольницы помещена злорадно посмеивающаяся физиономия возницы, и тут же недалеко голова мальчика, который глуповато смеется.

Ритм в композиции.

Жизнь ритмична во всех своих проявлениях. Ритмично движутся планеты, сменяются времена года. Каждому человеку присущ определенный ритм поведения. По ритму движения, по тому, как люди ходят, говорят друг с другом, можно определить смысл происходящего события. Разный ритм поведения бывает у людей находящихся, например, на вокзале, у отъезжающих он быстрый к суетливый, у приезжающих он совсем другой.

В живописи ритм проявляется в повторении отдельных элементов изображения: в чередовании масштабных соотношений, в расположении световых и цветовых пятен, в динамике жестов, движений и т.д.

Ритмичные построения осуществляются как на самой плоскости картины, так и в расположении объектов в пространстве. Ритм всегда связан с содержанием картины, подчинен выражению идеи. Ритм помогает зрителю акцентировать внимание на важных моментах и настраивает его на определенный лад, усиливает выразительность. изображения. В картине А. Дейнеки «Оборона Петрограда» отчетливо проявляется ритмичность композиции. Марш вооруженных рабочих пронизан бодрым и уверенным ритмом. Этот ритм выявляет целеустремленное движение. В то же время ритм движения раненых на мосту сбивчив и неорганизован.

Роль цвета в композиции.

Колорит, как и все составные композиции, находится и тесной связи с замыслом и помогает зрителю воспринимать содержание. Когда говорят об эмоциональном воздействии колорита картины, меньше всего надо предполагать возможность эмоционального воздействия цветов самих по себе. Не следует преувеличивать связь абстрактных цветов с различными эмоциями. Эмоционально сильный и выразительный колорит нельзя создать голой броскостью открытых красок. На зрителя действует только правда жизни, поэтому скромная, но правдивая гамма, выражающая колористическое состояние природы, иногда может дать гораздо большее эстетическое наслаждение и сильнее обогатить чувство и мысль, чем декоративная броскость открытых цветов.

Тем художникам, которые строили колорит картины на декоративной силе и звучности красок, И. Репин говорил: «Не в силе бог, а в правде».

Колорит природы подобен мажору или минору в музыке. Так, например, в зависимости от освещения мы испытываем неодинаковые переживания при восходе солнца или заходе, днем или в лунную ночь, в туман или в дождливый день. Разные состояния колорита в природе связываются то с радостными чувствами, то с тревожными и таинственными. Мрачный полусумрак подвального помещений действует на человека угнетающе. Залитая светом комната будет производить на человека иное впечатление. Яркий солнечный день, освещенное зеленое поле или лес в картине обязательно вызовут радостное настроение. Серо-синеватые тучи, закрывшие небо в картине, общее тоновое состояние пасмурного дня могут вызвать тяжелую задумчивость и грусть. Эти испытанные переживания постоянно содержатся в нашем жизненном опыте, и если художник, верно, передает в картине состояние освещенности определенного времени дня или состояние погоды, у зрителя могут возникнуть те или иные переживания, аналогичные тем, через которые он проходил в жизни. Только так художник может повысить в картинах выразительность колорита.

Если присмотреться к пейзажам и жанровым картинам знаменитых художников, то можно заметить что изображаемый момент и состояние освещенности в картине всегда определялись замыслом и колорит картины, в конечном счете, выражал ее состояние. Именно ассоциативные качества конкретного соотношения природы учитывались художниками в стремлении добиться наиболее сильного эмоционального воздействия на зрителя. Можно назвать бесконечное множество картин, колорит которых определялся состоянием освещения и только таким образом способствовал выражению содержания.

Если цвет в картине не выражает естественный колорит происходящего события, если он излишне условен, содержание картины обедняется, в ней не будет чувствоваться жизнь. Даже незначительные изменения общей тональности картины или силы цветового звучания несут за собой изменение настроения, состояния картины и, следовательно, содержания. Значительное же нарушение естественной целостности цветового строя картины, несгармонированные пятна красок сильно обедняют живопись, неестественно характеризуют пространственные планы. Предметные краски одежды и лиц воспринимаются как сырые и открытые краски. К такому изображению зритель равнодушен.

Попытки организовать цветовой строй живописного произведения на основе физиологического действия цвета еще никогда не приводили художников к положительным результатам. Это элементарное и незначительное влияние цветов само по себе ни в какое сравнение не идет с тем эстетическим впечатлением, которое оказывают материальные цвета в реалистическом изображении: голубой цвет, например, тогда может показаться нежным, лирическим, когда он выражает состояние неба в определенные часы, при определенном освещении. Воздействие же на нас отвлеченного голубого цвета крайне слабо и незначительно. Синие фиалки в натюрморте возбудят наши чувства неизмеримо сильнее, чем синий цвет вообще.

Красный цвет действует на организм возбуждающе. Но это само по себе в живописи ничего не значит: совершенно разные впечатления вызовут изображения красной крови и красной клубники.

Просто зеленый цвет благоприятен для глаз и для психики, повышает работоспособность, но примененный в живописи с этой целью он отталкивает и раздражает своей тупой «ядовитостью». Если же зеленый цвет будет выражать состояние березовой рощи весной в солнечный день, он приобретает высокое эмоциональное воздействие. Ярким примером этому может служить «Зеленый шум» А. Рылова.

Черный цвет по своему условному значению — цвет печали и траура. Но портрет Ермоловой В. Серова, где доминирует черный цвет, производит светлое, оптимистическое настроение.

Искусствовед Н. Дмитриева в своей книге «Изображение и слово» приводит убедительный пример того, что цвет в живописи обладает красотой и воздействием на чувства людей до тех пор, пока он относится к предметному изображению. Она пишет: «Раковина» Врубеля производит сильнейшее впечатление, и кажется, что оно зависит только от красоты цветовых переливов, ни от чего другого. Но можно сделать простой опыт: закрыть эту картину, оставив открытым какое-либо ее место, по которому нельзя догадаться о предмете изображения, о том, что изображена именно раковина. И сразу же она как бы поблекнет, распадется на отдельные безжизненные штрихи и утеряет поэзию колорита»'.

В прошлом веке немецкий психолог Фехнер по поводу воздействия цветов самих по себе остроумно замечал, что красный цвет на щеках девушки может быть очень красив, но он станет безобразным, едва мы передвинем его всего на несколько сантиметров — на ее нос.

Из этих примеров достаточно хорошо видно, что восприятие цвета неразрывно связано с восприятием объекта изображения.

Как гармония звуков в поэзии неотделима от смысла и содержании, так и эстетическое воздействие красок, их гармония и красота неотделимы от изображаемых вещей и свойств.

Колорит в живописи — это результат познания и художником действительности цветового богатства природы.

В природе все предметы и объекты всегда сгармонированы благодаря единству и объединенности красок общим освещением, взаимными рефлексами и контрастным взаимодействием цветов. Художник везде может найти гармонию и согласовать любые «некрасивые» и "противоречивые» цвета.

Свет и цвет в картине - это не только средство изображения объемных форм, материала, пространства, состояния освещенности, но и элемент композиционного построения. С помощью цвета и света художник организует восприятие зрителя, направляет его внимание на главное и вводит его в содержание всей композиции.

Выделение композиционного центра при помощи тона и цвета основано на свойстве зрения воспринимать в первую очередь те предметы, которые контрастны по отношению к фону. Чем интенсивнее и ярче цвет, тем он сильнее действует на глаз, привлекает внимание. Интенсивно окрашенный предмет воспринимается в первую очередь. Это используется в композиции для правильного размещения цветовых пятен. Светом художник выделяет самое важное - композиционный центр, связь с ним групп и фигур, подчеркивает те фигуры, движения и жесты, те предметы окружения, которые имеют большое значение для развития сюжета. Тенью художник поглощает все второстепенное, что может отвлечь внимание зрителя.

Создавая картины, художник иногда, как лучом прожектора, освещает более ярко и контрастно композиционный центр.

**б) Уголь и мел**

Уголь (родств. agnis — огонь)- материал для рисования в виде тонких палочек, полученных из веточек березы, ивы и других деревьев, очищенных от коры и обожженных специальным способом. Другой способ получения рисовального угля — формирование стержней из угольного порошка, скрепленного растительным клеем (прессованный уголь). Этот уголь дает более глубокий черный цвет. Уголь используется в графике. Рисунки углем обладают бархатистым тоном. Уголь хорошо передает фактуру, обладает большими живописными возможностями в плане передачи света и тени. Им можно нарисовать и натюрморт, и пейзаж, и портрет. Художники любят использовать уголь при подготовке картин, выполнении набросков и зарисовок, прорисовывании эскизов и картонов, переводе рисунка для живописи, особенно для больших по размеру полотен. Рисунки углем легко исправимы, поэтому он незаменим в учебных целях. Уголь можно стереть мягким ластиком или смахнуть тряпочкой. Для ослабления тона применяют растушки, жесткие кисти. Поскольку они не имеют оболочки ими можно рисовать любой стороной, как широкой, так и заостренной. Для рисования углем предпочтительно выбрать шероховатую, плотную бумагу. Уголь необходимо закреплять так же, как пастель, или лаком для волос в аэрозольной упаковке. Без фиксирования рисунок углем не может долго сохраниться, так как этот материал очень непрочно держится на бумаге.

Для его производства обжигаются ветви растения, сохраняющие после обжига свою форму, а также пиленое дерево, дающее карандаши четырехгранной формы. Мягкость этих сортов угля различна и зависит от обжига и породы дерева; она обозначается номерами. Этот сорт угля с помощью прессования получает форму карандашей (без деревянной оправы). Древесному углю присущ своеобразный сероватый оттенок, но он лишен интенсивной черноты, и только прессованный уголь имеет более черный цвет, хотя по тону своему все, же остается углем.

Уголь - очень хороший материал для учебных занятий. Он легко ложится на бумагу и на холст. Стирается он тряпкой, мякишем белого хлеба, но не резинкой. Тон его на бумаге тоже бархатистый, как у итальянского карандаша. Но уголь толще и грубее, поэтому отдельные мелкие детали в рисунке углем можно делать итальянским карандашом. Они хорошо дополняют друг друга.

Чтобы добиться густого темного тона, надо штриховать углем одно и то же место несколько раз.

Можно заштриховать сразу большую плоскость. Если надо потом сровнять штрихи или сделать мягкий переход от тени к свету, уголь растушевывают пальцем. Можно также купить специальные растушевки в виде конусообразных трубочек.

Рисунок, выполненный углем, очень красив и выразителен. Многие художники делали им портреты. Например, портрет Е. Д. Баташевой работы И. Репина.

Существует целый ряд способов создания изысканных и хорошо проработанных тональных эффектов углем. Он отлично реагирует на все нюансы фактуры бумаги, когда художник «выстраивает» тональность работы; иногда для быстрого покрытия поверхности основы используется боковая сторона угля. Он может применяться в той же манере на листе тонкой бумаги поверх кусков текстурной древесины или наждачной бумаги (так называемый метод «фроттаж») для создания других фактурных эффектов. Художник добивается тонких градации тона, когда он смягчает линии или тона угля в процессе растирания или размазывания пальцем или растушевкой.

Мел используют в работах углем для прорисовки белых участков (бликов, например). Это особенно актуально при работе на тонированной бумаге.

**в) Сангина и пастель**

Сангина - От (фр. sanguine, от лат. sanguis - кровь), сангина - материал и инструмент для рисования в виде палочки-карандаша без оправы. Натуральным кроваво-красным минералом рисовали еще на стенах пещер в эпоху палеолита. В эпоху Возрождения в Европе применялась натуральная сангина - так называемый красный мел. В настоящие время сангина изготовляется из каолина и оксидов железа, с введением небольшого количества клеящих веществ. Сангина принадлежит к инструментам рисования, которые дают мягкую красочную линию (уголь, итальянский карандаш). Красивый (от красноватого до темно-коричневого и фиолетового) теплый мягкий цвет. Сангина издавна используется при рисовании обнаженного тела. Сангина дает возможность применять растушку, штрихи различной интенсивности, разнообразные пятна, т. к. штрих легко растирается. Сангина не требует фиксации. Детально разработанные рисунки сангины первоклассных мастеров (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Питер Пауэл Рубенс, Антуан Ватто, Оноре Фрагонар) отличаются богатой тональной вибрацией.

Рисуют сангиной на шероховатых бумаге, картоне, холсте, используя разнообразные приемы: линии и штрихи различной толщины, длины, направленности, растушевку, позволяющую создавать красочные пятна. Красивые рисунки сангиной получаются на тонированном фоне и когда к основному материалу добавляются уголь и мел (техника "трех карандашей"). Сангина достаточно прочно держится на поверхности листа, однако рисунки, выполненные в сочетании с углем, лучше хранить, переложив тонкой бумагой, так как фиксировать их нельзя. Во время работы ее можно смачивать, что позволяет разнообразить толщину и плотность штриха, удалять ненужные линии. Техника сангины известна с эпохи Возрождения (рисунки Леонардо да Винчи, Рафаэля и др.), получила большое распространение в 17-18 вв. (франц. sanguine, от лат. sanguines - кроваво-красный).

Как и работа углем, сангиной можно работать торцом палочки и плашмя. При растирании сангина несколько меняет цвет, тон и фактуру. И это можно использовать как новые выразительные средства в рисунке. Техника сангины дает возможность добиться тонких тональных переходов. Наиболее часто употребляется сангина теплого красно – коричневого тона, близкого к телесному.

Первоначально она использовалась для подготовительного рисунка к фрескам: набросок сангиной тогда называемый "синопия" (от названия города Синоп, где добывался гематит) делался прямо на оштукатуренной стене.

В конце XIV в. сангина становится чисто графической техникой. В это время ее используют для рисунка на бумаге палочкой или водяной краской накладываемой кисточкой и часто смешивают с другими материалами - тушью углем и мелом.

Когда используются сангина, уголь и мел говорят о технике "трех карандашей". Основные качества сангины - светоносность и иллюзионистические возможности при изображении карнаций, что делает сангину излюбленной техникой для двух типов этюдов: портретов и ню.

Лучшие образцы рисунка сангиной созданы тосканскими художниками (Леонардо да Винчи Микеланджело Понтормо).

В XVII в. сангина часто используется в этюдах обнаженной натуры (Лебрен) а в XVIII в. становится самой распространенной техникой академических этюдов. Тогда же она находит другое важное применение - в пейзажных набросках (Юбер Робер Фрагонар).

В XIX столетии сангину используют импрессионисты в основном в портретном жанре (Ренуар Берта Моризо Мане). Летучесть сангины, которая легко отпечатывается на бумаге, дает возможность и другого ее использования: если с помощью пресса сильно прижать предварительно намоченный лист бумаги к рисунку сангиной, то можно получить зеркальное изображение оригинала, менее яркое, но достаточно точное.

Очень часто применяется смешанная техника рисования. В портрете Ричарда Соутвела, выполненном Гольбейном, применен и итальянский карандаш, и цветные карандаши, и акварель, и черная тушь, и перо, и сангина, и уголь.

Свойства каждого материала должны умело использоваться художником. Нет смысла делать альбомные зарисовки или большой рисунок выполнять остро подточенным карандашом. Сангиной не следует пытаться передавать глубокую светотень или приступать к рисунку, требующему широкого тонального масштаба.

Пастель (фр. pastel, от лат. pasta - тесто).Материал художника и техника изобразительного искусства. Пастель — это мягкие цветные палочки — карандаши, изготовленные из пигментов, мела и связующих веществ. В процессе изготовления пастельных карандашей их незасохшая масса выглядит как тесто, паста — отсюда и название. Пастель имеет много нежных оттенков каждого цвета. В зависимости от приемов работы пастель можно отнести либо к живописи, либо к рисунку (графике). Пастелью пишут и рисуют по шероховатой поверхности бумаги, картона, по грунтованному холсту и др. Краски пастели можно наносить различными способами, например тонкими линиями или штрихами, делать широкие пастозные мазки, а также втирать цвет в цвет с помощью специальной растушки, изготавливаемой из замши, или даже просто рукой. Этот прием позволяет добиваться особой воздушности. Преимущества пастели в том, что она позволяет снимать и перекрывать целые слои, вносить необходимые изменения, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Рисунки, выполненные пастелью, необходимо защищать, чтобы сохранить их на долгие годы. Красочный слой пастели очень нежен, его необходимо покрывать тонким листом прозрачной бумаги. Другие же способы закрепления приводят к изменению и потемнению цветов. Удобна в работе масляная пастель. Она дает очень яркие цвета и прочно держится на поверхности листа. Дефект пастели: она очень чувствительна к мелким повреждениям, легко стирается, осыпается и т. п. Преимущества пастели - в большой свободе радикальных изменений: она позволяет снимать и перекрывать целые слои, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Пастель допускает съемные тонкие слои, втирание краски пальцами или особым инструментом (езиотре), достигающее тончайших, нежнейших переходов тонов. Колористические границы пастели определяются тем, что пастельный карандаш допускает только кроющие (пастозные), но не прозрачные краски, поэтому грунт не просвечивает и не принимает участия в колористических эффектах пастели. Пастель очень богата поверхностным светом, но очень бедна внутренним светом. Поэтому ее краски производят несколько приглушенное, матовое впечатление. Именно эти свойства пастели привлекали к ней, по-видимому, мастеров рококо (Розальбу Каррьера). Иногда в художественных кругах появлялось некоторое предубеждение против пастели. Например, напомним слова Дидро, обращенные к Латуру: "Подумай, друг, что ведь все твои работы только пыль". Иногда пастель называли "живописью дилетантов", упуская из виду, что в технике пастели созданы выдающиеся художественные шедевры.

Теоретически происхождение пастели следует относить к концу XV века, когда впервые появляются итальянский карандаш и сангина, когда пробуждается интерес к цветной линии и комбинациям нескольких тонов в рисунке. Термин же "pastello" впервые применяется в трактате Ломаццо в середине XVI века. В течение всего XV века пастель находится как бы в потенциальном состоянии, не переступая традиций чистого рисунка. Но в это время все усиливаются живописные тенденции, растет тяга к большим форматам, к размаху композиции, к иллюзии пространства и воздуха. Последний, решающий шаг делается в начале XVIII века: с одной стороны, совершается бифуркация к технике трех карандашей, с другой стороны - вся плоскость бумаги закрывается красочным слоем, и наряду со штриховкой начинает применяться втирание красок. Характерно, что и теперь главный стимул идет из Италии: первым мастером настоящей пастели можно назвать венецианку Розальбу Каррьера, которая в Париже в 20-х годах XVIII века становится знаменитой своими портретами знати.

XVIII век - расцвет пастели. Ее крупнейшие мастера - Шарден, Латур, Лиотар. Затем классицизм решительно отвергает пастель, как технику слишком нежную, бледную и лишенную решительности линий. Но во второй половине XIX века пастель переживает некоторое возрождение в творчестве Менцеля, Мане, Ренуара, Одилона Редона и особенно Эдгара Дега, который открывает в пастели совершенно новые возможности - сильную линию, звучность краски и богатство фактуры.

*Мягкая пастель*

Невзирая на то, что слабосвязанный пигмент применялся в цветном рисунке еще в XV и XVI веках, пастельная живопись как вид искусства вполне сформировалась только в XVIII веке. Портреты и остальные виды рисунка венецианской художницы Розалбы Карриера воспользовались большой популярностью, а несколько позже такие живописцы, как Морис-Квентин де ля Тур и Жан-Батист Симеон Шарден, уже изучали потенциальные способности этого средства. Более известным представителем пастельной техники в истории живописи остается Эдгар Дега, который, кроме блистательно выполненных работ незапятнанными сухими палочками пигмента, очень удачно экспериментировал с эффектами на базе смешанной техники. Посреди всех художественных материалов пастель сформировывает более чувствительный и "ранимый" поверхностный слой. Невзирая на то, что выраженный "пыльный" вид придает пастели особый и уникальный характер, поверхность пастельной работы нужно защитить немедленно после завершения, естественно, при условии, что живописец заинтересован в её сохранении.

Уход за пастельным рисунком

Пастельные работы следует постоянно содержать в сухих условиях, чтоб предотвратить образование плесени. Предлагаются разные меры предосторожности, включая установление листа абсорбирующего картонного задника, пропитанного 25-процентным дезинфицирующим веществом тимола, и воскового листа меж ним и задником работы. Пастель с содержанием целлюлозного связывающего, менее подвержена действию плесени в отличие от пастели, сделанной с внедрением натуральных гумми. Обычно, лучший метод ухода за пастельными рисунками заключается, в первую очередь, в том, чтоб, после их завершения, как можно быстрее положить их под стекло и вставить в раму.

Мягкие виды пастели - сухие мелки, сделанные из порошкового пигмента, владеют слабенькими внутренними связями в растворе гуммитраганта, либо метилцеллюлозы. Они традиционно содержат консервант, и время от времени фунгицид. На рынке художественных материалов представлен широкий выбор видов мягкой пастели разных степеней - жесткой, средней либо мягкой (более обычный и распространенный вид), также её разные формы - прямоугольная либо цилиндрическая. Пастель предлагается как раздельно, так и в коробках-наборах подобранных цветов. Пастельные карандаши в древесном корпусе несколько тверже, чем традиционные мелки, и не столь популярны посреди живописцев, специализирующихся в пастельной технике.Пастель может быть использована и в прикладных видах живописи, в частности в рекламе и иллюстрации. Пример тому — работы американских художников. Созданные при помощи аэрографа и других ультрасовременных средств, они показывают, чего можно добиться при богатом воображении.

**г) Техника «Сухая кисть»**

В последнее время в современном искусстве России весьма активно заявила о себе техника изображения Сухая кисть. Как бы не игнорировали ее существование официальные культурные учреждения и общества, делать это становится все труднее и труднее. Имеются сведения о том, что зародилась она в среде художников-декораторов в советское время и применялась для создания наглядно-агитационных объектов, в частности портретов политических лидеров Советского союза и других знаменитых личностей. В качестве основы для работ, выполненных в этой технике, чаще всего служила белая мелкозернистая негрунтованная ткань, например бельевая, натянутая на жесткую конструкцию - подрамник. Краска, обычно масляная, наносилась на основу тонким слоем в растирку. Белила при этом не применяются, белый цвет обеспечивается белизной просвечиваемой незакрашенной основы. Преимуществами сухой кисти являются: минимум расходуемых материалов, относительная быстрота исполнения (тонкий слой краски быстрее высыхает) и, в случае использования масляной краски, достаточная прочность красочного слоя, устойчивость к воздействию воды. Все эти качества, очевидно, являлись большим плюсом для агитационных объектов, создаваемых для определенных событий, праздников и торжеств, и экспонируемых некоторое ограниченное время на открытом воздухе.

Но время шло, происходили различные политические и экономические перемены и актуальность такого применения сухой кисти постепенно отпадала. Зато, каким-то неведомым ветром эту технику занесло в среду появившихся в ту пору уличных художников-портретистов, и она завоевала там огромную популярность. Впервые возможность наблюдать портретное творчество сухой кистью можно было в году этак 1986-1987, в Москве прогуливаясь на ставшем к тому времени пешеходным Арбате. Группа ребят восточной наружности, располагалась кругом с этюдниками и стульчиками, бойко трудилась над созданием образов желающих. По некоторым данным вроде как это были корейцы из Строгановки. Сухая кисть производит впечатление тщательно проштрихованного академического рисунка, но на это уходят многие часы напряженной работы в условиях художественной мастерской, а тут... так быстро под открытым небом. Постепенно и другие художники стали осваивать приемы и методы работы в данной технике. Иногда выполнятся такие заказы как портрет по фото, в этом случае сухая кисть также проявляла свои позитивные качества. Наилучшей основой в те времена служила акварельная бумага производства ныне не существующей Германской Демократической Республики, между нами попросту именуемая "торшон". Это была добротная, достаточно толстая бумага, качественной фактуры. Масляная краска на нее ложилась мягко, создавая плавные растушевки, хорошо набирался тон. Слабым подобием той бумаги служит итальянская акварельная бумага "фабриано". Кисти годились обычные: художественная щетина. Для черно-белого варианта чрезвычайно котировалась одна масляная красочка с экзотическим названием, впоследствии снятая с производства. Долгие годы художники Арбата, создавая портреты сухая кисть, использовали ее уникальные свойства, но запасы, произведенные в прошлые годы постепенно таяли, и теперь ее невозможно, нигде достать даже за большие деньги.

С течением временем художники осваивали различные сорта бумаги, красок, кистей, у каждого появлялись свои секреты и приемы. И теперь по прошествии лет можно попытаться систематизировать и обобщить сведения о сухой кисти. Прежде всего, хочется заявить, что любая техника - не самоцель, а средство осуществления определенных задач, которые ставит перед собой художник. Допустим, если некоторый сюжет может быть наилучшим образом воплощен акриловыми красками, то нет необходимости привлекать какую-либо другую технику. В общем и целом сухую кисть можно определить как технику нанесения любой краски или даже графического материала на любую поверхность тонким слоем кистями в растирку без применения или с небольшим применением разбавителя. Причина, по которой сухая кисть получила большое распространение среди уличных художников - приемлемое, иногда весьма высокое качество за короткое время. Немаловажное достоинство - относительная устойчивость к влаге, в условиях работы на открытом воздухе. Большую роль в некотором снижении статуса сухой кисти сыграло и играет большое количество художников-дилетантов, взявшихся за кисть прежде, нежели научиться грамотно, рисовать обычным карандашом. Между тем эта техника скрывает в себе большие возможности применения в различных жанрах изобразительного искусства. По своей особой прозрачности и легкости цвета она имеет сходство с техникой акварели, но при этом не имеет таких выраженных границ заливок и мазков как в акварели. В свою очередь следует заметить, что во время работы сухой кистью в цвете масляными красками по бумаге, они имеют особенность терять яркость, что схоже с тем как при традиционной живописи маслом краски жухнут на плохо загрунтованной основе. В этом случае необходимо наносить цвета с некоторым запасом по насыщенности.

**д) Тушь и акварель**

Тушь - достаточно густой материал черного, серого, белого или другого цвета используемый в машинной и ручной работе для воспроизведения текстов или рисунков на различных материалах главным образом на бумаге.

Тушь из чернильного орешка использовалась для рисования пером еще в средние века (рисунок XII в. хранящийся в сокровищнице собора в Осере; "Альбом" Вийара де Синекура).

Однако у этой туши есть существенный недостаток - она со временем желтеет и ухудшает качество бумаги. Так называемая китайская тушь, приготовленная из сажи желатина и камфары и изобретенная за много веков до нашей эры, использовалась в средние века как для рисунка пером, так и для растушевки. Бистр темно-коричневого цвета использовался то в качестве краски, то в качестве чернил. В рисунках также встречается красная, синяя и белая тушь, приготовленная из свинцовых белил; фиолетовая тушь состоит из смеси киновари и индиго, а зеленая - из сока руты окиси меди и шафрана разведенных в растворе камеди. В данный момент тушь наиболее широко применяется для рисования, особенно при создании комиксов и карикатур. Тушь обычно не используется для наливных чернильных ручек, поскольку из-за содержания в ней естественной смолы шеллака она быстро засыхает и засоряет перо ручки. Единственным производителем наливных ручек для туши, является компания Pelikan Fount India, которой также разработан специальный состав туши, не содержащей шеллака. Рисунки, выполненные любой разновидностью туши, отличаются светостойкостью, так как основной ее компонент — сажа — химически инертна. Тушь — материал для рисования кистью или пером, используется в графической технике сухая кисть. Особенностью рисунков, сделанных тушью, является штриховая манера исполнения. Трудность работы заключается в особой чувствительности пера, легко изменяющего характер линии. До середины XIX века широко распространенными были гусиные перья, а потом в художественную практику прочно входит металлическое перо, которое дает более тонкую и ровную линию. На Востоке широко используется тростниковое перо, его техника отличается более энергичным штрихом. При рисовании тушью, помимо пера, используются и кисти из различных материалов и разных форм, тампоны. Каждому художнику свойственны свои приёмы работы с тушью. Рембрандт, например, не только прорабатывал рисунок пером, но и кистью, щепочками, палочкой и даже собственными пальцами, испачканными краской. Современные художники иногда работают заостренной под «лопаточку» спичкой, для удобства вставленной в цанговый карандаш. Такой прием дает очень живой, бархатистый штрих. В зависимости от того, под каким углом проходит линия, ее выразительность меняется от тяжеловесной, толстой до скальпельно-тонкой, детальной. Техника исполнения тушью довольно активна по изобразительному языку: тщательная и точная проработка пером, заливка с помощью кисти тонкими тональными градациями, их контраст с белой (или слегка тонированной) бумагой — все это дает художнику большие творческие возможности.

Несмотря на огромный выбор пишущих инструментов для туши, предоставленный сегодня художникам, основные аспекты работы пером и тушью остаются такими, какими были на протяжении многих веков. Признак пера — это прямое, недвусмысленное выражение линии, которая после нанесения фиксируется и становится неизменной и долговечной. Несмотря на то, что сейчас существуют ластики для туши, нанесенная пером линия в основном не может быть модифицирована или исправлена как линия от карандаша. В этой технике есть только одна возможность оживить ее, так как она непосредственно отражает подход художника к своему объекту: линия может быть осторожной или уверенной, нервной или плавной. Вот почему стоит отметить совет итальянского мастера XV века Ченнини будущим художникам — начинать работу тушью и пером следует лишь после, по крайней мере, одного года практики рисования углем и металлическим штифтом (свинцовым, медным, серебряным или золотым).

*Тушь в китайской живописи.*

Традиционная китайская живопись (гохуа) появилась в глубокой древности. Китайские картины пишутся тушью, минеральными и растительными красками типа акварели на шёлке (иногда на хлопчатобумажной или пеньковой ткани) или на особой бумаге из мягкого тонкого волокна и имеют форму свитков - для рассматривания на столе и вертикальных для украшения стен. С самого начала китайской живописи образы создавались посредством линейного рисунка. Линия является основой китайского изобразительного искусства. Это роднит китайскую живопись и каллиграфию, которые в Китае развивались в стилистическом единстве и взаимно двигали друг друга. Связь китайской живописи с каллиграфией и ее акцент на линиях — одна из наиболее отличительных черт китайской живописи. И если в европейских традиционных картинах маслом, в акварелях можно совсем не заметить линию, то китайская живопись практически не обходится без линии. В Китае художники, как правило, прекрасные каллиграфы и очень часто — поэты, что для европейца может показаться непривычным и необычным. Самыми простыми линиями китайские живописцы создали произведения высокого художественного совершенства. Такое мастерство неотделимо от техники владения кистью, совершенствующейся на протяжении многих веков. Китайская тушь, применяемая для живописи и каллиграфии, по качеству во многом превосходит европейскую тушь. В Китае всегда используют плитки первосортной туши, с черным лаковым блеском. Растирая плитки с водой до густой или жидкой консистенции, получают тушь, с помощью которой художники создают большое разнообразие тонов. С европейской тушью такого художественного эффекта достигать невозможно. В Китае тушь сама по себе является ценным произведением искусства. В древности литераторы и живописцы предпочитали пользоваться брусочками туши изящной формы с изысканными узорами. Великие мастера древней живописи зачастую собственноручно наносили тушью контуры рисунка, а накладывать цвета поручали своим ученикам. Есть картины, выполненные только тушью и водой, например, работы известного живописца конца XVII в. Бада Шаньжэня (Чжу Да), который в совершенстве владел эффектом, создаваемым тушью и водой. Он писал тушью, но, меняя ее наслоение, заражал зрителя своим восприятием изображаемого, создавая одноцветную оттеночную живопись. За тысячелетия китайская живопись выработала свой лаконичный художественный язык. В китайской живописи растения символически изображают четыре времени года, а луна или свеча — глубокую ночь. В ней очень редко изображают конкретное время суток, ясность или пасмурность погоды. Такого рода язык символов, лишенный предметной реальности, близок и понятен истинному ценителю китайского искусства. Иногда изображенное на картине конкретное время суток определяется стихотворной строчкой, усиливающей ассоциацию зрителя. Например, нарисовав нежный цветок мэйхуа (цветок сливы), художник сбоку наносит кистью стихотворную строчку: «Легкий аромат расплывается в бледном свете луны». Конкретное время передается содержанием картины с изображением и стихотворной строчкой. Китайская живопись — это такой вид искусства, который невозможен без своего рода «соучастия» автора и зрителя. Картина настоящего художника пробуждает в зрителе множество мыслей и чувств. В китайской живописи существует два стиля письма, широко распространенных в Китае и взаимно дополняющих друг друга: гунби и сеи. Для картин в стиле «гунби» («тщательная кисть») характерно наличие тщательно выписанных контурных линий, обрисовывающих предметы и детали, на картинах такого стиля можно сосчитать волоски в бороде у старца. Иногда этот стиль так и называют «стилем четких линий». Сделав абрис, художник закрашивает рисунок минеральными красками. Такие краски весьма долговечны и создают яркий колер, картины в стиле «гунби» выглядят очень декоративно. Именно в стиле «гунби» работали художники, оформлявшие росписью интерьеры дворцов императора и знати. В отличие от картин «гунби» в картинах, написанных в стиле «сеи» («передача идеи»), как правило, отсутствуют четкие контурные линии, картины написаны непосредственно нанесением тушью «фактуры» изображаемого предмета. Художник больше заботится о передаче эмоционального, душевного настроения, чем о точной передаче деталей. Стиль «сеи» называют также стилем «грубой кисти». Художники этого стиля нередко прибегали к таким приемам, как обобщение, гиперболизация, ассоциация. Именно в стиле «сеи» работали художники, писавшие экспромтом, по наитию, под влиянием сиюминутного настроения. Картины в стиле «сеи» трудно поддаются копированию и имитированию. В большинстве случаев художники «сеи» писали тушью в черно-бело-серых тонах, благодаря чему их картины выглядят не столь пышно, как выглядят картины в стиле «гунби», но зато им присущи скрытая экспрессия и неподдельная искренность. В более зрелый период китайской живописи картины в стиле «сеи» заняли доминирующее положение. На раннем этапе китайской живописи (до 12-го века) почти безраздельно господствовал стиль «гунби», на среднем и позднем этапах стал преобладать стиль «сеи». Стиль «гунби» был обязательным для профессиональных художников (художников, писавших по заказу и живших за счет своего труда), тогда как стиль «сеи» оказался предпочтительным у художников-интеллектуалов. Разумеется, было немало художников, которые применяли приемы «гунби» и «сеи», их картины занимают как бы промежуточное место между указанными стилями. В традиционной китайской живописи установились определенные жанры: пейзаж «горы и воды», живопись «цветов и птиц», портрет и анималистический жанр (изображение животного мира). Некоторые художники искусны в пейзаже «горы и воды», но профаны в портрете или живописи «цветов и птиц». Иные, специализируясь на портретах или в жанре «цветов и птиц», уже не берутся за другое. Более того, есть художники, которые, работая в жанре «цветов и птиц», предпочитают изображать только цветок мэйхуа или бамбук. Такого рода «специализацию» редко встретишь в традиционной европейской живописи, хотя они и подразделяется на портрет, пейзаж, натюрморт и другие жанры. «Специализация» эта хороша тем, что позволяет художнику глубже проникнуть в сущность изображаемого предмета и достигнуть большего совершенства в его передаче. Так, например, знаменитый художник XVIII в. Чжэн Баньцяо всю жизнь рисовал лишь бамбук, орхидеи и камни. В последнее время наблюдается значительный рост интереса к такой своеобразной разновидности изобразительного языка, как китайская живопись пальцем, при которой также используется тушь. Чжитоухуа (сокр. чжихуа) — живопись пальцем (вариант — чжимо — «тушь пальцем») — разновидность китайской традиционной живописи, построенная на последовательной и системной замене обычной волосяной кисти пальцем (пальцами) художника. Техника живописи пальцем, предполагая строгое следование общим для традиционной живописи канонам письма, строится на последовательной и системной работе подушечкой пальца, ногтем и краем ладони. Главную нагрузку несет, как правило, указательный палец, активно участвуют большой и мизинец, используются и другие пальцы. Контурные линии, точки пишутся ногтем, плоскости — подушечкой. Тонкие детали исполняются обычно ногтем мизинца, широкие мазки — подушечкой большого пальца, причем в последнем случае возможно участие 2-3 пальцев, так, например, применение «тушевого расплеска» требует работы одновременно безымянным, средним и большим пальцами. Нередко используется край ладони и тыльная сторона пальца. Работа пальцем порою сочетается с работой кистью (как, например, раскраска у мастера чжитоухуа Гао Ципэя). Хотя упоминание о живописи пальцем встречается в теории и практике уже в VII—VIII вв. (см. трактат Чжан Яньюаня «Лидай мин хуа цзи», 847 г.), утверждение ее как самостоятельной, устойчивой разновидности живописи происходит в конце XVII—начале XVIII в. и связывается с творчеством Гао Ципэя (1672—1734).

*История применения туши.*

В ранних трактатах об искусстве упоминалась черная сажевая тушь, изготовленная в Древнем Египте и Древнем Китае, созданная специально для затушевывания поверхностей вырезанных на камне иероглифов. В своей основе эта тушь содержала черный пигмент угля с клейкими веществами на водной основе или какой-либо другой, к примеру, смесь сажи из дыма, получаемого при сжигании хвойных деревьев, масла для лампы, смешанного в свою очередь с желатином из ослиных шкур и мускуса. По легенде, тушь была изобретена китайским философом Tien-Lcheu в 1200 году д.н. э. Черная тушь применялась и в Древнем Риме, хотя древним римлянам был известен секрет приготовления другой краски — пурпура. В связи с трудоемкостью процесса получения пурпура, эта краска получила статус «придворных чернил», которыми писались только государственные документы (в XIX веке немецкий химик П. Фридке воспроизвел древний пурпур, для извлечения 1,5 гр. красящего вещества ему пришлось переработать 12 тыс. моллюсков), потому была запрещена для использования вне пределов императорского дворца. Древнеримские художники делали чернила из плодовых косточек, виноградной лозы, мягкой древесины, сажи, древесного и костного угля. В конце XI века Патриарх Иерусалимской Римско-католический Церкви Ираклий (Eraclius) в своем манускрипте De Coloribus et Artibus Romanorum («О красках и искусствах римлян») предложил несколько способов приготовления туши, в том числе один несложный метод получения туши из сажи, получаемой при сжигании дерева. Различные породы дерева, сжигаемые для получения сажи, придавали туши различные оттенки. До настоящего времени лучшая черная краска приготовляется из сажи, полученной при сжигании виноградных косточек. В состав туши не обязательно входили связующие вещества — в описанном Теофилиусом в 1581 году рецепте приготовления туши отсутствует упоминание о них. В туши, приготовленной таким образом, молекулы углерода находятся в коллоидной связи с уксусом и образуют после высыхания нерастворимый в воде слой, хотя все же связующие вещества (шеллак) в тушь добавлялась практически всегда. В XX веке тушь вытеснила чернила на основе железистых соединений галловой кислоты, которые широко использовались с XVI века.

Акварель - одна из сложнейших живописных техник. Если маслом художник может переписать картину несколько раз, что-то переделать или полностью изменить, не теряя при этом живости и легкости изобразительного языка, то в акварели это практически невозможно. Обычно акварель исполняют на бумаге круглыми волосяными кистями, растворяя краски водою. Характерными свойствами акварельной живописи являются прозрачность и мягкость тончайшего красочного слоя. Кажущиеся простота и легкость, с какой художник-профессионал создаёт картины в этой технике, обманчива. Акварельная живопись требует мастерства владения кистью, умения безошибочно положить на поверхность краску - от широкой смелой заливки до чёткого завершающего мазка.

Акварель - краски (обычно на растительном клее), разводимые водой, а также живопись этими красками.  
Основные качества акварели: прозрачность красок, сквозь которые просвечивают тон и фактура основы (главным образом бумаги, редко – шёлка слоновой кости), чистота цвета. Акварель совмещает особенности живописи (богатство тона, построение формы и пространства цветом) и графики (активная роль бумаги в построении изображения). Акварель бывает монохромной: сепия (коричневая краска), бистр, «чёрная акварель», тушь. В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом.

Акварель обычно разводится водой до состояния прозрачности и наносится на бумагу широкими пятнами, известными под названием размывки. Участки белой бумаги часто оставляют незакрашенными, чтобы создать эффект просвечивания, а пятна акварели затекают друг на друга, образуя градации тона.

*История акварели.*

Чистая акварель (без примеси белил) стала широко применяться в начале 15века.

В 15–17 вв. акварель служила главным образом для раскраски гравюр, чертежей, эскизов картин и фресок. Известны отдельные самостоятельные акварели – пейзажи А. Дюрера, голландских и фламандских художников 17в.

Со 2-й половины 18 в. акварель стала широко применяться, прежде всего, в пейзажной живописи, т.к. быстрота работы акварели позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность её колорита облегчает передачу атмосферных явлений. Появляются профессиональные художники-акварелисты (А. и Дж. Р. Козенс, Т. Гёртин и др. в Англии).

В связи со стремлением к передаче материальности, пластичности формы в Италии возникла во 2-й четверти 19 в. манера плотной, многослойной живописи акварели по сухой бумаге. Эта манера строится на звучных контрастах света и тени, цвета и белого фона бумаги; появляются рефлексы и цветные тени. В этой манере работали К. П. Брюллов и А. А. Иванов. Своеобразна техника портретной акварели П. Ф. Соколова с виртуозной моделировкой форм мелкими штрихами и точками и широкими цветовыми заливками.

В 19 в. к акварели обращаются художники разных стран и школ: Э. Делакруа, О. Домье, П. Гаварни, А. Менцель, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель; продолжается расцвет английской школы А. (У. Тёрнер, Дж. С. Котмен, Р. Бонингтон, У. Кэллоу и др)

В конце 19 – начале 20 вв. акварель всё чаще употребляется в сочетании с белилами, гуашью, темперой, пастелью, углём, бронзовой краской и т.д. (например, в работах Вал. А. Серова, художников «Мира искусства»).

В 20 в. акварель привлекает многих художников, которые стремятся к импульсивной эмоциональности цвета, – представителей экспрессионизма, А. Матисса (А. которого отличаются солнечностью и жизнерадостностью колорита).

**е) Техника отмывки тушью**

Техника отмывки тушью — это работа кистью с разведенной водой красящей жидкостью в нужных тонах. Отмывка тушью превосходит карандаш и по времени, отведенному на работу рисующего, и тем, что она дает равномерно распределенный по бумаге покрывной слой тонирующего вещества.

Свет, полутень и тень на предмете наиболее отчетливо выражены в случае бокового освещения. Для учебного рисования обычно используют именно такое освещение. Тогда учащемуся удобнее пронаблюдать натурную модель и нарисовать ее без особых усилий определения, в рисунке освещенных и затененных участков. Как всегда, сначала делают карандашный линейный рисунок под работу кистью и приступают к отмывке. Самым светлым тоном заливают (отмывают) поверхность изображения и, дав просохнуть, намечают тоном потемнее участки полутеней (скользящего света) и теней. Способом многократного покрытия одного тона другим усиливают тени и темные пятна. Кончиком кисти прорабатывают объемы отделки и все пятна бисквитных лепешек.

К работе приступают после выбора точки зрения, позволяющей хорошо видеть форму и цвет модели. Рисунок под гуашь так же, как под акварель или цветные карандаши, выполняют абрисом, т. е. строго линейно, не прибегая к резинке, а дальнейший ход работы связывают с учетом всех закономерностей последовательно выполняемого изображения в красках.

Обычная тушь, как черная, так и цветная, может быть использована вместо акварели. Однако тушь дает новые возможности и традиционно используется в отмывках кистью или рисунках пером. Сочетание рисунка черной тушью и абстрактных акварельных пятен, сливающихся и пересекающих границы нарисованных тушью предметов, придает рисунку свежесть и выглядит оригинально. Водостойкая черная тушь лучше обычной, так как линии гарантированно не размываются при рисовании акварелью поверх. Однако некоторые сорта водостойкой туши могут вести себя неожиданно - например, сделать пару миллиметров бумаги рядом с пятном туши неспособными впитывать воду. Черные и цветные чернила могут быть использованы вместо туши или акварели, но они очень сильно и быстро растекаются на мокрой бумаге. Затем места, имеющие различающиеся оттенки, отделены друг от друга линиями черной туши. При этом черные линии также носят изобразительный характер. Таким способом можно радикально улучшить не очень выразительную акварель.

Менее традиционный инструмент, чем тушь - обыкновенные дешевые фломастеры. Особенностью их является довольно быстрое высыхание чернил на бумаге, однако если бумага достаточно гладкая и проклеенная, то за несколько секунд можно размыть фломастер водой и получить живописные эффекты.

Подводя итог описанию смешанных техник, надо сказать о том, что следует помнить при выборе изобразительных средств. Поскольку основным материалом является акварель, необходимо учесть этапы работы с водой, а также изменение фактуры бумаги после нанесения нескольких слоев акварели. По ней становится практически невозможно рисовать фломастерами, тушь впитывается, а чернила растекаются не так, как на чистой бумаге. Такие средства, как цветные карандаши, желательно использовать до акварели - они помогают усилить цвет, а лишняя пыль от карандаша смывается водой.

Отмывка тушью имеет те преимущества перед рисованием карандашом, что дает возможность покрывать сразу большие площади тоном одинаковой силы и способствует глазу видеть предмет как пятно силуэт, другими словами — внешний контур без деталей. Так, например, если будем смотреть на лист березы, то увидим на его поверхности массу жилок, расходящихся от главной жилки. Но можно тот, же лист рассматривать как определенную форму одного цвета, предположим, черного. Поясним ту же мысль на другом примере. Всякому приходилось видеть вечером тень, падающую на белую стенку от различных предметов. Иногда такая тень при сильном освещении бывает до того хороша и так отчетливо рисуется, что можно, не видя человека, от которого она падает, узнать его портрет по одной только тени.

Тем не менее, вы не видите на тени подробного рисунка глаз, носа и уха; перед вами одно только темное пятно — силуэт. Еще яснее можете наблюдать существование в природе силуэта, если поместите руку между белым листом бумаги и лампой. Свет, падающий от лампы, будет ярко освещать с одной стороны руку, от которой на листе бумаги получится определенной формы тень, дающая самое точное изображение руки в виде темного пятна. Приводя все эти примеры природных силуэтов, я отнюдь не имел в виду рекомендовать пользоваться ими для отмывки тушью, так как это еще преждевременно и не принесет особой пользы вашему занятию рисованием. Ниже, где будут изложены приемы и способы отмывки тушью, вы найдете, и указания как ориентироваться в силуэтах.

Отмывка тушью не ограничивается одними только силуэтами, она имеет самое разнообразное применение, с которым вы подробно ознакомитесь постепенно. Кроме указанных преимуществ отмывки тушью, необходимо еще прибавить и то, что, работая кистью одним тоном, вы приобретаете и технику для рисования акварелью, то есть многими тонами.

Предлагаемый материал расположен в таком порядке, в каком его нужно последовательно проходить всякому, желающему научиться, без лишней затраты времени, работать красками.

*Материалы и принадлежности*.

Прежде всего, познакомимся с принадлежностями, которые необходимы для этой работы. На первых порах можно ограничиться приобретением плитки черной китайской туши, столовой полуглубокой белой тарелки, стакана или иной какой-нибудь посуды для воды и так называемой «колонковой» кисти с двумя мягкими концами — большим и меньшим. Однако для первоначальных работ предпочтительнее сухая тушь в плитках. Можно пользоваться также имеющейся в продаже разведенной тушью (продается в пузырьках). Разбавляя ее водой, получают менее темные тона. Бумага для отмывки также играет большую роль.

Гладкая бумага неудобна для отмывки вследствие того, что на ней трудно достигать равномерного распределения жидкой туши. Лучше всего пользоваться так называемым «дамским картоном». Это не картон в собственном смысле, а скорее полукартон. Он удобен тем, что нет надобности наклеивать его на доску, так как он не коробится при работе, чего нельзя сказать относительно александрийской бумаги. В крайнем случае, можно пользоваться той же александрийской бумагой, наклеив ее предварительно на гладкую доску или толстый картон.

*Упражнения для правильной отмывки тушью.*

Для начала дайте себе нетрудную задачу: залить одним самым темным слоем туши, предварительно нарисованный карандашом прямоугольник. Взяв один конец плитки туши в пальцы, осторожно обмакните другой конец в стакан с водой таким образом, чтобы плитка погрузилась в воду наполовину. Затем мокрым концом туши натираете на полях тарелки до тех пор, пока не образуется густой слой. Ту же процедуру проделываете и с кистью. Если площадь для отмывки довольно большая, то берете более толстый конец кисти, погружаете его в воду так, чтобы кисть впитала в себя достаточное количество воды, и затем разводите имеющуюся у вас на тарелке тушь до тех пор, пока не получите желаемой силы тон. При этом тон составляете на дне тарелки, прибавляя воду кистью из стакана.

Хорошо иметь рядом с чистовым листом бумаги еще кусок такой же бумаги, на которой вы предварительно пробуете тон. Когда тон уже составлен в достаточном количестве, вы кладете рисунок наклонно, приподнимая несколько верхний край таким образом, чтобы жидкая тушь могла свободно сплывать вниз по бумаге. Пропитанной составленным тоном кистью осторожно касаетесь верхнего левого угла вашего рисунка и ведете к правому углу, все время не отрывая кисти от бумаги. Вследствие наклона бумаги жидкая тушь частью сплывает вниз, образуя более темную полосу, а частью останется на бумаге.

Доведя до правого угла, отрываете кисть от бумаги и снова наполняете ее тушью. Следующее движение начинаете опять-таки от левой руки к правой, но уже несколько ниже, касаясь густого слоя туши и захватывая чистое пространство бумаги. Если внутри прямоугольника нижний край туши будет неровный, то на это не следует обращать особого внимания, так как постепенным скатыванием туши вниз вы всегда можете его выровнять. Гораздо важнее следить за тем, чтобы покрытое пространство тщательно соприкасалось с нарисованными сторонами прямоугольника, и чтобы внизу всегда был в запасе слой туши. Никоим образом нельзя возвращаться и вновь покрывать уже пройденное кистью пространство до тех пор, пока тушь не просохнет совершенно, ибо в противном случае вы не получите ровного тона. Так как тушь постепенно сгоняется вниз, то у нижнего края образуется обыкновенно более темный слой, чем все остальное пространство.

Для удаления ненужного количества туши с рисунка следует поступать таким образом. Оставшуюся в кисти тушь выдавливают пальцами в стакан с водой, а затем уже полусухою кистью касаются туши, которая, впитываясь в кисть, ослабляет силу тона. Обыкновенно первая работа кистью бывает, неудачна, так как художник не сразу усваивает технику отмывки. На первых рисунках сплошь и рядом получаются пятна, или в верхней части тушь оказывается, проложена более светлым тоном, чем в нижней. В случае неудачного выполнения первого упражнения следует его повторить на новом листе бумаги, стараясь покрыть всю площадь по возможности ровнее.

Следующим упражнением будет отмывка такой же прямоугольной площади, но тоном наполовину светлее предыдущего. Для этого нужно к имеющейся разведенной туши прибавить воды и составить более слабый тон, сравнивая его предварительно с первым на отдельной бумаге. Получив соответствующий тон, приступаете к отмывке точно таким же путем, как и в первом упражнении, то есть от верхнего левого угла прямоугольника.

Сопоставляя оба исполненных рисунка между собою, вы приступаете к исполнению третьего, похожего на два предыдущих. Третий прямоугольник покрываете самым светлым тоном. Гораздо лучше все эти три упражнения исполнить на одном листе бумаги, нарисовав на ней предварительно карандашом три прямоугольника. Отмытые на одном листе три полосы, разные по тону, развивают ваше наблюдение в смысле различия силы тона.

Существует еще и другой прием отмывки, который можно предпочесть первому, как более рациональный, особенно для начинающих, когда составление тона для них представляется затруднительным. Второй прием сводится к следующему. Рисуют одновременно три прямоугольника рядом и покрывают все их одним светлым тоном, для чего разводят туши побольше. Затем дают просохнуть и уже по совершенно сухой бумаге покрывают второй и третий прямоугольники тем же тоном вторично. Наконец, третий прямоугольник покрывают тем же составом еще раз. Таким образом, первоначальная отмывка остается только на первом прямоугольнике, второй же получает тон в два раза и третий в три раза темнее первого.

Усложняя постепенно упражнения, вы рисуете окружность и делите ее на шесть равных частей. Затем точки деления соединяете прямыми линиями и образовавшиеся шесть площадей заливаете тушью в таком порядке: две противоположные покрываете самым сильным тоном, другие две противоположные — тоном наполовину слабее и, наконец, последние две — самым светлым тоном.

Отмывка является, пожалуй, самым простым, хотя и длительным процессом в акварельной технике. Не зря в архитектурном институте она преподается с первого курса. Тем не менее, это одно из главных средств архитектора, поскольку обычный чертеж не дает ясного представления о форме и понятен лишь профессионалам. Именно в отмывке замысел, форма и цвет постройки становятся доступными любому зрителю. Да и архитектору это приносит большую пользу: работая цветом, он находит наилучшее сочетание материала, для восприятия задуманного, уточняет тональные отношения, достигает выразительного силуэтного и объемного решения проекта.

Существует несколько типов отмывок.

Первая и самая простая — черно-белая тушь или сепия, по сути, напоминающая гризайль. Очень важен выбор точки зрения. На отмывке желателен самый характерный ракурс. Выбирается место, откуда силуэт сооружения смотрится более выразительным, и практически видны все главные части.

Черно-белая отмывка в архитектурной практике используется редко, но дает начинающему главное — чувство тона. Цветовое решение может быть разным — кто-то больше тяготеет к спектральной палитре, кто-то к земляным оттенкам. Следует подчеркнуть, что именно эта техника служит базой самому распространенному виду архитектурной отмывки.

В чем-то она близка академической технике масляной живописи. Прозрачными акварельными слоями в черно-белую отмывку (тушь, кисть, перо) вводится цвет. Чертеж получает четкое тоновое решение и нежное, достаточно сдержанное, цветовое. Необходимое уточнение — первоначальная отмывка: своеобразный черно-белый подмалевок — делается несколько насыщеннее, так как цвет при покраске снижает контрастность тоновых отношений. Этот прием технически более простой, нежели чисто акварельная цветная отмывка. Видимо, поэтому его чаще используют для выражения проектных решений.

На мой взгляд, при этом забывается школа старых мастеров — Росси, Казакова, Львова, Григорьева, Шехтеля. Их владение акварелью было безукоризненно, а чертежи — не просто технические пособия, а произведения искусства. Архитектурная отмывка акварелью требует больше мастерства, чем другие. Необходимо накопить большой багаж знаний в отношении свойств красок, световых и цветовых природных явлений, умение передавать качества всевозможных фактур... В этом может помочь объемный труд П.П. Ревякина «Техника акварельной живописи».

Кратко ознакомимся с основными этапами работы. Начинают отмывку, впрочем, как этюд или станковую композицию, с выбора темы, которая определяется учебной программой института и имеет явно выраженный пластический характер. Как правило, ставится задача на исполнение архитектурной детали, интерьера, экстерьера, где по-разному сочетаются всевозможные фактуры, типы освещения и колорит. Обычно это ортогональная проекция фасада или деталь. Реже делается перспектива, поскольку она сложней и служит только иллюстрацией проекта, тогда как ортогональная проекция одновременно является и чертежом, и наглядно представляет архитектуру здания. Тем не менее, для изображения уже существующих объемов лучше всего перспектива.

При выборе точки зрения предпочтительны более характерные виды здания. О грамотном и красивом построении перспективного чертежа можно прочитать в учебнике Ю.Н. Короева. Чертеж в отмывке очень важен, так как в результате желательно приблизиться почти к фотографическому изображению натуры.

Хороший чертеж — это половина успеха. Он выполняется тушью (лучше китайской), разбавленной до светло-серого раствора. Поскольку в природе контур отсутствует и край одной формы непосредственно переходит в другую форму, то чертеж делается легко, чтобы не просвечивал сквозь акварельные слои. Иногда применяется цветной контур — голубой наносится в освещенных местах, красный или коричневый — в теневых.

Кто занимался акварельной живописью, тот знает, какое огромное значение имеет качество бумаги. При черчении перспективы возникает масса линий построения; часто приходится что-то стирать и исправлять, от этого качество бумаги значительно ухудшается. Если автор поставил целью именно живое изображение объекта, а не выявление эстетики чертежа, то лучше всего подготовительный чертеж (рисунок) сделать на отдельном листе, а потом перевести его, используя световой стол, на заготовленную акварельную бумагу. Работу на световом столе можно выполнять сразу в туши, что максимально сохранит качество бумаги. Затем готовый чертеж лучше всего натянуть на планшет.

И вот пришло время работы красками. При цветной отмывке диапазон световых состояний увеличивается. Можно сделать любое освещение — и яркий солнечный день, и дождливую погоду, закат, восход, лунный свет... При выборе источника освещения нужно определиться, что больше всего хотите выявить в работе.

Яркое освещение уменьшает цветовое разнообразие, делает тени контрастными и хорошо выявляет объем. Рассеянное, наоборот, снижает контрасты, но выявляет цветовые характеристики.

Черная акварель и кисть часто служат средством прикладного декоративного рисунка в проектах оформления интерьеров и экстерьеров в архитектуре. При этом используется техника отмывки, требующая особо тщательной последовательности и строгости наложения одного слоя прозрачной акварели на другой. С этой же целью применяется и жидко разведенная тушь, но начинающим стоит вначале делать отмывки акварелью, ибо раствор туши труднее наложить ровно и с постепенным усилением тонов. Бумагу для отмывки надо обязательно наклеить на планшет или толстый картон. Если предполагается снимать бумагу с доски, то смазывают клеем только отогнутые края листа и боковые грани планшета. Лист бумаги предварительно увлажняется ватой, смоченной в чуть теплой воде. Высохнув бумага натянется, и не будет провисать или коробиться от нанесенного слоя акварели. По волнообразной поверхности натянутой бумаги делать отмывку просто невозможно. Для пробы неплохо приготовить маленький листик бумаги того же сорта. Надо так же иметь стакан с водой, мелкую белую тарелку для разведения туши и кисти колонковые или беличьи, мягкие, №№ 8-16 в зависимости от размера рисунка. Контур рисунка наносится твердым карандашом легкими линиями, чтобы впоследствии они не выступали из-под отмывки и не втягивали краску в бороздки, оставляемые сильным нажатием грифеля. Слабым раствором черной акварели или туши такой концентрации, чтобы при пробе он давал едва заметный тон, покрывают изображение, оставляя нетронутыми места самых светлых планов и бликов. Дают рисунку подсохнуть и вторично покрывают тем же раствором, но уже не во всех частях, а только там, где требуется усиление тона. Опять дают высохнуть рисунку и вновь покрывают, тоном еще более темные места, оставляя нетронутыми ранее отмытые участки, и т.д. Поскольку в процессе отмывки раствор туши или краски не меняется (заготавливается впрок на все время работы над данным рисунком), то в результате многократного усиления тона получается желаемый тональный рисунок.

Для рисунка жидкими красящими веществами в старину использовали гусиные, тростниковые и соломенные перья. В современных условиях распространены металлические перья различных размеров и форм. Различают узкие, острые, тупые, широкие и закругленные по форме кончики перьев. В зависимости от формы получают различные линии и штрихи, которые дают возможность передать большую форму и прорисовывать мельчайшие детали. При перовой технике чаще всего употребляется тушь, различных цветов чернила, морилка, акварель. Работая пером, его необходимо постоянно очищать влажной тряпочкой. Система рисунка пером во многом сходна с карандашной техникой. Но прежде, чем выполнять новые штрихи, следует дать подсохнуть ранее нанесенные линии. Рисунки, нанесенные пером трудно исправить! Перовая техника требует особой собранности, аккуратности, самодисциплины.

**ж) Виды смешанных техник**

Смешанная техника – сама по себе концепт. Концепт – большая матрешка.

В ней много рубрик подрубрик – меньше еще меньше совсем крошечных концептов – матрешек.

Смешанная техника - концепт концептов.

Концепт в концепте.

"Смешанная техника" в искусстве - не новый жанр и тем более не новая тенденция. Известно, что она использовалась за рубежом в начале столетия и позднее в России авангардистами, пусть даже и ограниченно.

Существует несколько видов смешанных техник:

1. Восковые мелки + акварель. Вначале на бумаге или картоне делают рисунок восковыми мелками, не закрывая большие плоскости. Затем всю работу смачивают водой. По еще непросохшему листу делают заливки акварельными красками. Места, первоначально закрашенные восковыми мелками, останутся не затронутыми акварелью, т.к. воск отталкивает воду.

2. Акварель + гуашь + тушь Нанесенный на бумагу или картон карандашный рисунок сверху покрывается акварелью (небо, вода, все прозрачные объекты). После ее высыхания, особенно плотные места, пишутся гуашевыми красками, для придания им материальности. По окончанию работы можно обвести контуры наиболее ярко выраженных мест черной или цветной тушью для придания работе декоративности.

3. Акрил + масло. Как известно, акриловые краски наносятся на любую обезжиренную и очищенную от пыли поверхность. Поэтому можно использовать акрил в качестве подмалевка для масляной живописи или в качестве грунта. После высыхания акриловых красок можно использовать масляную живопись в наиболее плотных местах.

**з) Смешанные техники: акварель и тушь, темпера и масляная живопись**

*Акварель и тушь.*

Но подробней в работе хотелось бы остановиться на технике акварель и тушь.

Обычная тушь, как черная, так и цветная, может быть использована вместо акварели. Однако тушь дает новые возможности и традиционно используется в отмывках кистью или рисунках пером. Сочетание рисунка черной тушью и абстрактных акварельных пятен, сливающихся и пересекающих границы нарисованных тушью предметов, придает рисунку свежесть и выглядит оригинально.

*Темпера и масляная живопись.*

Для станковой картины (самостоятельное произведение живописи, свободное от всяких декоративных функций и выполненное на мольберте или станке) характерны две основные техники - темпера и масляная живопись. Обе эти техники применяют одни и те же пигменты, но отличаются связующими веществами, а отсюда существенное отличие и в процессе работы, и в окончательном стилистическом эффекте.

Темпера - вошло в обиход русских художников сравнительно недавно, и потому естественно, что ему часто у нас придается не то значение, которое ему принадлежит; вот почему следует прежде всего сказать несколько слов по поводу самого термина. В отдаленные времена (в XV-XVI веках) в Италии под словом "tempera" (происходящим от латинского "temperare" - соединять) подразумевалось связующее вещество красок вообще и в частности клей животного и растительного происхождения. В современной Италии ему чаще придается уже более узкое значение; под темперой подразумевают связующее вещество красок, в состав которого главным образом входит яйцо. В научной литературе по технике живописи в наше время принято называть темперой связующее вещество красок, состоящее из натуральной или искусственной эмульсии; вот почему она носит также название "эмульсионной темперы", в отличие от клеевой живописи, которая нередко присваивает себе название темперы. До усовершенствования масляных красок Я. Ван-Эйком (XV век) средневековая яичная темпера была одним из наиболее популярных и распространенных видов живописи в Европе, но, начиная с этого времени, она постепенно утрачивает свое значение, и мало-помалу интерес к ней совершенно и повсеместно иссякает. Исключением являются лишь наша страна и Греция, где в настоящее время находит применение наряду с позднейшими способами живописи и эта старинная техника ее. В Греции. Пользуются ею для церковной живописи, у нас же - для различных художественных целей, причем живопись получает стилизованный орнаментальный характер, что свидетельствует еще раз о том, что стиль живописи во многом обязан ее технике.  
Эта техника имеет несколько вариантов, которые объединяются тем, что их связующие вещества могут быть разбавлены водой, но после высыхания в воде не растворяются.

Темпера - это трудная техника. Краски нельзя смешивать, надо накладывать очень тонкими слоями, одну рядом с другой, без переходов (поэтому от масляной живописи темпера отличается некоторой жесткостью).

Темпера предпочитает простые сочетания красок; смешанные, преломленные тона можно получить лишь накладывая один слой на другой. Моделировка достигается штриховкой или оттенками тона. При темпере применяют особый лак из смолы и конопляного масла, который усиливает блеск живописи. Темпера образует совершенно своеобразный рельеф поверхности, прямо противоположный тому, который свойствен масляной живописи - наиболее густые слои краски в тенях, наиболее мягкие на свету. Большое преимущество темперы: равномерно сохнет, не образует трещин, так называемых кракелюр. Вместе с тем темпера в гораздо большей степени диктует свои условия живописцу: она требует большой ясности, строгости, можно было бы сказать, суровости стиля. И поэтому в какой-то мере ограничивает живописца в его исканиях.

По происхождению темпера древнее масла. Уже готические живописцы употребляли ее в классическую эпоху. В средние века это самая распространенная техника для алтарных картин. В Италии темперой пользовались в течение всего XV века. С конца XV века все усиливается популярность масляной живописи (пришедшей в Италию с севера), которая в XVI веке окончательно вытесняет темперу. В конце XIX века начинается некоторая реабилитация темперы.

Техника масляных красок долгое время была связана с раскраской деревянных статуй. Но поздний ее расцвет дал толчок развитию новой живописи, а в новейшее время она стала синонимом живописи вообще.

Техника масляной живописи обладает многими преимуществами сравнительно с другими. Прежде всего, техника масляной живописи основана на связывании пигментов различными сохнущими растительными маслами (льняное, маковое, ореховое и др.) и различными лаками. Эти связующие вещества позволяют применять различные технические приемы (в этом смысле можно сказать, что живопись масляными красками самая индивидуальная из всех живописных техник) и притом комбинировать приемы, которые в других техниках могут применяться только по отдельности, например применение корпусных красок и прозрачных красок и рядом, и одна на другую, и в смешении. Вместе с тем масляные краски долгое время не меняют вида, тона и блеска. Наконец, масляная живопись дает художнику полную свободу в выборе темпа работы (медленный, детальный и широкий смелый - alla prima), а также в выборе рельефа-от самой жидкой до сочной, пастозной, густой кладки. Можно было бы сказать, что в отличие от всех остальных техник масляная поощряет самоуверенность и дерзость.

При этом дефекты масляных красок больше относятся к отдаленному будущему, а не к настоящему: с течением времени масляные краски теряют эластичность, силу связующих веществ, темнеют, желтеют, покрываются трещинами (кракелюры), так как масло твердеет и уменьшается в объеме. (Можно сказать, что кракелюры появляются тем раньше, чем гуще живопись, так как различные слои сохнут с различной быстротой.) Старые мастера боролись с этим подготовкой основы, грунтовкой, поздние - покрыванием картины смолистым лаком (кстати, напомним, что слово, обозначающее лакировку картин накануне открытия выставки,- "вернисаж" - перешло на торжественную процедуру открытия выставок).

Следует в заключение подчеркнуть, что старые мастера не знали ряда красок, которыми мы теперь широко пользуемся, например кобальта, кадмия и других. Кроме того, старые мастера знали только свинцовые белила, тогда как мы теперь чаще пользуемся цинковыми (их преимущества: они прочнее и не желтеют). Французские романтики начала XIX века, стремившиеся к густым, мрачным эффектам, увлекались так называемым битумом (или асфальтом), с помощью которого достигали глубоких бархатных теней, но ценой больших жертв, так как асфальт медленно сохнет, картина темнеет и трескается. Таким образом, за свободу техники масляной живописи часто приходится платить «дорогой ценой».

**Заключение**

В конце дипломной работы хотелось бы подвести итоги и сделать выводы.

Намиразработана серия занятий по методике преподавания пленэра, с применением специальных упражнений направленных на развитие творческого мышления.

Были реализованы все задачи, которые мы перед собой ставили: проанализирован материал по развитию творческого мышления у детей, изучены методики преподавания пленэров, разработана программа и блок дополнительных занятий по пленэру, а так же выполнена серия работ по этой теме.

Разработанная программа явилась эффективным средством развития творческого мышления, так как по показателям развития указанных качеств дети, посещающие дополнительные занятия имеют большие темпы роста мышления, притом не только творческого, но и пространственного.

Благодаря творческой атмосфере, которая создается на занятиях, происходит обогащение эмоционального опыта детей.

Выбранная нами тема дипломной работы актуальна потому что каждый предмет имеет свои методики и особенности, которые постоянно развиваются, совершенствуются и модернизируются. Именно поэтому в этом направлении есть еще над чем работать и что развивать.

**Список литературы**

1. Алексеева В. В. Что такое искусство? / В. В. Алексеева. — М., 1991.

2. Башилов Я. А. Ребенок-художник / А. Я. Башилов. — М., 1929.

3. Белютин Э. М. Основы изобразительной грамоты / Э. М. Белютин. — М., 1961.

4.Библер В. С. Мышление как творчество / В. С. Библер. — М., 1975.

5. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. — М., 1977.

6.Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М., 1987.

7.Гросул Н. В. Художественный замысел и эскиз в детском изобразительном творчестве // Искусство в школе. — 1993. — № 3.

8.Кершенштейнер Г. Развитие художественного творчества ребенка / Г. Кершенштейнер. — М., 1914.

9. Мелик-Пашаев А. А. Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. — М., 1981.

10. Щербаков А. В. Искусство и художественное творчество детей / А. В. Щербаков; под ред. Н. Н. Фоминой. — М., 1991.

11.Щербаков В. С. Изобразительное искусство. Обучение и творчество / В. С. Щербаков. — М., 1969.

12. Журналы «Юный художник», «Художественный совет», «Художественная школа».

13. www.izostudiya.ru .

14. www .wikipedia.ru.

15. www .hudognikam.ru .

16. www.worldleonard.h1.ru

17. www.koreiz.ru

18. http://watercolor.narod.ru

19. www.graphic.org.ru

20. www.tvorchlitsey.narod.ru

21. www.allday.ru