

Школа Неменского

Уроки ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Искусство в жизни человека



*Поурочные
разработки*

6



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Уроки
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Школа Неменского

**Искусство
В ЖИЗНИ
Человека**



Поурочные разработки

6 класс

Под редакцией Б. М. Неменского

Москва
«Просвещение»
2012

УДК 372.8:73/76
ББК 74.268.51
У71

Авторы: Л. А. Неменская, И. Б. Полякова, Т. А. Мухина,
Т. С. Горбачевская

Руководитель проекта — народный художник Рос-
сии, академик РАО и РАХ **Б. М. Неменский**

Уроки изобразительного искусства. Искусство в жизни человека. Поурочные разработки. 6 класс / [Л. А. Неменская, И. Б. Полякова, Т. А. Мухина, Т. С. Горбачевская]; под ред. Б. М. Неменского. — М. : Просвещение, 2012. — 159 с. : — ISBN 978-5-09-028335-9.

Книга создана в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта основного образования и рабочей программой «Изобразительное искусство. 5—9 классы», которая разработана под руководством Б. М. Неменского.

Вместе с учебником (Л. А. Неменская «Изобразительное искусство. Искусство в жизни человека. 6 класс») данная книга составляет единый учебно-методический комплект.

Книга содержит поурочные разработки и рассматривает тему каждого урока. Особое внимание уделено развитию универсальных учебных действий средствами искусства, достижению личностных и метапредметных результатов, проектной деятельности учащихся.

Читатель-педагог узнает, как работать с учебником, как правильно выстроить драматургию уроков искусства. Книга поможет развить у детей фантазию, воображение, творческое мышление, художественные способности, а также умение любить и понимать искусство.

В конце книги — «Приложение», включающее краткий обзор развития основных жанров и словарь терминов изобразительного искусства.

УДК 372.8:73/76
ББК 74.268.51

ISBN 978-5-09-028335-9

© Издательство «Просвещение», 2012
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2012
Все права защищены

Учебник на уроке изобразительного искусства

Учебник «Изобразительное искусство. Искусство в жизни человека» для учащихся 6 класса общеобразовательных учреждений (автор Л. А. Неменская) принадлежит к предметной линии учебников, разработанной под руководством народного художника России, академика РАО и РАХ Б. М. Неменского. Учебник является частью целостного комплексного проекта по разработке современного содержания и методов художественного образования для общеобразовательной школы. Учебный материал и соответствующая рабочая программа созданы **в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования.**

Учебник представляет собой последовательное развитие единого методически построенного содержания, которое обеспечивает целостность и системность учебного процесса. Учебный материал ставит задачи развития художественно-эстетического восприятия произведений искусства, задачи практического обучения художественно-творческой изобразительной деятельности и задачи формирования художественного эмоционально-ценностного восприятия окружающей действительности. Процесс обучения на занятиях по изобразительному искусству в соответствии с современными требованиями направлен на развитие мировоззрения и личностных качеств учащихся. Предмет «Изобразительное искусство» должен развивать у школьников навыки эстетического исследования окружающего мира природы и мира культуры, созданного человечеством в широком многообразии её конкретных проявлений. Основной акцент в освоении художественной культуры сделан на актуальных **связях искусства и жизни**, на роли и функциях искусства во взаимоотношениях человека с окружающим миром. Художественно-эстетическое развитие учащегося рассматривается как важное **условие социализации личности**, как способ его вхождения в мир человеческой культуры и в то же время как способ самопознания, самоидентификации и раскрытия своей уникальной индивидуальности. Развитие способностей учащихся к осознанию своих собственных переживаний и ценностного отношения к внутреннему миру человека, интереса к жизни людей являются значимыми задачами. Опыт эмоционально-ценностных отношений ведёт к развитию эмоционально-чувственной сферы и наполнению знаний и умений личностными смыслами, к построению системы ценностей учащихся, их ценностных ориентаций. Активное эстетическое наблюдение окружающей реальности, красоты природы, красоты человека, взаимоотношения людей, созданной ими жизненной среды, многообразии стилевых картин мира формирует смысловые ориен-

тации школьника. **Цель** — развитие личности учащегося средствами приобщения к художественной культуре как к форме духовно-нравственного поиска человечества, формирование у школьника умений самостоятельного видения мира, размышления о нём, выражения своего отношения на основе освоения опыта художественной культуры.

Учебник для 6 класса посвящён собственно изобразительному искусству, то есть живописи, графике и скульптуре. В отличие от прикладных видов искусства, изучению которых посвящены учебники других классов, изобразительное искусство — это особый язык и способ художественного познания, размышления, построения образа реальности, основанного на ценностном восприятии картины мира.

Обучение через деятельность составляет сущность обучающих методов на занятиях изобразительным искусством. Художественное развитие осуществляется в практической деятельностной форме в процессе личностного художественного творчества учащегося. **Творческое развитие ученика** опирается на развитие его **наблюдательности и фантазии**, смыслового и ценностно-эмоционального восприятия произведений искусства, на умение самостоятельно **строить художественный образ**, выражать своё отношение к реальности при освоении средств художественной выразительности. Только в процессе активной художественной деятельности, через опыт личного художественного высказывания происходит присвоение учащимися культурного социального опыта. Поэтому материал учебника — и текст, и задания — направлен на освоение способов решения проблем творческого характера и поиска средств выразительности для личного художественного высказывания. Таким образом, материал учебника базируется **на личностно ориентированном подходе** к обучению.

Построение учебника отвечает принципу **чёткости поставленных педагогических задач при вариативности их решения**. При организации учебного материала перед автором стояла проблема развития у детей навыков изображения в контексте овладения знаниями по теории и истории искусства. Задача развития художественно-образного мышления ученика обеспечивается характером обучающего материала: системой творческих заданий и жёстким отказом от выполнения заданий по схемам, образцам и заданным стереотипам.

Каждая тема в учебнике включает систему заданий. Это задания разной сложности, все вместе они не могут быть выполнены за один час урока в неделю. Поэтому учитель должен делать выбор или давать параллельные задания разным ученикам.

Учебник предполагает **творческий характер работы педагога** и даёт учителю возможность для проявления его творческой инициативы.

Здесь присутствует широкий спектр возможностей различного воплощения содержания курса с учётом реальных условий обучения и разной степени подготовленности класса.

Характер заданий и способы их выполнения, данные в учебниках, имеют творческий характер. Здесь в целом отсутствует работа по образцу, что учит умению делать выбор, распознавать цели и методы работы. **Последовательное выполнение заданий** обеспечивает поступательное художественное развитие ребёнка.

Методическая выстроенность заданий способствует потенциальному успеху их выполнения. Чёткость и содержательность задач, связанность содержания обучения с жизненным опытом учащихся способствует мотивации обучения не только по данному предмету, но в целом мотивирует интерес к жизни и желание в ней действительно участвовать.

Материал учебника подчинён принципу постепенного нарастания сложности задач и поступенчатого приобретения навыков и знаний. Это позволит ученику пройти интересный творческий путь, формирующий его созидательные интересы и новое видение окружающего мира.

Учебник разделён на **части**, каждая из которых делится на несколько тем, соотнесённых с количеством учебных недель, и может быть изучена при одном учебном часе в неделю. Но, конечно, желательно иметь сдвоенный урок: это даст возможность детям более полноценного творческого погружения в процесс практической работы. Материал учебника легко поддаётся углублению на значительно большее количество учебного времени.

Каждая глава учебника начинается с теоретической части, предназначенной для беседы и восприятия произведений данной темы, и заканчивается обобщающим материалом. Каждая тема сопровождается вопросами, которые акцентируют основные её положения и предполагают рефлексивное осознание изученного материала. Новые понятия и термины выделены в тексте и разъяснены, их количество тщательно отобрано.

ТЕКСТ учебника обращён к учащемуся, он достаточно образен и доступен, при этом строго выстроен, легко разбивается на короткие, завершённые по мысли абзацы. Характер текста проблемный, содержит материал для дискуссий.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ РЯД объёмен. Здесь присутствуют репродукции произведений, методические рисунки и обучающие фотографии. Зрительный ряд — необходимая составляющая содержания учебника, это тоже «текст», который направлен на развитие зрительских умений учащихся. Только в единстве восприятия искусства и собственной творческой практической работы у учащихся происходит формирование **образного художественного мышления**. На каждом уроке восприятие произведений искусства и практические творческие задания,

подчинённые общей задаче, создают условия для глубокого осознания и переживания предложенной темы.

Несомненно, что встреча с подлинными произведениями искусства во время экскурсий в музеи или на художественные выставки крайне необходима. Именно обучение в школе может сделать эту встречу действительно событием и переживанием для подготовленного к восприятию искусства ребёнка.

Современная информационная среда предполагает самостоятельную активность учащихся в обретении информации и новых знаний. По этой причине ряд заданий в учебнике нацеливает ученика на работу в **поисковых системах**, на пользование системой **Интернет** для расширения художественного кругозора и ориентации в развивающихся реалиях современного искусства. Современный школьник имеет возможности для **виртуальных путешествий** по коллекциям знаменитых музеев мира, для углубления своих представлений о творчестве великих художников, о коллекциях художественных музеев.

Школьники могут осуществлять **исследовательские проекты**, посвящённые различным явлениям искусства в контексте изучаемых тем, таким образом расширяя собственный кругозор, формируя компетенции в области изобразительного искусства.

Современные **информационные компьютерные технологии** (ИКТ) предполагают развитие новых художественных умений учащихся, решение художественных задач в условиях визуализации культуры и возрастающего значения экранных носителей в познавательной и коммуникационной деятельности современного общества. **Компьютер** должен стать необходимым средством формирования художественных представлений учащихся. Компьютер становится также инструментом художественного изображения и новых выразительных и коммуникативных возможностей. Но как всякий инструмент, он имеет границы использования, и *нельзя недопонимать роль собственно художественных материалов в развитии эстетического опыта учащихся.*

Особенно большое внимание в учебнике уделяется отечественному искусству. При этом акцент сделан именно на смысловых особенностях и способах их раскрытия в художественной форме. **Отечественное искусство**, раскрываемое в контексте и взаимодействии с западноевропейским и, шире, мировым искусством, имеет своё особое лицо, великие произведения, углублённое знакомство с которыми даёт новые аспекты понимания истории и культуры нашей Родины. Задания, когда перед учащимися ставятся задачи постижения эволюции образов при изображении человека, его предметного окружения, его отношения к природе и к истории своей страны, формируют новое и эмоционально пережитое понимание отечественной духовной культуры.

Так как предмет «Изобразительное искусство» в первую очередь направлен **на становление личностных качеств ученика**, то часто воспитательные задачи в глазах учителя стали превалировать, и **последовательному развитию предметных знаний и умений** уделяется недостаточное внимание. Между тем одно без другого не существует, потеря предметных умений ведёт к легковесности и бездействию воспитательных намерений, а обучение *только* предметным навыкам ведёт к потере содержания обучения. Поэтому **ориентация на результат обучения**, понимаемый как триединство **личностных, предметных и метапредметных результатов**, — это важнейшая методологическая характеристика и установка новых Стандартов основного общего образования.

Метапредметные результаты характеризуют уровень сформированности универсальных учебных действий учащихся (УУД). Эти действия проявляются в **познавательной, регулятивной и коммуникативной** практической деятельности учащихся. Задача состоит в том, чтобы учить учащихся осознанному **регулированию** своей учебной деятельности. Это умение определять цель своей работы, выявлять её этапы, находить соответствующие средства и инструментарий с позиции адекватно поставленной цели, оценивать результат своей деятельности.

На уроке изобразительного искусства учитель имеет возможность создавать для этого педагогические условия, которые не могут дать никакие другие школьные предметы.

Главное, чтобы и учитель, и его ученики научились чётко определять **обучающую цель каждого занятия** и в соответствии с ней ставить задачи. В реальной жизни это пока не всегда так. Даже работая по темам программы, учитель часто боится использовать те методы, которые предлагаются в наших учебниках, не доверяет исследовательским, поисковым возможностям учеников: в этом случае у них получаются «изделия», а не произведения. Сделанное по образцу легче оценить, но оно не способствует подлинному развитию!

Предмет «Изобразительное искусство», в соответствии с концепцией и методологией художественно-педагогической школы Б. М. Неменского, служит становлению умений наблюдать окружающую жизнь на основе эмпатических и эстетических переживаний, т. е. с позиций прекрасного и безобразного, высокого и низкого, трагического и комического. **Художественное познание** связано с умением строить **художественный образ**, т. е., определяя отношение к явлениям жизни, выделять эмоционально главное в видимом, сопоставлять и сравнивать, конструктивно анализировать форму с позиций задуманного образа, обобщать и делать художественный отбор. Художественное познание — это особый на-

вык смыслового рассматривания явлений жизни и искусства, мы называем этот мыследеятельный процесс **умение видеть**.

Метапредметный подход утверждает, что смысл организации образовательного процесса заключается в создании условий для формирования у детей опыта самостоятельного решения познавательных, коммуникативных, организационных и нравственных проблем, которые и составляют содержание образования.

Под руководством учителя, который обучает инструментарию, художественному действию, ребёнок на основе своих переживаний, своего жизненного опыта и своих индивидуальных качеств **учится искать и находить своё решение заданий по теме урока**. Тем самым его индивидуальный опыт сращивается с опытом культуры — позитивной истории формирования человечности в человеке.

Язык изобразительного искусства — это особый язык, который является эмоционально-чувственным выражением зрительного образа мира. При этом, как и любой язык, язык искусства служит для передачи значимых смыслов, и все его элементы, правила являются средствами выражения содержания, средствами речи, т. е. средствами выразительности. Учебник раскрывает правила изобразительного языка (а не навыки изображения конкретного предмета) не как жёсткие нормы графической грамоты, а как средства выражения определённых смыслов. Правила изображения складывались в истории культуры как ответ на запросы времени, как выражение мировоззренческих, ценностных идеалов той или иной эпохи. Таким образом, **правила изображения раскрываются в учебнике через понимание их мировоззренческого значения**. И это, безусловно, является инновационным принципом построения учебного материала, новаторской идеей учебника.

Тем самым создаётся инструментарий самостоятельной оценки явлений, формируются ценностно-смысловые ориентации ребёнка не только на основе заданных моральных правил, но и как творческое поисковое понимание человеческих отношений на основе личностных переживаний. Развивается позитивный интерес к жизни как эмоциональное основание созидательного действия и способности действовать в обстоятельствах, где необходима выдумка, неординарность решения.

Немного существует учебных предметов, где ученик обладает такой свободой реального воплощения своих размышлений и переживаний в конкретных видимых и обсуждаемых продуктах, что создаёт условия для коммуникативной значимости результата творческих усилий учащегося. На уроке можно создавать особые условия **для развития коммуникативных умений** учащихся, формирующихся на основе рефлексии смыслов и путей собственной деятельности и деятельности своих товарищей.

Вопросы развития коммуникативных способностей учащихся в процессе художественной деятельности можно рассматривать очень широко и многоаспектно. Результаты художественно-коммуникативных действий ребёнка в процессе обучения — это умения понимать намерения и интересы взаимодействующих с ним людей, вести свою роль в общей работе, соблюдать правила общения, отстаивать свои позиции без подавления прав окружающих, сотрудничать и вести диалог. К развитию коммуникативных качеств имеет прямое отношение и восприятие произведений искусства, ведь учащиеся стараются понять авторскую позицию художника и отражение в произведении исторической эпохи. Развитию коммуникативных умений способствуют обсуждения учащимися своих работ, разные формы коллективных работ, различные выставки и праздники.

Учебники, создаваемые под лозунгом **«искусство как духовная культура»** (Б. М. Неменский), по определению направлены на развитие коммуникативной компетентности, так как искусство рассматривается как инструмент размышления над жизнью, как средство обучения пониманию человека, как способ общения людей, как способ связи поколений.

II ЧЕТВЕРТЬ

Виды изобразительного искусства и основы образного языка

Основы представлений о языке изобразительного искусства. Изобразительный язык и художественный образ. Виды изобразительного искусства. Творчество художника и творчество зрителя. Зрительские умения. Изобразительная деятельность как школа активного восприятия реальности: соотношение понятий «смотреть» и «видеть» в художественной культуре человека. Выразительное значение средств языка изображения. Фактура и характеристики художественных материалов как средств выражения. Форма, пятно, линия, объём, цвет. Ритм и пропорции. Роль и значение искусства в жизни людей.

Темы уроков

«Изобразительное искусство. Семья пространственных искусств».

«Рисунок – основа изобразительного творчества».

«Линия и её выразительные возможности. Ритм линий».

«Пятно как средство выражения. Ритм пятен».

«Цвет. Основы цветоведения».

«Цвет в произведениях живописи».

«Объёмные изображения в скульптуре».

«Основы языка изображения».

Первая четверть посвящена осмыслению, систематизации уже имеющихся знаний об изобразительном искусстве и получению новых. Как часто мы встречаемся с изобразительным искусством, какое место оно занимает в нашей жизни? Зачем уметь надо рисовать? Что значит понимать искусство и почему надо этому учиться? Почему в истории человечества никогда не существовало общества без искусства? На эти вопросы должен уметь ответить каждый ребёнок.

В изобразительном искусстве (как и в любом другом виде искусства) всегда два полюса — **художник** (композитор, писатель, режиссёр) и **зритель** (слушатель, читатель). В любой из этих деятельностей необходимо **творчество**. И творить искусство, и воспринимать его подросток обучается через **личное творчество**.

Учащиеся знакомятся с основами языка изображения, обобщают опыт владения художественными материалами, известными им с начальной школы, а также получают знания по применению этих материалов при создании художественного образа в графике, живописи, скульптуре. Две темы посвящены характеристике цвета, особенностям «живописного» цвета, понятию колорита в работах мастеров живописи. Заключительная тема четверти обобщает знания учащихся

о средствах выразительности графики, живописи, скульптуры с целью создания художественного образа.

Урок: *«Изобразительное искусство. Семья пространственных искусств»*

Планируемые результаты:

- **объяснять** роль изобразительных искусств в повседневной жизни человека, в организации общения людей, в создании среды материального окружения, в развитии культуры и представлений человека о самом себе;

- **характеризовать** три группы пространственных искусств — изобразительные, конструктивные и декоративные, **объяснять** их различное назначение в жизни людей;

- **иметь представление** об изобразительном искусстве как сфере художественного познания и создания образной картины мира;

- **уметь рассуждать** о роли зрителя в жизни искусства, о зрительских умениях, зрительской культуре и творческой активности зрителя;

- **иметь представления** о роли художественного материала в построении художественного образа;

- **называть** основные графические и живописные материалы и **давать им характеристики**;

- **обрести навыки** работы графическими и живописными материалами в условиях школьного урока.

Понятия: пространственные искусства, изобразительное искусство.

Практическая работа: проба графических и живописных материалов — создание выразительных ритмических (беспредметных) композиций.

Материалы: карандаши, уголь, тушь и перо (палочка), цветные мелки, пастель, гуашь, акварель, кисти, бумага.

Зрительный ряд: произведения разных видов пространственных искусств, произведения разных видов изобразительных искусств, демонстрирующие их разность (учебник, с. 8—23); выставка живописных, графических, скульптурных работ учащихся за прошлые годы.

Урок начинается с вводной **беседы** о роли и месте искусства в жизни человека, о классификации искусств, о месте изобразительных искусств в семье пространственных (пластических) искусств.

«Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего её, неразлучна с человеком», — писал Ф. М. Достоевский.

Задача учителя — помочь ученику глубже вникнуть в текст учебника, осознать, что человек никогда не жил без искусства. Искусство зародилось в глубокой древности: сохранились наскальные изображения животных, сцен охоты. Эти

выразительные рисунки были сделаны ещё тогда, когда люди не умели писать. Искусство сопровождало человечество на протяжении всей его истории, изменяясь от эпохи к эпохе, принимая разные формы в различных регионах мира. Стоит задуматься, почему в истории человечества никогда не было и не могло быть общества без искусства. Где мы встречаемся с искусством? Какую роль искусство играет в жизни человека? Эти вопросы стоит обсудить с учащимися.

Существует множество различных видов искусства: музыка, танец, живопись, скульптура, графика, архитектура, дизайн, декоративно-прикладное искусство, литература, театр, кино, фотография и др. Дети по просьбе учителя называют их.

Различаются искусства пространственные, или пластические (живопись, скульптура, графика, архитектура, дизайн, декоративно-прикладное искусство), временные (музыка, литература), пространственно-временные (хореография, театр, кино). И каждое из искусств выражает мысли, чувства, отношения с помощью особого языка (образного языка искусства). Этот язык надо учиться понимать, чтобы полнокровно общаться с искусством, а также создавать собственные творческие работы.

Далее, рассказывая о семье пространственных искусств, учитель прибегает к помощи иллюстраций и репродукций на разворотах учебника. Шестиклассники **учатся работать с учебником**: находить соответствующие повествованию учителя иллюстрации, нужные понятия и определения. Новые термины и понятия (определения) учитель выписывает на доске (или прикрепляет на доску заранее изготовленные таблички с терминами), **создавая на протяжении урока схему опорных слов и понятий**. Учащиеся также могут записать их в специальную тетрадь («Словарь терминов») в виде опорных конспектов.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА — это искусства, обладающие видимой объёмной или плоскостной формой, располагающейся в пространстве, не изменяются и не развиваются во времени. Пространственные искусства включают в себя три группы искусств: **изобразительные** (графика, живопись и скульптура), **декоративные, конструктивные** (дизайн и архитектура).

Эти искусства имеют между собой много общего. Объединяет их общность языка изображения — цвет, линия, тон, объём, пространство, фактура, ритм. Здесь учителю для лучшего понимания проблемы (а может быть, и учащимся тоже) полезно обратиться к схеме «Единое древо пластических искусств» (корни, ствол, ветви). На основе единых корней формируется богатейший ансамбль художественных языков не только видов и жанров искусства, но и разных стилей, течений, индивидуальных почерков. Но существует ещё одна связь — связь самих образных языков. В них тоже нет непроходимых гра-

ниц, но есть более или менее чёткие зоны, где каждый вид искусства пребывает в относительной чистоте (в апогее). Иначе и не сформировались бы самостоятельные виды искусства.

В основе единства пространственных искусств лежит и нечто более существенное и сутьевое — целостность трёх видов художественной деятельности: изобразительной, декоративной и конструктивной (в начальной школе эти виды деятельности олицетворяли три Брата Мастера: Мастер Изображения, Мастер Украшения и Мастер Постройки). Эти три вида художественной деятельности возникли до формирования искусств — в те седые века, когда возникло само человечество. В течение веков **на основе слияния этих видов деятельности** возникли развитые формы искусства (изобразительные, конструктивные, декоративные). Учителю необходимо понимать, что **виды искусства** сформированы именно на основе трёх видов деятельности, но не идентичны им. Суть этой неидентичности в том, что **в развитии каждой группы искусств приняли участие все три вида художественного творчества**, и какое сердце в данном произведении бьётся сильнее, к такому виду искусства его и можно отнести.

Учащиеся, знакомясь с тремя видами пространственных искусств, должны понять, что конструктивность, декоративность, изобразительность как виды деятельности присутствуют в разной степени во всех произведениях конструктивных, декоративных, изобразительных искусств (как когда-то в начальной школе работали вместе, помогая друг другу, Братья Мастера).

Однако смысл существования тех или иных видов пространственных искусств разный.

Виды искусства имеют разное назначение в жизни людей, и понимание этой разности необходимо донести до шестиклассников. **Конструктивные искусства**, т. е. искусства художественной постройки, организуют пространственно-предметную среду нашей жизни. **С помощью декоративного искусства** (от франц. «декор» — украшение), т. е. искусства украшения, люди показывают, «кто есть кто», свои роли, намерения и тем самым организуют общение, человеческие отношения. **Изобразительные виды искусства** имеют целью *художественное познание и формирование образных представлений о мире*. «По сути своей это искусства исследовательские. Они исследуют мир человеческих отношений, мир человеческой души» (Б. М. Неменский).

Именно изобразительному искусству, постижению его образного языка, видов и жанров, а главное, сути его содержания, его роли в жизни человека посвящено обучение детей в VI классе.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА — это искусства, основанные на воспроизведении явлений жизни в их видимом, предметном облике.

Видимое сходство, подобие образа и реальности, правдивое отображение действительности — это всё характеристики изобразительного искусства. Но что есть правдивое отображение, что значит изобразить похоже, а также что такое выразительность и как она достигается в произведениях искусства — всё это шестиклассникам предстоит осмыслить в течение этого учебного года через восприятие произведений художников и собственное творчество. От урока к уроку продолжается начатый ещё в начальной школе разговор (диалог), *о чём говорит искусство, как говорит и, главное, зачем.*

В продолжение урока учитель обращает внимание учащихся на выставку их работ за прошлые годы. Экспозиция разделена на живопись, графику и скульптуру. Задача экспозиции заключается в том, чтобы представить детям их прошлые работы как произведения трёх видов изобразительного искусства.

Учитель задаёт вопросы: «Какой вид пространственных искусств здесь представлен? По какому принципу (на какие разделы) делится экспозиция выставки? Чем и как выполнены работы?» Дети вспоминают, какими материалами они работали, какие их выразительные возможности использовали.

Учащимся предлагается дать названия разделам выставки. Учитель вешает таблички-названия «*Живопись*», «*Графика*», «*Скульптура*». Дети определяют, чем различаются разные виды изобразительного искусства, и приходят к выводу, что у каждого из них свои средства изображения и выражения: в живописи это прежде всего цвет, в графике — линии, штрихи, пятна, в скульптуре — объёмные формы. В живописи и графике изображения создаются на плоскости, скульптурные образы существуют в пространстве.

Картины, рисунки, скульптуры, которые имеют самостоятельное значение и не связаны с архитектурным ансамблем, называют **станковыми** произведениями (от слов «станок», «подставка»). В отличие от станковых, **монументальные** формы изобразительного искусства (настенные росписи, панно, фрески, монументы) по своему назначению и характеру связаны с архитектурой или природным ландшафтом.

Существует огромное разнообразие специальных материалов изобразительного искусства. Далее идёт диалог учителя с детьми о **художественных материалах** скульптуры, графики, живописи, их характере, образных возможностях. Беседа ведётся с привлечением текстов и иллюстраций учебника. Причём необходимо обратить внимание учащихся не только на различие живописных, графических и скульптурных материалов, на особые качества красок, карандашей, мелков, материалов для изображения в объёме, но и на разнообра-

зие художественных техник (способов и приёмов) при работе каждым материалом. Репродукции в учебнике демонстрируют очень разные образы, созданные одним и тем же материалом (акварель, темпера, гуашь, масло), но с применением различных художественных техник. Учитель может использовать на данном уроке дополнительный зрительный ряд — произведения различных видов изобразительного искусства, а также (по возможности) оригинальные авторские произведения, выполненные в различных художественных техниках, в том числе и в тех, в которых сами дети не работали (например, масло, различные виды графики). Особенно это необходимо в том случае, если учитель не работал с данными детьми в начальной школе и не может сделать выставку их работ (могут быть представлены работы из педагогической коллекции учителя).

Учащиеся могут *записать в тетрадь* названия видов изобразительного искусства, художественных материалов, выписанных учителем на доске (или на табличках).

В конце урока учащиеся выполняют **практическую работу**: они пробуют различные живописные и графические материалы, создавая на листах бумаги пятна, линии, штрихи, добываясь при этом выразительных ритмических (беспредметных) композиционных решений. Учитель обращает внимание учащихся на самоценность и своеобразную красоту живописных и графических фактур, увлекая их игрой, свободным экспериментированием, помогая не бояться материала, а подружиться с ним. Пробу художественных материалов можно продолжить дома.

И конечно, с самого первого урока необходимо вызвать у шестиклассников интерес к учебнику по искусству, самостоятельной, вдумчивой **работе с учебником дома**. Учебник должен быть у каждого подростка. Текст учебника предназначен для самостоятельного чтения учащимися. Зрительный ряд и вопросы учебника активно помогают ученику и учителю на каждом уроке.

Урок: *«Рисунок – основа изобразительного творчества»*

Планируемые результаты:

- **иметь представление** о рисунке как о виде художественного творчества;
- **различать** виды рисунка по их целям и художественным задачам, **участвовать** в обсуждении выразительности и художественности различных видов рисунков мастеров;
- **овладевать начальными навыками** рисунка с натуры;
- **овладевать навыками** размещения рисунка в листе;
- **учиться** рассматривать, сравнивать и обобщать пространственные формы;
- **овладевать навыками** работы графическими материалами.

Понятия: художественный образ, графика, набросок, зарисовки.

Практическая работа: наброски и зарисовки природных объектов (цветы, травы) и предметов.

Материалы: карандаш, тушь, перо, бумага.

Зрительный ряд: Э. Мане. Набросок; В. А. Серов. Портрет Т. П. Карсавиной; Леонардо да Винчи. Зарисовки рук. Из подготовительных работ к «Портрету Джиневры Бенчи», наброски; «Модель мира» по Иоганну Кеплеру; Е. А. Кибрик. Ласочка; рисунки Рембрандта, Г. Гольбейна, наброски Э. Мане, рисунки П. Пикассо, Ф. П. Толстого, а также современных художников (учебник, с. 24—29).

Эта тема призвана подчеркнуть, что самое главное качество художника — **умение видеть**. Художник не просто автоматически отражает жизнь, как бездушное зеркало, а выбирает, изображает в своём произведении то, что для него важно, значимо, и воплощает это так, как видит, чувствует и понимает он сам, т. е. создаёт художественный образ. «Многократное прикосновение к явлению умом, сердцем, душой — вот первая задача обучения искусству» (Б. М. Неменский).

Тема художественного образа сложна, так как часто человеку проще ощутить и понять созданный художником, литератором, музыкантом художественный образ, чем подобрать слова и грамотно объяснить, что мы называем художественным образом.

Серьёзный разговор о художественном образе ещё впереди — в четвёртой четверти VII класса («Реальность жизни и художественный образ»). В VI классе рекомендуется дать общие представления о понятии. Можно подчеркнуть, что **искусство мыслит образами**. Связано это с тем, что мышление художника ассоциативно, эмоционально насыщено. В его воображении первоначально рождается некая идеальная модель того духовного содержания, которое он хочет вложить в создаваемое произведение. Для того чтобы реализовать духовный замысел, художник использует различные изобразительно-выразительные средства: линию, пятно, форму, пропорции, свет и тон, цвет, объём, фактуру, пространство, композицию и др.

Можно сказать, что **художественный образ** — это поэтическая форма воплощения, опредмечивания всем известного смысла (например, три богатыря — образ земли Русской; тонкая рябина — образ женского одиночества и т. д.). С помощью художественного образа искусство передаёт многозначную информацию о мире. Именно в таком творческом, поэтическом отношении к жизни происходит переосмысление действительности, благодаря которому обычное становится художественным. В художественном образе действительность преображается, один и тот же смысл может быть воплощён

в самых разных образах. Художественным образом может быть как отдельный кадр в кинофильме, отдельный рисунок, отдельный эпизод в книге или отдельная сцена в спектакле, так и всё произведение в целом.

Учитель вправе выбрать сценарий урока: провести **беседу** (исследование по истории возникновения рисунка) или предложить учащимся выполнить и представить **проекты** о значении рисунка в истории изобразительного искусства. Темы проектов могут быть такими: «Рисунок в творчестве мастеров Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело», «Значение набросков и зарисовок в творчестве художников», «Виды рисунка», «Художественные материалы в рисунке» и др. Необходимо, чтобы на уроке нашлось время для выполнения **творческого задания**. Учителю не стоит забывать, что творческий проект по изобразительному искусству заключается не только в изучении теории. Проект может содержать серию рисунков или живописных произведений, самостоятельно выполненных учащимися.

Основой изобразительного творчества по праву считается рисунок. Очень долго рисунок не осознавался как особый вид искусства и играл лишь подсобную роль в процессе создания завершённого произведения.

Существуют разные **виды рисунка**.

Выстраивая беседу о видах рисунка и техниках его выполнения, целесообразно обратиться к учебнику. Учебник предлагает рассмотреть набросок Э. Мане. «Портрет мадам Жюль Гийоме» исполнен Мане быстрыми широкими штрихами мягкого итальянского карандаша, которые не столько воссоздают формы, сколько растворяют их в свете и воздухе. Быстрота исполнения рисунка прекрасно согласуется с его образностью. Художник не стремился к основательной портретной характеристике модели, и рисунок напоминает скорее мимолётный образ прелестной парижанки, промелькнувший в толпе, чем подготовительную штудию к живописному портрету. Не зря такую линию называют «живой». Вот линия напряглась, как струна, передавая тонкий женский профиль, или мягко расплылась, передавая пластичность волос, шляпки, ленты. Это как бы выразительная графическая запись своего впечатления или идея будущей работы. Такой рисунок называют **наброском**. Рисунок может быть и более долгим, изучающим. Тогда его называют **зарисовкой**. Можно рассмотреть некоторые наброски и зарисовки Леонардо да Винчи. Здесь линия принадлежит форме и строит её.

Зарисовки, хотя бы изредка, делают все люди, когда надо что-то внимательно рассмотреть, понять, из каких частей состоит предмет, какими особенностями он обладает. Чтобы объяснить, как устроена машина или какая-нибудь постройка, делают **технический рисунок** (например, «Модель мира» по Иоганну Кеплеру).

Чётких разделительных границ между всеми этими видами рисунков, конечно, нет. Более знаком учащимся **учебный рисунок** (учебник, с. 25). Цель такого рисунка — освоение правил изображения, грамоты изобразительного языка, поэтому учебные рисунки, сделанные разными людьми, бывают похожими.

Но рисунок может быть и настоящим произведением искусства. Учителю необходимо показать учащимся, каким разным может быть рисунок, что каждая эпоха раскрывает в этом виде изобразительного искусства свои возможности.

Большой потенциал **творческого рисунка** раскрыли мастера Высокого Возрождения (Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи). Большинство этих рисунков — студии с натуры, но они далеко не всегда связаны с определённой картиной. В них, при всей их фрагментарности, чувствуется самостоятельный рисовальный замысел. Это как бы эскизы сложного движения, открытого жеста, динамической позы, т. е. эскизы пластической активности формы как таковой. Излюбленными инструментами художников были мягкие грифели — итальянский карандаш, уголь, сангина, позволяющие отмечать малейший изгиб поверхности, улавливать оттенки изменения внутренней формы при чрезвычайной пластической цельности. В рисунках Микеланджело серии штрихов передают сокращение, напряжение мышц, проступающее сквозь очертание фигур; поразительная плавность ритмов в рисунках Рафаэля словно бы происходит от стремления замкнуть несколько пластически наполненных форм в один цельный объём. И характерно, что свет в этих рисунках — это обезличенный космический свет, играющий лишь формообразующую роль, т. е. выделяющий нюансы пластики.

Можно рассмотреть рисунки мастеров эпохи Возрождения в учебнике, выслушать сообщения учащихся.

XVII век — это иной художественный мир. Меняется в рисунке XVII в. и масштаб человека: его соотнесённость с целым миром исчезает, он может действовать, проявлять себя лишь в отведённом ему пространстве. Рембрандт открывает для рисунка новую категорию — свет, а через него и среду, атмосферу. В эпоху Рембрандта свет, его контрасты, его переходы, его текучесть, его резкость определяют всю художественную форму, духовную выразительность работ.

В XVIII в. рисунок прежде всего оказывается средством самовыражения художника, но это самовыражение всегда получает некие принятые, условные формы.

Но художники всегда помнят о быстроте графического ритма, об интервалах и паузах, о беглости линии, позволяющей им передавать живость своего минутного ощущения. Ритмическое начало, воплощённое в рисунке, — отличительная черта этого века: линии изгибаются выразительным арабеском, не утрачивая при этом своей жизненности, ритм их движений

не только создаёт в рисунке тональную вибрацию, но и придаёт целостность всей композиции. Она словно непосредственно рождается у нас на глазах в самопроизвольном, почти орнаментальном беге ритмически безукоризненных линий. Недаром рисовальщики того времени так охотно обращались к материалам и техникам, дающим возможность работать с особенной лёгкостью, быстротой, сохранять спонтанность, позволяющим руке художника следовать внутреннему ритму его мысли, чувства, ощущения.

Рисовальное искусство XIX в. сознательно ориентируется на скульптурную чёткость, пластический рельеф, становится образцом для рисунка.

В конце XIX в. появляется новый стиль рисования. Начало изобразительности всё сильнее подчиняется началу выразительности: в фигурном рисунке линия рисует не формы, а их движение, в пейзаже основным становится не изображение того или иного места, а настроение, состояние, впечатление, которое оно вызвало в художнике. В результате всего этого рисунок словно перестает быть завершённым, он открывается зрителю, становится активным, живёт лишь во взаимоотношении с ним (нагляднее всего у Ван Гога, у Т. Лотрека).

В значительной мере оба стиля рисунка XIX в. — и описательный, и артистический — получают продолжение и в XX столетии. Но определяющим в XX в. становится рисунок совсем иных качеств. Главная его черта — это интеллектуализм. Такой рисунок призван не отзываться эмоционально на то или иное явление, а найти ему графическое обозначение, прояснить его.

Учитель подводит ребят к выводу, что творческий рисунок всегда особенный, в нём автор стремится выразить то, что ему кажется интересным. **Учиться рисовать означает учиться особым образом мыслить.**

Практическая работа: наброски и зарисовки природных объектов (цветы, травы) или предметов. Это задание выполняется обязательно с натуры. Учащиеся приносят на урок растения, ветки деревьев, листья, ягоды и кладут перед собой на белую бумагу. Главное, чтобы было интересно их изучать!

Ребята рисуют карандашом, гелевой ручкой, пером и тушью. Объекты раскладывают на листы белой бумаги. Рисунок не должен повторять внешний контур предметов, задача состоит в том, чтобы найти точную форму объектов, соотношения величин основных частей, характерные черты объекта.

Можно предложить сделать зарисовки и наброски с натуры трав или веток деревьев. Работа выполняется без простого карандаша сразу гелевой ручкой или чёрной тушью, что заставляет ребят быть более наблюдательными и внимательными при выполнении задания.

У современных детей почти отсутствует умение замечать красоту того, что не движется на экране. В процессе

выполнения зарисовок учитель обращает внимание детей на неброскую красоту засушенной травинки, учит восхищаться неповторимой красотой природы, результатами своего труда. Из отдельных рисунков может быть собрана *коллективная работа*, но каждая индивидуальная графическая работа уже представляет собой небольшое произведение искусства.

Внимательное изучение кустарников, деревьев, трав даёт возможность выразительно изображать окружающую нас природу, её неповторимую красоту. Прославленным знатком русского леса был И. И. Шишкин. Художник знал характер, пластику, анатомию каждого дерева, куста. Он требовал и от других, чтобы по рисунку можно было узнать не только породу дерева, но и его возраст, историю его жизни, определить, где оно растёт: на светлой полянке или в тёмной чаще, в глубоком овраге или на склоне холма.

Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» посвятил целую главу изображению деревьев. Из главы «О деревьях и зелени» можно узнать, как ветвятся деревья и как трескается их кора, какие цветы на кусте распускаются первыми и какие осенние листья задерживаются на дереве дольше всех, какое строение имеют кустарники и деревья, как влияет на их крону сильный ветер и многое, многое другое. А замечательный русский пейзажист А. А. Рылов в наставлении начинающим рисовальщикам писал: «Хорошо нарисовать совсем маленькую ёлочку — трёхлетнюю детку. Какие у неё славные зелёные лапки, в начале лета яркие и мягкие! У такой ёлочки ещё мало веток и потому её легче нарисовать. При рисовании самое главное — правильная форма. Рисуйте её островами, внимательно, не давите карандашом или пером бумагу. Карандаш у художника то же, что смычок у скрипача. Штрих должен быть лёгким, чутким и выразительным».

Типичные ошибки учащихся:

- неумелая композиция, неумение расположить на листе бумаги несколько объектов. Белый, чистый лист бумаги подталкивает учащихся к действиям, они торопятся закрыть нетронутый лист, часто начиная с частных частей. В процессе рисования происходит уточнение пропорций и формы объекта, а задуманная композиция нарушается. Необходимо посоветовать учащимся не помещать изображение у края листа, оставлять больше свободного места вокруг объектов, чтобы при необходимости в дальнейшем можно было исправить неточности;

- неумение видеть общий характер формы. Часто учащиеся увлекаются подробностями и частностями, упуская из виду характер общей формы. И неудивительно, что получаются «падающие» предметы, искажённые пропорции и т. д.

Урок: «Линия и её выразительные возможности. Ритм линий»

Планируемые результаты:

- **получить представление** о выразительных возможностях линии, о линии как выражении эмоций, чувств, впечатлений художника;
- **рассуждать** о характере художественного образа в различных линейных рисунках известных художников;
- **объяснять**, что такое ритм и каково его значение в создании изобразительного образа;
- **выбирать** характер линий для создания ярких, эмоциональных образов в рисунке;
- **овладевать навыками** передачи разного эмоционального состояния, различного настроения с помощью ритма и характера линий, штрихов, росчерков и др.;
- **овладевать навыками** ритмического линейного изображения движения (динамики) и статики (спокойствия).

Понятия: характер линии, ритм.

Практическая работа: изображение колыхания трав на ветру с использованием разнохарактерных линий.

Материалы: карандаш или тушь, гелевые ручки, краски, бумага.

Зрительный ряд: В. Ван Гог. Барки на берегу, Море; рисунок П. Пикассо; П. В. Митурич. Заборчик; А. А. Дейнека. Ночной пейзаж; учебные рисунки (учебник, с. 30—33).

Основная художественная проблема урока — изучение выразительных возможностей линии, знакомство с разным характером линий. Эта тема продолжает и развивает предыдущую тему, посвящённую рисунку. Если учитель ранее сосредоточился на проведении беседы или презентации проектов, посвящённых возможностям рисунка в изобразительном искусстве, то уроки по данной теме целесообразно посвятить выполнению практических заданий.

При формулировании заданий важно ещё раз подчеркнуть, что линии могут быть разными по своему характеру. Учитель может напомнить репродукции прошлого урока, предложив учащимся поработать разнообразной линией, используя мягкие материалы — соус, сангину или материалы для чёткой, точной линии — перо или гелевые ручки. При выполнении заданий учащиеся должны постараться почувствовать то весомость и уверенность, то беглость и поспешность или обстоятельность линий. Линией можно очерчивать контур, как упругой проволокой, выявляя изображение на бумаге, а можно работать росчерком, оставляющим на бумаге свободный след впечатлений.

Можно сказать, что в природе линий нет. В то же время мы их видим. Линией мы обозначаем контур предмета, его край, но в жизни этой черты нет. Линия — это знак, она условна,

придумана нами как способ обозначения. У человека, рисующего линией, есть свой почерк — своя манера вести линию, обрисовывать контуры предмета. И этот почерк может быть очень разным: строгим или непринуждённым, упругим, энергичным и т. д. **Характер линии выражает эмоции, чувства, настроение художника!**

Выразительным средством композиции является **ритм**. Приложим руку к груди, послушаем ритм сердца — равномерный и спокойный. Можно предложить учащимся самим найти примеры проявления ритма.

Ритм — универсальное природное свойство. Само слово «ритм» в переводе с древнегреческого означает «такт» или «соразмерность». Мы живём в мире изменяющихся ритмов. Прислушайтесь к ритмам города — звук машин, работающих механизмов, шагов, порывы ветра, капли дождя; таких примеров можно найти множество. Ритм можно воспринимать не только на слух, но и зрительно. Понаблюдайте за чередованием света и теней, да просто за движением часовой стрелки.

В искусстве возможны перебои ритма, ритмические акценты, неравномерность ритма, т. е. не математическая точность, как в технике, а живое разнообразие, находящее соответствующее пластическое решение. Ритм организует внутреннюю динамику произведения, создаёт определённую музыкальность картины. **Ритм** можно определить как чередование, повторение через определённый интервал различных элементов изображения (фигур, линий, цветов). Из этих элементов составляется ритмический ряд. Пространство между элементами называется интервалом. Когда интервалы одинаковы, возникает равномерный ритм (например, так работает мотор в машине). Равномерный ритм передаёт ощущение непрерывного движения, однообразного и бесконечного (учебник, с. 33). Такой ритм часто используется при построении орнамента в декоративном искусстве.

Но человеческому восприятию не свойственна монотонность (хорошо бы понаблюдать это в действительности, используя для наглядности аллею деревьев, линию электропередачи и др.). Представим себе греческий портик. Стоя лицом к портику, мы видим ряд одинаковых колонн, расположенных на одинаковом расстоянии одна от другой. И это воспринимается нами как *метрический ряд*. Но если мы поменяем точку зрения, сместимся в сторону и посмотрим на портик под некоторым углом сбоку, то одна колонна перекроет другую, размеры колонн станут разными — в результате тот же самый портик будет восприниматься нами уже не как метрический, а как *ритмический ряд*.

Для нашего глаза привычнее неравномерный ритм, имеющий свои акценты — элементы, наиболее привлекающие наше внимание. Один ритмический рисунок может переплетаться с другим, третьим, создавая ощущение внутренней жизни,

движения в картине. Ритм — это дыхание произведения. Можно спокойно и глубоко вздохнуть, а можно дышать прерывисто и напряжённо. Это внутреннее дыхание способно раскрыть самые сильные и глубокие чувства автора.

Учитель вправе провести анализ ритмической организации любого произведения на выбор. Можно рассмотреть рисунки Ван Гога, выполненные пером (учебник, с. 31, 165), и сравнить их с рисунками Рембрандта. Ван Гог не продолжает каких-либо традиций в своих рисунках, он опирается целиком на обострённое восприятие ритмического строя окружающей его действительности. Но он не списывает, не повторяет этот ритм, а черпает в нём свои мотивы. Заметим, что художник очень редко прибегал к перекрещиванию, так как оно идёт в ущерб динамике штриха, а динамика для него была очень важна. Такое впечатление, что он работал, мысленно перебирая в уме все осязательные свойства каждой вещи («Вот тут колко, вот тут мягко или кудряво и т. д.»).

Если в рисунках, например, Рембрандта (которые Ван Гог, конечно, знал) всегда заключена определённая пластика штриха, то в рисунках Ван Гога скачкообразность ритма часто угрожает цельности произведения, поэтому он использует повторяющиеся нажимы, в некоторых случаях и тождественность штриха. Всё это объединяет композицию рисунка. Например, в работе «Барки на берегу» рваный, динамичный ритм мачт и контуров барок резко контрастирует с плоским, протяжённым пространством песка. Пространство художник изобразил с помощью точечной и декоративной штриховки, а не с помощью воздушной перспективы или тона.

Практическая работа: задания на разнохарактерность линии, изображение колыхания трав на ветру. Почувствовать огромные возможности линии помогут несколько заданий.

Вариант задания: изображение разнохарактерных почерков.

Дети выполняют творческую композицию, используя чередование элементов и пространства. Темы композиции: «Шум дождя», «Крик», «Полёт» и т. д.

Вариант задания: изображение трав на ветру.

Дети вспоминают ветреный день, как шумит и сгибается под ветром трава, как быстро меняется направление движения трав от порывов ветра. Затем в рисунке передаётся колыхание трав на ветру. Заполняя всё пространство листа, юные художники показывают ритмическое разнообразие чередований травинки, листьев, колосков. Эта работа — не подробное изучение природы, а *передача впечатления* от дуновения ветра по траве.

Можно предложить работу на выразительность линии под названием «Морское дно». Фон воды выполняется в технике монотипии (вид печатной графики, в котором с каждой пластины можно получить только один отпечаток). Для по-

лучения отпечатка краску можно нанести обычной кистью на плотный лист бумаги (или вырезанную из картона форму) и затем, положив сверху второй лист, хорошо прогладить его ладонью. Далее, используя различную толщину линии, ребята рисуют гелевой ручкой или пером спящих рыбок, добавляют колышущиеся в воде водоросли, ракушки и др.

Урок: «Пятно как средство выражения. Ритм пятен»

Планируемые результаты:

- **овладевать** навыками обобщённого, целостного видения формы;
- **овладеть** представлениями о пятне как об одном из основных средств изображения;
- **развивать аналитические возможности** глаза, видения тональных отношений (светлее — темнее);
- **осваивать навыки** композиционного мышления на основе ритма пятен, ритмической организации плоскости листа;
- **овладевать** простыми навыками изображения с помощью пятна и тональных отношений;
- **практически осуществить** на основе ритма тональных пятен собственный художественный замысел, связанный с изображением состояния природы (гроза, туман, солнце).

Понятия: пятно, контраст, тональные отношения, фактура.

Практическое задание: изображение природы в разнообразных состояниях (буря, гроза, шторм, туман, серый дождик, солнечный день) (возможны варианты задания).

Материалы: тушь, бумага, кисть.

Зрительный ряд: П. В. М и т у р и ч. Фигус; А. А. Д е й н е к а. Девочка у окна; Е. М. Р а ч ё в. Олени; Дж. К о н с т е б л. Вид на реку Стур; учебные рисунки (учебник, с. 34—37).

Данная тема продолжает темы, посвящённые рисунку и линии. Основная художественная проблема урока — изучение выразительных возможностей пятна, знакомство с тональными отношениями различных пятен. Линия и пятно — основные средства изображения на плоскости, но воспринимаются линия и пятна на листе по-разному.

Есть множество сценариев проведения уроков по данной теме, но лучше начать со сравнения линии и пятна. Учитель предлагает учащимся нанести чёрное пятно на лист бумаги или наносит его сам на лист бумаги, прикрепленный к доске. Необходимо обратить внимание учащихся на то, что пятно имеет свой вес, приводит лист в движение, т. е. нарушает впечатление равновесия. С одной стороны, чёрное тяжёлое пятно, а с другой — белое поле нетронутой бумаги. Что перевешивает? Как восстановить равновесие, которое имел чистый лист и которое нарушили, введя чёрное пятно? Учащиеся предлагают свои варианты решения.

Можно вырезать пятно из чёрной бумаги, поместить его на лист белой бумаги, прикрепив этот лист на демонстрационную доску с помощью магнитов. Пятно двигают по листу и добавляют к нему дополнительные элементы, пока не будет найдено равновесие.

День и ночь, свет и тень... Эти противоположности имеют основополагающее значение в человеческой жизни и в природе вообще. Для художника белый и чёрный цвета являются наиболее сильным выразительным средством, ведь тёмное и светлое образуют **контраст**. Учитель может предложить рассмотреть цветы, стоящие на подоконнике (против света). На светлом фоне окна так красиво и чётко вырисовывается силуэт цветка или ветки, что хочется взяться за работу! Художник П. В. Митурич много раз рисовал этот мотив («Фикус»). На чистом листе бумаги узор силуэтов по-новому раскрыл всем знакомую натуру. Изучая натуру, художник старался понять в ней самое характерное и передать сложность, ритмичность форм. «Подобно тому, как стрелок из лука точно намечает себе цель, натягивает тетиву и выпускает стрелу, так и пишущий должен сосредоточиться, представить себе форму знаков, а затем с уверенностью в себе сильно и решительно вести кистью» — так говорили китайские живописцы.

Если ввести в рисунок ещё и серое пятно, то отношения изменятся. Учитель добавляет на демонстрационный рисунок серое пятно и предлагает учащимся подумать и ответить на вопросы: «Серое пятно светлое или тёмное? При каких условиях серое пятно будет светлым, а при каких — тёмным?» Они совместно приходят к выводу: определить тон какого-либо пятна можно, только сравнив его с другим пятном, т. е. определив тональные отношения этих пятен.

Тональные переходы, иногда совсем незаметные, мягкие, — важное выразительное средство изобразительного искусства. Художник должен уметь строить рисунок не только на основе контраста белого и чёрного, но и с учётом отношений к серому пятну, т. е. должен владеть тональной шкалой.

Тональные отношения улавливают переходы света и тени от самого тёмного по ступенькам серого к самому светлому. Тон вбирает в себя и представления о цвете предмета. Например, густо-красное кажется более тёмным, чем светло-жёлтое, а голубое по светлоте отличается от красного, жёлтого, зелёного или коричневого. Нередко в набросках, зарисовках, эскизах композиции используются одновременно линия, штрих и тональное пятно (или комбинация «линия и тон»), а также цветное пятно, когда необходимо передать контрасты тональные и цветовые.

Обратим внимание учащихся на то, что само пятно может иметь разную **фактуру** — поверхность формы (шероховатую, гладкую и др.). Можно предложить учащимся получить пятно, поставив отпечаток пальцами, набрызгами, кляксой, сухой

кистью, процарапыванием или путём оттиска смятой бумагой, оттиска любого другого предмета (например, ластиком, кусочком картофеля, плотно свёрнутой бумажной трубочкой и др.). Разнообразная фактура усиливает выразительность рисунка.

Практическая работа. Возможно несколько вариантов выполнения задания.

Первый вариант: выполнение ступенчатой тональной шкалы. Для этого на листе бумаги намечаем полосу и делим её, например, на десять частей. Закрашиваем чёрной и белой краской крайние её части. Далее закрашиваем части, добиваясь мягкого и сложного перехода от чёрного через оттенки серого к белому. Учитель должен обратить внимание учащихся на то, что между частями не должно быть разделительных полос. Ещё один важный момент работы — в природе нет чёрной и белой красок, всегда найдётся что-то светлее и темнее, поэтому не рекомендуется использовать в работе краски из банок (сразу берутся условные смеси).

Второй вариант: изображение природы в разных состояниях. Учитель предлагает учащимся рассмотреть пейзаж Дж. Констебла (учебник, с. 37), а затем рассказать о настроении, выраженном в этой работе, определив художественные средства, которые художник использовал (резкие контрасты: чёрная масса деревьев, земли и динамичные пятна-отражения туч в зеркале воды; чёрная масса деревьев, земли и неба; чёткие формы замка и динамика природных форм и т. д.). Можно использовать в работе мягкий контраст, т. е. сближенные тона, и изобразить туман: светлую грядку деревьев, похожих на дальние горы, на горизонте и серые силуэты деревьев на первом плане. Работать надо сразу кистью «от пятна», без предварительного рисунка. Все рисунки надо начинать с определения композиционного расположения главных объектов изображаемого пейзажа (например, дерево, сарай и дорога; деревья, линия горизонта, контур дальнего леса; край берега реки и лодка; стог сена и ёлка и т. п.). Чтобы добиться выразительной композиции, целесообразно предварительно поискать её в набросках, эскизах, а также использовать видоискатель (в середине листа бумаги вырезаем прямоугольник).

Постепенно задачи изображения нужно усложнять: учиться чувствовать настроение природы — спокойную, умиротворённую гладь тихого лесного озера, тревожный закат ночного летнего неба, душистое дыхание цветущей сирени, взволнованность предгрозовой поры, чудо-радугу, праздничность блестящего миллиардами серебристых звёздочек инея на деревьях, романтичность убегающей змейкой за деревенские дома и дальше в поле дороги и т. д. В соответствии с этими задачами необходимо выбирать изобразительные средства.

Урок: «Цвет. Основы цветоведения»

Планируемые результаты:

- **знать понятия** «основной цвет», «составной цвет», «дополнительный цвет» и **уметь объяснять их значение**;
- **иметь представление** о физической природе света и восприятии цвета человеком;
- **иметь представление** о воздействии цвета на человека;
- **иметь представление** о символическом понимании цвета в различных культурах;
- **объяснять значение** понятий «цветовой круг», «цветотональная шкала», «насыщенность цвета»;
- **приобретать навык** сравнения цветовых пятен по тону;
- **приобретать навык** смешения красок, получать различные оттенки цвета;
- **углублять свой творческий опыт**, экспериментируя с вариациями цвета при создании фантазийной цветовой композиции;
- **различать** основные и составные, тёплые и холодные, контрастные и дополнительные цвета;
- **создавать** выразительные образы цветной страны, используя различные возможности цвета.

Понятия: цветоведение, спектр, основные и дополнительные цвета, хроматический цвет, ахроматический цвет, цветовой оттенок, цветовой контраст, тёплые и холодные цвета, цветотональная шкала.

Практическая работа: учебные и игровые задания на различение цветовых оттенков.

Материалы: гуашь, кисти, бумага.

Зрительный ряд: цветовой круг, основные и дополнительные цвета, цветотональная шкала (учебник, с. 38—42); Н. П. Крымов. Солнечный день, Зимний день, К весне, Зима. Крыши.

Главная художественная проблема урока — систематизировать знания учащихся о цвете и помочь сделать новые открытия в области цветоведения. Изучение цвета — интересная и любимая учителями и учащимися тема. Для художника видимый цветной мир — это мир наших чувств, переживаний, представлений о красоте. Ещё в начальной школе вёлся разговор о важности и значительности цвета в жизни человека («что было бы, если бы все цвета исчезли?»), учащиеся познакомились с тремя основными (красный, жёлтый, синий) и тремя составными (оранжевый, зелёный, фиолетовый) цветами. В VI классе вспоминаем и расширяем знания о теории цвета. Поможет в этом учителю и учащимся учебник.

Учение о цвете, включающее совокупность данных физики, физиологии и психологии, изучающих природный феномен

цвета, а также совокупность данных философии, эстетики, истории искусства, филологии, этнографии, литературы, изучающих цвет как явление культуры, называется **цветоведением**. По физическому состоянию цвет — составная часть света. Физическая теория света (спектр, основные и составные цвета) подробно рассмотрена в учебнике. Учителю, быть может, полезно восстановить в памяти и некоторые другие понятия цветоведения.

Красные, оранжевые, жёлтые, зелёные, голубые, синие, фиолетовые цвета и все их промежуточные оттенки называют **хроматическими** (цветными). Все видимые в природе белые, серые и чёрные цвета принято называть **ахроматическими** (бесцветными).

Хроматические цвета отличаются друг от друга *цветовым оттенком, насыщенностью (интенсивностью) и светлотой*.

Цветовой оттенок — это то, что в повседневной жизни мы называем красным, зелёным, фиолетовым, жёлто-зелёным и другими цветами.

Насыщенность — это степень отличия хроматического цвета от серого, равного с ним по светлоте. Эталоном насыщенности принято считать цвета спектра. Чем ближе цвет природы приближается к спектральному и чем сильнее его отличие от серого, тем он насыщеннее. Насыщенность хроматических цветов в природе неодинакова: у одних цветов она выражена больше, а у других — меньше. Примером малонасыщенных цветов могут служить светло-жёлтый, розовый, светло-голубой, бежевый или тёмно-коричневый, тёмно-синий и т. п. цвета. В практике малонасыщенные цвета можно получить путём добавления к хроматическому цвету белой или чёрной краски. От добавления белого полученный цвет становится светлее, от добавления чёрной краски — темнее.

Светлота — это степень приближения цветов к белому. Хроматические цвета обладают различной светлотой. Например, жёлтый цвет и его оттенки значительно светлее коричневых, фиолетовых, синих цветов. Светлота может находиться в прямой зависимости от насыщенности цвета (например, светло- и тёмно-красный помидор). Светлота цвета зависит также от того, на каком фоне предмет рассматривается.

Ахроматические цвета отличаются друг от друга только по светлоте, т. е. один цвет относительно светлее или темнее другого. Однако среди ахроматических цветов существует большое разнообразие белых, серых, чёрных оттенков.

Учитель, знакомя учащихся с теорией цвета, активизирует участие самих учащихся в **беседе**, задавая вопросы, например: «Какие цвета входят в группу ахроматических цветов? Чем отличаются ахроматические цвета от хроматических? Перечислите основные характеристики цвета» и др. В подтверждение всех теоретических выводов полезно попросить учащихся *привести примеры*. Например, на простом примере

легко убедиться, как отличаются друг от друга ахроматические цвета по светлоте. Если сравнить между собой белый цвет бумаги, гипса, кусочка сахара, белой ткани и белил (гуашь, темпера, масло), то окажется, что одни из них светлее или теплее, чем другие. Чёрные цвета тоже неодинаковы: например, чёрный бархат темнее чёрного сукна, а чёрное сукно темнее чёрного ситца. Но больше всего градаций по светлоте дают многочисленные серые тона (вспомним материал предыдущей темы).

Условный, лишённый оттенков основной цвет, свойственный данному предмету, принято называть **собственным или локальным**. Однако в природе собственную одноцветную окраску предметов увидеть трудно. Цвет в природе всегда находится в соседстве или окружении других цветов. В результате цвета взаимно влияют друг на друга, изменяются по *цветовому оттенку, светлоте и насыщенности*. Чем ближе друг к другу расположены разноокрашенные предметы, тем яснее и определённое их взаимное влияние.

Сохраняя относительное постоянство, собственный цвет предметов и объектов в природе обязательно изменяется под воздействием следующих основных факторов:

- контрастное взаимовлияние соседних цветов;
- свойства рассматриваемого предмета и его поверхности;
- воздушная среда и расстояния;
- сила и спектральный состав прямого и отражённого света.

Влияние всех этих факторов превращает условный цвет предметов и объектов в **обусловленный цвет**. Поэтому все основные цвета предметов в природе мы видим с многочисленными цветовыми оттенками.

От соседства друг с другом цвета изменяются *по светлоте*. Так, любой цвет в окружении более тёмных светлеет, а в окружении более светлых темнеет. Это явление называется *контраст по светлоте*. Мы наблюдаем этот эффект в природе, когда в пасмурный зимний день белый снег кажется нам светлее неба. В действительности небо всегда светлее, так как оно и есть источник света, однако в силу контраста между снегом и гораздо более тёмными строениями, кустами, деревьями тон снежной поверхности земли кажется светлее тона неба. По этой же причине белая стена дома в пасмурный день тоже может выглядеть светлее неба. Разнообразные контрасты по светлоте исследовал в своих пейзажах Н. П. Крымов. Учитель может проиллюстрировать сказанное работами мастера.

Учащиеся уже понимают важность определения *светлоты цвета*, так как познакомились с этими понятиями на предыдущих уроках. При выполнении практических заданий особые затруднения вызывает нахождение разницы по светлоте между холодными и тёплыми цветами. Светящиеся красные тона на картинах Рембрандта так выразительно сияют лишь благо-

даря контрасту с более тёмными. Когда Рембрандт хочет добиться сияния жёлтых тонов, то погружает их в относительно светлый цветовой ряд, в то время как насыщенный красный в этом окружении начинает производить впечатление просто чего-то тёмного и теряет свою звучность.

Знание закономерностей восприятия цвета — необходимый элемент обучения учащихся живописи. Возможно, требовать от учащихся точных формулировок понятий нет необходимости, но сам учитель должен понимать причины возникновения ошибок в процессе обучения живописи и предупреждать их.

От соседства друг с другом цвета не только изменяются по светлоте, но и приобретают новые *цветовые оттенки*. Например, в окружении красного серый цвет кажется немного позеленевшим, а на зелёном фоне, наоборот, — розоватым, покрасневшим. Жёлтый цвет в окружении красного воспринимается позеленевшим, на зелёном фоне он смотрится красноватым, имеющим оранжевый оттенок (Н. П. Крымов. Жёлтый сарай), а на синем фоне — более насыщенным, так как синий цвет является дополнительным цветом к жёлтому. Эти явления в изменении цветов называются **хроматическим (цветовым) контрастом**.

Учитель может предложить учащимся понаблюдать за изменениями цветовых оттенков, сделав простые постановки из одного предмета и фона (например, помещаем разные предметы яркого цвета — лимон, апельсин, помидор и т. д. — на белый или серый фон). Можно заметить, что фон будет принимать оттенки, контрастные цвету предмета (он будет выглядеть то более холодным, то более тёплым). Учащиеся также могут выполнить этюды.

О насыщенности цветов учащимся дадут представление простые задания на наблюдение (можно написать этюд). Помещают, например, зелёный огурец сначала на зелёном, а потом на красном фоне (или помидор сначала на красном, а потом на зелёном фоне). Учащиеся убеждаются в том, как выигрывает цвет в своей насыщенности рядом с контрастным цветом и как он блекнет на фоне близкого цвета.

Можно предложить учащимся понаблюдать характер поверхности предмета, т. е. его **фактуру** (гладкую, шероховатую, матовую, блестящую и т. д.), сравнить поверхности ломтика арбуза и, например, ломтя хлеба и т. д. Ребята могут выполнить небольшие этюды.

Для художника законы научного цветоведения важны, но ещё важнее **особенности восприятия цвета человеком**. Человек, удивляясь цветовому богатству мира, всегда стремился дать цветам необычные названия.

Среди живописцев, остро чувствовавших цветомузыкальные соответствия, можно назвать М. Чюрлёниса, А. В. Лентулова, В. В. Кандинского.

Практическая работа: учебные и игровые задания на понимание свойств цвета.

При выполнении практической работы учитель должен учитывать явление цветового утомления или адаптации к определённым цветам. Следует делать перерывы в работе, давать отдых глазам, чтобы по возможности избежать тонально-цветовых ошибок.

Полезно выполнить задание на разные оттенки цвета. Нарисовать полосу, разделить её на клетки, закрасить крайние клетки основными цветами, например синим и жёлтым, красным и синим, жёлтым и красным. А клетки между ними закрасить разными оттенками, полученными путём смешения двух заданных цветов (учебник, с. 42).

Можно выполнить на уроке и игровое задание — придумать сказочный мир цветной страны (Изумрудный город, Шоколадный замок, Солнечный город и др.). Главное — получить множество оттенков одного цвета. При этом важно помнить, добрый или злой мир мы изображаем, например, для Шоколадного замка нужны одни оттенки коричневого цвета, для коричневого порядка в стране Дракона — другие.

Начнём работу с разметки композиции и проложим общий фон. Небо и земля, например, в Изумрудной стране совсем не голубого и коричневого цветов, а имеют разные оттенки зелёного (причём желательно исключить готовый зелёный цвет). Каким будет фон, светлым или тёмным, решать автору. Затем выполним постройки — пишем красками по фону, используя разную толщину кистей. Добавляем детали композиции — деревья, пруд, облака и т. д. В завершение работы прорабатываем мелкие детали.

Урок: *«Цвет в произведениях живописи»*

Планируемые результаты:

- **характеризовать** цвет как средство выразительности в живописных произведениях;

- **объяснять понятия** «цветовые отношения», «тёплые и холодные цвета», «цветовой контраст», «локальный цвет», «сложный цвет»;

- **различать** тёплые и холодные оттенки цвета;

- **уметь объяснять** понятие «колорит»;

- **развивать навык** колористического восприятия художественных произведений, **учиться любоваться** красотой цвета в произведениях искусства и в реальной жизни;

- **обретать творческий опыт** в создании красками цветowych образов с различным эмоциональным звучанием;

- **овладевать** навыками живописного изображения.

Понятия: живопись, колорит, локальный цвет, тёплые и холодные цвета, цветовой контраст.

Практическая работа: изображение осеннего натюрморта (цветы, осенние ветки, плоды) с разным настроением (натюрморт радостный, праздничный или грустный, тихий).

Вариант задания: изображение осеннего пейзажа с разным настроением («Праздник золотой осени», «Осенняя грусть» и т. д.).

Материалы: гуашь или акварель с белилами, кисти, бумага.

Зрительный ряд: живые осенние букеты и плоды; произведения живописи (натюрморты, пейзажи) с ярко выраженным цветовым состоянием: В. Ван Гог. Ирисы; И. Э. Грабарь. Хризантемы, Осень. Рябина и берёзы; К. А. Коровин. Цветы и фрукты, На берегу моря; С. В. Герасимов. Сирень; А. А. Пластов. Сенокос (фрагмент) и др.

Живопись — это вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо твёрдую поверхность. Живопись с помощью красок может передать цветовое богатство мира, объём и материальность предметов, пространство и световоздушную среду. Цвет придаёт произведениям живописи особую, по сравнению с другими видами изобразительного искусства, жизненность, ведь мир мы видим цветным.

Мы говорим «трава зелёная», «небо голубое», «лимон жёлтый», но это означает собственный, неизменный цвет предмета, который называется предметным или **локальным цветом**. В природе же мы локального цвета практически не видим. На него существенно влияет целый ряд факторов (освещение, окружение, удалённость предмета).

Если посмотреть внимательно, то мы увидим в реальности множество оттенков любого локального цвета. Цвет в жизни никогда не остаётся неизменным, **цвет надо учиться видеть**.

В основе живописи — **цветовые отношения**. Система соотношений цветов и их оттенков, образующих определённое единство (гармонию) в произведении живописи, носит название **колорит** (от слова «колор» — цвет, краска). Другими словами, **«колорит — это цветовой строй произведения, взаимосвязь всех его цветовых элементов»** (учебник, с. 45). Колорит — важнейшее средство эмоциональной выразительности в живописи. По характеру цветовых сочетаний колорит может быть тёплым или холодным, светлым или тёмным, спокойным или напряжённым, лирическим или драматическим; по степени насыщенности цвета он может быть ярким или приглушённым, сдержанным, блёклым, звонким или тихим. Рассматривая репродукции на страницах учебника (а также на слайдах, подобранных учителем), учащиеся учатся определять характер колорита в произведениях живописи.

Художники передают цветовое состояние окружающего мира живым смешением красок. Учитель на уроках, посвящённых живописи, постоянно должен это подчёркивать.

Локальная краска превращается в **живописный колорит** взаимопроникновением и взаимодополнением цветов; большое значение имеет сочетание цветовых пятен, их ритмическое взаимодействие, а также характер мазка, фактура живописного слоя. Дети учатся видеть и передавать в собственных живописных работах тональные градации, использовать цветовые контрасты, различный характер мазка (лёгкий, прозрачный, густой, пастозный), добиваясь тем самым эмоциональной выразительности.

Практическую работу можно начать с составления «палитры настроений»: сочетаниями цветовых пятен передать состояние напряжённости, тревоги, таинственности, нежности, радости и т. д. В качестве материалов можно взять гуашь, акварель или использовать цветную бумагу и выполнить задание в технике аппликации. Учащиеся легко приходят к выводу, что, даже ничего конкретного (предметного) не изображая, только с помощью цвета и цветовых соотношений можно выразить различные человеческие чувства.

Далее шестиклассникам предлагается прочитать в учебнике тексты к заданиям (с. 46, 47) и сделать живописное изображение осеннего букета периода золотой осени или периода поздней осени (по выбору), передав в одном натюрморте радостное и праздничное настроение, а в другом — тихое и грустное. Натюрморты выполняются гуашью или акварелью с белилами без предварительного рисунка карандашом. Учитель напоминает детям, что работать следует отношениями пятен цвета, видеть цвет предмета не отдельно от других цветов, а во взаимосвязи с ними, стараться передать оттенки предметного цвета, продумать, какой выбрать фон для лучшего выражения настроения в радостном или грустном натюрморте. Следует также обратить внимание на характер мазка, его разнообразие (мелкий, крупный, по форме предмета).

В качестве *дополнительного (вариативного) задания* можно предложить детям изобразить осенний пейзаж с разным настроением («Праздник золотой осени» или «Осенняя грусть»). Эмоциональный настрой задаётся изображением осенней земли и неба (именно с них надо начинать изображение пейзажа), потом туда вписываются деревья (ближние и дальние), кусты и т. д. Пейзаж оживят стаффажные фигурки людей, написанные обобщённо.

На уроке вполне органично могут прозвучать стихи русских поэтов об осени, а также в качестве эмоционального фона отрывки из музыкальных произведений мажорного и минорного звучания.

Завершает урок **просмотр творческих работ и обсуждение** их с точки зрения выражения в работе живописными средствами различных настроений и состояний.

В конце урока учащиеся приходят к пониманию, что живопись способна раскрывать сложный мир человеческих

чувств, передавать тончайшие оттенки настроения, выражать содержание, которое хотел вложить в своё произведение автор.

Урок: «Объёмные изображения в скульптуре»

Планируемые результаты:

- **знать** виды скульптурных изображений и их назначение в жизни людей;
- **характеризовать** основные скульптурные материалы и условия их применения в объёмных изображениях;
- **рассуждать** о средствах художественной выразительности в скульптурном образе;
- **осваивать** простые навыки художественной выразительности в объёмном изображении животных различными материалами (лепка и бумагопластика).

Понятия: скульптура, монументальная и станковая скульптура, мелкая пластика, рельеф, характер материала, фактура, анималистический жанр.

Практическая работа: объёмные изображения животных в разных материалах.

Материалы: пластилин, глина, мятая бумага, природные материалы.

Зрительный ряд: Микеланджело. Давид (фрагмент); О. Роден. Граждане Кале (фрагмент); Л. Гиберти. Барельеф (учебник, с. 48—51); рисунки и скульптурные произведения анималистического жанра: работы В. А. Ватагина, И. С. Ефимова, Д. Ф. Цаплина, А. Г. Сотникова, П. М. Кожина, А. Ф. Белашова и др.

Скульптура — очень древнее искусство: первобытный человек лепил из глины, вырезал из кости и высекал из камня фигурки — первые скульптурные произведения. Позднее римляне ввели в оборот слово «скульптура», что значит «вырезать», «высекать». А древние славяне называли это искусство ваянием. Но термин **скульптура** обозначает не только вид искусства, связанный с художественным воспроизведением действительности в объёмно-пространственных формах, но и сами произведения этого искусства — статуи, бюсты, рельефы и т. д.

Учитель может начать **беседу** с учащимися с вопроса: «Какие виды скульптуры вы знаете?» Целесообразно также обратиться к вопросам в учебнике (с. 51). Обобщая ответы учащихся, учитель говорит о том, что скульптура делится на **монументальную** и **станковую**.

Скульптурные памятники, статуи, парковая скульптура — это монументальные формы скульптуры, пространственно они связаны с архитектурным ансамблем города, с природным окружением. Станковая скульптура не связана

напрямую с архитектурой, она более камерна и обычно размещается в выставочных залах, музеях, других интерьерах. Кроме того, существует скульптура малых форм — **мелкая пластика**. Произведения мелкой пластики (статуэтки, маленькие фигурки из фарфора, фаянса, стекла, дерева, металла, камня, керамики) можно встретить практически в любом доме. Они очень разнообразны и по фактуре, и по содержанию (сюжету). Чаще всего это бытовые фигурки, жанровые сценки, в которых преобладает мягкий юмор, улыбка, доброе, светлое отношение к действительности. Эту скульптуру порой трудно отличить от традиционной народной игрушки (дымковской, филимоновской, каргопольской и др.). От игрушки скульптура малых форм заимствовала важную особенность — цвет. Небольшие статуэтки, как правило, расписываются, и цвет усиливает их выразительность.

В процессе рассказа-беседы учитель вывешивает на доске *таблички с новыми терминами и определениями*, учащиеся могут записать их в *тетрадь по искусству*.

Современная станковая скульптура обычно сохраняет естественный цвет материала — камня, дерева, металла. Материал с его характерным цветом, фактурой поверхности, прочностью и другими присущими ему свойствами становится в искусстве скульптуры одним из средств художественной выразительности. Природный материал может пробудить творческую фантазию автора, направить на определённое содержание и решение образа скульптуры. Особенно ярко это видно на примере скульптуры из дерева (произведения С. Т. Конёнкова, С. Д. Эрзи). Шестиклассники, рассматривая скульптурные изображения на страницах учебника, слайдах или в Интернете, приходят к выводу, что художественный материал для скульптора является важнейшим средством выражения его мыслей и идей. **Характер материала** составляет важнейшую характеристику образа.

По форме изображения различают **скульптуру круглую и рельеф**. Учащиеся без особого труда смогут ответить, чем эти виды скульптуры отличаются друг от друга.

Круглая скульптура трёхмерна, она существует в реальном (в отличие от иллюзорного пространства в живописи и графике) пространстве. Большое значение при восприятии скульптурных форм имеет **освещение**. Полезно обсудить с учащимися значение света и тени в скульптуре.

Далее следует коснуться проблемы **жанров в скульптуре**. Учащимся предлагается ответить на **вопросы**: «Чему (точнее, кому) посвящены скульптурные изображения?» и «Что доступно скульптуре, а чего она изобразить не может?». Оказывается, несмотря на то что скульптура вещественна и материальна, изобразить в этом виде искусства можно не всё. Изображения в скульптуре в основном посвящены человеку, а также животным. Впрочем, в рельефе, где изображение строится

на плоскости, выступая над плоскостью или углубляясь в неё, могут присутствовать элементы пейзажа или мира вещей.

Наконец, очень важно отметить, что, хотя скульптура имеет вполне реальные, осязаемые («как живые») формы, в этом виде искусства есть своя *условность языка изображения*. «Скульптура никогда не повторяет буквальную форму натуры, а преобразует её в художественный образ со своей темой, содержанием и выражением авторского отношения» (учебник, с. 50). На эту мысль, приведённую в учебнике, следует обратить особое внимание.

Практическая работа посвящается **анималистическому жанру** — созданию детьми в материале изображений животных. Дети, безусловно, обращались к этому жанру в начальной школе. Теперь даётся определение анималистического жанра; дети более широко знакомятся с произведениями художников-анималистов и делают изображения животных в различных материалах, используя их разные выразительные возможности.

В конце урока работы выставляются на **просмотр**. Учащиеся обсуждают, как материал влияет на образ, в какой степени удалось выразить характер животного, передать его пластику.

Урок: «Основы языка изображения»

Планируемые результаты:

- **уметь рассуждать** о значении и роли искусства в жизни людей;
- **уметь объяснять**, почему образуются разные виды искусства, **называть** разные виды искусства и **объяснять** их назначение;
- **уметь объяснять**, почему изобразительное искусство — это особый образный язык;
- **рассказывать** о разных художественных материалах и их выразительных свойствах;
- **участвовать** в обсуждении содержания и выразительных средств художественных произведений;
- **участвовать** в выставке работ учащихся по изучаемой теме.

Понятия: язык изобразительного искусства, средства художественной выразительности.

Зрительный ряд: произведения разных видов и жанров изобразительного искусства (в том числе учебник, с. 52, 53).

На данном уроке происходит обобщение темы четверти «Виды изобразительного искусства и основы образного языка».

Учитель может выбрать любой сценарий проведения урока: посвятить последний урок четверти **беседе**, провести **праздник искусства** — организовать выставку работ, выполненных

за четверть, пригласив художников, которые будут представлять свои работы, и зрителей — родителей, одноклассников, учителей школы.

Можно предложить учащимся выполнить **коллективную проектную работу** на тему «Роль изобразительного искусства в твоей жизни» (для этого целесообразно использовать различные электронные ресурсы, Интернет).

Говоря о языке изобразительного искусства, учителю важно помнить о **социальной функции искусства**. «Сутью социальной функции искусства всегда была возможность (в силу форм общения со зрителем) проникновения в „гущу жизни“ с целью её художественно-образного анализа и вынесение итогов этого анализа на суд общества...» — пишет Б. М. Неменский. Функции связаны с языком. Для того чтобы вызвать отклик и переживания зрителя, художнику нужно мастерство. А мастерству необходимо учиться.

Язык изобразительного искусства — это язык выразительной формы. В первой четверти учащиеся познакомились с главными средствами изобразительного языка — средствами выразительности: линией, пятном, тоном (отношение тёмного и светлого) и цветом. Учащиеся узнали о том, что такое художественный образ и какие бывают художественно-выразительные средства живописи и графики, а также что такое тон и тональные отношения, колорит, цветовой контраст. Учащиеся получили начальные представления о фактуре в живописи и графике, о ритме и композиции.

В качестве закрепления материала учитель предлагает ребятам ответить на вопросы, предложенные в учебнике (с. 53).

Изучение искусства в школе призвано сформировать у учащихся *художественный способ познания мира, дать систему знаний и ценностных ориентиров* на основе собственной художественно-творческой деятельности и опыта приобщения к выдающимся явлениям русской и зарубежной художественной культуры.

В процессе выполнения заданий, в сознательном выборе средств выразительности и художественных техник подросток может проявить свою индивидуальность, реализовать творческие способности.

Культура является сложнейшей системой накопления человеческого опыта, выступая для последующих поколений как точка отсчёта в развитии, как комплекс уникальных ориентиров, стратегий и образцов высочайшего качества.

Произведения изобразительного искусства всех времён соединяют нашу жизнь с историей и культурой, передают нам опыт давно ушедших поколений, нацеливают на размышление о будущем.

III четверть

Мир наших вещей. Натюрморт

Роль воображения в творчестве художника, умение изображать фантазии и умение изображать реальность. Изображение предметного мира в изобразительном искусстве разных эпох. Навыки графического изображения предметов. Понятие о конструкции предмета и его форме. Представления о композиции и навыки композиционного решения натюрморта. Художественно-выразительные средства изображения в натюрморте. Графический и живописный натюрморт: навыки изобразительной деятельности. Натюрморт как отражение мировоззрения художника и его времени. Натюрморт как творческая лаборатория художника. Натюрморт в искусстве XX века.

Темы уроков

«Реальность и фантазия в творчестве художника».

«Изображение предметного мира – натюрморт».

«Понятие формы. Многообразие форм окружающего мира».

«Изображение объёма на плоскости и линейная перспектива».

«Освещение. Свет и тень».

«Натюрморт в графике».

«Цвет в натюрморте».

«Выразительные возможности натюрморта».

В изобразительном искусстве **натюрморт** — это изображение неодушевлённых предметов, объединённых в единую композицию. Этот жанр имеет много функциональных особенностей, иногда его называют камерной музыкой живописи. Отметим два момента.

Во-первых, натюрморт — это самостоятельная картина, по-своему раскрывающая одну из вечных тем искусства, а именно тему бытия человека. Можно определить сущность содержания натюрморта как отражение мировоззрения художника, определённое понимание прекрасного, которое при-суще художнику как человеку своего времени. Предметы, сделанные руками человека, несут на себе отпечаток его мыслей, желаний, влечений, служат человеку, радуют его. Недаром мы узнаём о давно исчезнувших с лица земли эпохах по тем черепкам посуды, домашней утвари и ритуальных предметов, которые становятся для археологов страницами истории человечества. Во-вторых, натюрморт как жанр живописи можно назвать творческой лабораторией художника. Натюрморт используют в качестве учебной постановки, первичной стадии изучения природы в период ученичества.

Для изучения жанра натюрморта в учебнике есть соответствующий материал: ёмкий и образный текст, зрительный

ряд, проиллюстрированные учебными работами задания. Если у учителя есть возможность расширить зрительные впечатления школьников или он хочет предложить свой вариант прочтения задания, это очень хорошо. Слайды, видеофильмы, визуальные возможности компьютера могут усилить воспитательную роль урока изобразительного искусства. Однако главную роль всё-таки играет учебник, с которым ребёнок общается непосредственно.

Изучать жанр натюрморта лучше *по определённому плану*: общее знакомство с историей жанра как частью человеческой культуры; понимание особенностей выражения содержания в графическом натюрморте и в живописном натюрморте; познание художественно-выразительных средств изображения предметного мира (композиция, перспектива, форма, объём, свет и цвет); собственное прочтение жанра учащимися. Учебник предлагает необходимый минимум искусствоведческих знаний, а каждый его разворот включает в себя в содержательном единстве **текст и зрительный материал** (репродукции, методические рисунки).

Целесообразно познакомить учащихся с особенностями изображения предметного мира в Древнем Египте, античной Греции и Риме, а также в странах Западной Европы и России. Формирование интереса к изображению предметного мира, а также возникновение жанра натюрморта — всё имело свои исторические предпосылки.

Люди издревле создавали вещи, привычно не замечая их, пользовались ими ежедневно. И только проницательному взгляду художника открылась их скрытая сущность, только с ним они вступили в немой диалог, красноречиво рассказывая о привычках, вкусах, укладе жизни, отношении к миру человека. Каждый век выдвигал своих мастеров натюрморта, в их произведениях воплотились художественные идеалы времени, своеобразие и выразительность пластических средств, присущих как той или иной исторической эпохе, национальной культуре, художественному направлению, так и индивидуальности отдельных живописцев.

Работа над постижением жанра построена на принципе **единства восприятия и практической деятельности** внутри каждой изучаемой темы. **Практические задания** имеют свою логику развития навыков: от становления композиционного мышления через постижение живописных умений и навыков рисунка и конструирования к формированию проектно-пространственного мышления.

Конкретная практическая задача изображения группы предметов *не должна рассматриваться как отдельный механический навык в отрыве от художественно-творческих задач*. В данном пособии и в учебнике предлагается несколько больше учебных заданий, чем можно выполнить при одном учебном часе в неделю. Однако такой подход, во-первых,

даёт больше свободы и творческой инициативы учителю, а во-вторых, учитывает возможности увеличения времени на выполнение заданий за счёт школьного компонента и второй половины дня.

Задачи развития наблюдательности, фантазии, умения видеть проходят через все темы четверти. Овладевая художественными материалами и средствами их выразительности, композиционными умениями, умениями видеть форму и конструкцию предметов, развивая чувство ритма, живописные умения, школьник тем самым обучается грамотному изображению предметного мира. В заданной последовательности тем уроков заложена и логика развития конкретных навыков: осознанное построение композиции, передача конструкции и пластики формы предмета, передача фактуры поверхности, учёт взаимодействия предметов со средой (их жизнь в среде), учёт точки зрения, особенностей той или иной традиции изображения и т. д.

Урок: *«Реальность и фантазия в творчестве художника»*

Планируемые результаты:

- **уметь рассуждать** о роли воображения и фантазии в художественном творчестве и в жизни человека;
- **понимать**, что воображение и фантазия нужны человеку, чтобы строить образ будущего, а также для того, чтобы видеть и понимать окружающую реальность;
- **получать представление** об условности изобразительного языка;
- **характеризовать** смысл художественного образа как изображение реальности, переживаемой человеком, как выражение значимых для него ценностей и идеалов.

Понятия: реальность и фантазия, правда искусства.

Зрительный ряд: М. З. Шагал. Прогулка; Леонардо да Винчи. Проекты (учебник, с. 56, 57).

Акцент в процессе изучения темы должен быть поставлен на формирование художественных представлений учащихся. Возможны самые разнообразные сценарии проведения уроков на данную тему: целый урок можно посвятить беседе о реальности и фантазии, роли воображения в творчестве художника, не предлагая детям практического задания; данная тема может сочетаться с темой следующего урока и включать в себя соответствующее задание; можно провести небольшую активную беседу и предложить учащимся подходящее творческое задание, например изобразить или сконструировать какой-либо предмет (весёлый зонтик, фантастическое транспортное средство и т. д.); можно построить урок на чтении и анализе отрывков литературных произведений и т. д. Можно предложить учащимся ответить на вопросы, например:

«Как вы думаете, был ли Суриков очевидцем казни стрельцов и покорения Сибири Ермаком, видел ли, как везли опальную боярыню Морозову по улицам заснеженной древней Москвы? Встречал ли Васнецов Ивана-царевича на Сером Волке? Опускался ли Репин в подводное царство?» *Выбор сценария урока за учителем!*

В истории изобразительного искусства есть множество примеров, когда не только на исторические и сказочные, но и на современные сюжеты пишутся картины по воображению, т. е. искусство — это образное, а не зеркально точное отражение действительности. **Сущность художественного воображения** заключается в том, чтобы создать не копию реальности, а творческие образцы, но, что очень важно, путём не нарушения, а сохранения и даже обострения основных впечатлений от жизненной реальности. При этом явно ошибочным является утверждение, что чем причудливее и диковиннее произведение, тем о большей силе воображения оно свидетельствует. Воображение И. И. Левитана не слабее, чем воображение С. Дали. Это лишь *иное воображение*. Для того чтобы создать новые образы и написать новую картину, максимально соблюдая условия объективной действительности, нужны особая зоркость, творческая самостоятельность воображения.

Ещё одна важная мысль, которую учитель должен подчеркнуть в беседе: **ценность произведения искусства** не в том, чтобы обмануть зрителя, заставить его принять изображение за реальность, **а в подлинности чувств и переживаний, передаваемых художником зрителю**. Чем реалистичнее художественное произведение, тем более мощным должно быть воображение, чтобы сделать наглядно-образное содержание, которым оперирует художник, пластическим выражением его художественного замысла. Соблюдение жизненной реальности отнюдь не означает фотографического воспроизведения или копирования непосредственно воспринятого. И. И. Левитан часто повторял: «Из непосредственного снимка с неё (природы. — *И. П.*) выйдет жалкая, бессмысленная копия. Она позволяет приблизиться к себе только путём творческой фантазии. Иначе было бы слишком просто быть художником».

То, что мы воспринимаем в жизни, в повседневном опыте, по большей части случайно, мы далеко не всегда выделяем характерное, существенное содержание, определяющее индивидуальное лицо человека, события, явления. Художник видит по-иному: его зрение, сознание ведут отбор значимого, характерного. Задача художественного произведения — передать зрителям то, что видит художник, с такой убедительностью, чтобы и они это увидели и почувствовали.

Рассмотрим работу М. Шагала «Прогулка» (учебник, с. 57). Разве может быть так, чтобы люди летали?

Взлетая, лирические герои Марка Шагала вырываются из объятий предметного мира. Так и в «Прогулке» он изобразил сцену фантастического полёта невесты, вознесённой в широкое, словно раскрытое для полёта небо, но связанной с землёй рукой художника. Герои картины замечались, засмотрелись на небо, вылезли через окно на крышу и... взлетели над Витебском, устремились на небеса. Полёт в «Прогулке» радостен, безмятежен и возможен только благодаря прекрасному чувству любви жениха и невесты. В другой руке художник-жених держит птицу, таким образом ему (вопреки поговорке) удаётся удержать и небесного журавля, и земную синицу. В этом произведении выражена именно реальность, правда чувств художника.

Фантазия — это не просто нереальное сочетание реальных элементов, а обострённое видение сути реальности.

Мощное **творческое воображение** узнаётся не столько по тому, что человек может придумывать, а скорее по тому, как он умеет преобразовывать реальную действительность, обременённую случайными, лишёнными выразительности штрихами, в ещё более подлинный мир, в художественный мир.

Некоторые тонкие и хрупкие переживания — значимые факты внутренней жизни — часто как бы заслоняются и затемняются в условиях обыденной жизни. Творческое воображение прибегает в художественном произведении к изменению некоторых сторон действительности или к их обострению, с тем чтобы придать образную наглядность той стороне реальной действительности, которая для художника наиболее важна.

Урок: *«Изображение предметного мира – натюрморт»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о различных целях и задачах изображения предметов быта человека в искусстве разных эпох;
- **получать представление** о разных способах изображения предметов (знаковых, символических, плоских, объёмных и др.) в зависимости от целей художественного изображения;
- **приобретать навык** плоского силуэтного изображения обычных простых предметов;
- **осваивать** простые композиционные умения организации плоскости изобразительного натюрморта, ритмической организации листа;
- **уметь выделить** композиционный центр;
- **приобретать навыки** художественного изображения способом аппликации;
- **приобретать** эстетические представления о соотношении цветовых пятен и фактур.

Понятия: жанр натюрморта, композиция, художественно-выразительные средства натюрморта (силуэт, ритм, композиционная доминанта — главный элемент композиции).

Практическая работа: выполнение композиции натюрморта в технике аппликации.

Материалы: цветная бумага, клей, ножницы.

Зрительный ряд: настенные росписи Древнего Египта, Древнего Рима с изображением предметов; изображение предметов на средневековых иконах; Караваджо. Ваза с фруктами; А. ван Бейерен. Натюрморт с омарами; А. Матисс. Красные рыбки; М. С. Сарьян. Натюрморт (учебник, с. 58—61); профессионально выполненные натюрморты (по возможности).

Эта тема продолжает и развивает предыдущую тему, посвящённую реальности и фантазии в творчестве художника, праву художника на вымысел. *Основная художественная проблема* — дать представление о закономерностях построения композиции натюрморта в разные эпохи. Целесообразно начать урок с активного разговора о становлении жанра натюрморта, о том, как изображали предметный мир в древности. Можно вспомнить материал начальной школы и на его основе построить **беседу** о правилах изображения предметного мира в Древнем Египте, античной Греции и Риме, а также в странах Западной Европы и России. Важно подчеркнуть, что **правила изображения, т. е. изобразительные системы, не были кем-то установлены раз и навсегда, а явились частью общего процесса развития культуры и менялись в зависимости от времени.** До того как натюрморт сложился в самостоятельный жанр, вещи, окружающие человека в быденной жизни, попадали в картину лишь в качестве атрибута или участвовали в создании образа, оттеняя ту или иную сторону замысла. Иногда такая деталь приобретала неожиданно глубокую значительность, получала собственный смысл. Необходимо обратить внимание учащихся на место расположения предметов в общей композиции фрески, иконы или картины.

Можно выбрать другой сценарий урока — предложить учащимся объяснить существующее на первый взгляд несоответствие в толковании перевода слова «натюрморт»: в переводе с французского «натюрморт» — мёртвая натура, а в переводе с английского — тихая жизнь. Для разрешения данной проблемы можно использовать на уроке викторины, кроссворды, игры, предложить детям представить себя различными предметами — нежным цветком, торжественной вазой, скромной тарелкой или очень важным кувшином и т. д. Можно разыграть сценки из жизни вещей, ответив на вопросы, какие у них характеры, взаимоотношения, у каких хозяев они проживают и т. д. Однако учитель не должен забывать, что основная проблема — **развитие композиционного мыш-**

ления. С целью получения композиционного опыта необходима **вдумчивая работа с разворотами учебника.** В учебнике специально дано материала больше, чем может быть освоено на одном уроке, и учитель может выбрать траекторию объяснения закономерностей построения композиции.

Можно построить **беседу**, используя **метод сопоставления** полотен различных мастеров, а также метод непосредственного присутствия, который поможет школьникам острее почувствовать цвет, характер изображения, композицию и замысел в целом. Обучение, основанное на методе сопоставления работ мастеров, оказывается весьма полезным для развития творческого начала, образности и гибкости мышления ребёнка, что способствует успешности обучения. В наш век растущего объёма информации и знаний первенство должно принадлежать методам обучения, нацеленным не на насыщение памяти учащегося готовыми знаниями, а на формирование умения самостоятельно анализировать, сопоставлять, воспроизводить всю систему частных явлений, привлекая на помощь зрительную и эмоциональную память, гибкость мышления, творческое воображение.

В качестве примера проведём **беседу**, нацеленную на формирование композиционного мышления.

Первый в современном понимании натюрморт — это «Ваза с фруктами» итальянского художника XVI в. Караваджо. Живописец выбрал для своего полотна самые обычные для итальянского горожанина предметы — плетёную вазу и фрукты. Всё обыденно — мёртвая натура. Однако мастер представляет на полотне настоящую, самоценную красоту плодов и вещей, любуясь «кусками» живой реальности. Великолепие, рождённое природой, соединилось с композиционным и живописным мастерством Караваджо. Художник выхватывает предметы из пространства, помещает их в светонесущий «вакуум» и вплотную придвигает к зрителю. Нужно обратить внимание учащихся на монолитную композицию, её замкнутость и слитность, на красоту своеобразного орнамента, который создают силуэты форм корзины и фруктов. Для уравновешенности тяжёлого и тёмного пятна корзины с фруктами художник оставляет большое пространство фона. Гроздь винограда, спелые яблоки и груши, инжир и персики с каплями живой росы были изображены «с тщательностью отменной» (так отзывались о полотне современники художника). Здесь художник — певец *красоты природы.*

Совсем другое представление о предметах в «Натюрморте с омаром» голландского художника XVII в. Абрахама ван Бейерена. Торжествуют, поражают роскошью и богатством красок вещи, сделанные руками человека. Фрукты лишь обрамление дорогих предметов и редких лакомств, которые красуются на покрытом тончайшей шёлковой скатертью столе. Здесь нежно-жёлтые персики, покрытые росой виноградные кисти,

прозрачный стеклянный бокал с вином, блестящий серебряный кувшин, отражающий своей гладкой поверхностью льющийся из окна свет и лоснящиеся бока роскошного омара. Вся эта роскошь пугает своей невероятностью, заставляет зрителя испытывать восторг и восхищение *красотой создаваемого человеком мира*. Для выражения своей идеи автор использует совсем другой композиционный ход. Если натюрморт Караваджо отличается уравновешенной симметричной композицией, то композиционное решение натюрморта с омарами гораздо более сложное. Вся масса прекрасных плодов, сосудов, омара уравновешивается белоснежной скатертью, которая добавляет в натюрморт ощущение *присутствия человека*. Щедрая природа и талантлив, трудолюбив человек!

Произведения, написанные в разные эпохи, поражают наше воображение и надолго запоминаются во многом благодаря чёткому композиционному построению. **Композиция в изобразительном искусстве связана с необходимостью наиболее ясно и убедительно передать основной замысел, идею произведения.**

Предметы, которые художник использует в натюрморте, можно разделить на две большие группы: объекты природы (цветы, плоды, рыба, дичь и т. д.) и вещи, сделанные руками человека. Особенности объектов природы — их недолговечность; вырванные из естественной среды, они обречены на скорую гибель (цветы вянут, дичь портится и т. п.). Поэтому одна из функций этого жанра — придать неизменность изменчивому, закрепить проходящую красоту, **одержат победу над ходом времени.**

Это придаёт натюрморту философичность и глубину, всегда привлекательную для зрителя.

Предметы, изготовленные человеком, как правило, сделаны из долговечных материалов — металла, дерева, керамики, стекла; они относительно стабильны, их формы устойчивы.

Отличие изготовленных вещей от объектов природы заключается в той содержательной стороне, которую они играют в натюрморте. Они в значительно большей степени служат характеристикой человека и его деятельности, вносят в натюрморт социальное содержание, дают в нём место теме труда и творчества. Главное, что объединяет объекты природы и вещи, сделанные руками человека, — воздействие их на зрителя.

Рассматривая картину, зритель обращает внимание на то, **что и почему изображено**, а также на то, **как изображено**. Строя беседу с учащимися, педагог использует пояснения и определения следующих понятий: композиция, целостность композиции, замкнутая и открытая композиция, композиционный центр, силуэт, точка зрения, ритм. Развитие композиционного мышления, обретение опыта рассуждения, открытия, формирование умений наблюдать и обобщать — **основа нашего предмета.**

Композиция — это составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. К *художественно-выразительным средствам композиции* можно отнести формат, выделение композиционного центра, ритм, контраст, точку зрения и линию горизонта, открытость и замкнутость, целостность. В зависимости от своего замысла художник выбирает формат будущей работы — горизонтальный или вертикальный. Для достижения цельности композиции выделяет композиционный центр, где будет расположено главное, отказывается от второстепенных деталей, отвлекающих от главного контраста. Композиция может быть устойчивой, замкнутой или открытой, мысленно продолжающейся за пределами листа. Можно построить композицию натюрморта, используя *различные точки зрения*: «снизу», когда мы смотрим на натюрморт снизу вверх (например, «Натюрморт с омарами» А. ван Бейерена) или сверху вниз (например, «Натюрморт» М. С. Сарьяна на с. 61 учебника).

Типичная ошибка при работе ребёнка над композицией натюрморта — неумение выделять композиционный центр. На главный элемент композиции устремляется в первую очередь взгляд зрителя, а располагаться он может совсем не в центре картины, но должен выделяться по форме, размерам, цвету и др. Так, в своём «Натюрморте с золотым кубком» голландский художник Виллем-Клас Хеда (учебник, с. 72) не побоялся нарушить симметрию композиции (характерную для голландских натюрмортов XVII в.) и сдвинул предметы, скатерть в правый угол картины. Смятая скатерть, упавший кубок, надкусанный хлеб — всё подчёркивает состоящую трапецию. Если раньше натюрморт подчёркивал красоту и совершенство созданных природой или людьми объектов и вещей, то теперь художник увлечён прежде всего не самими предметами, а скорее незримым присутствием человека. Расположение предметов стало носить не празднично-торжественный, а как бы случайный, естественный характер. Для выражения идеи присутствия человека художник и использует такую сложную асимметричную диагональную композицию. Однако при всей асимметричности композиции сохраняется композиционное равновесие: группа предметов уравнивается пространством фона — воздухом, который сохраняет присутствие, может быть, участников трапезы, а может быть, самого автора.

Учитель всегда должен помнить, что большую глубину приобретают те знания, которые связаны с практической деятельностью. Для развития и поддержания активного интереса к изобразительному искусству очень важно, чтобы на каждом уроке было выделено время для самостоятельной творческой работы.

Практическая работа: выполнение композиции натюрморта в технике аппликации.

Такие задания имеют своей целью развитие композиционного мышления учащихся, учат анализировать ритм композиции, формируют навыки организации пространства.

Учебная составляющая данного задания в том, что задушенные и вырезанные элементы натюрморта передвигаются по листу бумаги до тех пор, пока не будет найдена наиболее точная и гармоничная композиция. Для выполнения задания учащиеся выбирают самые простые по форме предметы (не более трёх-четырёх). Поиски предметов для натюрморта можно упростить, предварительно дав натюрморту название, например «Завтрак». Когда набор предметов определён, выбирается формат картины — вертикальный или горизонтальный. Решая проблему расположения листа, учащиеся будут вынуждены определить, какой предмет будет в натюрморте главным. Важно построить ритм предметов и свободных пространств. Желательно использовать в работе не более трёх цветов.

Учащиеся вырезают элементы композиции натюрморта из бумаги. Если предмет симметричный, то используем приёмы симметричного вырезания. Этот приём основан на предварительном складывании заготовки бумаги пополам или в несколько раз для одновременной передачи повторяющихся частей вырезаемого предмета. Форму асимметричного предмета можно предварительно наметить карандашом, а можно вырезать сразу ножницами.

После того как предметы готовы, размечаем фон, плоскость стола и начинаем передвигать по листу готовые предметы в поисках наиболее выразительного композиционного решения. Основной предмет лучше поместить чуть в стороне от центра или ближе к одной из сторон, чтобы придать композиции динамичность, а также не позволить листу разделиться на две равные части (что придаст работе статичность). Динамика — зрительное восприятие движения. Двигутся предметы, конечно, зрительно, визуально. Такое движение можно подчеркнуть, усилить или, наоборот, погасить, остановить, уравновесить. Весь процесс композиционных поисков, возможные варианты композиций учитель может показать мелом на обычной доске или на магнитной (пробковой) доске, перемещая вырезанные из бумаги элементы натюрморта по поверхности. Главный предмет должен выделяться по окраске, величине, конфигурации. Остальные предметы подчиняются ему по окраске, величине, расположению. Предметы могут перекрывать друг друга, быть один на фоне другого, а также между ними может быть пространство — паузы. За счёт чередования изобразительных элементов и свободных пространств создаётся ритмический рисунок натюрморта, т. е. возникает композиция. Недопустимо строить композицию по образцу, стандарту. После того как композиция найдена, нужно, не сдвигая элементы, приклеить их к фону.

На уроке также необходимо найти разные картины-натюрморты и рассказать о том, какой художественный образ создал художник, а также какие изобразительные средства он для этого использовал.

Урок: *«Понятие формы. Многообразие форм окружающего мира»*

Планируемые результаты:

- **характеризовать** понятие пространственной формы и её геометрических видов, понятие сложной пространственной формы;
- **узнавать** основные геометрические фигуры и геометрические объёмные тела;
- **уметь выявлять** конструкцию предмета через соотношение простых геометрических фигур;
- **изображать** сложную форму предмета (силуэт) как соотношение простых геометрических фигур, соблюдая их пропорции.

Понятия: пропорции, геометрическая форма, геометрическое тело, конструкция.

Практическая работа: выполнение простейших геометрических фигур из бумаги и их зарисовки; наброски простых предметов и более сложных предметов, состоящих из нескольких простых геометрических тел.

Материалы: бумага, ножницы, клей; карандаш, бумага для зарисовок.

Зрительный ряд: геометрические тела (цилиндр, куб, конус, шар, пирамида, призма); рисунки предметов, выполненные мастерами или учащимися.

Продолжается разговор о мире вещей, проводится **беседа** с учащимися. Для проведения беседы рекомендуется использовать зрительный ряд, представленный в учебнике (с. 62—63). Можно зрительный ряд расширить, включив в него яркие примеры по собственному выбору, активизирующие творческое мышление школьников.

Обучение изобразительному искусству связано с развитием умения видеть, в частности умения правдиво анализировать форму предметов.

Основная художественная проблема урока — научить детей различать конструкцию предметов. Начать урок имеет смысл с рассматривания простых предметов, например листа бумаги. «А теперь скомкаем этот лист, что получилось? Плоский лист бумаги превратился в объёмный шарик!» — говорит учитель. Затем показывает разнообразные предметы — яблоко, книгу, стол, дом и т. д., соотносит предметы с геометрическими телами и подводит детей к выводу, что в основе строения предметов лежат *геометрические фигуры или тела*.

С давних времён художники использовали геометрические фигуры как метод построения изображения. Можно рассмотреть листы для обучения рисованию японского художника Хокусая или рисунки из книги образцов средневековых мастеров (учебник, с. 63). Можно предложить **игру** «Выяви конструкцию»: учитель указывает на предмет, находящийся в классе, а учащиеся называют геометрические фигуры или тела, из которых можно составить данный предмет. В процессе игры учитель может предложить для анализа более сложные предметы (кувшин, вазу, чайник, бутылку и др.), различающиеся формами горлышка, тулова, имеющие разнообразные пропорции. «Какие геометрические тела лежат в основе этих предметов?» — спрашивает учитель.

Вывод следующий: часто предметы имеют сложную форму, состоящую из отдельно взятых простых форм (шар, цилиндр, призма, параллелепипед, куб, конус, пирамида). Очень важно уметь выявлять в одной сложной форме составляющие её простые геометрические фигуры или тела. Например, форму кувшина можно приблизить к форме цилиндра (горлышко), шара (нижняя часть сосуда). Одновременно отметьте, что этот цилиндр и шар как бы насажены на ось, которая проходит по середине конструкции и определяет её симметричность и вертикальность. **Чтобы научиться рисовать, необходимо научиться анализировать форму предметов, рассматривать предмет со всех сторон.**

Учащихся знакомят с новым для них термином **конструкция**. У художников этот термин имеет особое значение. Хотя слово «конструкция» заимствовано у инженеров, чётко вычерчивающих строение моста, самолёта или машины, художники понимают его по-другому. Художники говорят: «Этот рисунок конструктивен, в нём всё крепко построено». Но это не значит, что в нём всё вычерчено так жёстко, как в чертеже. Конструкция предмета складывается из соотношений, связей главного и второстепенного, расположений и переходов частей друг в друга, сопряжения форм. Понятие «конструкция» в равной мере относится к предметам, сделанным людьми, и к предметам и формам, созданным природой. Понимание конструкции предмета превращает изобразительную форму из ноты в мелодию. Построить в рисунке предмет, выявить конструкцию значит обосновать, определить и изобразить его геометрические составляющие. Форма предмета познаётся легче, если художник, рисуя, старается представить его себе прозрачным, будто он сделан из стекла. Выполняя рисунок, необходимо мыслить не линиями-проводами, а плоскостями-гранями, образующими данную форму. При работе над этой темой учащиеся приобретают навыки пространственного мышления, грамотного видения формы. Только в процессе выполнения практических заданий формируются умения изображать объёмный предмет на плоском листе бумаги.

В конце беседы можно предложить учащимся следующие **задания, вопрос**: «Перечислите известные простейшие геометрические фигуры, тела. Назовите несколько сложных по форме предметов, находящихся в комнате, классе. Почему художнику необходимо так тщательно анализировать конструкцию предметов?»

Практическая работа. Можно продолжить игру «Выяви конструкцию»: учащиеся не называют, а рисуют на доске предметы, состоящие из геометрических тел (можно разделить класс на команды и устроить соревнования). Выполнение подобных заданий развивает у учащихся творческое мышление, формирует умение анализировать форму предметов.

На уроке предпочтительнее выполнить макеты некоторых геометрических тел из бумаги. Способы работы с бумагой хорошо известны учащимся по начальной школе (можно напомнить макетирование из бумаги домов и других предметов в III классе). Склеив цилиндр, в дальнейшем ребёнок легко получит из него четырёхугольную призму, а из конуса — четырёхугольную пирамиду. Выполнив своими руками геометрические тела, учащиеся отнесутся к зарисовкам с большим вниманием и терпением. Форма будет «осознана» руками, станет более понятной, а значит, рисунок будет выполнять проще.

Используя макеты геометрических тел и выполняя зарисовки геометрических тел, можно сразу превращать их на листе бумаги в простые по форме предметы, например шар в яблоко, призму в пенал, куб в книгу и т. д.

Следующий шаг — зарисовки предметов, состоящих из нескольких простых геометрических тел. Можно нарисовать, например, самую обычную крынку (деревенский кувшин).

Вначале определяем геометрические тела, лежащие в основе формы предмета (это может быть цилиндр, шар, усечённый конус). Далее выбираем формат: если вертикаль доминирует над горизонталью, то берём вертикальный формат листа, если горизонталь доминирует над вертикалью, то наоборот. Можно выполнить несколько зарисовок на одном листе. Начинаем работу на листе с разметки оси симметрии и определения высоты и ширины предмета. Намечаем их на листе бумаги. Определяем доли (пропорции) каждого геометрического тела по отношению к общей форме, составляющей данный предмет. Лёгкими, живыми линиями нарисуем предмет так, как будто он стеклянный, т. е. прорисовывая геометрические тела, составляющие конструкцию предмета («насквозь»). Выполнение подобных зарисовок самых разнообразных предметов позволит учащимся научиться **думать с карандашом в руках**, сформирует навык понимания и построения конструкции предметов, что является необходимой составляющей изобразительного мастерства.

Дома и на улице дети могут рассмотреть разнообразные предметы и выявить их конструкцию.

Урок: «Изображение объёма на плоскости и линейная перспектива»

Планируемые результаты:

- **приобретать представление** о разных способах и задачах изображения в различные эпохи;
- **объяснять** связь между новым представлением о человеке в эпоху Возрождения и задачами художественного познания и изображения явлений реального мира;
- **учиться строить** изображения простых предметов по правилам линейной перспективы;
- **определять понятия** «линия горизонта», «точка зрения», «точка схода», «вспомогательные линии», «взгляд сверху, снизу, сбоку», а также **использовать их в рисунке**;
- **объяснять и осуществлять** перспективные сокращения при изображении предметов.

Понятия: линейная перспектива, линия горизонта, точка схода и т. д.

Практическая работа: выполнение линейных зарисовок геометрических тел с разных сторон; выполнение набросков группы геометрических тел.

Материалы: карандаш, бумага.

Зрительный ряд: А. Дюрер. Художник изучает перспективные сокращения через стекло; «Сетка Альберти» для исследования перспективных сокращений (учебник, с. 65, 144); геометрические тела из гипса и бумаги (выполненные учащимися); таблицы и наглядные пособия; рисунки геометрических тел, выполненные мастерами или учащимися.

На этом уроке учитель обобщает представления учащихся и даёт им новые знания о законах и приёмах изображения объёмного предмета на плоскости. Для активизации познавательных интересов детей можно начать **беседу** так: «Мы живём в многомерном пространстве. Как же изобразить объёмный предмет на плоском листе бумаги? Этот вопрос задавали себе люди разных эпох. Отвечали в разные эпохи художники на этот вопрос по-разному, создавая непохожие изобразительные системы, которые становились частью культурного наследия народов мира». Можно напомнить учащимся, с культурой каких народов они познакомились в IV и V классах, показать иконы Древней Руси, японские росписи и гравюры, индийские миниатюры и т. д. Вывод: существует множество способов изображения объёмного предмета на плоскости. С некоторыми из них дети уже знакомы, а некоторые им ещё предстоит открыть.

Наиболее привычна для нашего глаза перспективная изобразительная система. **Законы перспективы** были разработаны в эпоху Возрождения, когда изменились взгляды на жизнь и место человека в мире. Художник почувствовал

себя творцом, изображая вещный мир внутри картинной рамы. Центром такой перспективной системы стал человек.

Перспективная система наблюдаема и знакома учащимся, поэтому нужно дать им возможность высказать свои знания и наблюдения о ней. Учитель помогает вопросами, например: «Почему именно в эпоху Возрождения стали разрабатывать перспективную систему изображения?» Следует развивать самостоятельность ребят в учебной работе, поощрять найденные ими рациональные способы организации собственной работы.

Развивать наблюдательность, обобщать знания и находить правильные ответы на вопросы учителя детям поможет выполнение практических действий с предметом (книгой, коробкой и др.). Учитель предлагает учащимся положить на вытянутые вперёд руки любой предмет, например книгу. Таким образом учащийся становится центром перспективной системы изображения. Именно на уровне глаз каждого из учащихся пройдёт линия горизонта. На линии горизонта книга выглядит простым прямоугольником. Если изменить **точку зрения** на книгу, т. е. поднять её вверх или опустить вниз, то можно увидеть книгу по-разному. Предметы, целиком расположенные выше уровня глаз, окажутся выше линии горизонта, и будут видны их нижние грани. Предметы, высота которых не достигает уровня глаз наблюдателя, находятся ниже линии горизонта, поэтому видны их верхние грани. Далее можно перейти к изображению **перспективного изменения** предметов и продолжить работать с реальным объектом — книгой.

Рекомендуемая последовательность работы по данной теме — от действий с реальными объектами к изображению — позволит избежать формализма знаний, сформировать умение использовать законы перспективы в собственных творческих работах. Учитель вместе с учениками, рассуждая, выполняют учебный рисунок книги на доске или листе бумаги в трёх позициях: на уровне линии горизонта, выше и ниже её. Учитель поддерживает внимание учащихся вопросами, например: «В какую фигуру превратилась прямоугольная форма книги? Что можно сказать об изменении круга в перспективной системе изображения? Чем отличается изображение книги в системе центральной линейной перспективы от изображения угловой перспективы? Сколько точек схода в угловой перспективе?»

Во время **беседы** подобные вопросы и задания активизируют внимание и мыслительную деятельность учащихся: «Существует ли линия горизонта в действительной жизни? Когда придумали систему линейной перспективы? Где проходит линия горизонта? (На уровне глаз наблюдателя.) Для чего нужно знать закономерности линейной перспективы? Как называется точка на линии горизонта, в которой сходятся все параллельные линии?»

Рассмотрите гравюру А. Дюрера „Художник изучает перспективные сокращения через стекло“ и „сетку Альберти“. Что общего в этих приспособлениях? В чём они помогали художнику? Возможно ли использование этих приспособлений современными художниками?»

Практическая работа. Имеет смысл начать работу с зарисовок бумажных макетов геометрических тел, выполненных на прошлом уроке. Выполнив своими руками геометрические тела, учащиеся отнесутся к зарисовкам с большим интересом. Форма станет более понятной, а значит, рисунок будет выполнить проще. Далее выполняются линейные зарисовки сделанных из бумаги призмы или куба (используется карандаш средней мягкости).

Рассмотрим призму или куб с точки зрения перспективы и изобразим их ниже линии горизонта. Куб можно построить с использованием одной или двух точек схода (используя линейную или угловую перспективы). Наметим линию горизонта, обозначим с помощью лучей точки схода, выявим грани куба. Необходимо настаивать на том, чтобы в рисунке была выявлена конструкция куба, т. е. чтобы куб изображался прозрачным, но не стоит превращать живой и лёгкий рисунок в чертёж. При выполнении рисунков нельзя применять линейку!

Полезно поработать над изображением пространственной постановки группы геометрических тел. Имеет смысл использовать для этого геометрические тела, изготовленные самими учащимися. При выполнении постановки важно проследить понимание детьми закономерностей построения формы в перспективе, а также чередования объёмов и пустых пространств. Работа ведётся в определённой последовательности: от общего к частному, от общей разметки к прорисовке деталей.

Грани предметов прорисовываются насквозь с учётом перспективных сокращений.

Выполняется рисунок свободно, с прокладыванием лёгкой штриховки для обозначения граней предметов.

Урок: *«Освещение. Свет и тень»*

Планируемые результаты:

- **характеризовать** освещение как важнейшее выразительное средство изобразительного искусства, как средство построения объёма предметов и глубины пространства;
- **получать представление** об изображении борьбы света и тени как средстве драматизации содержания произведения и организации композиции картины;
- **использовать** в рисунке основные правила объёмного изображения предмета;

• **знакомиться** с натюрмортами западноевропейского искусства XVII—XVIII вв., характеризовать роль освещения в построении содержания этих произведений.

Понятия: направленное освещение, контражур, тон, светотень, свет, блик, полутень, собственная тень, рефлекс, падающая тень.

Практическая работа: выполнение набросков простейших геометрических фигур при направленном освещении, против света; исследование того, как распределяется светотень, как изменение освещения влияет на выявление формы предмета; выполнение набросков групп геометрических тел при боковом освещении; выполнение кистью драматического графического чёрно-белого натюрморта с использованием идеи борьбы света и тени.

Материалы: карандаш, мел, уголь, чёрная и белая бумага.

Зрительный ряд: Ж. де Латур. Святой Иосиф-плотник; Ф. Сурбаран. Натюрморт (учебник, с. 68—73); М. да Караваджо. Мальчик с фруктами, Вах, Гадание, Лютник; геометрические тела из гипса или бумаги; рисунки геометрических тел, выполненные мастерами или учащимися.

Основная художественная проблема урока — значение освещения в изображении предметного мира и формирование умений передавать объём и форму объекта с помощью тени и света.

Уроки по данной теме можно сделать необыкновенно увлекательными, яркими, запоминающимися. Достаточно, например, начать урок в затемнённом классе, используя фонарик или зажжённую свечу. В тёмном помещении плохо различимы любые предметы. Включив фонарик, мы получаем источник света и изменяем мир. Мы зрительно воспринимаем объект только тогда, когда он освещён, т. е. когда на его поверхности образуется светотень из-за разной освещённости. Но только свет не выявит в достаточной мере форму предмета. Существует ещё и тень, которая обычно рассматривается как противоположность света.

Светотень — это способ передачи объёма и формы объекта с помощью тени и света, это свет и тень в одном изображении-образе.

Источник света может интересовать художника тем, что он определяет характер распределения светотени на предмете. Меняя положение источника света по отношению к предмету, можно получить возможности выявления формы предмета, его фактуры. Используя фонарик, учитель продемонстрирует особенности освещения (функции осветителя может выполнить и ученик). Располагая источник света *фронтально*, т. е. прямо перед предметом, получаем возможность отчётливо видеть очертания общей формы предмета, но при этом хуже прочитываем пространственную глубину, так как разница

в яркости между освещённой частью предмета и фоном будет незначительной. Когда же источник света располагается за предметом, то возникает тот эффект освещения, который принято называть *контражур*: предмет воспринимается силуэтом, поскольку он весь оказывается в зоне тени и его детали слабо различимы. Чаще всего художники изображают предметы при боковом освещении, так как оно наиболее чётко выявляет объёмную форму объектов, их фактуру и цвет. При *боковом освещении* предмет визуально разделяется как бы на две части — освещённую и затенённую. Эти части находятся между собой в сложном взаимодействии: они, с одной стороны, как бы отрицают друг друга, а с другой — стремятся к единству, основой которого служит принадлежность общей объёмной форме.

Различают следующие **элементы светотени**:

- *свет* — поверхность, ярко освещённая источником света;
- *блик* — световое пятно на ярко освещённой выпуклой или плоской глянцевой поверхности, когда на ней имеется ещё и зеркальное отражение;
- *тень* — неосвещённые или слабо освещённые участки объекта. Тени на неосвещённой стороне объекта называются собственными; тени, отбрасываемые объектом на другие поверхности, называются падающими;
- *полутень* — слабая тень, которая образуется на поверхности, обращённой к источнику света под небольшим углом; самое тёмное место — грань света и тени;
- *рефлекс* — слабое светлое пятно в области тени, образованное лучами, отражёнными от близко лежащих объектов. Без рефлекса тени не бывает!

Элемент светотени у объекта часто называют **тон**. Таким образом, блик представляет собой наиболее яркий тон, а тень — наименее яркий.

Художники раннего Возрождения в Италии создавали свои сюжетные композиции всегда как бы в залитой светом среде. Они чувствовали, что лишь различные источники света делают мир видимым. На любом освещённом предмете есть свет, тени, полутени, блики и рефлексы. В гармоничном единстве этих признаков и есть весь смысл освещения, именно так оно понимается в изобразительном искусстве последние 600 лет.

После собственных исследований распределения света на предметах при разнонаправленном освещении проследим, как передают светотень на своих полотнах живописцы. В этом учителю помогут репродукции в учебнике (с. 68—73). **Метод сопоставления** полотен даст возможность подчеркнуть своеобразие каждого художника, поможет выявить общие приёмы передачи светотени. Яркий свет обнажает мир. Мерцающий свет свечи дарит происходящему тайну. Может быть, именно благодаря свету множество художников создали свои шедевры!

Роль контрастов яркое воплощение получила в творчестве итальянского живописца Микеланджело да Караваджо («Мальчик с фруктами», «Вах», «Гадание», «Лютнист»). Резкий поток света выхватывает предметы из тёмного пространства. Световые контрасты создают ощущение повышенной реалистичности и в то же время придают обычным вещам загадочность. Источник света в композициях не показан: очевидно, художник имел в виду не реальное освещение, а Божественный свет, который озаряет мир и подчёркивает его тайный смысл.

Последователем Караваджо был Ж. де Латур. Картина Латура «Святой Иосиф-плотник» на первый взгляд полностью лишена какой бы то ни было торжественности; художник представляет обычного ремесленника с мальчиком — мальчик-Христос держит свечу над склонившимся к работе Иосифом. И хотя речь идёт о плотнике, пламя свечи освещает лицо Христа и привлекает внимание зрителей именно к нему, а не к фигуре Иосифа.

Другим художником, использовавшим возможности направленного освещения, был Франсиско Сурбаран. Рассмотрим его «Натюрморт» с четырьмя вазами (учебник, с. 69). Полоса яркого света выхватывает расположенные на переднем плане предметы из условного тёмного пространства, откуда на них падают густые тени. С предельной материальностью воспроизведены предметы повседневного скудного монастырского быта. Живописец изобразил простые и изящные вещи — вазочки, кувшинчик, металлическое блюдо и чашу. Строгая, упорядоченная композиция наполнена жизнью благодаря тонкой игре рефлексов (цветных бликов). Натюрморты художника реалистичны, в них передана вещественность предметов, их материальность, порой достигающая иллюзии осязания. При этом каждый предмет изображён отдельно, с тем чтобы можно было почувствовать его значительность и красоту. Художник благоговейно и простодушно расставляет свои предметы в ряд. У Сурбарана никогда один предмет не загораживает другой. В каждом из них он внимательно прослеживает не только форму, но и материал, например глину кувшина, металл тарелки, фаянс вазочки. Даже отражения этих предметов волнуют автора — он нигде ими не пренебрегает. Всё это вызывает чувство волнующей гармонии.

Совсем другое освещение на полотнах Ж.-Б. Шардена — источник освещения дальше и свет не такой контрастный. Кажется, что человек прикасался к предметам, пользовался ими, но вдруг отлучился ненадолго, и предметы застыли в шатком спокойствии, ожидая возвращения хозяина и сохраняя ритм его работы. Творчество Шардена отличалось строгостью и свободой композиции, тонкостью колористических решений. «Натюрморт с атрибутами искусств» (учебник, с. 73) был заказан художнику Екатериной II для украшения конференц-зала Академии художеств в Санкт-Петербурге,

и отсюда тщательность в отделке композиции, определённая сдержанность колористического решения. В центре натюрморта — гипсовая модель статуи Меркурия (работы известного французского скульптора Пигалья). Вокруг неё расположены рабочие инструменты живописцев, ваятелей, зодчих. Палитра с кистями небрежно брошена на ящик с красками, холодно блестящие чертёжные инструменты выглядывают из футляра. Громоздятся книги, папки с гравюрами, архитектурные чертежи... Но весь этот видимый беспорядок подчинён безупречной, строгой, выверенной композиционной логике. Строгость построения поддерживается красочной гаммой, богатой тончайшими оттенками, но в то же время сдержанной, базирующейся на серых, коричневатых, белых тонах, которые оживляют лишь несколько пятен красного и синего цвета.

Практическая работа

Первое задание: наблюдение простейших геометрических фигур при различном освещении, исследование того, как распределяется светотень, как изменение освещения влияет на выявление формы предмета.

Для выполнения наблюдения удобнее всего разбить класс на небольшие группы. У каждой группы свой предмет для наблюдения (можно использовать выполненные из бумаги геометрические тела) и фонарик. По мере выполнения задания группы обмениваются предметами. Установить предмет можно на предметном столике или просто на парте, закрепив фонарик (лампу) в нужном положении. Учитель руководит процессом наблюдения, обращая внимание учащихся на все составляющие светотени, например: «Сравните собственную и падающую тени. Рассмотрите направление падающей тени. От чего зависит направление падающей тени? Найдите рефлекс на поверхности предмета. Какая сторона предмета самая светлая?» И т. д. Очень интересно поставить перед источником света несколько предметов один за другим и понаблюдать, как распределяется светотень на предметах в зависимости от их удалённости от источника света. Необходимо обратить внимание учащихся также на иллюстрации в учебнике (с. 70).

Далее учащиеся выполняют на листе бумаги наброски геометрических тел при направленном освещении в положении по свету и против света. Выполняются наброски геометрических тел тоном, без лишних подробностей, с использованием мягкой штриховки. Выполнение набросков даёт школьнику возможность *наблюдать* и *сравнивать* разные по форме предметы, т. е. развивает аналитические возможности, формирует художественное видение мира.

Второе задание: выполнение рисунка группы геометрических тел при направленном освещении. Задача, которую решают дети, выполняя это задание, — тональным контрастом добиться драматического звучания изображения натюрморта.

Начинают рисунок натюрморта с обобщённого наброска всей группы предметов без выделения каждого из них в отдельности. Следующий этап работы: линиями прорисовывают общие размеры и очертания каждого предмета. Ведётся постоянное сравнение величин одного предмета по отношению к другому, уточняются пропорции тел по высоте, ширине.

Для этого используются дополнительные линии, линии построения.

Особого внимания заслуживает выразительность тона. Стоит помнить, что от расположения плоскости подставки по отношению к уровню горизонта (на линии горизонта, выше её или ниже) зависят пространственные отношения между предметами, степень перспективного сокращения их плоскостей. Задача во многом станет легче, если все предметы сначала изобразить так, как будто они прозрачные. Для этого нужно прорисовать и те части, которые не видны в натуре. По существу, прорисовывается полная конструкция каждого предмета, что позволяет избежать ошибок и неточностей в их строении.

Типичная ошибка при рисовании группы предметов, особенно если они очень близко, вплотную расположены друг к другу, — смещение или наложение следков (очертаний оснований) предметов друг на друга. Неточности в изображении пространственного расположения оснований предметов возникают оттого, что рисующий плохо чувствует расстояние, пространство между предметами. Во избежание смещения рекомендуется рассмотреть группу предметов сверху.

Ещё одна **типичная ошибка** — слабая композиция рисунка, когда предметы слишком велики и не помещаются на листе бумаги или, наоборот, очень малы. Это происходит оттого, что ученик рассматривает предметы отдельно друг от друга и не видит всю постановку целиком.

Следует подчеркнуть, что всё построение изображения ведётся тонкими линиями со слабым нажимом. И только постепенно, по мере уточнения рисунка, как в целом, так и в деталях, появляются линии с большим нажимом — линии, обозначающие передние грани, углы, плоскости. Одновременно ластиком стираются вспомогательные линии, линии построения.

После этого широкими штрихами покрываются средним (не очень сильным) тоном общие тени — участки рисунка, расположенные в тени, независимо от того, собственная это тень или падающая. Следующий этап — более тонкая, детальная светотеневая проработка формы каждого предмета. Для этого надо определить самые тёмные и самые светлые места на предметах в натуре и разницу в тоне между собственной тенью и падающей. При правильном соблюдении этих закономерностей в рисунке будут хорошо чувствоваться пространственные планы, отношения, воздушность.

Особенно интересно, используя идею борьбы света и тени, выполнить натюрморт из двух-трёх простых и хорошо знакомых предметов сразу кистью с помощью тёмной и белой гуаши, драматически напрягая тональные отношения (помня о рефлексах). При выполнении данного задания формируется умение видеть и переживать красоту, умение замечать интересное, необычайное и, конечно, умение удивляться.

Данная тема — прекрасная возможность для учителя и ученика экспериментировать, постигать новые выразительные средства и приёмы изображения объёмного мира предметов.

Задание на дом: выполнить наброски и зарисовки освещённых предметов.

Урок: *«Натюрморт в графике»*

Планируемые результаты:

- **осваивать** первичные умения графического изображения натюрморта с натуры или по представлению;

- **получать представление** о различных графических техниках;

- **узнавать** о том, что такое гравюра, каковы её виды, а также особенности печатной графики;

- **знакомиться и приобретать опыт восприятия** графических произведений, выполненных в различных техниках известными мастерами;

- **приобретать умения и творческий опыт** выполнения гравюры наклейками на картоне и получения оттисков.

Понятия: линия, пятно, штрих, печатная графика, гравюра.

Практическая работа: выполнение натюрморта в разных графических техниках; выполнение гравюры наклейками (варианты практической работы).

Материалы: карандаш или перо, гелевая ручка, уголь, чёрная тушь или гуашь; бумага.

Зрительный ряд: Н. Н. Купреянов. Натюрморт с лампой (учебник, с. 76); И. В. Голыцын. Ваня рисует; П. П. Кончаловский. Зарисовка пейзажа; рисунки П. Пикассо (учебник, с. 16, 25, 31).

Образно-выразительные достоинства графической работы заключаются в её лаконизме, ёмкости образов и строгом отборе графических средств. Некоторая недосказанность, условное обозначение предмета, как бы намёк на него составляют особую ценность графического изображения, они рассчитаны на активную работу воображения зрителя.

Художнику порой достаточно очень простых средств — графитного карандаша или шариковой ручки, чтобы выполнить графический рисунок. В некоторых случаях он использует для создания своих произведений сложные приспособле-

ния: печатный станок, литографские камни, резцы (штихели) для линолеума или дерева и многое другое.

Учиться рисовать означает **учиться особым образом мыслить**. Фотографический аппарат, например, обладает прекрасным зрением. Но это механическое зрение. Человек воспринимает окружающий мир иначе, а художник тем более. Наши глаза наблюдают один и тот же предмет, но каждый из нас видит его по-своему, поскольку в процессе восприятия мы автоматически выбираем то, что нам важно. Как художник видит натуру? Его видение связано с его мировоззрением, с его живым чувством, с его отношением к увиденному.

Шестиклассники хорошо знакомы с графическими материалами: карандашами, разнообразными мелками, палочками обожжённого древесного угля, фломастерами и различными ручками, а также с традиционными в графике тушью и пером (вместо которого иногда применяют заострённую палочку или кисть), имеют опыт работы с ними. Учащимся полезно будет поработать над воплощением собственного художественного замысла в знакомом и любимом материале или исследовать неизвестные техники. Выполнение творческих заданий развивает у учащихся способность к проектной деятельности, гибкость мышления, творческое воображение, креативность.

Спецификой темы является задача выполнения натюрморта сугубо графическими способами и материалами. Это не просто рисунок. Здесь возможна проба работы в настоящей печатной технике, доступной в классе, — гравюре наклеяками. В учебнике объяснён весь процесс работы (с. 77).

Практическая работа. Начинается работа с выбора темы и сюжета натюрморта. Затем выполняется несколько небольших композиционных эскизов натюрморта. Дальнейшее воплощение замысла может иметь разные варианты исполнения. Учитель вправе подсказать учащимся варианты композиционного решения натюрморта, используя натурные постановки или работу по фантазии. Все предлагаемые задания невозможно выполнить за один урок, поэтому рекомендуется выбрать одно задание или, если есть возможность, отвести на данную тему несколько уроков.

Возможное задание: выполнение натюрморта с использованием **чёрной туши** (гуаши) и кисти. Добиться выразительного рисунка можно даже при использовании только чёрного цвета. Именно поэтому графику часто называют искусством чёрного и белого. При таком изображении в создании общего впечатления начинает активно участвовать белый лист бумаги. Чистый белый фон листа, не занятый изображениями и даже проступающий под изображением, условно воспринимается как пространство.

Ещё один вариант *практической работы* — выполнение натюрморта **пером или гелевыми ручками**. Рисунки, выполненные пером, очень выразительны. Перо как инструмент

рисования своими богатыми возможностями с давних пор привлекало к себе внимание художников. Ошибки в рисунке, легко исправляемые при рисовании другими материалами, при работе пером почти неисправимы. Это обстоятельство заставляет художника быть особенно внимательным и осторожным при проведении линии. Поэтому технику рисунка пером (или тростниковой палочкой) следует рекомендовать на уроках изобразительного искусства как отличную школу тренировки точности руки, верности глаза.

Урок: *«Цвет в натюрморте»*

Планируемые результаты:

- **приобретать представление** о новом понимании выразительных возможностей цвета в изобразительном искусстве XIX—XX вв.;
- **характеризовать** колористический образ, выразительные возможности цвета в натюрмортах известных художников;
- **выражать** цветом в композиции натюрморта заданное эмоциональное состояние, настроение;
- **овладевать** простыми навыками создания изобразительной композиции в технике монотипии;
- **развивать** творческие способности, **экспериментируя, исследуя** выразительные возможности цвета.

Понятия: колорит, нюанс, локальный цвет, цветовая гармония.

Практическая работа: выполнение натюрморта, выражающего то или иное настроение.

Материалы: гуашь, кисти, бумага.

Зрительный ряд: К. Моне. Руанский собор в полдень, Руанский собор вечером; П. Сезанн. Натюрморт с драпировкой; В. Ван Гог. Подсолнухи; А. Матисс. Красная комната; К. А. Коровин. Рыбы, вино и фрукты; И. Э. Грабарь. Неприбранный стол; П. П. Кончаловский. Натюрморт; И. И. Машков. Синие сливы; П. В. Кузнецов. Натюрморт с хрусталём; К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт; Р. Р. Фальк. Красная мебель (учебник, с. 78—85) и др.

Основная художественная проблема урока — развитие колористического зрения, формирование понимания различий между живописью и раскраской, раскрытие выразительных возможностей живописи. Учащимся уже известно, что живопись — это вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. В процессе работы над темой важно подчеркнуть, что живопись — важное средство воздействия на мысли и чувства зрителей, а цвет активнее всего способен создавать настроение.

Данная тема сложна для учащихся и учителя. Все видят, ощущают, что окружающий мир яркий и многокрасочный.

Однако работы детей часто далеки от настоящего цветового богатства.

Учителю сложно избавить детей от стереотипа раскрашивания изображения, когда невероятные возможности цвета, красота цветовых сочетаний и отношений заменяются краской из банки. Связано это с тем, что учащиеся часто не столько видят цвета, сколько знают их и соответственно этому знанию раскрашивают свои работы, не улавливая разницу между тем, что художники называют «написанным», и тем, что называют «раскрашенным». Здесь сказывается цветовая слепота, неразвитость цветного зрения. Задача учителя изобразительного искусства — избавить учащегося от этой слепоты. Живопись — это не закрашивание зелёной травы зелёным, а розовых роз розовым. Именно схематичное восприятие цветов является чаще всего причиной того, что работа выглядит неестественно. **Задача учителя** — развивать умение видеть, а значит, умения **наблюдать, различать оттенки цвета, исследовать соотношения цветов между собой**. Учитель должен стараться не допускать просто повторения цвета природы в работах учащихся, должен настаивать на том, чтобы ребёнок не пользовался краской из банки, а смешивал цвета, учился находить соотношения цветов и оттенков между собой. Живопись — это «живое письмо», богатство цвета, когда зелёное, например, это синее и жёлтое, а ещё и красное.

Беседу на уроке можно начать с наблюдений и рассказов самих учащихся о цвете в природе, например: «Летний солнечный день, а потом небо затянулось тучами, пошёл дождь. Всё стало серым, бесцветным. Вдруг маленький солнечный лучик осветил всё вокруг, и настроение сразу улучшилось...

Начало осени мы безошибочно определяем по изменению цвета листьев. Золотая осень — это праздничное сочетание тёплых красок, близких к цвету золота, а часто и контраст тёплых и холодных.

Холодная зима, нежные краски весны, звонкие цвета лета — каждое из этих времён года имеет свою палитру. Цвет способен создать настроение, и это качество цвета способен почувствовать каждый». Школьники охотно участвуют в беседе, рассуждают, делают правильные выводы, внимательно слушают объяснения учителя.

Свою книгу об искусстве художник Ю. И. Пименов назвал «Необыкновенность обыкновенного». Само это название раскрывает главную мысль художника: «Мне кажется, что всё обыкновенное, что мы видим вокруг, интересно необыкновенно и требует в искусстве не обыкновенного, не ординарного решения. Тогда действительность раскрывается в искусстве с особой силой, а необыкновенность решения художника раскрывает перед зрителем не замечаемую им часто сложность

и глубину обыкновенной жизни... Эта работа требует взволнованности, наблюдения, увлечения и воображения».

Многие думают, что необходимо сначала научиться техническим приёмам и правилам работы с красками, что в этом тайна живописи. Существуют, конечно, определённые приёмы и технические правила, но не с них начинается творчество. В первую очередь важно развить в себе способность видеть окружающее глазами художника, способность быть наблюдательным и памятьливым. **Наблюдательность** — это направленное внимание, при котором отбираются и запоминаются яркие зрительные образы.

Работая с серией учебников «Школа Неменского», опытные учителя уже в начальной школе учат детей различать богатство нюансов цвета.

Если у учащихся опыт работы с цветом небольшой, в процессе изучения темы полезно познакомить их с монохромной живописью (оттенками одного тона), а затем уже с системой взаимосвязанных цветовых тонов (красочная гамма).

Перед выполнением практического задания можно провести **игру** «Поставь натюрморт». Учащимся предлагается вместе с учителем поучаствовать в создании натюрмортной постановки. Класс делится на несколько групп, и после вступительной беседы каждая группа ставит натюрморт, тем более что опыт коллективной работы у учащихся есть. Учитель сам в процессе диалога с детьми выполняет постановку в центре класса.

Учитель рекомендует учащимся поставить натюрморт не более чем из трёх предметов, выбирая предметы простой формы, чтобы все усилия направить на цветовое решение работы. Например, учитель предлагает положить на синюю скатерть лимон. Этот жёлтый огонёк обязательно привлечёт внимание детей. Пусть свет из окна падает сбоку, таким образом одна сторона лимона будет слегка затенена, а другая, освещённая сторона будет казаться ярче обычного. Стоит предложить учащимся несколько вариантов фона: тёмно-коричневый фон выглядит слишком мрачным рядом со сверкающим лимоном; желтоватый фон как бы тушит жёлтый огонёк лимона; спокойный серый цвет с чуть лиловатым оттенком (лист бумаги) подчеркнёт выразительный контраст между лимоном и скатертью. Пусть дети рассуждают, сравнивают и выбирают лучший фон. Можно предложить добавить к лимону разнообразные фрукты (красные яблоки, груши, кисть винограда, апельсины и др.), но их должно быть немного, например две зеленоватые груши. Груши положим в белую миску, добавим светло-голубую чашку, чуть сдвинем скатерть, открыв кусочек красновато-коричневого стола, и т. д.

Учитель может выбрать любые предметы и драпировки, поставив разные «цветовые» задачи: натюрморт на тёплые, контрастные или сближенные цвета, монохромный натюр-

морт и др. Например, как сказочно выглядят красные яблоки на фоне зелени! А если положить их на оранжевую скатерть? Что произойдёт? Почему яблоки словно погасли, как бы утратив энергию своего цвета? Оранжевый тоже яркий и близкий к красному цвет, поэтому и впечатление такое. Зелёный подчёркивает яркость красного, а оранжевый заглушает. При взаимодействии одного цвета с другим кажется, что меняется не только степень яркости, но и характер цветового оттенка. Можно взять просто зелёную ветку. Чем холоднее фон, тем более тёплым кажется цвет ветки. И наоборот, на тёплом фоне зелень приобретает более холодный оттенок. Ветка будет выглядеть по-разному в комнате, на улице, на фоне синего неба, на жёлтой стене дома и т. д.

Увидеть и восхититься цветом предметов ещё не значит научиться передавать его на полотне. Следующий этап работы над темой — обращение к полотнам мастеров, чтобы дети могли ответить на вопрос, как передают цветовое богатство мира художники. Конечно, желательно побывать в местном музее или картинной галерее и рассмотреть живописные полотна, но можно воспользоваться репродукциями картин, представленными в учебнике, альбомах, Интернете.

Целесообразно показать репродукции на экране, максимально увеличив нужный фрагмент картины, чтобы каждый ребёнок убедился в разнообразии цветовых нюансов, смог «потрогать» глазами цветовое богатство картины. Для этих целей можно использовать следующие живописные фрагменты: драпировка на полотне П. Сезанна «Натюрморт с драпировкой», фрагмент пола в работе В. Ван Гога «Стул и трубка», фрагмент рыб в натюрморте К. А. Коровина «Рыбы, вино и фрукты» и др. Сначала можно крупно показать фрагмент, чтобы учащиеся определили, что за предмет изобразил художник, а затем — репродукцию целиком, указав, какой фрагмент был увеличен.

Используя **метод сопоставления**, соотнесём живопись П. Сезанна и И. Э. Грабаря, А. Матисса и К. А. Коровина, И. И. Машкова и Р. Р. Фалька. Главное — подвести учащихся к пониманию того, что цвет — душа живописи, без цвета живопись не существует. Цвет — это жизнь живописи. Важнейшая функция цвета в живописи — доводить до предела как чувственную достоверность изображения, так и смысловую и эмоциональную выразительность произведения. Но понимание цвета у художников особенное. Цвет предмета для художника чрезвычайно изменчив, один и тот же предмет может быть разного цвета в зависимости от освещения, соседнего предмета, места расположения (на улице или в помещении и др.). Например, можно рассмотреть красный цвет в натюрморте Машкова, где он радостный, нарядный, и сравнить его с красным цветом в работе Фалька, где он тревожный, напряжённый, конфликтный.

Художник знает, что каждый новый цвет, положенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым меняет общее цветовое равновесие. Каждый новый цвет может разрушить гармонию или создать её, погасить сильное пятно другого цвета или зажечь это пятно. Художник постоянно учится видеть цветовые различия. Настоящие законы колорита можно вывести не из законов природы как таковых, а из того, как эти законы понимает и передаёт в живописи человек — творец истории, творец искусства. Разные художники в разное время находили новые стороны выразительности и красоты цвета в связи с новыми задачами, которые возникали перед искусством. Для решения разных задач каждый художник использовал свой колорит, который зависел от замысла картины, от того, какие чувства и смыслы художник хотел выразить на полотне.

У подростка свободный полёт воображения *тормозится стереотипами логического восприятия*. При этом критичность, основанная на таком восприятии, подавляет воображение, и обучающийся быстро убеждается в том, что те решения, которые он находит сам, редко совпадают с теми, которые он получает благодаря преподаваемому ему знанию, поэтому он теряет доверие к себе — стремится не увидеть сам, а узнать уже существующее объяснение. Такая ситуация показательна, поэтому крайне важно развивать у учащихся наблюдательность, умение видеть. Помогут в этом работы художников разных эпох — культурное наследие человечества. Известный русский скульптор Анна Голубкина писала: «Мне скажут, что способность видеть врождённа и не от нас зависит. Но я наверно знаю, что способность видеть может развиваться до большого проникновения. Многого *мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть*».

Научить учащегося видеть — одна из важнейших задач на уроке.

Если есть возможность, желательно посвятить данной теме несколько уроков. Работу можно начать с **игры** «Поставь натюрморт» или с **беседы** о человеческих переживаниях и настроении, о потребности передать эти чувства зрителю. Нужно связать разговор о настроении с цветом, чтобы дети могли ответить на вопросы: какого цвета грусть, тоска, радость? Есть ли у настроения цвет? Далее имеет смысл сопоставить живописные натюрморты, например натюрморты А. Матисса и К. А. Коровина или И. И. Машкова и Р. Р. Фалька (по выбору учителя). Педагог напоминает учащимся, что они могут выполнить свою работу в тёплом колорите (П. Кончаловский. Натюрморт) или в холодном колорите (П. Кузнецов. Натюрморт с хрусталём), написать натюрморт сближенными цветами (В. Ван Гог. Подсолнухи) или контрастными (А. Матисс.

Красная комната). Можно выполнить натюрморт с ярким цветовым центром или с равновесием цветных пятен, на ритмическое чередование форм и пространства и др.

Практическая работа: выполнение натюрморта, выражающего то или иное настроение (утреннее, вечернее, праздничное, грустное, торжественное, таинственное).

Типичные ошибки:

- часто школьники забывают о целостности композиции и ведут работу над *каждым предметом отдельно*, обособленно, доводя проработку одного из них до определённой законченности, но в то же время оставляя незаписанным фон или соседние предметы. Очень важно смотреть на натюрморт в целом, т. е. один мазок положить на кувшин, а другой в отношениях сразу же рядом положить на фон, плоскость стола и т. д. Такой подход к работе позволит сохранить целостность;

- особого внимания требует *живопись первого плана* натюрморта. Очень часто в работах учащихся первый план остаётся пустым, плохо проработанным, в результате чего возникает ощущение, что он как бы проваливается, опускается, а предметы второго и последующего планов воспринимаются подвешенными или падающими на зрителя. Первый план надо чётко строить в пластическом отношении, внимательно лепить цветом форму, выявлять освещённость, чтобы этот план служил активным вводом в композицию, воспринимался устойчиво, материально «поддерживал» предметы последующих планов.

Вариант практической работы: выполнение натюрморта в технике монотипии.

Урок: «Выразительные возможности натюрморта»

Планируемые результаты:

- **получать представление** об истории развития натюрморта;

- **овладевать** простыми навыками изображения предметов;

- **приобретать опыт** работы различными художественными материалами, **овладевать** их выразительными возможностями;

- **приобретать опыт** художественного высказывания, образительного сочинения;

- **приобретать опыт восприятия**, художественного видения произведений искусства;

- **развивать наблюдательность**, умение взглянуть по-новому на окружающий мир;

- **понимать** значение отечественной школы натюрморта в мировой художественной культуре.

Понятия: контраст, композиционный центр, монотипия.

Практическая работа: рассказать в натюрморте о своём характере, о своём понимании мира — выполнение натюрморта в технике монотипии (или любой иной технике).

Материалы: гуашь, кисти, пастель, типографская краска, бумага, валик, пластина из оргстекла или металла.

Зрительный ряд: Б. М. Неменский. Память Смоленской земли; В. Ф. Стожаров. Лён; А. Ю. Никич. Торжественный натюрморт; И. П. Обросов. Осень. Гроза над полем (учебник с. 86—87, 47) и др.

Основная художественная проблема — работа художника над композицией натюрморта, над выражением индивидуального содержания в работе и роль средств выражения.

Учителю во время проведения урока необходимо опираться на знания учащихся, привлекать их к активной беседе и выполнению заданий. Вариантов проведения урока на данную тему может быть множество. Можно посвятить урок **обсуждению натюрмортов**, представленных в учебнике. На материале картин-натюрмортов можно проследить разницу в понятиях «сюжет» и «содержание». Например, выберем сюжет «Завтрак». Какое разнообразное содержание может стоять за этим сюжетом!

Обратимся, например, к работе голландского художника В.-К. Хеды «Натюрморт с золотым кубком»: асимметричная композиция подчёркивает присутствие человека, его активное вмешательство в жизнь этих предметов. Этот же сюжет, но совсем другое содержание в работе «Неприбранный стол» И. Э. Грабаря. Художника захватило не столько присутствие человека, сколько красота обыкновенного летнего утра. Пронизанный солнцем воздух, тёплые солнечные блики на белых тарелках, апельсинах и персиках, голубые прохладные тени — это гимн красоте мира, счастливому ощущению бытия. А вот ещё одно произведение — «Утренний натюрморт» К. С. Петрова-Водкина. Эта работа говорит о тонкости, хрупкости мира, в который влюблён художник. Эту хрупкость подчёркивает сложная композиция: предметы как будто не вмещаются в картинную раму, которая очерчивает маленький фрагмент исчезающего домашнего мира.

В XX в. натюрморт рассматривается, с одной стороны, как творческая лаборатория, а с другой — как яркое проявление собственного стиля художника, его понимания мира, его мировоззрения в целом. Рассмотрим натюрморт К. С. Петрова-Водкина «Скрипка». Какое удивительное понимание композиции у художника! Предметы — скрипка, оконная рама, дома за окном — всё включено в некое космическое единство: взятые с высокой точки зрения, в ясно обозримых пространственных отношениях, они активно взаимодействуют, словно общаются друг с другом на своём «предметном» языке. Спор изящной формы скрипки с пересекающимися прямо-

угольными гранями вызывает щемящее чувство одиночества, неустроенности человеческого бытия. Чтобы ощутить необычность работы художника, вспомним, к примеру, уравновешенные симметричные композиции Караваджо, Ф. Толстого.

Рассмотрим работу А. Матисса «Красные рыбки». Учитель может начать **беседу** с заданий и вопросов, например, так: «Найдите центр композиции. С помощью каких художественных средств выделен этот центр?» Невозможно отвести взгляда от кружения красных рыбок в стеклянном сосуде. Красные рыбки являются не только композиционным, но и колористическим центром картины. Яркие зелёные листья вокруг них в силу своей контрастности заставляют ещё ярче гореть красные пятна. Именно по сияющим краскам мы сразу узнаём Матисса, и благодаря колориту созерцание его картин становится праздником для глаз. Такая простая и логичная композиция, насыщенное цветовое решение натюрморта стали возможны только в искусстве XX в. Кажется, что у автора таких красочных полотен жизнь была лёгкой и безоблачной, однако на самом деле это не так. Чтобы состояться как профессионалу и остаться верным своим творческим принципам, художнику пришлось преодолеть немало трудностей...

Можно также обратиться к работе И. И. Машкова «Синие сливы». В середине полотна расположена тарелка со сливами и яблоком. Художник старался передать как сочную синеву плодов, так и их упругую форму. Сначала кажется, что предметы и фоны у Машкова просто выкрашены, но, присмотревшись внимательнее, чувствуешь, что красочная масса в нашем восприятии словно оживает, лепит предмет и растворяется в среде, выступает вперёд и уходит в глубину. Одним из важнейших средств, влияющих на восприятие, оказывается в этом случае преувеличение размера изображённых предметов по сравнению с их натуральной величиной и резкое увеличение размера отдельных элементов картины, в том числе мазков и пятен. Произведения Машкова требуют от зрителя динамического восприятия. Если ограничиться только точкой зрения издали, охватывая взглядом весь холст целиком, восприятие будет неполным. По мере того как мы подходим ближе, впечатление заметно меняется и обогащается — фактурные предметы словно начинают шевелиться, в динамике оттенков оживает цвет. Возникает цепь различных чувственных ассоциаций. Изображение как будто рождается на наших глазах, предметы приобретают телесность и почти осязаемую округлость.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрывать их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем это всегда человеческий мир, отражающий строй мыслей и чувств человека, отношение его к жизни. Предметы словно актёры, элементы языка, на котором говорит художник, и он должен владеть этим языком так же, как

руководит актёрами режиссёр. Натюрморт не может быть составлен из случайно набранных предметов. Предметы должны быть тематически объединены и родственны по своему практическому назначению. Композиция натюрморта тогда выразительна, когда вся группа предметов производит впечатление органичности. Предметы не должны располагаться случайно. Очень важно ставить их в таком положении, которое будет наиболее естественно для них. Предметы должны быть родственны по назначению, но разнообразны по форме, материалу, фактуре, цвету. Однако слишком большой разницы в размерах следует тоже избегать. Коробка спичек, например, положенная рядом с большим сосудом, не будет с ним сочетаться, так как по отношению к нему она слишком мала и будет едва заметна.

Выполняя постановку натюрморта, учащиеся задумываются над тем, как будет он смотреться с разных сторон, какой предмет будет лежать на первом плане, как будут связаны между собой предметы и т. д. Ведутся поиски наиболее выгодной композиции, в которой найдут решение вопросы равновесия, пропорциональных отношений.

В организации композиции используют различные виды ритмов: линейные, тоновые, цветовые. Особую роль играют контрасты. Контрастное сопоставление большого и малого, светлого и тёмного, широкого и узкого, блестящего и матового и т. д. подчёркивает особенности каждой формы, её размеры, материальность, фактуру, разнообразие оттенков, усиливает выразительность.

Школьники приходят к выводу, что в натюрморте нужно определить **композиционный центр**, т. е. основной предмет, который по своему смысловому значению, величине, форме, цвету будет главным, центральным. Всё второстепенное (и по смыслу, и по цвету, и по форме) должно подчиняться главному. При пространственном решении натюрморта на первый план можно положить небольшой предмет, отличающийся по фактуре и цвету от других предметов. Для завершения композиции, а также для связи всех предметов в единое целое в постановку добавляют драпировки. Драпировки подчёркивают разницу между твёрдыми предметами и мягкой струящейся фактурой ткани, но она не должна отвлекать внимания от предметов. Драпировку часто располагают по диагонали, чтобы направить взгляд в глубину, к композиционному центру, а также для лучшего пространственного решения. Школьники должны вспомнить о важности освещения. Свет может быть боковым, направленным или рассеянным.

Вывод, который делается при обсуждении полученных постановок: композиционных решений натюрморта из одной и той же группы предметов должно быть очень много. При умелой постановке натюрморт показывает красоту окружающих предметов, их цветовую драгоценность.

С целью активизации творческого мышления, развития композиционных способностей учащимся можно предложить после выполнения постановки натюрморта не написать натюрморт, а сфотографировать его. Фотографии можно обсудить с точки зрения композиции, освещения, подбора и согласованности предметов по форме, фактуре и цвету и др. (по усмотрению учителя).

Итогом данной темы станет выполнение натюрморта по индивидуальному замыслу.

Практическая работа: создание натюрморта с использованием различных живописных материалов и техники.

Использование различных художественных материалов и техник даёт возможность учащимся найти выразительные средства для создания работы. Каждая техника обладает только ей присущими художественными достоинствами и помогает развитию творчества ученика.

Интересным художественным материалом является *пастель*. Слово «пастель» произошло от латинского слова, которое в переводе означает «паста», «тесто» — именно такое впечатление производят невысохшие пастельные мелки. Пастель — это своего рода мел, его разновидность со своими специфическими свойствами, она лучше ложится на бумагу, штрихи, сделанные пастелью, создают впечатление бархатистости и мягких размытых краёв. Техника рисования пастелью требует определённых навыков, линии должны проводиться мягко, почти невесомо. Пастель не любит многократного переписывания, вмешательства в красочный слой. Удачно найденные мазки, линии, штрихи желательно сохранять. При непродуманном, неосторожном вмешательстве всё это можно безвозвратно потерять. Чтобы этого не произошло, в начале работы нужно многое обдумать, уяснить. В этих целях желательно выполнить несколько маленьких этюдов-набросков. Пастелью можно добиться цветового звучания многоцветными мелкими штрихами. Штрихи эти можно смешивать, растирая пальцем, растушёвкой или сухой кистью, но можно оставлять и в чистом виде, подобно мозаике. Получаются мягкие, нежные, воздушные полутона, и возникает ощущение, будто изображение окружено сиянием. Бумагу для работы пастелью берут шероховатую, а выполненную работу закрепляют фиксативом, так как пастель имеет свойство осыпаться. Хорошо рисовать пастелью на цветной бумаге. Цвет основы используется как основной тон, колористически объединяющий всё цветовое построение. Кроме того, на тонированной основе рисунок смотрится более мягко, чем на белом фоне.

Можно выполнить работу в технике монотипии. *Монотипия* предполагает художественное произведение, выполненное за один приём. Для произведений, выполненных в технике монотипии, характерны тонкость цветовых отношений, плавность и мягкость очертаний форм, что внешне сближает

монотипию с акварелью. В этом виде графики получается один оттиск (моно) на бумаге с пластины, на которую нанесены краски.

На пластину помещают лист бумаги и прижимают. На бумаге образуется оттиск с необычными узорами, которые не могут быть повторены художником. Художник после печати выбирает те оттиски, которые удовлетворяют его по эстетической привлекательности и сюжету. Техника монотипии довольно трудоёмка и требует большого количества материалов и терпения.

Появление монотипии в России связано с именем Е. С. Кругликовой, заново открывшей эту технику в начале XX в. и создавшей собственную школу. Лирические созерцательно-спокойные пейзажи, букеты роз, ромашек, маргариток сразу вспоминаются при упоминании имени этой художницы.

Для монотипии можно использовать акварель, гуашь, темпера, а также акриловые, масляные, офортные, типографские краски и др.

Так же широк и многообразен выбор поверхностей, с которых можно делать оттиски: бумага, различные виды картонов, пластик разной толщины, пластины из разных металлов, стекло, оргалит, фанера и др. Краску на пластину можно наносить кистью, пальцами, мастихином и др. Отпечатки получают на станках или вручную.

Техника изготовления монотипии может быть очень разной.

Краски наносят на пластину, кладут на неё лист бумаги, прижимают руками или прокатывают валиком. Снимают лист и получают цветной оттиск. Оттиск затем слегка дорабатывают.

Ещё один способ: на пластину валиком накатывают слой краски, легко накладывают сверху газету, удаляя лишний слой краски, далее, не придавливая, опускают лист бумаги на накатанную краской поверхность и начинают рисовать то, что наметили, работая карандашом, простой ручкой, черенком от кисточки — всё зависит от толщины линии, которую хотят получить. Затем лист бумаги снимают и слегка дорабатывают оттиск. Такая творческая техника очень нравится учащимся.

После выполнения творческого задания проводится совместное **обсуждение** полученных натюрмортов с точки зрения композиции, тональных и цветовых контрастов, ритма линий и пятен.

III четверть

Вглядываясь в человека. Портрет

Приобщение учащихся к культурному наследию человечества через знакомство с искусством портрета разных эпох. Содержание портрета — интерес к личности, наделённой индивидуальными качествами. Портрет как выражение идеалов своего времени. Изображение головы человека в графике, живописи и скульптуре. Сходство внешнее и внутреннее. Художественно-выразительные средства создания портрета. Великие портретисты в истории культуры. Портрет в русском искусстве. Судьба портрета в отечественном и зарубежном современном искусстве.

Темы уроков

«Образ человека – главная тема в искусстве».

«Конструкция головы человека и её основные пропорции».

«Изображение головы человека в пространстве».

«Портрет в скульптуре».

«Графический портретный рисунок».

«Сатирические образы человека».

«Образные возможности освещения в портрете».

«Роль цвета в портрете».

«Великие портретисты прошлого».

«Портрет в изобразительном искусстве XX века».

○ **Сновная задача** этой четверти — приобщение учащихся к культурному наследию человечества через знакомство с искусством портрета разных эпох. Приобщение к культуре — это не столько получение знаний, сколько воспитание чувства сопричастности переживаниям, выраженным в произведениях искусства. Каждый учащийся может и должен стать наследником огромного культурного достояния предков. На уроках изобразительного искусства происходит его первоначальное встраивание в эту культуру.

Задачи приобщения к жанру портрета — это также развитие наблюдательности, глазомера, композиционного мышления и креативности. Искусство портрета требует специальных умений: умения видеть общую конструкцию и форму объекта, умения устанавливать основные пропорции головы, а также умения взглянуть по-новому на уже знакомое.

Разговор пойдёт о том, что же делает портрет произведением искусства. Обычно различают сходство внешнее, которое имеет ценность как исторический документ или семейная реликвия, и сходство внутреннее, которое убеждает, что именно таким должен быть портретируемый.

Художественный портрет, с одной стороны, передаёт внутреннее содержание портретируемого человека, его характер через передачу внешнего облика, а с другой — отражает мировоззрение самого художника, определённое понимание идеалов, которое присуще художнику как человеку своего времени.

Эти стороны искусства портрета рассматриваются в данной теме. Настоящим помощником для учителя станет учебник, в котором есть соответствующий материал: короткий и ёмкий текст, зрительный ряд, проиллюстрированные учебными работами задания. Учитель может расширить зрительные впечатления школьников, предложив дополнительный зрительный ряд или свой вариант прочтения задания, всё это приветствуется. Слайды, видеофильмы, визуальные возможности компьютера, Интернет также необходимы на уроке. Однако **главную роль всё-таки играет учебник, с которым ребёнок общается непосредственно на уроке и дома длительное время.**

Чтобы сформировать у ребёнка определённую систему знаний, учебник предлагает **изучение жанра по определённому плану**: общее знакомство с историей жанра как частью человеческой культуры; понимание особенностей скульптурного, графического и живописного портретов; знакомство с конструкцией, формой головы человека, пропорциями лица; собственное прочтение жанра учащимися. Материал учебника содержит минимум необходимых искусствоведческих знаний, каждый разворот учебника включает в содержательном единстве **текст и зрительный материал** (репродукции, методические рисунки). Текст учебника не просто носит культурологический и учебный характер, а призван создать целостный зрительный образ жанра.

Целесообразно познакомить учащихся с особенностями жанра портрета в Древнем Египте, в Древнем Риме, а также в странах Западной Европы и, конечно, в России.

Формирование интереса к портрету и возникновение жанра портрета — всё имело свои исторические предпосылки. Каждый век выдвигал своих замечательных портретистов, в их произведениях воплотились художественные идеалы времени, своеобразие и выразительность пластических средств, присущих как той или иной исторической эпохе, национальной культуре, художественному направлению, так и индивидуальности отдельных живописцев.

Работа над постижением жанра построена на принципе **единства восприятия и практической деятельности** внутри каждой изучаемой темы. Практические задания при знакомстве с данным жанром так же обязательны, как и при знакомстве с любым другим жанром. Конкретная практическая **задача изображения предмета или явления не должна рассматриваться как отдельный механический навык в отрыве от художественно-творческих задач.** В тексте данного пособия и в учебнике предлагается несколько больше

учебных заданий, чем можно выполнить при одном учебном часе в неделю. Такой подход учитывает возможности увеличения времени на выполнение заданий за счёт школьного компонента и второй половины дня.

Урок: «Образ человека – главная тема в искусстве»

Планируемые результаты:

- **знакомиться** с великими портретными произведениями разных эпох и **получать представление** о месте и значении портретного образа человека в искусстве;
- **получать представление** об изменчивости образа человека в истории;
- **получать представление** об истории портрета в русском искусстве, **узнавать** имена великих художников-портретистов;
- **понимать**, что портрет не только запечатлевает внешнее сходство с портретируемым, но и выражает идеалы эпохи и авторскую позицию художника;
- **учиться различать** виды портрета, парадный и лирический портрет;
- **учиться рассказывать** о своих художественных впечатлениях.

Понятия: жанр, композиция, художественно-выразительные средства изображения, виды портрета.

Зрительный ряд: А. Дюреер. Автопортрет; П.-П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы; фаумские портреты (Портрет юноши); портрет императора Филиппа (Древний Рим); Ж. Клуэ. Франциск I; Р. ван дер Вейден. Портрет молодой женщины (учебник, с. 90—101) и т. д.

Возможны самые **разные сценарии проведения уроков** и контроля за освоением материала по данной теме: беседа, посещение музея, анализ детских работ и др. При выборе любого сценария урока необходима вдумчивая работа с учебником, где представлен содержательный зрительный ряд — портреты эпохи Древнего Египта, Древнего Рима, а также стран Западной Европы и России. В учебнике специально дано материала больше, чем может быть освоено на одном уроке, и учитель сам может выбрать траекторию развития урока.

Портрет — изображение какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности. Через внешнее сходство отображается внутренний мир человека.

Проводя **беседу** о портрете, можно задавать вопросы типа: «Как вы считаете, какой характер у изображённого человека? Кем бы он мог быть? Какие у него отношения с другими людьми?» Это вызовет повышенный интерес к обсуждению произведения, позволит учащимся обратиться к анализу внутреннего

состояния и особенностей личности изображённого человека. Разговор пойдёт о том, что же делает портрет произведением искусства. Обычно различают сходство внешнее и сходство внутреннее. Можно активизировать внимание учащихся, задавая следующие вопросы: «Только ли внешнее сходство определяет ценность портрета как произведения искусства? Есть ли внешнее сходство в портретах великих мастеров этого жанра — Рафаэля, Рубенса, Клуэ? Только ли внешнее сходство важно в портрете?» Мы можем предполагать, что в портретах великих мастеров, например Рафаэля, Тициана, Веласкеса или Рембрандта, сходство было достигнуто. Однако, как бы ни было разумно данное предположение, соответствие его действительности уже не проверить. Вывод прост: если бы единственным достоинством портрета было его сходство с натурой, сложно было бы отличить хороший портрет от плохого.

Художник стремится передать не **буквальное сходство, а, скорее, эмоциональное**. Чтобы подчеркнуть определённые качества модели, художник может идеализировать или обострять изображение. Порой зрители больше хвалят именно те работы, которые, как кажется, не очень похожи на оригинал, и лишь потому, что эти портреты отразили некое внутреннее свойство модели. Академик Д. С. Лихачёв писал: «Иногда точка зрения, с которой подходят к произведению искусства, бывает явно недостаточна: портрет рассматривают только так: „похож“ он или „не похож“ на оригинал. Достаточно ли этого? Ведь искать похожести лучше всего в фотографии: все морщинки и прыщики на месте. Что же нужно в портрете, чтобы он был произведением искусства, кроме простой похожести? Во-первых, сама похожесть может быть разной глубины проникновения в духовную суть человека. Это знают и хорошие фотографы, стремящиеся ухватить подходящий момент для съёмки, чтобы не было в лице напряжённости, связанной обычно с ожиданием съёмки, чтобы выражение лица было характерное, чтобы положение тела было свободным и индивидуальным, свойственным данному человеку. От такой „внутренней похожести“ многое зависит в том, чтобы портрет или фотография стали произведениями искусства. Но дело ещё и в другой красоте: в красоте цвета, линий, композиции» (Д. С. Лихачёв. Письма о добром и прекрасном. Письмо тридцать второе. Понимать искусство). Для передачи этой «внутренней похожести», внутренней сути человека художник каждый раз ищет новые художественные средства, новый художественный язык.

Автор портрета не бесстрастный регистратор внешних и внутренних особенностей портретируемого: личное отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, его творческая манера накладывают на произведение зримый отпечаток. У древних народов существует суеверное предубеждение против портрета, основанное на вере, будто живая душа человека переходит в нарисованное изображение, но на самом

деле пленённой оказывается душа портретиста во время работы над портретом. Благодаря этому рука портретиста легко узнаётся в его работах. Альфонс Доде (французский романист и драматург XIX в.) остроумно обобщает: «Художник, обладающий длинным носом, стремится удлинить носы во всех портретах, которые он пишет». Именно поэтому портреты одного и того же человека, выполненные разными художниками, могут различаться по передаче даже внешнего мира.

Важный аспект жанра — **портрет и время**. Хороший портрет — это не только суждение о конкретном человеке, но и представление об образе жизни людей определённой эпохи, её идеалах и представлениях о человеке. Концепция личности в портрете находится в сложной зависимости от мировоззрения, эстетических и социальных идеалов своего времени. Периодами расцвета портрета считаются римский скульптурный портрет, портрет эпохи Возрождения, XVII в., вторая половина XVIII и XIX в. Художники создавали портреты будучи вдохновлёнными собственным интересом или привязанностью к модели или же по заказу — для частных людей и общественных организаций. Портреты могут являться важными государственными или семейными знаками, создающимися для увековечивания памяти человека.

Дети знакомятся с искусством портрета Древнего Рима, эпохи Возрождения, XVIII и XIX вв. В учебнике дана подробная характеристика портретов, позволяющая на уроке ввести детей в удивительный мир портрета. Изобразительный ряд позволяет учащимся увидеть в произведении образ определённого человека, идеалы и представления о человеке той эпохи, в которую творил художник, и отношение самого художника к портретируемому. Взаимоотношения художника и портретируемого не есть постоянная величина, динамика формирования образа для каждого исторического периода имеет свои особенности. За портретом и моделью в том или ином виде стоит самосознание эпохи. **Портрет — это своего рода зримая летопись времени.**

Виды портрета. Портрет может изображать людей в повседневной жизни, за каким-либо занятием — это **камерный портрет**. В некоторых исторических периодах целью портрета было запечатлеть и показать власть и могущество изображённых, поэтому был распространён **парадный портрет**; в другие эпохи художники более стремились отразить спонтанность, естественность и полноту жизни. **Камерный портрет** уделяет больше внимания индивидуальным, личностным особенностям человека.

В процессе беседы о портрете и его видах необходимо обратиться к учебнику. Интересный, содержательный *текст*, точно подобранный *иллюстративный ряд* помогут учителю грамотно выстроить урок. Использование дополнительных материалов и *средств информационных технологий* сделают урок ещё более интересным и увлекательным.

Урок: «Конструкция головы человека и её основные пропорции»

Планируемые результаты:

- **получать представление** о конструкции, пластическом строении головы человека и пропорциях лица;
- **понимать** роль пропорций в выражении характера модели и отражении замысла художника;
- **овладевать** первичными навыками изображения головы человека;
- **приобретать новые навыки** изображения в рисунке и средствами аппликации.

Понятия: пропорции, конструкция, форма.

Практическая работа: выполнение портрета в технике аппликации.

Материалы: цветная бумага, ножницы, клей.

Зрительный ряд: Микеланджело. Фрески Сикстинской капеллы; Г. Гольбейн. Наброски головы и кистей рук; учебные работы (учебник, с. 102—105).

Главная художественная проблема урока — знакомство с конструкцией головы человека и её пропорциями. Главное — не перенасытить урок излишними сведениями и техническими приёмами изображения головы. Важно учить детей *воспринимать общее* — общую форму и основные пропорции головы, а не сосредоточиваться на частных, конкретных формах, например форме носа или глаз. Мы легко отличаем листья дуба от листочков берёзы или клёна. Но ведь и каждый лист дуба имеет свою особую форму. Значит, мы определяем принадлежность листа к данному дереву или растению по общей форме, которую несёт каждый листок этого дерева в отдельности. Это важно и в изображении портрета. У одних людей можно наблюдать удлинённое лицо и острые углы и грани деталей лица, у других, наоборот, закруглённость и сглаженность форм всей головы и частей лица. Вспомните, как Н. В. Гоголь в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» метко описывал характерное строение голов своих героев: у одного голова напоминает редьку хвостом вверх, а у другого — редьку хвостом вниз.

К понятию **конструкция** мы обращались при изучении формы предметов. Всё сказанное о конструкции объектов материального мира справедливо и при разговоре о портрете. Наша голова является таким же материальным объектом и складывается из геометрических форм или тел. Для убедительности учитель может обратиться к учебному рисунку или наброскам Г. Гольбейна. При положении лица анфас, когда левая и правая половины его видны одинаково, средняя и поперечные линии, обозначающие местонахождение глаз и губ, будут прямыми. При других положениях эти линии будут дугами большей или меньшей кривизны в зависимости от степени поворота головы.

Античное искусство установило идеальные пропорции, согласно которым голова по вертикали от темени до конца подбородка делится на две равные части линией глазных впадин. Каждая из этих половин делится, в свою очередь, на две равные части: верхняя — линией волос, а нижняя — основанием носа. Получается четыре равные части. Расстояние между глазами принимается равным ширине крыльев носа. Место и величина ушей определяются расстоянием от бровей до основания носа. В действительности у людей редко бывают такие идеальные пропорции, но знать их необходимо, чтобы видеть отклонения от них и лучше понимать индивидуальные пропорции каждого человека, его характер.

Практическая работа: выполнение портрета в технике аппликации. Вначале надо вырезать (наметить) обобщённую форму головы, взяв её в правильных пропорциях. Голова может быть продолговатой, приплюснутой или почти круглой, она может напоминать форму яйца, шара, груши и т. п. Основная характеристика формы должна быть передана уже в первоначальной форме головы, размер которой половина листа А4. На некотором расстоянии мы видим голову перспективно уменьшенной и, следовательно, меньше натуры. Меньше натуральной её и следует изображать. Человек может держать голову прямо или наклонить её. В аппликации также имеет смысл дать живое движение головы относительно шеи.

Чтобы точнее выполнить форму головы, надо обозначить срединную линию. *Срединная линия* — это воображаемая линия, проходящая через середину лба, середину основания носа, губ и подбородка. Срединная линия поможет правильно расположить детали лица: нос, рот, подбородок. Далее вырезаем в соответствующем масштабе отдельные части лица. Бумага при этом должна быть разной по цвету и фактуре. Для большей наглядности можно выполнить учебный рисунок на доске и воспользоваться репродукциями в учебнике (с. 105). Можно предложить учащимся **учебную игру** с уже готовыми вырезанными формой головы и частями лица (воспользуйтесь магнитной доской или любым демонстрационным стендом). Учитель, прикрепляя части лица на готовую форму головы, демонстрирует учащимся, как просто добиться разного выражения лица. Если изменить расположение элементов (губ, бровей, глаз и т. д.), лицо приобретёт другое выражение и характер: чуть сдвинули к переносице брови — человек нахмурился, насупился; приподняли брови — человек удивился и т. д.

После этого учащиеся начинают самостоятельно передвигать вырезанные части лица вверх и вниз, уменьшая или увеличивая верхнюю или нижнюю часть лица. У разных людей отношения этих двух частей различны. Пропорции нижней и верхней частей головы и общая форма этих двух частей во многом определяют индивидуальный характер человека. Учащиеся часто допускают **ошибки**, намечая верхнюю по-

ловину головы меньше по высоте, а нижнюю — больше, хотя в большинстве случаев они бывают почти равными. Это происходит потому, что форма верхней части головы кажется меньше, поскольку более цельная и не заполнена мелкими деталями, как нижняя часть.

Причёска может быть собрана из однотипных прядей орнаментального характера таким образом, что верхние пряди накладываются на нижние.

Учитель должен понимать, что выполнение данного задания — важнейший этап в обучении пониманию конструкции формы и выразительности пропорций головы человека.

Урок: *«Изображение головы человека в пространстве»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о способах объёмного изображения головы человека;
- **участвовать в обсуждении** содержания и выразительных средств рисунков мастеров портретного жанра;
- **получать представление** о бесконечности индивидуальных особенностей при общих закономерностях строения головы человека;
- **учиться видеть** особенности лиц разных людей;
- **выполнять** наброски и зарисовки головы человека.

Понятия: композиция, пропорции, конструкция, объём.

Практическая работа: выполнение набросков и зарисовок головы человека.

Материалы: простой карандаш или чёрная ручка, бумага.

Зрительный ряд: А. Дю р е р. Строение головы. Рисунки из трактата «О перспективе и пропорциях»; П.-П. Р у б е н с. Штудия голов в разных ракурсах (учебник, с. 106—107); схемы построения головы, детские рисунки.

Основная художественная проблема урока — продолжение изучения объёмной конструкции головы человека. Эта тема сложна и для ученика, и для учителя. В процессе работы целесообразно сосредоточиться не на передаче внешнего сходства, а, скорее, на передаче эмоционального впечатления о движении головы в пространстве. Необходимо работать над целостным видением формы, над умением её анализировать, умением сравнивать одну форму с другой, т. е. **учить мыслить**.

Учащиеся уже знают, что всё разнообразие предметов и вещей, которое нас окружает, может быть представлено в виде простых геометрических тел.

Заслуживает особого внимания метод обучения рисунку, созданный Д. Н. Кардовским: «...чтобы облегчить ученику задачу, надо упростить форму, и когда он поймёт её основу, то можно разрешить переходить к уточнению. Сложную форму

надо сначала как бы обрубить и довести понимание формы до такой же простоты, как при изображении геометрических тел. „Обруб“ — принцип упрощения сложной формы предметов до наипростейших форм». В учебнике (с. 106) дети могут рассмотреть «обруб» головы, выполненный А. Дюрером.

Так же как и при изображении натюрморта, при изображении головы человека необходимо сначала проанализировать сложность формы.

Учитель помогает увидеть сложную форму головы в виде простой формы, составленной из отдельных форм — геометрических тел.

Ученики должны научиться мыслить не линиями, а пространственными плоскостями, образующими форму головы.

Опыт работы над объёмными фигурами при изучении темы «Мир наших вещей. Натюрморт» здесь очень пригодится.

Практическая работа: выполнение набросков и зарисовок головы человека на основе учебных рисунков мастеров — Дюрера, Рубенса и др. Задача учителя — научить детей не просто срисовывать, а видеть, понимать и уметь анализировать форму, строить её в собственных работах.

На данном этапе нецелесообразно вести работу с натуры, так как, выполняя рисунок портрета с натуры, нельзя сравнивать деталь рисунка с той же деталью натуры. При сравнении в упор всегда будут ошибки! **Надо сравнивать отношения нескольких деталей на рисунке** с соотношениями таких же деталей в природе. Например, величина глаза определяется на рисунке по отношению к ширине носа и высоте лба, их масштабы пропорционально уменьшаются по сравнению с соответствующей величиной глаза, носа и лба в природе. Какую бы деталь мы ни рисовали, нужно всегда одновременно оценивать её отношение к целому.

«Природу копировать не надо, но надо почувствовать её суть и освободить от случайностей», — говорил И. И. Левитан.

Полезно, прежде чем приступить к выполнению зарисовок головы человека, всю подготовительную работу проделать в уме: нужно уметь представить работу уже нарисованной.

Вначале надо наметить **обобщённую форму без деталей** лица, взяв её в правильных пропорциях. Головы бывают продолговатые, приплюснутые или почти круглые. Основная характеристика формы должна быть передана уже в первоначальной форме головы. Соотношение черепной и лицевой частей надо искать не на поверхности головы, а сравнивая трёхмерную массу той и другой части. При этом голову надо строить как сложную форму, основой которой является череп.

Типичной ошибкой при изображении головы является преуменьшение пропорций лба и всей черепной коробки по отношению к лицевой части.

При построении первоначальной общей формы очень важно учесть **движение головы** — её поворот или наклон.

Человек может держать голову прямо, наклонив её набок или вперёд, закинув назад, повернув вправо или влево. Соответственно наблюдаемому в натуре движению головы и нужно строить первоначальную общую форму. Чтобы сразу же показать движение головы и наметить её объём, надо провести срединную линию (см. предыдущую тему). **Срединная линия** поможет не только определить поворот головы, но и правильно расположить детали лица: нос, рот, подбородок. Намечая срединную линию, очень важно правильно установить на рисунке **пропорции** правой и левой частей лица — лба, подбородка и т. д. На данном этапе необходимо также установить связь головы с шеей и плечевым поясом.

На намеченной первоначально форме головы, кроме срединной линии, надо провести **поперечную линию**, определяющую положение глаз, и таким образом разделить общую форму на две части: верхнюю (мозговую) — от теменных костей до переносицы и нижнюю (лицевую) — от переносицы до подбородка.

Параллельно поперечной линии, определяющей расположение глазных впадин, можно провести остальные вспомогательные линии, которые пройдут через брови, передний край волосяного покрова, нижнее основание носа и ушей, разрез губ, нижний край подбородка. Все эти линии между собой параллельны, подчиняются законам перспективы и в случае поворота головы или наклона направляются на рисунке в одну и ту же точку схода. Если сравнить рисунки головы в различных поворотах, то можно увидеть, что линия глазных впадин делит форму головы на равные части, а пропорции деталей лица в лицевой части меняются. Глаза в разных случаях располагаются на различных расстояниях от арок глазных впадин и переносицы. От этого зависит характер лица и его выражение.

Наметив пропорции общей формы головы, срединную линию и линию глазных впадин, нужно наметить **местоположение более мелких форм** — основания носа, линии рта, скуловых костей. Затем можно определить, пока ещё только обобщённо, форму носа: от линии переносицы строим призму с помощью четырёх граней — передней, двух боковых и одной нижней. При этом надо строго следить за пропорциями носа, постоянно сравнивая его с лобной и нижней частями лица по величине и местоположению, учитывая перспективные сокращения и симметричность относительно срединной линии. Наметив форму носа, уточняем места височных углов, высоту лба, форму глазниц. Обобщённую форму рта определяем, прокладывая тени под нижней губой, намечая толщину губ и характер углов рта, которые могут быть опущены или подняты. Чтобы правильно наметить ширину рта, надо, ориентируясь по ширине крыльев носа, найти углы рта. Парные детали надо всегда рисовать сразу: два глаза, две ноздри, два уха и т. п.

Приступая **к детальной прорисовке формы головы**, надо смотреть на каждую деталь как на совокупность поверхностей простых форм. Простая форма, с которой можно сравнить нос, — это призма, состоящая из передней поверхности, двух боковых, а также обязательно и нижней поверхности, где расположены ноздри. Лоб — усечённый плоскостями цилиндр, он нависает над глазными впадинами. Глазное яблоко имеет шаровидную форму. Чем внимательнее будет проанализировано строение деталей лица, тем точнее будет построена их форма и связь с черепом.

Нос может быть широким, длинным, прямым, с горбинкой или курносым. Но несмотря на многообразие форм носов, их строение имеет единую для всех структуру, обусловленную анатомическим строением. При изображении головы размер носа можно взять в качестве модульного размера, который по высоте головы укладывается примерно четыре раза. Точки, определяющие верхнюю поверхность носа, находятся на уровне переносицы и кончика носа. Боковая поверхность носа сверху ограничивается у основания внутренними краями слезников, а снизу — краями крыльев носа. Рисую, нужно помнить, что нос — это призма, ограниченная в пространстве четырьмя основными плоскостями.

Рот составляют верхние и нижние губы, в основе которых лежат круговые мышцы рта. Как и остальные части лица, губы имеют свои индивидуальные особенности: могут быть тонкими, полными, маленькими и т. п. Надо приучать детей не изображать губы в отдельности, а начинать построение с обобщённой формы. Независимо от многообразия форм структура губ имеет единую основу. Особое внимание следует обратить на срединную линию рта.

Глаз имеет шарообразную форму и располагается в глазничной впадине, а веки являются как бы толстой оболочкой этого шара. Намечая линию глаз, нужно иметь в виду уровень переносицы, который служит ориентиром. Слезники глаз располагаются на этой линии, а внешние уголки глаз могут быть как на уровне слезников, так и чуть выше или ниже их. Начиная построение, глаз можно изобразить в виде параллелограмма. У глаз с узким разрезом уголки сближаются, при этом верхний угол будет более острым, чем нижний.

Нужно следить за всеми элементами пропорций, только ни в коем случае нельзя превратить работу в чертёж, в диктат схемы. Всё будет мёртвым!

Рисую лоб, нос, глаза, не следует просто рисовать цилиндр, призму или шар, а нужно всегда передавать живую форму деталей лица, характерные особенности каждой их поверхности. Рисую, например, переднюю плоскость носа, надо внимательно проследивать характер переносицы, носовой кости и кончика носа. Все четыре плоскости носа уже в самом начале должны передавать в общих чертах характерные

особенности носа реального человека (нос прямой, курносый, широкий, острый). Такой продуманный, конструктивный подход должен быть при рисовании каждой детали лица.

Необходимо напомнить учащимся материал предыдущих уроков.

Наметив формы всех деталей головы, уточняем их пропорции и проверяем правильность построения головы в целом. **Портретное сходство** зависит прежде всего от правильно выдержанных общих пропорций.

В процессе выявления формы головы в рисунок можно вводить светотень. На рисунке Дюрера (учебник, с. 106) благодаря разделению объёма на грани отчётливо видна пространственная конструкция общей формы головы, отдельных деталей. Видно, как распределяются тени в зависимости от того, насколько та или иная грань повернута к световым лучам.

Механизм построения — средство, а не цель, поэтому чаще всего он скрыт в законченном произведении. Художники эпохи Возрождения раскрывали этот механизм в своих трактатах, но образы, созданные ими, затмевали технологию, они были неизмеримо глубже и сложнее её.

Урок: *«Портрет в скульптуре»*

Планируемые результаты:

- **знакомиться** с портретными изображениями, созданными великими мастерами скульптуры, **приобретать опыт восприятия** скульптурного портрета;
- **приобретать знания** о великих русских скульпторах-портретистах;
- **получать представление** о выразительных средствах скульптурного образа;
- **приобретать творческий опыт** нового видения индивидуальности человека;
- **приобретать опыт и навыки** лепки портретного изображения человека.

Понятия: материал, фактура, пропорции, конструкция, объём, пластика, бюст.

Практическая работа: создание скульптурного портрета литературного героя.

Материалы: скульптурный пластилин или глина, банка вытанутой формы, стеки, подставка для скульптуры.

Зрительный ряд: статуя писца Каи, портрет царицы Нефертити (Древний Египет); «Брут» из Палаццо дей Консерватори в Риме, портреты Цицерона и Помпея (Древний Рим), скульптуры Донателло, Л. Гиберти, А. Верроккьо, Микеланджело, Л. Бернини, Дж. Манцу, а также А. С. Голубкиной, Е. Ф. Белашовой, М. К. Аникушина и др. (см. учебник).

Основная художественная проблема урока — углубление представлений о конструктивной форме головы человека. В начальной школе учащиеся работали в объёме с разнообразными материалами для лепки: пластилином, глиной, тестом и др., обучались способам и приёмам лепки (вытягивание, защипление, вдавливание и др.), работе со стеками. Желательно начать урок с **беседы** о мастерах скульптуры, а затем закрепить полученные представления в практической работе — выполнить скульптурный портрет литературного героя.

Материальность скульптуры проявляется в конкретности самого материала, который, обретая форму, становится носителем художественной идеи. Каждая культура приносит своё понимание соотношения объёма и пространства: Античность понимает объём тела как расположение в пространстве, Средние века — как ирреальный мир, эпоха барокко — как среду, захваченную скульптурным объёмом и покорённую им, классицизм — как равновесие пространства, объёма и формы. XIX век позволил пространству войти в мир скульптуры, подарив объёму текучесть, а XX век, продолжив этот процесс, сделал скульптуру подвижной и проходимой для пространства.

Лёгкость восприятия скульптуры только кажущаяся. Скульптура символична, условна, а значит, сложна и неоднозначна при восприятии.

В процессе беседы можно познакомить учащихся с одним из древнейших жанров — **скульптурным портретом** — изображением человека, дающим представление о внешности и внутреннем мире портретируемого. Развитие портретного жанра в скульптуре идёт практически параллельно с представлениями о роли личности в истории. В зависимости от этого портрет становится то более реалистичным, то более идеализированным.

Формы портрета в истории искусства были разнообразными: маски мумий, герма (четырёхгранный столб с портретной головой) у греков, римский бюст и т. д.

Существует разная степень обобщения в этом жанре: портрет-характер, показывающий природные свойства человека; портрет-тип, дающий характеристику определённому типу людей; портрет-настроение, дающий эмоциональную характеристику человека; портрет-символ.

В процессе беседы дети вспоминают, что портрет в скульптуре подразделяется на следующие формы: голова, бюст (погрудное изображение человека в круглой скульптуре), полуфигура, поленное изображение, фигура. Все формы скульптурного портрета рассчитаны на восприятие с близкого расстояния, что даёт уникальные возможности. Скульптуру можно рассматривать с *разных точек зрения* и открывать всё новые грани в многосторонней характеристике портретируемого.

Выразительные средства скульптуры. Выразительность в скульптуре достигается с помощью особой архитектоники

форм, построения основных планов, объёмов масс, ритмических отношений, составляющих единое целое. Основными средствами выражения содержания в скульптуре выступают объём, пластическая моделировка, силуэт, пропорции, фактура материала, иногда цвет.

Главный предмет изображения в скульптуре — человек. Скульптура может правдиво показать сложные переживания, настроения, характер, порывы, мечты и надежды человека. Часто она тяготеет к образу-символу с открытым историческим или философским содержанием. Соответственно идее и образу скульптор выбирает материал. Нет случайности в том, что одна работа выполнена в дереве, другая — в мраморе, третья — в бронзе. Бронза, например, даёт возможность большей детализации, дерево обладает особой пластичностью, мрамор — теплотой, образным обобщением, сталь — силой, цемент — лаконичностью и т. д. Однако работа не сразу появляется в материале. Вначале скульптор уточняет свой замысел на бумаге, затем лепит в глине, пластилине или гипсе. И лишь после этого переводит замысел в окончательную пластику с учётом выбранного материала.

Средства выразительности — **свет и тень, фактура**. Плоскости и поверхности изваянной фигуры, отражая свет и бросая тени, создают пространственную игру форм, эстетически воздействующих на зрителей. Бронзовая скульптура допускает резкое разделение света и тени, проницаемый же для световых лучей мрамор позволяет передать тонкую светотеневую игру. Эта особенность мрамора использовалась древними художниками: так, нежный розоватый, чуть-чуть просвечивающий мрамор статуи Венеры Милосской поразительно искусно передаёт нежность и упругость тела женщины.

Рассуждая о скульптурном портрете, учитель обращает внимание учащихся на выразительные средства, используемые скульпторами в разные эпохи.

Скульптурный портрет известен со времён Древнего Египта. Египтяне верили, что, кроме души и тела, есть ещё нечто промежуточное — призрачный двойник человека и его жизненная сила (называемая Ка), который должен найти свою земную оболочку, и тогда душа будет чувствовать себя уверенно и спокойно. Для этого в гробницу помещали портретную статую умершего, причём портрет должен был быть очень похожим (иначе как же Ка опознает свой облик?). Из этой традиции выросло знаменитое портретное искусство Египта. Материалом для статуй служили дерево или камень (гранит, базальт, песчаник, известняк). Притягательными в скульптурном образе человека были глаза: египтяне считали их зеркалом души. Глаза делали из специально подобранных материалов. В глазницы из бронзы вставляли кусочки алебастра, а внутрь помещали горный хрусталь, имитируя зрачок. Особенно известен портрет царицы Нефертити из раскрашенного известня-

ка, сделанный в натуральную величину. Поразительна тонкость и в то же время уверенность, с какой скульптор передал форму щёк, губ, подбородка, шеи. Кроме того, скульптор сумел передать следы прожитых лет, разочарований, каких-то тяжёлых переживаний царицы.

Древнеримская скульптура известна своими реалистическими портретами, поражающими остротой индивидуальной и социальной обрисовки характеров. Как и у этрусков, зарождение жанра портрета в древнеримском искусстве было связано с погребальным культом. Обычай снимать с покойника восковую маску и хранить её вместе с фигурками домашних богов (пенатов и ларов) послужил одним из толчков к созданию портрета и способствовал возникновению устойчивой традиции точной передачи внешнего облика человека. Этим определяется своеобразие древнеримского искусства, в котором были созданы портреты большой художественной силы. Так, например, бронзовый бюст римлянина, так называемый «Брут» из Палаццо дей Консерватори, даёт пример портрета, в котором раскрыт человеческий характер. В этом произведении нашёл яркое воплощение образ сурового, непреклонного римлянина эпохи республики.

Скульптура как вид искусства имеет большую художественную и историческую ценность для эстетического воспитания. Пластическая выразительность скульптуры способна оказывать сильное эмоциональное влияние на ребёнка.

Учитель может привлекать к уроку дополнительные материалы, но необходимо помнить, что освоение материала происходит в **единстве восприятия и практической деятельности**. Беседа о скульптурном портрете не должна занимать много времени, важно, чтобы школьник успел выполнить практическое задание.

Практическая работа: создание скульптурного портрета литературного героя.

Поясним некоторые особенности выполнения задания. Для работы необходимы подставка, стеки, банка (например, из-под кофе), лист бумаги, скульптурный пластилин или глина. На подставку устанавливается банка, открытым горлышком вверх. Заготовленный лист бумаги комкаем в плотный шарик такого размера, чтобы его можно было воткнуть в горлышко банки. Получился определённый каркас для головы, достаточно лёгкий и прочный. Кроме того что скульптура будет легче, она ещё будет экономичнее, на неё уйдёт не очень много пластилина. Далее аккуратно облепляем наш каркас пластилином так, чтобы получилась общая форма головы. Находим соотношение лицевого и черепного объёмов. Добавляя пластилин к форме, нельзя забывать о симметрии. Добавили кусочек пластилина слева — проверили правую сторону лица. Мас-су волос желательно рассматривать тоже как общую форму с обозначением определённой толщины и объёма.

Учитель напоминает, что в процессе работы необходимо вращать скульптуру, рассматривая её с разных сторон. Набрав общую форму, начинаем прорабатывать лицо. Стараемся работать пространственными плоскостями. С помощью стеки формируем лоб, срезая лишний пластилин с височных частей головы. Сглаживаем форму лица, подбородка. Банку-шею закрываем тонким слоем пластилина в последнюю очередь, чтобы пластилин не мешал придерживать работу. Нужно постоянно думать о своём персонаже, добиваться выразительности образа.

Типичные ошибки. Трудность работы над портретом заключается в том, что детей больше интересует лицевая часть: нос, глаза, рот. Всё остальное выполняется, как правило, небрежно или просто опускается (вместо лба даётся горизонтальная плоскость, вместо затылка — маленький бугорок). Получается что-то вроде маски. Поэтому важно напоминать **процесс работы:** после того как набрали массу головы, обрубкой намечают весь объём головы, помня об её основных пропорциях, далее в общем объёме находят основные планы формы. Заключительный этап — детальная лепка портрета.

Учащиеся часто склонны использовать бутафорию для дополнения образа: шапку, очки, сигарету, курительную трубку. Это вызвано желанием наиболее лёгким способом добиться остроты типажа или резче выявить индивидуальные качества портретируемого.

Дети должны знать, что в скульптуре нет ничего второстепенного и с одинаковым вниманием следует относиться ко всем аспектам задания.

Урок: *«Графический портретный рисунок»*

Планируемые результаты:

- **приобретать интерес** к изображению человека как способу понимания и видения окружающих людей;
- **развивать** художественное видение, наблюдательность, умение замечать индивидуальные особенности и характер человека;
- **приобретать представление** о различных графических портретах мастеров разных эпох, о разнообразии выразительных графических средств;
- **выполнять** наброски и зарисовки близких людей, учиться передавать индивидуальные особенности человека в портрете;
- **овладевать** новыми умениями в рисунке.

Понятия: пропорции, конструкция, форма.

Практическая работа: создание портрета одноклассника, кого-то из членов своей семьи или автопортрета.

Материалы: карандаш, уголь (или сангина, восковые мелки), бумага.

Зрительный ряд: Р е м б р а н д т. Автопортрет; А. Д ю р е р. Портрет восемнадцатилетнего молодого человека; В. А. Ф а

ворский. Портрет Д. Н. Орлова; О. А. Кипренский. Портрет Е. И. Чаплица; А. Г. Тышлер. Офелия; К. А. Сомов. Портрет молодого человека. Этюд; Ф. Клуэ. Франциск II (учебник, с. 112—115); учебные рисунки.

Основная художественная проблема урока — перенос полученных знаний на изображение реального объёма. Выполнение портрета графическими материалами вызывает у учащихся огромный интерес. Длительные творческие работы не всем по силам, а вот короткие зарисовки углём, сангиной, восковыми мелками не оставят равнодушными никого.

Условность и лаконичность графического языка дают возможность выявлять самое главное, яркое, характерное. Портреты, созданные художниками разных времён, показывают детям неисчерпаемые выразительные возможности графики, позволяющей быстрыми в исполнении средствами передавать характерные черты человека и неповторимость каждого момента жизни.

Портреты современников дают возможность более внимательно посмотреть вокруг себя, чтобы понять, кто же из окружающих людей действительно может рассказать о своём времени. Рассматривая портреты, выполненные художниками, учащиеся видят, насколько разным может быть взгляд художника на свою эпоху, на самого человека. Учитель предлагает выполнить наброски с натуры, а учащимся предстоит сделать выбор, кого рисовать.

Практическая работа: создание портрета одноклассника, кого-то из членов своей семьи или автопортрета.

Для активизации творческого мышления учащихся их можно ориентировать на предварительное обдумывание своих работ, задавая вопросы, например: «Как правильно расположить рисунок на листе бумаги, какой формат выбрать? В каких линиях выполнять рисунок, каким материалом? Какой ракурс лучше выбрать, чтобы передать объём на портрете? Каковы основные пропорции лица человека?» Первоначально следует подумать о размещении рисунка на листе, о композиции портрета, где расположить изображение — в центре, чуть выше центра или ниже его. С этими проблемами учащиеся сталкивались, работая над композицией натюрморта.

Рисунок головы в профиль или в три четверти надо размещать не в самом центре листа бумаги. Если голова повернута вправо, то её следует сдвинуть влево от центра картины, и наоборот. Освещённая часть должна отстоять от края листа бумаги дальше, чем тень. Этим будет сохранено **оптическое равновесие**.

Голову начинают рисовать с общего, а не с частного. Вначале надо наметить обобщённую форму без деталей лица, взяв её в правильных пропорциях. Головы бывают продолговатыми, приплюснутыми или почти круглыми. Мы говорили уже о форме

голов — о форме яйца, шара, груши и т. д. Наметив пропорции общей формы головы, срединную линию и линию глазных впадин, надо отметить места расположения более мелких форм: основания носа, линии рта, скуловых костей. Приступая к детальной прорисовке головы, надо смотреть на каждую деталь лица как на совокупность поверхностей простой формы. Портретное сходство зависит прежде всего от правильно выраженных общих пропорций. Огромное значение для изображения человека имеют глаза и губы. В их выражении — ключ к разгадке внутреннего содержания человека. Но внешнего сходства мало! У человека в течение дня множество раз меняется настроение и в связи с этим выражение лица. Важно в мимике, в выражении глаз, в жестах найти то, что свойственно только портретируемому. Даже незначительные на первый взгляд детали помогут придать портрету индивидуальные черты и отразить внешнее сходство.

Вариант практической работы. Чтобы увлечь детей, можно предложить им интересную, необычную тему, например «Исторический портрет». В VI классе в это время изучают историю Средних веков, поэтому дети могут изобразить человека Средневековья.

Художник, рисуя на тему истории, занимается изучением эпохи, костюмов, причёсок, обычаев людей, живших много лет назад. Детям предоставляется возможность превратиться в такого художника. Можно попробовать изобразить себя в средневековом костюме, уложив волосы в характерную для того времени причёску, и т. д.

Урок: *«Сатирические образы человека»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о жанре сатирического рисунка и его задачах;
- **учиться рассуждать** о задачах художественного преувеличения, о соотношении правды и вымысла в художественном изображении;
- **учиться видеть** индивидуальный характер человека, творчески искать средства выразительности для его изображения;
- **приобретать навыки** рисунка, видения и понимания пропорций, использования линии и пятна как средств выразительности при изображении человека.

Понятия: карикатура, сатира, шарж; чувство меры и чувство правды.

Практическая работа: создание дружеского шаржа — портрета одноклассника или литературного персонажа.

Материалы: карандаш (тушь, перо), белая или тонированная бумага; белая или чёрная бумага, ножницы, клей.

Зрительный ряд: Леонардо да Винчи. Скарамучья; О. Домье. Иллюстрация к роману Ф. Рабле «Гаргантюа

и Пантагрюэль», Адвокат и его клиентка; П. Пикассо. Дон Кихот, Портрет Идадьго; А. Тулуз-Лотрек. Автопортрет; Х. Бидstrup. Сатирические рисунки; Н. В. Кузьмин. Иллюстрации к повестям Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова; Б. Е. Ефимов. Курортники; В. Н. Горяев. Иллюстрации к повести М. Твена «Приключение Гекльберри Финна» (учебник, с. 116—119); учебные работы.

Основная художественная проблема урока — выявление сути человека путём обострения его характерных черт. Учебник знакомит детей с творчеством художников, использующих в своих зарисовках **художественное преувеличение**, которое позволяет подметить характерные особенности лица, мимики и фигуры человека. Сатирические рисунки Леонардо да Винчи, О. Домье, А. Тулуз-Лотрека, Х. Бидstrupа и др. помогут настроить детей на создание сатирического образа.

Детям необходимо объяснить, что карикатура или шарж не должны быть злыми и не должны обижать того, на кого они сделаны. В **шарже** особенно важно выявить и обострить характерные индивидуальные особенности человека. Можно предложить нарисовать **карикатуру-автопортрет** или даже карикатуру на самого учителя изобразительного искусства. Это позволит продемонстрировать детям то, что на хорошую и добрую карикатуру не обижается даже учитель. Детям можно задать вопрос, например: «Как может выглядеть карикатура на человека, любящего читать или увлечённого компьютером?» Такие наводящие вопросы, **беседа** помогут детям лучше приглядеться друг к другу и рассказать о себе или окружающих при помощи весёлых портретов. Если учитель не уверен в том, что детям удастся создать необходимые образы, то лучше предложить им нарисовать литературных персонажей.

В широком смысле слова под карикатурой понимают всякое изображение, где сознательно **создаётся комический эффект**, соединяется реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения, изменяются отношения людей с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления. Карикатура в этом значении обладает широчайшим диапазоном тем и может быть сопоставлена с карнавальным действием, театральной буффонадой, литературным бурлеском и эпиграммой. Истоки такой карикатуры восходят к античной художественной культуре; позднее её можно видеть в средневековых рельефах, в народном творчестве, особенно в лубке.

Расцвет карикатуры связан обычно с периодами крупных общественных конфликтов, с эпохами наибольшей активности народных масс, когда она оказывается сильным и действенным средством борьбы демократических сил. Зарождение жанра карикатуры связано с Крестьянской войной 1524—1526 гг. в Гер-

мании, Реформацией, первыми буржуазными революциями XVI—XVIII вв. в Нидерландах, Англии, Франции. В этот период отчётливо видна непосредственная связь карикатуры с лубком, с народной моралью, с эстетическими принципами фольклора. Самостоятельная эстетическая значимость карикатуры была впервые теоретически осмыслена в начале XIX в. романтиками, чья эстетика отводила иронии и гротеску одно из видных мест. Но уже в первой половине XVIII в. картины и гравюры У. Хогарта, высмеивающие нравы тогдашнего английского общества, положили начало систематическому развитию карикатуры как важной области изобразительного творчества.

В XIX—XX вв. развитие карикатуры тесно связано с литературной публицистикой (от политического памфлета до бытового фельетона), с передовой журналистикой и её социально-политическими устремлениями. Повседневное сотрудничество карикатуристов в журналах и газетах стало обычной формой их творческой деятельности.

В послевоенный период расширяется круг тем карикатуры, обращающейся к различным сторонам международной и внутренней жизни, истории, быта, к борьбе с человеческими пороками.

В процессе **беседы** учителю необходимо предостеречь учащихся от увлечения «мультишными» героями. Они уже придуманы художником, хорошо или плохо, но уже нарисованы, а учащимся необходимо учиться создавать свой художественный образ.

Практическая работа. Предлагается **несколько вариантов** выполнения работы. Можно сделать весёлый шарж, используя *карандаш или тушь, перо (кисть)*, белый или тонированный лист бумаги. Работа ведётся без выполнения предварительного рисунка, сразу кистью или пером по листу бумаги.

Можно выполнить задание, используя *технику силуэта*, позволяющую не прорисовывать подробно мелкие детали лица. Сам термин «силуэт» происходит от фамилии французского министра финансов Этьена Силуэта, на которого в 1759 г. была сделана карикатура в виде теневого профиля. Этьен Силуэт увлекался вырезанием фигурок из чёрной бумаги и был известен своей бережливостью, за что над ним смеялось всё парижское общество. Именем Силуэта стали называть портреты, выполненные из чёрной бумаги. Со временем у этого искусства появились почитатели и во Франции, где силуэты вошли в моду, и в других странах.

Изображая силуэты, ребята должны изучить особенности поворота головы, соотношение лицевой и черепной частей головы, соотношение головы и шеи. Всё это учитель объясняет, используя учебные рисунки.

Рисунок выполняется сначала на чёрной бумаге, затем вырезается и приклеивается на белый лист. Ребята могут изображать портреты литературных персонажей или своих

одноклассников. Из отдельных силуэтов может получиться интересный портрет целого класса.

Вариант задания: придумать и нарисовать в нескольких линейных рисунках юмористический рассказ — весёлую историю из жизни ребят во дворе или в школе.

Урок: «Образные возможности освещения в портрете»

Планируемые результаты:

- **приобретать знания** о выразительных возможностях освещения при создании художественного образа;
- **учиться видеть и характеризовать** различное эмоциональное звучание образа при разном источнике и характере освещения;
- **различать** освещение «по свету», «против света», «свет сбоку»;
- **характеризовать** освещение в произведениях искусства, а также его эмоциональное и смысловое воздействие на зрителя;
- **овладевать опытом** наблюдения и визуальной культурой — культурой восприятия реальности и произведений искусства;
- **учиться создавать** (по представлению) два портретных изображения (материал и техника — по выбору).

Понятия: освещение, источник света, свет, блик, тень, полутьма, рефлекс, образные возможности освещения.

Практическая работа: выполнение портретов при разном освещении (в технике аппликации, гуашью или в технике монотипии).

Материалы: цветная бумага, ножницы, клей; гуашь (три краски), кисть, бумага.

Зрительный ряд: Рембрандт. Христос в Эммаусе; Ж. де Латур. Святой Иосиф-плотник (учебник, с. 121, 68); фотографии с разным характером освещения (учебник, с. 120); репродукции портретов с различным освещением (по выбору учителя).

Основная художественная проблема урока — образные возможности освещения в портрете, передача объёма с помощью освещения. Значение освещения для передачи формы и цвета трудно переоценить. В сущности, мы и видим только то, что хотя бы как-то освещено.

Уроки можно строить **по самым разным сценариям**. Учитель, включив фонарик (вспомним уроки, посвящённые жанру натюрморта), может продемонстрировать различные направления освещения прямо в классе, используя гипсовую голову или ученика в качестве модели. **Вот оно — открытие!** Лицо тут же меняется от смены месторасположения источника света. Это очень интересно наблюдать!

Можно построить урок, используя для обучающих целей портретные фотографии (возможно, выполненные самим учителем), которые демонстрируют разные виды освещения. Учащиеся могут заметить, как в зависимости от расположения источника света изменяется лицо человека (от спокойного до тревожно-загадочного), как выявляет форму, объём и глубину пространства боковой свет (выступают из темноты лоб и нос, начинают сиять глаза).

При изучении темы «Освещение. Свет и тень» учащиеся познакомились с боковым, фронтальным, контражурным освещением. Не будет лишним напомнить школьникам этот материал, показать выполненные на уроках работы. Данная тема предусматривает углублённое понимание роли света в создании выразительного портретного образа. Необходимо подчеркнуть, что грамотное использование освещения в портрете способствует **выявлению выразительности и характерных черт модели**.

Изучая тему «Натюрморт», ребята также уже познакомились с такими понятиями, как **свет, блик, тень, полутень, рефлекс**, и учителю необходимо проверить, насколько хорошо дети помнят все элементы светотени. Изображая человека, ребята будут использовать знания по светотени, полученные ранее при работе с натюрмортом.

Учитель должен объяснить, что изобразительная грамота одинакова и для натюрморта, и для портрета, меняется лишь форма того, что мы изображаем. Можно вспомнить работы Ж. де Латура, Ф. Сурбарана, Леонардо да Винчи и т. д. (учебник, с. 68—73). Для знакомства с особенностями освещения в портрете рекомендуется рассмотреть работы П.-П. Рубенса, Р. ван дер Вейдена, Рембрандта, Г. С. Островского, А. Г. Венецианова и др. (учебник, с. 91—121). С целью активизации мышления в процессе беседы детям можно предложить следующие **вопросы**: «Какое освещение использовал художник для выявления характера портретируемого? Почему и для чего художник выбрал такой вид освещения? Всегда ли мы можем определить источник освещения? Какой вид освещения использовали бы вы в своей работе?»

Картина Рембрандта «Христос в Эммаусе» даёт ребятам наглядный пример того, как художник, используя различное освещение, может добиться необходимого эффекта, помогая понять символику картины. У шестиклассников может возникнуть вопрос: «Почему Христос, всегда изображаемый художниками со светлым лицом, передан на картине Рембрандта тёмным силуэтом?» Картина написана Рембрандтом на евангельский сюжет, поэтому учителю необходимо объяснить детям смысл изображённого. Рембрандт изобразил Христа, появившегося после своего Воскресения вечером в Эммаусе перед своими учениками. Именно этот момент и показал художник: Христос, изображённый тёмным силуэтом, и ос-

вещённое боковым светом удивлённое лицо ученика. Только при помощи различного освещения фигур Рембрандт смог так драматично и напряжённо рассказать о случившемся.

О силе освещения рассказывает Н. В. Гоголь в повести «Портрет»: «...окна, как нарочно, были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной верхушки. „...Как теперь хорошо осветилось его лицо!“ — сказал он про себя и принялся жадно писать, как бы опасаясь, чтобы как-нибудь не исчезло счастливое освещение». В результате у художника получился портрет с «необыкновенным, странным выраженьем в лице; но более всего обступившие были поражены необыкновенной живостью глаз. Чем более всматривались в них, тем более они, казалось, устремлялись каждому вовнутрь». Гоголь очень точно показал, насколько важным в работе над портретом может быть освещение.

Практическая работа. Предлагается несколько вариантов выполнения практической работы. В любом случае для наглядности желательно найти модель — одноклассника или какого-то другого человека.

Первый вариант задания: дети выполняют в технике аппликации два портрета с различным освещением. На уроке необходимо продемонстрировать освещение модели — по свету контражурное. При выполнении задания можно разделить класс на группы: первая группа выполняет портрет человека по свету (тёмный фон — светлый тон для головы), вторая — против света (светлый фон — тёмный силуэт головы), а третья — с боковым освещением.

Учитель напоминает последовательность выполнения аппликации:

- вырезать (предварительно наметив) обобщённую форму головы, взяв её в правильных пропорциях. Основная характеристика формы должна быть передана уже в первоначально вырезанной форме головы;
- учесть движение головы — её поворот или наклон. Человек может держать голову прямо, наклонив её набок или вперёд, закинув назад, повернув вправо или влево. Соответственно наблюдаемому в природе движению головы и нужно использовать первоначальную общую форму;
- обозначить и вырезать плечевой пояс (можно взять только воротник);
- вырезать в соответствующем масштабе отдельные части лица.

После этого передвигаем вырезанные части по листу бумаги, определяя положение головы на листе, затем приклеиваем на фон форму головы, волосы, плечевой пояс. Передвигаем черты лица вверх и вниз, устанавливая нужные пропорции. Пропорции нижней и верхней частей головы и общая форма этих двух частей во многом определяют индивидуальные особенности человека. Учащиеся часто допускают ошибку, намечая

верхнюю часть головы меньше по высоте, а нижнюю — больше, хотя в большинстве случаев они бывают почти равными.

Второй вариант задания более сложный: выполняем портрет при боковом освещении, используя *гуашь* (тёмную, тёплую и белую). Боковое освещение более всего может рассказать о характере человека. Рекомендуемые краски: тёмная и холодная (синяя, фиолетовая, коричневая), тёплая (оранжевая, жёлтая, охра, красная) и белая. Выбирать краски должен сам ученик. Принцип выполнения портрета тот же.

Этапы выполнения работы гуашью:

- наметить цветовым пятном в зависимости от освещения тёмной или тёплой краской овал лица;

- наметить шапку волос;

- наметить основные черты лица (глаза, нос, рот), обозначить затемнения по линии расположения глаз и теневую сторону носа, соблюдая пропорции;

- доработать черты лица так, чтобы получился портрет с определённым характером (можно выполнить доработку другими материалами, например пастелью). Нельзя забывать, что мы не просто срисовываем натуру, а **думаем о средствах выражения**, о том, как с их помощью передать характер человека.

Работа выполняется за один урок без предварительного тщательного построения простым карандашом.

Третий вариант задания: создание портрета в *технике монотипии*. На стеклянной или металлической пластине нужно раскатать валиком тонкий слой типографской краски, проверить ровность слоя, убрать излишки краски салфеткой. Затем следует наложить лист бумаги с намеченным рисунком портрета на слой краски и поработать с рисунком, регулируя нажим на карандаш и даже протирая тени пальцем. Поднимают лист, просушивают полученный рисунок и сверху прописывают портрет красками, сохраняя драматизм начального наброска.

В конце урока целесообразно сделать **выставку детских работ**, чтобы обсудить полученные результаты.

Урок: «Роль цвета в портрете»

Планируемые результаты:

- **развивать** художественное видение цвета, **учиться понимать** эмоциональное воздействие цвета;

- **анализировать** цветовой строй произведения как средство создания художественного образа;

- **рассказывать** о своих впечатлениях от нескольких (по выбору) портретов великих мастеров, характеризуя цветовой образ произведения;

- **приобретать навыки** создания живописного образа.

Понятия: живопись, цвет, колорит.

Практическая работа: выполнение портретов в разных колоритах с целью передачи характера человека.

Материалы: карандаш, восковые мелки, акварель, кисти, бумага; гуашь, кисти, пастель, бумага.

Зрительный ряд: В. А. Серов. Девочка с персиками; А. Е. Архипов. Девушка с кувшином; О. Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари; В. Э. Борисов-Мусатов. Дама в голубом; М. А. Врубель. Испания; А. Дерен. Портрет художника Анри Матисса (учебник, с. 122—125) и др.

Работа над живописным портретом связана с умением учащихся **видеть и различать нюансы цвета**. Мы видим мир не чёрно-белым, а цветным, и живопись отражает действительность, воздействует на чувства зрителей. В процессе беседы можно использовать **метод сопоставления** с помощью следующих вопросов: «Какие чувства вызывают „Портрет актрисы Жанны Самари“ Ренуара и портрет „Испания“ Врубеля? Какая в этом роль колорита? Как цвет помог Серову создать образ Веры Мамонтовой, а Борисову-Мусатову — образ загадочной дамы в голубом?» Очень полезно показать на большом экране портреты, контрастные по цвету и настроению. Особенно убедительно произойдёт осознание роли цвета, если показать эти полотна и чёрно-белыми.

В процессе работы над темой можно вспомнить материал начальной школы. Уже со II класса началось знакомство учащихся с тёплыми и холодными, со звонкими и глухими, с нежными и контрастными цветами, и они выполняли на эту тему творческие задания. В VI классе дети получают возможность отработать красочный мазок при передаче объёма, использовать тональные градации и пространственные качества тёплых и холодных цветов.

Слово «живопись» состоит из двух слов: «живое» и «письмо». Леонардо да Винчи, гениальный наблюдатель природы и художник, писал: «Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещённых тел не бывают подлинного цвета этих тел... Если ты возьмёшь белую полоску, поместишь её в тёмное место и направишь на неё свет из трёх щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трёхцветной». Часть белой полоски, которая освещена солнцем, окажется белой, часть, освещённая огнём, будет оранжевой, а часть, освещённая светом неба, — синей. Особенно важно не забывать об этом, начиная изображать человека: при помощи «живого письма» и человек должен получиться у художника живым.

Целесообразно вспомнить работу над натюрмортами. Изображая их в разных колоритах, дети узнали, что даже при изображении простых предметов цвет помогает художнику передать своё отношение к изображаемому, создать определённое настроение у зрителя. Поможет учителю решить проблему урока обращение к репродукциям портретов, представленным в учебнике, где ясно видно, что художник выбирает цветовое решение в зависимости от замысла, от задуманного художе-

ственного образа. У Борисова-Мусатова колорит таинственный сине-голубой, у Архипова колорит праздничный, яркий, горячий, солнечный. Мягкие, радостные и одновременно спокойные розовые и голубые цвета на картинах Серова и Ренуара совсем не похожи на загадочные тёмные тона Врубеля.

Полезно использовать на уроках средства новых информационных технологий. Можно показать на большом экране или вывести каждому учащемуся на монитор компьютера **фрагменты полотен**, ярко демонстрирующие, что такое «живое письмо» и чем оно отличается от простой раскраски изображения.

Школьники так же, как и профессиональные художники, могут иметь свои цветовые предпочтения. Однако учитель не должен забывать, что художественный вкус ребёнка ещё не сформировался и поэтому нуждается в руководстве. Учителю необходимо ограничивать красочную палитру в работах учеников, чтобы портрет не получился, как у гоголевского Чарткова в повести «Портрет»: «Он бесчувственно стал сообщать ему тот общий колорит, который даётся наизусть и обращает даже лица, взятые с натуры, в какие-то холодно-идеальные, видимые на ученических программах...»

Можно выполнить **устные задания**: описать цвета, которые необходимы для выполнения живописных работ, например «Портрет времени года» или «Портрет времени дня». Выполняя такие задания, ребёнку придётся задуматься над тем, какие краски подходят для практической работы, а какие следует оставить в коробке.

Выразительные средства живописи:

- цвет;
- рисунок;
- композиция, ритм;
- фактура красочной поверхности;
- выразительность красочных замесов (а не сухое закрасивание).

Практическая работа: создание портрета знакомого человека или литературного героя.

Первый вариант: на листе легко наметить простым карандашом основные пропорции лица (эта работа должна быть выполнена быстро, приблизительно за пять минут); восковым мелком смело выполнить линейный рисунок портрета; поверх линейного рисунка акварелью написать портрет, создавая цветовой образ. Рисунок, выполненный восковым мелком, будет проступать сквозь красочный слой. Работа рассчитана на один урок.

Второй вариант: на листе гуашью мазками выполнить подмалёвок в выбранной цветовой гамме (холодной или тёплой), затем по невысохшему фону легко, едва касаясь бумаги, процарапать линейный рисунок портрета; подождать, пока подмалёвок высохнет, и завершить портрет активным цветом пастелью.

Литературный герой, портрет которого будет создаваться, может быть выбран учителем или самими учащимися.

Класс можно поделить на три группы, раздав фрагменты текста на парты. Задача шестиклассников — показать в итоговом портрете все знания и умения, полученные за четверть: знание конструкции головы, умение изображать голову в пространстве и характеризовать образ освещением и цветом.

Итогом такой работы станет **выставка** выполненных детьми живописных портретов.

Урок: «*Великие портретисты прошлого*»

Планируемые результаты:

- **называть и узнавать** несколько портретов великих мастеров русского и западноевропейского искусства;
- **понимать** значение творчества великих портретистов для характеристики эпохи и её духовных ценностей;
- **рассказывать** об истории жанра портрета как о последовательности изменений представлений о человеке и как выражение духовных ценностей эпохи;
- **рассуждать** о соотношении личности портретируемого и авторской позиции художника;
- **приобретать творческий опыт и новые умения** в наблюдении и создании композиционного портретного образа близкого человека (или автопортрета).

Понятия: духовное наследие, классика мирового искусства.

Практическая работа: создание живописного автопортрета или портрета кого-либо из близких людей.

Материалы: гуашь или акварель, кисти, бумага.

Зрительный ряд: Леонардо да Винчи. Джоконда; П.-П. Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брант; Рембрандт. Портрет старушки; И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого; В. И. Суриков. Смеющаяся девушка; Н. А. Ярошенко. Кочегар; И. Н. Крамской. Неизвестная (учебник, с. 126—129).

Данная тема фактически обобщает пройденный материал. Учитель может выстроить урок по данной теме как **беседу и практическую работу** (выполнение портрета по индивидуальному замыслу). Для проведения беседы рекомендуется воспользоваться текстом и репродукциями произведений, представленными в учебнике. Эти произведения являются классикой мирового портретного искусства.

Каждый ребёнок может и должен стать наследником огромного культурного достояния предков. **И здесь происходит его встраивание в эту культуру.** Это и есть важнейшая функция любого предмета искусства.

Возможно, **учащиеся заранее подготовят сообщения и презентации** или учитель предложит выполнить **проектно-исследовательскую работу** по данной теме, защита которой будет происходить на уроке. Необходимо, конечно, расширять зрительный материал и посещать с детьми музеи и выставки,

где они смогут уже вживую изучать творчество художников. Учитель должен собирать свою библиотеку по искусству (книги, альбомы, видеоматериалы) и широко использовать её в работе.

В картинах Леонардо да Винчи, Рембрандта, Ярошенко ученики смогут наблюдать огромное значение освещения для создания художественного образа в портрете. Картины Сурикова, Крамского и Рубенса расскажут о понимании цвета художником. Учитель может использовать на этом уроке учебный фильм об искусстве портрета. Целесообразно показать крупные фрагменты портретов мастеров с целью демонстрации приёмов живописи, колористического богатства картины, эффектов освещения. Главное не перегружать ребят информацией, а активно привлекать их к беседе и самостоятельно подготовленным сообщениям.

Во время вступительной **беседы** учащиеся могут рассказать не только о картинах, но и о творчестве художников, ведь каждый художник вложил в свой портрет частицу себя самого, своей души. Ребята не должны забывать о том, что каждый портрет, написанный с любовью, прежде всего является выражением впечатлений, мыслей, чувств самого художника. В процессе беседы желательно подчеркнуть те художественные средства, которые использовал художник для создания образа портретируемого.

Перед тем как начать самостоятельную работу над портретом, ребята должны решить, что в их портретах будет главным и какими художественными средствами они смогут это главное передать.

Ф. М. Достоевский писал: «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда похож, а потому и отыскивает „главную идею его физиономии“, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста».

Л. Н. Толстой считал, что «истинный портретист умеет откинуть лишнее и открыть людям главное в лице человека; они, быть может, и угадывали это главное, но не способны были разглядеть его за неглавным, наносным, ненужным».

На портрете Репина Толстой предстаёт перед зрителем с крупными скульптурными чертами лица, по выражению самого Репина, «не вылепленными, а вырубленными». Меткий глаз художника схватывает тончайшие чёрточки наружности: внушительная фигура с осанкой военного, «грозные нависшие брови, пронзительные глаза — это несомненный властелин».

Практическая работа: портрет выполняется гуашью на листе бумаги (можно взять тонированный лист). Чтобы сэкономить время, учащиеся могут использовать рисунок конструкции головы, сделанный в начале четверти.

Следующий этап — создание подмалёвка портрета. Ребёнок работает большой кистью, смелыми мазками, которые накладываются по форме головы. Необходимо уделить внимание не только самому портрету, но и фону. Целесообразно использовать ограниченную цветовую палитру.

После выполнения подмалёвка портрет дорабатывается маленькой кистью. Учитель не должен оставлять детей без помощи во время практической работы и должен быть всегда готов оказать необходимое творческое участие.

Урок: *«Портрет в изобразительном искусстве XX века»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о задачах изображения человека в европейском искусстве XX века, **запоминать** имена известных мастеров;
- **получать представление** о развитии портрета в отечественном искусстве XX века;
- **приводить примеры** известных картин-портретов отечественных художников, **уметь рассказывать** об их содержании и композиционных средствах его выражения;
- **интересоваться** современным изобразительным искусством.

Понятия: поп-арт, модернизм, реализм.

Практическая работа: урок-беседа с использованием учебника; урок-экскурсия по выставке детских работ.

Зрительный ряд: портреты А. Модильяни, А. Матисса, С. Дали, Э. Уорхола, В. Е. Попкова, К. С. Петрова-Водкина, Д. Д. Жилинского, З. Е. Серебряковой, Т. Т. Салахова, А. С. Голубкиной (учебник, с. 130—135).

На итоговом уроке по теме «...Портрет» дети знакомятся с портретным искусством XX в. Необходимо донести до ребят мысль о том, что этот период — время постоянных художественных исканий, экспериментов и борьбы художественных направлений. Художественная культура XX в., распадаясь на ряд течений, являет собой различное отношение художественного творчества к действительности. Многообразии стилей и методов в культуре XX в., отошедших от классических путей художественного творчества, получило условное название **модерн** и **постмодерн**. Под это определение подпадают чрезвычайно разные, даже антагонистические явления искусства. В целом это совокупность эстетических школ и течений конца XIX — начала XX в., характеризующихся разрывом с традиционными реалистическими течениями. В итоге происходит противопоставление мира художественного миру реальному. Живописное искусство отличалось крайней сложностью, противоречивостью, многообразием, стремлением к модификации и трансформации традиций, протестом и против акаде-

мизма, и против реализма, поиском новых форм. Вследствие этого внутри самого искусства назрел кризис, связанный, с одной стороны, со сложными взаимоотношениями в художественной среде, с другой — с трудностями для понимания его новаций широкой публикой. Неудивительно, что любая художественная выставка сопровождалась бурными обсуждениями и критикой. Искусство XX в. развивалось по нескольким направлениям, но ни один стиль не вытекал из другого, ни один метод не был причиной возникновения новых. Надо помнить, что ни одно из направлений не охватывает всего развития искусства в целом. Постмодерн отрицает вообще и всё прошлое искусство, в том числе модерн.

Наиболее известно «популярное искусство», или **поп-арт**. Художники, творящие в этом стиле, используют в своём творчестве реальные предметы, даже выброшенные на помойку, рекламу, фотографию, любые другие изображения, вырванные из естественной среды, и создают из них произвольные комбинации, пытаются найти взаимосвязь или же без всякой взаимосвязи. В результате возникает так называемый артефакт (искусственно сконструированная композиция, конструкция), а не произведение искусства. Возникают произведения, близкие к рекламе, а не к собственно портрету. Эта композиция должна вызывать определённые ассоциации, переживания, возникающие помимо художественного впечатления.

Особенно ярко это видно в работах Э. Уорхола, которые, как и весь постмодернизм, — сложное, часто примитивизирующее человека искусство. Об этом необходимо говорить с учащимися. Пример работы Э. Уорхола приведён в учебнике (с. 131).

Нельзя забывать о том, что современные дети живут в мире рекламы, поп-арта, и художественный вкус школьников формируется далеко не всегда на положительных примерах. Именно учитель изобразительного искусства на своих уроках должен развивать в детях чувство прекрасного, а такие портреты, как глубокая по мысли «Шинель отца» В. Е. Попкова, автопортреты К. С. Петрова-Водкина и З. Е. Серебряковой, работы Д. Д. Жилинского и других замечательных художников, расскажут о том, что искусство, обращённое к жизни и её проблемам, и сегодня так же актуально и высокохудожественно.

Практическая работа. Итоговая беседа четверти имеет большое значение и должна быть мудро подготовлена и проведена учителем. Беседа проводится с использованием учебника и детских работ, выполненных за четверть. Провести урок-беседу учителю помогут вопросы и задания в учебнике.

Важно, чтобы на этом уроке дети не только могли узнать новое об искусстве XX в. и повторить то, что было пройдено на предыдущих уроках, но и почувствовали себя участниками жизни современной художественной культуры, наследниками великих традиций.

IV четверть

Человек и пространство. Пейзаж

Изображение природы в искусстве разных эпох. Различные способы изображения пространства и их мировоззренческий смысл. Жанр пейзажа в европейском искусстве. Правила построения перспективы. Образ природы в произведениях изобразительного искусства. Пейзаж как выражение духовной жизни общества. Изображение природы как выражение впечатлений и переживаний художника. Становление национального пейзажа в отечественном искусстве. Национальный образ пейзажа и воплощение образа Родины.

Темы уроков

«Жанры в изобразительном искусстве».

«Изображение пространства».

«Правила построения перспективы. Воздушная перспектива».

«Пейзаж – большой мир».

«Пейзаж настроения. Природа и художник».

«Пейзаж в русской живописи».

«Пейзаж в графике».

«Городской пейзаж».

«Выразительные возможности изобразительного искусства. Язык и смысл».

Последняя четверть года посвящена жанру пейзажа. Но название темы четверти начинается со слов «Человек и пространство...», и это не случайно.

Пейзаж — это прежде всего изображение пространства, отношение к изображению которого у разных народов в различные эпохи не было неизменным. Понимание пространства и способов его изображения на плоскости менялось на протяжении истории культуры вместе с изменением отношения человека к миру, его миропонимания. И это очень важно понимать учителю и суметь довести до сознания учащихся. Жанр пейзажа, так же как жанры натюрморта и портрета, которыми были посвящены предыдущие четверти года, рассматривается в его **историческом развитии**. Это позволяет видеть изменения картины мира и образных представлений человека о нём.

Изучая на протяжении четвертой четверти жанр пейзажа, шестиклассники прослеживают изменения отношения человека к миру природы, различия в подходах к её изображению, с которыми связаны и изменения образного языка пейзажного жанра (способов изображения пространства, колористических задач и т. д.). Ребята обязательно должны понять и почувствовать неисчерпаемые возможности пейзажа в раскрытии оттенков человеческих чувств и переживаний.

«Созерцание живописного пейзажа позволяет зрителю услышать исповедь художника, заразиться его настроением, обрести его зоркость, увлечься его фантастическим вымыслом — здесь художник и зритель остаются наедине, и природа служит словарём для того языка, на котором они говорят друг с другом», — пишет искусствовед К. Г. Богемская в своей книге «Пейзаж. Страницы истории». Пейзаж — это лирический, исповедальный жанр изобразительного искусства, созвучный поэзии и музыке. Работая над пейзажем, учащиеся должны понимать, что «задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы её выражать» (О. де Бальзак).

В условиях общеобразовательной школы невозможна работа с натуры на пленэре, но возможны и даже необходимы наблюдения за состояниями природы. Изучение жанра пейзажа очень удачно совпадает по времени с весной, когда природа очень изменчива и разнообразна (от последнего апрельского снега и половодья до цветущих садов и первой свежей зелени). Учитель должен на каждом уроке настраивать учащихся на **наблюдения** за постоянно меняющимися состояниями весенней природы, характером и цветом неба, земли, воды, деревьев. Ведь для художника очень важно развивать умение (и желание) видеть, замечать, удивляться. Необходимо поощрять желание ученика поделиться своими впечатлениями от увиденного. Эти впечатления помогут шестиклассникам **создать образ в творческой работе**.

В работе над пейзажем особое значение наряду с творческим воображением и наблюдением за состояниями природы имеет **восприятие и анализ работ художников**. Обучение на основе изучения работ мастеров, понятных детям, оказывается весьма полезным: шестиклассники постигают различные варианты композиционного решения пространства пейзажа, художественные техники и манеры письма (особенно в этом плане интересны произведения импрессионистов, а также русских художников XX в.). Имена *всех* художников шестиклассники не должны заучивать, но «насмотренность» должна быть по возможности широкой. **Знать великих мастеров каждому культурному человеку необходимо, поэтому их имена должны звучать на уроках постоянно**, а репродукции их произведений должны быть выставлены в кабинете изобразительного искусства.

Учителю следует продумывать **методику активной работы с учебником на уроке** — учащиеся обращаются к текстам учебника, которые могут дополнить рассказ учителя, найти ответ на поставленный учителем вопрос, вспоминают материал прошлых уроков, обобщают знания по теме четверти и года. К репродукциям, помещённым на каждом развороте учебника, нужно обращаться не один раз, они могут быть полезны не только на данном уроке, но и на других уроках, в ином контексте — учитель, безусловно, это заметит.

Учебник даёт возможность разнообразить формы работы, помогает разрешать основные проблемы с проведением исследований, анализа и сопоставлений, даёт ориентиры и варианты выполнения практических творческих заданий. **Очень важно вызвать у шестиклассников желание обращаться к учебнику самостоятельно дома!** Для многих учащихся данный учебник — **это единственная в его доме книга по искусству.**

Кроме того, рекомендуется тщательно продумывать зрительный ряд по теме урока, который должен включать наряду с произведениями, представленными в учебнике, и другие примеры (желательно показать их на большом экране), которые ярко (в апогее) иллюстрируют концептуальные положения данной темы. Желательно, чтобы при просмотре зрительного ряда был не только монологический рассказ учителя, но и диалог с учащимися, которые высказывают свои мнения, поясняют, как они понимают содержание произведения, выразительные средства, которыми художник передаёт это содержание.

Рекомендуется также чаще обсуждать работы самих учащихся как с точки зрения основных задач урока, так и с точки зрения общей выразительности, самостоятельности творческого решения, адекватности средств образного языка содержанию работы. Экспозиции работ учащихся (они должны быть достаточно мобильными) меняются на каждом уроке. В конце четверти на обобщающем уроке обязательно организуется выставка с участием лучших работ каждого ученика. **Выставки** работ шестиклассников желательно показывать их родителям, проводя экскурсии и обсуждения. Связь искусства с жизнью школьников должна обретать реальные черты, создавая в классе и школе **особую эстетическую среду.**

Урок: «Жанры в изобразительном искусстве»

Планируемые результаты:

- **называть** жанры в изобразительном искусстве;
- **понимать** разницу между предметом изображения, сюжетом и содержанием изображения;
- **уметь объяснять**, почему изучение развития жанров в изобразительном искусстве даёт возможность увидеть изменения в видении мира и ценностной системы в культуре;
- **уметь рассуждать** о том, как, изучая историю изобразительного жанра, мы расширяем рамки собственных представлений о жизни, свой личный жизненный опыт.

Понятия: виды изобразительного искусства, жанры изобразительного искусства, предмет изображения, содержание произведения, пейзаж, мотив пейзажа.

Зрительный ряд: жанры в изобразительном искусстве: репродукции произведений художников и детские работы

по каждому жанру (по выбору учителя); жанр пейзажа: китайский пейзаж; западноевропейский пейзаж (П. Брейгель. Времена года, Падение Икара; К. Лоррен. Пейзаж с похищением Европы, Времена дня; пейзажи У. Тёрнера, Д. Констебла, К. Коро, К. Моне, П. Сислея, К. Писсарро и т. д.); русский пейзаж (А. К. Саврасов. Грачи прилетели; Ф. А. Васильев. Мокрый луг, Оттепель; А. И. Куинджи. Ночное, Ночь на Днепре; М. В. Нестеров. Осенний пейзаж; И. И. Шишкин. Рожь, Полдень. В окрестностях Москвы, Дубовая роща; И. И. Левитан. Весна. Большая вода, Золотая осень, Владимирка, Вечерний звон; пейзажи В. Д. Поленова, Н. К. Крымова, И. Э. Грабаря, А. А. Пластова, Н. К. Ромадина и др.).

Основная проблема урока — это осознание шестиклассниками понятий «предмет изображения» и «содержание произведения», их **неидентичности** в искусстве. Урок строится в форме эвристической беседы учителя с учениками с постоянным обращением к текстам учебника и зрительному ряду, который включает слайды произведений художников, показанные на мультимедийном экране. Целесообразно обратиться к сайтам музеев (см. учебник, с. 13).

Изобразительное искусство делится на *виды и жанры*.

Виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура различаются по способам изображения, средствам выразительности, а также по материальным средствам создания образа (*художественным материалам и техникам*). Учащиеся вспоминают материал I четверти о видах изобразительного искусства, специфических материалах живописи, графики, скульптуры.

Первый урок четвёртой четверти посвящён закреплению и углублению знаний учащихся о **жанрах** изобразительного искусства. В начальной школе дети познакомились с жанрами станкового искусства, учились различать их специфику и творчески работали в пределах этих жанров. Роль художника-станковиста — познание жизни и выражение отношения к ней средствами живописи, графики, скульптуры. Уже в начальной школе, изображая портрет, пейзаж или натюрморт, дети с помощью линии, цвета, пропорций, композиционного решения выражали настроение, характер и своё отношение к изображаемому. **Эта проблема в VI классе становится центральной.**

В VI классе происходит повторение (а следовательно, введение в программу и тех детей, которые не изучали всего этого в начальной школе) и обобщение ранее полученных знаний, а также углубление понимания специфики жанров изобразительного искусства, знакомство с широкой панорамой произведений художников разных эпох. **Жанры постигаются через историю их становления и развития, через изменения образного языка и средств изображения.**

Необходимо понимать, что **жанры** — это *исторически сложившиеся* в XVI—XVII вв. подразделения в большинстве видов искусства. Принципы разделения на жанры специфичны для каждого вида искусства. В изобразительном искусстве основные жанры определяются прежде всего по *предмету изображения* (т. е. что изображено): изображение природы — **пейзаж**, изображение вещей — **натюрморт**, изображение человека — **портрет**, изображение животных — **анималистический жанр**, изображение событий жизни — сюжетно-тематическая картина (**исторический или бытовой жанр**).

В то же время нужно понимать, что границы между жанрами условны, не всегда можно строго определить жанр, нередко в одном произведении искусства сочетаются черты нескольких жанров.

Понятие жанра в изобразительном искусстве очень важно (не случайно в основу тематического деления года положен **жанровый принцип**). **Жанровая система даёт возможность связать историю и практику искусства, что позволяет видеть изменение картины мира и образа человека, поставить в центр обучения духовные проблемы, подчиняя именно им изменения в способах изображения.**

Ввести в проблематику урока поможет **экспозиция детских работ**, структурированная по жанрам. Желательно, чтобы в экспозиции присутствовали все основные жанры изобразительного искусства (здесь могут быть работы не только данного года, но также сделанные в начальной школе). Шестиклассникам предлагается определить, по какому признаку выделены разделы выставки, и назвать эти разделы (т. е. жанры).

Ребята могут ответить на вопрос: «На каком основании выделяются жанры в изобразительном искусстве?» (На основании того, что изображено, т. е. каков предмет изображения.)

Далее учащиеся, просматривая на большом экране произведения художников, определяют жанры изобразительного искусства, а также отвечают на вопрос: «Какие жанры характерны для живописи, графики и скульптуры?»

Шестиклассники приходят к выводу, что в изобразительном искусстве специфика жанров наиболее ярко выражена в живописи (там присутствуют все жанры). В графике также можно встретить всё разнообразие жанров. Для скульптуры наиболее характерно изображение человека или животных, а фрагменты природы или предметы обычно изображаются как сопутствующие образные детали, хотя в таком виде скульптуры, как рельеф, встречается изображение среды происходящих событий.

Далее следует поставить перед учащимися очень важные вопросы: «Что же отражают жанры? Какова их роль в изобразительном искусстве?» Дети приходят к выводу, что жанры отражают все стороны человеческого бытия. **«Жанры — это свидетельства богатства и разнообразия содержания искусства, его вариативных возможностей в изображе-**

нии реальности... Историческое развитие жанров изобразительного искусства — необходимая часть развития культуры» — на эту мысль в учебнике необходимо обратить особое внимание учащихся.

Понятие жанра в искусстве даёт возможность сравнивать произведения между собой по содержанию. Именно жанры анализируют разные стороны связи человека с жизнью.

Для повышения деятельности и интереса детей на уроке целесообразно вычленив основную проблему, требующую исследования, что предполагает анализ текстов и зрительного ряда, привлечение эмоционального опыта учащихся. Можно предложить шестиклассникам проблемный вопрос: «Можно ли поставить знак равенства между понятиями **«предмет изображения»** (что изображено) и **«содержание произведения»** (о чём говорит это произведение)?» Проблема решается с помощью анализа и сопоставления произведений. Учителю необходимо подобрать репродукции так, чтобы внутри одного жанра были произведения с разным, даже контрастным содержанием (например, ярко выраженный парадный и лирический портреты или различные по колориту, эмоциональному состоянию натюрморты и пейзажи).

В результате исследования проблемы шестиклассники должны прийти к пониманию, что **предмет изображения** и **содержание произведения** не одно и то же. И понимание этой проблемы будет углубляться от урока к уроку и в процессе восприятия, и в процессе практической деятельности. Внутри одного жанра при одном предмете изображения содержание произведений может быть совершенно разным.

Содержание произведения — это то, что хотел сказать художник как человек определённого мировоззрения, определённой эпохи. Картина мира в понимании человека не оставалась неизменной. Изучая жанры натюрморта и портрета в их историческом развитии, шестиклассники видели, как менялось отношение к окружающему миру и образу человека. В четвёртой четверти будет рассмотрено, как изменялась картина мира в истории жанра пейзажа.

Учащимся нужно дать определение жанра пейзажа, который в переводе с французского означает «вид местности», «вид страны». Определение записывается на доске:

Пейзаж — жанр изобразительного искусства, посвящённый воспроизведению естественной или преображённой человеком природы. Так же называются и произведения, сделанные в этом жанре.

Это общепринятое определение жанра пейзажа. Оно, как и определения других жанров, показывает лишь предмет изображения, но не выражает всего содержания произведения. **Задача учителя — показать, что содержание произведений, изображающих природу, может быть очень различным.**

В жанре пейзажа главным является выбранный художником увиденный (реальный) или сочинённый (идеальный) природный **МОТИВ**, который становится как бы героем произведения. Отдельные фигурки людей или животных, а также небольшие сюжетные сценки в пейзажном жанре существенной роли не играют и являются стаффажем, т. е. средством дополнения и оживления композиции пейзажа.

Сюжеты (мотивы) пейзажа чрезвычайно разнообразны. Учащиеся учатся видеть многообразие сюжетов, определяют пейзажный мотив (это может быть мотив дороги, реки, леса, морской пейзаж, который получил название «марина», архитектурный пейзаж, который может быть городским или деревенским). Сопоставляя пейзажи с одним и тем же сюжетом (мотив реки) (А. И. Куинджи. Ночное; М. В. Нестеров. Осенний пейзаж; А. М. Васнецов. Северный край), учитель обращает внимание учащихся на особенности композиционного решения образа реки в каждом пейзаже, на разный ритм, характер освещения и, как следствие этого, на разное состояние, настроение, переданные в картинах. Учитель может расширить этот ряд пейзажей, показав дополнительно ещё несколько картин с мотивом реки (например: Г. В. Сорока. Рыбаки; И. И. Остроухов. Сиверко; Н. Н. Дубовской. Притихло) или с мотивом дороги (И. И. Левитан. Владимирка; И. И. Шишкин. Рожь) или морские пейзажи (И. К. Айвазовский. Девятый вал; Неаполитанский залив, и т. д.). Сравнивая и анализируя их, ребята приходят к выводу, что пейзажи, в основе которых лежит один и тот же мотив, создают совершенно разные образы природы, раскрывают разное эмоциональное содержание. Следовательно, **сюжет** (в пейзаже — мотив) и **содержание произведения** — не одно и то же. Эту разницу очень важно видеть и понимать! Содержание — главное в любом произведении станкового искусства. Это открытие можно воплотить в практической творческой работе: изобразить пейзаж с рекой, стараясь при этом выразить эмоциональное содержание природного мотива.

Художники по-разному выражают своё понимание красоты природы. Природа во все времена глубоко волновала человека, но в искусстве разных эпох и народов отношение к природе не было неизменным. Уже на первых уроках, посвящённых пейзажному жанру, целесообразно продемонстрировать на большом экране произведения различных эпох и стилей: китайский пейзаж, западноевропейский пейзаж, русский пейзаж. Количество произведений не должно быть слишком обширным, главное, чтобы в них было ярко выражено **совершенно разное отношение к миру природы** (ко многим произведениям учитель будет обращаться не один раз, возвращаться к ним на следующих уроках, всё более углубляясь в их содержание, акцентируя внимание учащихся на изменениях в способах изображения). Показывая репродукции

и слайды, учитель может познакомить учащихся (разумеется, очень кратко) с историей становления жанра пейзажа. Очень хорошо посвятить введению в жанр пейзажа дополнительное занятие, которое можно провести в форме виртуального путешествия по истории пейзажа. И конечно, очень полезно совершить **экскурсию в музей** изобразительного искусства.

Важно понять и почувствовать, что жанры станкового искусства в своём историческом развитии дают нам эмоционально-ценностные представления о картине мира, об изменении в видении мира в разные эпохи, об отношении человека к окружающему миру и самому себе.

Краткая обобщённая информация об истории развития жанра пейзажа поможет учителю провести **беседу**, подготовиться к уроку.

Отдельные элементы окружающего мира природы изображал ещё первобытный человек в наскальных росписях, но эти изображения служили символами. Прежде чем изображение природы стало самостоятельной темой искусства, прошли тысячелетия. Долгое время схематично изображались отдельные элементы природы, которые указывали на место действия персонажей. На древнерусских иконах мы видим как бы намёки на окружающий фигуры пейзаж («горки», отдельные деревца неопределённой породы).

Как самостоятельный жанр пейзаж появился в искусстве Китая ещё в VI в. Пейзажи китайских художников очень одухотворены и поэтичны. Они как бы вбирают в себя представления о необъятности и безбрежности мира природы.

В европейском искусстве вплоть до XVI в. пейзаж служил лишь фоном для тематической картины или портрета. Предпосылки для формирования жанра пейзажа складываются в эпоху Возрождения. Почему это происходит? Художники обращаются к непосредственному изучению природы, строят пространство в картинах, основываясь на принципах научно разработанной перспективы, пейзаж становится реальной средой, в которой живут и действуют персонажи. В то же время выявляется различие подхода к образу природы у итальянских художников и мастеров Северного Возрождения. В картинах итальянцев А. Мантеньи, Пьеро делла Франчески, Джорджоне, Леонардо да Винчи, Тициана природа созвучна, гармонична человеку. Нидерландские мастера Ян ван Эйк, Х. ван дер Гус, Р. ван дер Вейден рассматривали человека как частицу окружающего необъятного мира. Особенно это ярко выразилось в творчестве Питера Брейгеля Старшего. Он был первым живописцем в Европе, который рассматривал пейзаж как выражение философии жизни. В пейзажах Брейгеля человек стоит в одном ряду со всеми другими порождениями природы — землёй, водой, деревьями, и скромный труженик вызывает больше симпатий у художника, чем какие бы ни были герои («Падение Икара», «Времена года»). В этом глубокое отличие Брейгеля от худож-

ников итальянского Возрождения, у которых сильная личность всегда царила над окружающим миром.

Постепенно становясь самостоятельным жанром, в XVII в. пейзаж ещё сохраняет связь с исторической или мифологической картиной. Природа представляла на холсте не в своём обыденном облике, но как некий прекрасный мир. Таковы пейзажи Клода Лорена, французского художника, работавшего в Италии. В его картинах — волшебная страна, где живут мифологические герои («Пейзаж с похищением Европы», «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь»). Это *идеальный пейзаж*, образ мечты, идиллии.

Наряду с идеальным пейзажем в живописи зарождается и другой тип изображения природы — *эмоциональный, драматический* (Эль Греко. Вид Толедо).

В картинах голландских художников мир природы необычайно близок человеку, обжит им: мы видим бескрайние, уходящие вдаль поля, леса и болота, одинокие мельницы на горизонте, а также фермы, пастбища, сценки из сельской жизни. Голландские мастера создали тип морского пейзажа — *марины*. Особой областью голландского национального пейзажа были виды городов и городских улиц.

В XVII—XVIII вв. распространяется пейзаж, с топографической точностью воспроизводящий виды отдельных местностей и особенно городов. Замечательными мастерами точных городских видов — *ведут* — были итальянцы Каналетто и Беллотто. В России мастером везуты был живописец Ф. Я. Алексеев, создавший многочисленные картины с видами Петербурга и Москвы.

В первой половине XIX в. в живописи романтизма пробуждается интерес к передаче различных состояний природы, выражению могущества природных стихий (У. Тёрнер), своеобразию национального пейзажа. Крупный вклад в развитие пейзажной живописи внёс английский художник Д. Констебл, писавший свои картины целиком с натуры, передававший живую свежесть зелени, облачное небо, разный характер освещения в различное время дня, а также французские художники барбизонской школы. Барбизонцы открыли красоту сельской Франции, простой благожелательной человеку природы. Близким барбизонцам по своим художественным исканиям был К. Коро, запечатлевший изменчивые состояния природы, стремившийся с помощью валёров создать ощущение вибрирующей воздушной среды. В пейзажах Коро — поэзия лирического созерцания.

Наконец, *пейзажи-впечатления* импрессионистов, наполненные солнечным светом и воздухом, написаны непосредственно на открытом воздухе — пленэре (К. Моне, А. Сислей, К. Писсарро).

Выдающиеся русские художники-пейзажисты И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, И. И. Левитан и другие

создали проникновенные образы природы России. Они буквально открыли для русского зрителя неповторимость красоты нашей природы.

Какое разнообразие взглядов на природу, отношений к миру, понимания красоты его! На вводном уроке по жанру пейзажа именно **это открытие** (и удивление!) является главной целью показа столь обширного зрительного ряда.

Панорама русских пейзажей наряду с ещё неизвестными детям произведениями обязательно должна включать картины, хорошо знакомые, узнаваемые, с которыми ребята уже встречались на уроках в начальной школе. Возможно, теперь в контексте других произведений ребята увидят их по-новому, поймут глубже. Желательно, чтобы шестиклассники высказали своё мнение о картинах, поделились впечатлениями, рассказали, что им особенно понравилось.

Жанр пейзажа в XX в. становится широко распространённым, очень любимым и продолжает быть таковым до сегодняшних дней. Можно попросить ребят ответить на вопрос: «Почему жанр пейзажа популярен и любим?» — или написать дома небольшое **сочинение-размышление** о пейзаже.

«В пейзаже художники увидели возможность воплощения огромного пространства человеческой души, всей гаммы переживаний и духовной сущности человека» — на эту мысль, высказанную в учебнике, нужно обратить особое внимание. Учащиеся приходят к выводу, что пейзаж — это не простое изображение местности, страны и т. п. За изображением всегда стоит определённое содержание, определённое миропонимание, состояние души.

Пейзаж как произведение искусства — это образ природы, в котором выражено отношение к ней человека, его настроения и чувства.

Урок: *«Изображение пространства»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о различных способах изображения пространства, о перспективе как средстве выразительности в изобразительном искусстве;
- **рассуждать** о разных способах перспективы как выражении различных мировоззренческих смыслов в искусстве;
- **различать** в произведениях искусства различные способы изображения пространства;
- **наблюдать и воспринимать** пространственные сокращения уходящих вдаль предметов;
- **приобретать навыки** изображения перспективных сокращений, делая зарисовки наблюдаемого пространства.

Понятия: пространство, ракурс, точка зрения, линия горизонта, перспектива.

Практическая работа: графические зарисовки различных вариантов решения пространства на основе анализа произведений мастеров и собственных наблюдений.

Зрительный ряд: древнеегипетские росписи стен с фризовой композицией; примеры древнегреческой вазописи; помпейские фрески; византийская мозаика и древнерусская иконопись; произведения художников эпохи Возрождения: Пьеро делла Франческа, А. Мантеньи, Леонардо да Винчи, Тициана и т. д.; произведения русских художников.

Основная проблема урока — осознание учащимися, что способы изображения пространства на плоскости связаны с пониманием мира человеком определённой культуры.

Прежде чем приступить к изучению законов перспективы, необходимо понять, что отношение к изображению пространства, понимание способов его изображения не были неизменными. Они менялись на протяжении истории культуры. И происходило это изменение потому, что менялось само видение мира людьми, живущими в разных странах в разные исторические эпохи. Кроме того, очень важно понимать, что перспектива — это средство выражения, обусловленное определёнными содержательными задачами, и что художники подчас нарушают правила перспективы для большей выразительности создаваемого образа.

Рассказ учителя о способах изображения пространства в истории искусства сопровождается просмотром и обсуждением с учащимися зрительного ряда, в котором ярко выражены различные способы решения пространства на плоскости. Пояснять просмотр помогают тексты учебника (с. 142—145).

Необходимо понять причины, родившие непривычные для нас способы передачи пространства в искусстве Древнего Египта, Древней Греции, эпохи Средневековья в Европе. Иллюстрации и текст учебника очень тактично подводят к осознанию глубокой связи форм передачи пространства с формами понимания мира. Не случайно именно в эпоху Возрождения возникло современное для нас понимание перспективы.

Именно в эпоху Возрождения родились понятия **точка зрения** и **линия горизонта**. Учитель напоминает учащимся, что с этими понятиями они встречались на уроках во второй четверти (можно вернуться к с. 65—66 учебника). Также рекомендуется прочитать текст и рассмотреть «сетку Альберти» для исследования перспективных сокращений (учебник, с. 142—145). Пространство, изображаемое в картине при помощи перспективы, — это особый мир, построенный и организованный художником так, чтобы вызвать у нас определённые впечатления, а соответственно, мысли и переживания. Учитель обращает внимание учащихся на картину Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» (учебник, с. 71).

«„Мадонна в скалах“ — большая картина, форматом напоминающая типичное ренессансное окно: прямоугольник, наверху закруглённый. Это распространённый в ренессансной живописи формат. Ренессансная картина действительно подобие окна, окно в мир. Мир, в нём открывающийся, укрупнённый, величавый, торжественный, более торжественный, чем настоящий, но столь же реальный, долженствующий поражать глаз своей реальностью, своим сходством с зеркальным отражением.... Вот где по-настоящему берёт начало станковая живопись. Живопись, которая не покрывает плоскость, но „пробивает“ в ней окно; не входит в пространственные отношения интерьера, но создаёт для себя своё собственное пространство, собственный мир, отдельное бытие», — пишет о картине искусствовед Н. А. Дмитриева.

Законы перспективы знает любой профессиональный художник. Но нередко в картинах (особенно современных художников) правила построения пространства сознательно нарушаются. И делается это для того, чтобы усилить выразительность композиции, что-то в ней выделить, передать особое состояние и настроение. В качестве такого примера можно показать произведения Давида Штеренберга, одного из мастеров русского авангарда начала XX в.

Шестиклассники приходят к выводу, что способов передавать пространства на плоскости существует множество. Применение того или иного способа изображения связано с формой выражения определённого содержания, которое **обусловлено мироощущением художника и эпохой.**

Важно понимать, что **любое правило в искусстве не догма, а лишь одно из средств выразительности, которое подчиняется главной задаче художника — созданию образа, выражению отношения к тому, что он изображает.**

Учащимся предлагается также дома изготовить «сетку Альберти» и провести исследовательскую работу с использованием этой сетки (рамки): проверить для себя правила перспективы, наблюдая их в помещении и на улице. Затем желательно сделать графические зарисовки наблюдений.

Урок: *«Правила построения перспективы. Воздушная перспектива»*

Планируемые результаты:

- **объяснять понятия:** картинная плоскость, точка зрения, линия горизонта, точка схода, вспомогательные линии.
- **различать** высокий и низкий горизонт **и характеризовать** его как средство выразительности в произведениях изобразительного искусства;
- **объяснять правила** воздушной перспективы;
- **приобретать простые навыки** изображения уходящего вдаль пространства, применяя правила линейной и воздушной перспективы.

Понятия: линейная перспектива, точка зрения, линия горизонта, точка схода, воздушная перспектива.

Практическая работа: изображение пейзажа с соблюдением правил линейной и воздушной перспективы.

Материалы: карандаш, гуашь ограниченной палитры цветов (или чёрная и белая гуашь), кисти, бумага.

Зрительный ряд: таблицы и наглядные пособия о правилах перспективы; А. Дюреер. Художник изучает перспективные сокращения через стекло; П. делла Франческа. Городской пейзаж с изображением идеального города; М. Хоббеман. Дорога; М. Н. Воробьёв. Итальянский пейзаж, Аллея в Альбано; С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом, Новый Рим; И. И. Левитан. Владимирка, Осенний день. Сокольники; И. И. Шишкин. Рожь, Полдень. В окрестностях Москвы (учебник, с. 65, 146, 147).

Правила линейной и воздушной перспективы — основа изобразительной грамоты. С этой проблемой дети уже сталкивались в начальной школе: обращалось внимание на соотношение в пейзаже земли и неба, изображение ближних и дальних планов (ниже — ближе, крупнее; выше — дальше, мельче). В VI классе во второй четверти учащиеся познакомились с основными правилами линейной перспективы при изображении объёмных предметов на плоскости листа. Теперь они изучают перспективу в пейзаже.

На прошлом уроке ребята узнали, что открытие правил перспективы произошло в искусстве эпохи Возрождения. Потребность в изображении глубины пространства возникает как ответ на повышенный **интерес к изучению реального мира и человека в этом мире**.

В переводе с латинского глагол, от которого происходит слово «перспектива», означает «ясно вижу». Перспектива позволяет художнику запечатлеть на картине любые объекты так, как мы видим их в натуре.

Перспектива — учение о способах передачи глубины трёхмерного пространства на плоскости изображения.

Учащиеся вспоминают и формулируют основные правила **линейной перспективы**.

На доске выписываются (или вывешиваются) основные понятия: **линейная перспектива, точка зрения, линия горизонта, точка схода, воздушная перспектива**.

Прежде всего необходимо иметь ясное представление о том, что такое **линия горизонта**, ведь с ней связаны все перспективные построения. Обычно, говоря о горизонте, имеют в виду линию, отделяющую небо от земли. Условно можно считать, что географический горизонт совпадает с перспективным. Перспективный горизонт делит всё на предметы, видимые снизу, и предметы, видимые сверху. Линия перспективного горизонта всегда находится на уровне глаз. Перспек-

тивный горизонт опустится, если мы сядем на землю, поднимется вместе с нами на гору. Итак, *линия горизонта бывает высокой и низкой*, и очень важно понимать, что это **средство выразительности**. Учитель предлагает учащимся найти среди картин представленного зрительного ряда примеры высокой и низкой линии горизонта и попытаться объяснить, чем обоснован выбор художником именно такой точки зрения.

Точка схода — это место пересечения на линии горизонта всех удаляющихся от нас горизонтальных параллельных линий. Её положение тоже сильно влияет на характер образа. Учитель показывает примеры с центральной точкой схода (симметричное изображение), а также с точкой схода, смещённой от центра. Учащиеся делают вывод, что симметричное изображение является самым неподвижным, а смещение точки схода от центра вправо или влево придаёт изображению ощущение движения.

Когда художники эпохи Возрождения научились видеть пространство и оно получило в картине определённую протяжённость, цельность и глубину, у него обнаружилось и другие важные качества. Раскинувшись в бесконечную даль, до самого горизонта, пространство оказалось не совсем пустым. Оно наполнено воздухом, хотя и прозрачным, но смягчающим очертания далёких предметов, высветляющим их силуэты и меняющим цвет. Художники эпохи Возрождения первыми разработали правила деления пространства на планы: ближний план — тёплый и контрастный; средний — самый разработанный с мягкими тонами; дальний — светлый, обобщённый, там всё сливается в общей воздушной дымке. Этот способ передачи глубины пространства с помощью высветления и изменения цвета получил название **воздушная перспектива**.

Работая над пейзажем, необходимо помнить и о правилах воздушной перспективы.

Удаляясь, предметы всё больше погружаются в воздушную среду, теряя ясность и чёткость очертаний. Окутанная воздухом даль по мере удаления голубеет. Предмет, насыщенный по цвету, с резкими очертаниями и фактурой, будет казаться ближе. Предмет с менее насыщенной окраской, размытыми контурами как бы удаляется от нас. Тёплые цвета выступают, холодные — отступают.

Все эти правила учащиеся постигают в *единстве теории, восприятия произведений художников и собственной практической деятельности*.

Практическая работа для шестиклассников заключается в следующем: используя основные правила линейной и воздушной перспективы, изобразить пейзаж ограниченной палитрой цветов (возможен вариант с использованием только чёрной и белой гуаши). Начинать работу рекомендуется с изображения пространства земли и неба, которые тонально высветляются от ближнего плана к линии горизонта. Затем пространство

заполняется деревьями и убегающей вдаль дорожкой. Подчеркнём, что убегающей свободно, изгибаясь, и убежать в каждом детском рисунке дорожка (или тропинка) должна по-своему и у всех по-разному, а не по одной предложенной на доске схеме. **Такое изображение не предполагает строгих вычерчиваний и перспективных построений в пейзаже, достаточно о них лишь помнить и понимать их.** Художник, хорошо знающий законы перспективы, при работе над пейзажем с натуры довольствуется лишь самыми необходимыми правилами, полагаясь при этом на свой глазомер. Он ограничивается так называемой наблюдательной перспективой. Важно понимать, что **все правила в искусстве не являются самоцелью**, они лишь служат реализации замысла художника.

В зависимости от замысла учащиеся выбирают горизонтальный или вертикальный формат, высокую (для передачи земных далей) или низкую (для изображения простора небес) линию горизонта.

Урок: «Пейзаж – большой мир»

Планируемые результаты:

- **приобретать знания** о создании эпического и романтического образов природы художниками западноевропейского и русского искусства;

- **учиться различать и характеризовать** эпический и романтический образы в пейзажных произведениях (живопись, графика);

- **творчески рассуждать**, опираясь на полученные представления и своё восприятие, о средствах создания художником эпического и романтического образов в пейзаже;

- **экспериментировать** на основе правил линейной и воздушной перспективы в процессе изображения большого природного пространства.

Понятия: пространство картины, формат, высота горизонта, эпический пейзаж, романтический пейзаж.

Практическая работа: изображение эпического пейзажа «Дорога в большой мир» или «Путь реки» (возможна живописная или графическая техника).

Вариант практической работы: изображение живописного романтического пейзажа («Стихия земли и неба», «Буря», «Гроза», «Метель»).

Материалы: гуашь, кисти; тушь или гелевая ручка; бумага.

Зрительный ряд: китайский пейзаж — Го Си. Горы осенью после дождя (учебник, с. 148); пейзажи Ван Вей; европейский пейзаж — Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом; К. Лоррен. Пейзаж с похищением Европы; П. Брейгель. Охотники на снегу; Эль Греко. Вид Толедо (учебник, с. 145, 149); пейзажи У. Тёрнера, Д. Констебла; пейзаж в русском

искусстве — С. Ф. Щедрин. Вид на Капри; морские пейзажи И. К. Айвазовского; И. И. Левитан. Над вечным покоем (учебник, с. 162); И. И. Шишкин. Рожь (учебник, с. 159); К. Ф. Богоевский. Последние лучи (учебник, с. 151), Берег моря; Н. К. Рерих. Гималаи, Небесный бой; Н. Н. Дубовской. Притихло; А. А. Рылов. В голубом просторе, Зелёный шум.

На первом уроке четвёртой четверти учащиеся уже совершали первый экскурс в историю становления жанра пейзажа, который в европейском искусстве возникает вместе с открытием законов перспективы и превращением пустоты в пространство и оформляется в самостоятельный жанр в XVI—XVIII вв. Но задолго до этого картины с изображением чистой природы уже существовали в искусстве Китая.

Учащиеся, отвечая на **вопрос учителя**: «Какую страну можно считать родиной пейзажа?», вспоминают, что как самостоятельный жанр пейзаж впервые появился в Китае ещё в VI в. Рассматривая пейзажи китайских мастеров Го Си и Ван Вей, шестиклассники, вероятно всего, отметят их одухотворённость и поэтичность.

Мировоззрение Древнего Китая требовало уважения к природе и её силам. Горы, вода, деревья, цветы были для них духовными символами. Художники старательно овладевали умениями изображать их, но при этом их картины не были видом конкретной местности. Мастер не писал пейзаж с натуры, но при этом создавал обобщённый образ.

Важно отметить, что сама природа Китая, с его огромными горными хребтами, такая непохожая на природу Европы, рождала иное восприятие пространства, особый способ передачи его на плоскости. Учащиеся размышляют о том, какую точку зрения выбирает художник для передачи огромных пространств в картине, и приходят к заключению, что китайский художник смотрел на природу словно с высокой горы, и высокий горизонт усиливал ощущение бескрайности мира, разделённого на планы пеленой тумана. Эти картины как бы вбирают в себя представления о необъятности и безбрежности мира природы.

Безусловно, учащимся будет интересно узнать, что китайские картины-пейзажи — это совсем не те картины в рамах, которые мы привыкли видеть в музее или на выставке. Пейзажи «горы-воды», как называли их в Древнем Китае, составляли неразрывный союз с поэзией и каллиграфией, а писались они на шёлковых свитках горизонтального или вертикального формата. Художник работал чёрной тушью с размывками, при этом глубина пространства достигалась тончайшими тональными переходами между планами.

Далее шестиклассникам демонстрируется *идеальный пейзаж: героический* (Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом) и *идиллический* (К. Лоррен. Пейзаж с похищением Европы, Времена дня). Пейзажи овеяны духом Античности, в них включены

сцены из мифологии. Учащиеся видят величественный образ большого мира, созданный уже европейскими художниками XVII в., и анализируют, какими выразительными средствами достигается в этих произведениях иллюзия глубины пространства, состояние возвышенности и гармонии мироздания.

В картинах-пейзажах Питера Брейгеля Старшего грандиозность видения мира сочетается с глубоким проникновением в специфику народной жизни, неотделимой от жизни окружающей человека природы. Таковы его картины из серии «Времена года». Эти картины, по выражению искусствоведа Н. А. Дмитриевой, «эпическая песнь Фландрии: тут её труды и дни, её пастухи и земледельцы, её заснеженные зимы, ветреные осенние вечера, щедрое лето, богатое плодами».

Такие пейзажи-картины называют *эпическими* — в них представлен большой и легендарный мир, каким его понимает художник. Пейзажи эпического содержания (обобщения) есть и в творчестве русских живописцев — И. И. Шишкина, И. И. Левитана, Н. К. Рериха, К. Ф. Богаевского, Н. Н. Дубовского, А. А. Рылова и т. д.

Романтический пейзаж (пейзажи У. Тёрнера, И. К. Айвазовского) — искусство порыва и страсти, выражения могущества сил природы. Романтики изображали борение стихий земли и неба, морской стихии, грозы и бури. Учащиеся отвечают на вопросы учителя: «Какие чувства вызывают эти пейзажи? С помощью каких средств художественной выразительности передаёт эти чувства автор?»

Учащиеся должны прийти к пониманию того, что в **создании образа большое значение имеет организация изображения пространства**.

Здесь целесообразно вспомнить то, о чём говорилось на предыдущем уроке о выборе формата, точки зрения, высокой и низкой линии горизонта. Учащиеся приводят примеры различных способов организации пространства картины, обращаясь к репродукциям в учебнике.

Делается вывод о том, что организация изображения начинается уже с выбора формата — размера и формы того «окна», сквозь которое мы глядим в картину. У каждого из форматов свои выразительные возможности и особенности. Формат, вытянутый по горизонтали, придаёт изображению повествовательность, ощущение спокойствия. Напротив, вертикальный формат, вытягиваясь, острее подчёркивает напряжённый контраст низа и верха. Его избирают для сюжетов торжественных или драматичных. Напоминаем детям также, что перспективное изображение предполагает взгляд на вещи из одной неподвижной точки зрения. При её перемене состояние в картине существенно изменится.

Практическая работа. Положение линии горизонта, место точки схода — это средства выразительности. Учащиеся должны осознанно использовать эти средства в практической

работе для создания определённого образа в пейзаже. Кроме того, необходимо помнить о правилах воздушной перспективы, тональных градациях при изображении ближних и дальних планов, об общем колористическом решении композиции.

Обо всём этом учитель говорит с ребятами при просмотре зрительного ряда в учебнике и на экране или в Интернете, настраивая их на практическую творческую работу — создание в пейзаже **пространства большого мира** (эпический пейзаж «Дорога в большой мир», «Путь реки» или романтический пейзаж «Метель», «Гроза», «Буря» и т. д.).

В зависимости от возможностей и интересов класса выбирается графическая или живописная техника. Живописная работа выполняется без карандаша, сразу краской, начиная с создания цветом и тоном **среды и пространства**. Потом в это пространство **вписываются**, с учётом правил воздушной и линейной перспективы, деревья и горы, облака и тучи, уходящая вдаль дорога или река. И главное, нужно продумать образ природы (торжественно возвышенной или бурной, грозной, нежной, печальной) и, исходя из этого, организовывать изображаемое пространство.

Урок: *«Пейзаж настроения. Природа и художник»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о развитии понимания красоты природы и новых средствах выразительности в живописи XIX в.;
- **характеризовать** особенности направлений «импрессионизм» и «постимпрессионизм»;
- **учиться видеть, наблюдать и эстетически переживать** изменчивость цветового состояния и настроения в природе;
- **приобретать творческий опыт** колористического видения и создания живописного образа природы (в котором выражены эмоциональные переживания человека).

Понятия: пейзаж настроения, состояние в пейзаже, колорит, освещение, пленэр, импрессионизм.

Практическая работа: создание пейзажа-настроения — работа по представлению и памяти с предварительным выбором яркого личного впечатления от состояния в природе (например, изменчивые цветовые состояния весны, разноцветье и ароматы лета, утреннее или вечернее состояние природы).

Материалы: гуашь, кисти, бумага.

Зрительный ряд: К. Моне. Впечатление. Восход солнца, Руанский собор вечером, Портал. Раннее утро (учебник, с. 152), Скалы в Бель-Иль, Поле маков, Городок Ветей; А. Сислея. Сад Ошеде Монжерон (учебник, с. 153), Городок на Сене; П. Сезанн. Гора Сент-Виктуар, Берега Марны; В. Ван Гог. Пшеничное поле и кипарисы, Красные виноградники в Арле (учебник, с. 154), Пейзаж в Овере после дождя;

И. И. Левитан. Золотая осень, Март, Весна. Большая вода;
И. Э. Грабарь. Февральская лазурь, Мартовский снег; пейзажи К. Ф. Юона, К. А. Коровина и т. д.

Природа и художник... Эта тема может быть объединяющей для следующих двух уроков, посвящённых пейзажу в творчестве французских импрессионистов и русских художников. В начале темы уместно вспомнить, что **пейзаж как произведение искусства — это образ природы, в котором выражено отношение к ней человека, его настроения и чувства**. Это отношение, понимание красоты природы не было неизменным, оно менялось на протяжении веков, в каждую эпоху оно становилось другим, но именно благодаря искусству мы можем видеть и понимать отношение к миру людей других эпох и стран. Художники, жившие задолго до нас, сохранили в произведениях изобразительного искусства свои представления о мире, своё понимание красоты природы и человека.

Художник — человек определённого мировоззрения, определённой эпохи, но, выражая основные идеи своего времени, художник всегда выражает своё личное отношение и видение окружающей действительности, своё понимание её красоты. Каждый художник по-своему воплощает видимый им мир в своих произведениях. И мы начинаем видеть красоту там, где раньше её не замечали. Как часто художники, пребывая в постоянном поиске, смело экспериментируя, находят новые формы и способы выражения и изображения картины мира! Наталкиваясь при этом на непонимание и неприятие своего творчества современниками, они продолжают отстаивать своё право на собственное видение.

Миссия художника — помогать людям видеть мир во всём его многообразии.

Удивительно разнообразны взгляды художников на природу, способы выражения ими своего отношения к миру, понимания его красоты.

Особенно много открытий в жанре пейзажа принёс XIX век.

Пейзаж обретает равные права с портретом, исторической картиной. Зачастую именно пейзаж, свободный от заданного сюжета, становится областью новаторских исканий.

Жанр пейзажа стал необычайно многолик. Развивалось сразу несколько направлений пейзажного жанра. **Романтический пейзаж** давал свободу воображению художника, следовал тонким движениям его души. Пылкости романтических чувств соответствовал пейзаж эмоционально насыщенный, отражавший борьбу стихийных сил в природе, пленявший экзотической красотой (с романтическим пейзажем шестиклассники уже встречались на прошлом уроке). Вместе с тем общее движение искусства к реализму вело пейзажистов к внимательному наблюдению ландшафтов родной страны, иному восприятию мира. Повсеместное развитие

приобретает **национальный пейзаж**. В картинах появляются заснеженные просторы России, луга и долины Англии, провинциальные городки Франции и т. д.

Открытия в области естественных наук вызвали интерес художников к закономерностям оптического восприятия света и цвета.

Во второй половине XIX в. во Франции родилось новое направление в искусстве живописи — **импрессионизм** (от французского слова, означающего «впечатление»). Живое впечатление было для импрессионистов самым дорогим завоеванием в живописи.

Художники-импрессионисты писали свои картины на открытом воздухе — пленэре, передавая ощущение сверкающего солнечного света, при этом объёмные формы как бы растворялись в вибрации света и воздуха.

Учащимся предлагается рассмотреть репродукции картин Э. Мане, К. Моне, А. Сислея и передать словами свои впечатления от картин. Желательно показать те же произведения на большом экране, дополнив зрительный ряд ещё несколькими пейзажами (К. Моне. Скалы в Бель-Иль, Поле маков, Городок Ветей; А. Сислея. Городок на Сене). Учитель может начать **беседу** с нескольких фраз о каждой картине, настроив тем самым ребят на собственные высказывания, направляя их не на описание сюжета произведения, а на то, **какими средствами передано состояние природы**.

Автора картины «Впечатление. Восход солнца» (именно эта картина дала повод назвать группу художников импрессионистами) Клода Моне в природе привлекало в первую очередь солнце, трепет его лучей, пронизывающих воздух, многообразие оттенков, которые они придают небу, облакам, деревьям и цветам. Он любил писать водную стихию с её рябью, переливами, отражениями (в учебнике на с. 152 он изображён в специальной лодке-мастерской), его даже называли «Рафаэлем воды». В «Скалах в Бель-Иль» вода сверкает всеми оттенками драгоценных сапфиров. Свет играет на сине-зелёной поверхности моря, и цвет моря отражается на красноватом граните скал мелкими синими и зелёными пятнышками рефлексов.

В пейзаже «Поле маков» цветущее поле подобно морю. В красный цвет вкраплены зелёные мазки, усиливающие яркость основного тона. Кусты и деревья обрисованы круговыми движениями кисти, лиловые облака в небе как будто отражают полыхание макового цвета.

Живое впечатление от маленького бело-розового городка на берегу реки передано в пейзаже «Городок Ветей». Вода занимает больше половины картины, и отражение городка в ней насыщает её тёплыми лиловато-розовыми тонами, которые смешиваются с изумрудно-зелёными мазками, напоминающими о холмах и деревьях. Удивительно красива мозаика плотно положенных мелких мазков, переливающихся и мерцающих на глади воды.

Учитель спрашивает: «Какое настроение выражено в рассмотренных пейзажах? Какими средствами художник его выражает?» Учащиеся в первую очередь назовут **цвет как главное средство выражения**.

Полотна Моне — это симфонии цвета и солнечного света. Цвет и свет становятся главными героями пейзажа. Их изменения в зависимости от времени суток рождали в творчестве Моне сюжеты целых пейзажных серий. Одна из них посвящена старинному готическому собору в городе Руане (К. Моне. Руанский собор вечером, Портал. Раннее утро). Учащимся предлагается проанализировать, чем отличаются эти изображения, сделанные в разных погодных условиях и в разное время суток. Чем вызвано столь разное цветовое решение при одном и том же предмете изображения? Конечно, разным освещением и состоянием воздушной среды. Важно, чтобы учащиеся почувствовали это. Поэтому важно показать им репродукции хорошего качества и на большом экране.

Учитель обращает внимание шестиклассников также на цветовые отношения в пейзажах Клода Моне. Художник тонко передаёт состояния природы, в его картинах цвет и свет сливаются в радостную гармонию. В них не просто впечатление от увиденного, это скорее восторг от цветового богатства мира природы.

Можно рассмотреть пейзажи ещё одного импрессиониста — А. Сислея (Сад Ошеде Монжерон (учебник, с. 153), Городок на Сене), а также работы К. Писсарро. Далее учитель предлагает учащимся рассмотреть репродукции картин постимпрессионистов В. Ван Гога и П. Сезанна (учебник, с. 154—155), прочитать о них небольшой текст в учебнике, высказать свои впечатления о них. В качестве дополнительного искусствоведческого материала по данной теме учитель может использовать книгу М. В. Алпатова «Немеркнувшее наследие» (М., 1990), отрывки из которой приводим здесь: «В картинах импрессионистов с первого взгляда бросаются в глаза их своеобразные красочные приёмы. Но эти красочные приёмы были порождением нового мировосприятия. Импрессионисты открыли такую сторону мира, которую до них почти не замечали художники. ...Предшественники импрессионистов воспроизводили предметы, тела, объёмы как нечто постоянное и устойчивое. Наоборот, импрессионисты обратили внимание на изменчивость солнечного света, красочный покров предметов, мерцание воздушной среды, едва уловимые краски, которым язык не находит обозначения, но кисть может запечатлеть на холсте. Это была новая сторона действительности, и через эту новую сторону они искали путь к пониманию реального мира, к его поэтическому воссозданию. Вряд ли целесообразно спрашивать, кто был более прав — прежние художники, которые передавали листву одной и той же зелёной краской, или импрессионисты, которые писали их в бесконечном разнообразии тонко под-

меченных оттенков, меняющихся в зависимости от освещения в различное время дня... Импрессионисты довели до высокого совершенства искусство закрепления мимолётного, которое до них нередко ускользало от внимания художников».

Безусловно, тема «Природа и художник» является кульминацией четверти. Следует обратить особое внимание учащихся на следующие слова в учебнике: «Можно сказать о двух потребностях души, которые пробуждают творчество художника. **Это желание передать впечатления от окружающей действительности и потребность выразить свои особенные переживания, свой внутренний мир**».

Именно эти побуждения (а не желание получить хорошие оценки) должны вдохновлять на творчество и наших шестиклассников. Пусть они сами выберут для себя **практическое задание** из предложенных в учебнике (см. с. 155) и передадут в работе своё любимое состояние природного мотива и свой эмоциональный настрой. Работы станут частью выставочного проекта, который будет представлен в конце учебного года.

Урок: *«Пейзаж в русской живописи»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** об истории развития жанра пейзажа в русской живописи;
- **называть имена** великих русских живописцев и **узнавать** известные картины А. Г. Венецианова, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина, И. И. Левитана;
- **характеризовать** особенности понимания красоты отечественной природы в творчестве И. И. Шишкина, И. И. Левитана;
- **уметь рассуждать** о значении образа отечественного пейзажа для развития чувства Родины;
- **приобретать умения и творческий опыт** в процессе создания живописного образа пейзажа своей Родины;
- **принимать посильное участие** в сохранении памятников российской культуры.

Понятия: лирический пейзаж, пейзаж-картина.

Практическая работа: работа над пейзажем на темы: «Страна моя родная», «Дали моей Родины»; «Поэтический образ природы», «Весенний мотив» (по выбору учащихся).

Материалы: гуашь, кисти, бумага.

Зрительный ряд: произведения русских художников: А. Г. Венецианов. Спящий пастушок; Г. В. Сорока. Рыбаки; А. К. Саврасов. Грачи прилетели; Ф. А. Васильев. Мокрый луг; пейзажи И. И. Шишкина, И. И. Левитана (учебник с. 156—163); пейзажи В. Д. Поленова, В. А. Серова.

Эпиграфом к уроку на тему «Пейзаж в русской живописи» могут быть стихотворные строки Ф. И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Русский пейзаж в лучших его воплощениях всегда являлся прежде всего средоточием глубоких переживаний художника, философских раздумий его о жизни.

«Воображаю, какая прелесть теперь у нас на Руси — реки разлились, оживает всё... Нет лучше страны, чем Россия! Только в России может быть настоящий пейзажист», — писал в одном из писем из-за границы И. И. Левитан.

Вместе с русскими писателями художники-пейзажисты словно раскрыли людям глаза на родную окружающую их природу, помогли увидеть её неброскую, но какую-то щемящую сердце русского человека красоту. Они создали лирический образ России, который стал особо любимым соотечественниками и интерес к которому не исчерпан. Со времён Саврасова русский пейзаж будит в людях чувство любви к родной земле, неожиданно открывая прекрасное в обыденном и тем самым помогая стать, как выразился художник Крамской, «лучше, добрее и здоровее. А разве не в этом состоит главная цель искусства?».

Основная задача на этом уроке — направить восприятие детьми произведений мастеров русского пейзажа и **беседу** о них на осознание особого поэтического отношения русских художников к родной природе, ярко выраженного личностного начала в пейзажах, их особой душевности.

Имена великих мастеров русского пейзажа — Сороки, Саврасова и особенно Шишкина и Левитана должны остаться в памяти и сердце ребёнка. Сегодня каждый может увидеть эту красоту только потому, что её открыли для нас именно эти художники.

Учитель может воспользоваться материалом учебника, а также расширить зрительный ряд урока, включив произведения других художников и рассказ о них. На наш взгляд, было бы очень полезно предложить учащимся самостоятельно **подготовить исследовательский проект** о творчестве русских художников, подобрать по возможности репродукции, слайды, фотографии.

Учитель рекомендует литературу, которая поможет учащимся при подготовке к выступлению по заданной тематике. Кроме того, ребята могут воспользоваться соответствующими интернет-сайтами (см., например, сайты ведущих музеев, указанных на с. 13 учебника).

Практическое задание из предложенных в учебнике (с. 163) учащиеся могут выбрать самостоятельно. Творческие работы следует рассматривать как часть выставочного проекта, который будет представлен в конце учебного года.

Учителю следует позаботиться о дополнительных часах на проектную деятельность. Проект может выполняться совместно, например, с учителем литературы как интегрированный.

Урок: *«Пейзаж в графике»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о произведениях графического пейзажа в отечественном и западноевропейской искусстве;
- **уметь рассуждать** о своих впечатлениях и средствах выразительности произведений пейзажной графики, об образных возможностях различных графических техник;
- **приобретать навыки** наблюдательности, поэтического видения окружающего мира путём создания графических зарисовок;
- **приобретать навыки** рисунка и композиции в процессе создания пейзажных зарисовок.

Понятия: графический пейзаж, набросок, зарисовка, станковый рисунок.

Практическая работа: создание графического пейзажа на следующие темы: «Весеннее пробуждение природы», «Весна в городе», «Весенние воды» (по выбору учащихся).

Материалы: простой карандаш, тушь, перо, гелевые ручки, уголь, бумага.

Зрительный ряд: рисунки И. И. Шишкина, И. И. Левитана, М. А. Врубеля, В. Ван Гога, Ю. И. Пименова, П. В. Митурича, В. А. Фаворского, В. М. Конашевича и др. (см. учебник).

Учитель ставит **цель** показать учащимся богатые образные возможности графического пейзажа, углубить их знания о выразительных средствах рисунка, о техниках и материалах.

Живописный пейзаж воспроизводит многоцветный мир окружающей человека природы. Но пейзажный рисунок, даже небольшой набросок с натуры или беглая зарисовка, сделанные рукой мастера, тоже имеют большую ценность и о многом могут нам рассказать. Если у живописца в руках целая палитра красок, то художник-график, как правило, пользуется только одним чёрным цветом. График существует в более условном мире, в мире, лишённом цвета, и, пользуясь скухими средствами, создаёт тем не менее трепетную и живую картину мира. В начале урока может быть проведена **беседа**.

Учитель предлагает учащимся рассмотреть пейзажные рисунки и гравюры известных художников на страницах учебника (с. 164—167). Они очень разнообразны: от беглых набросков до серьёзных станковых произведений. Ребята вспоминают и называют виды рисунка, их место и назначение в искусстве. Вспомнить пройденный материал об искусстве графики поможет учебник. Шестиклассники высказывают своё мнение о произведениях зрительного ряда, анализируют

выразительные средства и графические техники. Следует обратить внимание учащихся на живую выразительную линию, на разный характер штриха, на то, как художник передаёт пространство, воздушные дали, освещение. Важно заметить, что белая или тонированная бумага не является безмолвным фоном рисунка, она становится цветом, воздушной средой, создаёт пространство. Интересно будет поразмышлять, как влияет на образное содержание работ характер графического материала. Безусловно, учитель может расширить зрительный ряд, который поможет учащимся *выбрать графическую технику и материалы* для выполнения собственной работы, *проанализировать варианты композиционного решения пейзажа*.

В качестве **практической работы** учащимся предлагается выполнить графическую работу «Весенний пейзаж». Темы творческой работы можно уточнять, например: «Весеннее пробуждение природы», «Весна в городе», «Весенние воды», «Весенний мотив», «Прилёт птиц». Можно взять в качестве темы стихотворные строки о приходе весны. Шестиклассникам предлагается выбрать в зависимости от замысла наиболее подходящий материал (карандаши, уголь, тушь, палочки, перо, гелевые ручки) или выбрать технику гравюры (наклейки, граттаж, монотипия). Ребятам следует внимательно прочитать задание на с. 166 учебника, познакомиться со справочным материалом о техниках гравюры на с. 77, 167. Шестиклассники должны научиться пользоваться по необходимости учебником как справочником.

Очень полезно было бы продолжить графическую работу после уроков: сделать натурные пейзажные наброски и зарисовки на городских улицах, в сквере, парке, во дворе, проявив при этом наблюдательность, умение подмечать и отбирать самое интересное, видеть поэтическое в повседневном окружении. Эти наброски и зарисовки могут перерасти в серию графических рисунков **для итоговой выставки** (выставочный проект).

Урок: *«Городской пейзаж»*

Планируемые результаты:

- **получать представление** о развитии жанра городского пейзажа в отечественном и западноевропейском искусстве;
- **приобретать навыки** восприятия, эстетического переживания образности городского пространства как выражения самобытного лица культуры и истории народа;
- **приобретать композиционные навыки, навыки наблюдательной перспективы** и ритмической организации плоскости изображения;
- **овладеть навыками** композиционного творчества в технике коллажа;
- **приобретать коммуникативный опыт** в процессе выполнения коллективной творческой работы.

Понятия: городской пейзаж, ведута, зарисовки города, панорама, коллективное панно.

Практическая работа: работа над графическими зарисовками города на темы (по выбору учащихся): «Наш (мой) город», «Улица моего детства», «Города, где я бывал».

Материалы: простые карандаши, тушь, перо, гелевые ручки, уголь, бумага.

Вариант практической работы: коллективная работа над проектом «Город» в технике коллажа.

Материалы: цветная разнофактурная бумага, большой лист бумаги (ватман) для фона, ножницы, клей.

Зрительный ряд: венецианский и голландский пейзажи XVII—XVIII вв., город в живописи и графике XIX—XX вв., в частности городские зарисовки А. В. Кокорина, Т. А. Мавриной, Н. В. Кузьмина, В. А. Фаворского (см. учебник).

Основная художественная задача урока — расширение у учащихся представлений о городском пейзаже, в котором выразилось отношение художника к городу как второй природе и среде обитания человека. На уроке прослеживаются этапы развития городского пейзажа, его место в истории искусства. В качестве основной проблемы можно выделить то, что город (постоянно растущий, вытесняющий естественную природу), с одной стороны, противопоставляется чистой природе, а с другой — интересует и вдохновляет художников не меньше самой природы, изображение города даже носит то же название — пейзаж. В истории искусств известно немало поэтических образов города, окрашенных любовным отношением автора к широким площадям и скромным тихим улочкам, архитектурным сооружениям и городской толпе. Город в беглых зарисовках и больших живописных полотнах, в графических листах и книжной иллюстрации занимает значимое место в творчестве художников.

Учитель демонстрирует учащимся репродукции городских пейзажей, сопровождая показ **рассказом** об истории жанра. Главная цель показа зрительного ряда — раскрыть разные образы города в истории искусства.

Учитель может заранее попросить нескольких учеников подготовить короткие сообщения о мастерах городского пейзажа (но это, видимо, возможно только при наличии дополнительного времени), а также провести поисковую работу и принести на урок репродукции и фотографии с видами городов. Ниже приводится текст, который поможет учителю провести с шестиклассниками **беседу** по истории городского пейзажа.

Городской пейзаж явился результатом нескольких веков развития пейзажа, который в Средние века являлся не самостоятельным видом живописи, а только фоном, на котором разворачивалась фигурная композиция. Впервые подробное и в то же время условное изображение города появилось в период готики. Затем в итальянском искусстве XV в. получили

развитие так называемые архитектурные пейзажи, в которых изображались виды городов с необычайной точностью, но, как правило, с высоты птичьего полёта. Развитие городского пейзажа в эпоху Возрождения связано с изучением прямой перспективы и архитектуры как науки.

«...Итальянский архитектор Филиппо Брунеллески при помощи различных опытов стремился убедить своих сограждан в могуществе перспективы. Так, однажды он сделал изображение нескольких зданий, а в центре перспективного схода линий в этой картине проделал дырочку, сквозь которую предлагал смотреть с обратной стороны картины на её отражение в зеркале. Иллюзия была столь полной, что зрители видели настоящую, а не нарисованную архитектуру. Введение прямой перспективы имело очень большое значение для развития пейзажа. Изображение строилось уже не путём перечисления увиденных фигур, зданий и предметов, когда взгляд мог блуждать по плоскости, а как целое, подчинённое единому смысловому центру» (Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. — С. 35).

В XV в. получил распространение воображаемый городской пейзаж — так называемый «идеальный город». Это были виды площадей придуманного города, построенные по законам центральной перспективы (Ф. Д. Мартини. Идеальный город).

Виды городов и городских улиц стали особой областью голландского пейзажа XVII в.

«Были и целые панорамы городов, были виды, где город рисовался лишь силуэтом на берегу реки, были тщательные перспективные штудии улиц и домов. Именно у голландцев городской пейзаж впервые в истории искусства становится столь разработанным жанром. ...Вехами в развитии этого вида пейзажа стали произведения Яна Вермера Делфтского „Уличка“ и „Вид Делфта“. Вермер посмотрел на свой дом в маленькой улочке и на вид своего города как на мотивы столь же прекрасные, как самые лучшие зрелища, которые может создать природа» (Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. — С. 97—99).

В XVIII в. в Италии стал завоёвывать популярность архитектурный пейзаж — ведута (в переводе с итальянского — увиденная). Этот пейзаж, документально точно изображающий вид города, один из истоков искусства панорамы.

«Подобно тому как туристы нашего времени покупают на память цветные открытки, путешественники прошлых веков увозили домой из Италии виды её городов, написанные или гравированные художниками» (Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. — С. 107).

Стремление утвердить точность в изображении реального вида города привело к подробным, узнаваемым городским пейзажам — видам Венеции, Рима, других городов Европы.

«Самую большую славу завоевали мастера венецианской ведуты. Их город сохранил своеобразие своих нравов и обычаев,

в которых было много театрализации. Город каналов в XVIII веке стал городом музыки, театра и карнавалов. Художники опирались на традиции театральной живописи своего времени, стремились продемонстрировать своё мастерство в передаче архитектуры и перспективы. Самый крупный мастер венецианской ведуты Антонио Каналь, прозванный Каналетто, передавал светлый и праздничный облик города („Большой канал в Венеции“, „Площадь Сан Марко“). В работах Каналетто и его учеников всегда царит хорошая погода, небо ясно, безоблачно, но яркое освещение не „съедает“ чётких линий архитектурных фасадов. Для достижения перспективной точности ведуисты пользовались камерой-обскурой — специальным прибором, помогающим созданию больших панорамных видов. Каналетто работал во главе большой мастерской. Одним из его учеников был Бернардо Белотто. Белотто, в отличие от любившего тёплый солнечный свет Каналетто, писал в более прохладной, зеленовато-голубой гамме красок, он чаще пользовался выразительными контрастами света и тени („Площадь рынка в Новом городе в Дрездене“, „Пирна с правого берега Эльбы“).

Наряду с ясным и стройным видением Каналетто и художников его школы в Венеции проявились черты более поэтического и непринуждённого обращения с пейзажем. В произведениях Франческо Гварди виды каналов соседствуют с изображениями дворигов и жанровых сцен, увиденное сочетается с сочинённым („Вид площади с дворцом“). ...Пейзаж Гварди не обладает топографической точностью, он переключается с жанром „каприччо“ — архитектурной фантазии. В противоположность чёткости линейных построений и ясности перспективных планов пейзажей Каналетто, в работах Гварди большое значение имеет красочное пятно, он умеет показать красоту обычных мотивов, которые в жизни могли и не привлекать внимания. Тонкие переходы от света к тени, отблески света, которые художник передаёт густыми мазками белой краски, отдельные яркие красочные акценты — всё это передаёт в первую очередь атмосферу Венеции, когда впечатление от влажного воздуха, солнечного света и исторических зданий сливается воедино» (Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. — С. 111).

Городской пейзаж в русском искусстве родился в виде гравюрных изображений молодой столицы Санкт-Петербурга. Одним из первых мастеров живописного городского пейзажа был Фёдор Алексеев.

В XVIII столетии примером для русских, как и многих других европейских мастеров, были итальянские художники. Как и в прошлые века, путешествие в Италию рассматривалось как необходимый этап художественного образования. Фёдор Яковлевич Алексеев отправился в Венецию учиться театрально-декорационной живописи. Там он копировал Каналетто.

«...Отечественные ценители стремились видеть в нём исключительно „русского Канале“. Всё же копии с иностран-

ных мастеров принесли Алексееву успех, и он сумел перейти к писанию видов русских городов согласно собственным художественным устремлениям. ...Петербург и Москва значительно разнятся в его картинах, как различались они и в сознании современников. Москва — оплот старины, русской истории. Алексей пишет Красную площадь, Кремль с соборами. Москва у Алексеева всегда более оживлена, чем Петербург. В московских пейзажах можно увидеть и купчих, и разносчиков, и зевак. Иное дело — Петербург. Это город, наполненный деловой жизнью, обозначивший себя в строгих формах Биржи, Адмиралтейства. ...Речной простор Невы придаёт городу парадность. Приближаясь по своему ощущению к классицистам, Алексей стремился к идеализации того, что видит в натуре. Отсюда приподнятый радостный строй его пейзажей» (Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. — С. 124—127).

Учащиеся рассматривают картины Ф. Я. Алексева «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», «Улица в Москве» (учебник с. 169). Желательно их показать и на большом экране.

Новый образ города — делового, многолюдного, запечатлён в работах импрессионистов.

В русском искусстве начала XX в. тема города лидирует. Она становится ведущей в творчестве М. В. Добужинского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. Ф. Юона. Так или иначе ей отдают дань едва ли не все видные художники — и живописцы «Бубнового валета» И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, и представители «русского авангарда» М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, М. З. Шагал, В. В. Кандинский. Привлекает тема города и многих современных художников.

Желательно, чтобы учитель расширил зрительный ряд городских пейзажей некоторыми произведениями названных выше художников.

В качестве **практической работы** учащимся предлагается сделать несколько зарисовок города, желательно попробовать сделать их в различных техниках. Стоит ещё раз посмотреть на рисунки А. В. Кокорина, Т. А. Мавриной, Н. В. Кузьмина, обратить внимание на характер линии в их рисунках, на то, как изображено городское пространство. Безусловно, нужно думать о перспективных сокращениях в рисунке, но изображения делаются без вычерчиваний и построений, на глаз. Очень важно выбрать подходящую для замысла точку зрения. В композиции рисунка необходимо улавливать главное, опускать некоторые детали. Можно остановиться на серии зарисовок, оформив их на лист для экспозиции в классе. Но хорошо бы продолжить работу и создать городской пейзаж на тему (по выбору): «Наш город», «Улица моего детства», «Города, где я бывал». Для пейзажей можно выбрать любую технику, в том числе смешанную (цветные мелки, пастель, восковые мелки с акварелью, акварель и гелевые ручки, гуашь).

Панораму города можно выполнить в технике аппликации, т. е. вырезать и наклеить силуэты, при этом нужно осмысленно подобрать цвета бумаги (их не должно быть много, лучше всего 2—4) — и в декоративном изображении нужно думать об общем колористическом решении. Как всегда, в аппликации следует поискать наиболее удачное расположение на листе всех частей композиции, передвигая вырезанные детали, добиваться ярко выраженного образа города. Необходимо обратить внимание на ритмическую организацию листа.

Теме города желательно посвятить и **проектную деятельность**, создав коллективное панно с изображением реального или фантастического города будущего в технике коллажа из бумаги и ткани.

Урок: *«Выразительные возможности изобразительного искусства.
Язык и смысл»*

Планируемые результаты:

- **уметь рассуждать** о месте и значении изобразительно-го искусства в культуре, в жизни общества, в жизни каждого человека;
- **получать представление** о взаимосвязи реальной действительности и её художественного изображения, т. е. художественного образа;
- **объяснять** творческий и деятельностный характер процесса восприятия произведений искусства;
- **узнавать и называть** авторов известных произведений, с которыми познакомились в течение учебного года;
- **участвовать в дискуссиях** по теме учебного года;
- **участвовать в обсуждении** творческих индивидуальных и коллективных работ учащихся, проектов, выполненных в учебном году.

Понятия: художественное произведение, мир художественного произведения, художественный образ, эпоха, стиль, направление в искусстве, творческая индивидуальность художника.

Зрительный ряд: произведения живописи, графики, скульптуры; натюрморты, портреты, пейзажи разных эпох и стилей.

Выделяются две ведущие **цели** итогового урока — это обобщение знаний, полученных учащимися за год, и осмысление собственных творческих достижений.

Можно смоделировать *несколько вариантов подведения итогов года*. Для этого, очевидно, одного урока будет недостаточно, потребуются дополнительные внеклассные часы для подготовки выставки и проведения вернисажа (праздника искусства).

Последний урок года можно начать с чтения и обсуждения текста в учебнике на с. 172—173. Затем следует спросить учащихся, как они понимают прочитанное. Будет полезно

ещё раз полистать учебник, вспомнить, какие виды и жанры изобразительного искусства они изучали, о чём повествуют жанры, какими выразительными средствами пользуются художники при создании произведений живописи, графики, скульптуры, какие умения нужны зрителю для понимания смысла художественного изображения, наконец, вспомнить имена художников и наиболее понравившиеся картины.

Можно выбрать более сложную **форму диспута**, на котором обсуждаются следующие проблемы: «Значение изобразительного искусства в жизни человека»; «Особенности видения картины мира в разные эпохи»; «Действительность и её отображение в искусстве»; «Направление в искусстве и творческая индивидуальность художника»; «Язык изобразительного искусства» и т. п. Возможен также вариант предварительной подготовки выступлений и высказываний учащихся по теме урока.

При любом сценарии итогового занятия акцент делается на значении изобразительного искусства в жизни людей. Повторяются жанры изобразительного искусства и средства выразительности, основы образного языка. Рассматриваются понятия «эпоха» (и её отражение в искусстве), «направление в искусстве» (и их разнообразие), «творческая индивидуальность художника» (и как она проявляется). Подчёркивается роль художника, помогающего своим искусством увидеть людям мир во всём его многообразии. Акцент ставится на формирование понимания того, что произведение искусства — это всегда диалог художника и зрителя. Поэтому очень важно подчеркнуть, что возможны *разные уровни понимания произведений искусства* — от поверхностного, наивного до глубокого, развитого опытом осознания искусства. «Понимание искусства — непростой труд души» (Б. М. Неменский).

«Общение с искусством — это творчество, которое позволяет открывать в себе самом новые чувства и мысли, способность понимать окружающих людей, проникать в строй души предшествующих поколений» (учебник, с. 172).

Задача учителя раскрыть своим ученикам это великое значение искусства и построить свои уроки так, чтобы общение с искусством — и восприятие его, и собственное творчество — приносило детям радость.

Очень важно в конце учебного года подготовить вместе с ребятами **экспозицию итоговой выставки**, которую можно провести в кабинете изобразительного искусства. Затем можно организовать более широкий показ в выставочном зале школы. Выставку должны увидеть учителя школы, друзья и, главное, родители. Ребята готовятся и проводят экскурсии по выставке своих работ, используя в рассказе багаж знаний, полученных в VI классе.

На уроке также организуется презентация выставочных **проектов**, которые готовились в течение года.

Приложение

НАТЮРМОРТ

Вечное цветение

Натюрморт в истории мирового искусства — это не «мёртвая натура», запечатлённая кистью художника, а летопись человеческого мировосприятия, меняющегося от особенностей познания мира в разные эпохи, это предметный мир, одушевлённый чувствами и эмоциями, это и творческая лаборатория художника.

Как самостоятельный жанр натюрморт появляется в творчестве нидерландских художников в начале XVII в. И время, и место не случайны.

В эпоху Возрождения происходит распад единой синкретичной картины мира, сложившейся в эпоху Средних веков. Искусство реагирует на это своими средствами: изображения предметов быта, природы, людей выделяются в самостоятельные жанры — натюрморт, пейзаж, портрет. Религиозный символизм Средневековья сменяется в XVI в. символическим пантеизмом, который предполагает присутствие Бога во всём, в том числе и во множественности предметного мира человека.

Основоположники *нидерландской живописи* Р. Кампен (1378—1444) и Я. ван Эйк (1390—1441) традиционно помещали религиозные сюжеты в подробно охарактеризованные интерьеры. Кампен представляет сцену Благовещения так, словно она происходит в комнате бюргерского дома — мирном, уютном и покойном. Все предметы написаны с величайшим вниманием к форме, фактуре и освещению, но эти предметы присутствуют здесь не для того, чтобы показать бытовую обстановку дома, они раскрывают сакральный смысл Благовещения. Белая лилия в вазе на столе — символ непорочности Девы Марии, три цветка на стебле символизируют Троицу, свеча уподобляется Христу и т. д., т. е. принцип отбора предметов в картине продиктован религиозной символикой.

Такой принцип мышления помогал соотнести каждую мельчайшую частицу с миром божественным. Историк искусства Эрвин Пановски назвал это «скрытым символизмом». Для человека того времени это был общепринятый и понятный язык метафор, которым были написаны сочинения религиозных мистиков. Живописцы переводили словесные метафоры в зримые образы.

К концу столетия развитие светских начал в культуре приводит к тому, что интерес к земному, реальному миру выступает на первый план, и изображение предметного мира обособливается в самостоя-

ятельный жанр — натюрморт, картину, сюжетом которой являются определённым образом организованные предметы.

Особое развитие натюрморт получил в Голландии, и именно голландский натюрморт дал классические образцы этого жанра, к которым потом обращались художники многих поколений. Особенностью голландского натюрморта была специализация художников по темам, и в разных городах были свои излюбленные типы натюрморта.

Характерный вид голландского натюрморта — **«Завтраки»**. В «Завтраках» П. Класа натюрморт становится отражением индивидуальных вкусов человека, его образа жизни. В колорите картин В. Хеды преобладал серо-серебристый тон, и за эту колористическую сдержанность их стали называть «монохромными завтраками».

В Утрехте появляется нарядный **цветочный натюрморт**. Главные его представители Я. Д. де Хем, Ф. ван Хейсум. В Гааге, центре морского промысла, П. де Кюттер и А. ван Бейерен довели до совершенства **изображения рыб и других обитателей моря**.

Университетский Лейден создал тип **философского натюрморта** «Суэта сует», повествующего о бренности всего земного и прирете духовного.

Голландские живописцы передают материальный мир во всём богатстве и разнообразии, демонстрируют блестящее мастерство передачи реальности, но здесь предлагается пища не только для глаз, но и для ума. Картина обязательно вступает в **диалог со зрителем**, погружая его в философские размышления о смысле жизни. Реальность воспринималась сквозь призму иносказаний и символических ассоциаций. Отличительной особенностью светской культуры Северной Европы XVII столетия был сильно выраженный морально-дидактический характер, опиравшийся на христианскую этику, но в отличие от Средневековья художник и зритель имели определённую свободу выбирать и комбинировать толкования. В это время были очень распространены сборники эмблем, эмблемность, когда любой объект из окружающего мира воплощает некое высшее, сверхчувственное понятие. Таким образом, зная **символику предметов**, картину можно было читать, как книгу.

В натюрморте В. Л. ван дер Винне «Суэта сует» книги — людская мудрость; рисунки и музыкальные инструменты — атрибуты искусства; знамя — символ воинской славы; песочные часы — быстротекущее время; опрокинутый бокал — пустой и хрупкий сосуд, которому подобен мирской человек; стеклянная сфера — символ мироздания. Всё это служит наглядной иллюстрацией к словам, написанным на листе бумаги: «Вся слава мирская есть пустое и обманчивое беспокойство». В стеклянной сфере отражается мастерская живописца и он сам, а на столе — автопортрет — воплощение популярной в то время идеи «жизнь коротка, искусство долговечно».

В других европейских школах художники также отдавали дань увлечения изображению вещного мира. Во Фландрии цветочные натюрмор-

ты Я. Брейгеля Старшего стоят у истоков жанра. С барочным размахом и динамикой, изобильно и красочно написаны рыбные, овощные, фруктовые, мясные «кухни», «лавки» и «рынки» Ф. Снейдерса. Я. Фейс составлял натюрморты из охотничьих трофеев — битой дичи и птицы. Фламандский натюрморт — это гимн плодородию и щедрости земли.

В Италии ранние образцы жанра встречаются у Караваджо, и развитие натюрморта происходит в кругу караваджистов. Изображение обыденных вещей у испанцев Ф. Сурбарана и А. Нереды отмечено возвышенной строгостью и особой значительностью, отрёшенностью от быта.

В натюрмортах Сурбарана предметы расставлены в строгом порядке. Обычно выдвинутые к переднему краю холста, они обретают своеобразную монументальную значительность и строгость. Фон представлен неопределённым, духовно «несущественным» пространством мира.

Один из крупнейших мастеров XVIII в. **во Франции** Ж.-Б. Шарден в своём натюрморте «Атрибуты искусства» расположил предметы согласно академическим правилам построения композиции: первый план — введение в сюжет, второй план — место основного действия, третий план — спокойный фон. Этот натюрморт говорит нам о высоком предназначении художника и о награде за свои труды, о признании его обществом (орден на переднем плане).

У Шардена иное отношение к вещам, чем у голландцев. «Натюрморт с кувшином и курительной трубкой» — это уже не аллегория преходящей жизни, а сама жизнь, жизнь спокойная, размеренная, с оттенком философской созерцательности. По этому натюрморту можно составить представление о хозяине вещи в отличие от голландских натюрмортов, где вещи выражают какую-либо идею.

В искусстве импрессионистов и постимпрессионистов натюрморт уже не имеет повествовательного сюжета. Живопись импрессионистов передавала ощущение непосредственного, сиюминутного взгляда на мир, предметы как бы растворялись в воздухе и свете.

Постимпрессионист В. Ван Гог решал другие задачи в живописи натюрмортов. Мазки, оставленные кистью Ван Гога, рассказывают о состоянии его души. Он постоянно пребывал в состоянии творческого неистовства, независимо от того, изображал ли он пылающее солнце или обыкновенные вещи. Художник не очень заботился о «правильности изображения», он хотел, чтобы его картины выражали то, что он чувствует, и, если искажение помогало ему достигать этой цели, прибегал к искажению.

П. Сезанна в натюрморте интересовало взаимоотношение формы и цвета, он также сознательно отказался от «имитации природы», утрировал, а порой изменял облик вещей, если это отвечало его целям. Своей задачей в искусстве Сезанн поставил вернуть в живопись (используя открытия импрессионистов) ощущение порядка и закономерности, как в живописи классицизма. Натюрморты Сезанна вы-

страиваются из отдельных первоформ (круг, квадрат и т. д.), в них есть ощущение материальной плотности и устойчивости.

В начале XX в. художники стремятся утвердить в натюрморте новое видение и новые способы передачи формы и пространства. Сезанн рекомендовал молодым художникам рассматривать натуру как совокупность простых форм — сфер, конусов, цилиндров. Пикассо буквально воплотил эту идею в своих кубистических натюрмортах. В «Натюрморте со скрипкой» художник не ставил своей задачей передать, как выглядит скрипка, или показать какую-либо идею. Это определённая интеллектуальная и художественная игра — конструирование формы из отдельных плоскостных проекций.

Современник Пикассо — Матисс постоянно обращался к жанру натюрморта. Для его картин характерна плоскостно-декоративная структура композиции, основанная на ритмах цветовых пятен.

Итальянец Д. де Кирико, основатель **метафизической живописи**, писал: «Каждый объект имеет два аспекта: обычный, видимый всем и каждому, и призрачный, доступный лишь немногим». И это свойство натюрморта — содержать в себе неизмеримо больше, чем просто изображено, присуще произведениям всех времён. «Всякий натюрморт содержит в себе некоторое сообщение: сознательно составленную криптограмму или неосознанно оставленный след».

Если посмотреть на натюрморт «глазами человека, который творит», то нам откроется огромный мир человеческих чувств, мыслей, отношений, рассказанных с помощью порой самых обычных предметов. И поскольку натюрморт всегда был творческой лабораторией художника, то он может быть больше, чем другие жанры, подвержен тем изменениям в развитии искусства, которые происходили на протяжении веков.

Натюрморт в России появляется в XVIII в. во времена Петровских реформ. Вещь впервые начала осознаваться как важный элемент культуры, а частный быт — как дело государственной важности. Любимый вид натюрморта этого времени — **обманка** (обман зрения). Иллюзорность изображения вполне понятна — русские живописцы не привыкли ещё к условной картинности европейского искусства. Сам подбор предметов в обманках говорит о новой идеологии: наряду с предметами «вседневного», будничного существования в натюрмортах присутствуют вещи, говорящие о мире высоких духовных интересов: книги, гравюры, картины и т. д.

В XIX в. обманка, как правило, не претендует уже на титул произведения искусства. Это просто трюк, шутка, хотя и требующая хорошего профессионального мастерства. А. Н. Мордвинов, камергер и способный живописец, пишет натюрморт-обманку «Подрамник, папка и гипсовый барельеф», где уже присутствует не материальная характеристика вещей художников прошлого столетия, а уважение мастера к своим материалам и инструментам, поэтизация своего художественного быта. «Пейзаж под папиросной бумагой» Ф. П. Тол-

стого — это та же игра на грани реальности и воображения, иллюзии и осязаемой подлинности вещи.

Натюрморты И. Т. Хруцкого и художников его круга представляют другой тип картины — парадный натюрморт. Предметы в этих картинах подобраны по принципу эффектности, красочности. Натюрморты этих художников ярко декоративны, нарядны и торжественны.

Натюрморт в XVIII—XIX вв. не даёт образцов «высокого искусства», но характеристика мировоззренческой основы людей того времени ярко выражается в картинах А. Г. Венецианова, В. А. Тропинина, П. А. Федотова, у передвижников и т. д. через изображение вещного мира. Подлинный расцвет жанра натюрморта происходит в конце XIX — начале XX в. Натюрморт этого времени замечательно выражает разнообразную, очень насыщенную художественную жизнь России.

Ретроспективизм, погружение в прошлое, материализуемое через подбор старых вещей, у художников «Мира искусства» не только стиль искусства, но и стиль жизни — мечта об утраченном золотом веке искусства. В натюрмортах К. А. Сомова, А. Я. Головина, С. Ю. Судейкина каждый предмет, тщательно и любовно воссозданный, воспринимается как явление стиля, как предмет искусства.

Вещи в картинах этого времени отделяются от людей, от быта, обобщаются до символа, обретают смысл, несоизмеримый с их будничной сущностью.

К. С. Петров-Водкин в своих натюрмортах «Скрипка», «Утренний натюрморт» декларирует выявление предметной сущности и пространственных соотношений вещей. Своеобразная перспектива его холстов создаёт напряжённое пространство, где вещи взаимодействуют друг с другом.

Художники объединения **«Бубновый валет»** выражали через натюрморт собственное отношение к миру. Никогда ещё вещь не утверждала себя с такой энергией, не была так полна собственной, не отражённой от её владельца значительностью. Шероховатая, грубая фактура, резкие подчёркнутые ритмы придавали предметам небывалый в этом жанре пафос, значительность, жизненную силу. Недаром натюрморт П. П. Кончаловского с обычными глиняными горшками и утюгом получил название «Героический». Бубнововалетцы с богемным презрением к хорошему вкусу и житейскому уюту ищут новые критерии, утверждают непривычные ценности. Подлинную драматичность, тревожное ожидание выражает «Красная мебель» Р. Р. Фалька. Впервые в русской живописи вещи изображаются как особый мир — мир, полный своей значительности, мир напряжённый и яркий.

В творчестве советских художников натюрморт занимает почётное место. В советской России другими стали быт и нравы, вкусы и понимание искусства, и всё это было выражено в натюрмортах.

Картины Ю. И. Пименова называют лирическо-бытовым репортажем, в них он ловит радужную поверхность жизни, радуется её переливам и блеску. «Натюрморт с телефоном», «Актриса» — новая

жизнь, новые приметы времени. Вещи в его картинах — это вещи времени, а не вещи своих хозяев. Тема обновляющегося, жизнерадостного быта характерна для творчества художников 50-х гг. XX в.

В отличие от Ю. И. Пименова В. Ф. Стожаров обратился к вневременному — к тому, что идёт издалека, но продолжает жить и сегодня. Основной сюжет натюрмортов Стожарова — вещи крестьянского быта. Пафос этих работ — в прикосновении к истокам, в утверждении прочности духовных ценностей народной культуры. Отсюда и статичность этих вещей, и спокойная плотность золотисто-коричневых тонов.

Тема Великой Отечественной войны также нашла своё отражение в натюрморте. М. С. Сарьян, например, создал натюрморт-памятник, названный им «Армянам — бойцам, участникам Отечественной войны». На нём изображены плоды и цветы Армении как дар и благодарность воюющим и побеждающим вдали от Родины и как надежда на будущую мирную жизнь.

Самопознание в искусстве, тема творчества, неизбежно возникающая в поворотные моменты развития искусства, характерна для 60-х гг. XX в. Ведущая тема натюрмортов Т. Т. Салахова, А. Ю. Никича, И. В. Голицына (представителей «сурового стиля») — значение и место художника в современном мире, выражение духовного мира автора.

«Торжественный натюрморт» А. Ю. Никича — гимн труду художника. Желание обобщить в натюрморте своё отношение к миру, выразить в изображении вещей свои стремления и эмоции чувствуется в картине Т. Т. Салахова «Окно».

Натюрморт России в XX в. отражает духовные поиски и осмысление художниками действительности, это самодостаточный жанр, которому подвластно отражение мира вокруг и человека в этом мире.

ПОРТРЕТ

«Человек — мера всех вещей, видимых и невидимых»

Человек — главная тема мирового искусства, но только в портрете он выключается из потока событий и предстаёт перед зрителем личностью, со своими индивидуальными качествами.

Портрет показывает образ конкретного человека, поэтому одним из критериев в портрете является **сходство изображения с портретируемым**. Но что такое сходство в портрете — близость личности к её отражению на полотне?

Художник создаёт не копию модели, а живописное пересоздание. Это одна из центральных проблем искусства — сходство в природе и в художественном произведении. Если понимать портрет как фокус со сходством, как список примет, то вряд ли широкому кругу зрителей будет интересно такое произведение. Главный критерий ценности портрета — это **художественная убедительность**, цельность изображения, тот мир, который открывает для нас портрет.

Портрет в изобразительном искусстве — это художественное высказывание, имеющее содержание и способ выражения.

Какова тема портрета?

Всеобщая (инвариантная) тема портрета — индивидуальная жизнь человека, форма его бытия. Но портрет опускает то, что принадлежит простой случайности, мимолетной ситуации, присущей человеку в реальной жизни. Для портрета характерен одушевлённый покой, внутреннее созерцание. В этом состоянии субъект вбирает в себя весь мир, все коренные вопросы человеческого существования.

Портрет не только передаёт внешность портретируемого, но и выражает индивидуальность художественной личности автора, его собственное мировоззрение, эстетическое кредо и т. д. Художник как бы вживается в сущность модели, благодаря чему постигает духовную сущность человеческой индивидуальности. В результате рождается новое единство, подобное тому, которое возникает между актёром и его ролью. Благодаря этому появляется впечатление одушевлённости модели, что также является важным свойством портрета. Известно, что, когда папа Иннокентий X увидел свой портрет, написанный Веласкесом, он произнёс: «Слишком правдиво». Такова была сила постижения художником сущности портретируемого.

Исторически складывалась широкая и многоплановая **типология портрета**. В зависимости от назначения, специфики формы, характера исполнения различают портреты станковые и монументальные, парадные, интимные, погрудные, в полный рост, анфас, в профиль и т. д. По числу персонажей портреты делятся на индивидуальные, парные и групповые. Портрету подвластны все художественные материалы: портрет может быть скульптурный, живописный, графический, в виде фрески, мозаики и т. д. В разные эпохи получают распространение портреты на медальях и монетах, на геммах, портретная миниатюра и т. д.

Границы жанра очень подвижны, и часто собственно портрет может сочетаться в одном произведении с элементами других жанров. Таков *портрет-картина*, где портретируемый представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающим его миром вещей, природой, архитектурными мотивами и т. д. Портрет Ван Дейка «Карл I на охоте» — парадный портрет, хотя король изображён в охотничьем костюме, на фоне природы, с конём и слугой, но низкая линия горизонта, величественная поза, аристократические манеры, утончённая куртуазность представляют нам английского монарха таким, каким он сам хотел бы войти в историю, т. е. человеком неоспоримого авторитета и высокой культуры, держателем благодатной королевской власти, не нуждающимся в доказательствах своего прирождённого превосходства.

Другой образ мы видим в «Портрете П. А. Демидова» Д. А. Левицкого. Потомок тульских кузнецов, возведённый Петром I в ряд именитых людей, баснословный богач, странный чудак, даже самодур, П. А. Де-

мидов вместе с тем разделял многие взгляды русских просветителей, сам был одарённым человеком — ботаником, садоводом (оставившим драгоценный гербарий Московскому университету), филантропом, меценатом. Его поза обычна для парадных портретов, но весь его вид не соответствует традиционной схеме такого портрета, а главное, ей не соответствует выражение его лица: это не светская маска, на нём нет ни тени самодовольства, сословной горделивости. Через предметы, представленные в картине, позу, выражение лица автор не только рассказывает о жизни Демидова, но и раскрывает весь его непростой внутренний мир, который он так тщательно оберегал от посторонних глаз за ширмой чудачеств и экстравагантных поступков.

Временем самоопределения портрета как самостоятельного жанра принято считать XV век, хотя портретные изображения в мировом искусстве существуют с эпохи Древнего Египта, но как бы ни были реалистичны и похожи доренессансные портреты, они никогда не изображались «от первого лица», портрет служил магической или ритуальной заменой модели, своеобразной маской, в чертах лица просвечивал первообраз.

В эпоху Возрождения впервые возникает «я портрет» — портрет человека с его индивидуальными качествами. Человек в портрете эпохи Возрождения изображается крупным планом на фоне мира (как, например, в «Портрете мальчика» Пинтуриккио), а за ним увиденный издали пейзаж с деревьями, скалами, реками, высокими башнями замков и цепью гор на горизонте. Но композиционно человек и мир взаимопротивопоставлены: два разных пространства, два разных масштаба величин.

Мир, в котором существуют герои портретов XVII в. (века барокко), безграничен, наполнен мраком и светом, весь в движении. Будь то бездонная тьма, откуда высвечиваются лица на портретах Рембрандта, или тонко вибрирующие светотеневые фоны портретов Ф. Хальса, или бурно неопределённые декоративно-пейзажные фоны портретов Рубенса и Ван Дейка.

Если люди на портретах художников эпохи Возрождения бесстрастны, не эмоциональны, позируют для вечности, то в XVII в. художников интересует мимика лица, передающая различные эмоции (иногда портреты даже нарочито гримасничают). Рембрандт в своих автопортретах, в портретах близких экспериментирует над лицом, заставляя его улыбаться, смеяться, шевелить губами, закрывать глаза и т. д.

Характерная черта портретов XVIII в. — *игровое, театральное начало*. Даже в интимных портретах модель всегда что-нибудь сознательно представляет: человек играет самого себя, но ещё больше он любит играть другого. Распространяется тип костюмированного портрета; блестящий пример такого портрета — серия «Смолянки» Д. П. Левицкого. Улыбка в портретах XVIII в. лёгкая, едва трогающая уголки губ, как знак внимания ко всем зрителям и ни к кому в отдельности, как признак хорошего тона.

В XX в. по-новому решается ситуация «модель — зритель» и рождается новый тип портрета. Это портрет *диалогический*, обращённый не просто к зрителю, но к собеседнику.

Чаще всего модель изображается удобно сидящей, взгляд внимательный, остановленный на собеседнике или задумчиво-неподвижный, погружённый в себя. Так изображены Лев Толстой у И. Н. Крамского, актриса Т. Самари у Ренуара, Струговщиков на портрете К. П. Брюллова и т. д. Наконец, портрет человека, всецело ушедшего в свои мысли, переживающего публичное одиночество, — это портрет Ф. М. Достоевского кисти В. Г. Перова или Стрететова кисти Н. Я. Ярошенко.

В конце XIX в. портрет как замкнутый в себе мир, как целостная система начал распадаться — на «Портрете Воллара» кисти Пикассо человеческое лицо, словно разбитое и вновь сложенное из осколков. Процессы, начавшиеся в портретной живописи в конце века, свидетельствуют о напряжённых поисках новых решений ситуаций «портрет — мир» и «портрет — зритель». Меняются времена, и художники стремятся найти новое соотношение между отдельным человеком и большим миром.

Разновидностью портрета является автопортрет. **Автопортрет** — это и личная лаборатория художника, и результат творческого вдохновения. Трудно объяснить какую-либо закономерность в появлении автопортретов. История искусства знает немало случаев, когда портретист ни разу в своей жизни не обращался к этому жанру, а вот, например, Рембрандт писал свои автопортреты свыше 100 раз, Ван Гог — около 40 раз.

Типология автопортрета достаточно разнообразна. Автопортрет может быть вплетён, например, в ткань исторического полотна. С. Боттичелли неоднократно изображал себя в толпе поклоняющихся Младенцу (Рождество), Рафаэль — в «Афинской школе», К. П. Брюллов в «Последнем дне Помпеи» и т. д. В таких работах чувствуется личное приобщение к тем событиям, которые изображает художник, сопереживание им.

Достаточно часто в автопортретах художник представляет себя как творца, выявляет своё творческое кредо. Тяга художника к самопостижению, утверждению творческой личности — одна из главных тем автопортрета.

Н. Пуссен в «Автопортрете» похож скорее на философа, чем на живописца. Художник декларирует призыв к самопознанию и духовному самопожертвованию личности. Мужественное лицо выражает внутреннее достоинство, решительный поворот головы — самоутверждение.

В автопортрете В. А. Тропинина, названном им самим «Автопортрет с палитрой и кистями на фоне окна с видом на Кремль», полностью отсутствует пафос внешней репрезентации, в нём нет и тени игры в «божественное вдохновение», но ощутимо понимание

художником своего значения. Покоем и уверенностью веет от облика художника. Некоторой будничности естественной среды противопоставит торжественность кремлёвской архитектуры. Тропинин, нарушая симметрию композиции, словно отступил в сторону, уступая место эпическому образу древней столицы.

Иную концепцию личности художника мы видим в «Автопортрете» К. С. Петрова-Водкина. Подчёркнутый аскетизм модели созвучен суровому времени военного коммунизма. Противопоставление сдержанных тёплых тонов лица художника космической синеве фона создаёт атмосферу противоборства, в которой рождается творческая личность.

Противоречия в общественной жизни, демократические тенденции XIX в. накладывают свой отпечаток на характеристику душевного состояния художника. Автопортрет этого времени, как правило, выражает слияние личного начала с общественной позицией художника, поднимает вопрос о месте художника в современном ему обществе. Таковы автопортреты К. П. Брюллова, П. А. Федотова, В. Г. Перова, И. Н. Крамского и др.

Сложная ситуация конца XIX — начала XX в. находит яркое отражение в автопортрете, часто он решается в виде художественной мистификации, буффонады. Художники, входящие в объединение «Бубновый валет», использовали автопортрет не только для экспериментальных поисков в области цвета и формотворчества, но и для утверждения близости художника нового времени к народной, праздничной, простодушно-ярмарочной художественной стихии. В огромной картине И. И. Машкова «Автопортрет и портрет художника П. П. Кончаловского» сам автор и его друг изображены почти обнажёнными в интерьере со спортивными снарядами и хрупкой скрипкой. «Пощёчиной общественному вкусу» звучал автопортрет А. В. Лентулова с надписью «Великий художник». В атмосфере предвоенной поры их полотна были своеобразным выражением неприятия буржуазного мира.

Портрет может раскрывать высокие духовно-нравственные качества человека, создавать красивую ложь, вместе с тем портрету доступно правдивое, подчас беспощадное выявление и негативных свойств модели (карикатура, шарж, сатирический портрет). Портрет способен отражать важнейшие общественные явления во всей сложности их противоречий.

Автопортрет в искусстве — это всегда образ «героя своего времени». А каков образ героя нашего времени?

Советское изобразительное искусство отличалось не только высоким профессиональным мастерством, но и глубокой содержательностью. Талантливым художникам рамки соцреализма не мешали создавать индивидуальные, насыщенные содержанием образы в портретном жанре.

Кого бы ни изображал М. В. Нестеров — учёного И. И. Павлова, волевого, собранного, одухотворённого, лаконичный и выразитель-

ный жест рук которого выявляет его неуёмную, динамичную натуру; скульптора И. Д. Шадра, стоящего в сосредоточенном раздумье у мраморного торса; хирурга Юдина или художницу Е. Кругликову, он прежде всего показывает, что смысл жизни — в творческих исканиях в искусстве или науке. Портреты М. В. Нестерова исполнены в лучших традициях русской живописи.

Ученик М. В. Нестерова П. Д. Корин также подчёркивает интеллект, внутреннюю сложность человека, но манера его письма иная, форма жёстче, рисунок экспрессивнее, колорит суровее. В своей скупой выразительной манере, остро подчёркивая индивидуальное в модели, Корин исполняет портреты представителей художественной среды — С. Т. Конёнкова, М. С. Сарьяна, Р. Н. Симонова, Кукрыниксов. Великолепны его портретные этюды к незаконченной картине «Русь уходящая».

Язык портретов В. Е. Попкова, интереснейшего художника XX в., символичен. Видно, что художник обладал обострённым чувством ответственности за всё происходящее в мире. У мастера множество автопортретов-картин, где он выражает свою позицию: «Шинель отца», «Работа окончена», «Павел, Игорь и я», «Мать и сын», «Ссора», «Приходите ко мне в гости».

Своё восприятие современности со всеми её проблемами художники выражают часто в *групповом портрете* (например, Д. Д. Ж и л и н с к и й. Семья художника Чернышова, Под старой яблоней; Б. М. Н е м е н с к и й. Четыре истины: четыре человека, сидящие за столом, предстают как четыре жизненные позиции, за которыми стоит разное отношение к жизни, к людям). В серии портретов студентов-художников «Поколение» Б. М. Неменский показал состояние предстояния, раздумья перед собственным жизненным путём.

Образы художников-портретистов конца XX в. часто слагаются из сложного ассоциативного строя мыслей и представлений. Портреты Т. Г. Назаренко, А. Г. Ситникова, О. В. Булгаковой глубоко символичны. Картинное пространство становится полем борьбы добра и зла, любви и ненависти, разума и глупости, красоты и безобразия, жестокости и доброты, варварства и бессмертия.

ПЕЙЗАЖ

«Может ли быть зрелище великолепнее, чем созерцание нашего мира?»

Впервые пейзаж как жанр появляется в искусстве Китая, Японии. Именно ему принадлежало центральное место в средневековом искусстве этих стран. Пейзажная лирика, пейзажная живопись и искусство пейзажного сада находятся в генетическом и историко-культурном родстве. Всё прекрасное в жизни, все самые глубокие эмоции сопоставлялись с природой, каждая травинка под солнцем

изображалась с пристальной любовью и вниманием, но художники стремились к созданию максимально обобщённых, синтезирующих пейзажей, где каждое дерево, любой камень, скала или человек являются носителями духовного, идеального начала, подчинены единому, могучему движению сил Вселенной.

Потребность осмыслить природу как воплощение самых глубоких чувств и самых сложных философских представлений своего времени вызвала к жизни множество теоретических трактатов. До нашего времени сохранился трактат крупнейшего мастера и теоретика пейзажной живописи XI в. Го Си «О высокой сути лесов и потоков». В свитке Го Си «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами» мы видим воплощение его теории об отождествлении свойств человека со свойствами природы, мысль об их неразрывной взаимосвязи.

В китайском пейзаже существует традиционный набор символических, почитаемых с древности элементов природы — горы, воды, деревья, каждый из которых обладает полиморфным понятийным ареалом.

Бесконечная комбинация этих символов в пейзаже отражает высокие идеи, присущие китайскому миропониманию в целом:

- религиозно-философское осмысление природы (природа как манифестация универсального дао);
- натурфилософское осмысление природы (природа как воплощение вечности и бесконечного круговорота естественных феноменов и процессов);
- эстетическое осмысление природы (природа как олицетворение абсолютной красоты мира).

Именно из-за своего высокого духовного содержания картины-свитки, изображающие жизнь природы, приобрели универсальную значимость. Они превратились в средство утончённого духовного общения, способ передачи мысли, символических благопожеланий.

Величайший китайский живописец VIII столетия Ван Вей отказался от многоцветной палитры и писал размытками чёрной туши, через тональное единство работы добиваясь впечатления целостности увиденного мира. Пейзажи Ван Вей впервые становятся безлюдными. Природа — единственный объект изображения. Она обретает художественную самооценку. Ван Вей был величайшим поэтом своего времени и нашёл адекватную зримую форму тем эмоциям, которые воплотились в его стихах. О нём говорили, что его стихи подобны картинам так же, как картины подобны стихам.

В европейском искусстве глобальные общечеловеческие темы выражала сюжетно-тематическая картина, но и жанр пейзажа давал большие возможности. Пейзаж у художников эпохи *Возрождения* несёт большую философскую нагрузку и эмоциональное звучание.

Природа является главным персонажем картины Джорджоне «Гроза». Пейзаж на этом полотне уже не среда, в которой живёт человек, а носитель чувств и настроений. Световоздушная среда

сплавляет воедино все элементы картины, и впервые пейзаж перестаёт быть задним планом.

Грозовая атмосфера создаёт другие чувства и ощущения в картине Эль Греко «Вид Толедо». Напряжённый драматизм помогает художнику донести до зрителя свою идею о противоборстве земных и небесных сил.

В пейзажах голландского художника П. Брейгеля Старшего всегда присутствуют фигуры людей, занятых повседневными делами. Спокойный и неторопливый ритм человеческого бытия — это тоже жизнь природы. Картины Брейгеля пронизаны ощущением, что всё, что изображено на них (небо, реки, озера и моря, деревья и цветы, животные и человек), это частицы мироздания, единого и вечного. В «Падении Икара» Брейгель применяет распространённый тип пространственно-пейзажной композиции без акцентирования главных лиц и событий. На картине изображён мирный пейзаж на берегу моря: пахарь идёт за плугом, пастух пасёт овец, рыболов сидит с удочкой, по морю плывут суда, и надо внимательно приглядеться, чтобы увидеть в правом углу жалкие голые ноги, торчащие из воды. Икар упал с неба, но этого никто не заметил. «Падение Икара» заставляет как-то заново ощутить и осмыслить противоречия жизни.

Создателем идеального классического пейзажа в его героическом виде является французский художник, работавший в Италии, Никола Пуссен. Пейзажи Пуссена (как и всякий **классицистический пейзаж**) — это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочинённая художником. Картины Пуссена, показывающие грандиозность мироздания, населены мифологическими персонажами, героями, воспитывающими в зрителе возвышенные чувства. Художник, полагавший, что основная цель искусства — воспитание человека, считал главной ценностью порядок и рациональное устройство мира. Он писал произведения с уравновешенной композицией, чётко выстраивал пространственные планы, согласно правилам, принятым в классицизме, распределял цвет.

В «Пейзаже с Полифемом» чувство гармонии мира, близкое античному, проявилось наиболее ярко и непосредственно. Игру на свирели сидящего на скале и слившегося с нею циклопа Полифема слушает не только нимфа Галатея, но и вся природа: деревья, горы, пастухи, сатиры, дриады... В последние годы жизни Пуссен создал замечательный цикл пейзажей «Времена года», олицетворяющих периоды земного человеческого существования.

Лирическая линия классицистического пейзажа развивалась в творчестве Клода Лоррена. Рациональное начало приводит в пейзажах Лоррена к однообразным как будто композициям: свободное пространство по центру, купы деревьев или руин — кулисы, но в каждом полотне выражено эмоционально окрашенное разное ощущение природы. Это достигается прежде всего освещением. Замечательны у Лоррена четыре полотна из собрания Эрмитажа, изображающие четыре времени суток. Пейзажи Лоррена были так популярны,

что английская аристократия заказывала в своих реальных пейзажных парках делать уголки с картин художника.

Иной предстаёт природа на полотнах мастеров **барокко**. В отличие от классицистов они стремятся передать динамику окружающего мира, бурную жизнь стихии. «Пейзаж с радугой» П.-П. Рубенса передаёт мощь и красоту Земли, утверждает радость бытия. Высокие холмы и величественные деревья, долину с раскинувшимися селениями, пастушек и пастухов, стада коров и овец венчает радуга, сверкающая нежными красочными оттенками.

Ярчайшими представителями **романтического пейзажа** были У. Тёрнер, Д. Констебл, К.-Д. Фридрих.

Стихией Тёрнера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлёт парусов, бушующие природные силы — от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь. Тёрнер был превосходным постановщиком, обладал таким мастерством и вкусом, что прекрасно справлялся со сложными задачами в живописи. Лучшие его картины дают представление о мощи природы в её самых романтических и величественных проявлениях.

В середине XIX в. начинается новое художественное направление — **реализм**. Реализм в пейзаже проявляется уже в работах художников барбизонской школы. В отличие от поклонников идеального классицистического пейзажа барбизонцев привлекала их родная природа. В картине Т. Руссо «Вид в окрестностях Гранвиля» ландшафт не поражает зрителя чем-то необычным, скорее будничность, непритязательность привлекали художника. Руссо предан природе и любит её такой, какая она есть. «Дерево, которое шумит, и вереск, который растёт, для меня великая история», — писал Руссо. Барбизонцы провозглашали самодостаточность природы, не нуждающейся в улучшении и привнесении в неё каких-либо идей.

Пейзаж был излюбленным жанром импрессионистов. Революционные открытия в живописи, сделанные импрессионистами, чрезвычайно обогатили язык искусства и имели огромное влияние на дальнейшее развитие европейской живописи. **Импрессионизм** утверждал художественную ценность непосредственного восприятия жизни в отличие от классицистического понимания пейзажа, где результат творческого процесса виделся как отшлифованный, отточенный до мельчайших деталей и согласованный с законами красоты и гармонии художественный образ. Уже и прежде реалистические устремления художников разрушили эти представления (Тёрнер, Коро, Констебл, барбизонцы), но именно импрессионисты преодолели их полностью. Проблема импрессионистов (в историческом развитии искусства) заключалась в том, что в погоне за впечатлением картину со всеми её законами завершенности подменили этюдом, типичное — случайным, социальное — биологическим (что, однако, никоим образом не умаляет обаяния и значения импрессионистов). Шпенглер в «Закате Европы» писал: «Пейзаж Рембрандта лежит

где-то в бесконечных пространствах мира, тогда как пейзаж Клода Моне — поблизости от железнодорожной станции».

В работе Клода Моне «Вокзал Сен-Лазар» передано реальное впечатление от повседневной жизни. Моне не интересует железнодорожная станция как место, где встречаются и расстаются люди, он зачарован эффектом света, льющегося через стеклянную крышу на клубы пара, зачарован формами паровозов и вагонов, возникающих из сумятицы. Однако нет ничего случайного в этом пейзаже. Тональные переходы и цвета Моне уравновесил столь же обдуманно, как это сделал бы любой пейзажист прошлого.

Ощущение новой свободы и новой силы, которым обладали эти художники, должно было быть поистине опьяняющим. Все старые истины вроде «достойных сюжетов», «уравновешенной композиции» и «правильного рисунка» не принимались во внимание. Художник опирался на свои ощущения, подсказывающие, что писать и как писать, но ощущения опирались на изучение законов физики, оптики, цвета.

Клод Моне был самым смелым новатором и экспериментатором среди своих единомышленников, вместе с тем и наибольшим романтиком света. Он мог десятки раз писать один и тот же мотив — «Стога», «Руанский собор», ибо его интересовали эффекты освещения в различное время суток в сочетании с изображаемым предметом. Это могло бы быть похоже на наукообразный живописный эксперимент, но поэтика, красота и впечатление, которые передаёт нам художник, делают их подлинными шедеврами живописи.

Расцвет **русской пейзажной живописи** приходится на вторую половину XIX в. Связано это с развитием демократических идей и с идеей самосознания в русской культуре. Не величественная природа с античными руинами Ф. М. Матвеева, не итальянские виды С. Ф. Щедрина, не романтическая марина И. К. Айвазовского, а внешне мало эффектный среднерусский пейзаж и суровая северная природа становятся теперь главной темой пейзажей.

Картина А. К. Саврасова «Грачи прилетели» — уникальное явление мировой живописи. Как смог художник в обыкновенном, неприглядном мотиве, в небольшом по размеру полотне воплотить столько пронзительной любви к своей земле? Так много в картине искреннего чувства, так тонко переданы скромные краски пейзажа, с таким вниманием к жизни природы показаны неуловимые сразу приметы времени и места (следы заячьих лап, куст распутившейся вербы и т. д.)! Не случайно А. Н. Бенуа называл эту картину «путеводной звездой для целого поколения пейзажистов». Пейзажи Саврасова — лирические, камерные, интимные — построены на тончайших оттенках настроения и на тончайшей нюансировке цвета.

Пейзажи И. И. Шишкина, по выражению Стасова, — это **«природа богатырского народа»**. В отличие от Саврасова Шишкин тяготел к монументальным размерам, к приоритету светописа и рисунка над цветом, стремился создать общее впечатление могущества, силы и вели-

чия русской природы. Саврасова привлекали динамические состояния природы — встреча зимы с весной, беспокойные наплывы облаков, дожди и т. п. У Шишкина природа статична, он ищет не переменчивого, а извечного, незыблемого, постоянного: расцвет лета, спелая рожь, вечнозелёные сосны («Мачтовый лес в Вятской губернии», «Сосновый бор», «Рожь»). Но и поэтическая задушевность пейзажей Саврасова, и былинная эпичность картин Шишкина говорят о том, что в отличие от западного пейзажа русский пейзаж отражает идеальное, мифопоэтическое представление о родной природе, о земле-кормилице.

Иной принцип художественного мышления, иную концепцию пейзажа в своих работах представляет А. И. Куинджи. Пейзажи Куинджи с поразительными эффектами освещения, придающими **романтический характер** картинам, пользовались огромной популярностью у публики. Его «Берёзовая роща» написана чуть ли не плакатно, в ней нет живописных нюансов, а между тем она напоена жаром летнего солнца так же, как «Украинская ночь» и «Ночь на Днестре» — волшебным светом луны. Этих иллюзий Куинджи достигал не детальностью письма, а обобщённостью и декоративным упрощением живописных средств.

Личностное начало в русском пейзаже раскрылось во всей своей полноте в творчестве И. И. Левитана. Пейзаж у Левитана не только образ природы, но и **выражение душевного состояния**. У Левитана нет шишкинского благоговения перед мощью природы. Природа значительна уже потому, что она воплощает жизнь человеческой души в окружающем мире.

Тема дороги как человеческой судьбы часто встречается в творчестве Левитана. «Владимирка» написана под влиянием народных песен и рассказов об этом тракте, по которому вели каторжников. Бесконечная дорога уходит вдаль к горизонту, над которым простирается небо с нависшими облаками. Средствами пейзажной живописи Левитан выразил размышления о человеческой судьбе. «Над вечным покоем» — это философские раздумья о бренности всего земного, о малости человека во Вселенной, о краткости земного существования, которое является мигмом перед лицом вечности.

Живописные искания Левитана подводят русскую живопись к импрессионизму, его работы пронизаны светом и воздухом. Импрессионистические тенденции в русском пейзаже имели свою ярко выраженную национальную особенность, это скорее своеобразная параллель импрессионизму.

К. А. Коровин был солнечным певцом радостей жизни и цветовой красоты реального мира, но его живописный артистизм сохранял связь с корнями русской пейзажной живописи.

Замечательные «Февральская лазурь» И. Э. Грабаря, «Мартовское солнце» К. Ф. Юона выражают приподнятое, мажорное мироощущение, передают игру красок в природе, сложные колористические эффекты. Литературно-поэтический, ассоциативный ход при восприятии природы отличает «русских импрессионистов».

Дальнейшее развитие пейзажа, как и любого другого жанра, отражало исторический и культурный путь развития нашей страны, особенности мировосприятия художников. Но всегда русский пейзаж выражал ту концепцию, которая была заложена великими русскими пейзажистами, — любовь к Родине и высокие духовные основы человеческого существования.

В советской России расширяются географические и национальные рамки пейзажа как жанра. Огромная территория многонационального государства даёт богатые впечатления живописцам — это и любование красотой родной земли, и символ времени, и природа, обновлённая трудом людей. Особенно своеобразно тема того, что нового было привнесено в жизнь человека и природы, показана в пейзажах Г. Г. Нисского. В строгой, почти аскетической манере, характерной для «сурового стиля», переданы линии электропередачи, железнодорожные пути, летящие в высоком небе самолёты. Всё предстаёт в неожиданных ракурсах, в напряжённом динамическом ритме, в резких цветовых контрастах, подчёркивающих волю человека, вторгшегося в мир природы и изменившего её.

В 1941—1945 гг. пейзажный жанр был связан с войной. В картине А. А. Пластова «Фашист пролетел» на фоне мирного осеннего пейзажа (молодые берёзки, серое небо, далёкие поля) чудовищным кажется злодеяние фашистского лётчика, убившего мальчика-пастушка.

Тема памяти в послевоенном искусстве трактуется символичнее. «Безымянные высоты» Т. Н. Яблонской по мотиву изображения — пейзаж, а по теме и идее — историческая картина.

Своё место в искусстве занял «пейзаж концепционный», т. е. сочинённый, как у В. М. Сидорова в «Дне Победы». Дом, дерево, человек представлены в простой, устойчивой композиции, но это только знак, символ, рассчитанный на ассоциации, которые будут рождены в восприятии зрителя.

Художники XX в. размышляют в своих пейзажах о традициях, об истории, о понимании красоты в современном мире. Они зачастую иначе, чем художники предыдущих поколений, понимают и используют образно-выразительные средства и возможности искусства. Но главные достижения русского пейзажа остаются незыблемы — это эмоциональная насыщенность и духовное содержание картин, в которых природа понимается как мир человеческих чувств, размышлений, переживаний, тихой печали и радости.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Искусство — одна из форм общественного сознания, в основе которой лежит образное отражение действительности во всей совокупности человеческих характеров, переживаний, отношений.

Колорит (итал. colorito, от лат. color — цвет, краска) — целостный цветовой строй произведения, характер взаимосвязи всех цветовых

элементов. Колорит — одно из важнейших средств эмоциональной выразительности художественного произведения. По характеру цветовых сочетаний колорит может быть спокойным или напряжённым, тёплым или холодным, светлым или тёмным. В зависимости от степени насыщенности и силы цвета он может быть ярким, приглушённым, блеклым и т. д. Колористическое богатство в живописи достигается применением нюансировки цвета, поиска его различных оттенков. «Живопись, не дышащая в каждом своём цвете тысячью обогащённых ею оттенков, есть мёртвая живопись», — говорил К. Ф. Юон.

Композиция (от лат. composition — составление, сочетание) — смысловая и зрительная организация целостности произведения, внутренний порядок, расположение, соотношение и связь всех частей, способствующие выявлению смысла художественного произведения.

Композиция — важнейший, организующий момент художественной формы, придающий произведению единство и целостность и выражающий творческий замысел художника. Композиция организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем. Известный теоретик искусства Н. Н. Волков композицию в живописи определял как «конструкцию для смысла», «построение сюжета на плоскости». Целью и формообразующим принципом композиции является не построение само по себе, а смысл, который оно раскрывает. Конструкция (построение) выполняет *функцию подачи смысла*. С. М. Эйзенштейн писал, что «композиция является обнажённым нервом авторского намерения, мышления и идеологии». Композицию можно рассматривать как построение художественного произведения, обусловленное его содержанием.

В. А. Фаворский: «Стремление к композиционности в искусстве есть стремление целю воспринимать, видеть и изображать разноразмерное и разновременное». Е. А. Кибрик выделяет три закона композиции: закон жизненности, закон выразительности и закон цельности.

Целостность композиции — конструктивно-пластическая структура живописного произведения, когда из изображения ничего нельзя изъять, к нему ничего нельзя добавить или передвинуть без ущерба для целого.

Композиционный центр — та часть живописного произведения, которая выражает главную мысль (идею) содержания. Построение живописного произведения — это нахождение конструктивных пластических связей второстепенных частей и деталей, выявляющих и подчёркивающих композиционный центр. Композиционный центр выделяется местоположением на изобразительной плоскости, освещённостью, цветотональными контрастами и другими изобразительными средствами. Композиционный центр присутствует во всех видах пластических искусств.

Н. Н. Волков так охарактеризовал композиционный центр: «Композиционным центром картины мы называем главную часть картины, связывающую по смыслу все другие части. Это главное действие, главные предметы (в натюрморте), цель главного пространственного хода или собирающее цветовой строй главное пятно в пейзаже».

Центр композиции не всегда изобразительно заполнен, он может оставаться пустым или быть смещённым относительно центра картины. Компонуя произведение живописи и размещая определённым образом композиционный центр, художник практически режиссирует, определяет процесс восприятия произведения живописи.

Контраст (франц. *contraste*) — один из важнейших формообразующих элементов в живописи и графике. Символика контраста часто используется для передачи определённого философского, мировоззренческого содержания. Контрасты разделяют на две группы — ахроматические (световые) и хроматические (цветовые).

Локальный цвет — это тот цвет, который присущ самому предмету независимо от освещения, воздушного пространства, рефлексов. Локальный цвет предмета не изменяется ни на освещённой части предмета, ни на теневой, ни в солнечный день, ни в серый. Локальный цвет присутствует в большинстве работ народного искусства. Для того чтобы передать форму предмета, по локальному цвету более тёмным тоном наносятся тени, иногда бликами усиливается объём предметов. Такой приём использовался в иконописи, но он есть и во многих произведениях живописи периода классицизма.

Образ — способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве. Отражение действительности в художественном образе составляет специфическую природу искусства, особенностью которой является выражение абстрактной идеи в конкретной чувственной форме. Такое определение позволяет выделить специфику художественно-образного мышления по сравнению с другими формами мыслительной деятельности. Образ — специфическая для искусства форма познания и оценки мира, выражение духовного содержания. Содержание и форма в законченной картине слиты воедино и представляют целостный живописный образ. Художественность неотделима от образности, без образа нет искусства.

Перспектива (франц. *perspective*, от лат. *perspicio* — ясно вижу) — способ передачи на плоскости глубины трёхмерного пространства.

Различают несколько видов перспективы. *Линейная* (научная, прямая) *перспектива* — геометрическая конструкция пространственного изображения, она является составной частью начертательной геометрии и требует точных расчётов. Однако при работе с натурой художник довольствуется лишь самыми необходимыми правилами перспективы, полагаясь на свой глазомер, он ограничивается наблюдательной перспективой.

Воздушная перспектива (световая перспектива) — изменение цвета и чёткости очертаний отдалённых предметов в пространстве.

По мере удаления от источника света предметы теряют яркость, рельефность, цвет, очертания.

Живопись, как и другие виды искусства, по своей природе условна. «Плоскость холста не тождественна реальному пространству, краски палитры не тождественны цветам в природе, впечатление освещённости, создаваемое живописью, не тождественно солнечному свету. Живописец, созерцая природу и уже в этом созерцании переводя её на язык живописи, выбирает те или иные пути её зрительно-живописного обобщения», — пишет академик Б. В. Раушенбах в книге «Пространственные построения в живописи». На основе результатов математического анализа различных систем пространственных построений в живописи он разработал систему криволинейной перцептивной перспективы, основанной на передаче на плоскости картины геометрии зрительного восприятия пространства, которая не может быть осуществлена без опоры на работу человеческого сознания.

Эта система предполагает необходимость сознательного отбора элементов изображения, искажение которых допускается, и элементов, которые необходимо передать в точном соответствии со зрительным восприятием.

Содержание — сущность произведения, основной смысл, то, о чём рассказывается или говорится подтекстом, то, что выражает художник. Сюжеты у разных художников могут быть схожими, но содержание в произведении у каждого будет своё, индивидуальное. Анализ картины нельзя сводить к буквальному описанию того, что зритель видит на полотне. Надо уметь выделить главное, решающее в раскрытии темы, установить внешнюю (сюжет) и внутреннюю (содержание) связь основных элементов. «Всё, что изображено на холсте, — это далеко не всё, что хотел и смог сказать художник. Это только верхний слой. Только фасад здания. В нём есть двери. Но они открываются лишь сердцу, и понять суть работы может лишь оно...» — писал Б. М. Неменский.

Стиль (от греч. *stylos* — палочка) — устойчивое единство художественных принципов, приёмов и средств, используемых при создании произведений искусства. Под стилем подразумевают важнейшие этапы развития мирового искусства, когда складывается *общая художественная система*, охватывающая все виды художественной культуры. Стиль диктует тип зданий в архитектуре, оформление экстерьера и интерьера, круг сюжетов и образные характеристики персонажей, способы передачи пространства, использование светотени и колорита, структуру композиции. Стиль — это художественно выраженное восприятие мира, исторического и национального своеобразия, свойственного людям данной эпохи.

Стилем в узком смысле слова обозначают *индивидуальные художественные особенности*, присущие творчеству крупного писателя, художника, музыканта (стиль Микеланджело, стиль Прокофьева и т. д.).

Сюжет (франц. *sujet*, букв. — предмет) — предмет художественного изображения, совокупность событий и действий, составляющих художественное повествование. Сюжет портрета — внешний облик человека, в котором отражены его индивидуальные личностные качества. Сюжет пейзажа — конкретный вид природы, сюжет натюрморта — вещи, окружающие человека. Сюжетная, предметная живопись противопоставляется беспредметной, абстрактной. Сюжет в произведениях искусства имеет большое значение, но сам по себе не гарантирует успеха. Можно значительный сюжет свести к забавной истории, а простой сюжет наполнить весомым содержанием.

История искусства свидетельствует о том, что художественная ценность и сила воздействия произведения искусства во многом зависят от *выразительности художественной формы и от её соответствия содержанию произведения*. Это обусловлено тем, что в художественном отображении действительности важна роль сюжета. Но определяющим является содержание произведения. В творчестве старых европейских мастеров многократно повторяются одни и те же сюжеты, наполненные совершенно различным содержанием. Сюжет в изобразительном искусстве — событие, ситуация, изображённые в произведении, время, место, обстановка изображённого события или эпизода, а также характер действия, состояние и взаимоотношение его участников, соответствующие детали. Сюжет — конкретизация темы, её переработка.

Тема (греч. *thema*, букв. — то, что положено в основу) — общее для всех видов искусства понятие. Тема связывает содержание картины с определённым кругом явлений действительности (например, в картине «Явление Христа народу» А. А. Иванова отражена библейская тема).

Тон (от греч. *tonos* — ударение, напряжение) — общий светотеневой и цветовой художественный строй произведения. Тон — это характеристика света в изображении, тон показывает степень освещённости.

Тональность — общий строй колорита или светотени в произведениях живописи, графики.

Тональные отношения — отношения светлого и тёмного в изображении.

Фактура (от лат. *factura* — обработка, делание) — характер поверхности предмета, его материальные, осязаемые свойства (гладкость, шероховатость и т. д.). В изобразительном искусстве фактура — след от рабочего инструмента, характер его работы (способ ведения кисти, усилия, приложенные к резцу, и т. д.).

Художественное направление отличается от стиля тем, что не становится общей нормой для художественной культуры своего времени и страны в целом, а возникает и развивается рядом с иными, порой противоположными направлениями. Примеры художественных направлений: романтизм, сентиментализм, реализм, импрессионизм и т. д.

Цвет — главное выразительное средство живописи. Проблемы цвета и цветовосприятия изучаются в целом ряде наук — математике, физике, психологии, физиологии, биологии. Совокупные достижения этих наук послужили основой для того, что появилась новая научная дисциплина — цветоведение. В теории живописи изучаются художественные, эстетические свойства цвета (цветовая гармония, контраст, различные качества цвета, психофизиологическое воздействие цвета и его символика). В то же время наука не может объяснить законы создания колорита в живописи — основы живописного мастерства. Творчество — явление уникальное, и его невозможно свести к схеме.

Собственные качества цвета — это основные его характеристики: цветовой тон, светлота и насыщенность.

Несобственные качества цвета — качества, объективно цвету не присущие, возникающие в сознании человека в результате эмоциональной реакции при его восприятии (тёплый и холодный, лёгкий и тяжёлый, глухой и звонкий и т. д.).

Цветовая гармония — важнейшее средство художественной выразительности в живописи. «Термин „гармония“ происходит от греческого слова *harmonia*, что означает „созвучие, согласие, противоположность хаосу“ и является философско-эстетической категорией, означающей высокий уровень упорядоченного многообразия, оптимальное взаимосоответствие различного в составе целого, отвечающее эстетическим критериям совершенства, красоты».

Цветовая гармония в живописи — это согласованность цветов между собой, их равновесие и созвучие, неповторимость оттенков каждого цвета. Между различными цветами живописной композиции существует взаимосвязь, изменение одного цвета приводит к разрушению цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменить все остальные цвета. Цветовая гармония в структуре живописного произведения имеет также содержательную обоснованность, выявляет творческий замысел автора.

Эскиз (франц. *esquisse*) — предварительный рисунок, набросок, начальный этап работы над картиной на стадии поиска общей идеи. Эскиз носит вспомогательный характер и обозначает поиски основных композиционных средств, выражающих смысл произведения. Любая серьёзная работа над художественным произведением требует большого числа предварительных эскизов и этюдов.

Этюд (франц. *etude*, букв. — изучение) — выполненное с натуры произведение изобразительного искусства, имеющее, как правило, вспомогательный характер — учебный или подготовительный (этюд к картине, статуе и т. д.). Обычно целью этюда является изучение натуры. Известны, например, замечательные этюды А. А. Иванова к картине «Явление Христа народу», где он изучал сложное взаимодействие со средой обнажённого человеческого тела, передачу световоздушной среды в пейзаже и т. д.

Рекомендуемая литература

Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования. — М., 2011. — (Стандарты второго поколения).

Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования. — М., 2011. — (Стандарты второго поколения).

Данилюк А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Изобразительное искусство. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией Б. М. Неменского. 5—9 классы. Пособие для учащихся общеобразовательных учреждений / под ред. Б. М. Неменского. — М.: «Просвещение», 2011.

Методика оценки уровня квалификации педагогических работников. — М.: «Просвещение», 2012. — (Работаем по новым стандартам).

Неменская Л. А. Изобразительное искусство. Искусство в жизни человека. 6 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений / Л. А. Неменская; под ред. Б. М. Неменского. — М.: «Просвещение», 2012.

Неменский Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить / Б. М. Неменский. — М.: «Просвещение», 2012.

Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. Начальная школа. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. Основная школа. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Примерные программы по учебным предметам. Изобразительное искусство. 5—7 классы. Музыка. 5—7 классы. Искусство. 8—9 классы. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Проектные задачи в начальной школе / под ред. А. Б. Воронцова. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Формирование универсальных учебных действий в основной школе. От действия к мысли. Система заданий: пособие для учителя / под ред. А. Г. Асмолова. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

Фундаментальное ядро содержания общего образования / под ред. В. В. Козлова, А. М. Кондакова. — М.: «Просвещение», 2011. — (Стандарты второго поколения).

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

Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие: книга для учителя / М. В. Алпатов. — М., 1990.

- Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М. В. Алпатов. — М., 1979.
- Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории / К. Г. Богемская. — М., 1992.
- Ватагин В. А. Воспоминания: Записки анималиста / В. А. Ватагин. — М., 1980.
- Вентури Л. От Мане до Лотрека / Л. Вентури. — СПб., 2005.
- Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. — М., 1985, 2008.
- Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта / Б. Р. Виппер. — СПб., 2005.
- Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М., 1986.
- Горяева Н. А. Первые шаги в мире искусства / Н. А. Горяева. — М., 1991.
- Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Н. А. Дмитриева. — М., 2000.
- Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XV—XVII веках / И. Е. Забелин. — М., 1993.
- Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. — СПб., 2004.
- Копылова А. В. Технология урока искусства / А. В. Копылова. — М., 2004.
- Котельникова Т. М. Импрессионизм / Т. М. Котельникова. — М., 2004.
- Коротеева Е. И. Изобразительное искусство: учебно-наглядное пособие для учащихся 1—4 классов начальной школы / Е. И. Коротеева. — М., 2003.
- Неменский Б. М. Мудрость красоты / Б. М. Неменский. — М., 1987.
- Неменский Б. М. Педагогика искусства / Б. М. Неменский. — М., 2007. — (Серия «Библиотека учителя. Изобразительное искусство»).
- Неменский Б. М. Познание искусством / Б. М. Неменский. — М., 2000.
- Педагогические технологии в дополнительном художественном образовании детей / под ред. Е. П. Кабковой. — М., 2009.
- Претте М.-К. Творчество и выражение / М.-К. Претте, А. Капальдо. — М., 1981. — Вып. 1.
- Претте М.-К. Творчество и выражение / М.-К. Претте, А. Капальдо. — М., 1985. — Вып. 2.
- Популярная художественная энциклопедия. — М., 1986. — В 2 т.
- Пьянкова Н. И. Изобразительное искусство в современной школе / Н. И. Пьянкова. — М., 2006.
- Рогов А. П. Русская иконопись / А. П. Рогов. — М., 2010. — (Серия «Русская культура»).
- Рогов А. П. Русская культура: национальные особенности / А. П. Рогов. — М., 2009.

Рогов А. П. Русь деревянная / А. П. Рогов. — М., 2012. — (Серия «Русская культура»).

Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования / Д. В. Сарабьянов. — М., 1980.

Современная живопись. В поисках свободы: от классицизма к авангарду / сост. С. Дзуффи, Ф. Кастриа. — М., 2002.

Энциклопедический словарь юного художника. — М., 1983.

Энциклопедия для детей и юношества. История искусства, изобразительное искусство и архитектура. — М., 1996.

«Искусство в школе» — общественно-педагогический и научно-методический журнал.

«Искусство» — учебно-методическая газета для учителей мировой художественной культуры, музыки и изобразительного искусства (приложение к газете «Первое сентября»).

«Юный художник», журнал.

«Художественная школа» — журнал для художников-педагогов и любителей изобразительного искусства.

«Вестник образования», журнал — официальное издание Министерства образования и науки Российской Федерации.

«Вестник учебной и детской литературы», журнал.

Содержание

Учебник на уроке изобразительного искусства 3

I четверть

**Виды изобразительного искусства и основы
образного языка** 10

Урок: «Изобразительное искусство. Семья пространственных искусств» 11

Урок: «Рисунок — основа изобразительного творчества» 15

Урок: «Линия и её выразительные возможности. Ритм линий» 21

Урок: «Пятно как средство выражения. Ритм пятен» 24

Урок: «Цвет. Основы цветоведения» 27

Урок: «Цвет в произведениях живописи» 31

Урок: «Объёмные изображения в скульптуре» 34

Урок: «Основы языка изображения» 36

II четверть

Мир наших вещей. Натюрморт 38

Урок: «Реальность и фантазия в творчестве художника» 40

Урок: «Изображение предметного мира — натюрморт» 42

Урок: «Понятие формы. Многообразие форм окружающего мира» 48

Урок: «Изображение объёма на плоскости и линейная перспектива» 51

Урок: «Освещение. Свет и тень» 53

Урок: «Натюрморт в графике» 59

Урок: «Цвет в натюрморте» 61

Урок: «Выразительные возможности натюрморта» 66

III четверть

Вглядываясь в человека. Портрет 72

Урок: «Образ человека — главная тема в искусстве» 74

Урок: «Конструкция головы человека и её основные пропорции» 77

Урок: «Изображение головы человека в пространстве» 79

Урок: «Портрет в скульптуре» 83

Урок: «Графический портретный рисунок» 87

Урок: «Сатирические образы человека» 89

Урок: «Образные возможности освещения в портрете» 92

Урок: «Роль цвета в портрете» 95

Урок: «Великие портретисты прошлого» 98

Урок: «Портрет в изобразительном искусстве XX века» 100

IV четверть

Человек и пространство. Пейзаж 102

Урок: «Жанры в изобразительном искусстве» 104

Урок: «Изображение пространства» 111

Урок: «Правила построения перспективы. Воздушная
перспектива» 113

Урок: «Пейзаж — большой мир» 116

Урок: «Пейзаж настроения. Природа и художник» 119

Урок: «Пейзаж в русской живописи» 123

Урок: «Пейзаж в графике» 125

Урок: «Городской пейзаж» 126

Урок: «Выразительные возможности изобразительного
искусства. Язык и смысл» 131

Приложение

Натюрморт 133

Портрет 138

Пейзаж 143

Словарь терминов 149

Рекомендуемая литература 155

Учебное издание

Неменская Лариса Александровна
Полякова Ирина Борисовна
Мухина Татьяна Александровна и др.

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Искусство в жизни человека

Поурочные разработки

6 класс

Руководитель центра «Стандарты» *Л. А. Льяная*
Редактор *Е. А. Комарова*
Художественный редактор *А. Г. Иванов*
Технический редактор и верстальщик *Н. В. Лукина*
Корректор *Е. В. Павлова*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005—93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать с оригинал-макета 17.05.12. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Pragmatica. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 10,13. Тираж 5000 экз. Заказ №

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных материалов в ОАО «Смоленский полиграфический комбинат».
214020, г. Смоленск, ул. Смольянинова, д. 1.