

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

**ФАКУЛЬТЕТ ДОШКОЛЬНОГО, НАЧАЛЬНОГО И СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

**Кафедра теории, педагогики и методики начального образования
и изобразительного искусства**

**ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СРЕДСТВАХ СОЗДАНИЯ
ЦЕЛОСТНОСТИ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ
ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
Профиль Изобразительное искусство и Мировая художественная
культура
очной формы обучения, группы 02021208
Васильева Максима Сергеевича

Научный руководитель
к.п.н., доцент
Стариченко Д.Е.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы понятия целостности в живописном изображении.....	7
1.1. Особенности создания целостности в художественных произведениях живописи зарубежного и отечественного искусства.....	7
1.2. Адаптация средств создания целостности к восприятию учащимися художественной школы.....	18
Глава 2. Методические аспекты освоения понятия целостности живописного произведения учащимися на занятиях живописью в художественной школе.....	29
2.1. Анализ педагогического опыта формирования представлений о целостности живописного произведения у учащихся художественных школ.....	29
2.2. Экспериментальная работа по формированию представлений о целостности живописного изображения у учащихся художественной школы города Белгорода.....	32
Глава 3. Процесс работы над творческой частью выпускной квалификационной работы.....	43
3.1. Поиск живописных средств передачи образной характеристики в портрете.....	43
3.2. Технология разработки эскизов и итогового варианта живописной композиции.....	51
Заключение.....	56
Библиографический список.....	58
Приложения	63

ВВЕДЕНИЕ

Проблема целостности в изобразительном искусстве всегда волновала, как художников, так и теоретиков искусства. Целостность, на наш взгляд, самое важное выразительное качество изображения. Это качество определяет комфортность восприятия картинной плоскости зрителем. Именно поэтому мы решили узнать, какими художественными средствами можно создать целостный художественный образ, а также, какие из этих средств наиболее доступны для обучения. В ходе анализа, художественно-педагогического словаря, учебников и другой литературы, было выявлено, что понятие целостности даётся не систематично, невозможно однозначно выделить структуру и функции целостности, а конкретные средства создания целостности немногочисленны и упомянуты по отдельности. Отчасти, это объясняется тем, что любые средства и приёмы, которые использует художник, должны сопутствовать его замыслу и участвовать в создании целостности произведения.

Педагоги художественной школы затрагивают эту тему не часто, по необходимости, не уделяя ей должного внимания. В начале урока не ставится задача анализа постановки на предмет целостности, определения взаимоотношений главного и второстепенного. Как правило, эта проблема на уроках в художественной школе затрагивается на завершающем этапе работы.

Таким образом, существует противоречие между необходимостью раннего формирования представлений учащихся о художественных качествах изображения и отсутствия методики обучения одному из ключевых средств художественной выразительности - целостности.

Проблема исследования - каковы методические условия формирования у учащихся художественных школ представлений о целостности живописного изображения?

Цель исследования - разработкаметодических условий формирования представлений о целостности живописного изображения учащихся художественных школ

Объект исследования:развитие у учащихся художественной школы способности воспринимать и передавать живописные качества природы в изображении.

Предмет исследования:Освоение художественных средств создания целостности в живописном изображении

Гипотеза исследования.Формирование представлений о целостности живописного изображения как основе способности к восприятию и передаче художественных качеств природы в изображении будет эффективным если:

- понятие целостности будет дифференцированно на составляющие компоненты;
- художественные средства создания целостности будут теоретически обоснованы и адаптированы до уровня восприятия учащимися художественных школ;
- будет разработана методика освоения художественных средств создания целостности в системе преподавания живописи в художественной школе.

Задачи исследования:

1. Выяснить и теоретически обосновать понятие целостности живописного произведения.
2. Выявить художественные средства создания целостности в живописном произведении.
3. Разработать систему последовательного освоения художественных средств создания целостности на занятиях живописью в художественной школе.

Методология исследования: в ходе работы над исследованием мы опирались на труды отечественных искусствоведов, художников-педагогов,

из них: М.В. Алпатов, В.Д. Соробьянов, Б.Р. Виппер, Ю.Я. Герчук, С.П. Ломов, Ю.В. Коробко, Д.Е. Стариченко. Также, на опыт в области методики обучения в художественной школе А.П. Польниковой, С.И. Васильевой, Л.В. Васечкиной, К.С. Шубиной.

Методы исследования: теоретический анализ научной литературы, педагогические наблюдения, анализ педагогического опыта учителей, опросы, анкетирование, педагогический поисковый и формирующий эксперимент.

Теоретическая значимость заключается в выявлении и описании средств создания целостности в изображении, а также определении возможности дифференцированного их освоения подростками, обучающимися в художественных школах на занятиях живописью.

Практическая значимость исследования состоит в том, что разработанные материалы и наглядные пособия могут быть использованы в практической деятельности педагогов художественных школ на занятиях живописью для освоения учащимися средств создания целостности в этюдах. Кроме того, в работе описаны некоторые, наиболее значимы методы обучения живописи, адаптированные для возраста учащихся художественных школ. Эти материалы могут быть включены в программы по живописи на пленэре. Полагаем, что в дальнейшем можно разработать учебно-методическое пособие для учащихся школ искусств и художественных школ.

Экспериментальная база исследования МБУ ДО «Детская художественная школа г. Белгорода». Экспериментальная работа проводилась в двух группах 3 класса данной школы.

Выпускная квалификационная работа состоит из теоретической и творческой частей. Теоретическая часть представлена в виде текста (введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложения), общее количество страниц – 71. Творческая часть работы представлена в виде

творческих поисков и итоговой композиции портрета «Лейтенант Копылов»
размер 80 х 60 см., холст, масло.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ В ЖИВОПИСНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

1.1. Особенности создания целостности в художественных произведениях живописи зарубежного и отечественного искусства

В любом изображении присутствует предмет и фон. Когда мы смотрим на окружающую действительность, наше восприятие немедленно отделяет предметы от их фона. Эта особенность нашего восприятия требует от художника решения проблемы создания целостности в графическом или живописном изображении. Необходимость целостности изображения диктуется одним из законов восприятия «Фигура – фон», разработанного в теории гештальтпсихологии.



Рис 1.

По Э. Рубину, взаимосвязь фигуры и фона определяется в следующем: «Если одно из двух однородных, окрашенных в разные цвета полей больше по величине и включает в себя другое, вероятность того, что меньшее поле, включённое в большее, будет восприниматься как фигура, очень велика»[28]. Однако как фигура может восприниматься любая четко обозначенная часть поля изображения, в этом случае остальное будет восприниматься как фон. В рисунке 1, скорее всего, вы в первую очередь обратите внимание на фигуру

человека, но и она может стать фоном, если перевести взгляд на какой-либо элемент её фона. Итак, в любой момент времени, что-то воспринимается как фигура, остальное – как фон. На картинной плоскости художник должен обозначить композиционный центр, который первым обратит на себя внимание зрителя, должен сочинить композицию, где этот центр гармонично смотрится на своём фоне. Художник должен представить, что будет входить в область нечёткого зрения при сосредоточении на композиционном центре, и что должно привлечь внимание во вторую, третью и т.д. очередь.

Целостное видение – взгляд, который охватывает картинную плоскость целиком, как фигуру. Художники, осознавая, что целостное видение является одной из основ восприятия для адекватной передачи действительности, всегда искали способы и приемы создания целостности в художественном изображении. Анализ художественных произведений прошлых эпох может дать достаточно ясные представления об этих поисках и помочь нам выявить эти способы и приемы для использования их в процессе обучения детей и собственной творческой работе.

В эпоху позднего палеолита (40 – 12 тыс. лет назад) в росписях пещер древними мастерами уже можно наблюдать определенные способы создания целостности изображения. Так, в росписях пещеры Ласко - Дордони на юге Франции можно наблюдать активное выделение предмета из фона. Бегущие животные очерчены темной линией. При этом большие фигуры первого плана активно раскрашены цветом. В то же время мелкие изображения животных выкрашены краской более обобщенно, что позволяет их воспринимать более удаленными. Одновременно, целостности в росписях древних людей способствует ограниченный арсенал цветовой палитры. В ней были четыре основных краски - черная, белая, красная и желтая. Химический и рентгеноструктурный анализ красок из пещеры Ласко показали, что использовались не только природные красители, смеси которых дают разные оттенки основных цветов, но и довольно сложные соединения, полученные путем их обжига и добавления других компонентов (каолинита и окислов алюминия).

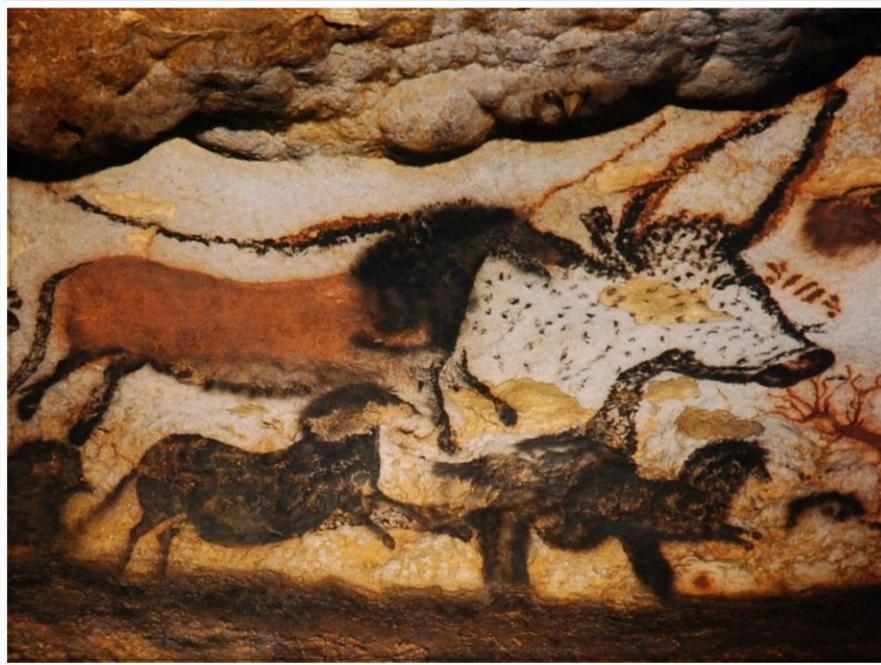


Рис. 2. Пещера Ласко - Дордони Юг Франции.

Наличие в палитре теплых «земляных» красок объединяет изображение в теплую цветовую гамму.

Спустя много тысячелетий в искусстве Древнего Египта цветовая палитра обогащается, появляются новые приемы создания целостности.

Художники Древнего Египта работали по канону, в котором были обусловлены определенные правила передачи содержания и его выражения в художественной форме. Одним из приемов создания целостности можно считать фризовость композиции, которая читается слева на право и подчеркнута членением изображения на полосы. Собственно содержательный «рассказ» постепенно разворачивается и определяет место действия и сюжет. В рисунке 3 изображен земледелец пахущий землю и выращивающий плоды в саду. Теплый охристый фон служит объединяющим началом для достаточно четко отграниченных от него фигур людей и животных. В рисунке 4 большая фигура фараона – охотника занимает большую часть плоскости изображения. По сравнению с ней остальное изображение настолько мелко, что воспринимается нами как фон. Кроме того в данной росписи используется контраст по дополнительному цвету. Здесь

контрастируют удаленные холодные сине-фиолетовые оттенки цвета фона с теплыми оранжево-коричневыми тонами фигур людей и некоторых животных.

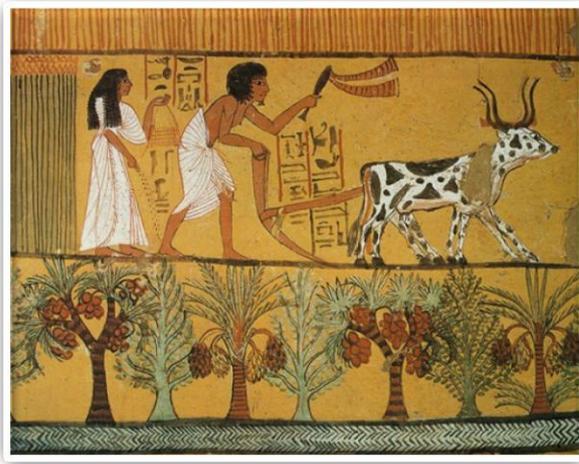


Рис 3.

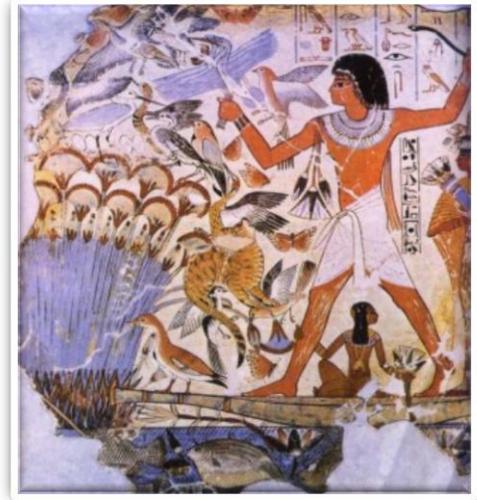


Рис 4.

В Древней Греции живопись развивалась в виде настенной росписи и росписи на вазах. Сохранившиеся образцы росписи на вазах позволяют наблюдать следующий шаг в истории развития понятия «целостность» в изображении. Целостность росписи на греческих вазах достигается за счет силуэтности изображения. Плотность заполнения силуэтного изображения, четкость его контуров создает яркость, выделяет изображение из фона, подчиняет себе фоновые орнаменты (рис 5.).

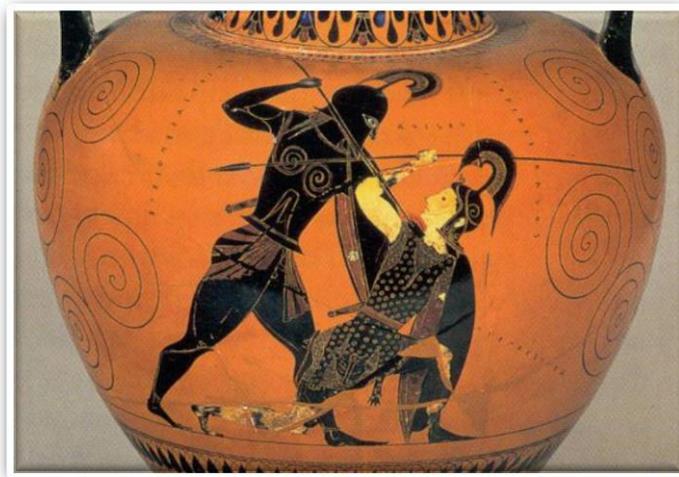


Рис. 5. Древняя Греция 6 век д.н.э. Ахилл убивает царицу амазонок Пентесилею. Чернофигурная амфора. 540-530 г. до н.э.

В Древнем Риме искусство делает следующие шаги в плане развития целостности изображения. Примером может служить фреска из Помпеи (рис. 6). Здесь используется монохромность цвета, и легкая светотеневая моделировка формы, которая позволяет передать объем и пластику в изображении головы изображенных людей и их одежд. Светотеневая моделировка позволяет подчеркнуть замкнутость объемов и выделяет форму из фона.

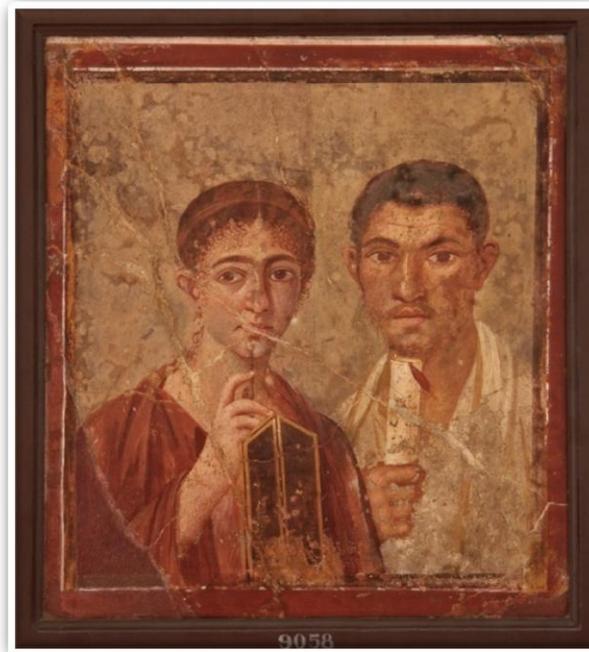


Рис. 6. Портрет пекаря Теренция Неона и его жены.
Фреска из Помпей (Дом Теренция Неона, VII, 2, 6).
Неаполь, Национальный археологический музей. 79 н.э. год Помпеи.

Один из первых по-настоящему крупных живописцев Ренессанса был Андреа Мантенья. Его работы обладают необыкновенной целостностью за счет цветовых акцентов, гармонизированных с помощью сложного цветового рефлекса (добавления тонких вкраплений дополнительных цветов в каждый цвет в работе). Цветовой рефлекс в живописи возникает вследствие того, что все цветные формы природы, освещенные солнцем, отражают свет на другие формы. Этот свет окрашивается цветом отражаемой поверхности. Происходит своеобразное смешение цветовых тонов.



Рис. 7. АндреаМантенья. Поколение пастухов ок. 1450

В живописи Возрождения художники активно использовали это природное явление для гармонизации изображения. При этом в предметный цвет одной поверхности подмешивался цвет соседнего цветового тона. Например, в красный цвет платья включалось небольшое количество синего цвета, которым был окрашен плащ. А в синий цвет плаща соответственно подмешивался красноватый тон. Таким образом, яркие цветовые тона в композиции гармонизировались, а в результате все полотно получало цветовую целостность. Сложный составной цвет, таким образом, позволял создать единство пространственно-цветовых характеристик полотна.



Рис. 8. АндреаМантенья Мадонна с младенцем ок. 1446

Световоздушное моделирование формы создает в живописных работах Леонардо да Винчи, это придает особое ощущение мягкой дымки, объединяющей цвет. Также, он искусно использует воздушную, тональную перспективу в своих работах. Сфумато, обозначающее это явление в искусстве, значительно обогатило арсенал живописных средств европейских художников.

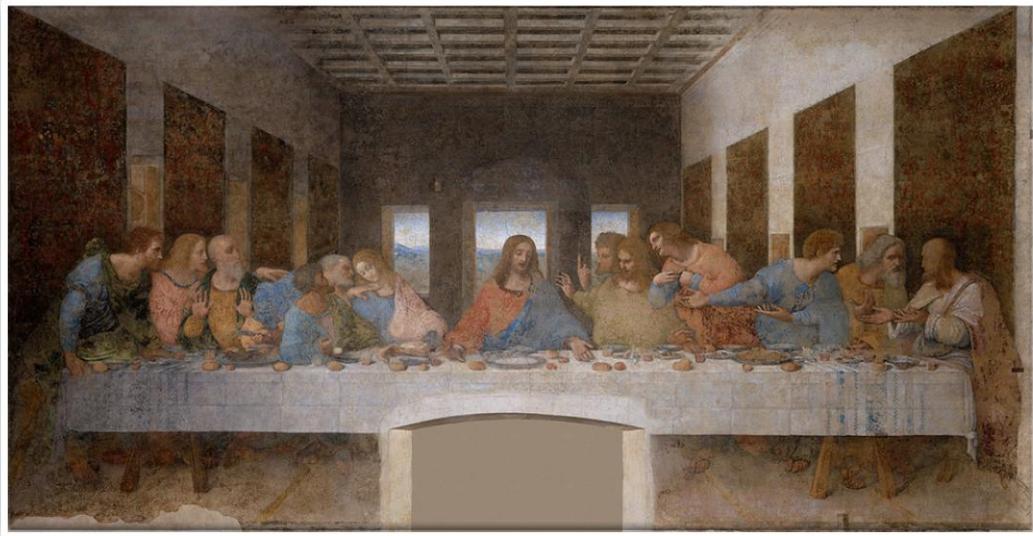


Рис. 9. Леонардо да Винчи. «Тайная Вечеря». 1495-98 гг.

Одним из живописных средств создания целостности в картине является освещение. Однако художники разных эпох и направлений в изобразительном искусстве использовали это средство по-разному. Если освещение в картине художники Раннего Возрождения применяли для создания объема изображенных предметов, то уже в творчестве Мазаччо светотень, как проявление освещения, играло большую и композиционную и живописную роль. Художник при создании фресок учитывал направление освещения в реальном пространстве, в котором велась работа. Кроме этого он также использовал прием создания целостности за счет затемнения нижней части картины (рис. 11.). Это, с одной стороны, создавало архитектуру композиции, а с другой, гармонизировало цвет живописной композиции.



Рис. 11. Мазаччо. Чудо со статуром

В творчестве Меризи да Караваджо свет и тень играют главенствующую композиционную и живописную роль. С помощью активного использования градаций светотени Караваджо создает в своих живописных работах композиционный ритм. Одновременно недостаток освещения в картине восполняется точечным ударом света, выделяющем центр композиции (рис. 12). Этот прием собирает картину в единое целое. А приглушенные цветовые тона собираются в интересную гармоничную композицию.



Рис 12. Меризи да Караваджо «Призвание апостола Матфея» 1599 года.

В работах Рембрандта ван Рейна светотеневая система колорита достигает своего апогея. Теневое поглощение цветовых тонов в его живописных композициях невероятно выразительно. Темное пространство композиций нивелирует цвет, объединяет его, позволяя лишь некоторым оттенкам цвета звучать в композиционном центре. С помощью этого приема Рембрандт не только создает живописную целостность холста, но и акцентирует внимание на содержательной стороне композиций (рис. 13).

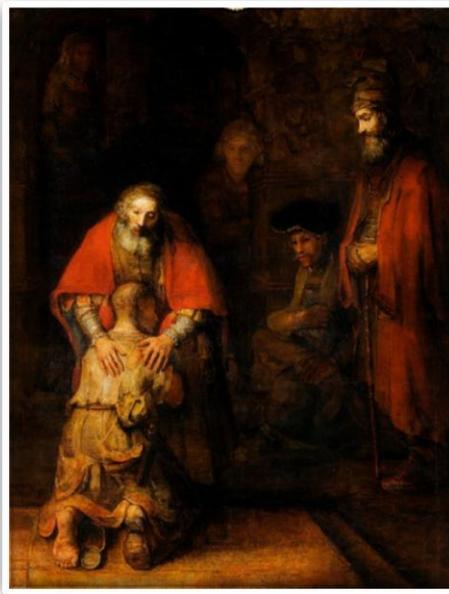


Рис. 13. Рембрандт Харменс Ван Рейн.
«Возвращение блудного сына», 1669

В 19 веке живопись постепенно выходит за пределы мастерских художников на открытый воздух, на пленэр. Солнечное освещение, избыток света, воздушная атмосфера потребовали совсем иного подхода к решению цветовой целостности живописных полотен.

Арсенал живописных средств значительно расширяется. Художники активно используют контраст по теплохолодности для передачи освещения и создания большей пространственности своих композиций. Определенный скачок в живописи светом совершили, импрессионисты. Избыток света мастерски использует в своих работах Клод Моне (рис. 14).

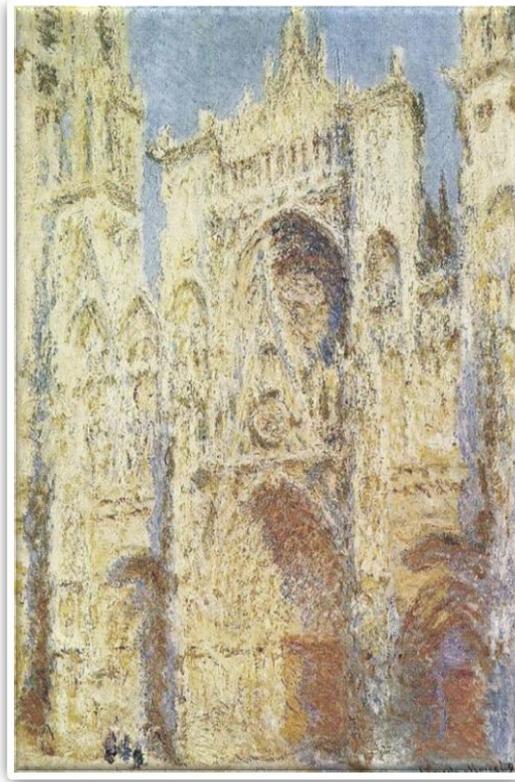


Рис. 14. Клод Моне. Руанский собор, 1892

Эти же закономерности использует в своих насыщенных солнцем Крыма работах Константин Коровин. Для передачи солнечного света в живописном этюде «Розы 1910-е, на берегу моря» (рис. 15) он использует теплохолодность - контраст теплого света и холодных теней. А чтобы усилить ощущение солнечного света в работе форма предмета передается нечетко. Края формы списаны с фоном, создается впечатление слепящего света. Эти приемы художники используют на протяжении всего следующего столетия для передачи света и свежести чистого воздуха.



Рис. 15. Константин Коровин. Розы 1910-е, на берегу моря.

Одним из распространенных средств создания живописной целостности является цветовая гамма. Гамма может создаваться за счет цвета освещения, цветовой доминанты, или цветового фильтра. В работе современного художника Сергея Коротина голубоватый оттенок всех цветовых тонов создает эффект целостности и одновременно передает воздушную перспективу (рис. 16). А контраст теплого света и холодных теней дает возможность передать освещение утреннего солнечного света.



Рис. 16. Сергей Коротин. Утро в предгорье, 2012.

Искусство живописи развивалась в течение многих веков. Каждый из художников стремился наблюдать окружающую природу и одновременно открывал способы и приемы передачи наблюдаемых закономерностей в живописной форме. Постепенно накапливались и обогащались живописные средства создания цветовой гармонии в живописи. Целостность живописного произведения создается с помощью умелого использования живописных средств. Собственно, именно целостность лежит в основе создания колорита живописного полотна. Живописная целостность это не только совокупность таких живописных средств как: светотень, цветовой рефлекс, контраст по теплохолодности, воздушная перспектива, цветовая гамма, - но и тщательный, взвешенный отбор этих средств. Зачастую художник – мастер выбирает одно средство в качестве доминирующего, а остальные подчиняет ему. Делается это для того, чтобы добиться особой выразительности живописного изображения.

В данном разделе, в соответствии с задачами выпускной квалификационной работы, мы рассмотрели живописные средства создания целостности в живописной картине. Однако понятие целостность более широкое. Оно включает в себя также приемы композиционной, графической целостности.

1.2. Адаптация средств создания целостности к восприятию учащимися художественной школы

В современной отечественной системе художественного образования основное внимание уделяется развитию у учащихся способности живого наблюдения окружающей действительности. Выражается эта тенденция, прежде всего, в том, что весь процесс обучения построен на работе с натуры. В преподавании живописи основным является принцип наблюдения и написания живописных этюдов с натуры. Копирование с образцов также предполагается, но лишь как промежуточное домашнее задание, которое

нацелено на изучение определенных приемов живописной техники. Анализ начального художественного образования показывает, что в целом система нацелена на развитие способности «видеть» цвет и форму в природе и изображении, где приветствуется в основном чувственное восприятие. Однако в настоящее время появились публикации художников-педагогов, в которых обращается большое внимание на изучение живописных средств, приемов и способов изображения наблюдаемых художественных качеств природы. К таким работам можно отнести следующие: А. Зайцев «Наука о цвете и живопись», В.А. Могилевцев «Основы живописи», Я.П. Яшухин, С.П. Ломов «Живопись». Однако эти издания предназначены в основном для студентов художественных вузов. А для учащихся художественных школ пока таких учебников нет. Педагоги художественных школ вынуждены пользоваться такими изданиями и адаптировать учебные материалы применительно к художественной школе самостоятельно.

На педагогической практике в художественной школе г. Белгорода мы столкнулись с этой проблемой непосредственно. Поэтому были вынуждены самостоятельно подбирать необходимые материалы для проведения занятий по живописи. В художественной школе предпрофессиональное образование нацелено на некоторое общее ознакомление с живописными средствами изображения. Основное внимание уделяется только некоторым средствам, таким как: средства передачи освещения, средства создания воздушной перспективы, средства создания цветовой гаммы. Именно поэтому в процессе подготовки к урокам живописи мы подбирали наглядные материалы, позволяющие достаточно полно продемонстрировать использование тех или иных живописных средств художниками – мастерами. В этом разделе выпускной квалификационной работы мы поместили краткий анализ некоторых живописных произведений, в которых наиболее ярко передано то или иное художественное средство, создающее целостность изображения.

Учащиеся художественных школ в основном работают в жанре натюрморта. С пейзажем они практически знакомятся во время пленэра. Работа в жанре портрета занимает очень незначительное время. Поэтому мы подбирали материал в соответствии с теми жанрами, которыми дети занимались на занятиях.

В работе художника Дмитрия Савинкова используется прием нивелирования цветовых тонов за счет погружения натюрморта в темную, плохо освещенную среду (рис. 17). Этот прием объединяет цветовые тона, создает целостную живописную композицию в системе светотонального колорита. В какой-то мере эта работа напоминает подходы, которые использовали европейские художники 17 – 18 веков. Натюрморт находится как будто в слабо освещенной комнате. Погруженные в тень предметы обобщаются, и лишь два лимона слегка выделяются на фоне других предметов, обозначая композиционный центр картины. Если прищурить глаза, то мы однозначно найдем оптический центр композиции – два лимона. Вместе с ними светлое горлышко кувшина и прозрачный кувшинчик образуют треугольную композиционную схему, уравнивающую картинную плоскость.

Мы полагаем, что подобную натурную постановку можно организовать в аудитории художественной школы. Для этого необходимо иметь глубокую полку, боковые поверхности которой будут значительно загораживать свет. Темный фон драпировок и подобранные по цвету предметы позволят учащимся наблюдать недостаток освещения как средство художественной целостности живописного изображения.



Рис 17. Савинков Д.В. «Натюрморт на темном фоне». 2005 г.

В натюрморте Константина Коровина свет буквально прорывается сквозь контуры предметов, оставляя только наиболее темные участки букета и фруктов, которые создают дугообразное движение (рис. 18). Избыток света – излюбленный прием К. Коровина для передачи свежести воздуха. Эффекта яркого природного освещения К. Коровина добивается с помощью использования белил на передних освещенных планах картины. Кроме того, художник использует прием дробления изображения резкими мазками. При этом цветовые тона мазков контрастны по теплохолодности и насыщенности. Создается ощущение яркости падающего на предметы света. В этом этюде есть и другие приемы создания целостности. В этом живописном этюде он также создает целостность за счет голубоватой гаммы. Оттенки светлого холодного синего цвета контрастируют с плоскостями, покрытыми теплым белым цветом. Этот контраст вместе с прорывами контуров формы позволяет создать живописную целостность изображения. Голубая гамма, воздушная перспектива, переданная с помощью двух приемов потери четкости контуров, их прерывистости и тонкой пространственной спектральной растяжки цветовых тонов, создают впечатление свежести наполненного чистым воздухом утра.



Рис 18. Константин Коровин. «Цветы и фрукты». 1911 г.

В работе Кристиана Гранью «Деревенское утро» изображена полка с художественным реквизитом (рис. 19). Но основной примечательностью этого этюда мы считаем тонкую передачу контрастов теплых и холодных цветовых оттенков. Объединение холодным голубовато-фиолетовым цветовым тоном делает этот акварельный этюд целостным, не смотря на то, что пластически изображение несколько дробное. Здесь художник использует некоторое художественное противоречие: цветовая целостность противостоит пластической дробности изображения. Именно это противоречие приводит к созданию ощущения яркого солнца и воздуха.



Рис 19 .Кристиан Гранью «Деревенское утро». ок. 1990 г.

Одним из приемов создания целостности в пейзаже является воздушная перспектива. Воздушная перспектива позволяет создать целостность полотна за счет объединения задних планов. Живописная воздушная перспектива передается с помощью нескольких способов. Одним из самых распространенных можно считать прием разбеливания изображения на задних планах пейзажа. Чем дальше пространственный план на картине, тем больше художник использует серовато-белых оттенков цвета. Иногда этот прием называют «замутнением». В принципе, разбеленность задних пространственных планов в пейзаже ведет к акцентировке на этом фоне изображений, находящихся в композиционном центре, что в итоге дает ощущение целостности полотна. Примером использования этого приема может служить известная картина «Утро в сосновом бору» (рис 20.)



Рис 20. Шишкин Иван Иванович, Савицкий Константин Аполлонович
«Утро в сосновом бору» 1889 г.

Еще одним способом создания воздушной перспективы в живописи является спектральная растяжка цвета, по-другому: спектрально-пространственные характеристики цвета. Открытия, сделанные И. Ньютоном в области оптики цвета, значительно повлияли на развитие европейской живописи 19 века. Спектральное разложение пучка белого цвета на составляющие: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый, - позволило использовать этот эффект в живописи. Цвета разной длины волны создают разное ощущение степени удаленности цвета от глаза наблюдателя. Так, красный цвет воспринимается зрителем приближенным, а синий – удаленным. Это явление художники стали активно использовать для создания пространственности живописного изображения. При этом в живописном этюде спектральная растяжка может использоваться в полном спектре цветовых тонов, но может быть и укороченной, например, от желтоватого цвета до синего. Примером такого живописного изображения может служить работа Ивана Шишкина «Туманное утро» (рис.21)



Рис 21. Шишкин И.И. «Туманное утро» 1885 г.

На примере работы современного Санкт-Петербургского художника Николая Блохина можно наглядно рассмотреть один из следующих приемов создания воздушной перспективы. В его натюрморте каждый предмет имеет лишь часть четкого контура (рис. 22).



Рис 22. Николай Блохин, без названия. 2007 г.

В отличие от предыдущих средств создания целостности, принадлежащих к воздушной перспективе, списание фона и формы построено на определенном художественном противоречии. Казалось бы, целостность формы конкретного предмета предполагается в изображении как средство создания целостности изображения. Однако, если в изображении все предметы откровенно обособлены, то живописный этюд неминуемо распадается на отдельные части. Каждый предмет начинает «разговаривать» со зрителем отдельно от своих «соседей». В результате получается изобразительный шум, который возникает из-за отсутствия цветовой и тональной соподчиненности. Художники со времен Леонардо да Винчи активно использовали прием списывания формы на задних планах изображения. А современные художники стали использовать этот прием для организации целостности изображения так, что и переднеплановые изображения теряют свою контурную определенность. Здесь художник учитывает способность сознания зрителя к воссоздающему воображению. Живописный этюд Н. Блохина выразителен тем, что содержит информацию об образе предмета в целом, будь то перегиб чеснока, бутылки, носик кувшина или блик на стекле. Мы цепляемся взглядом именно за эти места, а наше восприятие достраивает в воображении остальную контур. Тем самым возникает акт сотворчества художника и зрителя. Картина становится притягательной для зрителя как раз из-за возможности мысленно «дорисовать» изображение. А слияние форм между собой создает ту искомую целостность, на которую нацелены мысли и чувства художника, и зрителя.

Наиболее распространенным средством создания целостности в живописной картине является гамма. Гамма в живописном изображении строится на оттенках одного цветового тона. Однако само понятие гамма достаточно сложное. Художники, наблюдая природу, сделали выводы о том, что цветовое объединение природы может возникать по разным причинам. Одной из причин возникновения гаммы в природе и изображении связано с

доминирующим в постановке цветом. Если его способность рефлексировать достаточно высока, то цвет одного из предметов в постановке окрашивает всю постановку, создавая тем самым определенную цветовую гамму. Другой основой для создания гаммы могут стать цветные очки. Если на окружающий мир смотреть через желтые очки, то он будет окрашен в желтую гамму, а если через розовые – то в розовую. Но самой распространенной причиной возникновения гаммы является цвет освещения. Примером такой работы является картина Николая Рериха из серии Героика «Захороненные сокровища» (рис. 23). Эта работа демонстрирует умение художника передать множество оттенков одного цветового тона. В данном случае Н. Рерих разрабатывает красный цвет. Богатство оттенков красного в этой работе поражает многообразием. В общем цветовом красном тоне освещения зритель с легкостью различает природные зеленые, серые оттенки реальной природы.

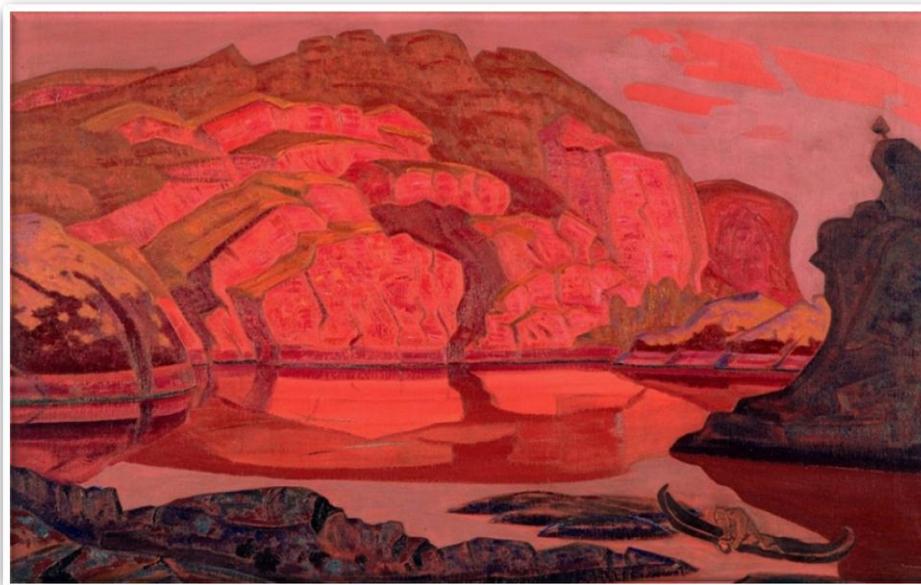


Рис. 23. Рерих Н.К. Серия Героика «Захороненные сокровища». 1917 г.

В данном разделе выпускной квалификационной работы мы рассмотрели некоторые наиболее распространенные средства создания живописной целостности. Мы попытались адаптировать профессиональные художественные понятия до уровня восприятия учащихся художественной

школы. Подготовленный таким образом наглядный и теоретический материал, мы надеемся, в дальнейшем поможет нам в практической работе с детьми по освоению столь сложного понятия как «целостность в живописи».

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ЦЕЛОСТНОСТЬ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ» УЧАЩИМИСЯ НА ЗАНЯТИЯХ ЖИВОПИСЬЮ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

2.1. Анализ педагогического опыта формирования представлений о целостности живописного произведения у учащихся художественных школ

Образовательная программа по живописи в детских художественных школах должна соответствовать Федеральным государственным требованиям к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области изобразительного искусства «Живопись» и сроку обучения по этой программе. Программа утверждена приказом № 156 Министерства культуры Российской Федерации от 12.03.2012 г. Данные требования отражают подход, направленный по общее развитие и предпрофессиональное обучение учащихся. В документе косвенно затрагивается формирование представлений о целостности через: «умения создавать художественный образ на основе решения технических и творческих задач; Навыки организации плоскости листа, композиционного решения изображения».

При разработке авторских программ преподаватели художественных школ опираются на примерную программу министерства образования по «Живописи», где задача формирования навыков создания целостности образа формально ставится на 2 году обучения, в ходе изучения темы: «Фигура человека» [44]. Лишь на 5 году обучения одним из критериев оценивания работ учащихся является - передача цельности и законченности в работе. Проблема целостности затрагивается и в других дисциплинах образовательного процесса, так в примерной программе «Композиция». Понятие «композиционный центр» в станковой композиции изучается на 1 году обучения, закрепление понятия «целостность композиции» на втором, знания учащихся об «эмоциональной выразительности и цельности

композиции» даются на 3 году обучения, на четвертом закрепляется понятие «целостность цветового решения».

Таким образом, примерная программа министерства образования не предполагает углубленное изучение средств создания целостности, особенно при работе над живописными произведениями. Во многом, эта задача лежит на плечах преподавателя и поэтому отражается на знаниях учащихся. Дело в том, что отсутствие достаточно полных учебно-методических пособий для художественных школ создает ситуацию, при которой каждый педагог вынужден опираться лишь на собственный художественный опыт. Отсюда возникает разноречивость и спонтанность объяснений, которые получают дети, обучающиеся у разных педагогов. Беседа с преподавателями художественной школы и анализ открытых уроков показали, что раскрытие понятия «живописная целостность» в ходе образовательного процесса в большей степени зависит от опыта преподавателя, полученного образования, его собственных навыков и подхода к этапам ведения работы.

Так, например, преподаватель Светлана Ивановна Васильева, получившая образование на художественно-графическом факультете в Курске, при начале работы, чаще всего, просит учащихся охватить натуру широким взглядом, сделать быструю зарисовку или этюд. Говорит о том, что в процессе работы следует всегда охватывать всю картинную плоскость целиком, не спешить в проработке, а работать по всей плоскости, не заикливаясь на деталях. Характерным акцентом в её методике преподавания выступает заключительный этап обобщения работы. Особенное акцентирование Васильева С.И. делает на понятии целостного видения, это хорошо заметно на пленэрных занятиях. Преподаватель требует от учащихся охватить взглядом всю натуру целиком, прищурить глаза, или наоборот шире открыть. Делает акцент на «больших» тональных отношениях: небо – земля. Эти методические приемы позволяют формировать у детей интуитивное ощущение целостности природы и живописного изображения.

В методике преподавания выходцев художественного отделения педагогического факультета НИУ «БелГУ» Анны Павловны Польниковой и Лилии Леонидовны Трошиловой делается особый акцент на начальном этапе работы. Преподаватели требуют выполнения одного, чаще нескольких фор-эскизов перед каждой постановкой. Тем самым, уделяют внимание первоначальному чувству, впечатлению от природы, которое необходимо сохранить и передать в основной работе. Ставка здесь делается на то, что в быстром предварительном этюде ученик фиксирует свои первичные перцептивные зрительные ощущения. Кроме того, эти педагоги стремятся сделать профессиональные художественные знания доступными для учащихся подросткового возраста. Так, А.П. Польникова использует технологию контрастной постановки учебных задач, которая позволяет детям достаточно глубоко освоить художественные знания в реальной практике практической работы над этюдами.

Мы имели возможность наблюдать занятия и у других педагогов: М.В. Скорбач, Э.А. Цыбульниковой, Л.В. Васичкиной. Каждый из преподавателей вносит свой педагогический и профессиональный опыт в подходе к понятию целостности. Как правило, всегда можно услышать на их занятиях о постановке широкого взгляда на природу и изображение, о композиционном центре, о главном и второстепенном, об обобщенности работы. Не смотря на то, что многие преподаватели, так или иначе, дают учащимся данные понятия, их подходы разрозненны. Отсюда у детей в разных учебных группах формируются разные представления о целостности как качестве живописного изображения. В то же время следует отметить, что это явление является одним из важнейших качеств художественного выразительного изображения.

К сожалению, педагогической литературы по этому вопросу очень мало. А то, что имеется, либо нацелено на студентов вузов, либо носит научно-теоретический характер (Н.Н. Волков, А. Зайцев, С.П. Ломов, Л.Г. Медведев)[10]. Дети, обучающиеся в художественных школах, такие

источники, как правило, не читают. Педагоги же вынуждены заниматься переложением теоретических искусствоведческих знаний на доступный для детей язык практических навыков. Именно поэтому многие педагоги нацеливают свою деятельность на формирование у детей интуитивного восприятия и воспроизведения окружающей действительности в изображении. В какой-то мере это оправдано, ведь для подростка важно научиться видеть целостность природы и изображения и передавать это видение. В принципе от этого возникает некоторая спонтанная целостность, которая выдается взрослыми за особую художественную выразительность.

Беседы с педагогами, анализ их опыта наводит на мысль, что более эффективное изучение и практическое применение знаний о целостности живописного изображения будет доступно при изучении конкретных средств и приемов создания целостности. Полученный опыт натолкнул нас на необходимость разработки методики освоения таких средств создания целостности, которые будут доступны для восприятия и применения учащимися детских художественных школ.

2.2. Экспериментальная работа по формированию представлений о целостности живописного изображения у учащихся художественной школы города Белгорода

Средства создания целостности это технические приемы, закономерности построения изображения, изучая которые учащиеся начинают понимать, насколько просто можно сделать своё произведение привлекающим внимание, завораживающим взгляд зрителя. Наполнение занятий живописью такого рода содержанием вызывает у учащихся интерес не только к процессу работы над живописным этюдом, но и к собственной исследовательской работе по открытию новых приемов, средств живописной выразительности.

В контексте учебной программы по живописи для 3 классов детской художественной школы было разработано опытно – экспериментальное исследование, которое представляет собой ряд систематизированных занятий. Цель нашего эксперимента это обучение учащихся способам передачи целостности в живописном произведении, а также, выявление наиболее доступных для восприятия учащимися средств создания целостности.

В ходе педагогической практики экспериментальной базой исследования была выбрана МБОУ ДОД «Детская художественная школа г. Белгорода».

В качестве экспериментальных групп было выбрано два класса: 3«Г» и 3 «З». В качестве контрольной 3 «А» класс. В 3 классе «Г» мы осваивали воздушную перспективу как средство создания целостности в живописном этюде. А в 3 «З» классе изучали освещение как средство создания целостности. Такое разделение было необходимо в связи с тем, что педагогическая практика очень кратковременна, и освоить хотя бы эти два основных средства создания целостности в одном классе было не возможно. Поэтому, в одном классе мы поставили в качестве основной одну задачу, а в другой – вторую. Это позволило адаптировать и проверить на практике предположение о том, что учащиеся подростки могут достаточно полно осваивать профессиональные художественные знания.

Эксперимент состоял из трех частей:

1. Констатирующий срез;
2. Формирующий эксперимент;
3. Контрольный срез.

В качестве параметров оценки уровня владения средствами создания целостности живописного изображения мы выбрали следующие:

1. Акцентировка композиционного центра;
2. Передача освещения;
3. Передача воздушной перспективы.

4. Соподчинение второстепенного главному.

Каждый из параметров можно передать разными средствами. Композиционный центр в живописном этюде выделяется не только пространственным положением предмета, его величиной, но и яркостью, насыщенностью красок, светотеневой проработкой, технической проработкой деталей.

Передача освещения является одной из главных основ живописной выразительности этюда. Поэтому передача освещения является способом создания целостности в живописи. Однако освещение можно предавать по-разному. Самый простой способ – это светотеневая моделировка, этот способ дети осваивают уже на первых этапах обучения. Одним из эффективных средств передачи освещения в живописном этюде является контраст по теплохолодности освещенных и затененных мест на предметах и фонах. Также средством передачи освещения можно считать приемы написания этюда в условиях недостатка освещения или его избытка.

Передача воздушной перспективы это достаточно эффективный способ создания целостности в живописном этюде. Поэтому средства передачи воздушной перспективы также необходимо изучать на стадии начального художественного образования. К этим средствам относятся: замутнение, спектральная растяжка и потеря четкости контуров на дальних планах.

Соподчинение второстепенного главному характеризуется художественной и семантической зависимостью второстепенных объектов от объектов, включенных в композиционный центр. Это умение требует от учащихся целостного восприятия природы, способности вести работу в одном ключе, применения средств художественной выразительности для создания крепкой и однозначной взаимосвязи между объектами.

Собственно, все эти средства создания живописной целостности мы и предполагали осваивать с детьми в ходе экспериментальной работы.

На первом этапе работы – констатирующем срезе, мы поставили перед собой цель – определить общий уровень подготовки учащихся, их знаний,

умений и навыков, сформированных до начала экспериментального воздействия.

Учащимся экспериментальных групп (3 «Г» и «З»), и контрольной группы (3 «А») на уроке предлагалось заполнить бланк анкеты, в котором были представлены вопросы о различных аспектах целостности (см. приложение 1). Также, были просмотрены и оценены работы предыдущих занятий по живописи.

Параметры оценки работ выведены нами из анализа множества живописных этюдов учащихся художественных школ, они представлены в таблице 1 (см. приложение 2). Кроме того мы проанализировали результаты анкетирования учащихся перед началом экспериментальной работы.

На основе выявленных критериев оценки мы провели констатирующий срез, где две экспериментальные группы по 5 человек, контрольная – 5 человек выполнили натюрморт из бытовых предметов (см. приложение 3).

В зависимости от уровня выполнения задания, каждый параметр оценивался в баллах.

- оценка «отлично» 5 баллов
- оценка «хорошо» 4 балла
- оценка «удовлетворительно» 3 балла

Таблица 2.

Результаты констатирующего среза в контрольной группе (3 «А» класс)

№ п/п	Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности				среднее
	Акцентировка композиционного центра	Владение средствами создания освещения	Владение средствами создания воздушной перспективой	Умение соподчинять второстепенное главному	
1	3	3	3	4	3,25
2	3	3	3	3	3
3	4	5	3	4	4
4	3	3	4	3	3,25

5	4	3	4	5	4
---	---	---	---	---	---

Таблица 3.

Результаты констатирующего среза в первой экспериментальной группе
3 «Г» класс

	Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности				среднее
№ п/п	Акцентировка композиционного центра	Владение средствами создания освещения	Владение средствами создания воздушной перспективой	Умение соподчинять второстепенное главному	
1	4	3	3	3	3,25
2	4	4	4	3	3,75
3	3	3	4	4	3,5
4	3	3	4	4	3,5
5	3	3	4	4	3,5

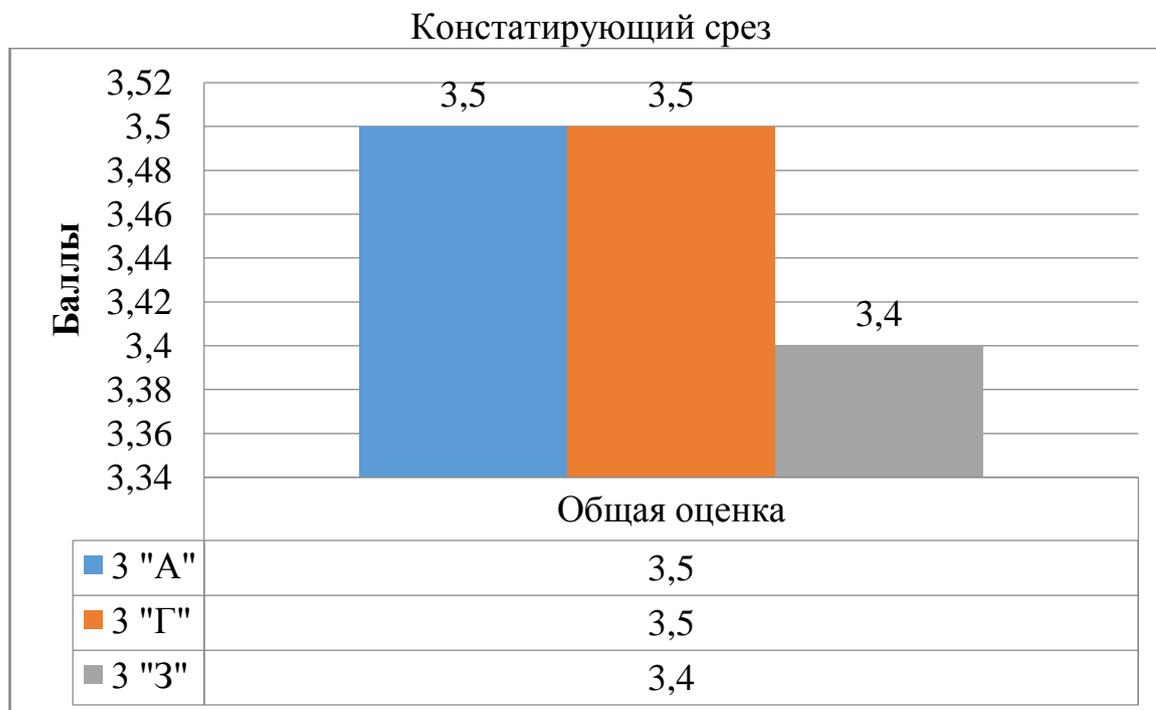
Таблица 4.

Результаты констатирующего среза в первой экспериментальной группе
3 «З» класс

	Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности				среднее
№ п/п	Акцентировка композиционного центра	Владение средствами создания освещения	Владение средствами создания воздушной перспективой	Умение соподчинять второстепенное главному	
1	4	4	4	5	4,25
2	3	3	3	4	3,25
3	3	4	3	3	3,25
4	3	3	3	3	3
5	3	3	3	4	3,25

По результатам констатирующего среза, составлена гистограмма 1, где приводятся сравнительные данные контрольной группы «А» и экспериментальных групп «Г» и «З».

Гистограмма 1



По результатам проведения констатирующего среза, было установлено, что учащиеся имеют субъективные, не систематичные, разрозненные, отчасти неверные представления о понятии «Целостность» и о способах её достижения. Большинство из них затрудняются в ответах на вопросы анкеты, им требуется время, чтобы актуализировать свой субъективный опыт. Не знают большинства приёмов и средств достижения целостности. При просмотре работ учащихся был выявлен недостаток способности к передаче целостности. За исключением отдельных случаев, работы учащихся не обладают этим художественным качеством.

В ходе формирующего эксперимента были проведены занятия, целью которых было обучение учащихся средствам создания целостности. Был разработан ряд упражнений для двух экспериментальных групп, в соответствии с разделами: «Освещение» и «Воздушная перспектива».

Учитывая специфику этих разделов, в каждом из них были выделены более конкретные средства создания целостности.

Темы занятий в первой группе (3 «Г» класс):

Раздел 1) «Освещение»:

- 1.1. «Избыток света как средство создания целостности».
- 1.2. «Недостаток света как средство создания целостности».
- 1.3. «Теплохолодность как средство создания целостности».

Во второй группе (3 «З» класс):

Раздел 2) «Воздушная перспектива»:

- 2.1. «Замутнение как средство создания целостности».
- 2.2. «Спектральная растяжка как средство создания целостности».
- 2.3. «Списание фона и формы как средство создания целостности».

Экспериментальная работа в связи с малым количеством времени проводилась в подгруппах по 5 человек, в первой подгруппе 3 «Г» мы осваивали способы создания целостности через средства передачи освещения, во второй 3 «З» способы создания целостности через средства передачи воздушной перспективы.

В контрольной группе учащиеся занимались по утвержденной в художественной школе рабочей программе, где также осваивались живописные закономерности выразительного изображения природы.

В экспериментальной группе 3 «Г» были выполнены 3 постановки со следующими заданиями раздела «Освещение».

1. «Избыток света как средство создания целостности».

Задачи: развить способность к целостному восприятию природы через соотношение пятен света и тени, закрепить понятие целостность, ознакомить со свойствами освещения, обучить умению создавать «целостность» в работе используя цветовые, тональные контрасты и гармонии для передачи избытка освещения, закрепить навыки определения композиционного центра, обучить приемам нивелирования светотеневых градаций второстепенных предметов и фона в свету, акцентирования композиционного центра (тёмное на светлом).

2. «Недостаток света как средство создания целостности».

Задачи: закрепить понятия «композиционный центр», «отношение главного и второстепенного», ознакомить с понятием «недостаток освещения» как средство создания целостности, развить умение создавать целостность в работе используя цветовые, тональные контрасты и гармонии для передачи недостатка освещения, нивелирование светотеневых градаций второстепенных предметов и фона в тени, акцентирование композиционного центра (светлое на тёмном).

3.«Теплохолодность как средство передачи целостности».

Задачи: закрепить понятие «целостность», ознакомить с теплохолодностью как средством создания целостности, развить умение создавать целостность в работе используя цветовые, тональные контрасты и гармонии для передачи теплохолодности, развить целостность восприятия природы через отношения двух пятен света и тени, обучить приемам разделения постановки на общее пятно света и общее пятно тени, ритмической организации картинной плоскости.

В экспериментальной группе 3 «3» были выполнены 3 постановки со следующими заданиями раздела «Воздушная перспектива».

1. «Замутнение как средство создания целостности».

Задачи: ознакомить со свойствами воздушной перспективы, её влиянием на восприятие природы, развить умение создавать целостность в работе используя цветовые, тональные контрасты и гармонии для передачи замутнения, закрепить навыки определения композиционного центра, обучить приемам замутнения второстепенных элементов.

2. «Спектральная растяжка как средство создания целостности».

Задачи: закрепить понятия «спектральная растяжка», «композиционный центр», «отношение главного и второстепенного», развить умение создавать целостность в работе используя цветовые, тональные контрасты и гармонии для передачи спектральной растяжки, развить способность применять средства художественной выразительности при

создании целостного образа, обучить приемам организации цветового решения в соответствии с градациями спектральной растяжки (добавление оттенков цвета).

3. «Списание фона и формы как средство создания целостности».

Задачи: закрепить понятие «целостность», ознакомить со «списанием фона и формы» как средством создания целостности, развить целостность восприятия природы, развить способность к осознанному применению средств художественной выразительности, обучить приемам выравнивания по светлоте и насыщенности, организации движения взгляда зрителя по всей картинной плоскости путём расставления акцентов и нюансов – «касаний» фона и формы.

В процессе экспериментальной работы мы использовали ряд методов: метод дифференцированного освоения живописных средств, метод опоры на природу, метод выполнения фрескизов. Кроме этого использовались общепринятые в художественной педагогике методы: опора на наглядность, непосредственный показ процесса работы педагогом, словесный анализ работ мастеров и учащихся и т.п.

В ходе контрольного среза были оценены выполненные задания экспериментальных и контрольной групп по вышеуказанным параметрам (см. приложение 4)

Результаты контрольного среза контрольной группы 3 «А» представлены в таблице.

Таблица 5.

Контрольный срез 3 «А».

	Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности				среднее
№ п/п	Акцентировка композиционного центра	Владение средствами создания освещения	Владение средствами создания воздушной перспективой	Умение соподчинять второстепенное главному	

1	4	3	4	5	4
2	4	4	3	3	3,5
3	4	3	4	5	4
4	4	3	3	3	3,25
5	3	3	4	3	3,25

Общая оценка группы составила 3,6 балла.

Таблица 6.

Контрольный срез 3 «Г».

№ п/п	Среднее значение по 4 параметрам			Общая оценка по 3 заданиям
	Задание 1	Задание 2	Задание 3	
1	4,25	4,5	4	4,25
2	4,75	3,75	4,5	4,3
3	3,75	3,25	4,25	3,75
4	4	4,75	4,5	4,4
5	3,25	4	4,25	3,8

Общая оценка выполнения экспериментальных заданий 3 «Г» классом 4,1 балл.

Таблица 7.

Контрольный срез 3 «З».

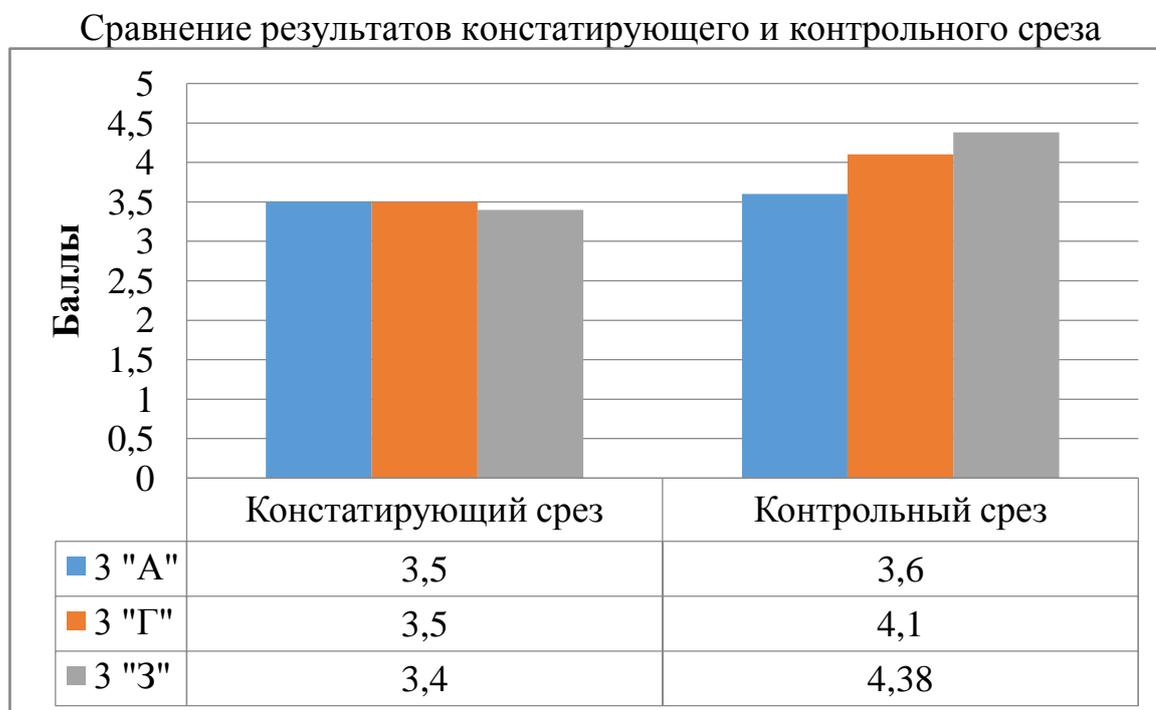
№ п/п	Среднее значение по 4 параметрам			Общая оценка по 3 заданиям
	Задание 1	Задание 2	Задание 3	
1	4,75	4	4	4,25
2	4	5	4,75	4,6
3	4,75	4,5	4,25	4,5
4	4,25	4,75	4,75	4,6
5	3,75	4	4,25	4

Общая оценка выполнения экспериментальных заданий 3 «З» классом 4,38 балл.

Полученные данные позволили нам сравнить работы контрольной (3 «А») и экспериментальных (3 «Г», 3 «З») групп до и после формирующего

эксперимента. На гистограмме 2 мы можем наблюдать полученную динамику уровня владения учащимися средствами создания целостности.

Гистограмма 2



В результате опытной работы с двумя экспериментальными группами мы сумели доказать, что учащиеся 3-го класса худ школы вполне могут освоить достаточно сложные профессиональные знания при условии их адаптации к конкретному возрасту. Первая экспериментальная группа (3 «Г», освещение) улучшила свои показатели, в среднем, на 0,6 баллов, 2 экспериментальная группа (3 «З», воздушная перспектива) на 0,9 баллов, в то время как контрольная группа показала приращение результатов на 0,1 балла.

Практическая работа с детьми потребовала от нас подготовки методических пособий, адаптации теоретических знаний и способов донесения этих знаний до детей. В целом, считаем, что экспериментальная работа подтвердила гипотезу исследования.

ГЛАВА 3. ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД ТВОРЧЕСКОЙ ЧАСТЬЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

3.1. Поиск живописных средств передачи образной характеристики в портрете

Проблема целостности живописного изображения нас интересовала всегда и с позиции профессиональной педагогической подготовки, и в связи с собственной художественной живописной деятельностью. Мы полагаем, что учитель изобразительного искусства должен не только владеть теоретическими знаниями, но и способностью продемонстрировать свои умения в практической деятельности. В процессе выбора темы выпускной квалификационной работы нам предстояло совместить свои художественные и педагогические интересы. Разработка проблемы живописной целостности как раз и отвечала этим двум составляющим профессиональной подготовки.

Целостность должна быть присуща композиции, выполненной в любом жанре живописи. Поэтому уже на втором курсе обучения мы направили свое внимание на практическое освоение средств создания целостности в живописном этюде. Натюрморт – это жанр, в котором можно бесконечно экспериментировать. Поэтому именно с натюрморта мы и начали свои практические творческие поиски. На младших курсах обучения на живописи и рисунке нас учили, прежде всего, передавать форму предметов. Однако всегда при завершении работы вставал вопрос о необходимости «собрать» изображение, сделать его целостным. Именно тогда мы и стали задумываться над этой проблемой. Учебники и учебные пособия не давали достаточной информации. В какой-то мере в каждом конкретном случае помогали советы преподавателя. Однако в сознании не формировались системные представления о сущности понятия целостность. Чаще всего, в живописном этюде целостность появлялась в результате многих проб и ошибок. Именно поэтому мы и выбрали это направление своих художественных и педагогических исследований.

В натюрморте «Осенний натюрморт» (рис. 24), который мы впоследствии выставили на региональной выставке молодых художников, организованной Белгородским отделением СХ РФ, мы еще не осознанно пытались использовать разные живописные и композиционные средства организации целостности живописного полотна.

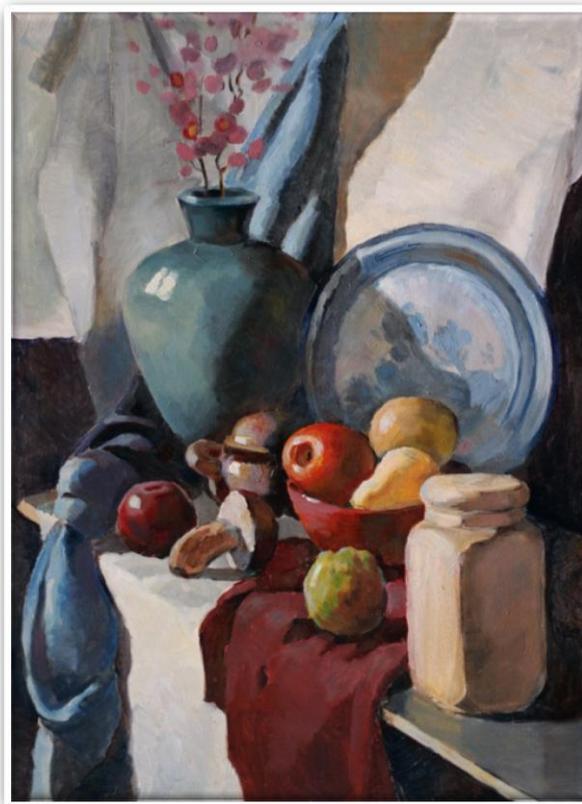


Рис. 24. Васильев М. «Осенний натюрморт», 2014 г.

Здесь в равной степени использованы все возможные живописные средства для создания целостности. Такое средство как контраст по теплохолодности здесь использован в двух своих значениях: для передачи освещения и для создания глубины пространства. Использование теплохолодности позволило выделить передние планы и слегка погасить задние. Воздушную перспективу в натюрморте трудно пронаблюдать непосредственно в натуре, так как слишком небольшое расстояние разделяет передний и задние планы. Однако знания о необходимости сосредоточения всех контрастов на композиционном центре требует использования приемов

создания воздушной перспективы. В этом этюде мы попытались «списать» задние планы.

Работа над пейзажем велась не в аудитории, вдали от строгого надзора преподавателя. Именно поэтому здесь мы пытались проявить большую самостоятельность в выборе средств создания целостности. В частности, использовали прием применения контрастных средств создания целостности. Например, в пейзаже «Глубинка» (рис. 25), сам натурный мотив предопределил использование ярких контрастов на заднем плане. А передние планы написаны серо-зелено-коричневых глухих тонах. Таким образом, получилось, что передний план с деревьями, кустами, заброшенным домиком весь объединен, «списан», а задний план яркий контрастный.

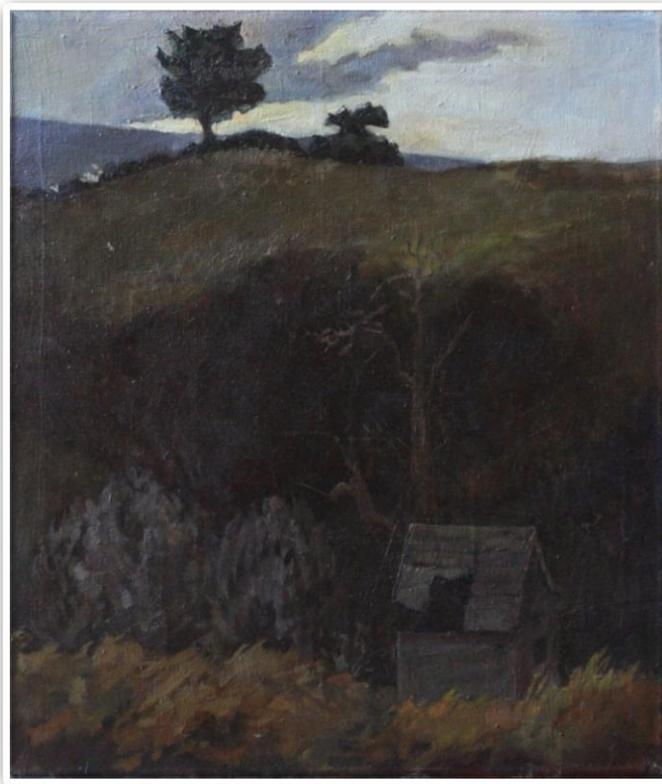


Рис. 25. Васильев М. «Глубинка» 2014 г.

Использование контрастных средств не только позволяет создать целостность живописного этюда, но и решает проблему выразительности. Мы в своих экспериментах убедились, что «правильное» использование живописных средств дает возможность создать форму, передать многие

художественные качества природы, однако, эмоционально-эстетическая выразительность, содержательность передается как раз с помощью использования, казалось бы, несочетаемых средств. Экспериментируя в живописных этюдах, начинаешь понимать, что «школа» необходима для того, чтобы обеспечить свободу творческого поиска.

Мы пробовали экспериментировать в разных жанрах. Одна из работ посвящена портрету (рис 26). Здесь не было задачи создать портретное сходство, но хотелось передать выразительность образа.



Рис. 26. Васильев М. «А он, мятежный, просит бури» 2017 г.

Эта работа предопределила окончательный выбор жанра портрета, в котором будет выполняться выпускная квалификационная работа.

Прежде чем определиться с сюжетом и живописным решением итоговой композиции, нами была выполнена серия небольших портретов этюдного характера, отвечающих исследуемым средствам создания целостности.

Первая работа была посвящена избытку света, для решения задачи передачи избытка света (рис. 27). На портретируемого было направлено несколько интенсивных источников света. Это позволило нам легче уловить силуэты темных тональных пятен, которые являются самыми контрастными местами композиции. Эти темные участки - тени под надбровными дугами и под носом. Основной контраст мы делаем на области глаз, а контур головы наоборот, частично сливается с фоном.

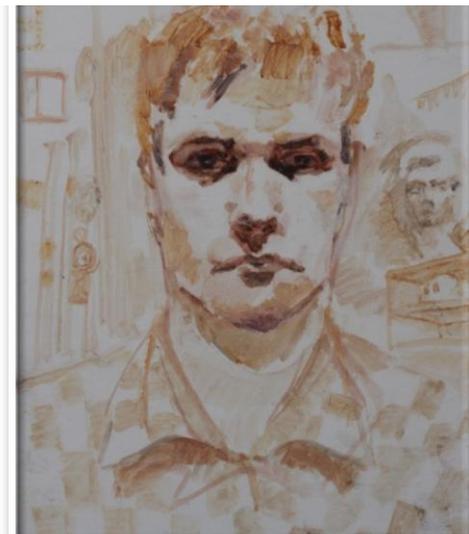


Рис. 27. Этюд №1. Освещение. Избыток света.

В следующей работе, посвящённой недостатку света, мы поставили единственный не слишком интенсивный источник света (рис. 28). Таким образом, освещенная натура как бы погрузилась в темноту окружающего фона, оставив основные акценты вокруг глаз - лоб, нос, щёки. Темный цвет фона поглощает форму, и лишь лицевая часть головы освещена. За счет этого внимание зрителя концентрируется на лице портретируемого.



ценение.

Недостаток света.

В работе над таким средством создания целостности как теплохолодность, мы выполнили этюд женского портрета (рис. 29). Отличительной особенностью теплохолодности является то, что она организует и одновременно делит на 2 противоположные части любой объем по всей картинной плоскости. Мы также разграничили в этюде свет и тень, теплые и холодные места. Таким образом, мы обобщили различные цвета в работе.



Рис. 29. Этюд №3. Контраст по теплохолодности.

В разделе «воздушная перспектива» первая работа была выполнена на тему замутнения. Натура была одета в платье в клетку с контрастными по

цвету и тону пятнами (рис. 30). Написав портрет, а затем и ткань, мы, не дожидаясь пока высохнет краска, колонковой кистью нивелировали все границы между красной и белой клеткой. Таким образом, контрастная, насыщенная цветом ткань оказалась, как бы, не в фокусе нашего зрения. Обычно приемы замутнения, разбела и списывания краев формы используется для создания воздушной перспективы. Мы здесь попытались использовать списание, замутнение переднего плана для подчеркивания контраста головы девушки и фона. Собственно, целостность этюда держится на этом контрасте.

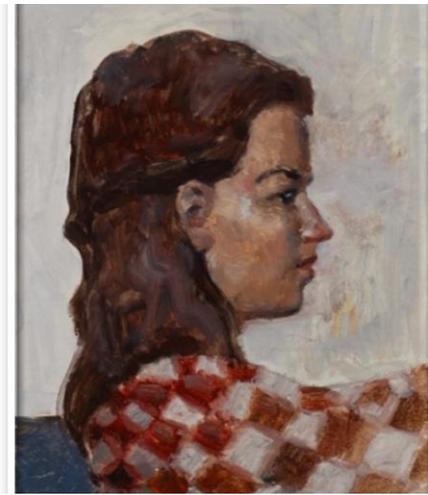


Рис. 30. Этюд №4. Замутнение, списание формы.

В следующем живописном этюде мы добивались целостности при помощи спектральной растяжки от красного к фиолетовому. Так как выбранная композиция в интерьере содержит 2 плана, то на переднем плане мы использовали оттенки тёплых цветов: красный, желтый, оранжевый, а на заднем холодных: изумрудный зелёный, синий, голубой, фиолетовый (рис. 31). Таким приемом мы добились сильного контраста между фигурой и фоном.



Спектральная растяжка.

В следующей работе в качестве средства создания целостности мы использовали списание фона и формы. При прописке границ между формой предмета и фоном мы выделяли самые характерные изгибы формы для "жестких" касаний и, по большей части, прямые участки для "мягких". Особое внимание мы уделили решению участков соприкосновения головы портретируемой с фоном (рис. 32). Выравнивание по светлоте и насыщенности неинформативных участков черт лица с фоном позволило достичь живописного объединения, входа половины фигуры в пространство живописного этюда.

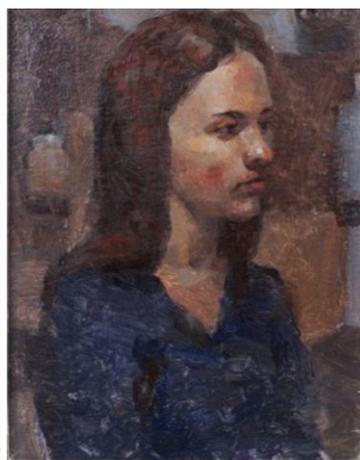


Рис. 32. Этюд и формы.

Выполненная серия живописных этюдов позволила нам апробировать изучаемые живописные средства создания целостности на практике. Данные работы в какой-то мере прояснили наши представления о сущности процесса создания целостности. А раздельное наблюдение каждого средства в разных

этюдах сформировало способность управлять своими впечатлениями от живой природы.

Жанр портрета очень сложен, выразительность образа в портрете зависит не столько от красоты цветочных пятен, сколько от множественных факторов сложения разных контрастов и нюансов. Именно поэтому данный жанр интересен для творческой работы. Окончательный выбор творческой части выпускной квалификационной работы состоялся. Им стал портрет.

3.2. Технология разработки эскизов и итогового варианта живописной композиции

Процесс разработки эскиза живописной композиции портрета прошел в несколько стадий. Прежде всего, было необходимо определиться с выбором модели для портретирования. Вначале мы полагали сделать портрет кого-либо из своих друзей или однокурсников. Однако зарисовки получались несколько схематичными.

Как-то мы беседовали с другом моей бабушки, бывшим врачом Копыловым Василием Андреевичем 1924 года рождения. Это человек с большим жизненным опытом, многое переживший за свою жизнь. Он прошел Великую Отечественную войну в звании Лейтенанта, был ранен. Сейчас живет вдали от своих детей, по хозяйству ему помогают бабушка и знакомые. Он был красив и своеобразен. Лицо слегка полноватое с возрастными складками было необычно живо и наполнено мыслью. Нам хотелось передать это первое впечатление от замечательного, доброго, слегка ироничного человека. Несколько карандашных зарисовок и живописный этюд на фоне окна позволил окончательно определиться в выборе модели.

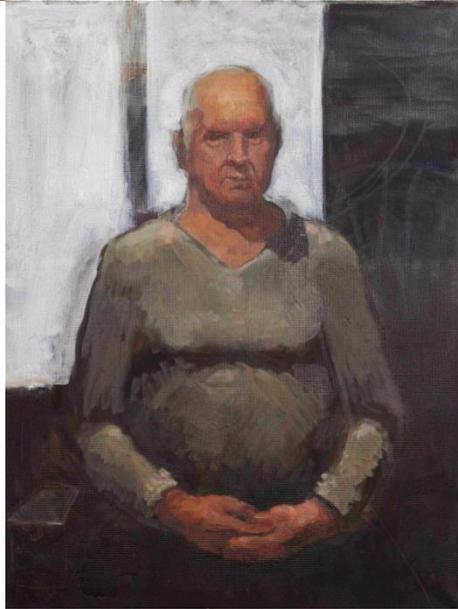


Рис. 34. Живописный этюд на фоне окна

В живописном этюде, выполненном с натуры на фоне окна (рис. 34), мы обратили особое внимание на лицо человека, его психологическое состояние, пытались передать его внимание и выражение доброты.

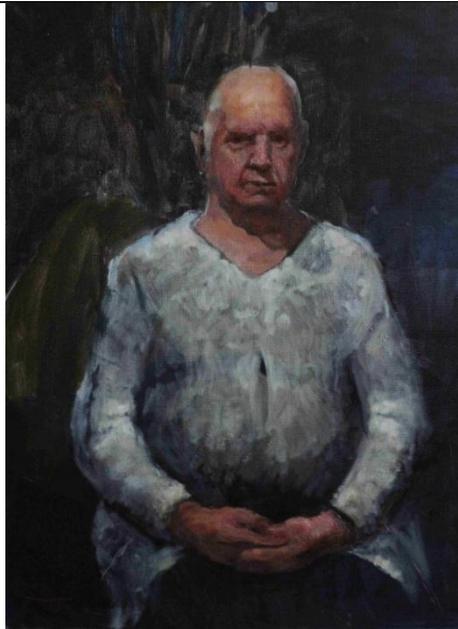


Рис. 35. Разработка итогового эскиза живописной композиции, Этап 1.

Далее мы несколько изменили характер живописного изображения. Нам хотелось изобразить модель в глубине темного поглощающего фигуру пространства. Поэтому начав работу на холсте, мы поместили фигуру в темном пространстве комнаты. Голова и руки должны были стать акцентными местами в композиции. Мы писали нашего героя в

домашней кофте. Очевидно, из-за этого образ приобрел несколько болезненное звучание, надо было найти более оптимистичный характер изображения.

В композиции не должно быть ничего случайного. Поэтому мы внесли некоторые изменения. Прежде всего, сделали некоторое наполнение фона и написали рубашку.



Рис. 36. Разработка итогового эскиза живописной композиции, Этап 2.

Эти изменения несколько изменили образ и в какой-то мере приблизили нас к первоначальному замыслу (рис. 36). Появилась светотональная целостность живописной композиции.

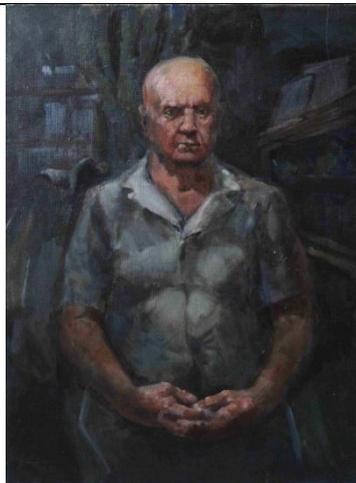


Рис. 37. Разработка итогового эскиза живописной композиции, Этап 3.

На следующем этапе (рис. 37) мы прописали руки, попытались написать складки одежды. Однако мы немного увлеклись, и работа стала несколько грязноватой по цвету. Дело в том, что в условиях недостатка освещения цветовые тона сближаются. Приходится работать с цветовыми оттенками в темном диапазоне. Даже небольшая неточность при передаче градаций светотени в этом случае ведет к «загрязнению» живописи. Поэтому на заключительном этапе работы над композицией мы попытались тщательно подойти к разработке формы.

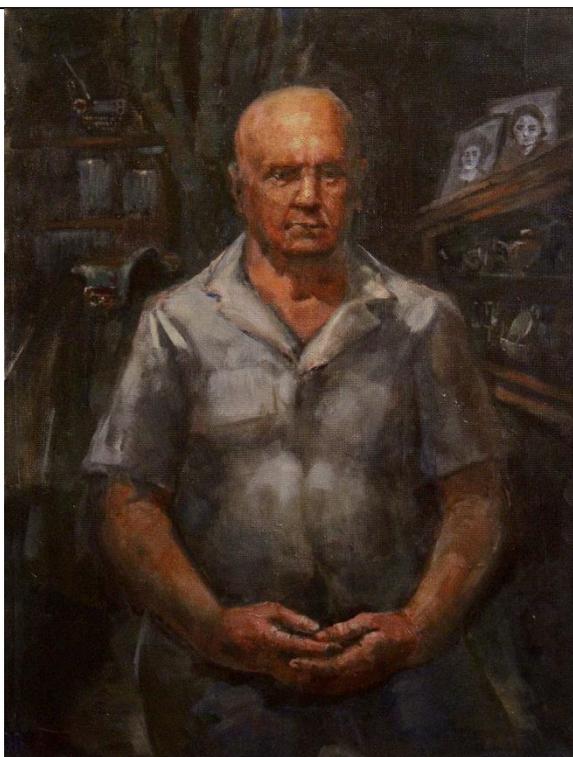


Рис. 38. Итоговый эскиз живописной композиции портрета.

В процессе выполнения творческой части выпускной квалификационной работы мы попытались применить те представления, которые получили в результате теоретической и методической разработки темы. В эскизе композиции портрета мы стремились достичь живописной целостности на основе светотональной системы колористической целостности.

В целом, в ходе подготовки выпускной квалификационной работы мы приобрели достаточно ценный опыт теоретической разработки, углубили

свои представления о сущности методической работы с детьми в художественной школе. А также получили некоторые представления о процессе создания композиции живописного портрета.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В выпускной квалификационной работе мы попытались проанализировать живописные средства создания целостности в картине. Актуальность проблемы создания целостности имеет место и в системе профессионального художественного обучения, и в предпрофессиональной подготовке подростков в художественной школе. На педагогической практике мы столкнулись с необходимостью адаптации профессиональных знаний. В связи с этим мы проделали достаточно большую работу по выявлению живописных средств создания целостности. По результатам этой работы были написаны два раздела первой главы текста. В разделе 1.1. мы рассмотрели особенности создания целостности в художественных произведениях живописи зарубежного и отечественного искусства. Этот материал позволил выявить конкретные живописные средства создания целостности. Во втором разделе первой главы мы рассмотрели выявленные живописные средства с позиции освоения понятия «целостность» учащимися художественной школы. Здесь каждое живописное средство подробно описывается и иллюстрируется живописными работами мастеров. Таким образом, в первой главе мы решили первую и вторую задачи исследования.

Во второй главе мы описали педагогическую часть исследования и решили третью и четвертую задачи исследования. Здесь, в разделе 2.1., приведен анализ педагогического опыта учителей художественной школы по обучению детей средствам создания целостности в изображении. Во втором разделе данной главы мы описали экспериментальную часть исследования. На педагогической практике в художественной школе г. Белгорода мы провели опытную работу по освоению детьми живописных средств создания целостности. Дети дифференцированно осваивали живописные средства создания целостности в этюдах. Эксперимент показал, что подростки не только могут освоить эти средства на теоретическом уровне, но и применять их в практической работе, создавая при этом достаточно выразительные живописные этюды. В целом экспериментальная работа показала

необходимость раздельного, освоения живописных средств создания целостности. Методика дифференцированного подхода открывает для детей возможности для активного, глубокого исследования природы и возможностей ее живописного изображения в этюде. Во второй главе мы описали последовательность доказательства гипотезы исследования.

В творческой части выпускной квалификационной работы, описанной нами в третьей главе текста, мы апробировали каждое живописное средство в собственных этюдах. В разделе 3.1. мы описали процесс самостоятельного изучения живописных средств создания целостности в натюрморте, пейзаже и портрете, а также в ряде кратковременных живописных этюдах голов натурщиков. В результате этой работы появилась достаточно глубокое понимание живописных средств создания целостности в портрете. В качестве итоговой композиции был выбран портрет. Во втором разделе третьей главы приведен ход работы над данной композицией.

В данной выпускной квалификационной работе рассмотрена проблема освоения живописных средств создания целостности. По мере углубления в исследование данной темы мы все более убеждались в актуальности проблемы, в необходимости разрабатывать ее не только на уровне живописи, но и в композиции и в графической пластике. Полагаем, что это может стать темой дальнейшего исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамова, Г.С. Возрастная психология: учебник для студентов вузов / Г.С. Абрамова. – Екатеринбург: Деловая книга, 1999. – 624 с
2. Алексеев, С. О колорите. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 234с
3. Алёхин А.Д. О языке изобразительного искусства. – Знание. Серия искусство. – М.,1973, №6. – 47с.
4. Алиев, Ю.Б. Основы эстетического воспитания: пособие для учителя / Ю.Б Алиев, Г.Т. Ардаширова, Л.П. Барышникова и др.; под ред. Н.А. Кушаева. – М.: Просвещение, 1986. – 240 с.
5. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. В.Н. Самохмна. – М.: Наука, 1974. – 256 с.
6. Баммес, Г. Изображение фигуры человека: Пособие для художников, преподавателей и учащихся, перевод В.А. Виталса / Под ред. Л. Робине. – М.: ЗАО «СВАРОГ и К», 1999. – 336 с.
7. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. – М.: Просвещение, 1989. – 190с.
8. Бенуа А.Н., История русской живописи в 19 век. М.: 1993. – 367 с.
9. Боголюбов Н.С. Принципы индивидуального подхода к развитию художественно-творческих способностей средствами изобразительного искусства на разных возрастных этапах. – М., 1992. – 214 с.
10. Волков Н.Н. Восприятие картины – М.: Просвещение, 1976. – 321 с.
11. Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М: Искусство, 1977. - 267с.
12. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 300 с.
13. Володин С.Уроки изобразительного искусства.Рисование головы человека с 34-36// «Юный художник»,2003г.№9.
14. Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов н./Д: Феникс, 1998. – 357 с.

15. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Под ред. В.В. Давыдова. - М.: Педагогика, 1991.- 480 с.
16. Данилова И. Портрет 20 века [Текст] / И.Данилова.// Юный художник. – 1999. - № 5-6. – с.38-42.
17. Демосфенова Г.Л. Образ нашего современника в советском портретном искусстве. – М., 1978. – 189 с.
18. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств. Т.1. – М.: Искусство, 1990. – 403с.
19. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств. Т.2. – М.: Искусство, 1990. – 410с.
20. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. – М.: Издательство МГУ, 1994. – 262 с.
21. Женский портрет в русском искусстве XII - начале XX веков. – М., 1982.– 261 с.
22. Зингер Л.С. О портрете. Проблема реализма в искусстве портрета. – М.: «Советский художник», 1969. – 254 с.
23. Ильина, Т.А. Педагогика: курс лекций. Учеб. пособие для студ-овпед. ин-ов / Т.А. Ильина. - М.: Просвещение, 1984. – 496с.
24. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. М.: АХ СССР, 1959.- 247 с.
25. Капланова С.Г. От замысла и натуры к законченному произведению: Суриков, Врубель, Петров-Водкин. – М.: Изобразительное искусство, 1981 – 340 с.
26. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества. – М.: Академический Проект, 2005. – 243 с.
27. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. - Изд. 7-е, стер. - Москва :Высш. шк., 2007. – 270 с.
28. Ковалев С.В. НЛП-консалтинг: введение в человеческое благополучие / С.В. Ковалев.– М.: Профит Стайл, 2010. - 272 с

29. Кончаловский П. П. Мысли о художественном творчестве, М., 1964, с. 27
30. Костерин, Н.П. Учебное рисование: Учеб. пособие для учащихся пед. училищ по спец. №2002 «Дошкол. воспитание» и №2010 «Воспитание в дошкол. учреждениях». – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1984. – 240с.
31. Костин, В.И., Юматов, В.А. Язык изобразительного искусства. – М.: Знание, 1978.– 268 с.
32. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству в школе, пособия для учителей. М., «Просвещение» 1977г.– 273 с.
33. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — СПб.: Академический проект, 2002.– 67 с.
34. Лушников Б.В. Рисунок. Портрет. – М.: ВЛАДОС, 2004.– 189 с.
35. Мастера портрета. // Под ред. Дятлова Г.В., Ляхова К.А. – М.: Вече, 2002.– 197 с.
36. Неменская ЛА, Фомина Н.В., Изобразительное искусство и художественный труд. Книга для учителя. М.: 1991.– 267 с.
37. Неменский Б.М. Мудрость красоты: О проблеме эстетического воспитания. – М.: Просвещение, 1981.– 231 с.
38. Орловский Г.И. Учитель изобразительного искусства и его работа. - М., 1972.– 183 с.
39. Павлинов П.Я. Каждый может научиться рисовать. - М., 1966.– 273 с.
40. Паранюшкин, Р.В. Композиция / Серия «Изобразительных искусств». – Ростов н /Д.: Изд – во «Феникс», 2001. – 150с.
41. Педагогика: Учеб. Пособие для студентов пед. ин-ов / Ю.К. Бабанский, В.А. Сластёнин, Н.А. Сорокин и др./ Под ред. Ю.К. Бабанского. - 2-е изд., доп. И перераб.- М.: Просвещение, 1988. - 479 с.
42. Педагогика: Учеб. Пособие для студентов пед. Учеб. Зав / В.А. Сластёнин, И.Ф. Исаев, А.Н. Мищенко, Е.Н. Шиянов. - 3-е изд. - М.: Школа - ПРЕСС, 2000. - 512 с.

43. Подласый, И.П. Педагогика новый курс: Учебник для студ. пед. вузов: в 2 кн./ И.П. Подласый. - М.: Гумат. Издат. Центр ВЛАДОС, 1999. - кн. 1: Общие основы. Процесс обучения. - 576 с.
44. Примерные программы по учебным предметам по дополнительным предпрофессиональным программам Живопись и Декоративно-прикладное творчество // Министерство культуры Российской Федерации [Офиц. сайт]. URL: http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/detail.php?ID=508038&SECTION_ID=19546&sphrase_id=6785737/ (дата обращения: 19.06.2017).
45. Раушенбах Б.В. Пространственное построение в живописи.-М.: Наука,1980.-288с.
46. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. – М.: Просвещение, 1995.– 342 с.
47. Ростовцев Н.Н. «История методов обучения рисованию», М.: «Просвещение», 1982.– 251 с.
48. Савенкова Л.Г. Изобразительное искусство / Е.А. Ермолинская, Ю.Н. Протопопов – М.: Вентана-Граф, 2009.– 141 с.
49. Сапожников, А.П. Полный курс рисования / Под ред. М. Ларионова. – М.: «АЛЕВ - В», 2003. – 4-е изд. – 160с.
50. Сапожников, А.П. Полный курс рисования / Под ред. М. Ларионова. – М.: «АЛЕВ - В», 2003. – 4-е изд. – 160с..
51. Смирнов Г. Б. «Живопись», М.: «Просвещение», 1965.– 259 с.
52. Сокольникова Н. М. «Основы рисунка», изобразительное искусство часть 2, Обнинск, издательство «Титул», 1996.– 262 с.
53. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – 2-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.

54. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для уч. 5-8 классов: В 4 ч. Ч.2 Основы живописи / Н.М. Сокольникова. - Обнинск: Титул, 1996. -80 с.:
55. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для уч. 5-8 классов: В 4 ч. Ч.3 Основы композиции / Н.М. Сокольникова. - Обнинск: Титул, 1996. -80 с.
56. Соловьева Б.А. Искусства рисунка. – М., 1965.– 212 с.
57. Стасевич В.Н. Искусство портрета: Пособие для учителей. - М.: Просвещение, 1972.– 143 с.
58. Унковский, А.А. Живопись: Вопр. Колорита. Учеб. Пособие для студентов худож.-граф. фак. пед ин-тов. – М.: Просвещение, 1980. – 128 с.
59. Шорохов Е.В. Методика преподавания композиции на уроке изобразительного искусства в школе. – М.: Просвещение, 1977.– 263 с.
60. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство. Методическое пособие 6 класс / Т.Я. Шпикалова, Л.В. Ершова, Г.А. Покровская.- М., 2008.– 89 с.
61. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство. Учебник для 6 класса общеобразовательных учреждений / Т.Я. Шпикалова, Л.В. Ершова, Г.А. Поровская, Л.В. Неретина. - М., 2008.– 123 с.
62. Юон К.Ф. «Об искусстве» /В 2 т. М.: Советский художник, 1959. - Т. 1.384с.
63. Яшухина А. П., Живопись: Учеб. для студентов художеств.-граф. фак. пед. ин-тов и ун-тов / А. П. Яшухин, С. П. Ломов. - М.: Агар: Рандеву-АМ, 1999. – 227 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Анкета

Просим вас ответить на следующие вопросы, опрос осуществляется в связи с проведением исследования на выявление уровня представлений учащихся о сущности понятия целостность, как художественного качества живописного изображения.

1. Что вы понимаете под термином целостность? _____

2. Какими средствами можно добиться целостности в живописном изображении: _____

3. Назовите синонимы и антонимы целостности _____

4. Дайте определение понятию – «композиционный центр»: _____

5. Какими средствами подчёркивается композиционный центр в живописи _____

6. Антонимом композиционного центра в изображении является:
 - а) Главное
 - б) Второстепенное
 - в) Привлекающее внимание

Благодарим за участие!

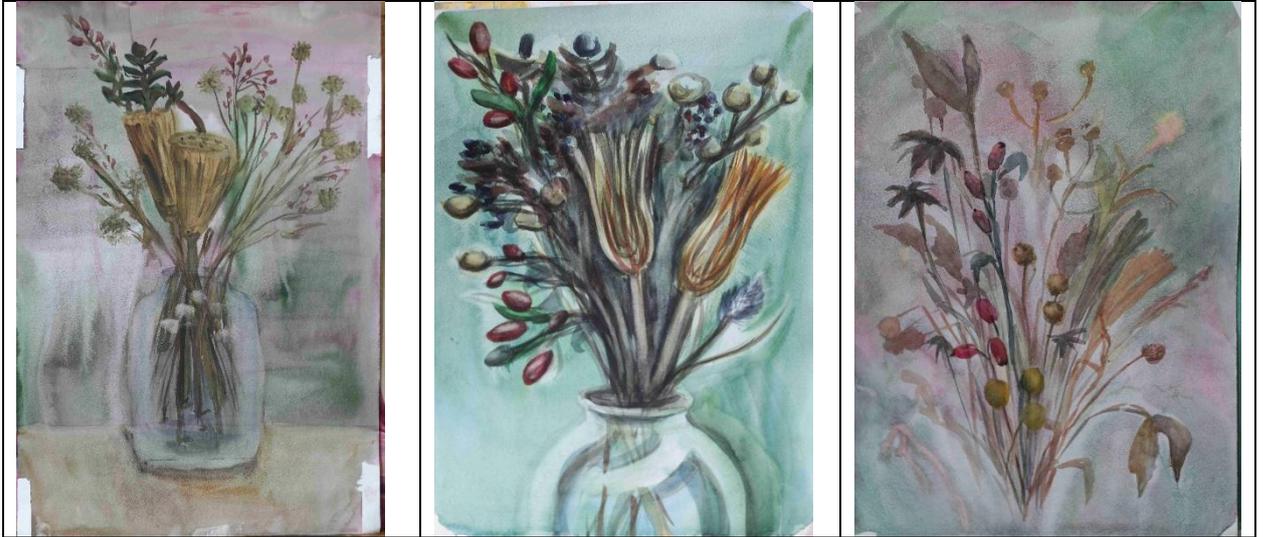
Таблица 1.

Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности

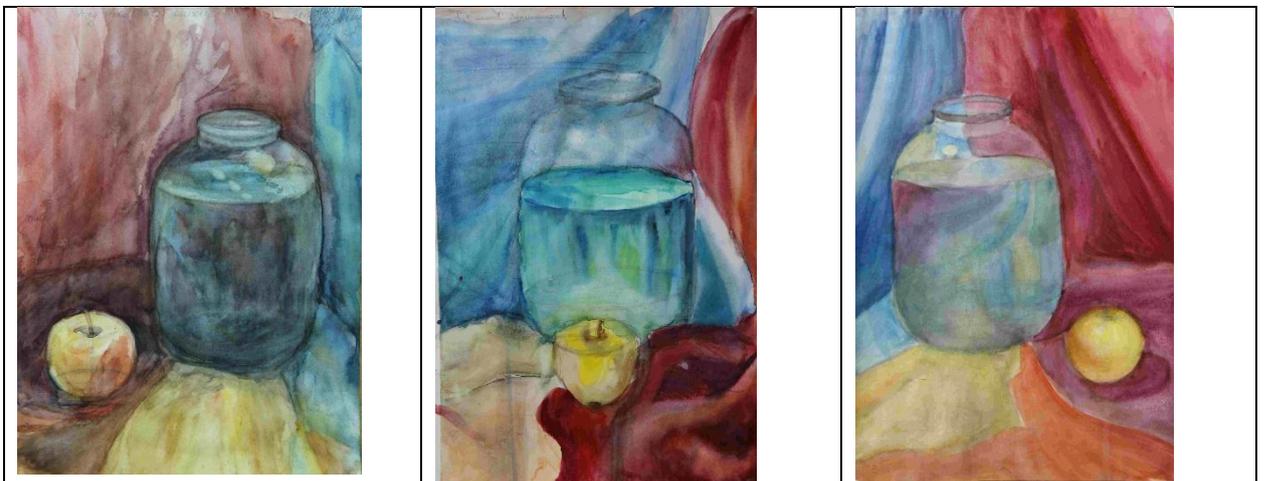
Оценка	Параметры оценки уровня владения средствами создания целостности			
	Акцентировка композиционного центра	Владение средствами создания освещения	Владение средствами создания воздушной перспективой	Умение соподчинять второстепенное - главному
5	Композиционный центр выделен разными средствами	Осознанный подход к передаче освещения, используется несколько средств для передачи освещения	Используется несколько средств передачи воздушной перспективы	В живописном произведении обнаруживается четкая взаимосвязь между объектами.
4	Композиционный центр выделен не всеми возможными для данного этюда средствами	Освещение передается на основе светотеневой моделировки, понимается значение введения контраста для передачи освещения	Воздушная перспектива передается за счет нечеткости контуров и разбела краски на дальних планах	Взаимосвязь между объектами неоднозначна
3	Композиционный центр слабо акцентирован	Освещение передается в основном за счет контраста светлого и темного тона на предметах	Воздушная перспектива передается лишь за счет некоторого разбела краски на дальних планах	Взаимосвязь между объектами не обнаруживается, или прослеживается слабо

Констатирующий срез, работы учащихся

3 «А»



3 «Г»



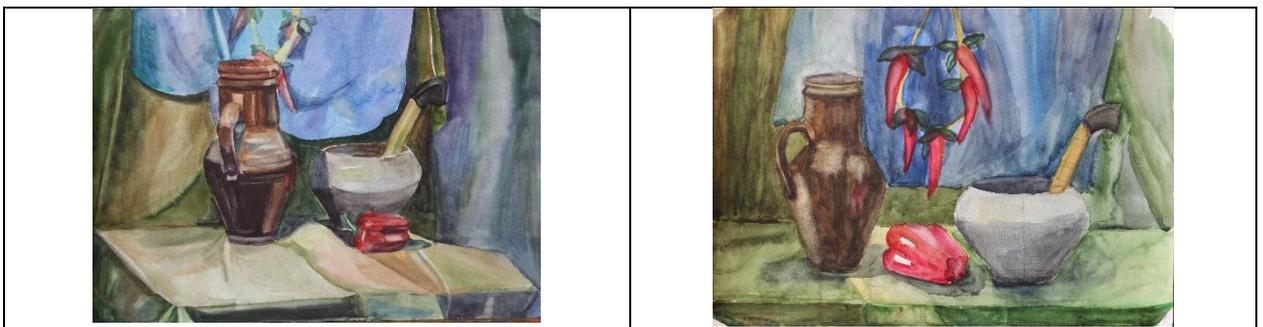


3 «3»

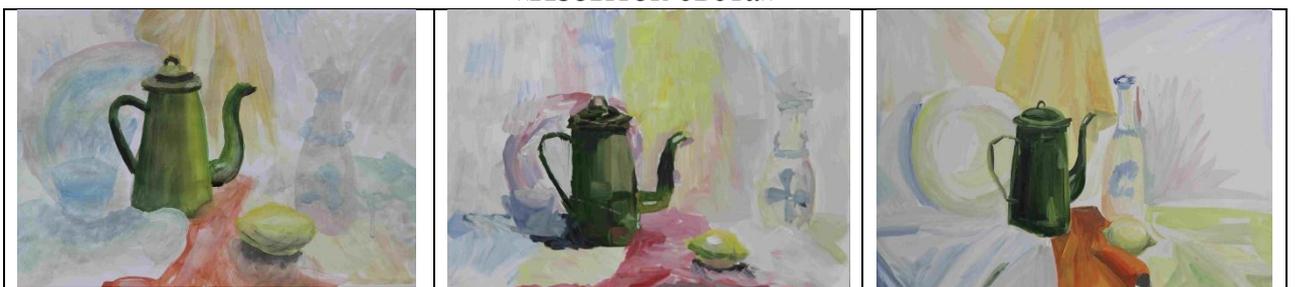


Контрольный срез

3 «А»



3 «Г» раздел «Освещение»
«Избыток света»



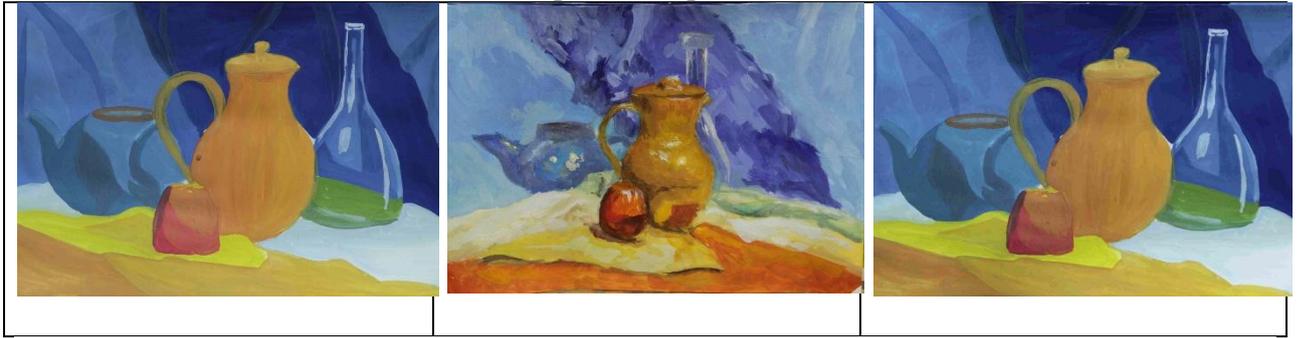
3 «Г»
«Недостаток света»



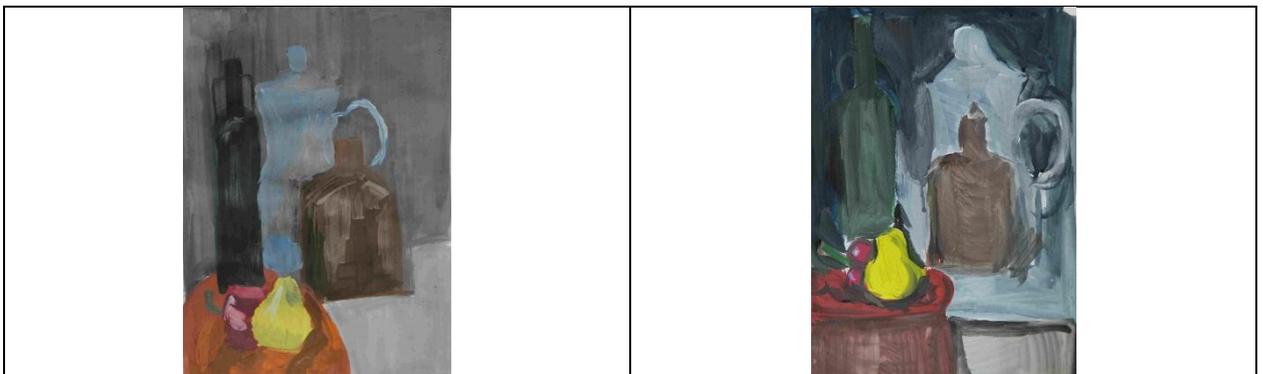
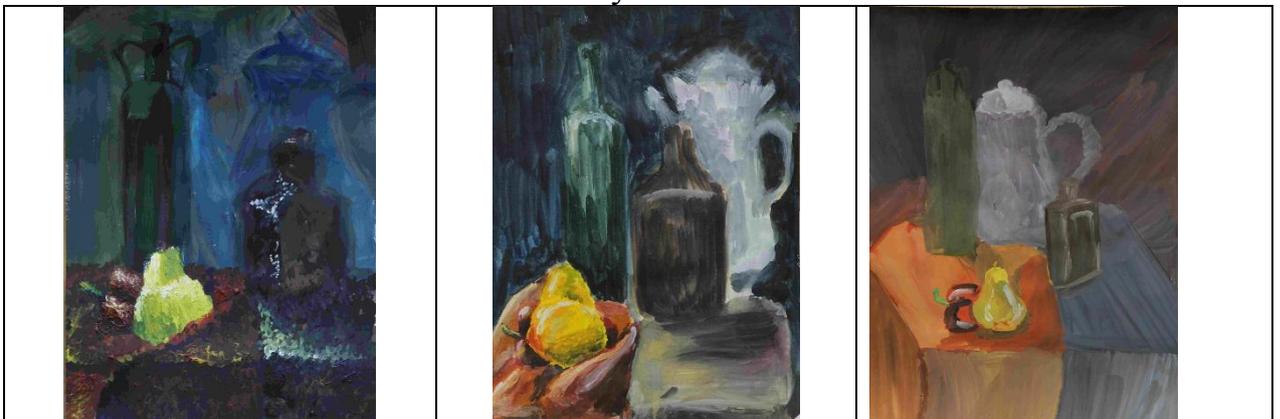
3 «Г»
«Теплохолодность»



3 «З» раздел «Воздушная перспектива»
«Спектральная растяжка»



3 «З»
«Замутнение»



3 «3»
«Списание фона и формы»

