Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

детская школа искусств Предгорного муниципального округа

Ставропольского края

**Методический доклад**

**«Проблемы преподавания акварельной живописи в детской школе искусств»**

Подготовлен преподавателем

Отделения изобразительного искусства:

Клочковой Т.С

ноябрь 2024г.

РАССМОТРЕНО:

на заседании

Методического совета

МБУДО ДШИ Предгорного округа

протокол № \_\_ от 30 ноября 2024г.

СОГЛАСОВАНО:

Заместитель директора

 по учебно-воспитательной работе

МБУДО ДШИ Предгорного округа

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Епишина О.С.

«30» ноября 2024г.

**Содержание**

1. **Методы работы живописи акварелью.**
2. **Правила организации учебных постановок.**
3. **Этапы последовательного ведения живописной работы.**
4. **Домашние этюды.**
5. **Заключение.**
6. **Список использованной литературы.**
7. **Методы работы живописи акварелью.**

Основой преподавания живописи в художественной школе и на первом курсе колледжа является акварель. В процессе освоения способов и технических приёмов письма акварельными красками учащиеся должны помнить известное предостережение: техника не самоцель, а всего лишь средство в передаче поставленных задач. Существуют различные методы работы над живописной работой. Наиболее распространённые из них: 1) работа над этюдом «раскладкой», где мазки и заливки кладутся в разбивку с одновременным учётом цветового тона, светлоты и насыщенности; 2) метод «широкого» письма, где к частному и деталям переходят лишь после общей организации в этюде больших световых и цветовых отношений; 3) метод письма по частям с разработкой деталей, при котором учащийся должен сохранять большие световые и цветовые отношения в постоянном сравнении с постановкой; 4) совмещение в одном этюде одновременно методов «широкого» письма и работы по частям. Все указанные методы в техническом отношении выполняются письмом по сухой или по сырой бумаге, в один приём или по стадиям, рассчитанным на продолжительное время, и должны быть подчинены выявлению основного содержания живописи. Способы работы по сухой бумаге Однослойный способ письма. Однослойный способ техники акварели исключает письмо, рассчитанное на стадии, но допускает перерывы в работе. Этот способ предусматривает широкое письмо большой кистью, сухо и резко или мягко и сочно, в один сеанс. Работа однослойным способом возможна и по частям. Она ведётся небольшими мазками (мозаическое письмо) малой кистью, мазок к мазку. Эта работа требует соответствующей подготовки и умения, так как при сложении изображения из множества мазков и цветовых пятен трудно сохранить цельность и колорит произведения. В работе применяют как лессировочные, так и корпусные краски. Многослойный способ письма. Эта работа рассчитана на стадии и в основе своей предполагает так называемое «лессировочное письмо». Последнее не исключает применения в допустимых пределах корпусных красок в свете и при необходимости на передних планах. Выполнение работы на стадиях вызвано рядом причин и, прежде всего, сложностью самого процесса создания этюда (произведения), при котором воображению начинающего не под силу сразу охватить всю работу от начала до конца, от общего до деталей. Работа начинается с цветовой подготовки — нанесения в цвете подкладки, рассчитанной на последующее перекрытие после высыхания лессировочными красками. При этом рекомендуется использовать тёплые оттенки красок. Холодные тона цветовой подкладки, особенно голубые, могут исчезнуть, а места, где они находились, приобрести грязный вид. Многослойный способ требует большого опыта и знания красок палитры. Умение предугадать завязку цветовой основы посредством неоднократных перекрытий различных оттенков представляет трудность. Здесь имеется в виду не письмо со слабой прокладкой одного и того же цвета до постепенного его усиления. Речь идёт о методе наложения различных цветов и оттенков, дающих в сумме сочетания, возникновения которых возможно только в истинной лессировке. При многократном наложении цвета на цвет необходима осторожность и чувство меры: существует предел, нарушение которого может привести к утрате прозрачности цвета в заливках. Допустимо комбинирование однослойного и многослойного способов письма в одном этюде. 6 Работа по сырой бумаге Работа по влажной бумаге позволяет достигнуть удивительного единства цветовых масс, нежного и постепенного перехода одних красок в другие. Однослойный способ работы. Это широкое письмо без стадий по увлажнённой бумаге. Выполняется крупной кистью подготовленными растворами красок. Кистью быстро и широко, не давая краскам высыхать, определяют большие отношения. Исправления делают сразу же: неверный тон снимают полусухой, отжатой кистью. Используют механические смеси красок всех групп. Работа без перерыва, по частям, в один сеанс (способ а-ля прима). Это живопись, выполняемая по влажной бумаге в полную силу света и цвета, быстро и сочно. Этот способ письма позволяет передавать тонкость и мягкость цветовых переходов. Хорошее колористическое решение в акварели достигается путём сохранения в ходе работы крупных цветовых планов и силуэтов. Но характер акварельной техники не даёт возможности одновременно сочно и мягко работать над большими участками этюда и вынуждает складывать изображение по частям. В этом случае метод а-ля прима незаменим в работе с натуры. Способ письма по сырой бумаге на стекле. Он заключается в том, что перед письмом бумагу опускают в воду, дают ей время пропитаться и набухнуть. Когда бумага набухнет, её вынимают и кладут на стекло, расположенное почти горизонтально. Писать можно сразу по очень влажной бумаге, но во избежания растекания красок лучше губкой снять излишек воды и начать работу после некоторой выдержки. Растворы красок следует подбирать однородные. Способ «вливания цвета в цвет». Сырая краска, влитая в невысохшую другую и органически соединяющаяся с ней, даёт общую естественную для акварельной техники разноцветную заливку. Смешение красок при рассматриваемом способе — механическое. Хороший результат дают смеси и вливание цвета в цвет при работе лессировочными и полулессировочными красками. Лессировочная краска, влитая в корпусную, смывает её и стекая, образует грубые и жёсткие подтёки. Работу при способе «вливания цвета в цвет» лучше всего вести по частям. 7 Методика преподавания акварельной живописи Обучение живописи на 1 курсе осуществляется на основе натюрморта. ОбучениОбучение живописи на 1 курсе осуществляется на основе натюрморта. Обучение проводится путем длительного штудирования натуры в продолжительных постановках и выполнения краткосрочных упражнений, преследующих определенные цели. Эти задания дополняются домашними этюдами, дающими выход личным творческим устремлениям учащихся. В процессе обучения учитываются индивидуальные особенности каждого студента. Основная учебная цель первого курса научить студентов брать цветовые отношения в сравнении, лепить форму цветом, последовательно вести работу. За время обучения студенты получают базовые сведения по живописи: цвета основные и дополнительные, понятие о светотени, роли цвета и тона в образовании формы, о передаче пространства. Учащиеся работают в акварельной технике и технике гуаши. Основная часть времени отдается акварельной живописи. В результате многолетнего педагогического опыта преподавания живописи, в колледже выработаны определенные методические принципы ведения длительной учебной постановки. В основу этих принципов положены целесообразность и последовательность 8 работы. Прежде, чем пояснить специфические задачи конкретного задания, преподаватель формулирует те общие требования, которые предъявляются к данной учебной постановке. Здесь речь идет, прежде всего, о лепке формы цветом. Собственно, это основа в обучении живописи. На первых уроках преподаватель обучает студентов цельному живописному видению, вырабатывает умение видеть цветовые отношения в сравнении. Все это помогает острее чувствовать цветовую гармонию натуры, безошибочно определять ее цветовое качество, учит подчинять каждую деталь единому целому, общему колористическому строю работы. Цель каждой постановки четко раскрывается правильно подобранными предметами, объединенными живописно-пластическими и смысловыми связями. Различные учебные задания на первых курсах диктуют тот или иной характер постановки. Обязательными заданиями являются натюрморт из предметов с ясной цветовой окраской, натюрморт с ясно выраженными цветовыми рефлексами, натюрморт из предметов с темной и светлой окраской, натюрморты на сближенных цветовых отношениях в темной и холодной цветовых гаммах, натюрморт в светлой тональной гамме, натюрморт из предметов с насыщенной цветовой окраской различных оттенков и светлоты, натюрморт из предметов различного материала, этюды букетов цветков. Базисными задачами постановок являются: композиционное решение (поиск структурно-пластического и цветового решения, определение главного и второстепенного, выделение композиционного центра), конструктивно-пластическое и тонально-цветовое построение формы (передача пропорций, конструктивного строения формы, объемная лепка формы цветом, решение материальных качеств предметов, передача характера освещения, условия окружения, пространственного положения предметов, приведение работы к целостности и единству. Задачами живописности и колористической выразительности являются гармоничное сочетание цветов, различаемых по цветовому оттенку, тону, светлоте), насыщенности (интенсивности, звучности), воспринимаемых глазом как тонально-цветовое единство методом сравнений цветовых отношений, индивидуальный и творческий подход к техническому исполнению Успех выполнения работы во многом зависит оттого, насколько удачно задумана постановка. Подчеркивая одно и приглушая другое, педагог выявляет ту или иную задачу. Одним из условий удачной постановки является выразительность натюрморта. Эмоциональная сторона играет важнейшую роль в учебе, вызывает творческое отношение к процессу живописи. Скучное задание быстро утомляет, у студентов появляется желание поскорее завершить работу. Работая над продуманным натюрмортом, учащийся испытывает эмоциональный подъем, внимание его длительное время полностью захвачено изобразительным процессом. Обучающийся процесс начинается с задумывания и устанавливания натюрморта. Ставя натюрморты, мы можем менять и перемещать предметы, драпировки, освещение до тех пор, пока композиция, цветовое, тональное и пластическое единство не решается полностью. Специфика учебного натюрморта призвана поэтапно решать изобразительные задачи от простого к сложному. По мере их нарастания постановки усложняются. Принцип задания - облегчить учащемуся передачу объемно-пространственных, цветовых, тональных и композиционных качеств натуры.

1. **2. Правила организации учебных постановок.**

Существуют общие правила постановки натюрморта. Первое, и самое главное — композиционный центр должен быть всегда хорошо выражен. Часто учебная постановка ставится по принципу подчинения какой-нибудь геометрической форме, чтобы предметы вписывались в треугольник, овал, круг, прямоугольник или квадрат. В учебной постановке должна найтись гармония и уравновешенность масс. Внутренняя связь предметов, драпировок и цвета. Во внимание берутся не только сами предметы, но и промежутки между ними. На начальном этапе выбираются простые по форме, разнообразные по цвету, материалу, соразмерные друг другу предметы. Для связи крупных предметов с мелкими берутся промежуточные по величине предметы, которые связывают и уравновешивают эти массы. Построение пространства натюрморта обычно трехплановое. Созданию впечатления глубины, можно помочь еще на этапе задумывания постановки. Ближе воспринимаются предметы и драпировки обоюдно контрастные в тоне и теплохолодности. На втором плане композиционный центр натюрморта. Это обычно самый крупный, главный предмет и уравновешивающие его предметы средней величины. Велика роль драпировок, служащих пространственно-цветовой средой и помогающих увязывать предметы пластические. Складки и направления драпировок выбираются так, чтобы они замыкали изображенное пространство, направляя взгляд зрителя к центру композиции. Освещение также является важным моментом в живописи. Хорошие эффекты дает верхнебоковое освещение. Свет со стороны зрителя («лобовой свет») ослабляет контрасты световых и теневых частей предметов, «съедает объем предмета». Количество горизонтальной плоскости тоже очень важно. Если поставить натюрморт на высоком уровне, горизонтальная плоскость сократится и предметы будут казаться стоящими на одной линии, что затруднит передачу пространства и объема. Преподаватель добивается от учащихся решения определенной учебной задачи, четко сформулированной в каждом очередном задании. Вместе с тем, решение учебных задач не заслоняет другую сторону дела: развитие творческих способностей студентов. Помимо учебных задач, сформулированных словами, учащиеся решают сквозную для ряда работ задачу - «живопись - это музыка в цвете». Цветовой и тональный замысел учебных постановок должен воспитывать чувство цвета, его гармонию. Учебные натюрморты, воспитывая глаз и вкус художника, должны являться примером цветовых гармоний. Учебные постановки воспитывают в учащихся колоризм видения и колоризм представления. Есть колоризм видения, когда художник видимое умеет воспроизвести в тончайших, разнообразных и богатых отношениях. В его глазу, затем под его кистью все получает свою колористическую разработку и образное гармоническое претворение. Особенностью методики преподавания живописи является воспитание у студентов не только колоризма видения, но и колоризма представления, когда учащийся на основе учебной постановки может сам комбинировать, сопоставлять, исключать одно, вводить другое и таким образом давать свое толкование красоты и гармонии. Увидеть краски мира, или придумать краски картины? Одни художники придумывали красочный наряд картины и создавали гармонию. Другие передавали увиденные краски. Гармония цвета создавалась, как образ увиденной гармонии. Об одной из художественных выставок Эдгар Дега заметил: «Подумайте только, ни один из всех этих художников никогда не задавал себе вопрос: что нужно сделать в 10 живописи!». На вопрос собеседника что же нужно сделать художник ответил: «Если бы я это знал, я бы уже давно сделал: я всю жизнь пробую». Искренний художник отвергает сведение к нескольким схемам и техническим приемам бесконечного разнообразия красочных и линейных явлений. Искусство живописи предполагает беспрерывные поиски. Выдвигая перед студентами те или иные общие задачи, преподаватель учитывает творческие возможности каждого из них. Индивидуальный подход педагога к учащимся способствует не только успешному разрешению возникающих перед ними трудностей, но и лучшему профессионально-творческому развитию каждого студента. Успешное выполнение работы во многом зависит от того, насколько нравится постановка учащемуся. Студент имеет возможность выбирать постановку соответственно своему вкусу. Этого можно достичь, ставя в группе одновременно несколько постановок, одинаковых по задачам, но разных по общему цветовому решению. Иногда постановку целесообразно ставить в присутствии учащихся, чтобы они могли наблюдать за поисками цветового и пластического решения. Очень спорным, является вопрос «сюжетности» натюрмортов, их смысловой завязки. Обычно смысловая завязка в постановке возникает из желания «обыграть» натюрморт, сообщить ему большую выразительность. Но тут таится большая опасность. Учащиеся начинают ошибочно полагать, что «литературное» содержание натюрморта может заменить художественное, живописно пластическое решение. В результате могут появиться работы, где живописное решение подменяется срисовыванием эффектных «бутафорских» предметов различной материальности, не связанных живописно и пластически.

**3. Этапы последовательного ведения живописной работы.**
 Этапы последовательного ведения живописной работы Важнейшей задачей в достижении гармоничной живописной работы является грамотное последовательное ведение работы: Первый этап. Поиск композиционного решения живописной работы (выполнение форэскиза) - предварительного эскиза небольшого размера (м/б примерно 1/8 – 1/6 стандартного листа). Большую роль в успешной работе над постановкой играет предварительный короткий этюд небольшого размера. В нем должно быть найдено общее композиционно - цветовое решение. В быстром и маленьком этюде легче найти композицию, чем на большом формате. Кроме того, первое обычно наиболее яркое и свежее цветовое ощущение от постановки точнее и острее передает ее общий колористический строй. В дальнейшем, когда при длительной работе острота и свежесть первого впечатленья притупляются, предварительный цветовой этюд может служить ориентиром в течение всего процесса выполнения длительной работы. Цветовых этюдов может быть несколько. Задачей работы над форэскизом является поиск композиционной, колористической и тональной организации элементов изображения на плоскости в соответствии с творческим замыслом. Учебная постановка по живописи создаётся так, что она имеет не одну, а несколько точек зрения. Первая проблема заключается в выборе точки зрения на учебную постановку. При выборе точки зрения необходимо обойти постановку и найти более удачное композиционного решение. После выбора точки зрения нужно решить проблему выбора уровня зрения. На практике это означает работу на высоком мольберте (уровень горизонта выше учебной постановки), средним по высоте уровень горизонта на уровне учебной постановки) или низком мольберте (уровень горизонта ниже уровня постановки). Выбрав точку зрения и уровень зрения для работы, необходимо выбрать формат работы. Выбор формата работы, как правило, обусловлен характером постановки, которая 11 скомпонована по схемам горизонтальной, вертикальной или квадратной композиции. При расположении изображения постановки на выбранном формате важно угадать соотношение масштаба изображения элементов постановки с масштабом выбранного формата. При распределении изображения на изобразительной плоскости одной из главных задач является расположение композиционного центра, а также нахождение конструктивных и пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения в единое целое. Кроме того, при работе над форэскизом нужно найти колористическую и тональную организацию одного натюрморта. Необходимо развивать умение видеть колористическую гармонию элементов постановки как систему. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. Необходимо проследить, как в учебной постановке развиваются отдельные колористические «темы», например, «тема серого цвета», «тема красного цвета» или «тема зелёного цвета», как они взаимодействуют и влияют друг на друга. Важная проблема работы над форэскизом – организация изображения по тону. В начале работы нужно определить, что является самым тёмным в постановке, что является самым светлым. Форэскиз – это творческий поиск. Он не должен выглядеть миниатюрной живописью, здесь не требуется детальная проработка форм. Однако принципиальное деление на освещённые и затемнённые участки допускается. Работа над форэскизом развивает «режиссёрское» мышление – умение акцентировать главное и подчинять ему второстепенное. Форэскиз является кладом для большой учебной живописной работы. Второй этап. После выполнения форэскиза, определения формата и т.д. необходимо выполнить подготовительный рисунок натурной постановки. Цель подготовительного рисунка для живописи – определение пропорций элементов изображения натурной постановки, характерных объёмных форм и размещения в пространстве относительно друг друга. Важна этапность построения объемноконструктивной формы предметов и определения их пропорций. Воспитание глазомера необходимо развивать через выявление характера силуэта. Рисунок выполняется линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения. Так как акварельная живопись не терпит многочисленных поправок, рисунок на бумаге должен быть исполнен строго, с обязательной проработкой наиболее существенных деталей. Линейно-конструктивное рисование должно быть пространственным. Третий этап. Работа цветом в большом формате. Логично будет выяснить общее колористическое и тональное решение живописной работы. При написании живописной постановки необходимо развитие целостного восприятия объекта изображения, при котором взгляд охватывает постановку целиком, улавливает все живописные взаимосвязи одновременно и не фокусируясь на отдельных фрагментах. Умение цельно видеть одновременно все элементы натурных постановок является необходимым условием успешной работы. Для правильной передачи цветовых и тональных отношений натуры необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого тёмного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цветовых и тональных градаций. Сравнение – это основа понимания различий цветовых и тональных отношений в натуре. У пишущих одну и ту же натурную постановку изображение может получиться у кого-то в более тёплой, у кого-то в холодной колористической гамме. Но оно в любом случае будет являться «грамотным», если угадают в живописной работе соотношения, систему 12 цветовых и тональных отношений, пропорциональных натурным цветовым и тональным отношениям. Колорит живописного произведения определяется не только пропорциональными натуре цветовым и тональным отношениям, но и индивидуальными особенностями видения и цветовосприятия каждого художника. Типичной ошибкой учебных работ является заполнение цветом различных форм изображений «по очереди», т.е. сначала рисуется цветом один предмет, затем второй, третий и т.д. Для грамотного и последовательного ведения живописной работы в зависимости от выбранного метода необходимо писать во взаимосвязи предметов и среды, проводя постоянное сравнение цветовых и тональных отношений. В основе перечисленных методов и способов акварельной живописи (за исключением лессировочного письма) целесообразно начинать ведение натюрморта с самого темного или с самого активного цветового куска, как правило, он является и композиционным центром работы. Это с самого начала позволяет «настроить» звучание цвета, определить камертон, найти и акцентировать колористическое решение живописного изображения, дает возможность разобрать и выстроить цвето-тональный диапазон между самым темным и самым светлым цветовым объектом. Это значит, что учащийся работая над данным куском, опираясь на предварительный этюд, должен одновременно решать форму, цвет, тон, пространство и материальность. Пока данный кусок не будет доведен до определенной степени предметного звучания, учащийся не переходит к следующему участку работы. Дальнейший ход ведения работы строится на решении двух-трех цветовых фрагментов постановки, постепенно движущихся навстречу друг другу по мере углубленного изучения натуры. Работа ведется от переднего плана. Относительно первоплановых кусков, когда пишутся дальние планы, учащемуся необходимо чувствовать, будто он цветом вдавливает пространство в глубь. При любом выбранном методе необходимо писать предметы во взаимосвязи с окружением (в связке с двумя рядом располагающимися предметами или драпировками), т.е. писать одновременно 2 - 3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2 – 3 цветов одновременно так, чтобы искомый в изображении цвет зазвучал в полную силу приемом «a - la prima». Написание цветовых пятен ведется с учетом рефлексов от окружающей среды и источника падающего света. Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2 – 3 цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. После определения одной цветовой связки, необходимо переключиться на другую в постоянном сравнении с предыдущей. Взяв в разных участках работы несколько «цветовых связок», необходимо сравнить их, скорректировать при необходимости, и затем вести эти «цветовые аккорды» на расширение, навстречу друг другу. Постоянно уточняя все по цвету и тону, моделируя форму мазком, заливкой, в зависимости от технических задач. Обычно цветовые связки выстраиваются по геометрической фигуре, например треугольнику, что позволяет грамотно выстраивать цветовые ритмы, находить точные и гармоничные цветовые отношения, передавать цвето-воздушную среду, плановость в работе, а также избежать распространенной ошибки при изображении предметов – их «вырезанности» из окружающей среды. Классическими образцами подобного метода работы являются акварельные произведения Врубеля, сформулировавшего свой метод предельно просто: «... переделывал по десять раз одно и то же место, и вот... вышел первый живой кусок, которой меня привел в восторг; рассматриваю его фокус и оказывается - просто наивная передача самых подробных живых впечатлений натуры; а детали, о которых я говорил, облегчают только поиски средств 13 передачи». Ведение длительной работы рекомендуется начинать с наиболее ясного в цветовом отношении куска и с той части, где «цветовая завязка» наиболее богата. Работа должна начинаться с одного из главных цветовых аккордов постановки, внутри которого на небольшом по масштабу участке располагается максимально большее количество контрастных цветовых пятен. Но это не значит, что при методе работы «от куска», надо смотреть только на этот участок постановки. В процессе работы преподаватель добивается, чтобы учащийся все время сравнивал и проверял цветовые отношения во всех частях, захватывая в поле зрения всю постановку. Многочисленные самостоятельные домашние этюды учащихся подготавливают к подобному методу ведения живописи. Во многих старых руководствах по технике акварельной живописи рекомендуется начинать вести работу с самых светлых мест, постепенно переходя к наиболее темным. Сначала на бумагу наносят светлые тона красок, оставляя блики не закрытыми, затем постепенно изображение наполняется более насыщенными цветами. Рекомендуется сначала прокладывать теплые тона, а затем холодные и малонасыщенные. Малонасыщенными и холодными цветами работают на конечных стадиях работы, и преимущественно в верхних красочных слоях. Последующие слои обычно преследуют цели лепки объемной формы, определение полутонов, наиболее густых теней, рефлексов, передачей деталей. Сущность приема лессировочного письма заключается в предварительной прописке крупных цветовых пятен постановки по всей поверхности работы без углубленной проработки конструктивной формы предметов, их деталей и драпировок. Принцип лепки формы цветом при этом нарушается. Основополагающий закон живописи теплохолодность превращается в нанесение холодных лессировок поверх теплых прописок. Кроме того, работая во всех частях постановки сразу, учащийся не в состоянии взять верно несколько десятков цветовых аккордов одновременно. На практике цветовые отношения берутся приблизительно, как получится. Цвет перестает быть изобразительным, так как задачи выражения конструктивной формы , цвета, тона, материала и пространства решаются не одновременно. Поэтому прием, основанный на нанесении одного слоя краски на другой, не позволяет со всей полнотой решать живописные задачи при работу с натуры. Работа «от куска» обусловливается стремлением взять несколько цветовых аккордов точно и гармонично, не нарушая точнейшие взаимозависимости живописных отношений: «Два-три тона взять точно вместе - трудно, пять - еще труднее, а все точно взять - как ощущаешь своим глазом, - невероятно трудно. Воспитывай глаз с начала понемногу, потом пошире распускай глаз, а в конце концов все, что входит в холст, надо видеть вместе, и того, что не точно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре»,- говорил С. Герасимов. Работая цветовыми отношениями на небольшом участке, учащийся должен воспринимать цветовые аккорды не абстрактно. Он решает в комплексе проблемы конструктивной формы, цвета, тона, пространства и материальности. Вариации этих элементов в их соединении бесчисленны, так как зависят от дарования, вкуса, опыта и творческого стремления каждого отдельного учащегося. Эти элементы в разнообразных комбинациях существуют во всех произведениях живописи. Удачно написанный цветовой кусок становится для учащегося камертоном, в сравнении с которым пишутся остальные участки работы. Учащийся начинает работу с одного из самых темных пятен или с самого темного пятна постановки. Педагогическая практика подсказывает, что если начинать писать со светлого, то работа неизбежно будет более темной, нахождение самого темного пятна (камертона) - уже создает как бы два полюса, одним из которых является это пятно, а другим - белая бумага или холст. Остальные тона будут промежуточные между контрастом темного 14 и светлого. Теоретически и на практике необходимо стремиться не повторять в работе как самый светлый, так и самый темный тон, стараясь определять остальные тональности постановки в диапазоне от светлого до самого темного также не повторяя. Необходимо стремиться, чтобы светлое и темное пятно были единственными. Работая с натуры над пейзажем, К. Коровин имел обыкновение по словам Б.Иогансона, втыкать перед собой в землю черную лакированную трость, вешая на нее белый крахмальный манжет своей рубашки. Эти полярные тональности - черный и белый - служили ему ориентирами для сравнения с самыми темными и с самыми светлыми цветами мотива и позволяли учесть, в какую силу их нужно брать. Четвертый этап в последовательности работы живописного работы, заключается в конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. в работе над планами. Конкретизация форм предметов, проработка деталей натурной постановки – ответственный этап изучения свойств натуры в живописи. Каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения. При изображении объёмных форм локальный цвет предмета виден обычно в полутени, так как полутень находится посредине между основным источником света и отношением рефлексов в тенях. Задача состоит в выявлении объёмной формы цветом путём нахождения правильных цветовых и тональных градаций между освещённой частью предметов, полутенью, тенью, бликами и рефлексами. «Живопись, не дышащая в каждом своём цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мёртвая живопись» так говорил К. Юон. Для передачи оттенков цвета при моделировании формы предметов существенное значение имеет правильное нахождение в натурной постановке равновесия между тёплыми и холодными цветами. В силу пограничного и одновременного контрастов, глаз человека рядом с тёплыми оттенками цвета видит холодные. Один цвет вызывает ощущение дополнительного, контрастного цвета. Сочетание тёплых и холодных цветов на плоскости изображения повышает звучание каждого из них. Если освещённые участки натурных постановок имеют тёплый оттенок, то тень – холодный, и наоборот. Следовательно, очень важно определить преобладание тёплых и холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении. Передавая цветом объемные формы необходимо стремиться мазки цвета класть по форме, «лепить цветом» форму предметов. Размер мазка, форма, направление определяются формой предмета и характером его поверхности. Мазки цвета, положенные пастозно, иллюзорно приближают изображение, а мазки, положенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение. Этими приёмами часто пользуются, передавая различные планы в изображении. Мазок в живописи очень индивидуален, как почерк, и зависит от цветовосприятия, темперамента и характера художника. Необходимо развивать свою манеру нанесения цвета на плоскость. Важно, чтобы в живописном изображении создавалось ощущение пространства между предметами, находящимися на различных планах в учебной постановке. Большое значение для передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над так называемыми касаниями в живописи. Границы предметов натурных постановок не во всех местах видны и не выделяются одинаково отчётливо. В одном месте силуэт предмета виден чётко, а в другом сливается с фоном. 15 Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места чётких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами; места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково чётко. С первых же занятий по живописи необходимо творчески относиться к натуре: уметь выбирать основное, главное и опускать второстепенное. Пятый этап методической последовательности ведения учебной живописной работы заключается в обобщении, возврат к первоначальному впечатлению от натуры, приведение изображения в соответствие с продуманными в форэскизе композиционными, колористическими и тональными решениями. При обобщении необходимо смотреть на натуру постановки и её изображение цельно. При завершении работы, обобщаются все второстепенные детали постановки для акцентирования главного – композиционного центра, на дальнем плане изображение обобщается, смягчается жесткость границ между элементами изображения, благодаря чему появляется ощущение воздушности и пространственного удаления элементов изображения, находятся конструктивно - пластические связи всех частей изображения, колористическая гармония и чёткая тональная и пространственная организация изображения. Написание живописной работы необходимо проводить от общего к частному, от больших цветотональных отношений к малым – к проработке деталей форм, решению планов и обобщению, то есть возвращению к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиционного центра. Приведенная последовательность выполнения учебной живописной работы применима, как для односеансного, так и для многосеансного этюда натюрморта. Разница заключается лишь во времени, затраченном на выполнение каждого этапа, в тщательности проработки форм и технологии живописи. С первых заданий необходимо говорить ученику, что живописное произведение определенного размера и формата, есть произведение замкнутое, завершенное в себе, что не рама делает работу законченным произведением, а работа, как законченное произведение, создает свою раму. Живописное произведение не случайно сравнивали и сравнивают с организмом - это единство, в котором все содержание исчерпано, связано и выражено в данных границах, нельзя ничего ни выкинуть, ни прибавить. Нет второстепенного уголка и малозначимой детали в картине: все на единственно возможном месте, обладает необходимым значением и возникло потому, что художник увидел и услышал ту музыку внутренних согласий и взаимодействий, которая и привела в конце концов к возникновению произведения. По меткому замечанию Нестерова: «Ни один вершок холста не должен быть занят без крайней необходимости». В творческой практике возможно превалирование той или иной тенденции. И тогда мы имеем форму «живописную» или «линейную». Само количество художественности требует достижения такой точки в развитии пластики, при которой разные тенденции, исчерпав свой потенциал, сливаются в единое и уравновешенное целое, упраздняют стремление что-либо убавить или изменить. Цвет на картине не только не живет, но и не может жить той же жизнью, что в изображаемой природе, даже если задачей художника, станет возможно более точное ее воспроизведение. Отношение красок в природе и на картине не могут быть равными. Цветовые и тональные отношения, существующие в природе, не могут быть перенесены на картину буквально. Они нуждаются в переложении на средства изображения, на диапазон и особенности имеющихся красок. Современная техника увеличивает набор красок, но 16 никакой увеличенный набор не разрешит противоречие между яркостью и насыщенностью красок природы и их подобием на картине. Природа настолько разнообразна, что выразить все ее состояния с помощью готовых рецептов невозможно. Необходимо так воспитать глаз, чтобы он был приучен видеть все сразу, одновременно. Цельное видение, чувство цветовых отношений воспитывается в течение всего процесса работы учащегося над учебным этюдом. Верно взять цвет - означает найти отличия между всеми изображаемыми участками формы по тону, цветовому оттенку и интенсивности (звучности).. Живописное мастерство заключается не в копировании каждого отдельного цвета в упор. Живопись воссоздает природу не абсолютной силой тона и цвета, а пропорциональными их отношениями. Именно в переложении бесконечного разнообразия и силы красок природы на ограниченный диапазон красок палитры заключается мастерство живописца. «Представь себе, - объяснял К. Коровин ученику, - что у тебя висит несколько серых холстов, которые ты должен написать; если ты будешь их копировать, получится что-то грязное, серенькое, скучное. Но если ты будешь искать разницу в их тональном отношении и в цветовой окраске и будешь заботиться об их различии для того, чтобы выяснить то существо, которое заложено в природе, - это и будет сознательный подход к колориту, а не просто копирование...». И сейчас еще есть художники, которые думают, что искусство может повторить природу, что живопись в состоянии повторить природные цветовые гармонии. Природа располагает многообразием окраски предметов. Но природа изменяет и объединяет предметные окраски с помощью игры рефлексов, общего освещения, пространства. В распоряжении художника есть только ограниченное число красок. Художник располагает только возможностью смешивать и наслаивать краски на плоскость. Природа располагает гораздо большим богатством средств для создания своей гармонии. Однако художник знает, что каждый новый цвет, наложенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым меняется общее цветовое содержание. Каждый новый цвет может погасить пятно другого цвета и зажечь это пятно, разрушить цветовую гармонию и завершить ее. Распределение цвета в природе на замкнуто, и куда бы мы ни перенесли свой взгляд, цвет распространяется все дальше. На картине развитие цвета замкнуто, хотя и может выражать влияние более широкого пространства, чем пространство, которое изображено. Художник, используя взаимодействие света, тени и цвета, создает на картине не ущербную копию мира, а мир много более зримый, чем действительный мир. Огромную роль в создании эмоционально сильного цветового строя играет закономерное чередование теплых и холодных оттенков. Противопоставление теплых и холодных оттенков на свету и в тени является важнейшим качеством в живописи. Задача учащегося - заставить переливаться поверхность этюда теплыми и холодными оттенками. Противопоставление теплых и холодных оттенков служит одним из условий создания выразительного цветового строя. Преподаватель учит выражать теплохолодность не только передачей видимых глазом цветовых влияний и рефлексов, но и обогащением любого локального пятна цветовыми оттенками, подсказанными воображением. Методика обучения акварельной живописи позволяет учащимся с большим увлечением заниматься не только изучением общеизвестной техники, в особенности - свойственной материалу «заливкой» с ее эффектными затеками, но и поисками новых приемов работы. Под руководством преподавателя каждый учащийся вырабатывает свой стиль работы, отдавая предпочтение той или иной технике. Наиболее распространенными приемами письма являются: многослойный, в один слой по сухой поверхности бумаги и техника живописи «по - сырому». 17 Следуя наставлениям преподавателя работать планами для выявления объемов предметов, учащиеся лепят форму цветом, работая «от куска», комбинируя различные приемы письма. Для многих акварелей становится характерна тонкая мозаичная лепка, объединенная в общий цветовой колористический строй. Приступая к работе с цветом учащиеся берут его сразу во всю силу - от темного к светлому, от яркого к нейтральному, постепенно выявляя рисунок. В акварельной живописи важно комбинировать различные приемы письма. Задача преподавателя заключается в том, чтобы как можно полнее дать учащимся почувствовать разные способы работы, разные техники. Важно при этом развивать художественное чутье, используя для изображения тех или иных предметов и драпировок наиболее подходящие средства. Целесообразно иногда одну и ту же постановку выполнить в нескольких вариантах, разными техниками. Первый вариант выполняется в технике «по - сырому». Второй вариант пишется в смешанной технике. Учащиеся, овладевая живописным мастерством, не ограничиваются каким-либо одним приемом письма, для них характерны постоянные поиски наиболее эффективных способов выражения своих образно-цветовых и пластических интерпретаций учебных постановок. В процесс обучения живописи, учащиеся выполняют отдельный блок заданий в технике по влажной бумаге. Эти задания представляют из себя краткосрочные односеансные натюрморты. Постановки отличаются по цветовой колористической гамме, общей тональности, количеству и набору предметов. Эти задания могут даваться единым блоком, либо чередоваться с длительными постановками, для того, чтобы сбить монотонность работы. Изменение, чередование, усложнение задач заставляет учащихся заинтересованно, осознанно и творчески работать в живописи. Знакомство с техникой «по - сырому» предварительно начинается в домашних этюдах. Особенно интересны в методическом плане односеансные этюды -россыпи яблок на единой горизонтальной плоскости без вертикального фона. Задания выполняются последовательно на фоне теплых и холодных драпировок. Драпировки трактуются как цветовая среда, в которую необходимо вписать разные по цвету яблоки. При этом роль среды так же важна, как и роль предметов. Она перестает быть просто фоном. Она активно цветовыми ритмами решает плоскость, границы, углы работы. Учащиеся располагаются возле постановок вкруговую. Таким образом, перед каждым из них возникает задача - ритмически организовать, закомпоновать на плоскости большое количество разноцветных яблок. Они могут уменьшать их количество, изменять ритмы, увеличивать или уменьшать масштабы, исключать из композиции отдельные драпировки и цветовые пятна, либо добавлять отдельные элементы, исходя из собственного композиционного замысла. Работы выполняются на больших листах. Бумага увлажняется с обеих сторон и под нее подкладывается мокрая ткань или слой мокрых газет, не позволяющие просыхать бумаге в процессе письма. При этом способе работы учащиеся должны осознавать, что при полном высыханий листа высветление общего тона значительнее, чем при живописи по сухой бумаге. Цветовая напряженность и интенсивность красок при высыхании листа значительно ослабевают. Механическое смешение и последовательное нанесение слоя на слой красочных оттенков приводят к замутнению и загрязнению цвета, в отличие от письма по сухой бумаге. Во всех заданиях преподаватель преследует цели научить учащихся компоновать 18 цветовые пятна и творчески осмысливать технические приемы, создавая самостоятельные и достаточно завершенные живописные произведения. Работа по влажной поверхности требует от учащегося определённого опыта. Эта техника требует большой собранности, безошибочного движения кисти и, самое главное, цельного видения и острого чувства цвета. Успех работы по сырой бумаге зависит также от степени влажности бумаги и от наполненности кисти краской. Если очень сильно увлажнить бумагу и к тому же взять на кисть слишком много воды, мазки будут растекаться, образуя водянистые случайные тона. Поэтому чем больше увлажнена бумага, тем меньше необходимо набирать на кисть разведенной краски. А при уточнении форм должно быть самое минимальное количество воды. Постановкой, суммирующей все задания «по - сырому», является длительный натюрморт из большого количества предметов, сложных по форме и различных по материальности. В этом задании учащиеся под руководством преподавателя решают в комплексе задачи формы, цвета, тона, пространства, материальности с помощью разных технических решений. Отличительной чертой методики преподавания живописи на младших курсах является система самостоятельных домашних этюдов с натуры и еженедельных их просмотров. Жанр натюрморта с его возможностями цветовых ритмических построений развивает образно-цветовое и композиционное мышление. Начинающий художник открывает для себя мир, полный тайн, живущий по своим законам - мир цвета. В самостоятельных домашних этюдах учащиеся выражают свои творческие стремления, ищут свой живописно-пластический язык. Преподаватель указывает, что необходимо смотреть на этюд не как на подготовительную работу, а как на законченный труд. В домашних этюдах рекомендуется ставить небольшое количество предметов и фруктов на единой горизонтальной плоскости без вертикального фона. Предметы в этом случае смотрятся в ракурсе, горизонтальная плоскость позволяет трактовать предметы в единой среде, заданной цветом и тоном одной или нескольких драпировок, на которых предметы располагаются. Постепенно композиционные решения усложняются, увеличивается количество предметов и драпировок. Иногда преподаватель рекомендует написать одни и те же предметы в разной цветовой среде, выявляя закономерности влияния цветовой среды на предметы. Этюды существенно помогают успешно выполнять длительные задания, так как в подавляющем своем большинстве комплексно решают задачи формы, цвета, тона, пространства и материальности. В этюдах учащиеся творчески решают задачи на сближенные и контрастные цветовые отношения, в светлой и темной тональности или в контрастной по тону среде.
 **4. Домашние этюды.**
Основными требованиями, предъявляемыми к домашним этюдам являются художественная выразительность, живописно-колористическое и пластическое решение, творческий подход к технике исполнения, проявление основ изобразительной грамоты в решении этих задач. Домашние этюды еженедельно просматриваются и обсуждаются преподавателем в присутствии всех учащихся. На такие просмотры затрачивается не менее одного часа. В течение одной недели учащиеся выполняют шесть-семь этюдов. Постоянная творческая работа над этюдами, является необходимым условием роста мастерства и развития цветового живописного мышления. Часто случается, что учащиеся, начинающие обучение с акварельных красок, при переходе на технику масляной живописи теряют все хорошие качества. Переход на новую 19 технику может проходить очень мучительно. В прозрачной акварели роль белил играет бумага. В масляной живописи многие краски не прозрачны, в смесях часто используются белила. Чтобы учащиеся не испытывали разочарования на втором курсе при переходе от акварели к масляной живописи, можно использовать технику гуаши в отдельных заданиях на 1 курсе. Гуашь помогает учащимся научиться использовать белила. Методика выполнения этих заданий очень необычна, так как в работах активно используются акварельные подкладки «по-сырому» и техника работы мастихином гуашевыми красками. Акварельная подкладка играет ту же роль, что в технике масляной живописи подмалевок, выполняющийся без белил. Техника мастихина приучает к работе с фактурами, имеющими в масляной живописи особое значение. В домашних этюдах учащиеся выполняют фрагментарные натюрмортные постановки, стараясь органично соединить в живописной ткани листа прозрачные акварельные фактуры с гладкими и корпусными фактурами техники гуашью. На заключительных этапах работы применяется мазок, положенный кистью, однако большая часть работы моделируется мастихином. При работе мастихином преподаватель учит не замешивать цвет на палитре, а цеплять его плоскостью несколько красок вместе с белилами и искать цвет непосредственно на работе. Подобный метод работы требует от учащихся интуитивного чувствования того, из каких красок состоит цвет, сколько и в какой последовательности их взять на мастихин. Мазок может наноситься ребром или плоскостью. Работа выполняется не через постепенный набор тона, как это обычно принято, а сразу в полную силу звучание цвета и тона. Помимо домашних этюдов учащиеся выполняют в этой технике несколько длительных натюрмортных постановок. Требования предъявляемые к выполнению живописной работы Требования предъявляемые к выполнению живописной работы является: - умение выполнять усложненные объекты постановки; - умение продолжительно, последовательно и творчески вести работу (грамотный выбор формата; грамотное расположение предметов в листе; точная передача пропорций предметов; постановка предметов на плоскости; правильное построение цветовых гармоний; умелое использование приемов работы с акварелью; передача с помощью цвета объема предметов, пространства, световоздушной среды и особенностей освещения, материальности различных фактур во взаимосвязи; достижение цельности и законченности в работе).

**5.** **Заключение.** В заключение хочется отметить, что обучая живописной грамоте основанной на традициях реалистической школы, при выстраивании методики преподавания акварельной живописи необходимо стремиться к индивидуальному подходу к каждому учащемуся, основанному на образно-эмоциональном понимании цвета и колорита, как важнейших составляющих живописного произведения. Подчинение каждой учебной работы творческой задаче, позволит воспитать полноценных живописцев, умеющих самостоятельно мыслить, и, главное, способных чувствовать и переживать, что остается актуальным и на сегодняшний день.

**6. Список использованной литературы.**1. Кузин В. С. Изобразительное искусство. Программно-методические материалы. М., 2001.

 2. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М., 1980.

 3. Малолетков В. Проблемы художественного образования.  «Юный художник» №5. М., 2006.