ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГАОУ ВО МГПУ)

Институт культуры и искусств

М. А. Семёнова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Монография

Москва
2016

УДК 75.05
ББК 85.145.7
С 30

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета ГАОУ ВО МГПУ

***Автор*:**
доктор педагогических наук, профессор ***М. А. Семёнова***

Рецензенты:
доктор педагогических наук, профессор ***Л. А. Буровкина,***
доктор педагогических наук, профессор ***С. Е. Игнатьев***

Семёнова М. А.
С 30 Художественный образ в искусстве акварельной живописи: монография. – М.: МГПУ, 2016. – 180 с.: ил.

В монографии рассматриваются актуальные проблемы художественного образования в изучении искусства акварельной живописи, широкий спектр эстетических возможностей акварельной живописи в развитии художественно-образного мышления студентов. Художественно-образное мышление представляет собой один из компонентов сознания, занимающих основное место в обучении живописи и композиции. Материал монографии построен в соответствии с программами и методическими рекомендациями по живописи для бакалавров и магистров художественно-педагогического образования. В иллюстративный материал монографии включены произведения мастеров искусства акварельной живописи, авторские работы, отражающие тематику, методические приёмы и методы акварельной живописи.

Адресована бакалаврам направления «Педагогическое образование» профиль «Изобразительное искусство», студентам художественных вузов, магистрам, аспирантам.

ISBN 978-5-243-00433-6

© М. А. Семёнова, 2016
© ГАОУ ВО МГПУ, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Научные основы формирования художественно-образного мышления студентов (на материале искусства акварельной живописи) 11

Исторический анализ разнообразия методов художественного познания действительности в стилевых направлениях акварельной живописи 36

Рождение цветообраза в искусстве живописи 96

Символика цвета в создании художественного образа 113

Методические рекомендации по работе акварелью, гуашью, акрилом 132

Художественный образ и смешанная техника. Методика выполнения работы в смешанной технике 143

Материалы для живописи и вспомогательные вещества, помогающие художнику в работе над созданием художественного образа 153

Заключение 162

Список литературы 164



М. А. Семёнова. Любочка в платочке. 2004

ВВЕДЕНИЕ

Эстетика акварельной живописи опирается на культуру восприятия, что формирует те чувства и эмоции, которые ощущаются посредством общения с природой, с произведениями искусства. Эстетические чувства открывают возможности для создания художественного образа в искусстве акварельной живописи и формирования художественно-образного мышления студентов.

Связям эстетики и искусства посвящены многие исследования, это касается в первую очередь скульптуры, архитектуры, музыки, масляной живописи, по сравнению с которыми акварель рассматривается крайне редко и несистемно.

Акварельная живопись, как и другие виды искусства, имеет структурные опорные точки, определенные композиционным строем произведения наряду с бесструктурными, трансцендентными, передающими такие ее эстетические качества, как настроение, атмосфера, певучесть, музыкальность, теплота, прозрачность и другие. Освоение эстетики акварельной живописи обогащает акт творчества; как процесс созидания, как процесс восприятия отраженного, она несет в себе большой воспитательный потенциал в подготовке будущих профессионалов педагогов-художников, дизайнеров, в развитии их творческих способностей.

Эстетика акварельной живописи трактуется в следующих аспектах:

– как эмоционально-духовный отклик на выразительные особенности этого вида изобразительного искусства, эстетические приемы и методы искусства акварельной живописи, художественно-технические приемы и физико-химические свойства акварели, помогающие студентам в выражении художественно-образной идеи;

– как педагогически организованный процесс, направленный на творческое развитие и формирование образного мышления студентов;

– как овладение мастерством акварельной живописи на «физическом» уровне. Студенты постигают свойства акварели как материала. Уникальность акварели определяется ее свойствами и качествами, она предоставляет широкий спектр возможностей

для живописи, от длительного письма лессировками до пастозной живописи, сходной по своему звучанию с акриловыми и гуашевыми красками. Кроме того, работа акварелью дает возможность использования ее в синтезе с другими художественными материалами и другими видами искусств;

– как познание эстетических свойств акварели, что помогает студентам в развитии духовных качеств личности студента, воспитанию чувства цвета, цветовых отношений в живописи, эстетического и художественного вкуса средствами искусства, развития у них художественно-образного мышления. Акварель является уникальным художественным материалом, способствующим воспитанию эстетического восприятия мира, развитию художественного вкуса, культуры восприятия цвета, с помощью акварели студенты изучают форму и пространство предметного и воображаемого мира. Эстетика акварели, ее свойства оказывают положительное эмоциональное, чувственное воздействие на студентов и способствуют выходу будущих педагогов-художников на высшую стадию постижения искусства, формированию собственного изобразительного стиля в живописи, что адекватно развитию художественно-образного мышления.

Воспитательные возможности акварели весьма велики. Для эффективного формирования художественно-образного мышления и творческих способностей будущего специалиста изучение теории акварельной живописи и овладение техникой акварели должны быть взаимосвязаны. В результате изучения теории художественных стилей и течений в искусстве акварельной живописи, эстетических приемов и методов работы акварелью и ее возможностей, в процессе аудиторных учебных занятий, на пленэрной практике, в процессе самостоятельной работы созревают замыслы композиций, появляется творческий импульс, вдохновение для создания живописных произведений. Изучение акварели и обучение ее приемам традиционно является важным начальным этапом в преподавании живописи, что одновременно и сложно, и дает большие возможности профессионального становления и творческого развития будущего педагога-художника.

Художественная творческая деятельность является проявлением активного эстетического освоения окружающего мира,

а значит, является и средством эстетического воспитания и ее концептуальной категорией. При этом акварельная живопись на фоне отсутствия фундаментальных исследований в этой области искусства, по сравнению с архитектурой, скульптурой, живописью и декоративно-прикладным искусством, представляет интересный пласт для изучения культурного наследия и изучения реалий действительности, позволяющих выйти за рамки камерности вида в другие сферы творчества и науки: литературу, музыку, историю, зодчество, масляную живопись и другие. Это становится возможным за счет определенных структур в композиции, за счет развития художественного образа в произведении, решения двухмерного, трехмерного пространства произведения, и не только, на примерах различных методов художественного познания, которые определены в концепциях школ отечественной науки и стилистическими направлениями в истории искусств.

Концептуальные положения исследования основаны на взаимосвязи эстетики акварельной живописи с профессиональной подготовкой будущего педагога-художника. Рассмотрение проблемы подготовки педагогов-художников невозможно вне эстетического и гармонического развития личности специалиста под эмоционально-эстетическим воздействием акварельной живописи и освоением ее основ в искусстве. Рассматривая обучение акварельной живописи на стыке изобразительного искусства, философии и эстетики, профессиональной подготовки педагога, мы в исследовании выделяем факторы всестороннего развития, влияющие на формирование творческой деятельности будущих педагогов-художников: это изучение эстетики акварельной живописи в художественных стилях и течениях изобразительного искусства; выработка творческого отношения к работе акварелью; изучение основ создания художественного образа; развитие композиционного мышления; погружение в творческую среду; овладение профессиональными педагогическими компетенциями. В этих положениях эстетика акварельной живописи в исследовании раскрывается как эстетический эмоционально-духовный отклик на выразительные особенности живописи, как постижение художественно-технических приемов и методов акварели, как многообразие исполнительских вариантов решения акварели,

как педагогически организованный процесс, направленный на формирование художественно-образного мышления и творческого развития педагога-художника.

Взаимосвязь воздействия искусств и изучения акварельной живописи создает эмоционально-эстетический настрой, помогающий студенту глубоко и всесторонне воспринимать действительность. Руководство художественно-творческим процессом обучения акварелью, основанное на системном подходе к обучению, обеспечивает решение проблемы введения студентов в художественную культуру, помогает в восприятии художественного образа в искусстве и в создании его в своих работах. Работа личности над познанием мира и искусства, осознание себя в творчестве и педагогическом становлении происходит в интеллектуальной работе по изучению художественных стилей и направлений акварельной живописи, эффективно развивающей студента.

Формирование творческих способностей и художественно-образного мышления студентов, является одной из главных задач художественного развития и воспитания. Роль творчества имеет огромное значение в изучении искусства акварельной живописи. Вышесказанное приводится в концепциях психологов и педагогов Л. С. Выготского, Б. М. Теплова, А. Г. Ковалева, И. М. Розета.

Опираясь на концептуальные положения психолога И. М. Розета, основанные на анализе процессов, побуждающих к творчеству, — желании творить, роль — самовыражения в художественном творчестве является потребностью личности, причем потребностью, относящейся к категории эстетической. В художественном творчестве процесс самовыражения невозможен без способности к творческому воображению, к стремлению создания образов в искусстве, развитию художественно-образного мышления.

По концептуальному положению А. Г. Ковалева, ведущий компонент в развитии педагога-художника — художественное воображение, основанное на эмоциональной настроенности на изобразительную деятельность. Ученый выделяет опорные свойства способностей в изобразительном искусстве. К ним он относит различные качества восприятия формы, пропорций, чувства целого, цвета, ритма. Концепция Б. М. Теплова основана

на развитии воображения, которое является необходимой предпосылкой для воспитания познавательной и творческой активности студентов и способствует развитию стремления к творчеству. Концепция, основанная на связи художественно-образного мышления, воображения и творчества, отражается в трудах Л. С. Выготского. По его утверждению, воображение является самым сложным психологическим процессом, в котором происходит создание на основе имеющегося опыта новых образов. Согласно предлагаемой концепции, стремление к самовыражению является ведущим мотивом творчества и развития фантазии. Работа акварелью в плане самовыражения многообразна, интересна, но сложна, и становится активным средством в обучении, определяя своей спецификой одну из наиболее эмоциональных и увлекательных форм изучения искусства. Важным педагогическим условием для формирования художественно-образного мышления в обучении будущего педагога-художника считаем создание творческой среды на занятиях по акварельной живописи. Творческая среда, преобладающая на занятиях живописью и в коллективе студентов, делает процесс обучения эмоционально-увлекательной формой изучения акварели. Творческая среда — интегральное, — перетекающее арт-пространство: от пространства, где существует искусство и осуществляется творческий процесс, процесс обучения и воспитания, до межличностного творческого общения, от предметно-пространственного наполнения (необходимое учебное оборудование, включающее современные мультимедийные средства, экспонаты искусства, учреждения образования и культуры) до городского, сельского и природного ландшафта, и само изобразительное пространство произведений искусства и учебно-творческих работ. Это пространство, как и само творчество, может быть специально организовано и существовать независимо, стихийно воспринимаемым. И, наконец, это культурно-историческое пространство развития акварели в разные периоды, художественные стили и направления в искусстве, определяющие художественные методы и художественно-образные особенности.

В нашем исследовании проблему индивидуально-творческого содействия становлению будущего педагога-художника в освоении

искусства акварельной живописи считаем наиболее важным в образовании и формировании творческой личности будущего специалиста. Это раскрывается следующими средствами: изучение методических основ в работе акварелью на примере проведения авторских мастер-классов; индивидуально-творческий подход к личности каждого студента в процессе обучения; развитие творческих способностей и творческой самостоятельности в выполнении композиционных заданий по акварельной живописи; развитие умения учиться и саморазвиваться, ставить перед собой творческие задачи и решать их; умение искать новую информацию для творчества и генерировать новые знания. Изучение символики цвета в синтезе с различными видами искусств: живописью, музыкой, поэзией — влияет на развитие чувственной сферы и развивает у педагогов-художников необходимые для профессионального становления умения и навыки, способность к воспитанию чувства цвета, учит тонко чувствовать колорит и передавать цвета в живописи, развивает эстетический и художественный вкус. Изучение традиционных и новаторских эстетических приёмов работы акварелью над натурной постановкой обогащает духовный мир студентов и вносит в обучение элементы мастерства в решении художественного образа в живописи.



М. А. Семёнова. Яхты у причала. 2009

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ
(на материале искусства акварельной живописи)



М. А. Семёнова. Яблоневый сад. 2013

Обучение в художественно-педагогических вузах подразумевает профессиональную подготовку эстетически развитой творческой личности специалиста. Накопленные научные и практические знания в области художественного творчества наиболее полно отражают нравственный поиск личности, построенный по пути самосовершенствования и саморазвития, решение вопросов профессионального и творческого развития студентов.

Методологической основой проведенного исследования являются:

– философско-эстетические концепции формирования мировоззрения личности, основанные на трудах мыслителей античности, Возрождения, Просвещения, классицизма и современности Ф. Гегеля, И. Канта, Ф. Шиллера, М. Гелба, Д. Л. Андреева, Ю. Б. Борева, А. Ф. Лосева, М. Ф. Овсянникова и др.;

– положения о подготовке педагога Я. А. Коменского, Г. Песталоцци, Ф. Дистервега, К. Д. Ушинского, В. А. Сухомлинского, В. А. Сластенина и др.;

– основополагающие теоретические и методические проблемы эстетического воспитания средствами искусства и художественной практики Г. В. Беды, Н. Н. Ростовцева, Т. С. Комаровой, М. Б. Зацепиной, А. И. Савенкова, Н. М. Сокольниковой, Г. М. Цыпина, Т. Я. Шпикаловой и др.;

– формирование художественно-образного мышления в трудах М. М. Бахтина, Б. Т. Лихачева, Л. С. Выготского, И. Б. Ветровой, Б. П. Юсова и др.;

– развитие художественно-творческих способностей, профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства в исследованиях А. Д. Алехина, В. С. Кузина, Н. Н. Ростовцева, В. В. Корешкова, С. П. Ломова, Е. В. Шорохова, С. Е. Игнатьева, Л. А. Буровкиной, С. П. Рощина и др.;

– психологические особенности изобразительной деятельности, исследованные в трудах В. М. Бехтерева, Е. И. Игнатьева, Р. Арнхейма, А. Г. Ковалева, А. Н. Леонтьева, Б. Ф. Ломова, Р. С. Немова, И. М. Розета, Б. М. Теплова;

– традиции мастеров художественно-педагогического наследия акварельной живописи: М. А. Врубель, В. А. Серов, В. И. Суриков, А. Н. Бенуа, В. В. Кандинский, П. Клее, П. Сезанн, П. Пикассо, У. Боччони, А.В. Фонвизин;

– исследования художественных стилей и течений в изобразительном искусстве: И. Б. Ветрова, С. Литтл, Н. М. Сокольникова, М. К. Претте и др.;

– концепции создания цветообраза как структуры и синтезирующей категории эстетики акварельной живописи и других видов искусств: Ю. Г. Аксенов, Н. Н. Волков, С. М. Даниэль, М. Дерибе, И. В. Гёте, И. Иттен, В. В. Кандинский, М. Купер, Л. Н. Миронова, У. Тёрнер и др.

Изучение этих материалов приводим с позиций рассмотрения эстетики акварельной живописи как художественной формы, определяющей основную задачу творческого развития

будущих педагогов-художников. Основной задачей творческого развития личности выступает эстетика живописи, которая формирует культуру будущего педагога-художника, его творческую активность в художественном исследовании окружающего пространства, как необходимого условия для профессиональной деятельности педагога и художника. В процессе определенной стимуляции личностной рефлексии в овладении ее приемами, важна личностная сторона творческого развития студентов, которая не исключает обучение творчеству через эстетику и искусство живописи. Эстетика акварельной живописи предстает как единый принцип, обобщающий чувственно-воспринимаемое качество искусства акварели, которое сообщает студентам чувство эмоционального подъема, волнения, любования в процессе обучения и изучения природы. Окружающий мир выступает одним из наиболее важных образных толкований в искусстве. Природные явления способны посылать эстетический импульс, влияющий на формирование художественно-образного мышления студентов. Художественно-образное мышление представляется одной из форм вербализованного эстетического воспитания, которое рождается на основе невербализованных чувств от увиденного. Так, формирование художественно-образного мышления студента и его творческих способностей, невозможно без творческого развития личности будущего педагога-художника. Многообразие художественно-эстетических приемов в акварельной живописи обеспечивает широту художественной интерпретации окружающей действительности.

Так, возможность быстрой передачи на листе бумаги рожденных чувств и мыслей в виде мгновенно созданной композиции из растекающихся пятен цвета, скользящих по увлажненной бумаге, тончайших цветотональных переходов и нюансов цвета, быстрых линий и штрихов, решения объемов и пространственно-временных составляющих живописного произведения, это подвластно лишь акварели. Полагаем, что акварельная живопись в плане самовыражения студентов является активным, интересным эстетическим средством обучения и формирования образного

мышления. Художественно-образное мышление определяется широтой специализации в определенной области искусства как проявление творческого мышления, интеллекта и мировоззренческих позиций, которые в свою очередь основываются на инициативности, способности к неординарным решениям, уверенности и работоспособности. Художественно-образное мышление представляет собой один из компонентов сознания, занимающих основное место в обучении живописи и композиции.

Во время обучения акварельной живописи складывается определенный комплекс психофизических свойств личности, которые определяют способность студента к изобразительной и профессиональной деятельности. В настоящее время педагогика рассматривает развитие способностей как одну из наиболее важных целей в воспитании гармонически развитой личности педагога-художника, поэтому проблема развития художественно-творческих способностей студентов является актуальной в обучении и воспитании.

В основе способностей к изобразительной деятельности, то есть художественных способностей, психологи выделяют основные и вспомогательные свойства. По мнению В. С. Кузина, к художественным способностям в изобразительной деятельности относятся основные свойства, обеспечивающие определение характерного и главного в окружении:

а) типизация или обобщение, композиция, художественно-творческое воображение;

б) эмоциональное отношение к сюжету, изображаемому явлению действительности;

в) воплощение художественного образа в сознании художника посредством ярких зрительных впечатлений, затрагивающих свойства зрительной памяти по обобщению увиденного;

г) волевые свойства личности художника.

Описывая вспомогательные свойства художественных способностей, он определяет и перечисляет:

а) высокую чувствительность зрительного анализатора, повышающуюся в процессе изобразительной деятельности (чувство формы, чувство цвета, чувство пропорции, линий);

б) быстрое освоение новых приемов в изучении разнообразных техник в графике и живописи, высокие сенсомоторные свойства руки художника, которые помогают в развитии способностей к изобразительной деятельности [89: с. 212].

Приведенные выше свойства напрямую связаны друг с другом и играют роль в развитии художественно-творческих способностей и образного мышления специалиста, его эстетических чувств и культуры восприятия. Для их благоприятного развития необходимо гармоничное сочетание всех перечисленных свойств. «Только художественные способности работают над созданием художественных ценностей и представляют интерес для общества. Ведь художественной деятельностью в том или ином виде искусства, в тот или иной период жизни занимаются многие с большим или меньшим успехом» [30: с. 173].

Художественно-творческое воображение представляет собой способность человека к мышлению, к синтезу в искусстве, к творческому и эстетическому постижению воспринимаемой действительности. Волевые свойства личности педагога-художника основываются на выработанном в процессе обучения умении создавать образы духовно-практического освоения мира, отраженные и переданные в акварельных этюдах.

Проблема развития художественно-творческих способностей и образного мышления студентов на занятиях акварельной живописью, в процессе работы в учебной аудитории и на пленэре на сегодняшний день остается актуальной в эстетическом развитии будущих педагогов. По существующей иерархии ценностных рангов, отражающих предрасположенность человека к области художественного творчества, мы выделяем способных людей, одаренных, талантливых и гениальных в области изобразительного искусства, примером этому служат мастера искусства, чей творческий путь стал образцом подражания. Считается, что человек, обладающий рядом развитых мыслительных, духовных и эстетических способностей, также способен к художественному мышлению, изобразительному творчеству. Американский психолог Д. Гилфорд отмечает шесть способностей, характерных

для талантливого художника: это «ассоциативность мышления, беглость мышления, умение изображать художественную форму в определенных контурах, умение переключаться с одного класса объектов на другой, экспрессивность, адаптационная гибкость или оригинальность» [30: с. 174].

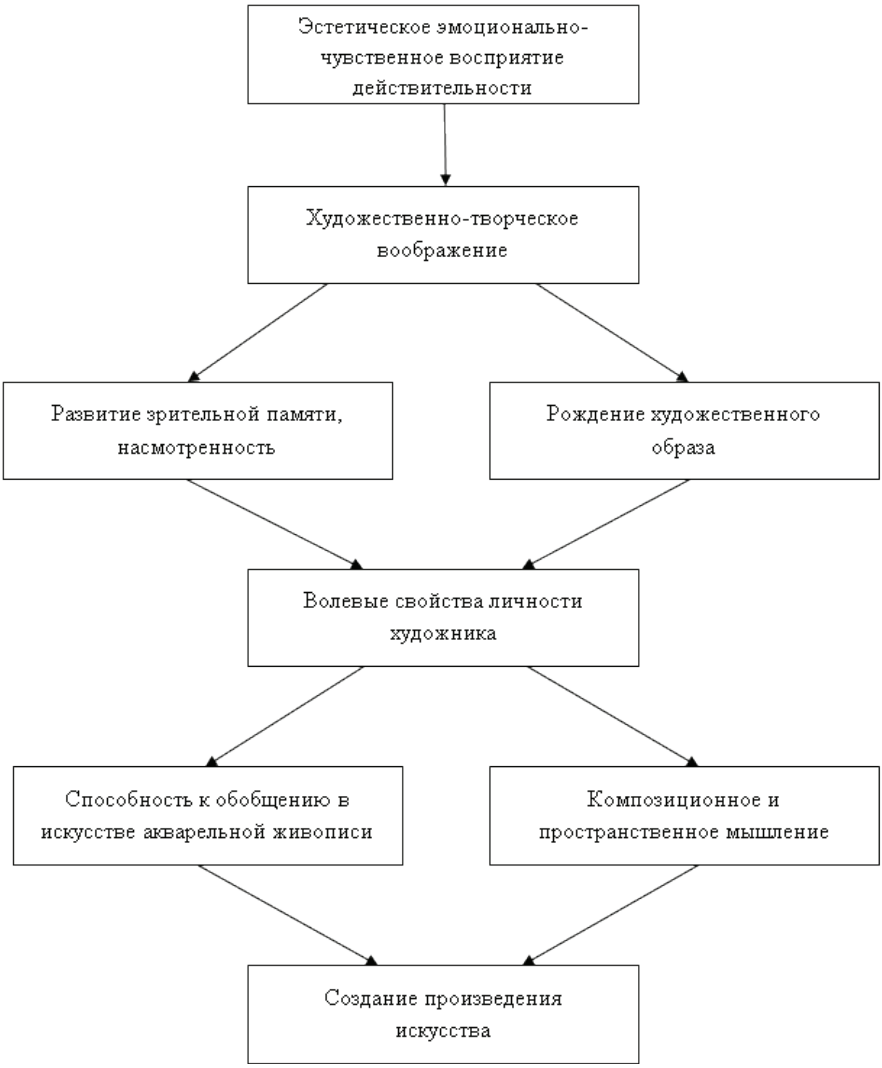
Вышеперечисленные эстетические способности отражены на схеме 1, приведенном для наглядного представления о способностях, раскрывающихся в изобразительной деятельности.

Ассоциативность мышления, как и беглость мышления, активно развивается в процессе определения тех или иных видов заданий, связанных с проектной и предпроектной деятельностью. Ассоциативный метод работы над живописной композицией в настоящее время применяется в основном на факультетах дизайна, но он начинает поддерживаться и в обучении изобразительному искусству. Этот метод работы помогает в формировании художественно-образного мышления при изучении акварели. Создание цветовых акварельных композиций, ассоциативно возникших во время прослушивания музыкального произведения, стихотворения, фрагментов литературных текстов, возникающих ассоциаций характерных, эстетическим категориям, таким как прекрасное, безобразное, комическое, трагическое и др., чувствам и эмоциям, увиденным состояниям природы, положительно влияет на природу творческого процесса в обучении живописи.

Рассматривая художественное творчество и его психологические механизмы, Ю. Б. Борев [30] выделяет память, воображение, вдохновение. По его мнению, память составляет важный психологический фактор художественного творчества. Память «Художественная» развивается у каждого художника, она избирательна и носит творческий характер. Художник запоминает поразившие его объекты и явления окружающего мира, которые вызывают в его мышлении художественные образы. «Художественная одаренность сказывается в избирательности памяти, в выборе объектов, достойных художественного внимания, в умении доставать из памяти впечатления и создавать из них систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением» [30: с. 178].

Схема 1

Эстетические способности, влияющие на создание произведений искусства акварельной живописи



Анализируя процесс происхождения художественного творчества, С. Л. Рубинштейн [151] говорит о том, что реализация замысла художника обычно предполагает длительное впитывание и собирание многообразия пережитых впечатлений. Для подчинения образа идее, замыслу, композиции в художественном произведении следует видоизменять впечатления, полученные от наблюдения. Поэтому творческое воображение должно присутствовать у студента, занимающегося изобразительной деятельностью.



М. А. Семёнова. Балтика. Аландские острова. 2008

Многие художники-педагоги учат своих учеников запоминать впечатления, полученные от живой натуры, а затем в студии воспроизводить по памяти этюды. Развитое воображение помогает также в изучении разнообразных художественных стилей искусства, в эстетическом умении видеть, ощущать, понимать и создавать новые виды реальности, трактующие временные изменения пространства в искусстве живописи, характерные для многообразия художественных стилей и течений XX века, таких как импрессионизм, кубизм, фовизм, абстракционизм и др., современных течений в искусстве. Поэтому одним из основных элементов творческого процесса является воображение, которое позволяет творчески воспроизводить

хранящиеся в памяти впечатления и представления. Благодаря воображению в сознании художника творчески воспроизводятся представления и эстетические впечатления, возникают художественные образы, живые картины, которые впоследствии он отражает в художественном произведении. Развитие воображения у студентов играет существенную роль в формировании художественно-образного мышления и влияет на вдохновение, полученное в процессе творческой живописной работы акварелью. «Вдохновение является специфическим творческим состоянием ясности мысли, интенсивности ее работы, быстроты и богатства ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственного включения его в творчество, обостренная виртуозность и чувство формы.



М. А. Семёнова. Образ сирени. 2009

Вдохновение — делает творческий процесс особенно плодотворным. Вдохновение почти синоним творчества, оно рождает необыкновенную творческую энергию» [30: с. 179]. Соглашаясь с определениями вдохновения, мы добавляем, что в искусстве акварельной живописи вдохновение можно назвать озарением. Озарение является тем мощным состоянием, когда художник уже видит готовое, написанное произведение и ему остается лишь воплотить задуманное в жизнь. Таким образом, творчество является процессом знаковой системы воплощения замысла, складывающейся из объективации художественной мысли в художественном произведении, из появления на ее основе системы художественных образов.

Обычно понятие «творчество» связано с созданием художественного произведения с оригинальной композицией, имеющего художественную ценность. Работа творческого воображения приводит к возникновению эстетического стремления и желаний художника, происходит рождение образов, которые дают мощный импульс к творчеству, к развитию художественно-образного мышления.

Работа по формированию воображения, художественно-образного мышления студентов не может осуществляться без художественно-творческой активности студентов. Поэтому для достижения наивысших форм творчества в обучении изобразительному искусству необходимо ее формирование. Изобразительное искусство обладает большими воспитывающими возможностями в развитии и становлении личности вообще и особенно ее творческой активности. В свете последних исследований педагогов, психологов, методистов одним из важнейших компонентов всесторонне развитой личности педагога-художника является его художественно-творческая активность, эстетическое воспитание и художественное образование.

Выдающиеся ученые-педагоги Б. Т. Лихачев, Т. С. Комарова, В. А. Сластенин, Э. И. Сокольникова, А. А. Мелик-Пашаев, Т. Я. Шпикалова, В. С. Кузин, Н. Н. Ростовцев, Н. М. Сокольникова, Б. П. Юсов, И. Б. Ветрова, М. Б. Зацепина, А. В. Антонова и др. разрабатывали проблемы эстетического воспитания, конкретизировали принципы, содержание эстетического воспитания и образования. На основе их трудов развивались методологические проблемы эстетического воспитания, изучалась роль искусства в развитии и воспитании.



М. А. Семёнова. Полевые цветы. 2006

Вопросы художественного образования рассматриваются в работах В. С. Кузина, Н. Н. Ростовцева, С. Е. Игнатьева, С. П. Ломова, В. В. Корешкова и др. Концепция реалистического рисования с натуры и постижения основ графической грамоты отражена в трудах и программе В. С. Кузина, которая предполагает знакомство с изобразительным искусством, дает основы теории и техники живописи и графики. В своих научных трудах Н. Н. Ростовцев дает знания об изобразительном искусстве, методике обучения изобразительному искусству. Он подчеркивает, что только хорошо образованный педагог может заложить основы художественного вкуса у детей, этим подчеркивая важность и качество всестороннего образования педагогов-художников.

Концепция творческого коллектива Б. М. Неменского «Формирование художественной культуры как части духовной культуры» основана на постижении духовной культуры ребенком, в результате обучения искусству.

Б. П. Юсов создал модель художественно-эстетического образования, обозначил и развил в ней следующие аспекты: художественно-эстетическое образование и воспитание детей и профессиональная подготовка будущих учителей, комплексное взаимодействие искусств, полихудожественное образование, средовой фактор в творческом развитии. Научная концепция Института художественного образования РАО выдвигает основной задачей формирование у учащихся активного заинтересованного эстетического отклика на действительность, творческое освоение своего жизненного пространства (Б. П. Юсов, Л. П. Печко, Л. Г. Савенкова, Т. Б. Донцова, И. Б. Ветрова, Е. П. Кабыкова, Е. А. Ермолинская).

Известные ученые-педагоги Т. С. Комарова, Т. И. Бакланова, В. В. Степакова, Н. М. Сокольникова, Т.Я. Шпикалова, М. Б. Зацепина разработали концепцию интегрированного курса «Искусство», развивая идеи гуманизации образования в художественно-образном восприятии окружающей действительности, воспитывая личностные свойства и качества учащихся и развивая их художественную культуру.

В программах, написанных Т. Я. Шпикаловой, народное творчество интегрируется для изучения в общеобразовательной школе. В ее научных трудах отражена концепция развития эмоционально-эстетического отношения к традиционной культуре в процессе комплексного преподавания искусства. Изучение народного творчества и фольклора, взаимодействие национальной и многонациональной культуры очень важно для современного российского образования. В подтверждение приводим слова Б. Т. Лихачева, который считал, что художественная культура должна быть доступна и изучаться каждым молодым человеком.

Эстетико-художественные традиции отечественной педагогики и комплексное педагогическое образование представлены в трудах Б. Т. Лихачева.

Научные труды Н. М. Сокольниковой, которая является автором ряда действующих программ и учебников по методике преподавания изобразительного искусства, содержат ценный методический материал, необходимый для преподавания изобразительного искусства в школе. Раскрытие методики применения арт-терапии на занятиях вносит яркий вклад в обучение изобразительному искусству.

В целом, придерживаясь концептуальных позиций реалистической школы рисования с натуры, на что опираемся и учитываем в исследовании лучшее из созданного педагогами-учеными. Интерпретация основных направлений художественно-педагогических школ в российском современном образовании представлена на схеме 2.

Акварельная живопись в своих художественных методах и средствах отражения действительности многообразна, интересна и представляет собой богатый материал для ее изучения. Студенты занимаются акварельной живописью в аудитории, на пленэрной практике, в процессе создания дипломных работ, домашних учебных и творческих заданий. Учатся мыслить, чувствовать, создавать и экспериментировать.

Для развития образного мышления наиболее уместен по быстроте исполнения и в передаче образности акварельный метод a la prima. Этот метод также помогает в успешном постижении других эстетических приемов и методов работы акварелью (лессировки, мозаичное письмо, письмо заливками и др.).

Акварель благоприятно влияет на раскрытие творческого потенциала, на развитие способностей. Формирование художественно-образного мышления и развитие художественных и творческих способностей педагогов-художников на занятиях акварелью развивает важные способности специалиста, а именно:

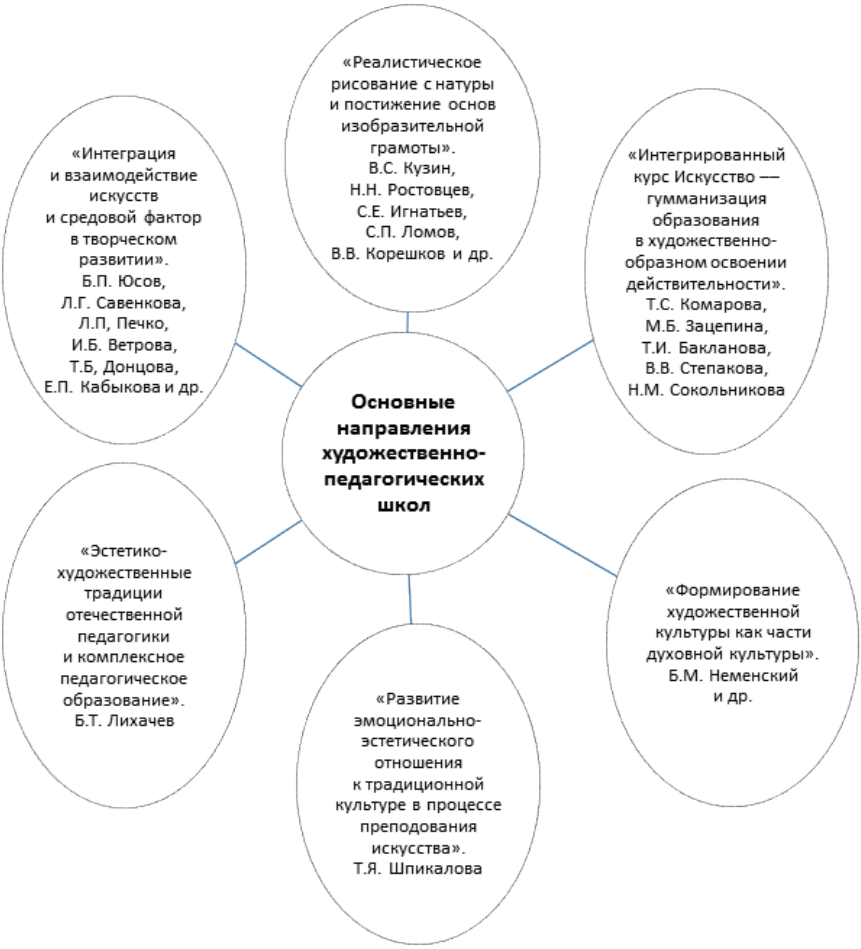
– способность к художественно-образному выражению;

– способность к композиционному решению произведения, способность к художественному, творческому и эстетическому восприятию натуры, владение техникой, приемами и навыками акварельной живописи; способность к последовательному выполнению акварельного задания и его объяснение;

– воображение и зрительную память;

Схема 2

Интерпретация основных направлений художественно-педагогических школ в российском современном образовании



– цельность художественного видения, способность к композиционному построению и колористическому решению произведения;

– способность к выбору изобразительных средств, необходимых для художественно-образного воплощения идеи;

– осмысление личного творческого опыта, работу над самостоятельными сериями, способность предвидеть результат, выработку собственного изобразительного стиля.

Перечисленные способности являются важнейшей составляющей в эстетическом и творческом становлении будущих педагогов-художников, специалистов в области изобразительного искусства, дизайнеров, они позволяют достигать уверенности в акварельной живописи как в творчестве, так и в педагогике, решать поставленные художественные и педагогические задачи.

Необходимость обучения студентов в области знаний о цветовой гармонии, постановка перед ними ряда творческих, ассоциативных и композиционных задач, постепенно усложняющихся, задает определенный эстетический настрой в обучении акварели. Увлеченность преподавателя и студентов, высокий эмоциональный настрой на занятиях являются необходимыми предпосылками развития художественно-творческой активности и разносторонне-гармонического и эстетического развития студентов в процессе обучения акварельной живописи.

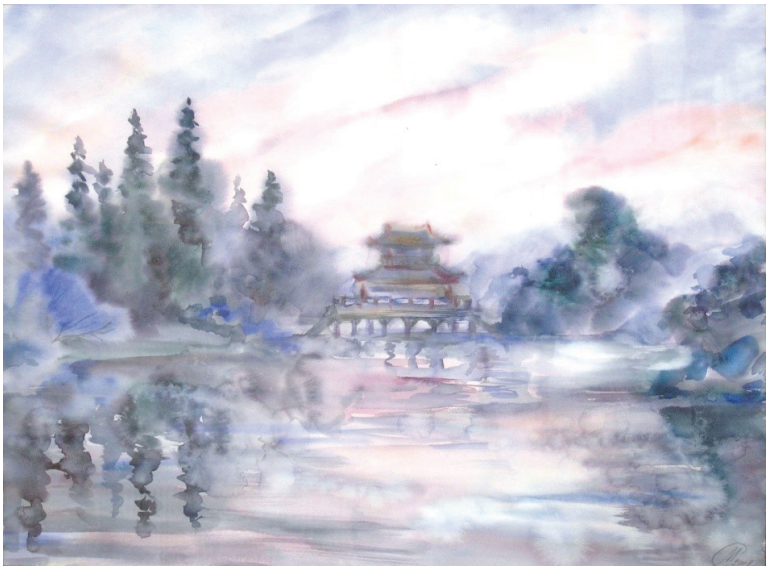
Идея разностороннего эстетического развития получила определенную дидактическую интерпретацию у Н. Н. Волкова [37]. По его мнению, достижения в творчестве описываются качеством целенаправленной и сознательной человеческой деятельности. Художественно-творческую деятельность он понимал как возможность художественного познания человеком окружающей действительности, которая помогает в развитии активности и самостоятельности студента. Следовательно, для развития необходимых психических предпосылок для творческого и образного мышления в деятельности студентов, необходимо организовывать соответствующим образом эту деятельность, подчинять ее систематическому учению, предлагать определенные задания в обучении живописи, направленные на развитие художественно-творческих способностей и композиционного мышления в искусстве.



М. А. Семёнова. Окно в Сиену. 2007

Основная задача учителя изобразительного искусства, на наш взгляд, состоит в воспитании человека высокой духовной и творческой культуры, отличающегося активным эстетическим восприятием. Помощь профессионального педагога в становлении своего воспитанника даёт положительную мотивацию в развитии друг друга: «Надо помочь ребёнку понять прекрасное во всей его полноте, умело развивать художественный потенциал маленького человека» [32: с. 70]. Человека, который может создать новое в различных пластах деятельности практической, творческой, производственной, учебной и других.

«Каждый ребёнок — художник. Каждый человек рождается для красоты. Любовь к искусству, потребность в искусстве



М. А. Семёнова. Озеро Сиху. 2008

появляется чуть ли не с рождения ребёнка. Надо только не дать этой любви, этой потребности исчезнуть, а наоборот, способствовать их развитию» [32: с. 70]. Развитие и воспитание будущих педагогов-художников, способных раскрыть и реализовать свой потенциал как художественный, так и педагогический, считаем важной задачей в формировании всестороннего развития специалиста.

Также успешность всестороннего развития личности студента зависит от его осмысленности и творчески направленной деятельности. «Человек, решивший посвятить себя искусству, должен понимать, какую ответственность он на себя принимает» [57: с. 40]. Именно поэтому формирование творческой активности мы рассматриваем как важную проблему современного образования и одно из эффективных условий в профессиональной подготовке педагогов изобразительного искусства.

Художественно-образное мышление и творческие способности в равной степени должны развивать все специальные художественные дисциплины: живопись, рисунок, композиция, пленэрная

и педагогическая практики, дисциплины курсов по выбору, прикладная цветопсихология, практическое цветоведение и другие. Невозможно остановиться только на знаниях и умениях и навыках, полученных в процессе учебных занятий, студенты также должны заниматься самообразованием и саморазвитием в искусстве, оценивая и анализируя собственное творчество.

Творчество является способом эстетического самовыражения личности. Творчество трактуется деятельностью, в результате которой происходят внутренние перемены в социальном поведении человека, его духовный мир становится богаче. Получается, что основная цель эстетического и творческого воспитания и развития является сам совершенствующийся человек, изменяющийся в этом процессе. Творческий процесс — это процесс создания художественного произведения, начиная от зарождения образной идеи, озарения, замысла до его технического воплощения. Творчество — процесс воплощения в художественный образ наблюдений окружающей действительности, перенесенных в произведение мыслями и воображением автора.

В основе художественного освоения искусства лежит образное познание жизни. Искусство мы понимаем как эстетическое отражение в изобразительном творчестве, пропущенное через чувства, эмоции, переживания художника, оно не является слепком или копией действительности. Примером творческого выражения личности может служить схема 3.

Создание зримых образов и форм в произведениях изобразительного искусства характерно для выражения творчества художника. «Художественное произведение не мыслимо вне образа, но образ должен соответствовать уровню художественного произведения» [33: с. 66–67].

Каждому автору присуща только его неповторимая манера, способности, развитый художественный вкус, художественное и эстетическое видение. Но есть и общие закономерности в работе. Обычно работа над произведением начинается с поиска композиционного решения и выбора техники исполнения, соответствующей замыслу художника. После подготовительного периода

Схема 3

Творчество как эстетическое самовыражение личности



художник может завершить или продолжить работу, он может быть неудовлетворенным своей работой и заново начать поиск композиции, сюжета, образного решения произведения и своего самовыражения. Иногда удачное воплощение творческого замысла, выводит автора на иную ступень творческого развития, создание серии живописных работ.

Так, для реализации условий эстетического самовыражения личности мы создаем творческую среду, для более увлекательного и интересного обучения. Творческая среда, представляющая общую творческую обстановку на занятиях и в коллективе, служит определенным толчком к развитию творческих способностей студентов.

При создании творческой среды возможны коллективные посещения творческих мастерских художников, выставок, беседы с художниками и педагогами, обмен опытом, участие студентов в молодежных выставках и конкурсах, выезд на пленэр, коллективные просмотры этюдов с обсуждением работ, в результате которого возникает дух соревнования, желание выполнить работу лучше своих сокурсников. Проведение педагогом мастер-классов по живописи, которые открывают тайны мастерства, показывают методику ведения живописной работы, технику и эстетические методы акварельной живописи, дают мощный импульс к творчеству. Глубокое изучение и анализ образцов русского и зарубежного искусства в музейных коллекциях, просмотры дидактических пособий, компакт-дисков по методическим особенностям акварельной живописи, созданию натюрморта, пейзажа, портрета, композиции в акварели, изучение и анализ искусствоведческой литературы — все это является составляющими творческой среды и, следовательно, служит главной цели обучения и воспитания будущего педагога-художника.



М. А. Семёнова. Мостик. 2004

В исследованиях Ш. А. Амонашвили, И. Иттена, Н. С. Боголюбова, Н. А. Косенко и др. рассматривается роль индивидуального подхода в развитии творческих способностей, гуманистический подход в содействии личностно-профессиональному становлению.

В процессе становления будущего педагога-художника, его художественного развития как творческой личности определенное значение отводится творческой среде, которая должна окружать студента на учебных занятиях и вне их.

Всесторонне развитая личность педагога-художника связана с художественно-творческой активностью, которая, на наш взгляд, не может развиться без создания художественно-творческой среды в обучении, это показано в последних исследованиях ученых и является одним из важнейших компонентов обучения. Творческий поиск, желание самосовершенствоваться и профессионально развиваться, активно учиться, выполнять помимо заданных учебных заданий большое количество живописных и графических домашних работ, посещать музеи и выставки, изучать мировую художественную культуру, создавать творческие работы, участвовать в выставках студенческих и профессиональных. Вышеперечисленные мероприятия напрямую связаны с созданием творческой среды в обучении, так как наличие творческой среды на занятиях живописью связано с активностью студентов в учебном процессе.

Среда подразумевается как «совокупность социально-экономических, культурных и природных условий, в которых живет и осуществляет свою деятельность человек. Различают биологическую, социальную, бытовую, воспитательную среду» [86: с. 124]. По нашему мнению, понятие творческой среды состоит из совокупности педагогических условий обучения и воспитания будущего педагога-художника его творческой личности и художественной индивидуальности, новаторских экспериментальных взглядов на современное обучение изобразительному искусству, основанных на традициях мирового изобразительного искусства. Для соединения интересов студентов с объективными закономерностями учебного процесса, мы полагаем, следует решить ряд педагогических условий.

Организация творческой среды представляет собой принципиально новый подход в организации образовательного процесса обучения акварельной живописи и взаимодействия между преподавателем и студентами. Творческая среда должна присутствовать во всем процессе обучения студента на учебных занятиях аудиторных и внеаудиторных, в самостоятельной домашней работе и на пленэре. От присутствия или отсутствия организации творческой среды зависит степень работоспособности студента, психологическая совместимость с преподавателем, желание учиться, узнавать и постигать новое.

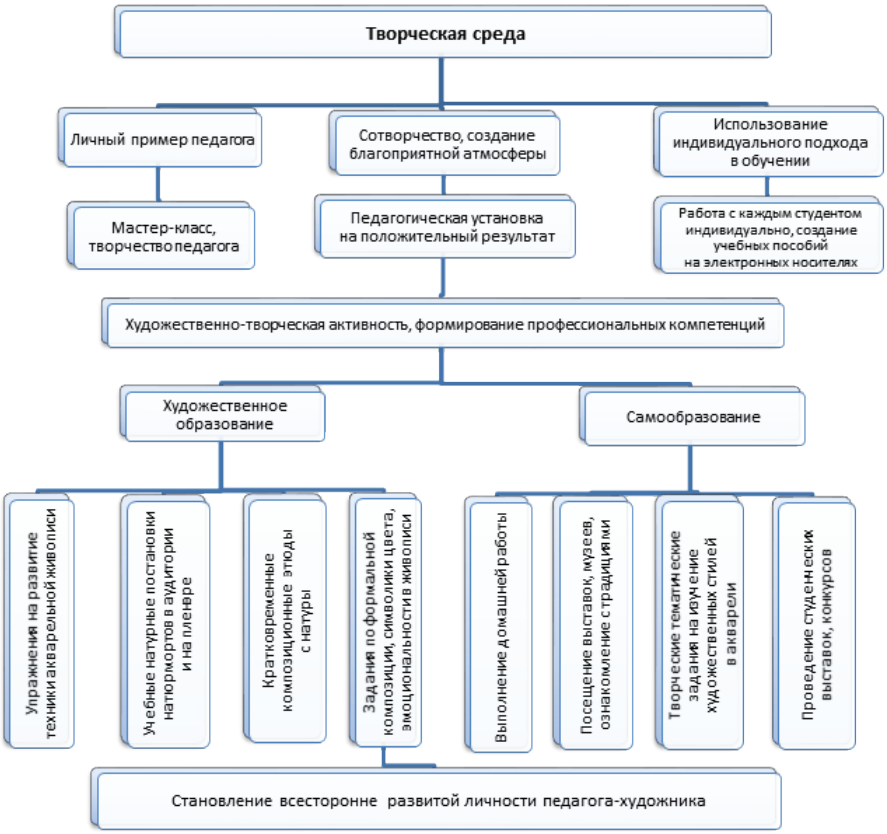
В обучении акварельной живописи очень важно заинтересовать и увлечь ученика, привить любовь к тонкой технике акварельной живописи, научить ее эстетически чувствовать. Только интерес и огромное желание научиться писать акварелью помогут студентам выдержать все испытания, которые преподносит техника акварельной живописи. «Работа акварелью с натуры даёт огромный диапазон для расширения живописных возможностей, формирования художественного вкуса, постижения законов красоты» [156: с. 86].

Примером может служить схема 4.

Поэтому в организации занятий на начальном этапе обучения выбираем акварельный метод a la prima — живопись по предварительно увлажненному листу бумаги, написанная за один сеанс, который эффективно помогает в организации творческой среды на занятиях живописью. Техника работы методом a la prima очень быстрая. Художнику-акварелисту предстоит написать произведение, пока бумага не успела высохнуть. В организации занятия по данной теме надо учитывать то, что у студентов не сразу получается хороший этюд. Занятия обычно проходит очень эмоционально, одни ребята радуются, другие рвут бумагу от негодования. Студенты стараются выполнить больше работ, чтобы добиться поставленных целей и в результате весь пол в учебной аудитории покрывается ковром из акварельных этюдов, которые следует сушить горизонтально до полного высыхания бумаги. В этой ситуации очень удобно проводить просмотр учебных акварельных этюдов, разбирая ошибки и поощряя удачные

Схема 4

Условия создания творческой среды в процессе формирования педагогов-художников



работы. Образуется определенная атмосфера творчества, в которой преподаватель и студенты работают в едином порыве, стараясь достичь определенных результатов. В процессе создания живописного акварельного произведения данный метод способствует максимальной концентрации, сосредоточению всех душевных чувств и сил, образы возникают очень быстро, молниеносно. Это и отличает метод a la prima от других, не менее интересных методов работы акварелью, будь то лессировки или мозаичное письмо, где работа ведется спокойно и размеренно. Изучение специфики возможностей метода

a la prima, эстетических, художественных, выразительных его особенностей в живописи, которые предполагают от художника необходимость эмоционально-образного, краткосрочного, целостного восприятия, мы считаем одним из наиболее важных в подготовке будущих педагогов изобразительного искусства.

Акварельный метод a la prima выполняет акцентную роль прелюдии, эмоционального настроя перед длительной работой. Он дает возможность увидеть быстрый результат, испытать позитивный настрой в работе, возможность повтора неудавшихся работ. Студент, работая в данной быстрой технике, может повторить этюд также и для закрепления удачных находок в акварели.

В процессе организации направленности художественно-творческой работы студентов роль педагога определяет и направляет процесс обучения. Основной формой работы является воздействие на сознание и деятельность студентов в обучении эстетическим приемам акварельной живописи. Этому воздействию соответствует форма педагогической установки, с помощью которой определяются и решаются художественные, творческие, мыслительные, эстетические задачи. Создание мотивации к учебе, выработка необходимости в творческой работе у студентов, а также педагогическое руководство ими в обучении акварельной живописи является важным условием развития художественно-образного мышления и творческих способностей.

Ю. Б. Борев пишет: «Искусство способно к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. В научной формуле воды схвачен закон существования этого явления. Но явление богаче закона. В формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, которое напоминает голос любимой, ни переливы волн, ни лунная дорожка на поверхности моря. Ни бушующий девятый вал, который мы видим на картине И. К. Айвазовского и в котором живет мощь стихии. Сотни свойств воды, все ее конкретно-чувственное богатство осталось за пределами научного обобщения. Искусство осваивает богатство предметно-чувственного мира, раскрывает его эстетическое многообразие, открывает новое в уже известных вещах, в обыденном, в привычном. Художник возвращает вещам



М. А. Семёнова. Великолепная роза. 2010

первозданную прелесть. Изображение явления в искусстве есть в известном смысле его открытие. Искусство учит по-человечески воспринимать окружающий мир, становясь призмой цивилизации между глазом человека и природой. Оно оттачивает и отшлифовывает наши эстетические чувства. О. Уайльд говорил, что акварельная живопись У. Тернера воплотила в жизнь и создала лондонские туманы. В этом афоризме-парадоксе заключена идея деятельной сути искусства. Оно формирует видение мира, человеческую чувственность, ухо, способное улавливать гармонию звуков, создает глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм» [30: с. 123].

Определяющая задача в воспитании и становлении педагогов-художников, владеющих мастерством акварельной живописи, состоит не только в определенной сумме знаний, умений и навыков, но и затрагивает развитие эстетического мира студентов, их художественно-творческих способностей, образного мышления, развития творческой активности.

ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАЗНООБРАЗИЯ МЕТОДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ



Леонардо да Винчи. Женский портрет. 1563

Исторический анализ эстетики акварельной живописи, рассмотренный в контексте художественных стилей в искусстве, отражающих творчество известных художников, предстает перед нами в качестве педагогического материала, способного дать необходимую информацию студентам в понимании искусства об эстетических методах работы акварелью в учебных мастерских и на пленэре, в творческой самостоятельной деятельности педагога и художника.

Произведения искусства акварельной живописи так же, как и произведения других видов искусства: масляной живописи, графики, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства — подчиняются общим формообразующим законам, объединены определенными художественными стилями в искусстве, имеющими стилевые символические значения. «Стиль — это художественное выражение восприятия мира, …завершенная и устойчивая структура формальных элементов, которые подчиняются единому формообразующему принципу» [165: с. 5].

Исторический анализ развития акварельной живописи интересен и многообразен. Мастера русского и зарубежного изобразительного искусства, оставили огромное наследие акварельной живописи, в котором акварель занимает ведущее место в передаче первого, наиболее яркого впечатления от натуры.



Ху Бихонг. Кошка и бабочка. 1943

Искусство акварели известно с давних времен. В Китае расцвет водяной техники, идентичной акварели, приходится на VIII век, время правления династии Тан. Китайский стиль в акварели можно характеризовать тонкой художественной декоративностью, символизмом и образностью.

Поиск художественного образа велся средствами художественной стилизации, композиционной целостности и глубокой сосредоточенности на объекте изображения, китайские художники в основу своей живописи положили стремление к передаче совершенства природы. Главное в китайском искусстве — это образность, мифологизация природы, умение останавливать мгновение, любоваться простыми вещами и видеть большее через малое и наоборот.

Основные эстетические и художественные средства акварелей, выполненных в китайском стиле, — это линия, пятно-заливка и чистота фона рисовой бумаги или щелка. Линия то непрерывная, убегающая, то остановленная художником, разрывающая и объединяющая пространство, используется и в изображении предметов и явлений, и в каллиграфии. Разный нажим на кисть, ширина и тонкость мазка, красота пятна, гармония воды и цвета, дающая тонкую нюансировку формы, быстрота движений и мгновенность передачи изображения в акварели, написанной на бережно сохраненной чистоте фона.

Так, рассматривая ветку дерева, художник рассуждает и о Вселенной, и о природе, и о своих личных чувствах и переживаниях. Китайские акварели символичны, за каждым изображением стоит определенный смысл. Хризантемы говорят нам об осени, цветущая ветка сакуры — о приходе весны, бамбук символизирует зиму, а орхидеи — лето. Китайская акварель неразрывно связана с живописью тушью и каллиграфией. Изображения животных, птиц, пейзажей, людей художники дополняют литературными текстами, иероглифическими писаниями, в которых заключалось образное истолкование произведения, стихотворная форма, помогающая восприятию акварели.

Жанр пейзажа как способ познания природы характерен для мировоззрения этой страны. Китайское искусство созерцательно,



Chen Da-Zhang. Цветущая сакура. 2000

только долгое наблюдение может так отточить изображение, отбросив все лишнее. Китайский художник с мастерством передает самую суть изображаемого, его художественный образ. Пейзаж в китайском искусстве называется «шань-шуй» и обозначает «горы-воды», соответственно название отражает наиболее часто распространенный сюжет в пейзаже. Китайские живописцы писали свои произведения на шелке и на мягкой рисовой бумаге, появившейся в Европе значительно позже. Китайская живопись оказала формирование на японскую живопись, монохромную и цветную. Японские художники учились у китайских мастеров. В картинах «суйбокуга» японской живописи тушью и водой отражаются и элементы китайской живописи, похожей на акварель, и национальные традиции, характерные японскому стилю в искусстве. В основном изображение строилось при помощи живописного пятна и линии. «Линия — это запечатлённая мысль художника, и в каждом рисунке линия является началом всех начал» [157: с. 88]. Умение рисовать и писать кистью,

владеть художественными материалами прекрасно помогает в создании художественного образа в живописи. Появлению специальных художественных материалов для живописи, бумаги, кистей, как и выработке основных эстетических подходов в работе акварелью, изменяющихся в творческом наследии мастеров под воздействием разнообразных художественных стилей и течений, художники обязаны китайскому искусству, заложившему основы искусства акварельной живописи.

Самым важным условием распространения техники акварели было распространение бумаги в Европе. Акварель в современном понимании появляется у крупнейшего художника эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера в конце XIV века, мастер был представителем Северного Возрождения. Эпоха Возрождения богата разнообразными художественными направлениями в искусстве, такими как секуляризм, монументализм, гуманизм, идеализм, перспективизм, натурализми др., и именами художников, закладывающих своим творчеством основы живописи. Мастера эпохи Возрождения в основном работали в масляной живописи и добились высочайших результатов в этой технике. Сохранились и графические работы, рисунки Микеланджело Буонароти, отражающие трехмерность пространства и графические листы Леонардо да Винчи, на которых художник выполняет зарисовки пером и сразу описывает в тексте исследуемый объект. В рисунках художников этой эпохи также появляется и акварель, еще служащая тонкой раскраской в альбомах моделей и эскизов, легкой подсветкой архитектурных рисунков. Джованино де Грасси, Пизанелло, Леонардо да Винчи, А. Дюрер, А. Альтдорфер, Питер Брейгель Старший отражают в своих акварельных этюдах и зарисовках основные черты Ренессанса: обращение к античной истории, мифологии, классическому стилю в архитектуре, реалистическому изображению окружающего мира, открытые законы линейной и воздушной перспективы, стремление проникнуть в тайны природы и науки.

Альбрехт Дюрер был очарован акварелью и создавал замечательные акварельные листы, это были пейзажи, этюды растений, костюмов, путевые зарисовки, в которых он предвосхитил достижения акварелистов, живших несколькими столетиями позже. Акварели А. Дюрера поражают прозрачностью, свежестью, чистотой красок.



А. Альтдорфер. Триумфальное шествие Максимилиана I. 1512–1515



А. Дюрер. Остров обители. 1496



А. Дюрер. Заяц. 1502

Прекрасный рисовальщик импровизирует в акварели, часто пишет сразу цветом, без предварительного рисунка. Его акварели передают пространство, отражают легкость акварельных разводов и предвосхищают ее переход в самостоятельный вид живописи.

Постепенно становясь популярной техникой, акварель используется при изображении этюдов растений, животных, в развитии

искусства пейзажа, портрета, фигуры человека, костюмов, бытовых и театральных сцен, путевых зарисовках, архитектурных проектах.

Искусство и культура стиля барокко получили свое распространение в XVII веке. Начало развития голландской и итальянской акварели приходится как раз на XVII век. В Италии, как и в других странах, акварель осуществляет свой путь от графической техники бистра, разведенного водой до введения цвета, разнообразных цветовых оттенков в создании разных красочных пигментов. Художники стиля барокко не меньше своих предшественников — художников Ренессанса отражали в произведениях единство формы, стиля содержания и эффекта. Этот художественный стиль отличается стремлением отражать постоянное движение и изменчивость. В искусстве основными темами становятся драма, конфликт, абсолютная власть, стремление убедить, преобразить, создать иллюзию.



А. ван Дейк. Пейзаж. 1599–1641

В акварели этого периода также прослеживаются все признаки стиля барокко. Сила экспрессии и драматизма распространяется в акварельных этюдах, преодолевая психологическое расстояние между художником и зрителем.

Самый известный художник, работающий в разных живописных техниках (акварель, бистр, тушь, масляная живопись), —

Рембрандт Харменс ван Рейн. В его пленэрных пейзажах прослеживается драматическая сторона в художественно-образном решении природы, световые контрасты, бурное небо, его пейзажи образны и передают высокое эмоциональное напряжение. Любимая техника Рембрандта — перо и тушь, также он умело работал и в акварельной манере, соединяя два цвета, — коричневый теплый тон бистра и холодноватый тон туши.



Рембрандт. Мельница. 1650

Рембрандт, К. Лоррен, Н. Пуссен, А. ван Дейк, Ж. Фукьер — представители акварельной живописи классического и барочного стиля одновременно. В их произведениях происходит замена живописной формы пластической, которая включает обширное распространение техники работы пером, акварель предстает в виде тональных размывок, тончайших цветовых переходов, ее можно назвать монохромной.

Также она передает владение светом, передачу световых эффектов в живописи, что отражается в расцвете искусства пейзажа и передачи изменчивости чувств. «Клод Лоррен и Пуссен постигли идеальный свет и торжественную равномерность окрестностей Рима, а Рембрандт и Рейсдал — естественный свет и дыхание воздуха голландской равнины, внеся также и религиозный дух. Это



К. Лоррен. Вид Тиволи. 1644–1645 гг.



К. Лоррен. Деревья. 1635

был торжественный и благородный момент западного пейзажа, когда еще отдельное, «единичное», исполненное духовного содержания пространство, как бы приостановлено и «подвешено» на своих вибрирующих и ритмически сдерживаемых волнах» [94: с. 31].

Самый яркие представители стиля классицизм — Н. Пуссен, К. Лоррен. В их произведениях акварельная живопись больше монохромная, коричневой гаммы. Уделяется большое внимание световым эффектам в пейзаже и четкому делению на пространственные планы. Мастера пейзажа создавали гармонически идеальную картину мира, это прослеживается и в акварели, которая служила для создания эскизов, предшествующих большой картине, написанной в технике масляной живописи. До середины XVIII века акварель использовалась художниками разных стран Европы в основном для создания этюдов, быстрых зарисовок, она еще не имеет самостоятельного художественного значения, которое приобретет позже.

Исследуя материалы по истории искусства, можно встретить «яркие жемчужины» — акварельные этюды в разных художественных стилях в рококо и классицизме и отдельные представители этих художественных течений отражают характерные стилевые особенности в своих работах. Для стиля рококо свойственны изысканность элементов, причудливые формы, отказ от прямых линий, легкость и игривость. Это присутствует в работах Ж. О. Фрагонара.

Художник писал пейзажи, жанровые сценки, портреты, выполнял иллюстрации. Имена итальянских художников, таких как Тапиро-и-Баро, М. Фортуни, Ф. Гварди, составляют гордость развития акварели в Италии. Ф. Гварди тонко передавал атмосферу и очарование образа Венеции, он писал ее дворцы, арки, мосты и каналы.

Стиль рококо прослеживается в легких и игривых линиях пером поверх прозрачных разводов акварели в его работах «Театр Ла Фениче. Венеция», «Эскиз для росписи потолка». Художник М. Фортуни с необыкновенной легкостью в акварели выполнял пейзажи, уделяя большое внимание рефлексам в живописи и колористическому строю произведения. В его акварелях раскрывается мозаичный метод письма. Художник много путешествовал и, оказавшись в Марокко, был поражен красотой национального колорита. Он создает многочисленные этюды марокканской экзотики



Ж. О. Фрагонар. Сад виллы д’ Эста. Около 1760



Ф. Гварди. Триумфальные ворота
на набережной XVIII в. 1712–1793

на пленэре с натуры, эти этюды дошли до наших дней. Тапиро-и-Баро также свободно владел мозаичной манерой акварельной живописи, его небольшие работы поражают игрой радужных цветов, светотеневыми и цветовыми контрастами, маленькими заливками цвета, словно выложенными из кусочков смальты.

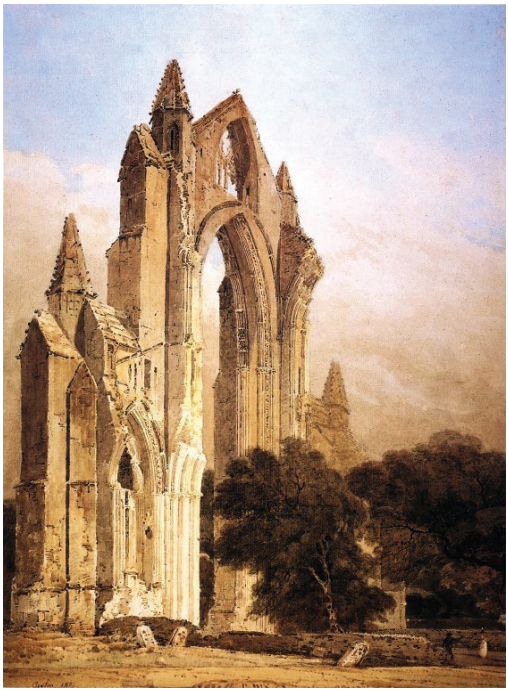
В Англии в XVIII веке возникает пейзажный парк и английские художники стали изображать его в своих акварелях. Т. Гейнсборо создавал топографические пейзажи и виды городов, его пейзажи пользовались огромной популярностью. В английском пейзаже преобладала классическая живопись.

Акварели Т. Гертина отличались индивидуальностью и художественной смелостью для того времени, он одним из первых художников-аквалеристов стал применять в работе тонированную бумагу для достижения нужного колористического решения в живописи. Например, акварель «Долина Эйре» написана на серой тонированной бумаге, что отвечает общему настроению английского пейзажа, придавая ему особое цветовое благородство.

Расцвет акварели в странах Европы приходится на XVIII век. Стиль романтизм был широким художественным течением XVIII века, сформировавшимся в реакции на неоклассицизм. Художники-романтики определяли человеческие эмоции и переживания выше рационального и логического объяснения искусства.

Романтическим в широком смысле этого слова называется произведение искусства, в котором доминируют внутренние субъективные состояния человека, такие как чувства, настроения, переживания. В искусстве любой эпохи вполне можно выделить романтическое (в широком смысле) направление и классическое, в котором большее значение придается форме, структуре и композиции художественного произведения. Но в том и другом случае искусство всегда обращается к идеалу» [100: с. 72].

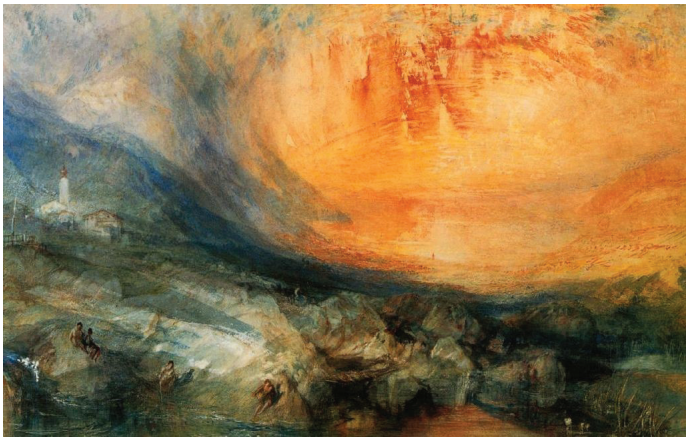
Акварель своей красотой и художественными свойствами материала привлекла особое внимание живописцев-романтиков. Многие из них предпочли акварельную живопись масляной живописи. Так произошло в Англии на рубеже XVIII и XIX веков. Самым знаменитым мастером акварели в Англии был У. Тёрнер,



Т. Гертин. Аббатство. 1799



У. Тёрнер. Ярмутский рейд. 1842



У. Тёрнер. Солнце. 1844–1845

открывший огромные возможности этой техники в создании романтических образов природы. Фантастические состояния природы живут в акварелях У. Тёрнера, дышат, полны движения и красоты.

Акварели Уильяма Тёрнера являются образцом эстетики акварельной живописи, они стали новаторскими и для английской школы акварели. Художник переосмыслил роль цвета и цветовой среды в живописи. Его работы поражают динамикой, неповторимостью цветовых нюансов. У. Тёрнер писал с натуры и в студии, много путешествовал, использовал варианты быстрого и многослойного акварельного письма.

Общепризнанными вершинами его акварельного творчества являются «Ярмутский рейд» 1842 г. и «Венеция. Большой канал. Салют» 1840 г. «Акварели Тёрнера отразились на становлении живописи импрессионистов и в 1871 г. К. Моне и К. Писсаро, побывавшие в Лондоне, были изумлены феерическими красками Тёрнера» [116: с. 33]

Появление акварели в России произошло в конце XVIII века. Акварель в течение XIX века обретала и развивалась в своей собственной специфике, становясь одной из самых красивых и любимых для многих художников техникой живописи.

Конец XVIII века был временем, когда в акварельном искусстве складывались его основные жанры: пейзаж, портрет, историческая композиция. В композиционном решении листа чувствуется огромное влияние живописи, заключающееся в стремлении максимально приблизить графическое произведение к живописной картине, это прослеживается во всех трактовках жанров искусства. Так, С. Ф. Щедрин по подобию работы над произведением масляной живописи с характерными планами выстраивает свой декоративный пейзаж и в акварели. Он активно вводит в акварель гуашь и белила, добиваясь таким образом ощущения плотности корпусной живописи. Напротив, создатель лирического настроения в городском пейзаже Ф. Я. Алексеев иначе понимает эстетические свойства акварели. Прозрачность в его акварельных работах происходит от архитектурных рисунков, широко распространенных в то время.



Ф. Я. Алексеев. Приютская больница в Москве. 1800

Тонкая подсветка архитектуры акварелью делает живопись эстетически привлекательной. Цвет играл в ней роль тоновой подсветки, поверх которой художник наносил изящный рисунок пером. Ученик Ф. Я. Алексеева М. Н. Воробьев создал школу «видописцев».

В своих акварелях он добивался реалистической достоверности в передаче пространства пейзажа. Во второй половине XVIII века яркой фигурой в акварельном искусстве был И. А. Ерменев, создавший серию акварельных произведений с изображениями простых людей, нищих и крестьян. Его работы отличаются образной выразительностью персонажей, острой наблюдательностью, простотой и отражают демократическое начало в русской живописи.

В России взлет акварельной живописи связан с именем К. П. Брюллова. Художник применял разнообразную технику, писал лессировками и в один слой, клал краску в два-три слоя по сухой поверхности бумаги, тонкой кистью многократно прописывал детали. К. П. Брюллова называют классическим художником русской акварели.



К. П. Брюллов. Итальянка, ожидающая ребенка. Не позднее 1842

Его акварели отличаются художественной образностью и тончайшим живописным мастерством. В них гармонично сочетается

умение прекрасного рисовальщика и тонкость чувств и цветовых нюансов живописца. Написанные с натуры на открытом пространстве пленэра пейзажи К. П. Брюллова за время творческих путешествий по Италии говорят о высоком уровне владения акварелью. Художник придавал большое значение подготовительному рисунку под акварель, определяя в нем весь ход выполнения акварели. Еще в рисунке он старался передать глубину решаемого пространства, часто прокрывал штрихом тени, потом прокладывал красочный слой прозрачным цветом. Для усиления цвета и достижения передачи материальности формы или воздушности пространства художник иногда использовал белила.

Анализируя эстетические приемы акварели в первой половине XIX века, мы также наблюдаем расцвет искусства акварельного портрета. В живописи портрета акварелью К. П. Брюллов достиг определенной художественной высоты. Он писал большие парадные акварельные портреты и маленькие камерные портреты. В портретах художник пользовался приемом многослойной прозрачной живописи лессировками. Вел работу поверх основного моделирующего живописного тона, создавая единый колорит в акварельном произведении. Акварель К. П. Брюллова отличается тонкостью исполнения, жизненностью и гармонией колористического построения живописного произведения. Расцвет русской портретной акварельной живописи в основном связан с именами К. П. Брюллова и П. Ф. Соколова.

Художника П. Ф. Соколова, посвятившего акварельному портрету все свое творчество, можно называть одним из основателей жанра. В акварелях маленького размера, почти в миниатюре, П. Ф. Соколова варьируются разные приемы акварельной живописи, включающие тщательную проработку лица и рук мелкими штрихами-точками кисти и более широкое свободное письмо акварельными цветовыми заливками фона на дальнем плане. Самые лучшие его портреты были написаны в 20–30-е гг., художник писал чистой акварелью без добавления примеси гуашевых белил, создавая в акварельных портретах ощущение чистоты, прозрачности и интенсивности цвета.



П. Ф. Соколов. Портрет М.Т. Пашковой с дочерью Александрой. Начало 1830

Русская акварельная школа может гордиться и именем художника А. А. Иванова. Он был воспитан на преклонении перед значительностью сюжетной исторической картины, поэтому А. А. Иванов в своем творчестве избегал жанровых сюжетов.

Но те немногие акварели, сохранившиеся в музеях и частных коллекциях, он создал в Италии, они показывают зрителю ценные грани таланта мастера. В его жанровом акварельном этюде «Жених, выбирающий серьги для невесты» создается ощущение благородства простого человека, отраженное при помощи акварели. В композиционном решении акварельного листа мы ощущаем руку большого мастера картины. А по звучности цвета и чистоте его произведения являются настоящими шедеврами русской акварели. В своих акварелях, решая задачи пленэрной живописи,



А. А. Иванов. На берегу залива. 1840

художник обгонял свою эпоху. «Даже импрессионисты, появившиеся через три десятка лет после Иванова, далеко не всегда решали задачи пленэра так же блестяще, как в своих этюдах это делает Иванов. Этюды Иванова по своему реализму в передаче пространства, воздуха, цвета и света, как в акварельной, так и в масляной живописи своей техникой далеко опережают подобные работы всех западноевропейских и русских современников» [116: с. 76].

В области эстетических приемов акварельной живописи А. А. Иванов превзошел своих современников, он ушел далеко вперед от них в постановке живописных задач. Это чувствуется особенно в его пейзажах, когда художник старается передать все цветовое и световое многообразие пленэрной живописи акварелью.

Например, этюд «Итальянский пейзаж», акварель написана совершенно свободно, a la prima, быстро, в один живописный прием. Художник пишет сразу акварелью открытым чистым цветом, работает без предварительного рисунка карандашом. Он передает необыкновенную красоту световоздушной среды природы, создает пейзаж-настроение, в котором исчезающие мягкие границы цветовых пятен, акварельные разводы, мягко переходящие один в другой.

Всю свою жизнь А. А. Иванов думал об искусстве, облагораживающем человека, о высоких и философских его аспектах. Его художественные поиски закончились созданием знаменитого «Библейского цикла». Акварельные листы, по замыслу автора, были задуманы как варианты подготовительных эскизов для монументальной росписи общественного здания. Перед глазами зрителей должна была проходить вся история человечества.



А. А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. 1850

Росписи не были осуществлены, но для поколений осталась великолепная серия акварелей «Библейского цикла». Этюды написаны акварелью с применением гуаши и белил. А. А. Иванов часто рисует на цветной (серой или коричневатой) бумаге. Отказываясь от прокладочного тона в живописи, использует тонированную бумагу, причем тонирует ее самостоятельно. В цветовом отношении эскизы росписей различны, они решены то на интенсивных и ярких цветах, то на приглушенных полутонах, в эстетической необходимости от их эмоционального и художественно-образного решения.

Подвижная линия контура, живая линия свободного перьевого рисунка, нанесенного поверх акварели, отражают силу мысли

и чувств, малейшую душевную трепетность движений художника. Цвет и линия, — главные художественные средства, — становятся у А. А. Иванова носителями огромной энергии, живописной экспрессии. Он прекрасно работал над этюдами на пленэре, учился живописи у самой природы — это было определенным художественным новаторством, так как, следуя академическим традициям, художники писали свои произведения и подготовительные этюды к ним исключительно в студиях. П. П. Чистяков считал, что «Иванов поставил человека на солнце и начал изучать все разнообразие природного освещения. Иванов отошел от условного освещения, что было обязательным для художников Возрождения. Они избегали солнечного света» [45: с. 56].

Французскую акварель XIX века с характерным для нее взлетом пленэрной живописи представляет Э. Делакруа. Художник много путешествовал и всегда брал с собой в путь акварель, выполняя огромное количество этюдов с натуры и по памяти. Так появились альбомы акварельных этюдов и зарисовок по Тунису и Алжиру. Э. Делакруа старался точно передать колорит и характер изображаемого, вводил в акварельную живопись графические штриховые мазки тонкой кистью яркими и насыщенными цветами, соединяя акварельный этюд и быструю зарисовку цветом. Н. Я. Маслов пишет: «Заметки Э. Делакруа о живописи явились важным событием в становлении методики и теории развития пленэрной реалистичной живописи» [111: с. 12].

Следующим художественным течением, повлиявшим на развитие искусства акварельной живописи, был реализм, бросивший вызов идеалам традиционных вкусов, расширивший диапазон искусства сценами современности, повседневной жизни, бедности и труда.

Яркие представители, отражающие стиль реализм и критический реализм в России — художники П. А. Федотов и П. М. Шмельков, во Франции — художник О. Домье.

П. А. Федотов является крупнейшим представителем критического реализма 40-х годов XIX века. В основном он работает в технике масляной живописи, но и акварель занимает большое

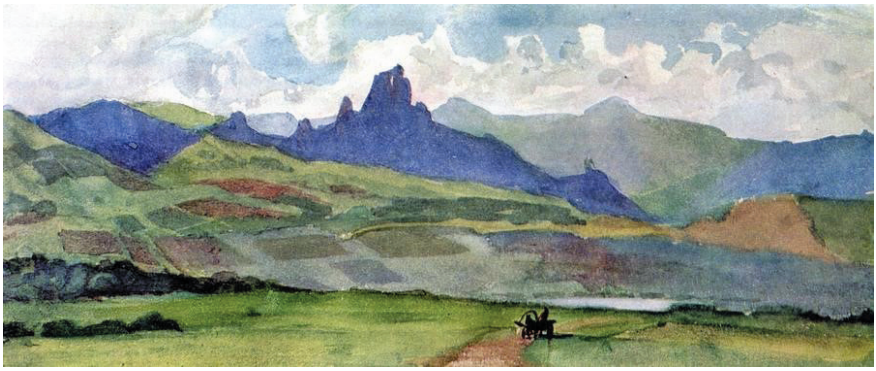


П. А. Федотов. Прогулка.1837

место в его творчестве. Художник пишет сцены из жизни людей, внося в живописную работу личную критику и тонкую иронию сюжета. Его акварели органично соединяют два начала: живописное и графическое. Отношение к акварельному этюду у художника, как и к картине написанной маслом, ничуть не меньше, и поэтому акварели в его исполнении приобретают облик и ценность маленького камерного произведения. Знакомство с произведениями П. А. Федотова повлияло на художественное становление П. М. Шмелькова — одного из талантливейших художников-сатириков, незаслуженно сейчас забытого. Писал П. М. Шмельков в основном в технике акварельной живописи. Его художественные образы носили гротескно-сатирический характер. Художник

писал акварелью по качественно исполненному подготовительному рисунку. Часто П. М. Шмельков уже по выполненной акварели уточнял и моделировал форму, где необходимо, прорабатывал нужные места при помощи итальянского карандаша, использовал смешанную технику. В графических листах О. Домье серии акварелей «Знатоки искусства», «Театр», «Железные дороги» в них тональность акварельной размывки сливается с острым, точным и часто комичным до карикатурности рисунком, отражающим острые стороны сюжета. Художник также много занимался литографией, как и акварелью. Жанровая карикатура реализма в акварели уступает место пейзажу-состоянию, предтечи импрессионизма в творчестве К. Коро. Мастер пейзажной живописи любил акварель и создавал небольшие работы, в которых изображал дымку тумана, мерцающее золото вечернего солнца, состояния, окутывающие небольшие стаффажные фигуры в пейзаже, написанном на пленэре.

В России в решении больших социальных проблем следующее поколение художников забывает про акварель, считая ее незначительной в решении художественных задач. Художники посвящают свое творчество масляной живописи, которая обретает ведущее направление во второй половине XIX века. Акварель совсем исчезает и не используется художниками, и лишь в творчестве В. И. Сурикова происходит новый взлет этой красивейшей и труднейшей техники живописи.



В. И. Суриков. Минусинская степь. 1873

В акварелях В. И. Сурикова мы встречаемся с портретом, жанром, но чаще всего с пейзажем, выполненным с натуры. Русские художники совершенствовали свое искусство в Италии. Акварели итальянского периода его творчества построены на тонких переходах и переливах серых, голубоватых, зеленоватых, сиреневых тонов. Художник, мастерски передавая окутанную влажным воздухом архитектуру и природу Италии, опирается в работе на взаимодействие цвета и света. В его поздних акварелях начала 1900-х годов присутствует несмешанный, чистый цвет акварели, который интенсивно звучит в полную свою силу на акварельных этюдах. Используя метод a 1a prima, В. И. Суриков добивается великолепной свежести акварели, тонкости красочного слоя, наполненности цвета настроением. Он передает чувственную эмоциональность в акварельной живописи, тех эстетических качеств живописи, которые получат широкое развитие в акварельной живописи уже в XX веке.

Высота пленэрной живописи раскрылась в творчестве французских художников-импрессионистов. Импрессионизм меняет привычное изображение действительности в виде четких форм. Живопись организовывается посредством цветных пятен, ярких вспышек цвета, отражением личных впечатлений, полученных от общения с натурой. Художники-импрессионисты начали работать на пленэре, передавая первое и самое яркое впечатление от увиденного, отвергая академические традиции работы в студии по заранее подготовленным эскизам. Импрессионисты К. Моне, Э. Мане, К. Писсаро, О. Ренуар, Б. Моризо и другие сосредоточили свое художественное видение на мимолетном и быстро меняющемся впечатлении от предметов, погруженных в воздух.

Быстрые пейзажи, отражающие состояния меняющегося солнечного света, портреты детей и женщин, трогательная тема материнства — вот далеко не все темы, отраженные в акварелях импрессионистов, поиски которых в живописных приемах особенно близки эстетике акварели. К. Моне и А. Сислей не работают с акварелью, но принимают открытую манеру письма и создают масляные работы, иногда прозрачно подобно акварельным, оставляя незакрашенным



Б. Моризо. На воде. 1879



П. Синьяк. Берег Сены. 1863–1935

белизну холста. Особенно много внимания в своем творчестве уделили акварели П. Сезанн и П. Синьяк. Они полагали, что очарование акварели определяется ее свежестью и поэтому она должна быть создана за один сеанс сразу и без дальнейших изменений.

Обращение к акварели встречаем и у художников стиля неоимпрессионизм, течения, возникшего внутри импрессионизма. Для передачи вибрирующего воздушного света и пространства П. Синьяк и Ж. Сера развивали в своем творчестве принципиально новую живописную систему — пуантилизм, или живопись «точками», основанную на технике импрессионизма, придерживаясь оптических законов в смешении цветов. Живопись при помощи раздельных маленьких мазочков или точек кистью, чистым цветом краски, которые изменяются, сливаясь на расстоянии. В акварели они создали звучные и красивые пейзажи с изображением моря и кораблей, великолепную серию натюрмортов с цветами. В их живописной манере часто кусочки незакрашенной белой бумаги становятся составляющим элементом композиции, позволяя пятнышкам цвета не сливаться. Неоимпрессионисты стремились к наилучшему разделению тонов для лучшего зрительного восприятия, поэтому в акварельной живописи, как и в масляной, пользовались живописными приемами — пуантилизм и дивизионизм, в которых письмо велось отдельными мазками, цветовыми пятнами, основанными на противоположных цветах.

Проявление постимпрессионизма в акварельной живописи характеризуют подчеркивание формы, выражение внутренней сущности предметов.

Художник П. Сезанн старается передать конструкцию предметов в акварели, переводя их в похожие геометрические тела, решая проблемы передачи движения в живописи и пространственные проблемы в картине. В акварели художник абстрагирует природные формы до геометрических фигур, раскладывая изображаемые предметы и объекты на листе бумаги на куб, цилиндр, конус, основные мазки цветом, также прокладывает плоскостями по созданной форме. Таким образом, в произведениях П. Сезанна происходит синтез формы и цвета. Решение пространства



П. Сезанн. Мальчик в красном жилете. 1889–1890

пейзажа он определяет при помощи цвета и формы объектов, а не при помощи линейной перспективы. Им написана великолепная серия портретов и автопортретов, цветочных натюрмортов, изображений вида горы Сен-Виктуар, пейзажей Прованса, открывавшегося из окон его студии.

П. Гоген создавал акварели символического и эмоционального содержания, в них прослеживается отказ от традиционного построения натуры. Пространство пейзажа решается плоскостными тонами, часто уходящими в декоративность. Люди и предметы обобщаются в ритме плоских пятен цвета. Работы П. Гогена также относятся и к символистскому течению в искусстве. Плоскостное, почти декоративное решение в акварели встречается впервые.



В. Ван Гог. Пейзаж с дорогой. 1888

В. Ван Гог пишет акварели и в голландский период, и в Париже, он увлекается пуантилизмом и так же, как и П. Гоген, относится к важности рисунка в живописи, наделяя даже беглые акварельные этюды глубоким внутренним содержанием и тщательной прорисовкой элементов, ритмом. В его акварелях соединяются воедино живопись и графика, как и в многочисленных рисунках, выполненных пером и кистью, каждая линия становится живописной и имеет свой стиль в изображении. Линия и пятно несут формообразующий смысл в решении объема предметов и пространства акварели, будь то композиция сельского пейзажа с удаляющимися планами и ритмом облаков или портрет и натюрморт. Акварели художника очень похожи на его живописную манеру работы маслом и отражают темперамент и эмоциональное состояние автора средствами акварели, иногда энергичной, плотной с добавлением белил, пера и туши, иногда безмятежной, легкой и прозрачной.

П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген отличались неповторимой творческой индивидуальностью в живописи и внесли много нового в развитие искусства акварели, будь то декоративность мазка,

особый плоскостной ритм цветовых пятен в живописи или анализ формы при помощи геометрических фигур. Соответственно можно сделать вывод о том, что эти художники являются основоположниками многих модернистских направлений XX века, в которых эстетика акварельной живописи раскрывается в совершенно новых аспектах.

К концу XIX века художники авангардных течений все больше убеждались в том, что должны обладать индивидуальным видением, отражать свои чувства, эмоции, взгляды в работе, нести свои мысли в искусстве, даже если это означало не понимание публики, лишение финансового и социального благополучия.

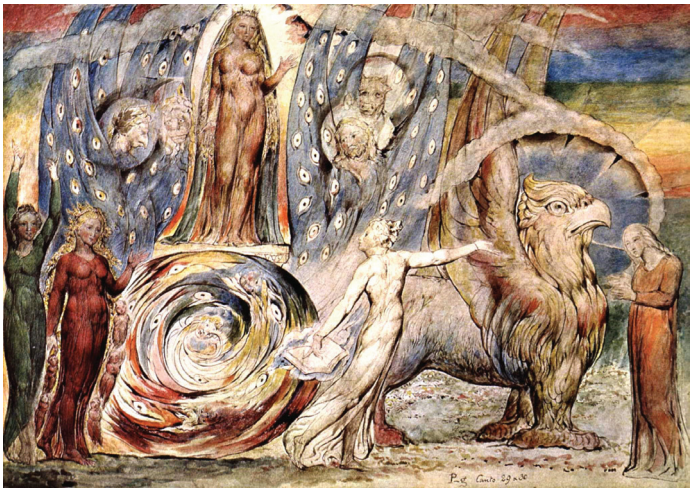
Художественное течение эстетизм было литературным движением, основанным О. Уайльдом. Потом к нему примкнули и художники, стремившиеся к освобождению искусства от морали и социальных устоев общества. Это культурное направление можно характеризовать подчеркиванием художественного мастерства в акварелях, созданием тонкой гармонии цвета и еле заметных настроений в живописи. Художники вдохновлялись литературными текстами, однако изысканная цветовая гармония имела большее значение, чем иллюстрация к произведению. Творчество было важнее, чем предмет изображения. Эстеты ставили зрителя независимо от предмета искусства и ставили различия между чувствами и волнениями, вызываемыми предметом искусства и красотой самого произведения. Представители этого течения создали ряд акварелей на темы литературы и Востока. Это Д. Энгр «Одалиска», У. Блейк «Гений Шекспира», «Разговор Беатриче с Данте», Г. Моро «Фаэтон».

Художники, музыканты, писатели, ассоциирующиеся с этим направлением, впоследствии оказали влияние на искусство XX века. Из эстетизма впоследствии образовалось художественное течение символизм.

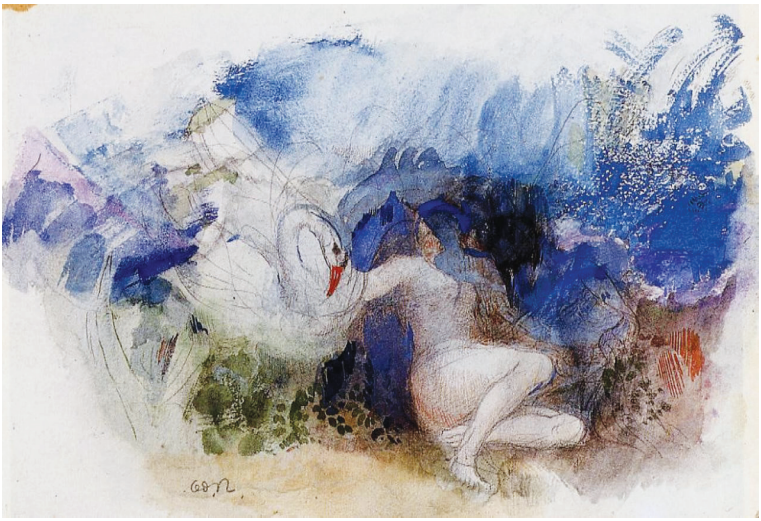
Символизм как течение в искусстве возник в результате реакции на развитие прогресса, науки и техники, выражавшихся в различных формах и концепциях материализма. Символизм отражал то, что оставалось за этими концепциями, — жизнь души художника, полную переживаний, таинственных настроений и воспоминаний,



Д. Энгр. Одалиска. 1864



У. Блейк. Разговор Беатриче с Данте. 1824–1827



О. Редон. Леда и лебедь. 1840–1916 гг.

ощущений. В акварельной живописи к символистскому движению относят таких художников как О. Редона, П. Гогена, Г. Моро, литовского художника М. К. Чюрлениса, в истории русской живописи художников стиля модерн М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова, имеющих также свой неповторимый стиль в искусстве.

М. К. Чюрленис выражал свои творческие идеи в музыке и живописи, две взаимодополняющие стихии были равны для художника. В живописи мастер работал в акварели, пастели, темпере. Подобно звукам оркестра, цвета и разные величины, большие и малые проработки форм и элементов в акварелях, звучат в его живописи. Выражение большого через малое и наоборот, символическое значение каждого живописного элемента было характерно для искусства М. К. Чюрлениса. Его камерные живописные произведения соотносятся с музыкальными по настроениям, чувствам и восприятию. Они посвящены волнующим и наполняющим душу художника темам: «Соната солнца», «Соната весны», «Стихия», «Знаки зодиака», «Сотворение мира», «Любовь» и т. д.

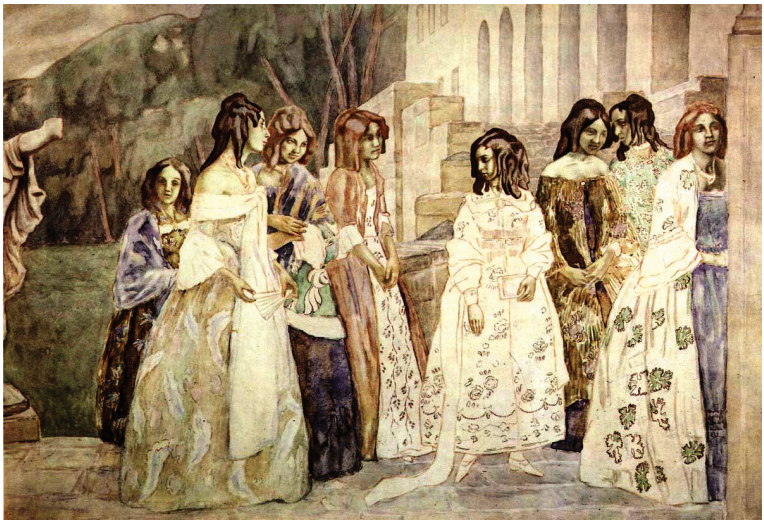


М. К. Чюрленис. Соната весны. 1907

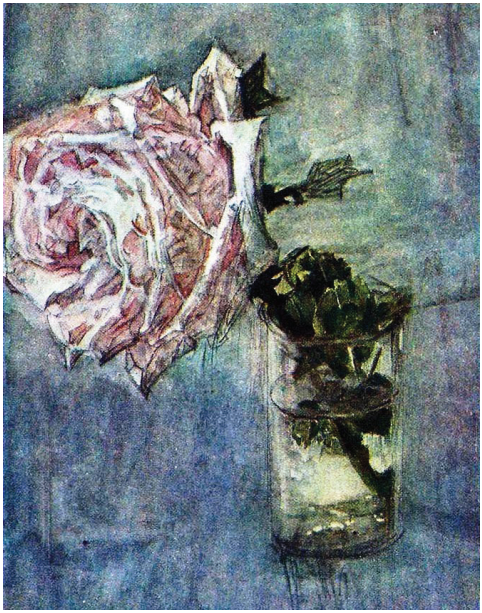
Мастер пастели и акварели В. Э. Борисов-Мусатов работал над большими художественно-образными композициями, наполненными музыкальными ритмами.

Его акварельные работы, написанные в блеклых тонах в стиле старинных гобеленов, погружают зрителя в мир хрупких женских образов, окутанных серой дымкой, печаль.

Необычайный по своей эмоциональности и образности, взлет акварельного мастерства, связан с творчеством М. А. Врубеля. Это самый лучший художник- акварелист своей художественной эпохи, ученик П. П. Чистякова. Как художник М. А. Врубель вкладывает свою душу в акварель. Понимая и отражая в своих произведениях прозрачность и светоносность живописи, тонкость цветовых



В. Э. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905



М. А. Врубель. Роза. 1904

нюансов, богатство рефлексов, он трактует специфику эстетических приемов в акварельной живописи, наполняя свои произведения символистским звучанием. М. А. Врубель в своих акварелях всегда ясно ощущает структуру формы и ее пластическую характеристику, построенные на мозаике цветовых граней и переходов. Как в черных, так и в многоцветных этюдах М. А. Врубель с виртуозной техникой акварельной живописи отражает цветовую и тональную строну натуры. Акварели М.А. Врубеля «Демон», «Жемчужина» и др. поражают глубоким анализом формы, россыпями бликов, движением, обилием тончайших тоновых и цветовых переходов, особой филигранной техникой художественно-образной живописи.

Стиль модерн определяет новый по красоте и гармонии цвета и линий, объемов и форм стиль, появившийся в конце XIX начале XX века. Во Франции он назывался «Ар Нуво», в России и Англии — стиль модерн, в Австрии — сецессион, в Германии — югентстиль, в Италии — либерти. В искусстве этот стиль отличают декоративные элементы, похожие на волну, в виде спирали, многочисленные изысканные цветочные орнаменты. Художники своим творчеством несли идею синтеза искусства, обращение к традициям и старине, эстетизации ремесла, будь то создание эскиза мебели или изготовление самого изделия. Этот период дал возможность широкого развития предметов декоративно-прикладного искусства и дизайна. Акварель широко использовалась в создании эскизов, макетов, проектов, иллюстраций. Как самостоятельный вид искусства отмечаем акварель в творчестве следующих художников: А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. Н. Бенуа, З. Е. Серебряковой, Л. С. Бакста, М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, К. А. Сомова, В. Э. Борисова-Мусатова, Б. М. Кустодиева. Огромный вклад в историю развития русской акварельной живописи внесли художники творческого объединения «Мир искусства».

Художники группы «Мир искусства» с разными творческими судьбами, с самыми противоположными устремлениями в искусстве составляли это творческое объединение, связанное временем воедино. В их произведениях мы видим, с одной стороны, как художники обращаются к искусству прошлых лет, отказываются



Л. С. Бакст. Эскиз костюма синей султанши к балету. 1910



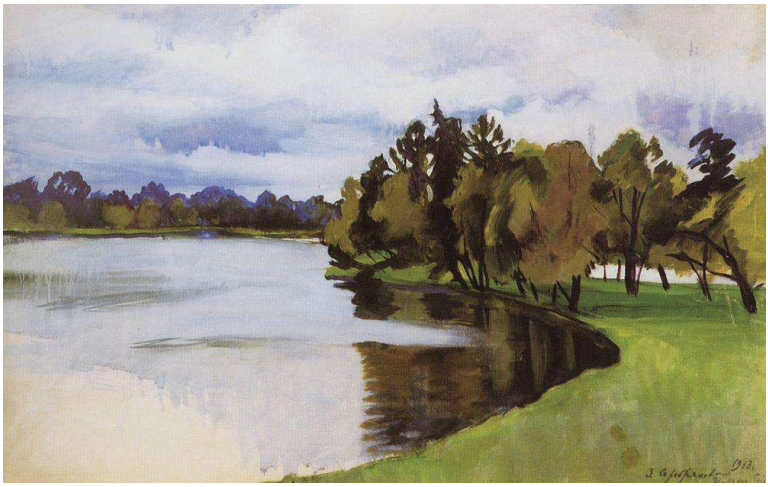
А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906

от социальной тематики в живописи и графике, а с другой — в произведениях присутствует активное желание работать во всех областях, наполнить быт искусством. Очень разные творческие индивидуальности художников объединяли высокий профессиональный уровень в искусстве, мастерство, глубина знаний и художественная эрудиция, основанные на общем стремлении к поискам современного художественного языка.

Для творчества художников группы «Мир искусства» характерно соединение графики и живописи. Таким образом, в их произведениях возникает уникальная графическая живопись на бумаге или в картине, созданной в смешанной технике. Причем смешение техник (угля или пастели с акварелью, туши с акварелью, акварели с гуашью или темперой) усложняет задачу искусствоведов по четкому разграничению графики и живописи этого времени.

Для акварельной живописи XX века характерной становится большая свобода технических и эстетических приемов выполнения произведения искусства. Художники пишут чистым цветом, смело выполняя рисунок кистью по бумаге, без предварительной карандашной подготовки или, наоборот, обращаются к строгой классической школе или смешивают воедино и придумывают новые эстетические приемы работы в акварельной живописи. Один из ярчайших художников, работающих в акварельной живописи, — А. Н. Бенуа.

А. Н. Бенуа — художник большого вкуса, являлся основателем и духовным лидером группы «Мир искусства». Его акварельные пейзажи выполнены в благородном и сдержанном по цвету колорите. А. Н. Бенуа работает над серией пейзажей в акварели горячо любимого Петродворца, населяя его фигурами из прошлых веков. Лейтмотивом в творческом наследии А. Н. Бенуа и Е. Е. Лансере является тема их любимого города, Петербурга, его парков, окрестностей. Художники сумели передать характерную атмосферу города петровской эпохи, с тончайшим ощущением времени. Акварельные листы художников, посвященные Версалю, проникнуты торжественностью и классическим спокойствием XVIII века.



З. Е. Серебрякова. Пруд в Царском селе. 1913

Для большинства художников объединения «Мир искусства» было свойственно мастерство в умении вызывать к жизни искусство прошлых столетий. Именно поэтому многие из художников любили театр, работали в нем, создавали декорации к спектаклям, эскизы костюмов.

В своем первозданном виде акварель остается в основе творчества двух художников — А. П. Остроумовой-Лебедевой и К. А. Сомова. А. П. Остроумова-Лебедева — признанный художник городского пейзажа. Ее акварели благородны по цвету и сдержанны по колориту. В классической строгости форм и четкости композиционного строя решения пейзажей мы ощущаем руку мастера акварели. Художница много путешествовала и всегда с нею была любимая акварель. Основной темой ее творчества был городской пейзаж, парки, аллеи, каналы. В своих акварелях ей хорошо удавалось передавать многообразие каждого города, его атмосферу и колорит.

Акварельные этюды К. А. Сомова относятся к произведениям маленького размера, с тонким и лирическим ощущением состояний природы, театральными персонажами и общей театрализацией жизни, игрой в образы. Встречаем в его творчестве акварельные портреты, пейзажи, наполненные духом театра и игры



К. А. Сомов. Язычок Коломбины. 1912–1913

сюжеты итальянской комедии дель-арте. Тему городского пейзажа совсем по-иному раскрывает М. В. Добужинский. Художника привлекает современный напряженный город, в несколько трагическом аспекте. Город М. В. Добужинского безрадостного серого цвета предстает перед зрителем скоплением тесных доходных домов, каменных колодцев, которые наступают, окружают и подавляют маленького человека, героя его произведений. Художники все больше начинают отражать свое эмоциональное состояние и отношение к жизни в акварели, передавая волнующие их социальные процессы в жизни и искусстве.

Напротив, радость и полнота жизни отражена в творчестве К. А. Коровина, основателя и самого яркого представителя русского импрессионизма. Художник много работал в основном в технике масляной живописи и оставил прекрасные полотна, наполненные парижскими впечатлениями, солнцем, морем, ароматом роз. Как

и в масляной живописи, в акварели художник передает ощущение счастья, сквозящие в воздушной атмосфере акварельных пятен и мазков. Акварель присутствует в его творчестве в театральный период в многочисленных этюдах костюмов и декораций, также художник много работал в технике гуаши и темперы, во французский период его жизни, когда быстрые этюды акварелью помогали художнику найти верное сиюминутное состояние в передаче ощущения воздушной среды в живописи. Прекрасный альбом эскизов из собрания Государственной Третьяковской галереи, был выставлен на юбилейной выставке мастера, содержащий акварели, написанные в период его путешествия по Северу. Например, лист «Пристань «Ярмарка» в городе Архангельске», «Скалы из гранита на Мурмане с тучами птиц» и др. В письмах художник описывает свои ощущения от живописи: «Пейзаж не писать без цели, если он только красив, в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам — это трудно выразить словом, это так похоже на музыку» [85: с. 31]. Эти этюды послужили основой для создания монументально-декоративных панно для павильона Крайнего Севера на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде. Импрессионизм как течение в акварельной живописи в России имел собственное стилевое отличие и был связан с модерном, синтезом искусств; он проходил значительно позже европейского и параллельно с другими течениями, развивающимися в искусстве.

Процессы, происходящие в искусстве во второй половине XIX века, —рождение импрессионизма, символизма, поиски нового языка в живописи постимпрессионизма, меняли эстетическое восприятие действительности и панораму изобразительного искусства рубежа веков. П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген своим искусством предвосхитили развитие основных авангардных течений модернизма.

Модернизм представляет широкое направление и охватывает авангардные течения первой половины XX века. Модернистские течения отвергали эстетические принципы натурализма в искусстве, имея в своей основе экспериментальное искусство. Отвержение натуралистических принципов изображения действительности

изменило и отношение к эстетике акварельной живописи. Возникновение абстрактной живописи отложило свой отпечаток на эстетику акварели. На первый план выходят следующие эстетические принципы изображения в акварели: взаимопроникновение живописи и графики, линия, пятно цвета, плоскость, точка, способные отразить рассуждения художников о пространстве и времени. Художники считали, что искусству необходимы новые эстетические подходы для отражения реальности, основанные на познании истины. Сама природа творчества претерпела значительные изменения в XX веке. Линия и цвет приобрели огромные возможности и полную автономию друг от друга. Эпоха экспериментов принесла новые приемы в искусстве, широко применяемые в работах художников модернистских течений. Это коллаж, проекция, печать, декупаж и вырезание форм, сломы бумаги и трансформация ее плоскости. Акварельная живопись продолжает существовать в искусстве со своими первозданными эстетическими принципами чистой акварели как материала и как изображения действительности и реальных вещей; и вместе с тем претерпевает изменения как техника в области экспериментальной живописи, чаще всего она применяется в смешанных техниках. Также на процесс изменения эстетики акварельной живописи современности повлияло и изобретение, и широкое распространение новых водорастворимых материалов, таких как гуашь, акварельные карандаши, акрил. Чаще всего акварель используется в сочетании с коллажем и другими сочетаемыми материалами, например в работах П. Пикассо, М. Эрнста, А. Массона.

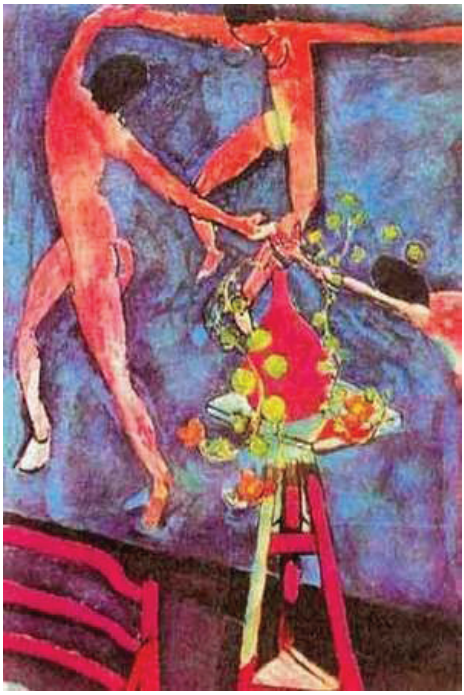
Модернисты часто расходились во взглядах, а иногда их эстетические концепции, наоборот, совпадали. Художественные поиски окрасили искусство XX века в яркие лучи расцвета искусства, проявившиеся не только в живописи, но и в других областях духовной жизни, в литературе, музыке, театре. Экспрессионизм с его обостренной эмоциональностью был выражением чувств художников в преддверии Первой мировой войны, кубизм П. Пикассо и Ж. Брака, фовизм А. Матисса, футуризм У. Боччони, абстрактное искусство В. Кандинского, музыкальность произведений П. Клее и другие художественные поиски сделали это



П. Пикассо. Натюрморт. 1912

время необыкновенной эпохой в искусстве. Почти все авангардные течения отразились и в искусстве акварельной живописи, наполняя ее новыми эстетическими концепциями понимания искусства.

Фовизм в переводе с французского les fauves означает «дикие». Художники писали «дикими» красками, яркими и открытыми цветами, это означало своеобразную творческую свободу, отрицание законов реалистического изображения и оптического цвета. Огромное влияние на формирование этого художественного течения оказала живопись П. Гогена и В. Ван Гога. Фовисты предпочитали изображение упрощенных форм и придерживались яркой плоскостной и интенсивной живописи. Картина составляла упрощенное цветовое поле, лишенное пространства и сотканное из плоских пятен. Это присутствовало и в масляной и в акварельной живописи этого периода.



А. Матисс. Танец с настурциями. 1912

Центральными фигурами этого течения были А. Матисс, М. Вламинк, Ж. Руо, Р. Дюфи, А. Дерен. Фовисты не придерживались изображения оптических цветов, поэтому в их произведениях деревья могли быть синими или оранжевыми, а лица людей зелеными. Акварельные пейзажи А. Дерена похожи на узор, сотканный из разноцветных пятен, в котором еле угадывается реальность Лазурного берега Франции. Ритм мазков, соотношения и сочетания цветов, часто дополнительных, красного и зеленого, фиолетового и желтого, создают живописную гармонию. Обнаженные модели в акварелях Ж. Руо и А. Матисса очаровывают зрителя переливами сиреневых, синих и розовых цветов. Часто плоскостное решение изображения граничит с примитивным, позволяя разным течениям искусства проникать и обогащать друг друга.



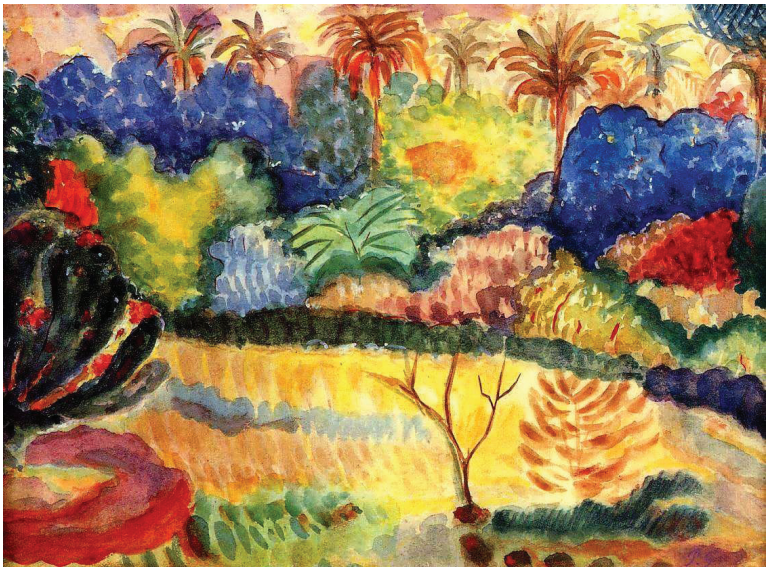
Ж. Руо. Купание в озере. 1907

Следующее художественное течение, призванное его основателями для обновления искусства, называется примитивизмом.

Примитивизм был достаточно широким течением, которое родилось в сердцах художников с целями омоложения и привнесения нового в искусство живописи и графики. Примитивистское искусство составляло противоположность академизму и несло бессознательное творческое начало, мощную выразительную простоту. Это можно наблюдать в акварельных этюдах, выполненных на Таити П. Гогеном.

Художники занимались изучением «примитивных» произведений, этнографии народов Африки, Азии, представленных в музейных коллекциях, путешествовали. Примитивизм был широким течением в модернистском движении, но не таким ярким, как кубизм или футуризм.

Первая выставка кубизма состоялась в 1911 г., а возникновение этого художественного течения приходится на 1901 г. П. Пикассо и Ж. Брак предложили новый эстетический способ восприятия и изображения окружающего мира. Вдохновленные идеями П. Сезанна художники в своем творчестве решали проблему



П. Гоген. Таитянский пейзаж. 1897

изображения предметов, объектов, людей в разных ракурсах и под разным углом зрения. Конструирование моделей при помощи геометрических фигур цилиндра, конуса, куба дало название новому направлению — «кубизм». Реалистическая передача образов окружающей действительности перестала быть актуальной, и художники довели до логического завершения аналитический подход к изображению, предложенный П. Сезанном. На языке кубизма это означало изображение предметов не такими, какими их воспринимает человеческий глаз, они пытались проникнуть в структуру изображаемого, поэтому изображали предмет одновременно с разных точек зрения. Предмет как форма предстает перед зрителем в разных проекциях: вид сверху, снизу и изнутри, фронтальная часть и боковая в разрезе. Отказ от законов линейной перспективы и новаторский эксперимент с формой выводят творчество кубистов на новый эстетический метод изображения, в котором присутствует попытка творческого преобразования формы путем соединения геометрических фигур для решения не только оптического восприятия, но и тактильного восприятия и чувства осязания.

Творческий метод живописи представителей этого направления отражался в любых техниках, в которых работали художники.

Обычно акварели и гуаши П. Пикассо служат ценным материалом для экспериментов и приводят художника к большим масляным работам «Авиньенские девицы», «Пять купальщиц», «Дружба». Акварели имеют те же названия, что и картины, написанные маслом. В них художник экспериментирует с цветом и формой, они исполняют роль как большой подготовительной работы, так и самостоятельную и исключительную функцию выражения творческой мысли великого художника в акварельной живописи.

Кубисты стремились передать существование предмета во времени и пространстве. Как и в других современных течениях, в кубизме интеллект художника выходит на первое место в рассуждениях о предназначении искусства. Коллаж впервые применился в произведениях кубистов, а в сочетании с акварелью широко встречается в работах П. Пикассо, Ж. Брака, Ф. Леже. Акварель выступает в новом прочтении, наполняя графику коллажа живописностью и наделяя прозрачностью элементы композиции. Один из любимых мотивов в коллажах кубистов гитара и скрипка. Создание утонченного декоративного образа, разложенного на множество граней, позволяло музыке проникать в изображение. Этот мотив встречается в творчестве П. Пикассо, Х. Гриса, Ж. Брака.

Духовный и политический кризис, навеянный Первой мировой войной, отразился в работах художников экспрессионистов. Расцвет экспрессионизма приходится на 1905–1920 гг. Общество нуждалось в очищении, и путь очищения, как крик, происходит в картинах художников, недовольных событиями, происходящими вокруг.

Представители этого движения использовали в своих работах интенсивный цвет, искажения объектов, абстрактные формы и образы, раскрывающие темы тревоги, очищения общества, смысла жизни. Экспрессионизм характеризуется выражением душевных крайностей в искусстве, это прослеживается в творчестве Э. Мунка, Э. Хольде, В. Кандинского и др. Художники объединились в группы «Мост» и «Синий всадник», в основном движение существовало в Германии.



П. Пикассо. Авиньенские девицы. 1907

В России экспрессионизм со всей полнотой чувств и эмоций отразился в творчестве В. Кандинского и приобрел более тонкую с художественной точки зрения композиционную и цветовую трактовку. В. Кандинским создан большой цикл картин-импровизаций как в масляной, так и в акварельной живописи. В акварелях он отражает свое отношение к окружающей действительности.

Как и другие художники, он критично относился к обществу, возлагал надежды на преобразования революции 1917 г.

В его картинах часто сочетаются разрушения стихии, бури и наводнения, зашифрованные волны, лодки, горы, люди и надежда на создание нового общества, основанного на идеалах добра и справедливости, любви и духовности.

Необходимость формирования нового мировоззрения появилась и в творчестве художников футуристов. Появившийся в прессе «Манифест футуризма», написанный в 1909 г. итальянским писателем Ф. Т. Маринетти провозгласил начало эпохи футуризма. Футуризм (от итальянского future — будущее), был широким направлением



В. В. Кандинский. Акварель 13. 1913



В. В. Кандинский. Первая абстрактная акварель. 1910

в культурной жизни европейских стран, охватывающим все виды искусства: живопись, театр, литературу. Самое большое распространение получил в Италии. Это направление отличало резкое и неуважительное отношение к традициям изобразительного искусства, футуристы мечтали изменить все «старое и дряхлое»? чтобы расчистить дорогу новому революционному искусству. Например, поэзия превратилась в «нарисованные слова», в «набор освобожденных слов», нарисованных в определенной форме, в составленные по спирали слова. Скорее всего, это были звуки, отражающие состояние поэтов. Музыка превратилась в «искусство интонированного шума», в котором мелодия утратила свое значение.

Художник К. Карра писал: «С точки зрения формы: существуют звуки, шумы и запахи — вогнутые, выпуклые, треугольные, эллиптические, продолговатые, канонические, спиралевидные и так далее. С точки зрения цвета: существуют звуки, шумы и запахи — желтые, красные, зеленые, темно-синие, голубые и фиолетовые. Одним ощущениям соответствуют другие, находящиеся в ином поле восприятия» [136: с. 390]. Значительные представители этого направления У. Боччони, Д. Балла, Л. Руссоло, Д. Северини, К. Карра.

Футуризм характеризовался культом технического прогресса, эрой машин. В сферу интересов художников вошли такие понятия, как скорость, экспрессия, движение автомобиля, новые технологии. В творчестве футуристов искусство воспринимается как провокация, обогащая и наделяя его новой эстетикой восприятия.

Динамика современной жизни легла в основу изображения. Картины и скульптуры футуристов отличают передача ритма и движения, которые передаются за счет дробления контуров формы, ее изменения и разложения на отдельные элементы, силовые и динамические линии. Так, художник К. Карра в своей акварели «Всадник» 1913 г. передает движение скачущей лошади. Фигура наездника и лошади структурно разложены на фазы перемещения в пространстве и объединены в одной работе, отражающей движение и скорость. Скульптура «Кулак». Д. Балла показывает в бронзе «силовые линии» жеста кулака и траекторию его движения. У. Боччони создает акварели в пространственно-временном динамизме, движение автомобиля,



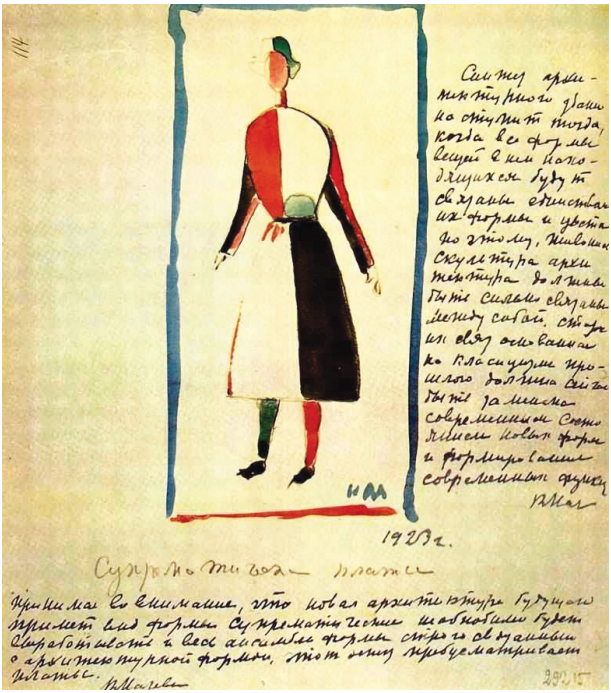
К. Карро. Красный всадник. 1913



У. Боччони. Лошадь, всадник, дом. 1914

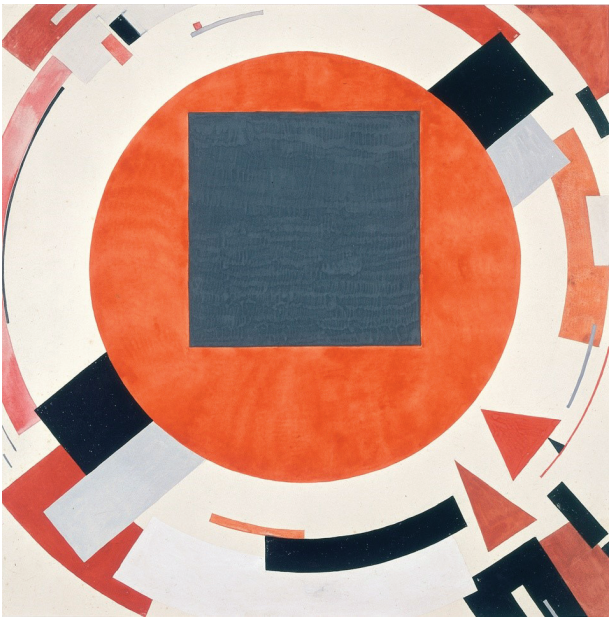
бег лошади. Ф. Леже пишет акварелью разнообразные механизмы, пытаясь создать образ машины, ощущения силы и мощи. Художники пытаются передать все сферы чувственного восприятия. В картине «Запах» Л. Руссоло 1910 г. передает чувство обоняния и пытается отразить в живописи проникновение запаха, его аромата при помощи обволакивающих и всепроникающих мазков цвета. Эстетика акварельной живописи меняется соответственно мировоззрениям художников. Теперь она помогает решать проблемы изображения движения машин и людей, механизмов в чувственно-временном контексте, показывая различные направления движения силовых линий и пятен цвета, создавая интуитивное направление движения на зрителя, от зрителя, вверх, вниз, по спирали, движение ощущений проникновения в картину. Например, созданное у зрителя ощущение того, что он находится в центре картины и становится соучастником как создания, так и восприятия произведения. В России футуризм отразился в лучизме Л. Лисицкого, который писал: «Мы на своей последней станции супрематического пути взорвали старую картину… и сделали ее саму миром, плывущим в пространстве. Мы вынесли ее и зрителя за пределы земли, и, как планету, он должен повернуть картину и себя вокруг ее оси, чтобы ее постигнуть» [1: с. 176].

Супрематизм — одно из направлений русского авангарда, которое было создано К. Малевичем. Работы художников этого направления наполнены геометрической абстракцией, составленной из комбинаций простых геометрических форм, живопись часто монохромна и сдержанна по цвету. Художники-супрематисты отказались от традиционных живописных жанров пейзажа, натюрморта и опровергали все традиционные представления о живописи. В супрематистских картинах отсутствовали повествование и социальная направленность. Идея создания «нового реализма», «чистого искусства» принадлежала К. Малевичу, искренне верившего в мистическую, вплоть до религиозности, природу своего искусства. Впервые свои произведения К. Малевич представил на выставке 1915 г. В Москве. Художник считал, что супрематизм обладает собственной духовной ценностью в искусстве. Самая знаменитая сегодня его картина «Черный квадрат» висела в углу подобно иконе.



К. С. Малевич. Супрематическое платье. 1923

В работе над театральными и оперными проектами художник опирался на исследования связей между звуком, цветом и его значением и пытался отразить эти знания в работе. Он обращался к акварели для создания эскизов костюмов «Супрематическое платье» 1923 г. и декораций «Принцип росписи стен», будущих картин, выполненных в технике масляной живописи. Акварельных произведений Л. Лисицкого сохранилось больше, и они говорят о любви художника к этому материалу. Его акварели наполнены сложными абстрактными геометрическими конструкциями, лишенными фона и помещенными в абстрактное пространство картины. Свои картины Л. Лисицкий называл «пересадочными станциями от живописи к архитектуре». Супрематизм пользовался огромной популярностью у авангардистов и оказал влияние на формирование западного искусства и дизайна.

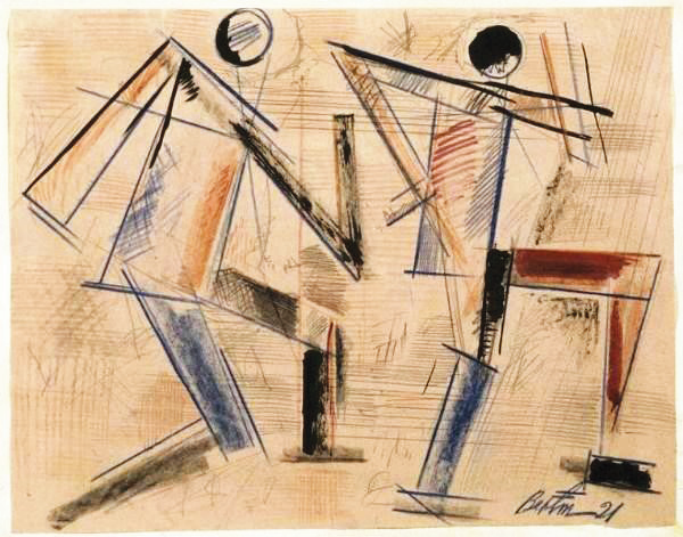


Л. Лисицкий. Проун. 1922–1923

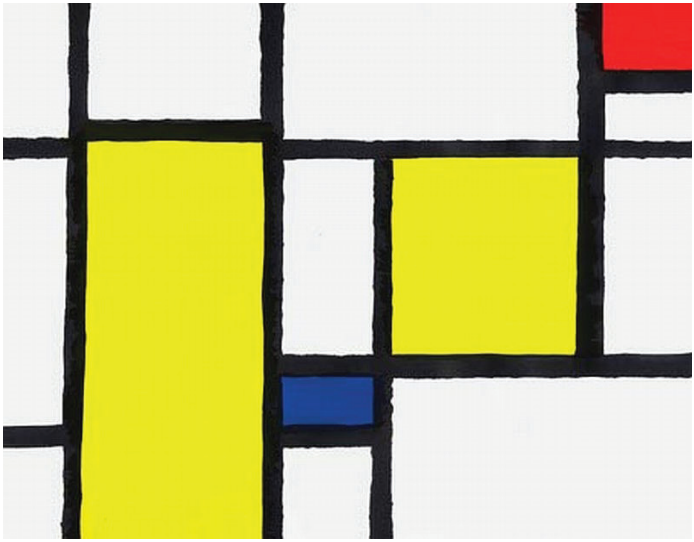
Конструктивизм как течение появился в России в 1921 г. Конструктивизм объединяет взгляды художников, которые писали и создавали абстрактные геометрические произведения, конструировали скульптуры из различных современных материалов, металла, пластика.

Художники-конструктивисты В. Е. Татлин, А. М. Родченко испытывали влияние кубизма, в творчестве придерживались конструирования различных объемов, форм больших и малых. Это отражено и в скульптуре, и в движущихся модулях, и в акварельной живописи. Подобно конструктивизму искусство П. Мондриана представляет течение неопластицизм, связанное со стремлением передачи в аскетичных формах красоты и истины.

Заполненные края и пустая середина изобразительной плоскости имеют равное значение. Сочетание прямых линий горизонтальных и вертикальных и основных цветов, образующих геометрическое сочетание простых форм, отделяют пространство картины.



В. Степанова (Родченко). Две фигуры. 1921



П. Мондриан. Абстрактная композиция. 1930

Акварели, как и картины, написанные маслом, схожи по композиции и не имеют композиционного центра. П. Мондриан был убежден в том, что искусство должно отражать покой и статичность, силы, отражающие универсальный порядок вещей в искусстве.

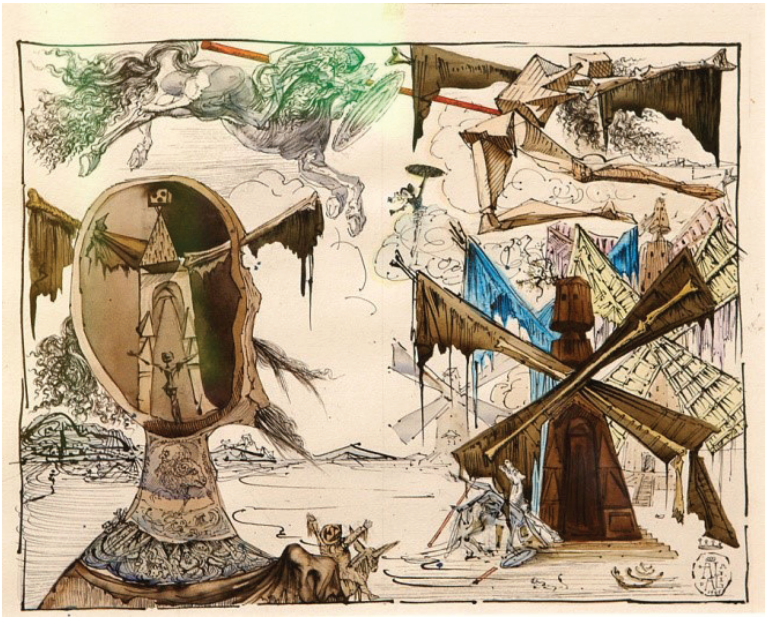
Абстракционизм швейцарского художника П. Клее предстает в пространственно-знаковой и утонченно музыкальной и образной эстетике акварели. П. Клее был другом и коллегой В. Кандинского по преподаванию в Баухаузе и разделял его взгляды в рождении абстрактного искусства. Художник создает ряд акварелей, вдохновленный поездкой в Тунис.



П. Клее. Сен-Жермен близ Туниса. 1914

Пространство своих акварельных работ он делит на маленькие прямоугольные и квадратные формы, которые окрашены каждый своим неповторимым цветом и подобно звукам в музыке они создают свою мелодию в живописи. Музыкальное образование художника помогало ему в понимании сути акварельной живописи, которая занимала ведущее место в его творчестве. В своих работах он стремился к концентрации в ограниченном формате листа всей поэзии цвета в акварели.

Манифест сюрреализма, опубликованный в 1924 г. изложил основные концептуальные положения направления. Изображение бессознательного, снов, видений занимало основное место в эстетике сюрреализма. Представители этого течения С. Дали, М. Эрнст, Ж. Миро, А. Массон и др. Каждый из художников отличался «ювелирной техникой» живописи и придавал выбранным мотивам чрезвычайную точность изображения. Например, акварель А. Массона «Насекомые мотодоры» представляет встречу подсознания с реальным миром.



С. Дали. Дон Кихот и ветряные мельницы. 1945

Влияние кино, телевидения, создание рекламы, использование медиасредств в искусстве, широко отразились в таких течениях, как поп-арт, медиа-арт, лэнд-арт, арте повера и др. Художники современности научились создавать искусство без живописи и графики, объектами стали разнообразные вещи, медиасредства и др., композиции из которых наделяются определенными концептуальными идеями и отражают взгляды творцов.

Искусство акварельной живописи развивается в эстетике авангардных течений и в лучших образцах представляет нефигуративную живопись М. Тоби «Заколдованные сады» или серию акварельных композиций Ж.-П. Риопеля, решающих проблемы изображения пространства, построенные на экспрессии диагоналей, вертикалей и мазков акварели.



Ж.-П. Риопель. Без названия. 1923–2002

В западноевропейском искусстве и в Америке 1920–1980 гг. развитие эстетики акварели направлено в основном в сторону авангардных течений. В России ситуация складывается наоборот, русские акварелисты тяготеют к фигуративной живописи. Среди лучших мастеров советской школы акварельной живописи, которые были представителями стиля реализма в искусстве живописи, можно назвать такие имена: из старшего поколения Н. Н. Купреянова, С. В. Герасимова, А. В. Фонвизина, Л. А. Бруни, а из художников советского времени Ю. П. Пименова и А. А. Дейнеку. Для современных эстетических приемов

акварели характерно свободное широкое письмо заливками, живописными переходами от больших цветовых пятен к мазкам. Хотя у каждого профессионального художника-акварелиста вырабатываются свои собственные эстетические приемы и методы работы в этой сложной и красивой технике живописи.

Акварели Л. А. Бруни, написаны без карандашной подготовки, широко, размашистым мазком, закрывая картинную плоскость. Художник любуется простыми вещами и сюжетами. Благодаря свежести цвета и его чистоте они сохранили непосредственность впечатления в натурных этюдах. Акварели А. А. Дейнеки продуманы по цветовому решению и композиции. По силе и эмоционально-образного решения, композиционного построения не уступают живописным картинам художника. Создавая в акварели подобие картинности, А. А. Дейнека сохраняет и использует специфические, эстетически характерные возможности акварели с ее силой и чистой свежестью тона. В его акварелях звучат любимые им контрастные сочетания интенсивного цвета, который он активно использует в живописи. Большую серию акварелей А. А. Дейнека привез из поездки во Францию и Италию в 1937 году. Особенно дорог ему мотив городского пейзажа, в нем художник любуется жизнью современного человека.

Жанровые сценки из жизни — это акварели Ю. П. Пименова, в которых происходит соединение бытовых сценок с пейзажем или с натюрмортом. Ю. П. Пименов также много и плодотворно работал на пленэре акварелью. Его композиции написаны кистью легко и свободно. В них присутствует звучание умеренного и спокойного цвета, отсутствуют яркость в контрастах, основная роль отводится белому фону бумаги, часто не заполненной звучащей белизной.

Непревзойденным мастером акварельной живописи заслуженно считается А. В. Фонвизин. Его работы отличаются тонкой и нежной цветовой гаммой. Кистью

А. В. Фонвизин владел с артистичностью. Акварели складывались из маленьких и трепетных пятен цвета, акварельных заливок, быстрых линий, которые наполняли жизнью пространство



А. В. Фонвизин. Портрет Майи Плисецкой. 1968

его работ. На поверхности бумаги сочно, смело, легко расцветали необыкновенные цветочные натюрморты, цирковые композиции, портреты-образы. А. В. Фонвизин начал работать акварелью в 47 лет, он создал очень красивые с эстетической точки зрения поэтичные серии живописных акварелей: «Цветочные натюрморты», «Женские портреты», «Цирк», «Портреты детей», серии пейзажей. Его акварели очень музыкальные, живые, одухотворенные и непосредственные по красоте, художественной индивидуальности и мастерству.

А. Н. Самохвалов один из замечательных мастеров советского изобразительного искусства, чье творчество сформировалось к началу 1930 г., уже тогда увенчалось рядом первоклассных произведений, отражающих пафос эпохи социализма. Советская и зарубежная критика говорила о художнике как о смелом новаторе. Глубокое



А. В. Фонвизин. Портрет сына. 1945

чувство современности органично увязывалось в его творческом мировосприятии с вдумчивым освоением традиций прошлого.

Монументальность часто сопутствует внешне статичному образу. Проявляется она в самых различных видах благодаря атрибуту труда непосредственно в акварелях «Метростроевка со сверлом», «Работница с напильником». Жизнеутверждающий подъем, бодрящая гармоническая слаженность, звучные композиционные и цветовые ритмы образов А. Н. Самохвалова делают их очень музыкальными. Причем в особом, специфическом плане. «Музыкальность — свойство редкое в изобразительном искусстве. Она была доступна лишь немногим из современных А. Н. Самохвалову художникам. К. С. Петров-Водкин, П. В. Кузнецов, Н. М. Чернышев. Но если у Петрова-Водкина «музыка» симфоническая, у Кузнецова — инструментально-камерная, у Чернышева — песенная,

то вслушиваясь в звучание самохваловских образов, хочется сравнить их с молодой советской песней» [61: с. 30].

Техника акварельной живописи продолжает развиваться параллельно с другими художественными течениями современности, она идет по своему собственному пути, развивая и обогащая эстетические ценности красивейшего живописного материала. На протяжении разных этапов развития истории искусства акварель присутствует и в фигуративном и в абстрактном искусстве, выступая самостоятельным и утонченным материалом познания живописи. Постижение многообразия художественных стилей в искусстве акварельной живописи помогает пониманию современного искусства, дизайна, обретению концептуальных позиций в области современного искусства и образования.

Анализ и изучение будущими педагогами-художниками разнообразных художественных стилей и течений, проникающих и отражающихся в искусстве акварельной живописи, предполагает подготовку современного специалиста высокой художественной культуры, способного к эстетическому пониманию природы изобразительного искусства. Глубокое изучение истории развития акварельной живописи, разнообразных творческих методов и технических приемов работы акварелью положительно влияет на формирование художественно-образного мышления студентов, дает опыт, необходимый для дальнейшего творчества педагога и художника.

РОЖДЕНИЕ ЦВЕТООБРАЗА В ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ



Цвет — одно из основных художественных средств в акварельной живописи, ее первооснова. «Изображение предметного мира, явлений окружающей жизни, разнообразных свойств и особенностей натуры в живописи передаётся посредством цвета и цветовых оттенков» [157: с. 88]. Цвет — одно из самых важных художественных средств в создании образа. Изучение цвета развивает образное мышление будущих педагогов-художников, так как цвет является элементом композиции и при его помощи художники решают композиционные задачи цвето-образной передачи в произведении. Не только распределение света и цвета в картине, но и сам подбор цвета помогает ярче отразить содержание живописного произведения, создать в нем необходимое эмоциональное настроение, задуманное автором. Сила воздействия цвета на эстетические чувства человека, способность разных цветов по-разному отражаться на его настроении, играет огромную роль в акварельной живописи. С древнейших времен и до наших дней цвет тесно связан с жизнью человека в ее различных психологических, эмоциональных и духовных проявлениях. Дошедшие до нас исторические памятники свидетельствуют о том, что

человек был постоянно занят поиском цветовых решений — простых, утонченных, сложных, но неизменно связанных с обычаями своего народа, с поиском художественного образа и стремлением к художественному выражению.

Древние греки отождествляли радугу с посланницей богов Иридой, спускающейся на землю на своих разноцветных крыльях. С древнейших времен люди использовали цвет как символ для передачи определенных идей и понятий в искусстве и жизни. Этот символический язык основан на том, что за многими цветами закрепились устойчивые ассоциативные, иносказательные значения; в одних случаях — они всеобщие и универсальные; в других — отражают эстетические ощущения определенных культур. Цвет усиливает эмоциональное переживание от увиденного, вербализованного. Ощущение художником пространства, формы, светотени связано с невербализованным и эстетическим восприятием цвета и способно вызывать сильнейшие эмоциональные реакции.



П. Синьяк. Натюрморт. 1863–1935

В работе с акварелью цвет воспринимается прозрачным и сияющим, это происходит благодаря красоте акварельных пигментов и живописи, написанной по белоснежной бумаге. Восприятие этюда, как и работа над ним, и составляют эстетическую первооснову в акварельной живописи. К. Писсаро в письме П. Синьяку от 30 августа 1888 г. отражал свое эстетическое отношение к акварели, он писал: «Рекомендую вам акварель. Она драгоценна и очень практична. Можно успеть за несколько минут зарисовать то, что немыслимо иным другим способом: прозрачность неба, прозрачность воздуха и кучу мелких деталей, которые не может дать и длительная работа; эффекты мимолетны…» [94: с. 125]. Самое первое и яркое чувство от увиденного, передается при помощи цвета и остается в быстром акварельном этюде художника. Цвет в акварели создает эмоционально-чувственный образ и предстает как категория эстетической оттенки творчества.

Таким образом, в исследовании акварель представляет собой не просто вид живописи, применяемый в обучении, а необходимое условие для развития эстетических чувств в тонкости восприятия и передачи на листе бумаги красоты окружающего мира, в развитии чувства цвета у студентов, в выработке быстроты и сноровки в живописи педагога-художника, необходимых в дальнейшей профессиональной деятельности. Рассматривая цвет с позиций изучения цветовой культуры и цветового языка искусства как феномена, опирающегося на психофизиологию восприятия и раскрывающегося в различных аспектах духовной и материальной жизни, приводим художественно-эстетические и функционально-утилитарные знаковые системы использования цветового языка в жизни и творчестве. Цветовой язык способен нести эмоциональную, эстетическую и смысловую информацию и направлять в работе по созданию художественного образа в акварели.

Глубоким исследованием цвета в художественном творчестве занимались многие художники, поэты, музыканты, ученые: И. Ньютон, И. В. Гёте, Е. Шеврель, П. Синьяк Ж, Сера, Э. Делакруа, У. Тёрнер, И. Иттен, В. В. Кандинский, М. А. Врубель, О. Э. Мандельштам, А. А. Блок, А. Н. Скрябин, М. К. Чюрленис, М. Купер, А. Мэтьюз,

С. Л. Рубинштейн, Н. Н. Волков, Т. С. Комарова, Н. М. Сокольникова, Л. Н. Миронова, И. Б. Ветрова, Т. Я. Шпикалова и др.

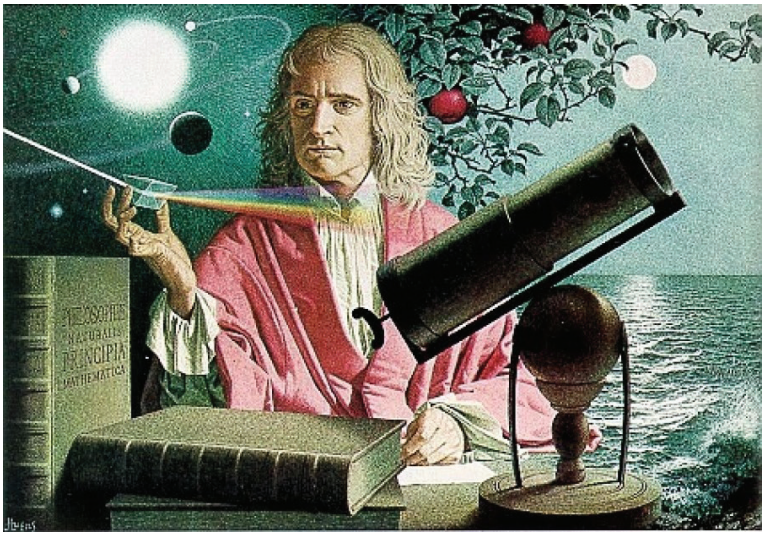
Живопись, театр, музыка, поэзия образуют духовное притяжение, природу искусства и служат основой формирования образотворчества выдающихся мастеров искусств. Музыкант и композитор ощущают картину окружающей природы эстетически при помощи слуха, художник и живописец эту же действительность воспринимают при помощи зрения, наслаждаясь красотой разнообразных цветов, формами, линиями, игрой света и тени. Окружающая нас действительность по-разному чувствуется художником и музыкантом и соответственно по-разному передается в разных видах искусств. «Художественное развитие человечества — два встречных процесса:

1) от синкретизма к образованию отдельных видов искусства (от нерасчлененного, слитного художественного мышления в древности отпочковались танец, пение, музыка, театр, литература, в XIX веке формируется художественная фотография, в XX веке — кино и телевидение);

2) от отдельных искусств к их синтезу (кино и отдельный вид искусства, и синтез ряда искусств; архитектура вступает в синтез с монументальной живописью и скульптурой). Для развития художественной культуры равно плодотворны и вычленение специфики каждого из них, и взаимодействие муз» [30: с. 277].

Соотношения между искусствами, их близость, внутреннее сходство, проникновение друг в друга изменчивы и подвижны. Ф. Гегель предсказывал сближение живописи и музыки, скульптуры и живописи: «как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к принципам живописи, так и… эта магия отблесков, в конце концов, может приобрести столь преобладающее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображений, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, взаимопроникновении и играющей гармонии начинает в такой же степени приближаться к музыке» [42: с. 244]. Пророчество осуществили художники-импрессионисты, их произведения стали музыкой цвета и света в искусстве.

Заслуга создания теории цвета принадлежит великому английскому ученому И. Ньютону. Он разложил белый солнечный свет на ряд спектральных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. И. Ньютон пришел к идее цветового круга и создал цветовую систему, необходимую художнику и дошедшую до нашего времени. Белый луч представляется как сумма излучений, зрение человека складывает воедино цвета, получая по определенным цветовым законам смешения цвета.



И. Ньютон

Великий физик начал изучать цвет подобно физиологу, испытывая оптические суммы разных цветов. Два близких по спектру цвета при смешении в сумме создают промежуточный между ними цвет.

Цветовой круг состоит из окружности, по которой расположены непрерывно меняющиеся по цветовому тону насыщенные цвета. Расположение зеленого цвета находится напротив пурпурно-красного, сине-зеленого, синего, фиолетового напротив оранжевого, желтого. Белый цвет находится в центре цветового круга. При помощи цветового круга можно легко продемонстрировать законы оптического смешения цветов. По идее И. Ньютона, на прямой, соединяющей



Цветовой круг

смешиваемые цвета, находится искомый цвет смеси. Диаметрально противоположные цвета называются дополнительными. Сумму двух цветов можно смешать с третьим. Дополнительные цвета связаны цветовыми контрастами, усиливающими цвет друг друга. Основные цвета цветовой системы И. Ньютона образуют триаду: красный, зеленый, синий. Последующие исследования лишь уточняли эту систему. Художники всегда были заняты проблемами колорита в живописи, с меньшей или большей степенью отхода в теорию, рассуждали о цветовом круге и его использовании в живописи. Для творчества импрессионистов, П. Синьяка и Ж. Сера идея научной систематики цветов оказалась особенно близкой. Они с восторгом изучали книгу Е. Шевреля, излагающую законы оптического смешения или суммирования цветов, законы контраста цвета, показанные в цветовом круге [197]. Новые знания они использовали в своих произведениях, в создании нового стиля в живописи — пуантилизма, при котором мазки чистого цвета, положенные на картинную плоскость, смешиваются при восприятии на определенном расстоянии.



Рассмотрим учение о цвете И. В. Гёте [44].

И. В. Гёте не был согласен с теорией цвета и света И. Ньютона и великий поэт создал свою концептуальную теорию цвета. Свою работу по теории цвета И. В. Гёте ценил выше литературного творчества. Нас прежде всего интересует часть его теории под названием «Чувственно-нравственное действие цветов». Работу современники встретили негативно, советовали заниматься литературой, приписывали дилетантизм. В одном из писем к Ф. Шиллеру поэт жалуется на несправедливое отношение современников к своей работе по теории цвета.

И. В. Гёте пишет, что цвет «независимо от состава и формы материала оказывает известное воздействие... на душевное настроение» § 758 [44]. В § 762 [44]: «отдельные цвета вызывают особые душевные состояния». Впечатление, вызывается непосредственно под влиянием определенного цвета на чувства и эмоции человека, состояние души. «Отдельные красочные впечатления... должны действовать специфически и... вызывать специфические состояния» § 761 [44]. И. В. Гёте, согласно своим положениям, ставит в соответствие определенным цветам определенные психологические чувства. По И. В. Гёте, в «душевном состоянии» происходят изменения при воздействии определенного цвета на человека,

например, влияние цвета посредством цветных стекол. Основные положения психологического раздела своей теории И. В. Гёте делит на цвета, окрашенные определенным эмоциональным отношением «отрицательные» — красно-синий, синий, и сине-красный, и «положительные» — (киноварь, сурик) желто-красный, (оранжевый) желтый, красно-желтый. Цвета разных групп создают разное настроение: одной — деятельное настроение, бодрое, живое, а другой — тоскливое, неспокойное, мягкое.

Зеленый цвет поэт относил к группе «нейтральных». В психологической характеристике цветов, Гёте затрагивает вопросы межкультурных различий в цветовой символике, цветовом восприятии и цветовом воздействии. Он считал, что любовь к яркому и пестрому считается характерной для детей, дикарей, «некультурных» народов. У людей, получивших образование, предпочтение напротив, к спокойным цветам. И. В. Гёте связывает цвет, присутствующий в одежде с характером нации, народа. Также любимые цвета являются и отражением характера и чувств определенного человека. Например, активные нации любят яркие и энергичные цвета. Спокойные нации — соломенный и красно желтый цвет в сочетании с темно-синим в одежде. Предпочитают красный цвет народы, стремящиеся показать свое достоинство.

Молодые женщины выбирают голубой и розовый цвета и светлые оттенки в одежде. Старики любят лиловый и темно-зеленый цвета §§ 838–848 [44]. Значение «Учения о цвете» И. В. Гете для изучения психологии цвета очень велико. То, что ставилось И. В. Гёте в вину — субъективизм, художественный метод, позволило великому немецкому поэту рассмотреть тонкие взаимосвязи между цветом и психологией человека. В работе И. В. Гете мысль «светоносной души человека» получила убедительное подтверждение. У него цвет уже не выступает символом божественных, мистических сил. Явление цвета как символа в определении человека, его мыслей и чувств, причем символа психологического, имеющего определенное, специфическое содержание. В нашем исследовании мы соглашаемся с трактовкой цвета И. В. Гёте. Цвет несет свой, наполненный смыслом художественный образ, который мы называем цветообразом.

«759. Вспомните, как мы оживаем, когда в пасмурный день солнце вдруг осветит часть местности и краски станут ярче. Краски в общем вызывают в людях большую радость. Глаз нуждается в них так же, как он нуждается в свете. Из глубокого чувства этого несказанного наслаждения, вероятно, и родилось то представление, что цветные благородные камни обладают целебной силой, которую им приписывали» [44].

«758. Взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям. Действие это, взятое в отдельности, специфично, в сочетании частично гармонично, частично характерно, часто также негармонично, но всегда определенно и значительно, примыкая непосредственно к области нравственного.

В ряду изначальных явлений природы цвет занимает столь высокое место, с большим многообразием выполняя положенный ему простой круг действий, что мы не будем удивлены, если узнаем, что он в своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и формы материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, оказывает известное действие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душевное настроение» [44].

Цвет — одно из важнейших средств воздействия на чувства человека, и его способность по-разному влиять на его настроение играют важную роль в восприятии окружающей действительности и живописи. Подобно теории цвета

И. В. Гете художники, педагоги выстраивают собственные цветовые теории, убеждаясь, подобно Э. Делакруа, что «…цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают» [54: с. 293].

Воспитание, развитие личности художника-живописца, тонко чувствующего цвет, является одной из самых важных задач педагогики изобразительного искусства. Данная задача является основной и самой сложной в обучении живописи, так как научить чувствовать цвет практически невозможно. Многие педагоги и художники говорят о своей педагогической практике, что

любого учащегося, вне зависимости от возраста, можно научить рисовать, а чувствовать цвет, нет. Чувство цвета идет от Бога. С данными способностями чувства цвета, необходимыми для живописца, человек может только родиться. Но развивать чувство цвета и изучать законы цветоведения и колористики необходимо. С развитием чувства цвета воспитывается и художественный вкус педагогов-художников, появляется возможность чувствовать, создавать, понимать живопись.

«Серьезное изучение цвета — это превосходное средство для этой цели, ибо оно ведет к пониманию внутренней обусловленности явлений. Решающим в искусстве являются не выразительно-изобразительные средства, а человек со своим характером и человечностью. Первым идет формирование и развитие личности, а затем уже возможность творчества» [70: с. 94].

Иоханнес Иттен, швейцарский педагог и художник, был одним из первых преподавателей, основателей сложного и нового по своей методике лекционного и практического курса, который развивал мастерство свободного владения цветом и формой как основными категориями любого вида творческой деятельности у студентов. Книга «Искусство цвета» была написана на основе многолетнего преподавания в Баухаузе и внесла неоценимый вклад в развитие мировой цветовой культуры. О своей книге И. Иттен говорил: «Пока цвет связан с предметным миром, мы можем воспринимать его и изучать его закономерности. И все же сущность цвета остается скрытой от нашего понимания и может быть осознана только интуитивным путем.

Эта книга — учебник, и его содержание определяется законами цвета, данными природой. Эти законы сверкают в цветах радуги и хорошо различимы на специально сконструированном нами цветовом шаре, где разграниченные цвета и их смеси доведены до полярности черного и белого цвета. Черный с его глубокой темнотой необходим, чтобы полихромное сияние могло определиться в своих границах. Между черным и белым пульсирует живой мир хроматических явлений. Светлая же лучистость белого — чтобы цвет мог обрести материальную силу» [70: с. 94].



Цветовая звезда

И. Иттен, занимаясь цветом, создал конструкцию двенадцатичастного цветового круга и цветовой звезды, имеющей по граням градации двенадцати цветов, растянутых по светлоте от черного к белому и наоборот. Цветовая звезда и цветовой круг, созданные И. Иттеном, дают прекрасное видение строения цветовых оттенков. Только живопись дает возможность раскрыть тайны образования разнообразных цветов в создании художественного образа.

И. Иттен выделил семь типов цветовых контрастов, которые художники активно применяют в своих произведениях.

1. Контраст темного и светлого, основанный на использовании тоновых градаций цвета и различной светлоты цветов. Все цвета могут быть затемнены черным или осветлены белым.

2. Цветовой контраст, который возникает в случае произвольного сопоставления цветов, использование белого и черного может сделать его более ярким и выразительным.

3. Контраст теплого и холодного. Самый сильный эффект этого контраста получается при взаимодействии сине-зеленых цветов с красно-оранжевыми.

4. Контраст дополнительных цветов. Дополнительные цвета в цветовом круге располагаются друг против друга. Если их смешать, то получится серый цвет. Когда дополнительные цвета находятся рядом, то усиливается их яркость.

5. Контраст по степени насыщенности цвета. Он получается при противопоставлении блеклых и насыщенных цветов.

6. Симультанный контраст работает при законе дополнительных цветов, при котором каждый чистый цвет, воспринимаемый человеческим зрением, физиологически требует в дополнение противоположного по цветовому кругу цвета. Если же такого цвета нет, то глаз сам симультанно создает полное присутствие дополнительного цвета.

7. От противопоставления цветовых поверхностей разной величины, возникает контраст по площади цветового пятна [70].

Изучая цветовые контрасты, И. Иттен предлагал студентам упражнения на следующие темы: времена года, ночь, крещение, похороны, ярмарочная площадь и другие. Студенты начинали искать особое цветовое решение, необходимое для каждой темы. «Мир цвета постигается при помощи красок и кисти и надо учиться понимать логику цветовых решений на примере работ других художников» [70: с. 35]. И. Иттен в своей универсальной теории цвета, писал о необходимости знания закономерностей цвета, для всех людей, связанных с ним в профессиональной деятельности. Чувство цвета и природный талант помогают преодолевать некоторую неуверенность при выборе цветового решения. Несмотря на это, И. Иттен рассуждает о том, что следование знаниям не должно ограничивать художника его интуитивные импульсы, поскольку только дополнение одного и другого может помочь в создании творческого произведения, в котором сквозит энергия человека-творца. И. Иттен говорил своим ученикам так: «Если вы, не зная законов владения цветом, способны создавать колористические шедевры, то ваш путь заключается в этом «незнании». Но если вы в своем «незнании» неспособны создавать шедевры, то вам следует позаботиться о получении соответствующих знаний» [43: с. 175].

В моменты вдохновения задачи решаются чувственно, интуитивно, эмоционально, теории и законы хороши лишь в ситуации неуверенности. Леонардо да Винчи еще в «Трактате о живописи» излагал следующую мысль о взаимодействии правил, чувств и интуиции художника: «никогда ничего не достигнешь, если в своем творчестве будешь руководствоваться только правилами, в произведениях будет царить путаница» [43: с. 176], определяя, что художник должен полагаться на собственную интуицию, идти дальше науки в поиске композиционного и цветового решения произведения.

«В настоящее время смысл существования картины скрыт в ее цветах и формах. Художник использует для своих творений картинную плоскость, краски, выражая свои чувства под влиянием интуиции и вдохновения, жизненную силу которую он сам излучает» [70: с. 95]. Цвет в трактовке создания художественного образа, цветообраза может быть создан только в том случае, когда художник вносит в произведение частичку себя, своей души. Ярким примером виртуозного создания цветообраза в акварели можно считать творчество английского художника Дж. М. У. Тёрнера, которого справедливо называют волшебником живописи, он вошел в историю живописи как виртуоз цвета, мастер туманов, морских далей, небесных просторов. В начале 1820-х – 1830-х гг. У. Тёрнер начал открывать для себя новые направления в искусстве, искать способы выражения собственных чувств при помощи красок, в его палитре наметился переход от землянистых, натуральных цветов и оттенков к более открытым, ярким и чистым цветам. Экспериментируя с цветом в акварели, У. Тёрнер добился прекрасных результатов, его работы стали вызывать у зрителя ассоциации найденного в произведении цветообраза, будь то сияющее солнце или туман пасмурного дня. Становится все более заметной тенденция переносить в работу маслом новаторские методы, испробованные им в работе акварелью.

У. Тёрнер пишет акварелью то прозрачно, то густо, иногда наносит сухие удары кистью, а иногда вместо кисти использует пальцы. Он тщательно продумывал композицию своих произведений,

вынашивал идею, создавая множество предварительных этюдов. «Процесс первоначального построения образа смелыми основными цветами словно бы раскрепостил манеру художника в планировании и выстраивании картины и придал цветовым решениям больше поэтики» [222: с. 95].

В эти годы У. Тёрнеру особенно полюбились оттенки желтого цвета, это было связано с появлением новых красок. Они преобразовали манеру художника в передаче световоздушной перспективы, добавили сияния, солнечного света в его произведения. «Недоброжелательные критики утверждали, что У. Тёрнер затопил небо золотым сиянием, обвиняли его в том, что он отравлен цветом» [172: с. 123].

Как бы ни развивалось искусство живописи в будущем, сила цвета всегда будет важнейшим выразительным элементом его существования.

Оптическим, химическим и электромагнитным процессам и действиям, которые мы видим и осознаем при наблюдении за свойствами цвета, соответствуют процессы, происходящие параллельно в психологии людей. Духовное и эмоциональное восприятие цвета, могут определять переживания, происходящие от восприятия цвета, проникать глубоко в мозговые центры и воздействовать на человека. И. В. Гёте говорил о чувственно-нравственном воздействии цвета, и действительно, цвет оказывает на нас огромное влияние. Глубокая синева далеких гор и бескрайнего моря и очаровывает нас, но тот же самый цвет в интерьере дома кажется нам безжизненным и неприятным. Синие отражения цвета делают кожу бледной и безжизненной, синие лучи света, попадающие на пищу, делают ее непривлекательной для трапезы. По мнению ученых, психологов, художников, дизайнеров, искусствоведов, разные цвета имеют также свои символические значения, могут звучать и участвовать в синтезе искусств наряду с поэзией и музыкой. Высказывания Э. Делакруа говорят о глубоком родстве музыки и живописи и всех видов искусства.

«Музыкальный тон имеет непосредственный доступ к душе. Всякому известно, что оранжевый, желтый, красный цвета

вызывают и представляют идею изобилия и радости. Цвет тотчас находит в ней отклик, ибо у человека «музыка в душе» (Э. Делакруа). На этом, бросающемся в глаза, родстве основывается мысль И. В. Гёте, «на котором живопись с помощью своих сил вырастает до искусства в абстрактном смысле и на котором она, в конце концов, достигает чисто художественной композиции. Это пророческое выражение И. В. Гёте является предчувствием положения, в котором в наше время находится живопись» [90: с. 46].

Из значения цветов складывается цветообраз, например, если для написания акварельного произведения использовать определенные цвета, имеющие символическое значение и связанные с задуманной темой, то можно трактовать смысл произведения с позиций образов, выстраиваемых цветовой гармонией.

Абстракционисты, по мнению Н. Н. Волкова [37], много говорят о музыкальности цвета. В. В. Кандинский [73] описывает действие цвета, влияние формы, создание цветовых композиций, глубоко погружаясь в данную тему, пропуская ее через собственную душу, цвет в его описаниях становится живым и наделяется эпитетами «вибрирующий», «разрывающийся», «стремительный» и др. Сравнивая цвет с музыкой, он видит и слышит звучание каждого цвета, выстраивая в своих произведениях цветомузыкальные абстрактные композиции.

Живопись развивает, обогащает человека. «При таком более высоком развитии существа и предметы получают внутреннюю ценность и начинают внутренне звучать. Лишь при более высоком развитии человека расширяется и круг свойств, несущих в себе различные сущности. Также обстоит дело и с цветом. При низкой душевной восприимчивости он может вызвать лишь поверхностное действие. Глаз больше и сильнее привлекается светлыми красками, а еще сильнее и больше светлыми и теплыми тонами. От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Киноварь притягивает и манит нас как огонь, на который человек готов смотреть часами. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго вида этого цвета и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. Так, первоначальная элементарная

физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души. В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. При более высоком развитии это элементарное действие переходит в более глубокое впечатление, сильно действующее на душу… налицо главный результат наблюдения — психическое воздействие цвета» [73: с. 42].

Проблема синтеза живописи и музыки, цвета и звука, была одной из актуальных в художественной и общественной жизни в России перед революцией. В спорах и декларациях рассматривались варианты совместного действия и внешнего синтеза. «Интересную мысль художественного движения этого времени составлял не внешний синтез цвета и звука, а переход одного искусства через явления на язык другого искусства, поиски их объединенности.

А. Н. Скрябин мечтал о грандиозном синтезе искусств, объединяющем музыку, театрально-декорационную живопись, театральную постановку. Изменение световых и цветовых сочетаний, находящихся в непрерывном движении занимало музыкантов, угадывающих в движении света подобие музыкальной и звуковой ткани произведения в музыке. «Поэма экстаза», «Прометей» А. Н. Скрябина вызывают ощущение жизни и красок без световых эффектов посредством общего эмоционального звена» [38: с. 138]. Связь музыки и живописи, цвета и света характерны для начала XX века. В русском искусстве начала века, на наш взгляд, также прослеживается стремление к музыкальности в живописи. У художника М. А. Врубеля цвет музыкален, а созданная образная сторона предметов не мешает движению цвета в его произведениях, вместе цвет и изображение работают над созданием образа. Музыкальность в произведениях живописи мы трактуем из создания определенного лирического художественного образа, созданного художниками в живописи. Музыкальны по-своему произведения

К. А. Коровина и И. И. Левитана, произведения художников группы «Мир искусства» и художников группы «Голубая роза». Музыкальна живопись, в высшей степени определяющая мастерство

В. Э. Борисова-Мусатова и Н. Н. Сапунова и других прекрасных художников этого периода. В русской живописи начала века, в противоположность поискам совершенства в живописи импрессионистов, оптического смешения цветов, возникла идея повышенной эмоциональности цвета, и именно музыкальность в работах художников говорит нам об этом. «Музыкальный звук — это содержательный звук, цвет становится тем музыкальнее, чем он содержательнее. Именно изобразительность создает музыку цвета» [38: с. 139].

Н.Н. Волков в книге «Цвет в живописи» писал: «Многие картины на наших выставках говорят об отсутствии культуры цвета. В одних — кричащая анилиновая, безвкусная яркость. В других — серость, выдаваемая авторами за тонкость цвета. В-третьих — слепое подражание знакомым образцам. Между тем традиции подлинного колоризма — в образном познании, в образном мышлении, а не в заученной или надуманной, или просто скопированной с натуры цветовой гаммы» [37: с. 10].

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В творческой работе художника над созданием художественного образа в живописной композиции символические значения различных цветов помогают в отражении определенных эмоциональных состояний, которые он хочет передать своим искусством. Художественный образ рождается из ассоциаций и настроений, переданных в искусстве. Известный ученый и педагог Л. Н. Миронова [115] в своей книге «Цвет в изобразительном искусстве» проводит тщательный анализ значения языка цвета и его действия на людей.

В нашем исследовании мы раскрываем значения цветов, цветообраз которых был создан природой и людьми, исторически сложившимися значениями в разных культурах. Также приведем примеры смешения и использования цветов в акварельной живописи.

Белый цвет. Он ассоциируется с чистотой, непорочностью, новизной, невинностью, покоем. Оттенков белого цвета множество: это и цвет высокогорных ледников, и цвет морского жемчуга.



В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1901

«Древнейшие символические значения белого в основном позитивны: белый цвет солнечного света в полдень, цвет самого дня как антипода ночи; “белый день” — это время ясного видения и вместе с тем трудовой активности, бодрости. С белым цветом связаны представления о тех субстанциях, в которых заключается начало жизни, — о материнском молоке и семени. Белое — это всяческое добро в противовес черному, обозначающему преимущественно зло» [115: с. 48].

В доисторические времена сложился устойчивый архетип света, как божества, отождествляемого с солнцем. Белый — цвет праведников, святых, богов.

Особое место белый цвет занимает в поэзии Серебряного века. «В нем заключается некая мистическая неопределенность, полная возможностей, которым не суждено осуществиться. Белый цвет, богатый оттенками, соответствует нюансам эмоций, которыми так богата поэзия символистов, акмеистов, декадентов» [115: с. 54]. У А. А. Блока в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» белый цвет воспринимается, как луч надежды на светлую жизнь земную или неземную. Цвет вносит в поэзию свое символическое значение.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.
И всем казалось, что радость будет…

В. В. Кандинскому белый цвет представляется: «Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Белый цвет трактуется как символ вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции исчезли. Поэтому белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, как молчание, которое может быть внезапно понято» [73: с. 72].

В акварели роль белого цвета выполняет бумага, просвечивающаяся через тончайший и прозрачный слой акварельных красок. В настоящее время в разных наборах акварельных красок

встречается белая акварель (китайская белая), но, как правило, этот цвет при смешении с другими цветами дает мутность и разбеленность красочного слоя, исчезает прозрачность, присущая акварели.

Красный цвет всегда связывался с огнем и пламенем — ярким, опасным, возбуждающим, провоцирующим, способным довести эмоции до кипения. Красный ассоциируется с кровью — изначальной, дающей жизнь субстанцией, которая связана с рождением, жизненной энергией, деятельностью и силой. Красный цвет чрезвычайно многогранен. Красный цвет никогда не бывает робким, он горит и пульсирует. Красный флаг — символ восстания, борьбы. Красное сердце — символ любви. Красным окрашены плоды и цветы многих растений: роза, гвоздика, мак, рябина, калина, брусника, яблоки, вишни и многое другое. В Японии любим красный клен, в традициях — созерцание красных листьев.



К. А. Коровин. Северная идиллия. 1886

В русском языке слова «красный», «красивый» — синонимы и имеют один корень. Все самое лучшее, красивое, приятное для глаз называют красным. В народном искусстве красный цвет особенно почитаем и часто встречается в традиционных орнаментах в ткачестве, в народном костюме, в оберегах, в росписях игрушек и предметов народного творчества.

В поэзии С. Есенина красный цвет встречается часто, им окрашены закаты и рассветы, губы, щеки и платья красавиц.

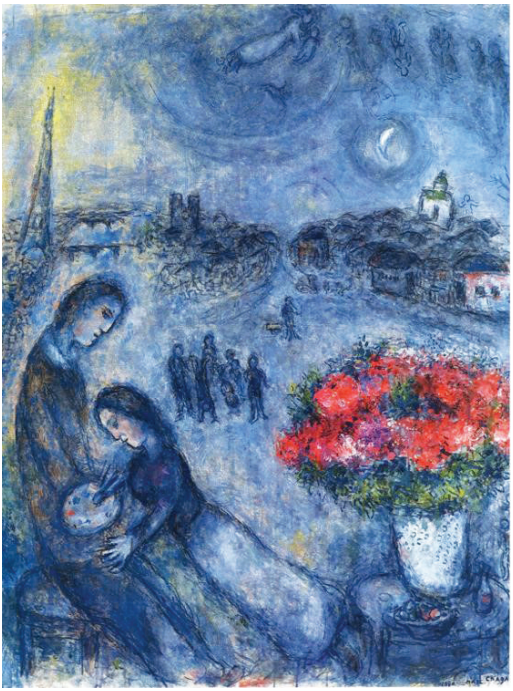
Разнообразные ассоциации возникают при взгляде на различные оттенки красного цвета. Так, например, розовый цвет считается цветом доброты и сентиментальных отношений, цвет киновари обычно вызывает такие ассоциации, как огонь, эрос, опасность, громкость, близость; кармин (алый цвет) — кровь, сила, власть, любовь вплоть до жертвенности; пурпурный цвет — царственность, право на высший суд, справедливость, почтение, величие, достаток и власть.

Этот цвет помогает активно преодолевать жизненные препятствия. Он повышает динамичность жизни и стимулирует предприимчивость. Психологами отмечено, что ношение спортсменами красных очков повышает их выносливость и выявляет решительность в их характерах. Например, если на тяжелоатлета надеть красные очки, он возьмет больший вес, чем без них. Красный цвет, благодаря своему возбуждающему эффекту, может использоваться при лечении депрессий, подавленности и меланхолии. В Китае в традиционной медицине на ушиб или воспаление прикладывают кусочек красной ткани, пропитанной мазями. Он активно способствует заживлению ран за счет глубоко проникающего влияния. Поэтому в процессе цветолечения резко уменьшаются воспалительные явления.

Синий цвет. Это цвет неба. Он очаровывает людей небесной лазурью утреннего неба и поражает глубочайшей синей чернотой неба ночного. Для китайцев синий цвет — символ бессмертия, а для русских — символ веры. Синий цвет привлекает нас трепетностью веры в бесконечную духовность. «Синий — типично

небесный цвет. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, побуждая в нем тоску по непорочному и, в конце концов, сверхчувственному. Погружаясь в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали. При сильном его углублении развивается элемент покоя. Он становится бесконечной углубленностью в состоянии сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть. Переходя в светлое, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека высоким и безразличным. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, — на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен, пока не перейдет к состоянию безмолвного покоя — станет белым» [90: с. 69]. Синий цвет, склонный по своей природе к уединению, тихому смирению и глубокой вере, часто используется в картинах, изображающих Благовещение. Во многих культурах синий цвет использовался для защиты от сил зла. В Иерусалиме на дверях и стенах жилищ рисуют синюю ладонь. В Марокко жениху рисуют синюю точку чуть ниже мочки уха, чтобы отогнать злых духов. В древности синие сапфиры защищали своих владельцев от колдовства. Синий сапфир символизировал веру, надежду и судьбу. В Греции клочок синей ткани прикалывают к детским пеленкам, чтобы защитить младенца от сглаза.

«Среди живописцев XX века истинным поэтом синего был М. Шагал. Это — цвет его юношеской мечты о небе, которое он умел провидеть и среди улочек провинциального Витебска, и на лице дворника с метлой, и в бедной комнатке на окраине города. Но, конечно же, самый плотный заливает пространство мастерской, в которой художник уединяется с мольбертом и палитрой. «Я приехал в Париж за синим цветом», — пишет М. Шагал в своей книге. А. А. Вознесенский описывает эпизод в московской гостинице, где М. Шагал остановился во время приезда в Москву в 1973 году: «Номер в его отеле был завален корзинами цветов и торжественными дарами. Но гениальный голубоглазый



М. Шагал. Париж. 1910

мастер… разрыдался над простым букетиком васильков — это был цвет его витебского детства, нищий и колдовской цветок, чей отсвет он расплескал по витражам всего мира от Токио до Метрополитен. А. Вознесенский посвятил ему стихи «Небом единым жив человек». Поэт верно, как никто, разгадал суть синего цвета Шагала: «Его безумный синий взгляд — трагический василек Вселенной» [115: с. 82].

Фиолетовый цвет. В нем сочетаются энергия красного и элегантность синего, недаром этот цвет происходит от их смешения. Пурпур и фиолетовый цвет всегда ассоциировались с царственностью. В качестве антипода желтому фиолетовый цвет бессознательного и таинственного, то угрожающего, то ободряющего, но всегда впечатляющего, в двойном составе фиолетового цвета — источник его особенной психологии влияния на человека.

С. Л. Рубинштейн в книге «Основы русской психологии» пишет о фиолетовом цвете следующим образом: «Фиолетовый цвет, полный жизни и возбуждающий тоску и грусть соединяет эмоциональный эффект синего и красного цветов, он является одновременно притягивающим и отталкивающим» [151: т. 1, с. 123].

Морис Дерибере цитирует доктора Понза, рассказывая об уникальных свойствах фиолетового цвета успокаивать и излечивать больного и усталого человека: «Я поместил одного помешанного в комнату с фиолетовыми окнами; на следующий день больной попросил отпустить его домой — он выздоровел. Он покинул психолечебницу, живет счастливо и совершенно здоров» [115: с. 124].



М. А. Врубель. Демон сидящий. 1890

Японские поэты подтверждают целительное действие фиолетового цвета:

По горной тропинке иду.
Вдруг стало мне от чего-то легко:
Фиалки в густой траве.
(Басе)

Фиолетовый, лиловый, сиреневый — это цвета меланхолические, таинственные, грустно-романтические. Они присутствуют в поэзии О. Э. Мандельштама и живописи М. А. Врубеля.

Пурпурный цвет. Пурпурный — цвет богатства, царственности, высшей власти, красоты. Пурпурный — самый почетный в греко-римской античности. У Гомера этот цвет носят герои и боги в «Илиаде» и «Одиссее»: «блистающий пурпуром пояс» носят герои, «в мантию был шерстяную, пурпурного цвета, он облачен». «На уровне византийской цветовой символики пурпур объединяет вечное небесное, трасцедентное (синее, голубое) с земным (красное). Соединяя в себе противоположности, пурпурный цвет приобрел в культуре антиномического мышления особую значимость. Культура глаза не в последнюю очередь определялась культурой мышления. Не случайно, что за пределы столичного круга пурпур в византийском искусстве практически не вышел, его сменили более простые цвета — красный и синий. А в мафории Богомотери он приглушен коричневым цветом» [34: с. 103].



Икона. Богоматерь

И. В. Гете цвет кармина называет пурпуром.

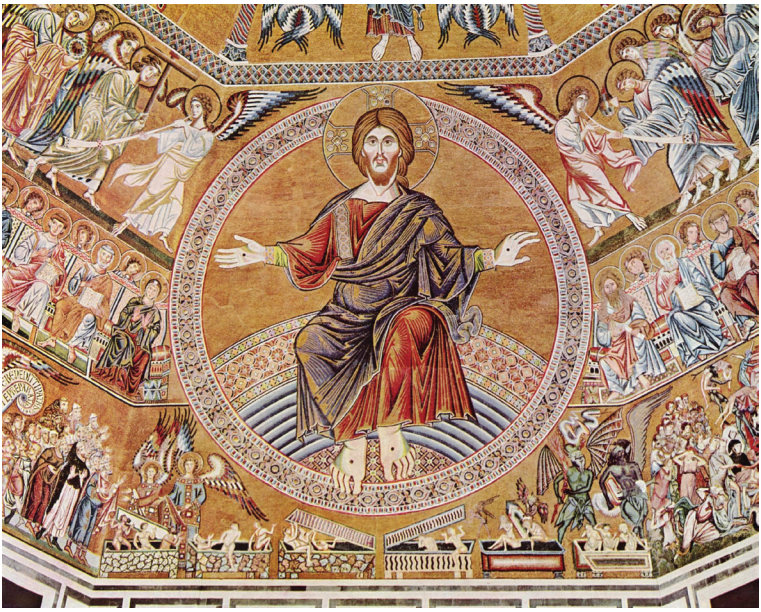
«792. Представьте себе совершенный высушенный на белом фарфоровом блюдечке кармин, это совершенно чистый красный цвет. Мы называем этот цвет пурпуром, ради его высокого достоинства, хотя мы и знаем, что пурпур древних больше тяготел в сторону синего» [44].

«797. Этот цвет создает впечатление великолепия и серьезности и многое рассказывает нам история о пристрастии правителей к пурпуру» [44].

Все оттенки пурпурного, малинового, красного цвета часто встречаются и любимы в народном славянском искусстве. Много малинового и багряного у С. А. Есенина. Этим цветом окрашено все прекрасное, любимое, отрадное.

Желтый цвет. Желтый — цвет солнца, пламени, земли. В Китае желтый цвет считался цветом императора, Сына Неба. Другие люди не имели права носить желтые одежды. Желтый цвет был символом просвещенности и мудрости. Этот цвет почитался в древнем Китае, Индии, поскольку ассоциировался с золотом. Он сопровождает все живое в природе: зародыш яйца, мед, пыльца, лепестки многих растений, окрас некоторых животных, птиц, насекомых — вот далеко не полный перечень желтых оттенков. В средневековом европейском искусстве на раннем этапе, желтый цвет воспринимался, как позитивный символ света и золота, божественности и царственности. Золотые мозаики византийских соборов, золотые фоны картин старых мастеров имели значение и символически отождествляли царство Божье, царство мира и света. Или, например, золотой нимб святых. Символом свечения с неба могло быть только золото. Желтый цвет — это один из самых светлых цветов, который символизирует разум, познание.

В XII–XIII веках, в период позднего Средневековья, желтый цвет определяют: негативной символикой, он говорит о цвете греха, измены, продажности. В японской поэзии желтый — цвет осени и увядания.



Мозаики в Равенне

И. В. Гёте в своем учении о цвете отмечает значения желтого цвета.

«768. Как показывает опыт, желтый цвет производит исключительно приятное и теплое впечатление. Поэтому он соответствует освещенной и действенной стороне картины в живописи.

769. Если посмотреть на какую-нибудь местность через желтое стекло, особенно в серые зимние дни, данное теплое впечатление можно сильнее почувствовать. На душе станет веселее, глаз обрадуется, сердце расширится; кажется, что на нас непосредственно веет теплом» [44].

Оранжевый цвет. Он не относится к основным цветам, так как получается от смешения красного и желтого цветов. И. В. Гёте писал об оранжевом цвете: «Являясь представителем как цвета более сильного жара, так и более мягкого отблеска заходящего солнца, Красно-желтый цвет дает, глазу блаженства чувство и тепла» [44]. Оранжевый — цвет тепла, уюта, радости.



Зеленый цвет. Место зеленого в природе многогранно по количеству и качеству: цвет растительности, окрас некоторых насекомых, пресноводных и пресмыкающихся, драгоценных и полудрагоценных камней.

В солнечном спектре зеленый находится посередине между активными и пассивными, между возбуждающими и успокаивающими цветами. Слева от зеленого находится спектр цветов: желтый, оранжевый, красный; справа — холодный спектр: фиолетовый, голубой, синий.

Если зеленый принимает желтые оттенки, то создается впечатление весенних, юных, молодых сил природы. Весну или раннее летнее утро невозможно изобразить без этого цвета, полного надежды и радости. Сине-зеленый цвет производит впечатление глубины и холода.

В Древнем Египте зеленый — целиком положительный цвет, что характерно для страны с жарким климатом пустынь.

В христианской культуре символическое значение зеленого связано с поверхностью земли, с растениями, покрывающими землю. Зеленый цвет трактуется в образах Иисуса Христа

и святых, символизируя их земной путь. Образ рая, в котором цветут и благоухают растения, является излюбленным образом Священного Писания.

В культуре ислама так же, как и в христианстве, зеленый цвет почитаем и любим. С этим цветом ассоциируются все блага, которые исходят от растений: красота, тень, прохлада, пища.



Коричневый цвет. Его мы воспринимаем как самый естественный цвет. Коричневый и бежевые цвета очень часто встречаются в природе — это земля, кора деревьев, осенние листья, песок, кофе, шоколад, корочка хлеба, коричневые тона успокаивают и внушают доверие. Коричневый цвет имеет множество оттенков, которые прекрасно применимы в акварельной живописи. Это такие цвета, как охра светлая, охра красная, сиена и сиена жженая, умбра, марсы светлый и темный, сепия.



В. М. Васнецов. Иван-царевич и серый волк. 1889

Серый цвет. Серый — нейтральный цвет, так как он отражает все цвета, и в нем не доминирует ни один из них. Это отличный цвет для фона. По мнению психологов М. Купер и А. Мэтьюз, «он умеренно консервативен, традиционен и говорит об интеллигентности. Серый цвет может казаться старым, скучным и неинтересным. Но в сочетании с другими нейтральными или яркими цветами серый выглядит энергичным, изысканным и красивым цветом» [93: с. 41].

В акварельной живописи серый цвет достигается путем смешения в равных количествах изумрудно зеленой и краплака. Если взять больше изумрудной краски, то серый получится более холодным, зеленоватым; если больше краплака, то серый цвет приобретет сиреневый оттенок. Также можно получить нейтральный серый цвет путем смешения умбры и ультрамарина, умбры

и кобальта. Использование разведенного черного цвета для получения нейтрального серого в акварельной живописи допускается. В этом случае будет лучше, если художник придаст серому определенный оттенок теплого или холодного цвета, соответствующего общему колористическому строю живописного произведения. Серый цвет может быть теплым и холодным, это достигается путем добавления примеси красного или охры для утепления серого и добавления примеси синего и зеленого для более холодного оттенка серого цвета.

Л. Н. Миронова пишет о противоречивом сером цвете. «В древности, средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился, его считали цветом одежды бедняков. Серый — цвет бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана. В древнерусской литературе и фольклоре серый или сизый — это цвета хищных птиц и животных («серый волк», «сизый орел») [115: с. 88].

В. В. Кандинский наделяет серый цвет тоскливым замиранием: «…Серое —беззвучно и бездвижно. Потому серое есть безнадежная неподвижность» [73: с. 73].

Серый цвет звучит и в городской поэзии А. А. Блока, характеризуя облик города «…И город мой железно-серый…», «пыльно-серая мгла»:

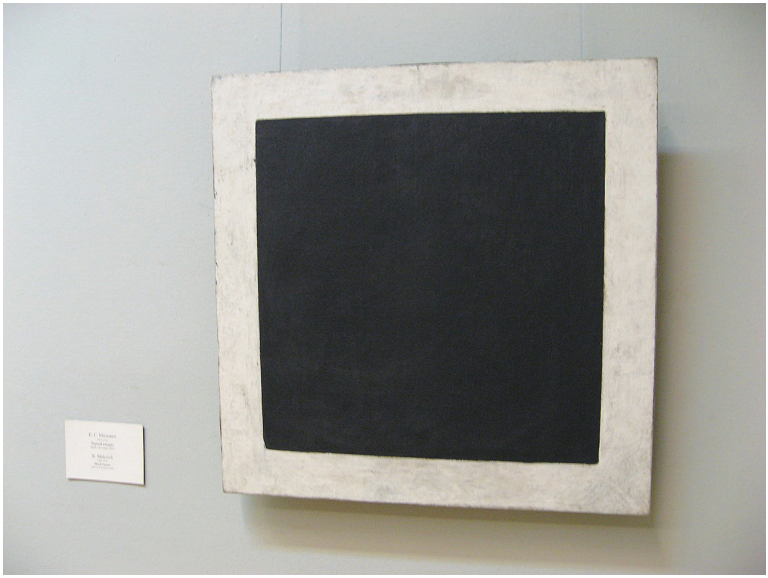
…И под окошком участились
Прохожих быстрые шаги;
И в серых лужах расходились
Под каплями дождя круги…

Серый цвет присутствует, например, в любовной лирике А. А. Ахматовой «Сероглазый король», наполняя произведение чувством печали и одиночества. О. Мандельштам ассоциирует печаль с серой птицей:

Скудный луч холодной мерою
Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце медленно несу…

Примерно с XVI века серый цвет оценивается и становится модным. Во Флоренции знатные люди одевались в серый бархат и парчу, голландские знатные дамы и испанские принцессы украшают себя серым атласом. В XVIII веке серый — элегантнейший цвет. Пудреные парики, мужское и женское платье, гобелены, обивка мебели — везде присутствуют благородные оттенки серого цвета. В XIX–XX веках серый стал цветом элегантности, знаком хорошего вкуса. Серый дает отдых усталым нервам современного человека [115: с. 90].

Черный цвет. Черный — цвет ночи, смерти. В пословицах и поговорках он ассоциируется со страхом, гневом. Семантика черного цвета у большинства народов в основном негативна. Черное небо и темнота, ущелья и пещеры, темные ямы — все это вызывает у человека страх и вместе с ним негативные эмоции. Также черный цвет зла противопоставляется белому цвету добра.



К. С. Малевич. Черный квадрат. 1915

Один из величайших колористов XX века Анри Матисс так говорил о цвете: «Проблема цвета — это проблема не качества,

а выбора». Отстаивая необходимость ограничения палитры немногими цветами, А. Матисс сравнивает живопись с музыкой, которая пользуется только семью нотами для любого произведения. «Лавина цветов сама по себе беспомощна. Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника» [115: с. 25].

Без исследовательской научной работы художник-педагог не может расти и совершенствоваться. В практике преподавания акварельной живописи для развития образного мышления будущих преподавателей изобразительного искусства полезны композиционные задания, выполненные акварелью, на образное воздействие цвета и формы. Примером этому служит создание композиций-ассоциаций на определенную тему эмоциональных состояний человека и состояний природы (радость, грусть, любовь, страх, стремление, ветер, дождь, весна, ураган и др.). Студентам предлагается выполнить композиции на каждое из предложенных состояний на небольших листах бумаги, передав при помощи цвета образное воздействие темы.

Изучение символики цвета и применение знаний в своих работах обогащает акварельную живопись, вносит в работы студентов глубину, развивает образное мышление. В рамках факультативного курса по акварельной живописи для изучения символики цвета и развития образного мышления можно предложить будущим педагогам-художникам создание иллюстраций к поэтическим текстам. Студентам предлагается выполнить серию иллюстраций к стихотворениям, используя знания по символике цвета. Переложить стихи на язык цвета и таким образом почувствовать синтез искусств, слияние живописи и поэзии и отразить свои чувства и эмоции в композиции акварельного этюда.

В процессе профессиональной подготовки будущий художник-педагог должен знать свойства акварельных красок и правила смешения цветов в акварели. Чтобы легче разобраться в свойствах красок, расскажем немного подробнее о некоторых из них.

«Кадмий красный — яркая и прочная краска, но в смесях, например, с охрой, желтым марсом, сиеной натуральной она темнеет и разрушается.



А. Матисс. Золотые рыбки. 1912

Превосходна по своим качествам охра красная, именуемая также оранжевым марсом, английской красной, венецианской красной. Это абсолютно невыцветающая и достаточно прозрачная краска.

Красивые, прозрачные, интенсивные по цвету кармин и краплак не отличаются большой светоустойчивостью. В смесях с изумрудно-зеленой дают красивый серый цвет.

Охра желтая — неяркая краска различных оттенков, от светло-золотистого до темно-желтого. Обладает идеальной светоустойчивостью и прозрачностью. Может служить превосходным материалом для тонирования бумаги. Такими же свойствами обладает сиена натуральная, она прозрачнее охры желтой. В смесях с некоторыми зелёными она дает очень красивые оттенки.

Кадмий желтый — замечательная по силе, чистоте, яркости и прочности краска. Но она недостаточно прозрачна, и, кроме того, вступает в химическое взаимодействие со многими красками,

например, с охрами, сиенами, марсами, берлинской лазурью, кобальтом фиолетовым.

Синий кобальт отличается большой прочностью и светоустойчивостью и в чистом виде, и в смесях. Краска хорошо размывается водой до легких голубоватых тонов.

Менее прочен ультрамарин. Его не следует смешивать с кадмиями, так как эта смесь чернеет. Ультрамарин обладает красивым глубоким тоном, но крупнозернист: его пигмент не закрепляется прочно на бумаге.

Редкая по своим качествам краска — изумрудная зеленая. Она отличается большой прозрачностью, высокой кроющей способностью, глубоким насыщенным тоном.

Наиболее прозрачная из коричневых красок — сиена жженая — приятного красновато-коричневого цвета. Она прочна и светоустойчива. Большой прозрачностью обладает и коричневый марс — красивая краска различных оттенков, от светлых до глубоко-темных. Краска светоустойчива и прочна. Смешивать ее нежелательно с кадмиями. Умбра натуральная — краска спокойного коричневого цвета, достаточно прозрачная и светоустойчивая. Черные краски светоустойчивы, прозрачны, отличаются высокими кроющими способностями» [158: с. 84–85].

Работая акварелью, не стоит забывать одно важное правило: чтобы живопись оставалась чистой, используйте для смешения не более двух цветов. Когда акварель высыхает, она частично изменяет свой первоначальный тон и немного светлеет. Это зависит и от качества бумаги, и от степени испарения воды из промежутков между частицами красящего вещества и заполнения его воздухом.

«Цвет в картине — это тоже, что в своей области музыкальный звук. Для того, чтобы быть выбранным, он нуждается в художественном глазе, так же как и музыкальный звук нуждается в музыкальном слухе. И то и другое — продукт воспитания человека в процессе художественной деятельности и художественного восприятия, результат слушания музыки, смотрения картин и, следовательно, также результат музыкальных и живописных традиций» [38: с. 146].

Мы считаем, что будущие педагоги-художники, как и студенты других смежных творческих специализаций, например будущие дизайнеры, архитекторы и др., должны хорошо знать и уметь применять на практике и цветовой круг, и законы оптического суммирования цветов, понимать роль создания цветообраза в искусстве. Знание законов цветоведения и колористики обогащает практическую работу художника и педагога, помогает научно объяснять ученикам законы смешения цветов, делает урок ярким и запоминающимся.

Воспитание культуры цвета и развитие тонкого духовного мира будущих специалистов, педагогов-художников — важная и многогранная цель в обучении акварельной живописи. Поэтому мы полагаем, что творческое развитие педагога в результате изучения цветообраза как структуры и синтезирующей категории акварельной живописи и других видов искусств помогает в профессиональном становлении учителя, образовывает эстетически, учит чувствовать красоту, повышает эстетический вкус и культуру, уровень художественной подготовки педагога-художника.



М. А. Семёнова. Маки. 2008

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАБОТЕ АКВАРЕЛЬЮ, ГУАШЬЮ, АКРИЛОМ



М. А. Семёнова. Спящая девочка. 2004

Работа над созданием художественного образа в искусстве акварельной живописи складывается из многих составляющих. Это своеобразный синтез мастерства, объединяющий мысль художника и техническое воплощение идеи в материале акварельной живописи.

В изобразительном искусстве под термином «техника» принято называть объединение специальных способов, приемов, навыков, посредством которых выполняется художественное произведение. Термину «техника» обычно соответствует выполненная художником работа с использованием специального материала и инструментов, умение выявлять выразительные художественные возможности материала и продемонстрировать уровень владения им. Это понятие распространяется и на профессиональное мастерство художника: умение передать фактуру предметов,

решать пространственные отношения, лепить, моделировать объемные формы.

При работе любыми водорастворимыми материалами для изучения техники и технологии живописи, необходимы краткосрочные этюды. Этюд лучше выполнять без предварительного рисунка карандашом. Этот способ более сложный и его полезно освоить студентам, так как он являет собой одно из лучших упражнений, помогающих в профессиональном умении предвидеть будущее живописное изображение в материале акварельной живописи, также он развивает умение быстро и уверенно работать в живописи, сочетать решение колористических задач с работой над объемом предметов, моделировкой формы. В акварельных живописных этюдах с натуры более благоприятны для передачи первого, самого яркого впечатления от натуры приемы быстрого письма. Продолжительность одного живописного сеанса может быть разной и колеблется от нескольких минут до нескольких часов. Рассмотрим традиционные живописные методы и приемы.

Лессировки — один из технических приемов живописи, который составляет основу ***многослойного метода работы*** — смысл работы состоит в нанесении очень тонких слоев цвета, полупрозрачных и прозрачных красок поверх уже высохшего красочного слоя. Основное предназначение лессировок состоит в передаче особой легкости красочных слоев и звучности цветового тона. Студентам полезно овладеть этим живописным приемом. Лессировки придают цвету новые цветовые оттенки, участвуют в создании нового цвета, а также способствуют усилению или понижению его интенсивности. Большое распространение лессировки получили в акварели. Они часто необходимы в живописи над длительными постановочными работами, рассчитанными на длительное количество учебных часов. При живописи лессировкой происходит обобщение деталей, но отрицательным моментом в обучении является сложность в сохранении чистоты цвета, он не всегда остается прозрачным, часто переходит в противоположное состояние — затертости цвета.

Письмо заливками — живописный метод в акварельной живописи. Письмо заливками лучше передает освещенные места, а лессировками — тени. В акварельном этюде заливками работают по всей поверхности листа, прописывают первый план, работают над фактурой предметов. Живопись заливками цвета помогает передать материальность натуры и учит грамотному ведению живописной работы. Правильно положенный мазок по форме предмета подчеркивает его объем. Работа заливками может быть выполнена как по сухой бумаге, так и по предварительно увлажненной, в зависимости от художественных задач.

Профессиональное мастерство художника не должно основываться только на одном эффектном способе работы. Это мешает дальнейшему профессиональному росту. Молодой художник должен освоить все известные эстетические методы и технические живописные приемы, на основе которых он создает свои собственные.

Для выполнения живописных заданий на поиск и решение колорита в начале работы подготавливают бумагу, выполняют прописку прозрачной акварелью, делают своеобразную подложку цветом. В зависимости от поставленных художественных задач основа может иметь холодный нейтральный цвет или теплый оттенок. Можно самостоятельно тонировать разведенным чаем и кофе, которые дают теплый, охристый цвет. При последующей живописи прозрачными слоями краски основа просвечивается и гармонично обобщает общее цветовое построение акварельного этюда. Так может создаваться единое цветовое и колористическое решение. Для этой же цели можно использовать тонированную бумагу светлых оттенков.

Живопись по предварительно увлажненному листу бумаги или по сырому — один из ведущих эстетических приемов акварельной живописи, помогающий акварели раскрываться в своих специфических возможностях. Перед началом работы бумагу смачивают водой. Затем, когда лист немного подсохнет и впитает в себя воду его начинают быстро записывать цветом. Красочные мазки плавно ложатся на увлажненную поверхность бумаги. Сливаясь друг с другом, они расплываются, создавая цветовые переходы

или переливы цвета. Художник добивается в живописи ощущения глубины пространства в пейзаже, мягких очертаний в передаче предметов, воздушности, различных состояний природы. Для смягчения резкости границ и объединения деталей их покрывают чистой водой. Для придания фактуры работают сухой кистью, можно использовать щетину по влажному зерну бумаги. Кисть для письма акварелью должна быть хорошего качества, влажной и содержать равное количество краски и воды, чтобы можно было положить сочный мазок, выполнить живописную плоскость цветом.

Мозаичное письмо — прием живописи. Изображение составляется из множества разноцветных плоскостей, подобранных по цвету и тону в соответствии с художественным замыслом. Этюд приемом мозаичного письма выполняется, как правило, по сухому листу бумаги. В процессе подготовительного рисунка под живопись можно разобрать изображаемое на плоскости. При выполнении работы приемом мозаичного письма следует учитывать эффекты смешения цветов, возникающие на расстоянии.



М. А. Семёнова. Цветочная корзина. 2005

A la prima — метод живописи, заслуживающий внимания. В переводе с итальянского означает — «живопись сразу, выполненная за один сеанс». Этюд можно писать как по сырому листу бумаги, так и по сухому листу. Эскизы и этюды, написанные в этой технике, состоят из цветовой мозаики. Работа выполняется без подмалевка и предварительных прописок. A la prima требует от художника навыка цельного видения в изображении натуры. Студенты, не имеющие опыта работы в этом методе, часто не справляются с заданием, работы получаются дробные и пестрые. Живопись ведется цветовыми заливками иногда в сочетании с широкими цветовыми прокладками нужного цвета. Эта техника активизирует процесс формирования художественного вкуса, быстроту в работе, развивает необходимые живописные навыки.

При возникновении необходимости снять излишек акварельной краски удобно пользоваться морской губкой, которой смачивается акварельный лист, бумага при этом остается невредима. Развивая навыки грамотного наложения мазков на живописную плоскость, можно добиться хорошей постановки движений руки и кисти, помогающих в работе. Кистью удобно собрать с бумаги излишки краски или воды. Не следует переувлажнять бумагу, лишняя вода будет стекать, унося за собой и живопись. Наклон планшета регулируется во время работы. Таким образом, контролируется и процесс стекания и задержания воды с краской. Удобно пользоваться в работе пластиковой папкой, которая может выполнять функции планшета, лист прикрепляют к папке, обильно смачивая водой. Пластик замедляет процесс высыхания бумаги, таким образом, удлиняется сеанс работы над этюдом акварелью, если этого требуют творческие задачи. Также можно использовать влажную хлопчатобумажную ткань или оргстекло, которые кладут под лист акварельной бумаги для продления живописного сеанса.

Чтобы покрыть ровным красочным слоем большую поверхность листа, нужен определенный навык. Обычно этот прием используется при написании неба. Живопись ведется сверху вниз, горизонтальными полосами на слегка наклоненной основе, так чтобы один слой цвета немного натекал на другой. Таким образом,

закрывается большое пространство листа. Кистью нужно владеть мастерски, чтобы рисовать и писать задуманное, делая штрихи и мазки по форме изображаемого предмета. Для передачи цветовых переходов и тонких тональных отношений лучше использовать живопись по сырому листу, работая сближенными цветовыми отношениями. Этот способ работы акварелью мы также рекомендуем для передачи тени в натуре, ее обобщения. Соблазн работать «эффектным затеком» и «красивым мазком», часто возникающий у студентов, мешает в работе. Творческий подход при работе акварелью над созданием художественного образа обычно включает весь комплекс использования эстетических приемов и методов в живописи. Профессиональное владение материалом акварельной живописи дает возможность и художественно-образному решению замысла произведения и является средством его воплощения. Профессионализм живописца складывается из уверенного и свободного владения мастерством живописи, последовательности работы над изображением, выполнения методических рекомендаций — это средства для создания художественного образа и его выразительности.

Использование вышеперечисленных методических рекомендаций дает возможность передачи впечатлений от натуры, которая нередко сама диктует применение нужного технического приема, материала. Творческое использование акварели помогает в художественно-образном отражении окружающего мира.

Выбор правильной композиции, точки зрения, является важным в работе над пейзажем, натурой, натюрмортом, помогает увидеть и запомнить главное и характерное в колористическом построении. После анализа цветового строя натуры, постановки, приступают к работе над подготовительным рисунком. Подготовительный рисунок выполняется в следующей последовательности: линейно-конструктивное построение; композиционное решение, расположение предметов на плоскости. Линейно-конструктивное изображение выявляет структуру предметов, положения их в пространстве.

Первое впечатление от натуры — самое важное в определении колорита этюда. В живописном решении объема и формы

предметов, полагаются на общий колорит, присущий изображаемому. Для целостного видения постановки натюрморта или пейзажа, необходимо держать ее всю в поле зрения, не задерживая взгляд на отдельных предметах. Построение и определение в этюде общего цвета и тона, характерных для натуры, является главной художественной задачей. Далее ведется детальное уточнение тона каждого предмета в постоянном сравнении их. Прорабатывая градации светотени, сравнивают светлые с темными местами других предметов, моделируют форму. Находя верные светотональные отношения, мы добиваемся правильного состояния, свойственного натуре. Обобщение является заключительным этапом работы над живописным этюдом. Подчиняя все составные части изображения общему целому, мы ведем проработку композиционного центра, деталей, в цветовом решении акварельного этюда, выявляем главное и второстепенное.

Акварельные этюды обычно пишутся от светлого к темному цвету. Живопись начинают, покрывая блики и освещенные поверхности предметов, тонким слоем прозрачных красок, затем прописывают полутона и рефлексы. Живопись акварелью ведется цветовыми отношениями, в постоянном сравнении предметов и планов друг с другом. Потом усиливают падающие и собственные тени предметов. При холодном освещении тени выглядят теплыми, поэтому работая над цветом теней, следует помнить одно живописное правило, если мы пишем падающий на предметы свет теплым, то тени необходимо писать холодным цветом, и наоборот. При создании художественной цельности и эстетической обобщенности, мягкости в цветовых переходах мы советуем студентам всегда покрывать лист водой перед началом живописной работы вне зависимости от того, каким техническим приемом акварели потом будет писаться этюд. Вода помогает удалить с поверхности бумаги фабричные остатки клея и жира.

Картинная плоскость, решенная широкими и сочными заливками акварели, способствует развитию цельного восприятия натуры студентами. Также работа большими отношениями в живописи помогает выработать умение видеть рефлексы на форме

предметов и передавать градации светотени, отражать основные цветовые отношения в живописи. Студентам важно научиться работать сразу над всей картинной плоскостью, работать над всеми предметами сразу, сравнивая их по цвету и тону насыщенности, светлоте. Цветовые отношения ищут сразу, а недочеты исправляют в течение работы над этюдом. Выделение композиционного центра происходит вследствие более детальной проработки, потом изображение обобщают. Цвета следует сравнивать друг с другом. Грамотное применение эстетических приемов мозаичного письма, лессировок, по сырому, a la prima в одном художественном изображении обогащает акварель, гуашь, акрил. Работа над передним планом ведется по принципу более четкой и предметно-детализированной проработки. По мере удаления от глаз художника под воздействием световоздушной среды на перспективное удаление предметов, дальние пространственные планы пишутся более легко и прозрачно, обобщенно и свободно. В живописи акварелью практически невозможны исправления, эти важные свойства акварели особенно актуальны в формировании изобразительных навыков. Процесс выполнения этюда требует продуманности, собранности, постоянного внутреннего самоконтроля студентов и методической грамотности во владении изобразительными эстетическими средствами акварели.

В целом работа гуашью и акрилом похожа на работу акварелью. Но и имеет технические отличия. Гуашь — более плотная краска, и соответственно писать ею необходимо широкими цветовыми плоскостями, цветовыми пятнами, густо прокладывать цвет на лист бумаги. По мере высыхания гуашь значительно светлеет и это необходимо учитывать в живописи. Совет: писать на полтона ярче. Акрил также имеет похожие свойства и им можно писать густо и пастозно, подобно гуаши, или жидко и прозрачно как акварелью. Живопись акрилом сложна для понимания, так как акрил существенно меняет цвет по мере высыхания красочного слоя и вновь становится ярким после покрытия специальным лаком для живописи акрилом. Получается, в выполнении работы художнику необходимо предвидеть результат.

Осваивая разные техники работы, педагог-художник становится более «подкованным» в выборе необходимого материала для воплощения своих идей и образов в искусстве. Мастерское владение живописными приемами работы акварелью, гуашью, акрилом в сочетании с навыками, а также точное выполнение методических рекомендаций, последовательности работы над изображением способствует созданию художественного образа. Использование вышеперечисленных методических рекомендаций дает возможность выразительной передаче впечатлений от натуры, которая нередко сама определяет применение того или иного материала, технического приема работы водорастворимыми красками. Главным является художественно-образное отражение окружающего мира посредством творческого использования материала.

Выбор точки зрения, которая помогает увидеть и запомнить характерное в композиционном и колористическом строе натуры, является важным в работе над натюрмортом, пейзажем, натурой. Проанализировав общий цветовой строй постановки, выделив акценты, можно приступать к работе над подготовительным рисунком. Последовательность выполнения его следующая: вначале идет композиционное расположение предметов на плоскости, а затем занимаются линейно-конструктивным построением.

Живописные этюды обычно выполняются цветом от светлого к темному. Прописку следует начинать со светлых мест этюда, покрывая освещенные поверхности предметов, включая блики, тонким слоем прозрачных красок. Далее уплотняют полутона и рефлексы. Последующей прокладкой усиливают собственные и падающие тени. Прописывая цветом тени, надо помнить известное правило: если свет теплый, то тени холодные, и, наоборот, при холодном освещении тени выглядят теплыми. Заключительным этапом работы над этюдом, как известно, является обобщение. Для достижения художественной цельности, обобщенности, мягкости цветовых переходов мы рекомендуем всегда перед началом работы покрывать лист водой вне зависимости от того, каким техническим акварельным приемом далее будет выполняться произведение. Вода удаляет с поверхности бумаги остатки жира и клея. Далее по мере высыхания бумаги ведется работа в зависимости от материала и художественных задач.

Широко и сочно написанная картинная плоскость способствует раскрытию основных цветовых отношений, цельному восприятию натуры, точности в передаче градаций светотени и рефлексов на форме предметов. Каждому студенту надо приучиться писать все предметы одновременно, сравнивая их по светлоте, цветовому тону и насыщенности. При этом цвета постоянно сравнивают между собой. Выделив композиционный центр, посредством конкретизации деталей, более детальной его проработки, вновь обобщают изображение.

Умелое использование мозаичного письма, лессировок, a la prima, по сырому в одном изображении обогащает живописный этюд. Передний план прописывается более четко и предметно. По мере удаления от зрителя под воздействием световоздушной перспективы пространственные планы решаются более обобщенно.



М. А. Семёнова. Мост из прошлого. 2006

В работе акварелью переделка завершенных мест практически невозможна и нежелательна, эти свойства акварельной техники важны и особенно актуальны для формирования изобразительных

навыков. В технике работы гуашью и акрилом процесс исправления ошибок более легкий, так как неудавшееся место можно легко перекрыть более плотным красочным слоем. Процесс выполнения этюда требует продуманности, собранности, постоянного самоконтроля и владения изобразительными средствами акварели, гуаши, акрила.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА. МЕТОДИКА ВЫПОЛНЕНИЯ РАБОТЫ В СМЕШАННОЙ ТЕХНИКЕ

Многие мастера изобразительного искусства и современные художники использовали и используют смешанную технику для создания своих произведений и, как правило, в их работах смешанная техника является заранее запланированной и необходимой для поиска художественной выразительности произведения, для привнесения нового в искусство живописи и графики, для раскрытия художественного образа.

Разнообразие эстетических возможностей использования акварельной живописи и смешанной техники внесли и разработали художники группы «Мир искусства». Можно привести яркие примеры выполнения акварельных работ в смешанной технике в творчестве мастеров группы «Мир искусства», это произведения А. Н. Бенуа, в которых происходит органичное соединение прозрачной акварельной прописки и тонкости линии пера.



А. Н. Бенуа. Дворец Монплезир. 1908

У М. В. Добужинского и В. Э. Борисова-Мусатого мы видим соединение акварели с мягкостью пастели. В работах мастеров этого творческого объединения графика и акварель объединяются. Мастер пастели и акварели В. Э. Борисов-Мусатов работал над большими художественно-образными композициями, наполненными музыкальными ритмами. Его акварельные работы, написанные в блеклых тонах в стиле старинных гобеленов, погружают зрителя в мир хрупких женских образов, окутанных серой дымкой и печалью. Живопись преподносится как драгоценность. Активно смешиваются техники, предполагающие смешение совместимых материалов: гуашь с акварелью, углем, акварель с тушью. Например, серия работ А. В. Кокорина, привезенная из путешествия по Италии. В этих акварелях соединяются воедино яркость и мягкость акварельных разводов и пятен, и разный нажим в движущейся быстрой черной линии, оставленной кистью, пером, маркером или фломастером.

Использование коллажа и его связь с акварелью и графическими материалами дает новые возможности для выразительного художественного языка живописи. Это присутствует в кубизме П. Пикассо и показывает прием дробления формы ее поворота, позволяет рассмотреть работу с разных ракурсов. Это относится и к акварельному портрету, и к фигуре человека. Например, подготовительные эскизы и этюды к произведению П. Пикассо «Герника» 1937 г., в которых прием дробных форм показывает бесчеловечность злодеяний войны. Сочетание в коллаже обрывков газетных статей, заливок акварели, рваных линий угольного карандаша усиливают эффект впечатления содеянного фашистами. Благодаря живописной эстетике выбранных художественных средств картина стала символом образности языка искусства.

Использование эстетики смешанной техники предполагает огромный диапазон для самовыражения и развития у студентов художественно-образного мышления, творческих способностей. Пастель и уголь придают акварели бархатистость. При их помощи можно обобщать и подчеркивать необходимые места

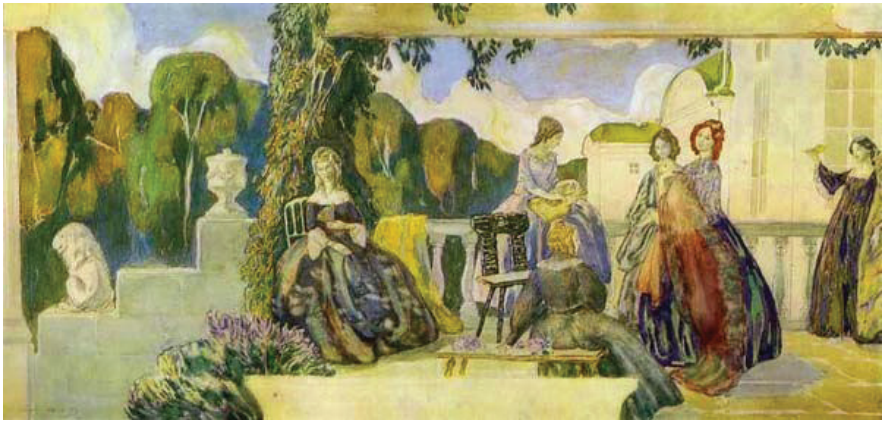
в акварельном этюде. Чистый линейный рисунок пером активизирует взгляд зрителя на проработке изображаемого. Кроме того, применение студентами смешанной техники, имеющей кроющую способность, в работе с акварелью дает возможность исправления небольших ошибок, допущенных при работе со сложным материалом акварели.

Чистота техники акварельной живописи всегда высоко ценилась и ценится искусствоведами и художниками, и основы обучения акварельной живописи базируются на чистой акварели без дополнительных материалов. Но акварельная живопись очень сложна в обучении и не сразу раскрывает секреты мастерства. Часто смешанная техника помогает решить проблемы, возникающие при работе с акварелью. Изучая профессиональную литературу по вопросу использования смешанной техники, мы нигде не увидели интересующий аспект ее применения. Поэтому введение в практику применения смешанной техники носит методический характер в выполнении акварельного задания и формирования у студентов умения доводить до логического завершения композиционную работу акварелью, не бросать неполучившийся этюд, а добиваться результатов и поставленных целей в создании работы.

Использование в акварели сочетаемых материалов наиболее сложно для студентов, так как они в начале обучения не могут предвидеть завершение этюда. Применение смешанной техники мы рассматриваем в рамках проведения мастер-классов по акварельной живописи. Показывая приемы использования смешанной техники в работах мастеров изобразительного искусства, художественных стилях и течениях, раскрываем перед студентами не только возможности создания художественного образа, но и учим их поправлять незначительные ошибки, добиваясь положительного результата при работе с акварелью. Преподаватель может наглядно показать момент исправления работы, когда происходит композиционное смещение акцентов и неполучившаяся акварельная работа начинает звучать новым образным наполнением. Например, в живописи фигуры студенту не удалось

выразительно написать руки и ему кажется, что этюд навсегда испорчен. Преподаватель, применяя пастель, может посоветовать прописать пастелью поверх акварели, сохраняя удачные куски акварельной живописи и прорабатывая неудачные. Так, прописывая руки модели, осторожно, чтобы исправления не смотрелись заплатками, обобщая, можно переставить акцент на глаза натуры, так, чтобы взгляд зрителя сразу останавливался на грамотно проставленных цветовых акцентах, выделенных глазах натуры и проскальзывал по обобщенным рукам. Применение смешанной техники также связано с созданием благоприятной психологической атмосферы на занятиях акварельной живописью. Так, выполненная до конца работа помогает студенту поверить в собственные силы и дает возможность художественно-образного решения акварельной живописи.

Рассмотрим отдельные приемы выполнения смешанной техники и методику ведения работы совместимыми материалами в акварельной живописи.



В. Э. Борисов-Мусатов. Летняя мелодия. 1904

Смешение акварели и сухой пастели. Методические рекомендации по работе в смешанной технике

Ведение работы строится по принципам выполнения живописного этюда акварелью. После выполнения предварительного рисунка прописываются основные элементы живописной композиции. Живопись ведется широкими заливками цвета, работа выполняется по принципу живописи цветовыми отношениями. Работа над пространством и объемом предметов, уточнение деталей. Далее необходимо просушить работу. Следующий этап выполнения работы заключается в плавном введении пастели с учетом сохранения красивых живописных мест, созданных акварелью. Живопись пастелью может вестись штрихами, линиями, растушеванными плоскостями. Применение сухой пастели вносит в акварельную живопись свои неповторимые качества бархатистости и мягкости, в тоже время возможно и графическое решение листа с подчеркиванием необходимых элементов. В завершении работу необходимо закрепить специальным составом для закрепления пастели.



Рис. 1. Акварельный этюд

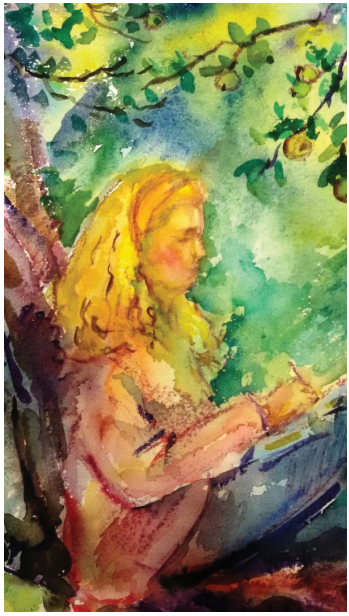


Рис. 2. Постепенное введение пастели

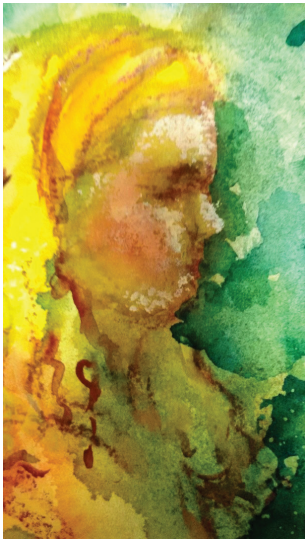


Рис. 3. Начало работы над портретом

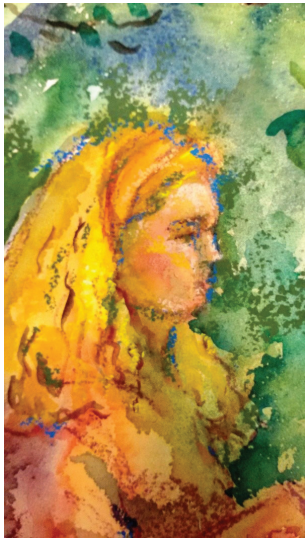


Рис. 4. Постепенная проработка пастелью формы



Рис. 5. Работа пастелью по всей поверхности этюда, уточнение деталей

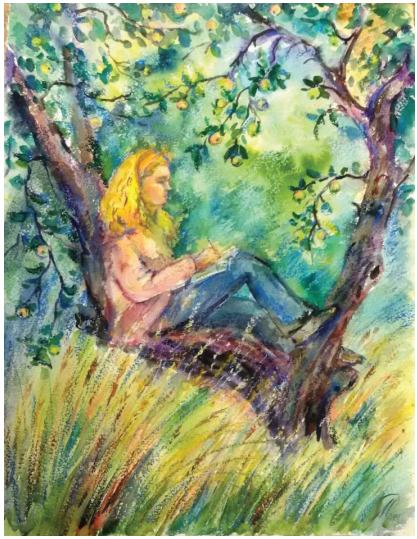


Рис. 6. Завершение работы. «В саду», бум., смешанная техника

Акварель и уголь, угольный карандаш, сангина

Акварельная живопись и применение угля, угольного карандаша, сангины используется в работе с натуры, в набросках и зарисовках растительного мира, пейзажей, фигуры человека и др. Работа сыпучими материалами, к которым относят уголь, угольный карандаш, сангину, ведется по уже просохшему акварельному этюду, привнося в живопись элементы графики, подчеркивая необходимые элементы и применяя приемы растушевывания формы.

Акварель и сепия, соус

Выполнение работы в смешанной технике акварельной живописи и использования сепии, или соуса вносит в акварель элементы монохромности, гризайли. Сепия и соус легко растворяются водой, поэтому живопись акварелью и использование этих материалов может вестись параллельно.



М. А. Семёнова. Утро в Будапеште. 2015

Также прорисовка сепией и соусом может происходить по готовой акварели для уточнения деталей, обобщения элементов.

Применение воска в акварельной живописи

Применение воска в акварельной живописи предполагает появление на листе бумаги белого следа от свечи или воскового мелка. В местах, где остается след от воска акварель не проникает. Сочетание воска и акварели выгодно смотрится в написании быстрых этюдов по-сырому листу, пейзажей, портретов, натюрмортов, в которых быстрота растекающихся разводов акварели ограничивается тонкой линией воскового мелка.

Акварель и масляная пастель

Принцип выполнения акварельного этюда может быть разнообразным — это и лессировки, и работа заливками, и живопись a la prima по предварительно увлажненному и по сухому листу бумаги. После выполнения акварельного этюда и полного высыхания бумаги, начинаем вводить масляную пастель. Материал имеет масляную основу, мелки мягко скользят по бумаге, оставляя яркий след на поверхности листа. Работа может быть выполнена в реалистичной или декоративной манере исполнения, в зависимости от творческого решения художника. Изобразительные средства — линия, пятно, штрих.



М. А. Семёнова. Кусочек поля. 2013

Сохраняя и подчеркивая красоту акварели, масляная пастель плотностью своей фактуры, усиливает прозрачность и тонкость акварели. Соединение этих материалов смотрится очень выгодно в работах, выполненных на больших форматах. В завершении работу обычно не закрепляют.

Акварель и тушь, перо, гелевая ручка

Гелевая ручка, тушь, перо — графически подчеркивают акварельную живопись. Характер линий может быть разнообразный: то тонкий и прерывистый, то постепенно расширяющийся и переходящий в черное пятно, усиливающий контраст с акварельной живописью. Тонкая линия гелевой ручки вносит элементы графичности в акварель, с ее помощью мы прорабатываем необходимые детали. Рисунок пером и гелевой ручкой может вестись как по сухому, так и по сырому листу бумаги.



М. А. Семёнова. Связка перцев. 2015

В работе по сырому листу бумаги тушь и чернила ручки дают необыкновенной красоты линии, разбегающиеся в разные стороны.

Методика выполнения работы в смешанной технике основывается на чувстве меры используемых в работе материалов,

важно, чтобы один материал не подчинял себе другой, а вместе они создавали необходимую художественную гармонию.

Вышеперечисленные художественные материалы предполагают огромный диапазон выполнения живописных и графических работ в смешанной технике. Используя методические рекомендации и опираясь на опыт мастеров изобразительного искусства, художники открывают свои собственные приемы и методы работы совместимыми художественными материалами.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЖИВОПИСИ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ВЕЩЕСТВА, ПОМОГАЮЩИЕ ХУДОЖНИКУ В РАБОТЕ НАД СОЗДАНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА



Акварель (Water colour). Акварельные краски делаются из тех же материалов, что и масляные, темперные, клеевые. Но пигмент акварели исключительно тонко раздроблен, доведен до состояния, когда, находясь в воде, он долго не оседает на дно. Клей, связующее вещество этого пигмента, должен растворяться в воде, быть бесцветным, эластичным.

Акварель обычно продается в тюбиках и кюветах.

Краски в тюбиках быстро разводятся в воде, поэтому удобны при работе на пленэре, особенно когда ограничено время для исполнения этюда.

Полутвердые краски в кюветах легко разводятся водой, но быстро загрязняются, поэтому их периодически надо мыть.

Акварельные краски лучше всего хранить в прохладном месте, чтобы они быстро не затвердевали.

Чем мельче раздроблен пигмент, тем больше окрашивающая сила акварели. Пигмент тонкого помола позволяет краскам ложиться на бумагу ровным прозрачным слоем, добиваться воздушных тонов и насыщенных прозрачных теней (берлинская лазурь, краплак, индийская желтая и др.), этими свойствами не обладают ультрамарин и кобальт синий.

Акварелисту надо знать, что краски с мелким зерном трудно удалить с поверхности бумаги. Легче смываются краски с крупнозернистым пигментом.

Начинающему художнику полезно выполнять работы в технике гризайль одной черной или коричневой краской, так как они располагают большими тональными возможностями, что важно для передачи объема предметов и пространства.

Гуашь (Artists gouache). Гуашь непрозрачная, сильно кроющая краска. Слово «гуашь» в переводе с итальянского означает «влажный», но вода служит лишь разбавителем краски.

Краска широко использовалась уже в Средние века в искусстве стран Азии и Европы. Гуашь широко применяется в художественном творчестве — это книжная иллюстрация, графика, живопись, плакат. Гуашь бывает двух видов: художественная и плакатная. Для живописи подходит художественная гуашь. Гуашь художественная хорошо набирается на кисть, пластична, быстро сохнет. В качестве связующего элемента при изготовлении используется смесь натуральных компонентов — гуммиарабика, фруктовой камеди, декстрина, в качестве пластификатора — глицерин. Краска обладает хорошей адгезией и хорошо разносится по листу бумаги. Она имеет также отличные покрывные свойства. Ею можно писать густо, мазками и плоскостями, и жидко — заливками цвета.

Кроющую способность гуаши составляют ее наполнители, в которых присутствуют белила. Технологическая особенность гуаши в том, что после высыхания она не образует прочной пленки, как акрил или масло. Поверхность живописной работы, выполненной гуашью, остается бархатистой. Также художнику

следует помнить, что из-за состава наполнителей гуашь после высыхания высветляется, поэтому рекомендуется вести живописную работу на полтона ярче, с учетом дальнейшего изменения цвета. Гуашь художественная является прекрасным живописным материалом в обучении, служащим для перехода от акварельной техники живописи к более пастозным, — акриловой и масляной.

Начинающему художнику необходимо сначала освоить классическую реалистическую манеру акварельной и гуашевой живописи. Затем используя в живописи вспомогательные вещества можно добиться определенных живописных эффектов, необходимых для творческой работы.

Бумага. Бумага для работы акварелью должна быть белая, плотная, высокого качества, с шероховатой основой. Бумага с гладкой глянцевой поверхностью не годится. Краска по ней скользит, иногда собирается капельками, как по промасленной бумаге. Глянцевую бумагу можно подготовить для работы акварелью. Для этого следует провести по ней мелкозернистой шкуркой в диагональном направлении. После этого бумага приобретет шероховатость, нужную для акварели.

Бумага для акварели вырабатывается с зернистой поверхностью, напоминающей поверхность холста. Такая поверхность дает возможность краскам закрепиться прочным и ровным прозрачными слоем. Она довольно долго удерживает влагу в порах и на ней удобно писать акварелью.

Использование дешевой бумаги в работе акварелью имеет ряд недостатков: со временем она желтеет, становится хрупкой, плохо выдерживает хранение. Хранить бумагу для акварели лучше не в рулонах, а в папке.

Для работы гуашью и акрилом подходит любая плотная бумага и картон. Также подходит бумага шероховатая и глянцевая, белая и тонированная, подобранная в зависимости от художественных и живописных задач.

Не следует сразу писать на только что купленной бумаге. Она должна «отстояться», так как в ней содержатся масла и нужно время, чтобы они испарились.

Каждый неизвестный сорт бумаги следует предварительно испытать, выполнить небольшой этюд, посмотреть, как бумага выдерживает влагу, можно ли равномерно наносить краски. Для того чтобы живописный этюд получился, бумага должна нравиться.

Как приготовить бумагу для работы? Многие художники предпочитают натягивать ее на деревянный планшет. Обычно это делается для длительной работы. Плотную бумагу можно просто прикрепить к планшету с помощью кнопок или бумажного скотча. Также при помощи скотча, наклеивая бумагу на основу (планшет, мольберт, пластиковую папку), можно сделать паспорту. Для этого скотч крепят на равном расстоянии от края листа к бумаге и к основе в виде рамочки по всему периметру. После выполнения этюда скотч снимают, и на его месте остается белая бумага в виде тонкого аккуратного паспорту.

Кисти. Наиболее распространенные кисти для акварельной живописи — беличьи. Их ворс набирает необходимое для живописи количество влаги, отличается мягкостью и помогает наносить сочные мазки, также беличьи кисти имеют заостренный кончик, что удобно для проведения тонких линий. Подходят для акварели собольи и колонковые кисти — прочные и эластичные.

Щетинными и другими жесткими кистями иногда пользуются опытные акварелисты для достижения большего эффекта при передаче фактуры, нанесения теней, лепке формы. Также жесткой кистью удобно исправлять ошибки, неполучившиеся места или выбирать блики, толщины предметов.

Чтобы испытать качество кисти, окуните ее в воду и затем сильным взмахом сбросьте влагу. Если конец кисти будет острым, она хорошая. Колонковую кисть следует подержать в воде несколько дольше, так как она медленнее набирает воду.

После работы кисти следует промывать чистой водой. Хранить лучше вертикально, ворсом вверх. Нельзя оставлять грязную кисть в воде надолго. От этого ворс меняет свою первоначальную форму, сгибается. Если кисть высыхает, а краска не отмыта, ворс теряет эластичность, становится ломким.

Чтобы свободно владеть кистью, надо к ней привыкнуть, научиться правильно держать, наполнять нужным количеством краски, нередко художники говорят: «Кисть — продолжение руки».

Кисти могут быть: плоские, плоские овальные, плоские скошенные, круглые, круглые удлиненные, веерные, флейцы.

Для работы лучше иметь несколько кистей разной толщины. Кисти должны быть только для акварели.

Для живописи гуашью и акрилом лучше всего подходят жесткие кисти: щетина, синтетика, колонок. Для тонких прописок и мелких деталей также подойдет и беличья кисточка. Мазок получается разный в зависимости от толщины кисти. Кисти могут быть плоскими и круглыми и выбираются по предпочтениям каждого художника индивидуально. После работы кисти хорошо моют теплой водой с мылом и вытирают сухой тряпочкой. Важно помнить, что после работы акриловыми красками кисти нужно сразу вымыть, если же они высохнут, будут не пригодны для дальнейшей работы, акрил после высыхания уже не смывается водой. Хранить и переносить кисти удобно в специальных пеналах для кистей, холщовых и пластиковых, которые поддерживают кисти в аккуратном состоянии.

Мастихин. Мастихин представляет собой металлическую лопатку разной формы и размера с деревянной ручкой (№ 1–12), предназначенную для живописи акрилом, гуашью, маслом.

Краска предварительно вымешивается на палитре, затем переносится на плоскость холста, картона, бумаги. Живопись при помощи мастихина выглядит корпусной и очень красивой. Также при помощи мастихина передают фактуру. Как вспомогательным инструментом мастихином пользуются для очищения краски с палитры и снятия лишней краски с поверхности холста.

Палитра. Палитра необходима художнику для смешения цветов. Искомый цвет сначала путем смешения краски находят на палитре, затем переносят на живописную работу. При работе

с акрилом и гуашью нужный цвет хорошо вымешивается на палитре, затем переносится на работу. Особенно эта рекомендация важна для получения однородной массы краски при смешении цветов с белилами. Если ее не соблюдать в работе, при некачественном смешении цветов могут появиться разбелы.

Для акварельной живописи удобнее всего белая пластиковая палитра, которая входит в набор красок, а также пластиковая крышка коробки набора акварельных красок. Можно пользоваться пластиковой палитрой большого размера, купленной отдельно.

Работая красками в тюбиках акварелью, гуашью и акрилом, можно использовать плоскую тарелку, пластину из пластика или толстого стекла, оргстекла. Для работы акрилом и гуашью также подходит и деревянная палитра. Необходимо помнить, что акрил после высыхания уже не смывается водой с палитры, а удаляется только механически при помощи ножа, поэтому стоит вовремя мыть палитру, пока краска не успела высохнуть.

Также удобно пользоваться бумажной палитрой, главное, обращать внимание на то, чтобы цвет бумажной палитры совпадал с цветом бумаги, на которой выполняется этюд.

Гуммиарабик растворенный (Gum Arabic Solution). Гуммиарабик представляет собой смолу тропических акаций и является связующим веществом всех акварельных красок. Он значительно улучшает свойства акварели, ее прозрачность, разносимость по листу бумаги, ее адгезию.

Бычья желчь (Ox Gall Solution). Полезная добавка для акварели. Она значительно улучшает текучесть краски и смачиваемость листа бумаги. Если ее использовать вместо воды или добавить в воду, можно получить необыкновенные разводы, размывки, свойственные акварели.

Маскирующая жидкость. Латекс (***Art Masking Fluid. Latex).*** Латекс является основой этой жидкости. Если художнику нужно какой-либо кусок работы оставить незакрашенным, его

можно прокрыть жидкостью. Маскирующая жидкость легко наносится кистью. После высыхания латекс легко снимается, если его потянуть за край. Можно также стереть его ластиком. При его помощи получаются интересные эффекты.

Гель Impasto (Water colour Impasto Gel). Необычная добавка для акварели и гуаши в виде геля. Авангардное средство, так как акварелью не принято работать пастозно. Придает работе интересный результат, появляется легкая фактура на фоне прозрачных разводов. В работе с гуашью экономит краску.

Акрил (Acrylic colours). Плотная и красивая художественная краска по плотности похожа на масляную краску. В производстве акрила используются тонкотертые пигменты высокого качества и разнообразные акриловые композиции. Акриловая дисперсия, входящая в состав красок, дает хорошую адгезию краски к основе и обеспечивает водо и паронепроницаемость красочного слоя. Акриловые краски быстро сохнут. Студенты при работе с акрилом должны хорошо усвоить как длительную, так и быструю манеру письма.

Акриловые краски имеют яркий, насыщенный цвет, обладают высокой устойчивостью к свету. С течением времени краски не изменяются, не темнеют и не желтеют.

Писать акрилом можно на самых разных основах: бумага, картон, холст и др.

Пигмент акриловых красок очень концентрирован, поэтому при растворении в воде акрилом можно писать тонко и прозрачно. С другой стороны, краска хорошо накладывается на поверхность и плотными корпусными мазками. Акриловыми красками пишут и толстым слоем при помощи кисти или мастихина. Краска очень пластична, не осыпается. Работу, написанную акрилом, можно свернуть в рулон.

Акриловые краски не имеют резкого запаха, что очень удобно при работе в закрытом помещении.

Акриловые краски относятся к разряду водорастворимых.

Вспомогательные средства при работе с акрилом. При работе акриловыми красками необходимо знать технологические возможности вспомогательных материалов. Преимущество акриловых красок состоит в том, что их при необходимости разбавляют водой. Но вода уменьшает прочность верхнего слоя краски, и также менее прочной становится связь краски с основой. Поэтому вместо воды производители и технологи рекомендуют пользоваться специальным разбавителем для акриловой живописи, в состав которого входит акриловая эмульсия.

Разбавитель для акриловых красок (Thinner for acrylic colours). Усиливает прочность красочного слоя и адгезию к основе: бумаге, картону, холсту. При использовании разбавителя увеличивается разносимость акрила по живописной поверхности.

Лак для акриловой живописи глянцевый и матовый (Gloss and Matt Varnishes for acrylic colours). Защищает законченную живописную работу от воздействия внешней среды. Изменяет угол преломляемости краски при восприятии. Придает работе определенный эффект, матовый или глянцевый. Готовую, сухую живописную работу следует положить на горизонтальную плоскость и покрыть лаком.

Гели. Гель-наполнитель (Impasto Gel Medium). Если краска недостаточно густая можно добавить соответствующий гель-загуститель. Он увеличивает консистенцию краски, не изменяя цвет, краска становится более густой. Живопись при использовании геля-наполнителя становится пастозной. Можно писать при помощи мастихина.

Гель-замедлитель высыхания (Slow Drying Gel). Акриловые краски быстро сохнут, это не всегда удобно в работе над живописью. Гель подмешивается в краску на палитре и увеличивает процесс работы акрилом.

Гель лессировочный , матовый и глянцевый (Glaze Medium Gel Matt and Gloss) придают акриловой живописи прозрачность и позволяют писать лессировками, добиваясь необходимой глубины цвета. Возможно применение в длительных учебных постановках.

Текстурная паста (Texture Paste) поможет в создании разных фактур и объемов в живописи. Можно писать при помощи мастихина и жестких кистей. Основа для живописи — картон и холст. Имеет белый цвет, по мере высыхания немного уменьшается в объеме. Можно окрасить в любой цвет в соответствии с творческой идеей.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство пробуждает в студентах художников, учит видеть мир через призму художественных образов. Изученные теоретические труды по проблеме исследования (материалу акварельной живописи) в области методики обучения изобразительному искусству, художественной педагогики и творческой практики, искусствоведения, психологии, философии, педагогики, анализу методической и теоретической литературы позволили рекомендовать акварельную живопись, в частности эстетический акварельный метод a la prima как наиболее эффективный в процессе работы над живописной композицией акварелью, свойство растекаться по предварительно увлажненному листу позволяет импровизировать в акварельной живописи. Художественная импровизация позволяет расширить границы творчества на пути поиска художественного образа в акварельной живописи. Образное переосмысление действительности отражено в произведениях мастеров искусства акварельной живописи.

Искусство акварельной живописи в творческом опыте мастеров изобразительного искусства состоит в передаче эстетического опыта, навыков, образования, художественного мышления, системы взглядов, является средством просвещения. Познавательная информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Изобразительное искусство существенно пополняет сведения об окружающем мире, перенося человека в мир чувств и эмоций, отраженных при помощи творчества. Сопряжение личного жизненного опыта с опытом других людей, служит средством самопознания личности и познания мира через искусство. Студенты художественных вузов изучают акварельную живопись в процессе аудиторных занятий и на пленэрной практике. Мир природы, воспринятый и прочувствованный сквозь художественно обогащенное сознание, возникает как эстетическая ценность.

Изучение исторического материала, художественных стилей и направлений от реализма до модернизма, рассмотрение творческого опыта художников и педагогов приносит пользу не только в расширении общекультурных компетенций студентов, но и помогает в обретении вдохновения в работе акварелью, возникновения художественных идей. В обретении своеобразного

напряжения, состояния подъема духовных сил и, как следствие, реализации творческих художественных замыслов, расширении границ творчества, необходимых в становлении педагога-художника. Постижение эстетических методов живописи мастеров-педагогов изобразительного искусства в области акварели благоприятно влияет на формирование художественно-образного мышления студентов, образовывает эстетически, воспитывает, дает определенную мотивацию, побуждающую к достижению личностных целей, способствующих эстетическому и культурному развитию будущего педагога-художника.

Изучение цвета позволяет развивать образное мышление будущих педагогов-художников, так как цвет является элементом композиции и при его помощи художники решают композиционные задачи цветообразной передачи в произведении. Сила воздействия цвета на чувства человека, способность разных цветов по-разному влиять на настроение и эмоции студента играют в акварельной живописи огромную роль. Поиск цветообраза в акварельной живописи в этюдах, выполненных с натуры, изучение живописных традиций, символики цвета, живопись под музыку для создания эмоционального фона для работы над композицией, создание цветовых формальных композиций и иллюстраций к поэтическим текстам положительно влияет на формирование художественно-образного мышления студентов. Мы считаем, что будущие педагоги-художники должны хорошо знать и уметь применять на практике и цветовой круг, и законы оптического суммирования цветов. Знание законов цветоведения и колористики обогащает практическую работу художника и педагога, помогает научно объяснять ученикам законы смешения цветов.

Работа над созданием художественного образа в акварельной живописи складывается из комплекса усвоенных знаний и приобретенных навыков в искусстве акварельной живописи. Как и развитие творческих способностей происходит параллельно и одновременно, взаимно дополняя друг друга, способствуя формированию художественно-образного мышления у студентов в процессе работы над живописной композиционной, заданной темой, поиском и подбором материала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизян И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
2. Айсмен Л. Дао цвета / Л. Айсмен. – М.: Эксмо, 2006. – 176 с.: ил.
3. Алехин А. Д. Изобразительное искусство в системе межпредметных связей / А. Д. Алехин. – М.: Просвещение, 1984. – 158 с.
4. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве / Л. Б. Альберти. – М.: 1935. – 367 с.
5. Амонашвили Ш. А. Личностно-гуманитарная основа педагогического процесса / Ш. А. Амонашвили. – Минск: Университет, 1990. – 560 с.
6. Ананьев Б. Г. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия / Б. Г. Ананьев, М. Д. Дворяшин, Н. Л. Кудрявцева. – М.: Просвещение, 1968. – 334 с.: ил.
7. Андреев В. И. Педагогика: Учебный курс для творческого саморазвития / В. И. Андреев. – Казань.: Центр инновационных технологий, 2000. – 608 с.
8. Андреев В. И. Эвристика для творческого саморазвития / В. И. Андреев. – Казань.: Центр инновационных технологий, 1994. – 264 с.
9. Андреев Д. Л. Роза Мира / Д. Л. Андреев. – М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1992. – 282 с.
10. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 206 с.: ил.
11. Асмолов А. Г. Психология личности: Принципы общепсихологического анализа / А. Г. Асмолов. – М.: Смысл, 2001. – 416 с.
12. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание: Опыт исследований на материале пространственных искусств / А.В. Бакушинский. – М.: Культура и просвещение, 1922. – 66 с.
13. Баммес Г. Изображение человека: Основы рисунка с натуры / Г. Баммес; [пер. с нем. С. В. Балаева]. – СПб.: V Englisch: Дитон, 2012. – 312 с.

14. Баммес Г. Образ человека: учебник и практическое руководство по пластической анатомии для художников / Г. Баммес; [пер. с нем. Е. Н. Московкина. – 2-я ред.]. – СПб.: Дитон, 2011. – 507 с.

15. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. – М.: Просвещение, 1993. – 223 с.

16. Барышников В. Л. Живопись. Теоретические основы. Методические указания к заданиям базового курса дисциплины «Живопись»: учебник / В. Л. Барышников. – М.: Архитектура-С, 2010. – 120 с.

17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Наука, 1979. – 370 с.

18. Беда Г. В. Живопись / Г. В. Беда. – М.: Искусство, 1971. – 126 с.

19. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1969. – 239 с.

20. Беляева О. М. Создание художественного образа в пейзаже // Пути и средства повышения качества художественного образования и эстетического воспитания: межвузовский сборник научно-методических трудов – Вып. 4. – М.: МГПУ, 2013. – С. 57–60.

21. Беляева О. М. Проблема эстетического воспитания в процессе художественного образования / Пути и средства повышения качества художественного образования и эстетического воспитания. Межвузовский сборник научно-методических трудов. – М.: МГПУ, 2012. – Вып. 3. С. 48 – 51.

22. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. – М.: Педагогика, 1989. – 192 с.

23. Беспредметность и абстракция / Рос. акад. наук, М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания / [редкол.: Н. Б. Автономова, Н. Л. Адаскина, Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. – М.: Наука, 2011. – 629 с.

24. Бесчастнов Н. П. Живопись / Н. П. Бесчастнов [и др.]. – М.: Владос, 2007. – 223 с.

25. Бесчастнов Н. П. Сюжетная графика: учеб. пособие для студентов вузов / Н. П. Бесчастнов. – М.: Владос, 2012. – 399 с.

26. Битянова Н. Р. Проблемы саморазвития личности в психологии: Аналитический обзор / Н. Р. Битянова. – М.: Флинта, 1998. – 48 с.

27. Блонский П. П. Избранные психологические произведения / П. П. Блонский. – М.: Просвещение, 1964. – 542 с.

28. Бондаревская Е. В. Педагогика: Личность в гуманистических теориях и системах воспитания / Е. В. Бондаревская. – М.: Учитель, 1999. – 347 с.

29. Бондаревская Е. В. Смыслы и стратегии личностно ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревская. – М.: Учитель, 2000. – № 1. – С. 17–24.

30. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М.: Политическая литература, 1998. – 495 с.

31. Ботт Ж. К. Натюрморт / Ж. К. Ботт; [ред. Н. Вольф]. – М.: Taschen: Арт-Родник, 2010. – 96 с.

32. Буровкина Л. А. Декоративно-прикладное искусство в системе средств эстетического воспитания учащихся в художественной школе: монография / Л. А. Буровкина. – М.: МГПУ, 2008. – 124 с.

33. Буровкина Л. А. Научно-методологические условия художественного образования учащихся в учреждениях дополнительного образования: монография / Л. А. Буровкина. – М.: МГПУ, 2011. – 320 с.

34. Бычков В. В. Византийская эстетика / В. В. Бычков. – М.: Художественная литература, 1983. – 185 с.

35. Ветрова И. Б. Неформальная композиция / И. Б. Ветрова. – М.: Ижица, 2004. – 171 с.: ил.

36. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. – М.: АПН РСФСР, 1950. – 508 с.: ил.

37. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 480 с.: ил.

38. Воронский А. К. Искусство видеть мир / А. К. Воронский. – М.: Круг, 1928. – 216 с.

39. Выготский Л. С. Педагогичесая психология. Краткий курс / Л. С. Выготский – М.: Работник просвещения, 1926. – 348 с.

40. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.

41. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1983.

42. Гегель Ф. Эстетика: в 4 т. / Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. Т. 1. – 312 с.

43. Гелб М. Как мыслить подобно Леонардо да Винчи / М. Гелб. – Мн.: ООО Попурри, 2000. – 240 с.

44. Гёте И. В. К учению о цвете (хроматика) / И. В. Гете. – М.: Рефлбук, 1996. – 349 с.

45. Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система / И. Гинзбург. – Л.- М.: Искусство, 1940. – 202 с.: ил.

46. Гулыга А. А. Кант / А. А. Гулыга. – М.: Соратник, 1994. – 304 с.

47. Гуревич П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 288 с.

48. Голованова И. Л. Активизация творческих способностей дошкольников и младших школьников в процессе работы разными художественными материалами: дис. … канд. пед. наук: 13.00.02 / Голованова Ирина Львовна. – М., 1995. – 245 с.

49. Гончаров И. Ф. Действительность и искусство в эстетическом воспитании школьников / И. Ф. Гончаров. – М.: Просвещение, 1978. – 160 с.

50. Горбунова Г. В. Природа художественных идей: Искусство в системе общественного сознания / Г. В. Горбунова. – Л.: ЛГУ, 1991. – 85 с.

51. Даглдиян К. Т. Декоративная композиция: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений / К. Т. Даглдиян. – 3-е изд. – Ростов н /Д: Феникс, 2011. – 314 с.

52. Дерибе М. Цвет в деятельности человека / М. Дерибе. – М.: Смена, 1964. – 166 с.

53. Джеймс У. Психология / У. Джеймс. – М.: Педагогика, 1991. – 368 с.

54. Дневник Делакруа / пер. Т. М. Пахомовой. – М.: Искусство, 1950. – 314 с.

55. Дубровин В. М. Живописные основы художественной грамоты: монография / В. М. Дубровин; [науч. ред. В. В. Корешков]. – М.: МГПУ, 2012. – 212 с.

56. Дубровин В. М. Классические и современные методы работы в технике масляной живописи: учебное пособие / В. М. Дубровин. – М.: МГПУ, 2013. – 72 с.

57. Дубровин В. М. Патриотическое воспитание школьников в системе художественного дополнительного образования: монография / В. М. Дубровин; [науч. ред. В. В. Корешков]. – М.: МГПУ, 2011. – 150 с.

58. Дубровин В. М. Основы изобразительного искусства. Станковая композиция: монография / В. М. Дубровин; [науч. ред. В. В. Корешков]. – М.: МГПУ, 2015. – 208 с.: ил.

59. Евстратова Е. Н. Репин, Суриков, Васнецов: летописцы русской жизни / Е. Н. Евстратова, Т. В. Постникова, Л. А. Ефремова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.

60. Живопись: учебное пособие для студентов вузов / Н. П. Бесчастнов [и др.] – М.: ВЛАДОС, 2013. – 223 с.

61. Зингер Л. Александр Самохвалов / Л. Зингер. – М.: Советский художник, 1982. – 182 с.: ил.

62. Зинченко В. П. Творчество в учебном рисунке / В. П. Зинченко, В. Н. Стасевич. – Ростов-на-Дону: 1989. – 188 с.: ил.

63. Зинченко В. П. Функциональная структура зрительной памяти / В. П. Зинченко, Б. Н. Величковский, Г. Г. Вучетич. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 271 с.

64. Зинченко В. П. Функциональные структуры действия / В. П. Зинченко, Н. Д. Гордеева. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 271 с.

65. Игнатьев Е. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека / Е. И. Игнатьев. – М.: Знание, 1968. – 32 с.

66. Игнатьев С. Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: учебное пособие для вузов / С. Е. Игнатьев – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2007. – 208 с.

67. Игнатьева А. В., Ганова Т. В. Синтез искусств в профессиональной подготовке художника-дизайнера // Наука в современном информационном обществе: материалы VI Международной научно-практической конференции. – М., 2015. – С. 38–42.

68. Из истории английской эстетической мысли XVIII века / под ред. А. В. Шмелева. – М.: Просвещение, 1982. – 367 с.

69. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 2 т. – Т. 1. – М.: Знание, 1962. – 393 с.

70. Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен. – 2-е изд. – М.: Издатель Д. Андронов, 2001. – 96 с.

71. Иттен И. Искусство формы / И. Иттен. – 2-е изд. – М.: Издатель Д. Андронов, 2001. – 136 с.

72. Кандинский В. В. К реформе художественной школы / В. В. Кандинский. – М.: Росс. Акад. Наук, 1923. – 8 с.

73. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.

74. Кант И. Собрание сочинений: в 6 т. / И. Кант. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – 544 с.

75. Каптерев П. Ф. Избранные педагогические сочинения / П. Ф. Каптерев. – М.: Педагогика, 1982. – 704 с.

76. Киреенко В. И. Психология способностей к изобразительной деятельности / В. И. Киреенко. – М.: Изд. Акад. пед. наук РСФСР 1959. – 304 с.

77. Киреенко В. И. Целостность восприятия и художественные способности / В. И. Киреенко // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 50–65.

78. Киященко Н. И., Пути и средства эстетического воспитания / Н. И. Киященко, Н. Л. Лейзеров, Б. Н. Абросимов. – М.: Наука, 1989. – 192 с.

79. Клаус Г. Введение в дифференциальную психологию учения / Г. Клаус. – М.: Педагогика, 1987. – 315 с.

80. Ковалев А. Г. К вопросу о структуре способностей к изобразительной деятельности. Проблемы способностей / А. Г. Ковалев. – М.: АПИ РСФСР, 1962. – 125 с.

81. Комарова Т. С. Как научить ребенка рисовать: Обучение детей в детском саду и в школе / Т. С. Комарова. – 3-е изд. – М.: Столетие, 1998. – 140 с.

82. Комарова Т. С. Дети в мире творчества / Т. С. Комарова. – М.: Мнемозина, 1995. – 147 с.

83. Корелин М. С. Очерки итальянского Возрождения / М. С. Корелин. – М.: Книга по Требованию, 2011. – 374 с.

84. Корешков В. В. Художники-педагоги — передовой отряд художественного образования, нравственного и эстетического воспитания молодежи: межвуз. сб. науч. тр. / В. В. Корешков. – М.: МГПУ, 2011. – С. 3–10.

85. Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. – М.: СканруС, 2012. – 400 с.: ил.

86. Краткий словарь по эстетике. – М.: Просвещение, 1989. – 223 с.

87. Краткий педагогический словарь: учебное справочное пособие / Г. А. Андреева; [и др.] – М.: В. Секачев, 2007. – 181 с.

88. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998.– 449 с.

89. Кузин В. С. Психология искусства: учебник для художественных училищ / В. С. Кузин. – М.: Педагогика, 1982. – 256 с.: ил.

90. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: учебник. / В. С. Кузин. –3-е изд., перераб. и доп. – М.: Агар, 1998. – 336 с.

91. Кузин В. С. Рисунок. Наброски и зарисовки: учебное пособие для студентов учреждений высш. проф. образования / В. С. Кузин. 2-е изд., стер. – М.: Academia: Издат. центр «Академия», 2013. – 232 с.

92. Куликова Л. Н. Гуманизация образования и саморазвития личности / Л. Н. Куликова. – Хабаровск.: ХГПУ, 2001. – 333 с.:

93. Купер М. Как понимать язык цвета / М. Купер, А. Метьюз. – М.: Эксмо, 2004. – 144 с.

94. Лемари Ж. Акварель / Жан Лемари. – Швейцария.: Лозанна, 1995. – 140 с.: ил.

95. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. Избр. псих. произв.: в 2 т. / А. Н. Леонтьев. – Т. 2. – М.: Педагогика, 1983. – 318 с.

96. Лернер Л. В. Артур Фонвизин. Я пишу небо / Л. В. Лернер. – М.: Элита – Дизайн, 2002. – 231 с.: ил.

97. Лернер И. Я. Дидактические основы формирования познавательной активности при изучении гуманитарных дисциплин: автореф. дис. ... д-Ра пед. наук: 13.00.01 / И. Я. Лернер. – М., 1971. – 37 с.

98. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. – Т. 2. – М. – Л.: Academia, 1935. – 237 с.

99. Ли Н. Г. Основы учебного академического рисунка: учеб. для студентов вузов / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.

100. Литтл С. Искусство. Путеводитель по стилям / С. Литтл. – М.: Кладезь-Букс, 2010. – 160 с.: ил.

101. Линдсей П. Х. Переработка информации у человека. Введение в психологию / П. Х Линдсей, Д. А. Норманн. – М.: Мир, 1974. – 550 с.

102. Лихачев Б. Т. Экология личности / Б. Т. Лихачев // Педагогика. – 1993. – № 2. – С. 19–23.

103. Ломов Б. Ф. Вопросы общей, педагогической и инженерной психологии / Б. Ф. Ломов. – М.: Педагогика, 1991. – 295 с.: ил.

104. Ломов Б. Ф. О физиологическом механизме восприятия рисунка / Б. Ф. Ломов // Тезисы докладов по психологии. – М.: АПН РСФСР, 1955. – С. 55–59.

105. Ломов Б. Ф. Формирование графических знаний, умений и навыков у учащихся / Б. Ф. Ломов. – М.: Изд. АПН РСФСР, 1959. – 270 с.: ил.

106. Ломов С. П. Живопись / С. П. Ломов. – М.: Агар, 2008. – 135 с.

107. Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы / А. Ф. Лосев. – М.: Ученые записи МГПУ им. Ленина, 1954. – 232 с.

108. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1991. – 836 с.

109. Лук А. Н. Мышление и творчество / А. Н. Лук. – М.: Полит. издательство, 1976. – 144 с.: ил.

110. Лук А. Н. Психология творчества / А. Н. Лук. – М.: Наука, 1978. – 125 с.

111. Маслов Н. Я. Пленэр / Н. Я. Маслов. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с.

112. Медведев Л. Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку: учеб. пособие для студентов худ.-граф. фак. пед. ин-тов / Л. Г. Медведев. – М.: Просвещение, 1986. – 159 с.: ил.

113. Мейлах Б. С. Психология процессов художественного творчества / Б. С. Мейлах. – М.: Наука, 1980. – 285 с.

114. Мелик-Пашаев А. А. Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. – М.: Знание, 1982. – 96 с.

115. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Н. Миронова. – Мн.: Беларусь, 2003. – 151 с.

116. Михайлов А. М. Искусство акварели / А. М. Михайлов. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 200 с.

117. Молева Н. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века / Н. М. Молева, Э. Н. Белютин. – М.: Искусство, 1963. – 408 с.

118. Мудрость воспитания: Книга для родителей / Сост. Б. М. Бим-Бад, Э. Д. Днепров, Г. Б. Корнетов. – М.: Педагогика, 1987. – 288 с.

119. Назаров А. К. Основные способы акварельной живописи / А. К. Назаров. – М.: Орбита-М, 2004. – 62 с.

120. Неменский Б. Н. Изобразительное искусство и художественный труд. 1 – 4 кл.: Книга для учителя / Б. Н. Неменский, Н. Н. Фомина, Н. В. Гросул. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.

121. Немов Р. С. Психология / Р. С. Немов. – М.: Владос, 1997. – 688 с.

122. Никифорова О. И. Исследование по психологии художественного творчества / О.И. Никифорова. – М.: МГУ, 1972. – 155 с.

123. Новые исследования в психологии и возрастной физиологии / АПН СССР; [Редкол: А. В. Петровский и др.]. – М.: Педагогика, 1991. – 105 с.

124. Ньювол Д. Импрессионисты / Д. Ньювол; [пер. с англ. Я. В. Лагузинской]. – М.: Арт-Родник, 2010. – 128 с.

125. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли: учебное пособие. 2-е издание перераб. и доп. / М. Ф. Овсянников. – М.: Высшая школа, 1984. – 336 с.

126. Орлов Ю. М. Восхождение к индивидуальности: Книга для учителя / Ю. М. Орлов.– М.: Просвещение, 1991. – 286 с.

127. Павлов И. П. Ответ физиолога психологам // Избранные произведения / И. П. Павлов. – М.: Гос. изд. Полит. лит. 1949. – 390 с.

128. Пахомова А. В. Колористика. Цветовая композиция. Практикум: учебно-методическое пособие / А. В. Пахомова, Н. В. Брызгов. – М.: Издательство В. Шевчук, 2011. – 227 с.

129. Печко Л. П. О теоретических аспектах эстетического воспитания в России XX века / Л. П. Печко // История художественного образования в России – проблемы культуры XX века. – М.: Изд. Дом Российской академии образования, 2003. – С. 176–189.

130. Печко Л. П. Эстетическое воображение как компонент созерцания произведений искусства: возможности развития в условиях образования / Л. П. Печко // Междисциплинарный интегрированный подход к обучению и воспитанию (опыт региональных исследований): сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. П. Олесина; под общ. ред. Л. Г. Савенковой. – М.: ИХО РАО, 2006. – С. 26–33.

131. Пискунов А. И. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики: учебное пособие / А. И. Пискунов. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 528 с.

132. Поляков С. Д. Психопедагогика воспитания / С. Д. Поляков. – М.: Просвещение, 1996. – 160 с.

133. Пономарев Я. А. Психология творческого мышления / Я. А. Пономарев. – М.: Изд. Акад. пед. наук РСФСР, 1960. – 352 с.

134. Пономарев Я. А. Психология творчества: общая, дифференциальная, прикладная / Я. А. Пономарев. – М.: Наука, 1990. – 222 с.

135. Претте К. Творчество и выражение / К. Претте. – М.: Искусство, 1989. – 125 с.

136. Претте М. К. Как понимать искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. История, эпохи и стили / М. К. Претте, А. де Джорджис. – М.: Интербук-бизнес, 2002. – 432 с.: ил.

137. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика: учеб. пособие для вузов спец. муз. образование / Э. Б. Абдулин и др.; под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Academia: Издат. центр «Академия», 2003. – 366 с.

138. Пучков А. С. Методика работы над натюрмортом: учебное пособие для студентов / А. С. Пучков, А. В. Триселев. – М.: Просвещение, 1980. – 160 с.: ил.

139. Ревякин П. П. Техника акварельной живописи / П. П. Ревякин. – М.: Гос. изд. литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 222 с.

140. Резерв успеха – творчество / под ред. Г. Нойерра, В. Калвейта, Ф. Клунса. – М.: Педагогика, 1989. – 116 с.

141. Рескин Д. Воспитание. Книга. Женщина: Очерки / Дж. Рескин; [пер. с англ. Л. П. Никифорова]. – М.: Посредник, 1899. – 56 с.

142. Рибо Т. Творческое воображение / Т. Рибо. – Спб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1901. – 318 с.

143. Робинсон М. Ар Деко. Лучшие произведения / М. Робинсон, Р. Ормистон; [пер. с англ. Е. К. Матвеевой; гл. ред. Т. И. Хлебнова]. – М.: Арт-Родник, 2010. – 192 с.

144. Родари Д. Грамматика фантазии / Дж. Родари. – М.: Прогресс, 1990. – 191 с.

145. Розет И. М. Психология фантазии / И. М. Розет. – Минск: Изд. БГУ им. В. И. Ленина, 1977. – 311 с.

146. Розингер Ф. Искусство Чюрлениса / Ф. Розингер. – М.: Терра, 1993. – 407 с.

147. Рок И. С. Введение в зрительное восприятие: в 2 т. / И. С. Рок. – М.: Педагогика, 1980. – 311 с., 279 с.

148. Россмен Е. Графические методы в психологической диагностике / Е. Россмен. – Нью-Йорк: 1964. – 258 с.

149. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов./ Н. Н. Ростовцев. – 3-е изд. перераб. и доп. – М.: Агар, 2000. – 256 с.

150. Рощин С. П. Формирование профессионально-личностных потребностей художника-педагога: монография / С. П. Рощин; [отв. ред. В. В. Корешков]. – М.: МГПУ, 2013. – 111 с.

151. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. – 488 с., 328 с.

152. Савенков А. И. Детская одаренность: развитие средствами искусства / А. И. Савенков. – М.: Педагогическое общество России, 1999. – 220 с.

153. Семенова М. А. Акварельная живопись в системе профессиональной подготовки педагога-художника: монография / М. А. Семенова. – М.: МГПУ, 2010. – 164 с.

154. Семенова М. А. Акварель. Эстетико-педагогический аспект: монография / М. А. Семенова. – М.: Ювента, 2013. – 176 с.

155. Семенова М. А. Практикум по работе водорастворимыми красками: учебно-метод. пособие / М. А. Семенова. – М.: МГПУ, 2013. – 52 с.

156. Семенова М. А. Эстетика постановки натюрморта в акварельной живописи / М. А. Семенова // Начальная школа плюс До и После: ежемесячный научно-методический и психолого-педагогический журнал № 5/11. – М.: ООО «Баласс», 2011. – С. 86–89.

157. Семенова М. А. Живопись портрета акварелью / М. А. Семенова // Начальная школа плюс До и После: ежемесячный научно-методический и психолого-педагогический журнал № /10. – М.: ООО «Баласс», 2012. – С. 86-89.

158. Семенова М. А. Творческое использование художественных материалов в акварельной живописи // Начальная школа плюс До и После: ежемесячный научно-методический и психолого-педагогический журнал № 9. – М.: ООО «Баласс», 2012. – С. 82–86.

159. Серебряный век русской поэзии / Сост. К. Ф. Нестерова. – М.: ИМА-Кросс, 1994. – 486 с.

160. Симонов П. В. Эмоциональный мозг / П. В. Симонов. – М.: Наука, 1981. – 68 с.

161. Скаткин М. Н. О критериях эффективности и качества завершенных научно-педагогических исследований / М. Н. Скаткин // Советская педагогика. – 1980. – № 5. – С. 71– 76.

162. Скаткин М. Н. Проблемы современной дидактики / М. Н. Скаткин. – М.: Педагогика, 1984. – 96 с.

163. Скотт, М. Акварель: техника и сюжеты: энциклопедия / М. Скотт. – М.: Арт-Родник, 2011. – 192 с.

164. Сластенин В. А. Введение в педагогическую аксиологию / В. А. Сластенин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.

165. Сокольникова Н. М. История стилей в искусстве: учебное пособие / Н. М. Сокольникова, В. Н. Крейн. – М.: Гардарики, 2006. – 395 с.: ил.

166. Сокольникова Н. М. Методика преподавания изобразительного искусства: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Н. М. Сокольникова. – 5-е изд. перераб. и доп. – М.: Академия, 2012. – 256 с.: ил.

167. Станислав Ломов. Акварель: [альбом] / Рос. акад. художеств, Творческий союз художников России; [С. П. Ломов]. – М.: Guidemark, 2012. – 60 с.

168. Стародуб К. И. Рисунок и живопись. От реалистического изображения к условно-стилизованному: Учебное пособие / К. И. Стародуб, Н. А. Евдокимова. – 2-е изд. – Ростов н /Д: Феникс, 2011. – 190 с.

169. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. – М.: Педагогика, 1986. – 105 с.

170. Сухомлинский В. А. Сто советов учителю / В. А. Сухомлинский. – К.: Радяньска школа, 1979. – 254 с.

171. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. / Б. М. Теплов. – М.: Педагогика, 1985, Т. 1. – 230 с.

172. Тёрнер У. Каталог выставки / Из собрания галереи Тейб Бриттен, Лондон / У. Тёрнер. – М.: Красная площадь, 2008. – 210 с.

173. Тэдд, Д. Л. Новый путь для художественного воспитания юношества и детей / Д. Л. Тэдд. – М.: Типо-литограф. т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1911. – 35 с.

174. Тютюнова Ю. М. Пленэр: наброски, зарисовки, этюды: учеб. пособие для студентов вузов / Ю. М. Тютюнова. – М.: Акад. проект, 2012. – 175 с.

175. Философия искусства в прошлом и настоящем / отв. ред.: М. А. Лифшиц. – М.: Ритм-С, 1981. – 289 с.

176. Фресс П. Экспериментальная психология / П. Фресс, Ж. Пиате. – М.: Прогресс, 1970. – 65 с.

177. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность: в 2 т. / Х. Хекхаузен. – М.: Педагогика, 1986. – 234 с., 200 с.

178. Хозяшева Л.С. Развитие творческого воображения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов в процессе создания таписсерии (гобелен): монография / Л. С. Хозяшева. – М.: МГПУ, 2011. – 152 с.

179. Художественно-эстетическая деятельность как основа всестороннего воспитания ребенка: монография / под общ. ред. Т. С. Комаровой, М. Б. Зацепиной. – М.: РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2011. – 251 с.

180. Цельнер Ф. Леонардо да Винчи, 1452–1519: в 2 т. Полное собрание живописи / Ф. Цельнер; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной; гл. ред. Т. И. Хлебнова]. – М.: Taschen: Арт-Родник, 2011. – 252 с.

181. Цыпин Г. М. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: учебное пособие / Г. М. Цыпин. – М.: МПГУ, Прометей, 2011. – 404 с.

182. Шабанов Н. К. Особенности подготовки учителя изобразительного искусства в педагогическом вузе / Н. К. Шабанов. – Курск.: КГПИ, 1994. – 166 с.

183. Шефтсбери А. Эстетические опыты / А. Шефтсбери. – М.: Эстетика, 1975. – 359 с.

184. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. / Ф. Шиллер. – Т. 1. – М.: Искусство, 1955. – 380 с.

185. Шорохов Е. В. Композиция: учебн. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Е. В. Шорохов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.

186. Шпикалова Т. Я. Изобразительное искусство в 1 классе: Пособие для учителей / Т. Я. Шпикалова. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.

187. Шпикалова Т. Я. Изобразительное искусство во 2 классе: Пособие для учителей / Т. Я. Шпикалова. – М.: Просвещение, 1981. – 207 с.

188. Эссерс В. Анри Матисс, 1869–1954: Мастер цвета / В. Эссерс; [пер. И. А. Белинцевой]. – М.: Taschen: Арт-Родник, 2010. – 96 с.

189. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. Беляева А. А. [и др.] – М.: Политиздат, 1989. – 287 с.

190. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойман. – М.:Refl-book, 1998. – 302 с.

191. Юон К. Ф. О живописи / К. Ф. Юон. – Л.: Изогиз, 1937. – 279 с.

192. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – М.: Институт психологии, 1964. – 86 с.

193. Ясвин В. А. Образовательная среда: От моделирования к проектированию / В. А. Ясвин. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.

194. Яшухин А. П. Живопись / А. П. Яшухин. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.: ил.

195. Яшухин А. П. Техника акварельной живописи в наглядных пособиях. Вопросы теории истории и методики преподавания изобразительного искусства / А. П. Яшухин. – Карачаевск:, 1970. – 43 с.

196. Chevalier J. Ghreerbrant. A. Dictionnaire des symboles / J. Chevalier, A. Ghreerbrant. – Paris, 1974. – 269 c.

197. Chevreul E. De la loi contrastesimultane des couleurs / E. Chevreul. – Paris, 1889. – 157 c.

198. Feist Peter H. French impressionism / Peter H. Feist. – Germany: Benedikt Tachen Verlag GmbH, 1995. – 440 с.: ил.

199. Jenny Peter. Drawing techiques / Peter Jenny. – New York: Princeton Architectural Press, 2012. – 167 c.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Мария Александровна Семёнова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ
В ИСКУССТВЕ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Монография

Печатается в авторской редакции

На обложке картина М.А. Семёновой «Летний портрет» (2007)

Корректор: *К.М. Музамилова*
Технический редактор: *О.Г. Арефьева*
Верстка: *Г.П. Васильева*

Формат 60 × 90 1/16. Объем 11,25 усл. печ. л.
Тираж 500 экз.

Московский городской педагогический университет
Научно-информационный издательский центр
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр., 4.